

LOS
SUEÑOS
DE LA RAZÓN



GOYA + BUÑUEL



GOYA+ BUNÑUEL

Colaboran



Fundación
Goya
en
Aragón

Organizan

Fundación
iberCaja 

 GOBIERNO
DE ARAGON

GOYA+BUÑUEL. Los sueños de la razón

EXPOSICIÓN

CATÁLOGO

Edita
Gobierno de Aragón
Fundación Bancaria Ibercaja

Coordinación
Aixa Álvarez Almazán

Textos
Gonzalo M. Borrás Gualis, José Ignacio Calvo Ruata, Jean-Claude Carrière, Francisco Javier Lázaro Sebastián, Juan Carlos Lozano, Amparo Martínez Herranz, Jesús Rubio Jiménez, Agustín Sánchez Vidal, Fernando Sanz Ferrerueta, Carlos Saura.
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

Traducción
Cillero & de Motta

Diseño y Maquetación
Línea Diseño

Impresión
Arpi Relieve

ISBN Gobierno de Aragón: 978-84-8380-337-8
ISBN Fundación Bancaria Ibercaja: xxxx
Depósito legal: xxxx

Fotografías
© Archivo Fotográfico. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
© Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado. Madrid
© Archivo Histórico Universitario. Universidad de Zaragoza
Ayuntamiento de Zaragoza
© Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
Colección Félix Palacios: Selenio Fotografía S.L.
Colección Ibercaja: Luis Correas y Tino Gil, Archivo Ibercaja
Colección Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País: Luis Correas
Colección Padres Escolapios. Madrid
Diputación de Zaragoza
© Filmoteca Española. Madrid
© Museo Lázaro Galdiano. Madrid
© Laboratorio de Fotografía y Digitalización de la Biblioteca Nacional de España. Madrid
© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
© Museo de Zaragoza: José Garrido Lapeña
© Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid
Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. Zaragoza
© Residencia de Estudiantes. Madrid

La Fundación Ibercaja y El Gobierno de Aragón desean expresar su agradecimiento a las siguientes entidades prestadoras
Biblioteca Nacional de España, Madrid
Colección Félix Palacios Remondo, Zaragoza
Colección Padres Escolapios, Madrid
Colección Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza
Diputación de Zaragoza
Filmoteca Española, Madrid
Museo de Zaragoza
Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar, Zaragoza
Museo Lázaro Galdiano, Madrid
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Residencia de Estudiantes, Madrid
Universidad de Zaragoza, Archivo Histórico Universitario

El Gobierno de Aragón y la Fundación Ibercaja desean expresar su gratitud a las siguientes personas

Ramón Abad, Isabel Acebes Domínguez, María Carmen Aguarod, Javier Agudo García, Belén Alcaine, Eva María Alquézar Yáñez, Rosario Añaños Alastuey, María Luisa Arguís Rey, Ana Armillas Molinos, Inmaculada Barriuso, Esther Bentué Rionda, Beatriz Blanco, Manuel Borja-Villel, Carmen Cabrera, Leslie Calvo, Lucía Cassol, Rocío Castillo, Miguel Ángel Castillo Montero, Elena Cervera, Ana Marta de Catalina, Erik de Giles Ingelman-Sundberg, Soledad de Pablo, Nerea Diez de Pinos, Pilar Domínguez, Carmen Espinosa, Miguel Falomir, María Victoria Fernández-Layos, Ana Gallego Torres, Natalia Gastelut, Alicia Gómez Navarro, Daniel Hallado, Marta Hernández, Elena Hernando, Ana Labaila, María Lorente Algora, Patricia Lucas Murillo, María Jesús Maestre, Manuela Mena, Gracia Sánchez, Juan Antonio Sánchez Quero, Ana Santos Aramburo, Anna Saura, Guillermo Solana, Roberto Tabernero Repila, Margarita Vela. Además, a los directores y conservadores de museos y a los directores de instituciones, cuyas entidades han prestado obra.

EXPOSICIÓN

Gobierno de Aragón
Javier Lambán Montañés <i>Presidente</i>
María Teresa Pérez Esteban <i>Consejera de Educación, Cultura y Deporte</i>

Fundación Bancaria Ibercaja
Honorio Romero Herrero <i>Presidente</i>
José Luis Rodrigo Escrig <i>Director General</i>
Juan Carlos Sánchez Bielsa <i>Director Obra Social</i>

Comisariado
José Ignacio Calvo Ruata
Amparo Martínez Herranz

Comité organizador
Gobierno de Aragón
Ignacio Escuin Borao
Laura Asín Martínez
Isidro Aguilera Aragón

Fundación Bancaria Ibercaja
Magdalena Lasala Pérez

Coordinación técnica
Aixa Álvarez Almazán

Colaboración
Fundación Goya en Aragón
Centro Buñuel Calanda
Museo Goya.Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar
Fundación Lázaro Galdiano

Transporte
SIT

Diseño expositivo, producción y montaje
Línea Diseño
Entropy

Seguro
Aon Risk Solutions



"Sé que [Buñuel] estaba cansado, harto, de que se le comparara con Goya –aragonés como él, sordo como él y también como él corrompido por los franceses (un afrancesado)– pero ahora es ya imposible citar a uno sin pensar en el otro. Allí donde esté, tarde o temprano tendrá que resignarse"

Jean-Claude Carrière



"I know [Buñuel] was tired, fed up, that he was compared to Goya –aragonese like him, deaf like him and also like him corrupted by the French (a Frenchified)– but now it is impossible to quote one without thinking about the other. Wherever you are, sooner or later you will have to resign yourself "

Jean-Claude Carrière

CONTENIDO / CONTENT

10

Presentaciones Institucionales

Institutional Presentations

14

GOYA+BUÑUEL. LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN
por José Ignacio Calvo Ruata y Amparo Martínez Herranz

GOYA+BUÑUEL. THE DREAMS OF THE REASON
by José Ignacio Calvo Ruata and Amparo Martínez Herranz

CERCANOS A GOYA Y BUÑUEL

NEARBY GOYA AND BUÑUEL

25

"Dos silencios que se hablan" por J. C. Carrière

"Dos silencios que se hablan" by J. C. Carrière

33

"Escala de grises. Una historia parcial del arte gráfico mirando a Goya y pensando en Buñuel" por Juan Carlos Lozano

"Escala de grises. Una historia parcial del arte gráfico mirando a Goya y pensando en Buñuel" by Juan Carlos Lozano

47

"Goya, en los cimientos de la modernidad" por José Ignacio Calvo

"Goya, en los cimientos de la modernidad" por José Ignacio Calvo

61

"Goya y Buñuel: dos cumbres aragonesas del costumbrismo español. La mirada moderna" por Jesús Rubio Jiménez

"Goya y Buñuel: dos cumbres aragonesas del costumbrismo español. La mirada moderna" por Jesús Rubio Jiménez

73

"De nuevo sobre el guion cinematográfico Goya, de Luis Buñuel" por Gonzalo M. Borrás Gualis

"De nuevo sobre el guion cinematográfico Goya, de Luis Buñuel" by Gonzalo M. Borrás Gualis

85

"Declinando a Goya: Los fantasmas de la libertad" por Agustín Sánchez Vidal

"Declinando a Goya: Los fantasmas de la libertad" by Agustín Sánchez Vidal

93

"Para esto habéis nacido. La guerra como desastre y otros fantasmas en la obra de Buñuel" por Amparo Martínez Herranz

"Para esto habéis nacido. La guerra como desastre y otros fantasmas en la obra de Buñuel" by Amparo Martínez Herranz

107

"Goya, un autor contradictorio, en el audiovisual" por Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela

"Goya, un autor contradictorio, en el audiovisual" by Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela

121

"Sobre Goya y Buñuel" por Carlos Saura

"Sobre Goya y Buñuel" by Carlos Saura

EXPOSICIÓN. LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN

THE DREAMS OF THE REASON. EXHIBITION

130

La imagen del artista

La imagen del artista

134

El valor de la curiosidad. Explorar y aprender

El valor de la curiosidad. Explorar y aprender

140

El principio de la incomodidad

El principio de la incomodidad

152

Subversión en libertad

Subversión en libertad

164

La libertad creativa

La libertad creativa

186

Convergencias

Convergencias

190

Video resumen por Entropy (introducción)

Video resumen por Entropy (introducción)

198

Catálogo de obras expuestas

Catálogo de obras expuestas

202

Créditos de la exposición

Créditos de la exposición

208

**BIBLIOGRAFÍA y
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**

**BIBLIOGRAPHY and
PHOTOGRAPHIC CREDITS**

JAVIER LAMBÁN MONTAÑÉS

Presidente del Gobierno de Aragón

President of the Government of Aragon

Para el Gobierno de Aragón, llegar a Madrid de la mano de dos de sus iconos culturales, de valor universal y de trascendencia y valor incalculables, supone un orgullo y la posibilidad de plantear en esta muestra los lugares de coincidencia entre los imaginarios artísticos y creativos de cada uno de ellos. El trabajo realizado por los comisarios, doña Amparo Martínez y don José Ignacio Calvo, permite percibir el lugar desde el que los dos grandes maestros construyeron sus obras, y cómo, en el caso de Luis Buñuel, pudo seguir el camino planteado por Goya como gran rupturista e innovador en materia de las artes plásticas y visuales.

Este camino, comenzado ya hace más de un año, lo hemos recorrido junto a la Fundación Ibercaja a quien agradecemos su trabajo y disposición para poder llevar esta muestra a los ciudadanos, en su primera sede y en las múltiples itinerancias que ya se han planteado. Es muy importante el esfuerzo acometido por entidades como esta que han comprendido que la cultura es, y debe ser, un elemento fundamental en el día a día de nuestros ciudadanos y nuestra identidad. Muestra de ese convencimiento, existen más acciones en las que la Consejería de Educación, Cultura y Deporte y la Fundación Ibercaja trabajan codo con codo, como el bono cultural denominado "Aragón es cultura", creado para hacer más accesible la cultura y generar hábitos culturales en los jóvenes con el fin de cimentar una renovación del público en materia de cultura que repercuta directamente en el sector y en todos los ciudadanos aragoneses.

Goya y Buñuel son dos de los aragoneses más universales, probablemente los mejores embajadores que cualquiera pueda imaginar, y los esfuerzos del Gobierno de Aragón se alinean no solo en difundir su vida y su obra, sino también en convertir a estos dos grandes genios en inspiración y tarjeta de presentación de todos los autores aragoneses que apuestan por la cultura y generan proyectos llamados a destacar dentro y fuera de nuestra comunidad.

Agradecemos también desde estas líneas la colaboración de la Fundación Goya en Aragón y del Centro Buñuel Calanda. Del mismo modo, agradecemos al Ayuntamiento de Calanda su apuesta por el proyecto cultural vinculado a Luis Buñuel que este Gobierno encabeza y su convencimiento de que en la cultura radica la mejor invitación para que los ciudadanos visiten nuestro territorio.

Espero que esta exposición les haga trasladarse al imaginario cultural de nuestros dos grandes genios, a los lugares en los que coinciden y en los que se bifurcan, a un lenguaje más propio de los sueños, en muchas ocasiones, que les convirtió en dos de los más grandes creadores de la Historia.

The Government of Aragon is very proud to be able to come to Madrid along with two of our great cultural icons, whose transcendence and incalculable value are recognised around the world, and to show the areas of similarity between their artistic and creative imaginations. The work carried out by the commissioners, Mrs. Amparo Martínez and Mr. José Ignacio Calvo, allows us to see the place from which the two great masters created their art, and how Luis Buñuel followed the path cleared by Goya as a great breaker of tradition and an innovator in the material and visual arts.

We have walked the path to this exhibition, which began over a year ago, together with the Ibercaja Foundation, who we would like to thank for their work and enthusiasm for bringing this exhibition to the public, both at their main centre and through the various visiting exhibitions that have been planned. The effort invested by entities like them, entities that understand that culture is - and should be - a fundamental aspect of people's daily life and our identity, is very important. Further evidence of this conviction may be found in other events for which the Ministry of Education, Culture and Sport and the Ibercaja Foundation have worked hand in hand. These include the 'Aragon is Culture' cultural award, created to make culture more accessible and build cultural habits in young people, strengthening the renewal of culture among the public and having a direct impact on the sector and the people of Aragon.

Goya and Buñuel are two of the most widely acclaimed figures from Aragon; they are probably the best conceivable ambassadors, and the efforts of the Government of Aragon have been aimed not only at raising awareness of their lives and works, but also in converting these two great geniuses into an inspiration and calling card for all the Aragonese artists who bet on culture and create projects destined to stand out within and beyond our community.

I would also like to thank the Goya Foundation of Aragon and the Buñuel Centre of Calanda for their collaboration, and in a similar vein, we would like to thank the Calanda Town Council for backing the Government of Aragon's cultural project on Luis Buñuel, and for its conviction that the best invitation for people to visit our area is rooted in culture.

I hope that this exhibition draws you into the cultural imaginations of our two great geniuses, to the places where they came together and those in which they split apart, often using the language of dreams, making them into two of the greatest artists in history.

HONORIO ROMERO HERRERO

Presidente Fundación Ibercaja

President of the Ibercaja Foundation

Uno de los objetivos primordiales de la Fundación Ibercaja es contribuir a la puesta en valor del rico patrimonio histórico y cultural de Aragón enlazando con los principios fundacionales y el espíritu ilustrado con que nació, y apoyando así el desarrollo del territorio con el conocimiento ligado a las claves culturales y las señas de identidad que aumentan la autoestima por lo propio. Además de la labor de conservación realizada por la entidad para mantener y poner al servicio del público muchas obras de arte que de otro modo se hubieran perdido, Ibercaja se involucra a través de su Obra Social en proyectos que sirven para ahondar en la divulgación de la cultura aragonesa y el legado patrimonial de sus artistas.

Compartiendo intereses, visión de objetivos e ilusión por un mensaje que ha de llegar a la sociedad aragonesa y española, en esta ocasión la Fundación Ibercaja y el Gobierno de Aragón -Consejería de Educación, Cultura y Deporte-, organizan conjuntamente la exposición **"Goya y Buñuel. Los sueños de la razón"**, que responde a un deseo de actualizar la relación entre los legados de dos de los creadores universales más extraordinarios y únicos que ha dado Aragón: Francisco de Goya, (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828) y Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 1900 - Ciudad de México, 1983), cuyas figuras sirven a la vez como emblema de identidad aragonesa y símbolo de genialidad sin límites. El reto de enfrentar la dimensión inacabable de Francisco de Goya como precursor de un Arte Contemporáneo en detalles que siguen asombrándonos, con la magnitud insólita y la trascendencia de la aportación creadora de Luis Buñuel, ofrece al espectador posibilidades nuevas de disfrutar de sus respectivos legados artísticos desde las múltiples perspectivas que permite el discurso también histórico entre ambos.

En esta exposición, las figuras de Francisco de Goya y Luis Buñuel son contempladas transversalmente y se muestran como eje fundamental para plantear un estudio de las épocas que les tocó vivir a cada cual comparando sus experiencias vitales, sus reacciones personales y las decisiones vitales que marcarían su posicionamiento en el mundo y la historia. Las claves psicológicas, las lecturas simbólicas de sus respectivas obras enfrentadas y las influencias tomadas de las experiencias íntimas de cada cual, construyen un mosaico de propuestas estéticas y de significados que amplían la perspectiva sobre estos dos genios aragoneses en el recorrido visual propuesto.

La Fundación Ibercaja, especialmente sensible hacia la figura de Francisco de Goya alrededor del cual aglutina no solo varias líneas de trabajo de conservación patrimonial sino también el trabajo decidido de difusión de su obra pictórica y gráfica expuesta de forma permanente en el Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar de Zaragoza, quiere expresar la satisfacción sincera por la experiencia lograda en la exposición "Goya y Buñuel. Los sueños de la razón", en la seguridad de alcanzar el asombro y el disfrute del público. Así mismo, deja constancia de la gratitud debida a los comisarios de la muestra y la comisión gestora de la misma, que a lo largo de todos estos meses previos han trabado un discurso expositivo realmente novedoso e inolvidable alrededor de estos dos creadores sorprendentes, aragoneses inmortales.

One of the Ibercaja Foundation's primary objectives is to help develop Aragon's rich historical and cultural heritage, linking it to the foundational principles and enlightened spirit from which it was born and supporting the area's development with an awareness linked to the cultural keys and markers of identity that raise local esteem and pride. Besides its conservation work, which preserves and makes available to the public many works of art that would otherwise have been lost, Ibercaja is involved through its social programming in projects that spread and deepen awareness of Aragonese culture and the cultural heritage of its artists.

Sharing interests, a vision of their goals and a faith in the message they aim to send to Aragonese and Spanish society, the Ibercaja Foundation and the Ministry of Education, Culture and Sport of the Government of Aragon have jointly organised the exhibition **'Goya and Buñuel. The sleeps of reason'**, fulfilling a wish to update the relationship between the legacies of two of Aragon's most extraordinary, unique, and world-renowned creators: Francisco de Goya, (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Bordeaux, 1828) and Luis Buñuel (Calanda, Teruel, 1900 - Ciudad de México, 1983), who serve both as emblems of Aragonese identity and as symbols of unlimited genius. The challenge of addressing Francisco de Goya's limitless role a precursor to Modern Art - with details that continue to surprise us - along with the extraordinary magnitude and transcendence of Luis Buñuel's creative contributions offers viewers new possibilities for appreciating the two men's respective artistic legacies from the various perspectives provided by the historical dialogue between the two.

In this exhibition, the figures of Francisco de Goya and Luis Buñuel are examined by cutting across the layers, revealing each as a central figure around which to build a study of the eras in which they lived. It compares their lived experiences, their personal reactions and the life decisions that would set their position in the world and in history. Following the visual path suggested, you can see the psychological keys and symbolic readings of their presented works and influences taken from the private experiences of each artist combining to build a mosaic of aesthetic proposals and meanings that broaden our perspective on these two Aragonese geniuses.

The Ibercaja Foundation provides particularly refined treatment of Francisco de Goya as a figure, bringing together not only a number of cultural heritage conservation projects dedicated to him, but also its decisive work on raising the publicity of his pictorial and graphic works on permanent display in the Goya Museum. The Ibercaja Collection - Camón Aznar Museum of Zaragoza would like to express its complete satisfaction with the experience provided by the exhibition 'Goya and Buñuel. The sleeps of reason', and is sure that it will astonish and delight the public. Considerable gratitude must be shown to the commissioners of this exhibition, as well as its managing commission, which over these past months have assembled a genuinely novel and unforgettable explanatory discourse about these two surprising creators and immortals of Aragon.

01 |

INTRODUCCIÓN DE
LOS COMISARIOS



INTRODUCCIÓN DE
LOS COMISARIOS

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA
AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

GOYA Y BUÑUEL. LOS SUEÑOS DE LA RAZÓN

GOYA AND BUÑUEL. THE DREAMS OF REASON

Un tópico manido asocia al pintor Francisco de Goya con el cineasta Luis Buñuel por haber sido ambos aragoneses, sordos y afrancesados. Fuera de esta consideración, de evidente intención humorística, debe aceptarse que las distintas épocas, mentalidades y ambientes culturales en que vivieron, así como las particulares motivaciones creativas que tuvo cada uno, los sitúan en posiciones muy distantes entre sí. En consecuencia, ligar a estas dos grandes figuras aragonesas en una misma exposición entraña grandes riesgos, pero es a la vez un atractivo reto intelectual. No pretenda el visitante encontrarse con Goya y Buñuel como unas *vidas paralelas* ilustradas con múltiples analogías. Cada uno fue hijo de su tiempo, pero fueron tiempos muy distintos. Cada uno fue capaz de ir más allá de su tiempo, pero impulsados por afanes de muy diversa naturaleza. Justo es reconocer, sin embargo, que los dos fueron verdaderos creadores, en el más riguroso sentido de la palabra: *producir algo de la nada; establecer, fundar, introducir por vez primera algo* (RAE). Los dos dedicaron sus desvelos a escudriñar el ser humano, a hollar, sobre todo, en aquellos aspectos más inaprensibles y resbaladizos de la naturaleza humana, valiéndose ante todo del lenguaje de las imágenes, el "idioma universal" que dijera Goya. Los dos fueron magistrales creadores de atmósferas innovadoras. Los dos ejercieron una voluntad inquebrantable en la búsqueda de medios expresivos propios; demostraron ser tenaces luchadores, cualidad por cierto de reconocido arraigo aragonés. Los dos compartieron inveteradas tradiciones hispánicas. Los dos, en fin, no solo viajaron al interior de sus mentes sino también al exterior geográfico de un mundo que se les hacía pequeño; Goya a Madrid, a Roma, a Burdeos; Buñuel a Madrid, París, Estados Unidos, México. Forzoso es que, habiendo los dos desarrollado unos repertorios sorprendentemente variados, compartieran terrenos comunes y dieran lugar, en ocasiones, a manifestaciones afines. Buñuel, incluso, de manera esporádica, no tendría inconveniente en evocar a Goya o citarlo literalmente.

A well-worn line of enquiry associates the painter Francisco de Goya and the film-maker Luis Buñuel, as both were from Aragon, deaf and tied to France. Beyond these somewhat humorous similarities, it should be accepted that the different eras, mentalities and cultural contexts in which they lived, as well as each man's particular creative motivations, placed them in positions very far from one another. As a consequence, connecting these two great Aragonese figures in a single exhibition invites significant risks, but is at the same time an attractive intellectual challenge. The visitor is not meant to see Goya and Buñuel as two parallel lives illustrated with constant analogies. Each one was a child of his time, and their times were very different. Both were capable of going beyond their eras, though driven by a wide variety of impulses. It must be recognized, however, that both were true creators, in the strictest sense of the word: *to produce something from nothing; to establish, found or introduce something for the first time* (RAE). The two dedicated their efforts to scrutinizing human nature, searching above all through its most incomprehensible and difficult-to-grasp aspects, making use primarily of the language of images, or as Goya would say, the 'universal language'. Both were masterful creators of innovative atmospheres. Both displayed unbreakable willpower in their search for their own expressive mediums; they showed themselves to be tenacious fighters, a tendency with a certain Aragonese element. Both shared in long Hispanic traditions. Both, in short, travelled not only into their own minds, but also abroad in a physical world that to them was small, with Goya travelling to Madrid, Rome and Bordeaux, and Buñuel to Madrid, Paris, the U.S. and Mexico. As both built surprisingly varied repertoires of work, they necessarily tread some of the same paths and even produced some similar manifestations. Buñuel even occasionally saw it fitting to evoke Goya or reference him literally.

Ambos llegaron muy lejos en sus actos creativos. Goya favorecido por la autosuficiencia que le daba el haber alcanzado un prestigio elevado y una posición desahogada, a la vez que haber quedado encerrado en una sordera que le comunicaba del mundo sonoro pero que, simultáneamente, agudizaba su capacidad de observación. Buñuel fiel al ritual del creador que identificaba con el de un ermitaño consagrado a reflexionar sobre la obra que estaba gestando, ya fuera junto a sus colaboradores Dalí, Alcoriza, Aub, Ugarte, Julio Alejandro, Carrière, o en soledad, para construir el "decoupage", el desglose de sus películas en imágenes únicas y genuinas. Dispuestos primero a aprender de la experiencia de otros y habiendo por añadidura observado con penetración la condición humana, trabajaban después retirados del fragor cotidiano. Y es así como Goya y Buñuel volcaron su genialidad en sus respectivas producciones pictóricas y cinematográficas, poniendo siempre el foco de atención en el ser humano a través de un variado repertorio de temas que expresan sus impulsos, inquietudes, deseos, aversiones, delaciones y ensoñaciones. Siempre con un telón de fondo imprescindible, concederse a sí mismos entera libertad creativa.

La crítica ha reconocido ampliamente el papel que jugó Goya como pionero de la modernidad. El hilo conductor que le une a los artistas de nuestra contemporaneidad, más allá de los aspectos estilísticos como pueda ser el impresionismo o el expresionismo, se cifran, como ha señalado Valeriano Bozal, en tres pasos que se descuelgan de la tradición¹. El primero, que todo fuera objeto de interés para el artista, que quisiera pintarlo todo; el segundo, que quisiera reflexionar sobre ello e interpretarlo; y el tercero, hacerlo sobre aquellos motivos que afectan a los seres humanos de manera más personal. Son tres pasos que conducen a interesarse ya no por los valores cotidianos o pintorescos de la realidad, sino por el marco que ésta constituye para la sátira, lo grotesco, la violencia, la irracionalidad y, finalmente, para suscitar el "grito". Ya no se trata de representar hechos simples, sino de construir a través de la imagen un "mundo intencional", un mundo entendido como "un sistema de hechos relacionado con un significado propio". Estas consideraciones, que cabe ya estimarlas desde el movimiento romántico, siguieron de aplicación en la época de las vanguardias, cuando Buñuel despertaba a la actividad fílmica, en el desarrollo de la cual su implicación personal para construir mundos propios fue más que manifiesta. Se aprecia, en conclusión, un hilo conductor común de potencial creativo que tiende puentes desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, y aun el XXI. Son los puentes de la modernidad.

Both went far in their creative acts. Goya was, fortunately, self-sufficient, having achieved considerable prestige and a comfortable position. At the same time, he was locked in the deafness that cut him off from the world of sound and simultaneously sharpened his capacity for observation. Buñuel was faithful to the creative ritual he saw as like that of a consecrated hermit reflecting on the work which he was developing, be it with his collaborators Dalí, Alcoriza, Aub, Ugarte, Julio Alejandro and Carrière, or in solitude, constructing the 'decoupage', the breakdown of his films into single, genuine images. Firstly inclined to learn from others' experience and adding their own piercing observations of the human condition, Goya and Buñuel worked away from the bustle of the day-to-day. In this way, they brought forth their genius in their respective pictorial and cinematographic productions, always focusing on the human being through a wide repertoire of themes that expressed their impulses, concerns, desires, aversions, denunciations and daydreams. As an essential base, they always granted themselves wholesale creative freedom.

Critics have widely recognised the role played by Goya as a pioneer of modernity. The central thread that binds together the artists of today, beyond certain stylistic elements such as Impressionism or Expressionism, may be read - as Valeriano Bozal has noted - in three steps that separate them from the traditional¹. The first is that everything is of interest of the artist, who would like to paint everything; the second is that they would like to reflect on everything and interpret it; the third is that they would like to do so for those objects that affect human beings in a more personal way. These are three steps no longer particularly interested in the daily or picturesque values of reality, but rather in the frame which these provide for the satirical, the grotesque, the violent, the irrational, and finally, for awakening the 'scream'. It is no longer about representing simple facts, but rather about building something through the image of an 'intentional world', a world understood as 'a system of related objects with its own meaning'. These considerations, which may be seen appearing from the Romantic movement onwards, continued in force throughout the avant-garde era, when Buñuel awoke to the world of film. In the making of his films, his personal commitment to building particular worlds was more than apparent. In summary, one can see a central thread of creative potential bridging the gap between the 18th and 20th centuries, and even extending to the 21st. This is the bridge of modernity.



Salvador Dalí. *Retrato de Luis Buñuel*. 1924. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

Buñuel, ávido lector, tomó de Cervantes algunos conceptos y principios creativos nucleares, especialmente el de la conciencia del "abismo que puede haber entre una idea del mundo y lo que el mundo realmente es"². Este planteamiento fue ya introducido en la película *La edad de oro* (1930) invocando una quimérica armonía entre la naturaleza y la sociedad, donde la satisfacción de los instintos y del deseo daba lugar a la prefiguración de un hombre plenamente libre en lo individual y en lo colectivo. Sin embargo, los conflictos que sufre su protagonista Modot le llevan a experimentar el desajuste entre lo soñado y lo logrado, devolviéndolo así a la problemática esencial ya planteada en el Quijote. En la posterior andadura de Buñuel el guion *Ilegible, hijo de flauta* (1948) resultó ser "una gran alegoría de la aventura de la Hispanidad, de la guerra civil, del exilio, de un hombre nuevo en pos de una Quijotesca Edad de Oro..."³. Y a partir de aquí iniciaría un trayecto en el que iba a pasar de la primacía de la libertad del instinto y sus potencialidades desestabilizadoras a la reflexión acerca de los caminos a los que conducía la libertad de conciencia, para terminar llegando a la conclusión de que la libertad es, sencillamente, un fantasma que solo puede ejercitarse en el territorio de la imaginación y de la creación.

La curiosidad, el afán por explorar y aprender, fueron determinantes para la construcción de las personalidades artísticas de Goya y Buñuel. Goya vino al mundo en una sociedad todavía inmersa en los valores del Antiguo Régimen, que vivía su epílogo más brillante con el espíritu de la



Diego Velázquez/Francisco de Goya. *Las Meninas*. H. 1780-1785. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Buñuel, an avid reader, took a few core concepts and principles from Cervantes, particularly the awareness that 'there can be an abyss between an idea of the world and the world as it really is'². This proposal, already introduced in the film *The Golden Age* (1930), invokes a fanciful harmony between nature and society, where the satiation of instincts and desires allows the prefiguration of an entirely free man, both individually and collectively. However, the problems suffered by the protagonist Modot lead him to experience the dislocation between dream and achievement, returning him to the essential conflict proposed by *Don Quixote*. Buñuel's later path through the screenplay of *Ilegible, hijo de flauta* (*Illegible, Son of a Flute*, 1948) created 'a great allegory for the adventure of the Hispanic world, the civil war, exile, of a man newly returned to a Quixote-like Golden Age...'³. Here began a trajectory that would pass through the primacy of the freedom of instinct and its destabilizing potential, reflecting on freedom of conscience and the paths down which it leads, finally arriving at the conclusion that freedom is, essentially, a phantom that can only be exercised in the sphere of imagination and creation.

Curiosity and a penchant for exploring and learning were determining factors in the construction of Goya and Buñuel's artistic personalities. Goya came into the world at a time when society was still deep in the value system of the Ancien Régime, which saw its brilliant end with the spirit of the Enlightenment. During the early years of his artistic life in Zaragoza, he kept close to the Baroque tradition and more fashionable Rococo

1. Bozal, 2013.
2. Sánchez Vidal, 1993: 264.
3. Sánchez Vidal, 1986: 34.

1. Bozal, 2013.
2. Sánchez Vidal, 1993: 264.
3. Sánchez Vidal, 1986: 34.

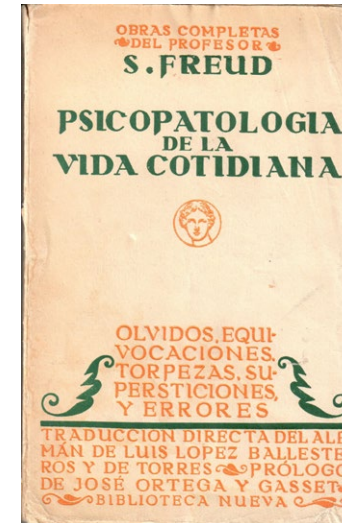
Ilustración. En sus inicios artísticos en Zaragoza estuvo apegado a la tradición barroca y al más a la moda gusto rococó, pero el viaje que realizó a Italia y la ulterior influencia de Mengs le condujeron hacia la renovadora estética clasicista que se imponía por toda Europa. Los murales realizados para la cartuja de Aula Dei (h. 1774) son muestra elocuente de ello, como también lo es la pareja de *Virgen con el Niño* (colección Palacios) y *Piedad* (colección particular), muy vinculadas estilísticamente a aquellos murales. Aunque con el tiempo Goya se alejó mucho de los presupuestos clasicistas, continuaron en buena medida latentes en la arquitectura de sus obras de madurez. Instalado a los 29 años en Madrid, ambicionó la fama y alcanzó altos reconocimientos académicos y cortesanos. Allí descubrió el tesoro de las colecciones reales y singularmente a Velázquez, a quien rindió manifiesto homenaje copiando al aguafuerte buen número de sus obras (1778). Javier Goya recordaría cómo su padre fue "observador y con veneración de Velázquez y Rembrandt". Poseyó diez grabados de este último y debió de conocer muchos más, sobre todo a través de Ceán Bermúdez. Participó Goya de los círculos ilustrados y entabló amistad con algunos de los más eminentes intelectuales de la época, como Jovellanos, Meléndez Valdés y el citado Ceán, quienes le imbuyeron de las ideas reformistas en boga. Ejemplo evidente es el *Capricho 2 (El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega)*, tema y título literalmente tomados de la sátira primera *A Arnesto* de Jovellanos (1786). Mención especial merece Moratín, estrecho amigo de Goya y seguramente muy implicado en el proceso creativo de los *Caprichos*. Sin duda Goya también se alimentó de las abundantes estampas satíricas, tanto de carácter social como político, que por entonces menudeaban. Caso destacado las de William Hogarth, que Goya conoció y contribuyeron a formar su mentalidad mordaz. Recibió la inspiración prerromántica que ya se rastreaba desde principios del siglo XVIII. En la segunda parte de su vida, un mundo en crisis y algunas experiencias personales difíciles fueron determinantes en su producción, a menudo turbadora. Hasta la vejez mantuvo el interés por aprender, como demuestra su postrera incorporación a la técnica de la litografía.

Buñuel nació en el seno de una sociedad también provinciana, tradicional y ultracatólica, en la "Calanda feudal". No bastándole la comodidad de pertenecer a una familia adinerada, algo le impelía a ser rebelde y a conocer nuevos horizontes. Supo alimentarse del ambiente de ebullición cultural que le iba a rodear primero en Madrid y luego en París: el clima de curiosidad y búsqueda de la Residencia de Estudiantes, donde cultivó amistades muy enriquecedoras, especialmente García Lorca y Dalí; las investigaciones vanguardistas, del ultraísmo al surrealismo; el magisterio de Gómez de la Serna; la exploración de la intimidad y de la muerte del cine alemán (*Las tres luces*, de Fritz Lang, 1921), las cualidades técnicas del cine francés, especialmente de Epstein, o la eficacia y sentido de la provocación espontánea de la comedia americana (Buster Keaton). En Buñuel la curiosidad es un rasgo de su personalidad y al mismo tiempo un principio creativo que se materializa en multitud de imágenes. Desde su etapa de escolar fue un hombre atento a todo tipo de materias, una condición que crecería con el tiempo, desde el mundo de los insectos de Fabre a *La*



La edad de oro. Modot reprimido.

tastes, but his journey to Italy and the later influence of Mengs led him to the Classicist aesthetic of renewal that was sweeping across Europe. The murals he painted for the charterhouse at Aula Dei (c. 1774) are an eloquent example of this, as are his *Virgin and Child* (Palacios collection) and *The Virgin Mourning Christ* (private collection), stylistically very closely linked to the murals. Although over time, Goya distanced himself considerably from Classicist proposals, they were still broadly latent in the construction of his mature works. Settled in Madrid at the age of 29, he sought fame and received high recognition in the Academy and at court. There, he discovered the treasure of the royal collections, particularly Velázquez, to whom he paid clear homage by copying many of his works as etchings (1778). Javier Goya would later remember how his father was 'an observer of Velázquez and Rembrandt, venerating them'. He owned ten prints by the latter and surely saw many more, primarily through Ceán Bermúdez. Goya ran in Enlightenment circles and entered into friendships with some of the most prominent intellectuals of the age, such as Jovellanos, Meléndez Valdés and the aforementioned Ceán, who imbued him with fashionable reformist ideas. One manifest example is *Capricho 2 (They Say Yes and Give their Hand to the First One Who Comes)*, a theme and title taken literally from Jovellanos' first satire, *A Arnesto (To Arnesto, 1786)*. Moratín merits special mention, as he was a close friend of Goya's and certainly very involved in the creative process of the *Caprichos*. Goya doubtless also drew inspiration from the abundant satirical prints - of both a social and political nature - that circulated at the time. Particularly notable were those by William Hogarth, which Goya knew and which contributed to the formation of his biting critical mindset. He also took in Pre-Romantic inspiration, of which traces could already be found from the beginning of the 18th century. In the second half of his life, a world in crisis and a few difficult personal experiences had a determining impact on his production, and sometimes a disturbing one. He kept his interest in learning into old age, as shown by his later adoption of lithographic techniques.



Portada de la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Sigmund Freud. Publicada en España en 1922.

psicopatología de la vida cotidiana de Freud; desde los tratados de cine de Kulechov, a los estudios históricos acerca de los estilistas del desierto de Siria, o la lectura cotidiana de la enciclopedia Espasa. Una mención particular merece el impacto de los clásicos españoles en Buñuel. Las huellas de la picaresca, el naturalismo, Cervantes, Velázquez o Galdós pueden rastrearse en él, de la misma manera que hemos observado en Goya con respecto a Velázquez o Moratín. Influencias todas ellas combinadas con la firme convicción de que la aventura más apasionante es la del acceso a la interioridad del sujeto y mirarla de soslayo, mirar sin ser visto, mirar como forma de escrutar lo íntimo, lo secreto, demostrando con su cine que es peligroso asomarse al interior.

Ninguna de las circunstancias expuestas habría sido productiva para Goya y Buñuel si no hubieran estado alimentadas por la curiosidad, cualidad que arraigó en ellos profundamente y les estimuló a lo largo de toda su obra. Fueron atentos observadores de los progresos artísticos de su tiempo, con afán de aprender de ellos, pero también con el acicate de ir más allá. Goya es el "mirón" que observa incansable todo lo que le rodea y lo traslada al lienzo, a la plancha o al papel, filtrado por la impresión que ha producido en su ánimo. Buñuel, el "entomólogo" que observa impassible los hechos externos que luego regurgitará en formas a menudo imprevisibles

Goya y Buñuel fueron espíritus inconformistas. En algunos cartones para tapices se constata que Goya deslizó llamadas a la conciencia crítica, como el del *Albañil herido* (1786), pocos años posterior a un edicto de Carlos III que exigía responsabilidades por los accidentes laborales que fueran debidos al uso de andamios defectuosos (1778). Paradójicamente pintó el boceto preparatorio en clave más irónica, mostrando al damnificado borracho, aunque seguramente no lastimado, y a sus acompañantes con expresión socarrona. Una parte fundamental de la obra de madurez de Goya, de forma significada la serie de los *Caprichos* y un buen número de dibujos, estuvo encaminada

Buñuel was also born in the bosom of a provincial, traditional and ultra-Catholic society, in 'feudal Calanda'. Not content with the comfort of belonging to a wealthy family, something pushed him to be rebellious and seek out new horizons. He knew how to drink from the cultural wellspring that surrounded him, first in Madrid and later in Paris: the climate of curiosity and questioning at the Students' Residence, where he cultivated very enriching friendships, especially with García Lorca and Dalí; the investigations of the avant-garde, of the Ultraists and Surrealists; the mastery of Gómez de la Serna; the exploration of intimacy and death in German cinema (*Destiny*, by Fritz Lang, 1921), the technical quality of French films, especially Epstein's, and the effectiveness and meaning of the spontaneous provocation of American comedy (Buster Keaton). In Buñuel, curiosity was both a feature of his personality and a creative principle that he captured in a multitude of images. From his student years onwards, he was a man who paid attention to all different types of materials. This was a tendency that would grow with time and encompass everything from Fabre's world of insects to Freud's *The Psychopathology of Everyday Life*; from Kulechov's treatises on cinema to historical studies of the stylites of the Syrian desert to his daily reading of the Espasa encyclopaedia. The impact of the Spanish classics on Buñuel merits special mention. The fingerprints of the picaresque, of naturalism, Cervantes, Velázquez and Galdós may be seen in him, in the same way the imprint of Velázquez and Moratín may be seen in Goya. The influence of all of these was combined with the firm conviction that the most thrilling adventure is the journey to the interior of a subject, to see it obliquely, seeing without being seen, to look as a way of scrutinizing the intimate, the secret, demonstrating through his films that it is dangerous to look within.

None of the circumstances described would have been productive for Goya and Buñuel had they not been fuelled by curiosity, a curiosity profoundly ingrained in them and that stimulated them throughout their careers. They were keen observers of the artistic advances of their times, keen to learn from them, but also spurred to go beyond. Goya was the 'great seer' who ceaselessly observed the world around him and transferred it to canvas, plate and paper, filtered through the impression that it had produced within his soul; Buñuel, the 'entomologist' who observed external events with a dispassionate eye, later spitting them back out in often unpredictable forms.

Goya and Buñuel were nonconformist spirits. Some tapestry cartoons demonstrate that Goya felt the call of critical conscience, such as *Albañil herido (Wounded Mason, 1786)*, painted a few years after Carlos III's 1778 edict that established liability for workplace accidents resulting from the use of defective scaffolds. Paradoxically, he painted the preparatory study in a more ironic key, portraying the doomed man as drunk, but certainly not injured, and his companions with sarcastic expressions. A fundamental part of Goya's mature work, significantly shown in the *Caprichos* and a large number of drawings, was tied up in providing negative judgement on a wide variety of conduct, such as poor teaching practices (*Spare the Rod, Spare the Child*), the easy living of the clergy (*Capricho*

a enjuiciar negativamente conductas de muy diversa índole como las malas prácticas docentes (*La letra con sangre entra*), la molicie del clero (capricho 79: *Nadie nos ha visto*) la ignorancia supersticiosa (capricho 52: *Lo que puede un sastrer*), la picaresca popular, los excesos del alcohol, el fanatismo religioso, los galanteos ilícitos, la asnería de los médicos, el abuso de los poderosos, etc. Esas conductas, supuestamente genéricas, podrían también haber querido referirse a situaciones más concretas y personales, aunque de forma cuidadosamente velada, como la que encierra el capricho 61, *Volaverunt*, alusivo a la duquesa de Alba. Los *Caprichos* sugieren además interpretaciones más sutiles, presentando diferentes niveles de lectura que los convierte en creaciones ciertamente complejas. Como dibujante y grabador, Goya apuró la vena mordaz de otros artistas europeos como William Hogarth o James Gillray, pero trascendió lo bufonesco o caricaturesco para suscitar reflexiones más profundas.

Buñuel inaugura su producción cinematográfica en *Un perro andaluz* con una imagen que es toda una declaración de principios, la molesta e inquietante visión de un ojo cortado que genera desazón en el espectador y le confirma que lo que a continuación va a ver es algo distinto a lo que está acostumbrado y probablemente inquietante. A partir de aquí el resto de su producción es una llamada a la incomodidad que obliga a pensar y en muchas ocasiones a adoptar postura, tanto en el territorio social y político como en el personal, porque su cine, que esquivo la ternura complaciente, es un llamamiento a la reflexión acerca de los desajustes sociales, de los desmanes políticos, del absurdo del poder establecido, fuera éste eclesial o gubernamental, y de la capacidad de crueldad del ser humano. Desde la censura a la educación como una forma de control social proclamada descarnadamente en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), a la puesta en cuestión de la formación en el seno de la familia a cargo de padres o madres incapaces de cuidar adecuadamente a sus hijos (*Los olvidados*, 1951). Otra de las constantes de su cine fue la crítica a la necesidad de los gobernantes, como el ministro suicida de *La edad de oro* o las fuerzas del orden torturadoras de *El discreto encanto de la burguesía*. La iglesia como institución fue también otro de los principales objetivos a batir por Buñuel, especialmente por su condición de fuerza represora de lo instintivo, de ente controlador de las acciones espontáneas del hombre, fueran estas sexuales o sencillamente orientadas a ejercer su libertad como individuo (*Un perro andaluz*). Es por esto que se recrea en representar a los jerarcas de la Iglesia como sujetos putrefactos que conducen de forma fatal a la muerte de los impulsos más naturales del ser humano (*La edad de oro*).

Buñuel y Goya fueron capaces de retratar con sarcasmo la falsedad de muchas convenciones. Singular énfasis pusieron en denunciar la inutilidad y perversidad de la guerra, Goya con la serie de los *Desastres* y Buñuel mediante reflexiones poéticas como las planteadas en *Ilegible, hijo de flauta*, en proyectos inconclusos como los de *Montserrat* o *Johnny cogió su fusil*, e incluso en *Agón*, el que sería su último texto cinematográfico. Ambos creadores representaron la guerra de forma explícita y desgarradora, incidiendo en la esterilidad y el absurdo de la violencia. Especialmente cuando Goya tuvo ocasión de

79: *No One Has Seen Us*), ignorant superstition (Capricho 52: *What a Tailor Can Do!*), popular picaresque, excessive drinking, religious fanaticism, illicit trusts, the silliness of doctors, the abuses of the powerful, etc. These behaviours, supposedly generic, may have also referred to more concrete and personal situations, although in a carefully veiled way, such as may be found in Capricho 61, *They Have Flown*, which alludes to the Duchess of Alba. The *Caprichos* also suggest more subtle interpretations, presenting different levels of reading that make them into truly complex creations. In his drawings and engravings, Goya tapped the biting vein present in other European artists such as William Hogarth and James Gillray, but transcended simple mockery and caricature to arouse more profound reflections.

Buñuel would begin his cinematic production in *An Andalusian Dog* with an image that is a true declaration of principle: the upsetting and disturbing vision of a person's eye being sliced open. This sight makes the viewer uneasy and confirms to them that what they will see next is unlike what they are accustomed to seeing, and will probably be disturbing. From them on, the rest of his production was a call to discomfort that forces the viewer to think and often to take a stance, both in the social and political sphere as well as the personal one, because his films, which avoid tender complacency, are a call to reflect about social imbalances, political excesses, the absurdity of established power (both ecclesiastical and governmental) and mankind's capacity for cruelty. This is present in topics ranging from censorship and education as forms of social control, starkly presented in *Land Without Bread* (1933), to questioning the suitability of leaving children to be raised by fathers and mothers incapable of adequately caring for them (*The Young and the Damned*, 1951). Another consistent feature of his films was a criticism of the necessity of governors, such as the suicidal minister of *The Golden Age* or the torturing forces of order in *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. The Church as an institution was another of Buñuel's principal targets, especially for its character as a body repressive of instinct, as an entity controlling man's spontaneous actions, be they sexual or simply aimed at exercising individual freedom (*An Andalusian Dog*). It was for this reason that he played with representations of Church officials as rotten subjects that fatally drive the most natural human impulses to their end (*The Golden Age*).

Buñuel and Goya were able to depict the falsity of many conventions with sarcasm. They placed a particular emphasis on the uselessness and perversity of war, Goya with the *Desastres (Disasters)* series and Buñuel through poetic reflections like those included in the screenplay for *Ilegible, son of a flute*, and in incomplete projects such as *Montserrat*, *Johnny cogió su fusil (Johnny Got His Gun)* and even *Agón (Agon)*, which would be the last thing he wrote for the cinema. Both creators represented war in an explicit, heart-rending way, touching on the sterility and absurdity of violence. This was particularly true once Goya was made to affirm that the wars that he had lived through had only reinforced and radicalised the absolutism of Fernando VII. Along the same lines, at the end of his life, Buñuel could provide a warning of how the irrationality of the different 20th-century wars had loosed the spectre of terrorism,

comprobar que los conflictos bélicos que le había tocado vivir únicamente sirvieron para reforzar y radicalizar el absolutismo de Fernando VII. En esta misma línea, Buñuel, al final de su vida, pudo advertir cómo la irracionalidad de las distintas guerras del siglo XX habían desembocado en el espectro del terrorismo, una manifestación todavía más arbitraria y cruel, si cabe, de la violencia.

Nuestros dos personajes consideraron la libertad del individuo como un bien muypreciado y clamaron por ella. En la estampa alegórica de Goya *Se defiende bien* (Desastres, 78) la figura de un caballo se revuelve contra otros animales amenazantes, seguramente inspirada en el poema *Los animales parlantes* de Giambattista Casti (1802), donde un equino reivindica precisamente los valores de la libertad. Buñuel hizo que el malvado de su primera película mexicana, *Gran Casino*, fuese abatido por los golpes de una estatuilla de la libertad. Algo que no debe resultar sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta que desde *La edad de oro* este tema atraviesa toda su obra, partiendo de una concepción marcada por la obra del marqués de Sade, que entendía la libertad como un ejercicio de intimidad e introspección revolucionario. En el camino surgió *Ilegible, hijo de flauta* como metáfora del hombre nuevo que debía emerger tras los conflictos como la Guerra Civil española o la Segunda Guerra mundial, para afrontar la búsqueda de un nuevo horizonte para la humanidad. Buñuel sabía de las dificultades para ejercitar no solo la libertad del individuo como ser político (*Así es la aurora*), sino también la de conciencia (*Nazarín*, *Simón del Desierto*) y aún más la del instinto (*Susana*, *Viridiana*). Se trataba en todos los casos de aspiraciones que se asemejaban a los gigantes imaginados por el Quijote de Cervantes o al libre albedrío soñado por Segismundo en el monólogo calderoniano de *La vida es sueño*.

Existe otra categoría de libertad que es de importancia capital para el artista creador y que Goya y Buñuel ejercieron sin restricciones. Es la libertad de pensamiento que opera en el interior de su mente, la que sumada al ingenio permite alumbrar frutos verdaderamente genuinos. Mediante la práctica de esta libertad desarrollaron vigorosos procesos creativos que iban más allá de la crítica reformista o moralizante a la par que otorgaban un importante papel a la fantasía. Marcados por el escepticismo de quien contempla la imbatibilidad del mal y la futilidad de denunciarlo, exploraron a través de él el componente provocativo de las imágenes, trastocando iconografías ya establecidas e inventando nuevas formas de construcción visual. Descubrieron que la provocación y la subversión, aquello que pone en cuestión el orden establecido, era para ellos recurso personal de liberación y un espléndido medio de abrir caminos insospechados de creación artística. Se valieron de la aparente arbitrariedad de las imágenes como reflejo de la arbitrariedad de la vida.

Goya grabó los *Caprichos* con intención de "subministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice". Partiendo de asuntos que eran objeto habitual de la crítica o de la sátira convencional, como por ejemplo la prostitución o la cambiante fortuna de los humanos, Goya los derivó hacia visiones tan sorprendentes como unas casquivanas sentadas por la cabeza (Capricho 26, *Ya tienen asiento*) o una

a manifestation of violence even more arbitrary and cruel, if possible, than before.

Our two figures considered individual freedom to be a precious good and called out for it. In Goya's allegorical print *He Defends Himself Well* (Disasters 78), the figure of a horse that faces up to other menacing animals, certainly inspired by Giambattista Casti's poem *The Talking Animals* (1802), where a horse puts a point specifically on the value of freedom. Buñuel wrote a scene where the villain of his first Mexican film, *Gran Casino*, was struck with a statuette of Liberty. This should not surprise us, particularly if we take into account that from *The Golden Age* onwards this theme stretched through all of his work, starting from a conception influenced by the Marquis de Sade's understanding of freedom as an intimate act and one of revolutionary introspection. *Ilegible, son of a flute* was a result of this path, providing a metaphor of the new man that was meant to emerge from conflicts such as the Spanish Civil War or the Second World War to take on the search for a new horizon for humanity. Buñuel knew the difficulty not only of exercising individual freedom as a political actor (*That is the Dawn*), but also freedom of conscience (*Nazarin*, *Simon of the Desert*), and even more, freedom of instinct (*Susana*, *Viridiana*). All of these dealt with aspirations that looked like the giants imaged by Cervantes' Quixote or like the free will dreamed of by Segismundo in his monologue from Calderón's *Life is a Dream*.

There is another type of freedom of central importance to the creative artist, and one which Goya and Buñuel exercised unrestrictedly. This is the freedom of thought; exercised within the mind and combined with ingenuity, it can generate truly genuine products. By exercising this freedom, they developed vigorous creative processes that went beyond reformist or moralising criticism while granting an important role to fantasy. Marked by the scepticism of the man who contemplates the tides and the futility of denouncing them, they used freedom to explore the provocative aspect of images, upsetting established iconography and inventing new forms of visual construction. They discovered that provocation and subversion, things which question the established order, were a personal tool of liberation for them and a splendid way of opening unexpected pathways of artistic creation. They valued the apparently arbitrary nature of images as a reflection of the arbitrariness of life.

Goya engraved the *Caprichos* with the intention of 'supplying material for ridicule and exercising at the same time the fantasy of the creator'. Beginning with subjects that were typically objects of criticism or conventional satire, such as prostitution or people's changing fortune, he drew out visions as surprising as two silly young ladies with chairs on their heads (Capricho 26, *Now They're Sitting Pretty*) or a troupe of acrobats directed by a monstrous person controlling their precarious destinies (Capricho 56, *To Rise and Fall*). The extravagance of these images results in their uncertain meaning. In Goya, subversion took its most literal form in his visions of the carnival, in which grotesque masks prevented the recognition of the faces they hid, an effective way of representing the alteration of the established order in a lived form. Another facet of subversion was the shock shown by the grotesque faces, such as in the case of the so-called

suerte de saltimbanquis al arbitrio de un personaje monstruoso dueño de sus cambiantes fortunas (Capricho 56, *Subir y bajar*). La propia extravagancia de estas imágenes deriva en significados inciertos. La subversión en Goya adopta su versión más literal en las visiones de carnaval, en las que grotescas máscaras impiden reconocer los rostros que esconden, eficaz medio de representar de forma vívida la alteración del orden establecido. Otra faceta de la subversión es el esperpento que representan los rostros grotescos, como el del llamado *Tío Paquete*, inspirado en un personaje real pero, a la vez, muy próximo a los de las *Pinturas negras* o a algunos rostros animalescos que desfilan en los últimos *Desastres de la guerra* (los denominados *Caprichos enfáticos*) a cuya obvia intención política se superponen otras lecturas más desconcertantes. Asimismo, Buñuel se regodeó en derivar rostros hacia el esperpento, caso señalado el de Jesucristo en chocantes modalidades de Ecce homo riente (*Nazarín*), estatua-soporte de un tendido eléctrico (*Así es la aurora*), ladrón ciego, soplón y lujurioso (*Viridiana*) o atractiva mujer travestida bajo la iconografía del Buen Pastor (*Simón en el desierto*).

Buñuel entiende la provocación como un ejercicio de intelectual, como un reto humanista mediante el cual transformar la realidad y sobre todo mediante el cual obligar al individuo a interrogarse acerca de las convenciones que le rodean y también acerca de sus propias actitudes. Es la provocación aprendida de Gómez de la Serna, arraigada en su práctica surrealista y convertida en actitud vital y también en condición intrínseca a su obra. Porque provocar es otra forma de hacer pensar sobre el orden social instituido (*La Edad de Oro*), las creencias religiosas (*Nazarín*, *La Vía Láctea*), las políticas (*Así es la aurora*) o las parcelas de confort en las que nos establecemos como individuos (*El ángel exterminador*, *El discreto encanto de la burguesía*).

El sueño ha jugado desde antiguo un poderoso papel inspirador. Muchos creadores han sacado fértil provecho del mundo onírico y lo han convertido en una vía de conocimiento artístico, bien rescatando visiones del estado durmiente y del estado de sopor, o bien ideando representaciones que simulan las producidas en esos estados. Son visiones irracionales, impulsos del subconsciente liberados de toda convención que, luego sumados a las experiencias personales que el artista haya acopiado y convertido en impresiones subjetivas, dan lugar a imágenes de las que ya no se espera explicación lógica, discurso coherente o enseñanza moral alguna. Es el reto del artista dispuesto a explorar sus propias entrañas y encontrar en ellas materia de inspiración que dejará luego fluir libremente, sin prejuicios morales ni cortapisas, por más que desborde los territorios de la supuesta realidad objetiva. Es la mirada hacia adentro, fuertemente estimulante pero no exenta de riesgos tal y como afirmaba Buñuel al considerar que era “peligroso asomarse al interior”. Porque el descubrimiento de las obras de Darwin, Freud y Sade le llevó a la convicción de que la aventura

Uncle Paquete, inspired by a real person but, at the same time, very close to the faces seen in the *Black Paintings* or in some of the animalistic visages that file through the final *Disasters of War* (the so-called emphatic *Caprichos*), for which more disconcerting readings can be layered over their obvious political aims. At the same time, Buñuel took delight in drawing out faces that bordered on the shocking, for example that of Jesus in the clashing forms of the Ecce Homo Ridente (*Nazarín*), the statue-support of an electrical wire (*This is the Dawn*), the luxurious, treacherous and blind thief (*Viridiana*) and the attractive transvestite woman under the icon of the Good Shepherd (*Simon of the Desert*).

Buñuel understood provocation as an intellectual activity, as a humanistic challenge through which reality may be transformed and, above all, through which the individual is challenged to interrogate the conventions around them as well as their own attitudes. It was a provocation learned from Gómez de la Serna, rooted in Surrealist practice and converted into a vital attitude intrinsic to his work. Because provocation is another way of making people think about the settled social order (*The Golden Age*), religious belief (*Nazarín*, *The Milky Way*), politics (*That is the Dawn*) or the bubbles of comfort in which we, as individuals, settle ourselves (*The Exterminating Angel*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*).

Dreams have played a powerful inspirational role since ancient times. Many creators have found fertile ground in the world of dreams, turning it into a path of artistic discovery, retrieving visions from the dream state and the state of unconsciousness or even coming up with representations simulating those produced in such states. They are irrational visions or subconscious impulses that, once added to personal experiences collected by the artist and changed into subjective impressions, create images that no longer expect logical explanation, coherent discussion or any moral lesson. This is the challenge for the artist inclined to explore within themselves, finding material for inspiration that that they will later let flow freely, without moral prejudice or limitations, however much it spills out of the territory of supposed objective reality. This is an inward look, fiercely stimulating but not free of risks, as Buñuel affirmed by saying that it ‘is dangerous to look within’. This was because the discovery of the works of Darwin, Freud and Sade led him to believe that the most thrilling adventure was to access and wander through the inner spaces and subconscious of the human being. His eye looked beyond the territory of supposed objective reality, the predictable, measurable and analytical, to explore situations, presences and feelings that escape from the intelligible world and the demands of reason.

Goya’s Capricho 43, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, has become the archetypical image of the artist dominated by the world of dreams, and has generated many meanings. On one hand, still faithful to an Enlightenment

más apasionante era la de acceder y vagar por la intimidad y el subconsciente del ser humano. Mirada que desborda los territorios de la supuesta realidad objetiva, previsible, mensurable, analítica, que explora situaciones, presencias y sensaciones que escapan al mundo inteligible, a los dictados de la razón.

El capricho 43 de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, se ha convertido en imagen paradigmática del artista dominado por el mundo de los sueños con un resultado polisémico. Por un lado, fiel todavía a la mentalidad ilustrada, constata la función de baluarte del progreso y de prosperidad que tiene la razón, frente a la cual se encuentra la sinrazón, la razón adormecida, que es campo abonado para que fructifique la vileza, la estulticia o el despropósito, desviaciones todas ellas del buen fin al que debiera estar destinado el ser humano. Pero, por otro lado, también sugiere que la razón descaminada puede engendrar o soñar desvaríos monstruosos que atentan contra ese buen fin. Aparente doble sentido que muestra la ambigüedad que desprende no solo éste, sino todos los *caprichos* en general. Quedaba así franqueado el camino para que Goya fuera más allá y construyera la serie gráfica de los *Disparates* y los murales de las *Pinturas negras*, cuyas visiones ahondan decididamente en el componente irracional y se asoman a lo fantasmagórico, a la vez que parecen teñirse de experiencias emocionales de carácter muy personal. Estas obras tardías se dirían impresiones de un alma turbada que al asomarse a su interior sólo encuentra atmósferas opresivas más propias de una pesadilla que de una reflexión melancólica.

Por su parte Buñuel, gracias a su conocimiento de Freud, a su amistad con Dalí y a sus contactos con la vanguardia parisina, descubrió que el sueño era un instrumento único para arremeter con violencia contra los convencionales cánones establecidos, para tratar de retornar a la pureza del “automatismo psíquico”. La escritura automática sería el método expresivo de los nuevos poetas que elegirían para expresarse los caminos del humor, el horror, la paradoja, el erotismo, la locura y el sueño. No es raro que la fiebre surrealista contagiase al cine pues, como explicó Buñuel, este es “el mecanismo que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño”, entendiendo el sueño como la forma más pura de automatismo. Los sueños le permitían romper con la lógica del espacio y del tiempo, convertir el cine en una nueva forma de escribir poesía con imágenes (*Un perro andaluz*, *La Edad de oro*, *Subida al cielo*) y también en el lugar en el que habitan los monstruos (*Los olvidados*, *Robinson Crusoe*, *El ángel exterminador*), que en muchos casos no están desprovistos de atractivo. El espacio en el que duerme la razón entendida como convención y en el que, como explícita uno de los presos de *Nazarín*, se diluye el sentido y las diferencias entre el Bien y el Mal.

mentality, it affirms that reason is a bastion of progress and prosperity; it is the opposite of unreason, or sleeping reason, which is a fertile field for evil, stupidity and nonsense, all deviations from the proper end towards which human beings should be destined. On the other hand, it also suggests that unguided reason may create or dream up monstrous deviations that assault this good end. The apparent double meaning shown in this ambiguity is present not only in this *Capricho*, but rather in all of them. In this way, the path was marked for Goya to go beyond and construct the *Disparates* graphic series and the murals of the *Black Paintings*, whose visions decidedly deepen the irrational component and bear on the phantasmagorical, while at the same time appearing to be tinted with very personal emotional experiences. These later works would give the impression of a troubled soul that, looking within, only found oppressive atmospheres more like nightmares than to melancholic reflections.

For his part, Buñuel, thanks to his knowledge of Freud, his friendship with Dalí and his contacts with the Parisian avant-garde, discovered that dreams were a unique instrument to turn violently against the conventionally established canons, attempting to return to the purity of the ‘automatic psychic action’. Automatic writing would be the expressive mode used by the new poets, who chose it to express themes of humour, horror, paradox, eroticism, madness and dreams. It is unsurprising that cinema would catch the Surrealist fever since, as Buñuel explained, this is ‘the mechanism that best imitates the functioning of the mind in a dream state’, understanding dreams as the purest form of automatic thinking. Dreams allowed Buñuel to break with the logic of space and time, changing cinema into a new way of writing poetry with images (*An Andalusian Dog*, *The Golden Age*, *Mexican Bus Ride*) and also provided a place where monsters lived (*The Young and the Damned*, *Robinson Crusoe*, *The Exterminating Angel*), which in many cases were not without their attractions. The space in which reason dreams may be understood as a convention in which, as one of the prisoners in *Nazarín* explains, sense and the difference between Good and Evil are diluted.

4. Buñuel, 1982: 117.

4. Buñuel, 1982: 117.

Ocasión concreta y efectiva de aproximación de Buñuel a Goya se produjo cuando comenzaban a prepararse en Zaragoza los actos conmemorativos del primer centenario de la muerte del pintor, que se cumplía en 1928. La Junta constituida al efecto dispuso producir una película a él dedicada. ¿Quién mejor para llevarla a cabo que un aragonés del que ya se tenía noticia de su incorporación en París a la todavía joven industria cinematográfica?

En aquellos momentos, yo era sin duda el único español -de los que se habían ido de España- que tenía nociones de cine. Fue sin duda por esta razón que, con ocasión del centenario de la muerte de Goya, el Comité Goya de Zaragoza me propuso que escribiera y realizara una película sobre la vida del pintor aragonés, desde su nacimiento hasta su muerte. Yo hice un guión completo, ayudado por los consejos técnicos de Marie Epstein, hermana de Jean.

Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró, no sin darme algunos consejos⁴.

Así pues, Buñuel aceptó el encargo de buen grado y preparó un guion titulado *Goya* (1926), un tanto anclado en las leyendas románticas del siglo XIX que sustentaban, entre otras especies, el amor loco del pintor hacia la duquesa de Alba. La historiografía ha desestimado cada vez con más firmeza que llegara a existir una relación sentimental entre ambos, pero la espontaneidad e incluso sensualidad que se desprende de algunos dibujos y pinturas que el artista realizó cuando frecuentaba el círculo de la duquesa había alimentado esas viejas fábulas. De todos modos a Buñuel solo le preocupó parcialmente el rigor histórico de su guion para evitar molestar a la Junta del Centenario. En varias ocasiones, a lo largo de la escritura del mismo, decidió alterar los hechos reales (justificándolo y dando explicaciones al respecto) para que el relato funcionase como narración audiovisual. Así que, apoyándose en la construcción de algunos *tableaux vivants*, inspirados en la obra gráfica y en cuadros de Goya, decidió contar la historia de un amor loco, casi frenético e imposible, el surgido entre la duquesa y el pintor, haciendo de este tema el eje argumental de la película. Se trataba de la misma idea que conseguiría desarrollar, sin las ataduras a las que le obligaba un encargo y con absoluta libertad creadora, en *Un perro andaluz*, una obra en la que asistimos de forma reiterada a la frustración del deseo, frenado por las convenciones impuestas por el medio que rodea a los protagonistas. Desde entonces, éste sería el motor temático de buena parte de su producción, prácticamente hasta el final de su filmografía con *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

A concrete and effective moment for the approximation of Buñuel and Goya came when commemorative acts were prepared in Zaragoza in 1928 for the first centenary of the painter's death. The Council in charge of organising commemorative events commissioned a film dedicated to Goya. Who better to create it than another artist from Aragon who had already been noted for his incorporation in Paris into the still-young film industry?

In those times, I was without doubt the only Spaniard - of those who had left Spain - who had ideas about film. This was surely the reason why, for the centenary of Goya's death, the Goya Committee of Zarazoga proposed that I write and create a film about the life of the Aragonese painter, from his birth to his death. I wrote an entire screenplay, helped by the technical advice of Marie Epstein, Jean's sister.

Then I visited Valle-Inclán, in the Circle of Fine Arts, where I discovered that he was also preparing a film about the life of Goya. I was going to respectfully cede to the master when he withdrew, but not without giving me some suggestions⁴.

This was how Buñuel accepted the high-level commission and prepared a screenplay entitled *Goya* (1926), anchored in the romantic legends of the 19th century; these affirmed, among other things, the painter's mad love for the Duchess of Alba. The historiography has dismissed with increasing security the idea that a personal relationship between the two existed, but the spontaneity and even sensuality of a few of the drawings and paintings created by the artist when he frequented the Duchess' circle have fed this old fable. In any case, Buñuel was only partially concerned by the historical accuracy of his screenplay inasmuch as was necessary to avoid annoying the Centenary Council. While writing the screenplay, he decided on several occasions to alter real events (giving justifications and explanations for doing so) to make the story work with audio-visual narration. In this way, using as a base a few *tableaux vivants* inspired by Goya's graphic work and paintings, he decided to tell the story of a mad love, impossible and almost frenetic, between the duchess and the painter, making this the central theme of the film's plot. It dealt with the same idea that he managed to develop - without the limitations placed on him by a commission - with absolute creative freedom in *An Andalusian Dog*, a work in which we repeatedly see the frustration of desire reiterated again and again, reined in by the conventions imposed on it by the environment that surrounds the protagonist. From then on, this would be the thematic engine of much of his production, lasting almost through the end of his career with *This Dark Object of Desire* (1977).

Insurmountable obstacles prevented his film *Goya* from ever becoming a reality. Again, in 1937, Buñuel wrote another,

Obstáculos insalvables impidieron que la película *Goya* llegara a hacerse realidad. Y de nuevo, en 1937, Buñuel acometió otro guion sobre el mismo personaje, aunque diferente, esta vez titulado *La duquesa de Alba y Goya*. Pero tampoco prosperó. A través de estos guiones se podría decir que Buñuel construyó su personal y particular visión de Goya, poco rigurosa y bastante tópica. Pero el encuentro con la obra de Goya a través de la escritura de estos proyectos, a través de diferentes lecturas (incluido el libro sobre Goya publicado en 1928 por Gómez de la Serna) y con el recuerdo de sus frecuentes visitas al Museo de Prado, le dejaron una perceptible impronta. En cierta medida Goya contribuyó a la construcción intelectual y estética de Buñuel como creador.

Podemos apreciar cómo Goya se filtra por muy distintas vías en la obra de Buñuel a través, en unos casos, de evocaciones visuales y en otros, directamente, en forma de imitación o revisión iconográfica. Entre el primer grupo de convergencias pueden señalarse algunas muy sutiles relacionadas con el tratamiento del erotismo que nunca sabremos si son mera coincidencia o mención deliberada. A modo de ejemplos comparemos la escena de la novicia Viridiana quitándose la media con la muchacha del Capricho 31, *Ruega por ella*. Aunque la una sea novicia reprimida y la otra una sugerida prostituta, las dos están vinculadas a la representación del deseo y sus pulsiones. Fuera de encargos convencionales, Goya afrontó el tema del impulso sexual lejos de consideraciones morales o pecaminosas, consciente de ser elemento intrínseco a la naturaleza humana pero no ignorando los costes personales que podía acarrear. El Disparate 10, *El caballo raptor*, habla de sus derivas desordenadas y de sus consecuencias imprevisibles, tal y como lo hiciera Buñuel desde *La edad de oro* hasta *Ese oscuro objeto del deseo*, reivindicando el instinto como el aliento puro del ser humano, liberado de las cortapisas impuestas por el orden establecido.

El arte de los siglos del barroco estuvo en gran parte capitalizado por los asuntos religiosos. Entre otros, la lucha contra las tentaciones, en especial las tentaciones de la carne. Figuras como la de San Antonio abad, San Antón, eran representadas como modelos ejemplares de resistencia a la seducción inducida por los demonios. Goya pintó al santo, si bien en una escena puramente extática, posterior a su triunfo sobre los seres infernales que le habían asediado. Al contrario del cuadro *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, en el que los demonios acechan para llevarse el alma del agonizante. Siglo y medio después, ciertas cuestiones religiosas, y en particular las tentaciones, atrajeron también el interés de Buñuel, afrontándolas y revisándolas bajo el tamiz de Darwin, Freud y Sade. Partiendo de ellos reflexionó en torno a la naturaleza de las tentaciones en clave de comedia (*Subida al cielo, La ilusión viaja en tranvía*) o de ensayo visual (*Simón del desierto, La Vía láctea*). Otra vertiente de temática religiosa que se presta a representaciones de alta intensidad son las experiencias agónicas, que Goya plasmó magníficamente en *La oración en el huerto* (Escolapios, Madrid). Buñuel abordó esta idea utilizando emociones que iban de la desesperación al éxtasis, para ahondar en las paradojas y supersticiones vinculadas a la religión y a la muerte, tal y como hiciera en *La*

different screenplay on the same figure, this time entitled *The Duchess of Alba and Goya*. This also failed to come to fruition. Through these screenplays, it could be said that Buñuel constructed his own personal vision of Goya, fairly topical though not particularly rigorous. But his encounter with Goya's work through the writing of these projects, various readings (including the book on Goya published in 1928 by Gómez de la Serna) and the memory of his frequent visits to the Prado Museum left a visible imprint on him. In definite measure, Goya contributed to Buñuel's intellectual and aesthetic production as a creator.

We can appreciate how Goya filtered through into Buñuel's work in many different ways, sometimes through visual evocations and at other times directly, through imitation or iconographic revision. The first group of similarities notably includes some very subtle similarities related to the treatment of erotic themes; we will never know if these are mere coincidence or deliberate evocation. By way of example, we can compare the scene in which the novice Viridiana removes her stocking with the girl in Capricho 31, *She Prays for Her*. Although one is a repressed novice and the other is suggested to be a prostitute, both are connected to the representation of desire and it impulses. Outside of conventional commissions, Goya dealt with the theme of sexual impulse outside of considerations of morality or sin, aware that it was an intrinsic element of human nature while still recognizing the personal costs it could entail. Disparate 10, *The Horse-Abductor*, speaks of its disordered effects and unpredictable consequences, just as Buñuel would do from *The Golden Age* to *This Dark Object of Desire*, emphasizing instinct as the pure breath of the human being, freed from the restrictions placed on it by established order.

The art of the Baroque era was, in considerable measure, dominated by religious themes. Among them was the fight against temptation, particularly the temptations of the flesh. Figures such as St. Anthony the Great, were represented as exemplar models of resistance to the seductions caused by demons. Goya painted the saint in a purely ecstatic state after his triumph over the hellish beings that had besieged him. This was unlike his painting *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo* (*St. Francis Borgia Attending a Dying Man*), in which demons seize their opportunity to carry away the soul of the dying man. A century and a half later, certain religious questions, particularly those pertaining to temptation, also attracted Buñuel's interest, who addressed them and reviewed them through the lens of Darwin, Freud and Sade. Taking them as a starting point, he reflected on the nature of temptations in a comic way (*Mexican Bus Ride, Illusion Travels by Streetcar*) and as visual essays (*Simon of the Desert, The Milky Way*). Another aspect of religious themes that he used in high-intensity representations were scenes of agony, which Goya captured magnificently in *The Agony in the Garden* (Escolapios, Madrid). Buñuel addressed this idea using emotions that ranged from desperation to ecstasy, diving into the paradoxes and superstitions connected to religion and death, as he did in *The Daughter of Deceit* and *Nazarin*. He insisted in all cases on the tragic state of the individual in relation to the existence of God, as in the dispiriting awareness of loneliness that assaults

hija del engaño o en *Nazarín*. Insistiendo en todos los casos en la condición trágica del individuo respecto de la existencia de Dios, como es la conciencia desalentadora de soledad que acucia al sacerdote Nazarín al final de su camino, o al estilista Simón, quien, desengañado, termina adoptando las fórmulas estéticas y vitales del existencialismo. Planteamientos, en definitiva, que muestran a una humanidad que trata de avanzar, con la visión sajada por el silencio divino y por los desastres que la cercan. A tientas, como los presos encadenados de *No saben el camino* (Desastres, 70), que intentan con poco éxito salvar una zanja, casi una fosa. La misma que a ciegas procuran superar los peregrinos de *La Vía Láctea*, guiados por el mismísimo Jesucristo.

Si hablamos de violencia, seguimos encontrando más evocaciones visuales. La estampa *Echan perros al toro* (Tauromaquia, 25) probablemente inspiró a Buñuel a la hora de construir una secuencia de *El Bruto* que no llegó a rodarse. Se trata de la lucha desesperada de un grupo de perros cercando a una res que va a ser conducida al matadero, prefigurando así, en unas pocas imágenes y nada más comenzar la película, lo que iba a ser el destino del protagonista.

Buñuel no gustaba de imitar o versionar obras plásticas o literarias. En una sola ocasión colocó una pintura de Goya como parte de la puesta en escena, cuando situó, con cierta ironía, una reproducción de la *Maja desnuda* como elemento de la decoración del cabaret frecuentado por el protagonista de *La hija del engaño*. Evitó siempre que pudo hacer uso de los *tableaux vivant* en la práctica cinematográfica, aunque en ocasiones recurrió a ellos con evidente sarcasmo, subvirtiendo el significado que tradicionalmente se les había asignado. Esto nos conduce a un segundo grupo de convergencias visuales entre Goya y Buñuel, aquellas en las que se procede a la imitación y revisión explícita de determinadas iconografías. Como sucede en *Viridiana*, donde Buñuel no se resistió a desplegar una corte de menesterosos al estilo de los del Siglo de Oro español y escenificar con ellos la *Última Cena* de Leonardo, alterando el significado de la pintura original. En la misma *Viridiana*, mirando ahora a Goya, el cineasta imitó la puesta en escena de los *Viejos comiendo sopa* que el pintor había plasmado en sus *Pinturas negras* o en *El vergonzoso* (Capricho 54). Se da la coincidencia de que el *Menipo* de Velázquez fue copiado literalmente por Goya y reproducido por Buñuel en la figura de don Ezequiel del filme *Viridiana*.

Con *Madre infeliz* (Desastres, 50) Goya fue capaz de sintetizar en una sola imagen el sentimiento de orfandad y de desolación ante la muerte sirviéndose de una composición en la que la luz de las figuras situadas en primer término es cercada por las sombras de un espacio sin límites precisos, oscuro como su futuro. Una fórmula de la que Buñuel tomó buena nota al construir la soledad de la niña que en *Nazarín* avanza por las calles de un pueblo arrasado por la peste, aferrada a una sábana blanca, tal vez una mortaja. La muerte es infalible, como las vanitas del barroco insistían en recordar, pero el rastro que estas macabras visiones dejaron en nuestros artistas pierde el consuelo de lo trascendente. Una profunda sensación de

the priest Nazarín at the end of his journey, or the stylite Simon who, disillusioned, ends up adopting the aesthetic and vital formulas of existentialism. Finally, we may suggest that they depicted humanity attempting to advance, but with vision slashed by divine silence and the disasters around it; advancing blindly, like the chained prisoners of *They Do Not Know the Way* (Disasters 70), who attempt fruitlessly to cross a ditch that is almost a grave. It is the same thing overcome blindly by the pilgrims of *The Milky Way*, guided by Jesus himself.

Turning to violence, we may encounter yet more visual evocations. The print *They Loose Dogs on the Bull* (Bullfighting 25) probably inspired Buñuel when he was constructing a sequence for *The Brute* that was never filmed. It deals with the desperate fight of a group of dogs surrounding a cow about to be sent to the slaughterhouse, foreshadowing in a few images placed immediately at the beginning of the film the protagonist's eventual destiny.

Buñuel did not like imitating or making new versions of physical or literary works. He hung one of Goya's paintings as part of a set only once, when he included - with a certain irony - a reproduction of *The Naked Maja* as part of the decoration of the cabaret frequented by the protagonist of *The Daughter of Deceit*. He avoided wherever possible the use of *tableaux vivants* in his cinematic practice, although he sometimes turned to them with apparent sarcasm, subverting the meaning traditionally assigned to them. This leads us to a second group of visual similarities between Goya and Buñuel, namely those that came from the imitation and explicit revision of certain iconographies. This is present in *Viridiana*, where Buñuel could not resist deploying an assembly of destitute people in the style of the Spanish Golden Age and using them to create Leonardo's *The Last Supper*, changing the meaning of the original painting. Also in *Viridiana*, and now looking to Goya, the film-maker imitated the arrangement of the *Two Old Men Eating* captured by the painter in his *Black Paintings* and *The Shamefaced One* (Capricho 54). Another notable coincidence is that Goya copied Velázquez' *Menippus* exactly, while Buñuel reproduced the same figure in the character of Don Ezequiel in *Viridiana*.

With *Unhappy Mother!* (Disasters, 50), Goya was able to use a single image to synthesize the feeling of orphanhood and despair caused by death through a composition in which the light of the figures situated in the first plane is surrounded by the shadows of a space without clear edges, dark like their future. This was a formula that Buñuel took distinct note of when building the loneliness of the girl who advances through the streets of a town struck by the plague in *Nazarin*, wrapped in a white sheet, perhaps a shroud. Death is infallible, as the Baroque *vanitas* insisted on reminding the viewer, but the mark that these macabre visions left on our artists loses the consolation of the transcendent. A profound feeling of emptiness dominates the *Disasters of War*, with particular reference to print no. 69, *Nothing. We shall see*, as it does in Buñuel's work, from the rotten bishops of *The Golden Age* to the body disinterred for heresy in *The Milky Way*.

vacío domina los *Desastres de la guerra*, con mención especial a la estampa número 69, *Nada ello dirá*, al igual que en la producción de Buñuel, desde los obispos podridos de *La edad de oro* al desenterrado por herejía de *La Vía Láctea*.

De forma sugerida o explícita Goya está presente en Buñuel desde su primera película, cuando versionó en los últimos planos de *Un perro andaluz* el *Duelo a garrotazos* (Pinturas negras), en pleno periodo de entreguerras y a pocos años del inicio de la Guerra Civil española. Y podemos localizarlo de forma directa y clara en una de las últimas películas, *El fantasma de la libertad*, en la que utilizó como fondo de los títulos de crédito el icónico cuadro *El tres de mayo*. Partiendo de esta imagen Buñuel construyó la primera secuencia de la película, en la que se reproduce los fusilamientos con el mismísimo cineasta vestido de fraile y otros amigos componiendo el grupo de reos conducidos al paredón. Poco antes de morir, uno de ellos grita la consigna histórica "Vivan las cadenas", con la que los españoles recibieron a Fernando VII. De este modo consiguió convertir esta variación cinematográfica de la obra de Goya en una provocación mediante la cual reflexionar acerca de las paradojas de la Guerra de la Independencia y en general de cualquier guerra. Y sobre todo en la constatación de la imposibilidad del ejercicio de la libertad en otro ámbito que no fuera el de la imaginación.

Goya is present in Buñuel's work, both implicitly and explicitly, from his first film, in which he created a version of *Fight to the Death with Clubs* (from the *Black Paintings*) in the final frames of *An Andalusian Dog*, set in the middle of the interwar period and a few years before the beginning of the Spanish Civil War. And we can see Goya in a clear, direct form in one of Buñuel's last films, *The Phantom of Liberty*, in which he used the iconic painting *The Third of May* as the background for the title sequence. Beginning with this image, Buñuel constructed the film's first sequence, in which he reproduced the firing squads with himself dressed as a friar and other friends making up the group of prisoners sent to stand against the wall. Just before dying, one of them shouts the historic slogan 'Long live the chains!' with which Spaniards greeted Fernando VII. In this way, Buñuel managed to change this cinematographic variation on Goya's work into a provocation to reflect on the paradoxes of the Peninsular War, on war in general and, above all, the impossibility of exercising freedom in any other sphere but that of the imagination.

02 |

CERCANOS A
GOYA Y BUÑUEL



NEARBY GOYA
AND BUÑUEL

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Actor y guionista francés, colaborador de Luis Buñuel

Actor and French scriptwriter, collaborator of Luis Buñuel

DOS SILENCIOS QUE SE HABLAN

TWO SILENCES THAT ARE SPEAKING

Lo que más me sorprende de Goya es su soledad. Está solo. Su verdadero maestro, Velázquez, vivió dos siglos antes que él. Sus descendientes, a los que no conocerá, se llamarán Manet y Picasso.

Él está en medio, entre dos épocas, solo. En el momento en que la Revolución Francesa trastoca, y para siempre, el orden de las cosas. Entre el mundo antiguo y el nuevo, entre el servilismo y la libertad, en una encrucijada de tiempos. Y más solo estará aún después de quedarse sordo, cuando deberá contentarse con un espectáculo cuyos ruidos ya no puede oír, pero que sabe mirar como nadie.

Incluso ve el futuro. Ve a hombres que vuelan. Y a otros que se metamorfosean. Ve el negro que se entremezcla con el blanco. Ve formas que nadie más ve.

The thing that surprises me most about Goya is his loneliness. He stands alone. His true teacher, Velázquez, lived two centuries before him. His descendants, who he would never meet, included Manet and Picasso.

He was caught in the middle, alone between two eras. This was the moment in which the French Revolution broke the established order forever; a crossroads in time between the old world and the new, between servility and freedom. And he was even more alone after he went deaf, when he had to settle for a spectacle whose sounds he could no longer hear; but he knew how to look like none other.

He even saw the future. He saw men who could fly, and others who could change their shape. He saw black mixed with white. He saw shapes than no one else could see:

Solo consigo mismo. Con sus secretos. Obligado a encontrar en su propio interior los colores y el negro, como todos los pintores, pero también el ruido, e incluso el estrépito, y el silencio.

El silencio, sobre todo el silencio, que es lo más difícil de oír del mundo.

Goya es el maestro del silencio. A medida que va viviendo, su mirada va ganando intensidad y agudeza, hasta el punto de que ya no necesita oír. Aunque sufra por ello, todas las voces están dentro de él, pero nunca sabremos exactamente qué le decían.

Seguramente, una de esas voces silenciosas le murmuraba sin cesar: "Mira. Debes mirar y ver. No tengas miedo de lo que veas. Mira y muéstralo".

Lo que hay en los rostros de los personajes que pintas -todo ese esperpento en el poder coronado, esa ferocidad en el enfrentamiento inútil de las guerras, toda esa miseria junto a tanto esplendor, tanta debilidad y tanta vergüenza en la riqueza- y todo lo que se agita en ti, tus espectros, que van pasando, tus sombras indecisas, todo lo que te atormenta, todo lo que el silencio te revela en tu propio interior...

No tienes a nadie que te aconseje, que te ayude. Estás solo, incluso de noche, con las velas encendidas sobre tu sombrero. Y trabajas incluso en la oscuridad. Sobre todo en la oscuridad, a medida que vas envejeciendo. Tu amigo Zapater te admira y te ayuda, pero no puede compartir ni tus "caprichos" ni tus "disparates". Solo, sordo y sombrío, abandonado a ti mismo y a lo que hoy llamamos tus "fantasmas" -pero que son tus realidades-, obligado a huir de tu país natal para seguir viviendo, y terminando con una liberadora "Lechera" que parece pintada por Renoir.

Only him. Him and his secrets. He was forced to look inward to find colours and shadows, like all painters, but also to find noise, a din, silence.

Silence, silence above all: it's the most difficult thing in the world to hear.

Goya was the master of silence. Over the course of his life, his eye grew more intense and acute, to the point where he no longer needed to hear. Although he suffered for it, all the voices he heard were within him, and we'll never know exactly what they said.

Surely, though, one of these silent voices whispered to him, unceasingly: 'Look. Look and see. Don't be afraid of what you see. Look, and show it.'

What we see in the faces of the people he painted - the monstrosity of enthroned power, the ferocity of the useless struggles of war, all that misery next to all that splendour, all of riches' weakness and shame - all of this swirled within him, his passing ghosts, his flickering shadows, all his torments, all the things that silence revealed to him within himself,

with no one to advise him, to help him. He was alone, even at night, lighting the candles he attached to his hat. He worked even in the darkness; above all in the darkness, as he aged. His friend Zapater admired and helped him, but he could not share the painter's 'fancies' nor his 'follies'. Alone, deaf and cheerless, abandoned to himself and what we now call his 'demons', but what were actually his realities; forced to flee his native land to survive, he closed with a liberating 'Kitchen Maid' that could have been painted by Renoir.

Siempre buscando lo que tus modelos intentan esconderte.

Goya. Un hombre solo en su silencio. Por desgracia para él, quizá. Por suerte para nosotros.

¿Y Buñuel?

También aragonés. Y sordo. Y a menudo, solo. No le gustaba demasiado que le compararan con Goya, a pesar de admirarlo (incluso escribió un guión sobre él en su juventud). Pero, ¿cómo resistir hoy en día la tentación de relacionarlos?

Ambos quisieron adormecer la razón, que les perturbaba, que les ocultaba el mundo, que no les decía la verdad. Evitaron la psicología, vieron el mundo tal como es. Pero si en Goya el sueño de la razón engendra monstruos, en Buñuel engendra burgueses. Que quizá es lo mismo; pero, a su vez, los monstruos con corbata y ornamentados de Buñuel engendraron otros monstruos. Ahora les llamamos terroristas. Están presentes en todas sus últimas películas, y la última imagen de su último film es la de una explosión devastadora.

Así, la razón que se había adormecido de tanto cansancio, se despertó con el ruido de las bombas. Como si nuestro mundo, que no ha cambiado desde Goya, no mereciera sobrevivir.

Un último punto en común que poca gente conoce: en México, Luis tenía una perrita a la que conocí bien y que se llamaba Tristana. Goya pintó un perro que alza la cabeza y parece hundido en la arena. Ese perro es el retrato exacto de Tristana.

He always searched for what his models sought to hide from him.

Goya, a man alone in his silence. Unfortunate for him, perhaps, but fortunate for us.

And what about Buñuel?

Also from Aragón, also deaf, and also often alone. He didn't particularly like to be compared to Goya, though he admired him, even writing a screenplay about him during his youth. But today, how can we resist the temptation to compare them?

Both wanted to put reality to sleep; it troubled them, it hid the world from them, it didn't tell them the truth. They avoided psychology, and saw the world as it was. But if the sleep of reason brought forth monsters for Goya, for Buñuel, it brought forth the bourgeoisie. Perhaps these were the same, though; in their turn, Buñuel's monsters in suit and tie created other monsters. Today, we call them terrorists. They were present in his final works, and the last image of his last film is of a devastating explosion.

Reason, which had fallen asleep from fatigue, awoke to the sound of bombs, as if our world, which hadn't changed since Goya's time, didn't deserve to survive.

The two shared one final element of which few are aware: in Mexico, Luis had a little dog called Tristana who I knew well. One of Goya's paintings depicts a dog lifting up its head, seeming to sink into a sea of sand. That dog is the spitting image of Tristana.

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

ESCALA DE GRISES. UNA HISTORIA PARCIAL DEL ARTE GRÁFICO MIRANDO A GOYA Y PENSANDO EN BUÑUEL

GRAYSCALE. A PARTIAL HISTORY OF THE GRAPHIC ARTS LOOKING AT GOYA AND THINKING OF BUÑUEL

En su diálogo *De recta latini...* (Basilea, 1528), Erasmo de Rotterdam (1466-1536) escribió: "el hecho de que Durero sea capaz de expresar todo con un solo color, el negro, constituye otro más de los muchos motivos por los que es digno de admiración. Las sombras, la luz, el brillo, todo aquello en lo que se ofrece a la mirada del espectador algo más que una simple imagen de una situación. Capta con precisión la concurrencia de las condiciones de equilibrio adecuadas. Lo pinta todo, incluso aquello que no se puede pintar: el fuego, la luz, el trueno, el relámpago, el rayo o la niebla, como suele decirse; los pensamientos, los sentimientos, al fin y al cabo, el alma humana que se manifiesta en el cuerpo, incluso la voz misma. Todo lo plasma con los mejores trazos, de tal manera que incluso aquellas obras pintadas en negro perderían valor si recibieran los colores".

Estas palabras, en las que el pensador holandés manifiesta su profunda admiración por el artista de Nuremberg (1471-1528), y de modo particular por su faceta de grabador, a la que parece referirse cuando habla de "un solo color, el negro", muestran también su conocimiento y sensibilidad en asuntos artísticos, al apreciar que tras la evidencia de lo representado -una simple imagen de una situación- el arte es capaz de transmitir incluso "aquello que no se puede pintar", y que el hecho de hacerlo sin utilizar los colores le otorga un valor añadido. Ese poder evocador de lo profundo e intangible -ideas, pensamientos, sentimientos... "el alma humana"- parece darse pues de forma sublimada en el grabado, según Erasmo, como si la simplificación que supone la reducción cromática fuera inversamente proporcional a su capacidad expresiva, en una suerte de minimalismo *avant la lettre*.

In his dialogue *De recta latini...* (Basel, 1528), Erasmus of Rotterdam (1466-1536) wrote: 'But Dürer, though admirable also in other respects, what does he not express in monochromes, that is, in black lines? Shade, light, splendor [...] and though derived from the position of one single thing, more than one aspect offers itself to the eye of the beholder. He observes accurately proportions and harmonies. Nay, he even depicts that which cannot be depicted: fire, rays of light, thunder, sheet lightning, lightning, or, as they say, the "clouds on a wall"; all the sensations and emotions; in fine, the whole mind of a man as it reflects itself in the behaviour of the body, and almost the voice itself. [...] And is it not more wonderful to accomplish without the blandishment of colors what Apelles accomplished with their aid?'

These words, in which the Dutch thinker expresses his profound admiration for the artist from Nuremberg (1471-1528), and particularly of his engraving technique, to which he was referring when he spoke of 'the black lines', also demonstrate his knowledge and awareness of the arts, as he appreciated that after the evidence of the depiction - the position of one single thing - art is capable of also conveying 'that which cannot be depicted' and the fact of doing so without using colours makes him all the more worthy. According to Erasmus, this ability to evoke the unfathomable and intangible - ideas, thoughts, feelings, etc. 'the whole mind of a man' - seems to be sublimated in the engravings, as if the simplification achieved through using greyscale were inversely proportional to his expressive capacity, a minimalism of sorts *avant la lettre*.

Por su mayor contraste con el blanco del soporte, que aporta las luces, el negro fue el color elegido en los primeros grabados obtenidos a partir de un taco de madera para delimitar las formas del dibujo, la línea, y en un momento consecutivo pero no muy lejano en el tiempo para construir la sensación perceptiva de tridimensionalidad, es decir, para simular el modelado de las cosas representadas. Esas primeras entalladuras (siglo XIV y primera mitad del XV), que no perseguían por lo general un propósito artístico sino más bien utilitario -informativo, didáctico, devocional, lúdico...-, presentan un aspecto ingenuo y rudimentario pero expresivo, con desproporciones e incorrecciones evidentes en las figuras, y escenas sencillas y simples que buscan sobre todo la inteligibilidad del mensaje, razón por la que son habituales las filacterias con inscripciones que intentan paliar tanto las limitaciones del artífice como las del espectador. Desde el punto de vista formal y técnico son grabados de trazo ancho, con predominio del dibujo y ausencia de relieve, fondos desnudos y, como mucho, insinuación de varios planos de profundidad, sin asomo de perspectiva; rasgos que tienen su explicación lógica en el bajo nivel de exigencia de los compradores, en la ausencia de un mercado amplio y en las carencias técnicas de sus anónimos autores.

Si el hecho de utilizar el negro venía justificado por su oposición y contraste extremos con el blanco del soporte, la opción por una sola tinta respondía más bien a limitaciones económicas, y no tanto técnicas, pues ya en 1457 Peter Schöffer (1425-1502) -uno de los socios de Gutenberg- había ideado un sencillo sistema de matrices encastradas para poder obtener estampas en color, e inventó un sistema similar para poder imprimir simultáneamente textos e imágenes. Y es que el uso popular y democrático de la obra múltiple, como lo fue el del libro impreso a partir de la invención de la imprenta de tipos móviles hacia 1450, requería de sistemas de producción estandarizados y precios asequibles, lo que relegó definitivamente la miniatura y el manuscrito a un mercado de lujo. No obstante, es habitual encontrar estampas sueltas o como ilustración tanto de códices como de libros impresos que en ocasiones eran coloreadas manualmente con el fin de enriquecerlas, estableciendo así niveles intermedios -también crematísticos- entre el modesto grabado popular a una tinta y la opulenta riqueza visual de los códices iluminados. Y no es extraño que, buscando aprovechar todas las potencialidades del grabado en relieve, surgieran ya en el tránsito al siglo XVI técnicas como el *camaïeu* o el claroscuro, con las que se obtenían imágenes con una acusada y efectista sensación de tridimensionalidad, similar a la conseguida con la grisalla o la sanguina, a partir de estampaciones sucesivas con tintas de la misma gama tonal. La principal novedad técnica, sin embargo, se había producido ya en la primera mitad del siglo XV con la entrada en escena del grabado en hueco -primero a buril y algo más tarde al aguafuerte y a la punta seca-, que rápidamente desbancó al anterior, tanto por la sutileza y más amplias posibilidades del trazo como por permitir, debido a la mayor dureza de las planchas metálicas, tiradas mucho más largas y consecuentemente el abaratamiento del producto final. Y a lo largo de ese mismo siglo, y probablemente por la influencia de la pintura flamenca pero también por el desarrollo

Due to its greater contrast with the white of the paper, which conveyed light, black was the colour chosen in the first engravings produced using a wood block to delimit the shapes in the painting, the line and at any time in the near future to construct the perceptual sensation of three-dimensionality, that is, to simulate the modelling of the objects represented. Those first woodcuts (fourteenth century and first half of the fifteenth century), which did not usually pursue an artistic purpose but rather a utilitarian one - informative, didactic, devotional, entertainment, etc. -, appear crude and rudimentary but expressive, with disproportions and inconsistencies evident in the figures, and modest and simple scenes that seek above all the intelligibility of the message, which is why there are often phylacteries with inscriptions that attempt to conceal both the limitations of the artist and those of the spectator. From a formal and technical point of view, they are engraved using a broad cutting style, with mostly drawing and an absence of relief printing marks, stark backgrounds and at most an intimation of several planes of depth, without perspective; traits that can be logically explained by the low level of demand from buyers, the lack of a broad market and the technical shortcomings of their anonymous authors.

If the use of black was justified by its extreme opposition and contrast with the white of the paper, the choice to use just one ink was more a response to economic constraints rather than technical ones, since in 1457 Peter Schöffer (1425-1502) - one of Gutenberg's partners - had devised a simple system of embedded dies to obtain colour prints, and invented a similar system to simultaneously print texts and images. Furthermore, the popular and democratic use of artist's multiple, as was the printed book from the invention of movable type printing circa 1450, required standardized production systems and affordable prices, which definitively relegated the miniature and the manuscript to a luxury market. However, it is common to find loose prints or for example both codices and printed books that were at times coloured by hand in order to enrich them, thus establishing intermediate levels - as well chrematistic levels - between the popular modest engravings using one ink and the opulent visual wealth of illuminated codices. Not surprisingly, seeking to take advantage of all the potential of relief engraving, techniques such as *camaïeu* or *chiaroscuro* were starting to be used as early as the sixteenth century through which images were produced with a marked and dramatic sensation of three-dimensionality, similar to that achieved with *grisaille* or *sanguine* using consecutive stamping with inks from the same tonal range. However, the main technical innovation had already occurred in the first half of the fifteenth century with the arrival of *intaglio* engraving - first using a burin and some time later etching and *drypoint* -, which quickly superseded the previous technique, as much due to the subtlety and wider possibilities in the lines as to it allowing for much more robust metal plates and much longer panels, which consequently made the final product less expensive. Throughout that same century, and probably due to the influence of Flemish painting, but also due to the development of the technique and the increase in demand - and with it demand from customers -, certain advances can be observed in the engraving, such as an increasing trend toward realism, increasingly more complex and dynamic compositions,

de la técnica y por el aumento de la demanda -y con ella de la exigencia por parte de los clientes-, se observan en el grabado ciertos avances, como una creciente tendencia al realismo, composiciones que ganan en complejidad y en dinamismo, intentos perspectivos -todavía empíricos, hasta la generalización del sistema espacial renacentista-, la inclusión de fondos de paisaje y una mayor sensación de volumen.

Dos años antes de publicarse *De recta latini...*, en 1526, Durero había grabado a buril un retrato de su también admirado Erasmo, y lo hizo a partir de otro pintado por Quentin Metsys y de un dibujo que él mismo le había realizado en Bruselas en 1520, durante su viaje a los Países Bajos. De hecho, el artista se preocupó especialmente de señalar en una inscripción latina bien visible que la imagen había sido tomada del natural: "*ad vivam effigiem deliniata*". Tenida por su última estampa suelta, y considerada un auténtico testamento vital y artístico, presenta a Erasmo concentrado, trabajando sobre un escritorio perfectamente ordenado casi como un san Jerónimo redivivo o como un *alter ego* del propio artista, reivindicando la importancia de la actividad intelectual -véase el protagonismo que adquieren las manos, los ojos y la cabeza, así como la inscripción griega: "una mejor imagen darán sus escritos"- y el valor de los libros como metáfora de la razón humana, frente a otros medios irracionales que conducen al enfrentamiento y la guerra. Un mensaje que, aunque expresado de forma muy distinta, inevitablemente nos trae a la mente los monstruos goyescos que acechan al personaje del famoso *Capricho 43* y que, en plena efervescencia de las ideas protestantes y a las mismas puertas de las guerras de religión que asolarían Europa durante los siglos XVI-XVII, dota a la estampa de un carácter casi profético y viene a demostrar la potencialidad de la obra de arte para trascender la mera representación, como muy acertadamente había señalado Erasmo.

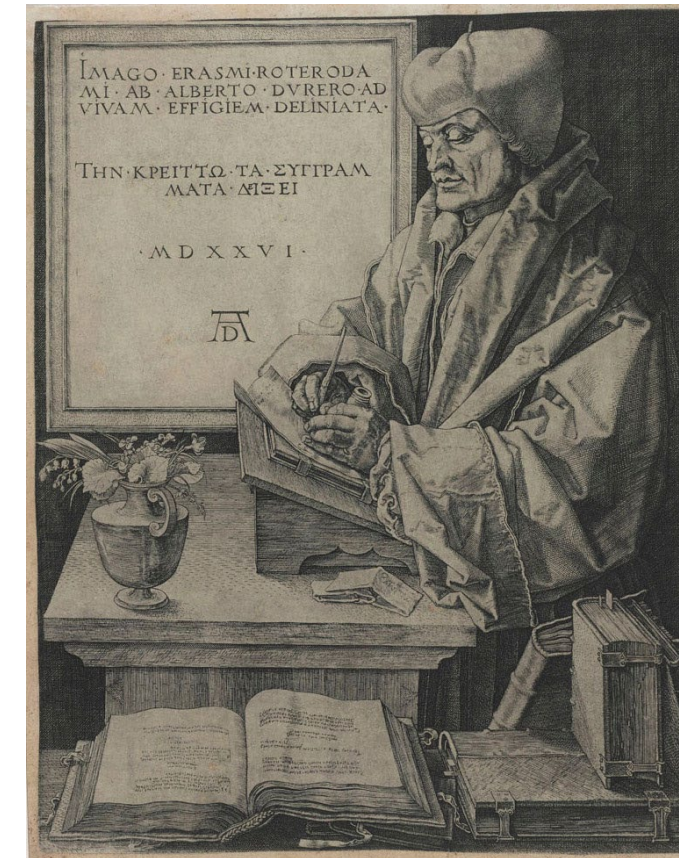
Modelo de artista culto, consciente del carácter y valor de su trabajo, Durero se adelantó a su tiempo en la defensa de lo que ahora llamamos "propiedad intelectual" y "derechos

attempts at creating perspective - which were already empirical, until the generalization of the Renaissance space system -, the inclusion of landscapes in the backgrounds and a greater sense of volume.

In 1526, two years before *De recta latini* was published, Dürer had used a burin to engrave a portrait of Erasmus who he also admired, doing so based on the portrait painted by Quentin Metsys and a drawing that he himself had completed in Brussels in 1520, during his trip to the Netherlands. In fact, the artist was particularly concerned about pointing out that the image had been taken from the original in a clearly visible Latin inscription: '*ad vivam effigiem deliniata*.' Considered to be his last loose print and a true living and artistic testament, he presents Erasmus concentrating, working on a perfectly organized desk almost like a redeemed St Jerome or as an alter ego of the artist himself, asserting the importance of intellectual activity - see the prominence of the hands, eyes and head, as well as the Greek inscription: 'A better portrait his writings show' and the value of books as a metaphor for human reason compared to other irrational means that lead to conflict and war. This is a message that, although expressed very differently, inevitably brings to mind Goya's monsters that stalk the famous character *Capricho 43* and that in all aspects of protestant thinking and on the very brink of the religious wars that would ravage Europe during the sixteenth and seventeenth centuries, bestows upon it the picture of an almost prophetic character demonstrating the potential of the work of art to

transcend mere representation, as Erasmus had rightly pointed out.

As the archetype of the cultured artist, who is aware of the nature and value of his work, Dürer was ahead of his time in terms of defending what we now call 'intellectual property' and 'copyright' and the technical perfection that he achieved through relief engraving on wood blocks or using *intaglio* on a metal plate, undoubtedly place him at the pinnacle of graphic art. His prints, which are formally very meticulous, particularly in terms of correctly representing anatomy and perspective,



Alberto Durero, *Retrato de Erasmo de Rotterdam*, 1526.

de autor”, y la perfección técnica que consiguió grabando en relieve sobre taco de madera o en hueco sobre plancha metálica lo sitúan sin duda en lo más alto del arte gráfico. Sus estampas, muy cuidadas en lo formal, y de modo particular en la representación correcta de la anatomía y la perspectiva, suponen una aportación sin precedentes al bagaje icónico del arte gráfico por su originalidad y capacidad creativa, y están cargadas de significados en ocasiones tremendamente complejos -véase grabado la célebre *Melancolía I*- a los que cada objeto aporta su carga simbólica de forma solidaria -y siempre en dirección convergente- al tema propuesto. No obstante, y por lo general -tal vez con la estupenda excepción de la serie del *Apocalipsis*- se mantuvo siempre dentro de los cánones de los géneros, sus estampas resultan algo frías y solemnes en la expresión de las emociones humanas individuales, aunque no de los temperamentos -humores- y su taxonomía, y en ellas ciertos ingredientes importantes del lenguaje artístico, como la luz, no parecen tener todavía un papel relevante.

Cuando todo esto sucede, la apuesta del arte gráfico por el blanco y negro, o mejor por la escala de grises, ya había dejado de ser una imposición o condicionante técnico y se había convertido en una opción estética y creativa, y ese nuevo arte múltiple, masivo y “democratizador” que era el grabado se había puesto ya de forma decidida al servicio del poder, convirtiéndose de paso en un elemento de adoctrinamiento y control social. De su uso por el poder civil uno de los mejores ejemplos son los trabajos de temática triunfal, inspirados en la Antigüedad clásica, que Durero realizó entre 1515 y 1518 para el emperador Maximiliano I, y de la utilización religiosa resultan paradigmáticas las estampas de creadores como Holbein el Joven (¿1497?-1543) o Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) quienes contribuyeron con su arte a la propagación de las ideas de la reforma protestante. Especial interés posee, por su planteamiento tremendamente eficaz y demoledor, la *Passional Christi und Antichristi* de Cranach, con imágenes antitéticas enfrentadas acompañas de textos explicativos de cuya comparación el espectador podía y puede sacar, sin demasiado esfuerzo, ideas y conclusiones muy claras. Era esta una forma peculiar de presentación que el nuevo medio hacía posible, por su vinculación estrecha con el libro y la palabra impresa, y que venía a enriquecer otras estrategias y modelos tomados de otros campos -y señaladamente de la pintura- con el fin de que la imagen resultante fuera accesible y comprensible por el público universal al que iban destinadas. Un fenómeno que se hace especialmente evidente en los dos primeros siglos de vida del arte gráfico, y del que dan buena muestra las páginas de muchas ediciones tabularias -libros xilográficos o *block books*-, en las que el esquema compositivo que cobija las escenas, organiza la narración y facilita la lectura e interpretación correcta no es otro que el de los retablos, con el añadido de cartelas y filacterias que completan la información -para los letrados-, dando así un resultado final muy similar, en su organización secuencial y por el uso combinado de textos e imágenes, al de las viñetas de un cómic.

represent an unprecedented contribution to the iconic wealth of the graphic arts due to his originality and creative ability, and are loaded with at times tremendously complex meanings (see the master engraving *Melencolia I*). Each object collectively has symbolic significance - which is always convergent - to the proposed theme. However, and generally perhaps with the formidable exception of the *Apocalypse* series, he always remained within the canons of the genres. His prints are somewhat cold and solemn in the expression of individual human emotions, though not of temperaments (moods) and their taxonomy, and in them certain important components of artistic language, such as light, do not yet seem to have a relevant role.

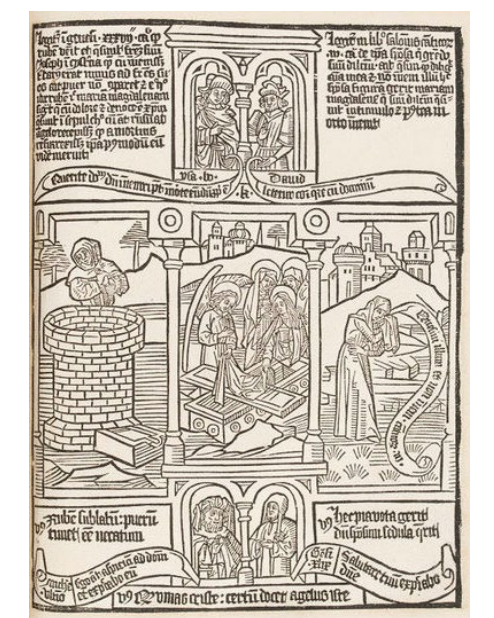
At this time, the graphic arts’ commitment to black and white, or rather greyscale, had ceased to be an imposition or technical condition and had become an aesthetic and creative choice. This new multiple, mainstream and ‘democratizing’ art that engraving had become had already been decidedly placed at the service of power, becoming in turn an element of indoctrination and social control. One of the greatest examples of its use by civil authorities are the works following a triumphant theme, inspired by classical antiquity, which Dürer completed between 1515 and 1518 for the Emperor Maximilian I, and of its religious use are the paradigmatic prints of creators such as Holbein the Younger (1497?-1543) and Lucas Cranach the Elder (1472-1553) who through their art propagated the ideas of the Protestant Reformation. *Passional Christi und Antichristi* by Cranach is of particular interest due to its tremendously effective and devastating approach with antithetical images accompanied by explanations whose comparison the spectator could and can make, without too much effort, or very clear ideas and conclusions. This was a peculiar form of presentation that the new medium made possible, because of its close link to books and the printed word, and that came to enrich other strategies and models taken from other fields - notably from the painting - with a view to making the resulting image accessible and easily understood by the universal public to which they were intended. This phenomenon became particularly evident in the first two centuries of graphic art as is perfectly demonstrated by the pages of many tabular publications (block books), in which the compositional scheme that harbours the scenes, organizes the narrative and facilitates reading and correct interpretation, is none other than that of the panels, with the addition of cartouches and phylacteries that complete the information (for those that could read) thus producing a very similar end result; in its sequential organization and through the combined use of texts and images, comic book vignettes.

En los asuntos representados y su tratamiento, sin embargo, resulta más difícil encontrar avances significativos, conquistas propias que no sean una mera trasposición de logros de otras manifestaciones como la pintura, donde la mezcla de géneros era algo habitual, que no muestren sus débitos respecto de tradiciones culturales de largo recorrido -véase grabados: *las escenas de brujería, las danzas de la muerte, la nave de los locos...*- o que no obedezcan a modas locales o pasajeras. Dentro de esa ortodoxia se sitúa, por ejemplo, un artista no demasiado conocido cuya producción plantea algunos problemas por la copia de obras ajenas y por su calidad dispar, Israhel von Meckenem (hacia 1440/1445-1503), contemporáneo de Durero y conocido por ser autor de

uno de los primeros autorretratos de un artista acompañado por su esposa. Imbuido por las características del grabado gótico germánico, el estilo de este artista alemán u holandés es especialmente preciosista y ornamental, con cierta tendencia a lo fantástico, y dota a sus composiciones de un movimiento y unos efectos lumínicos que lo hacen singular y bastante reconocible. Von Meckenem hace uso de recursos ya ensayados en otros campos, como la simultaneidad de escenas de una misma historia, hábilmente enmarcadas por el entramado arquitectónico y situadas en planos distintos, si bien en ocasiones el asunto que aparece en primer término adquiere tanto protagonismo que eclipsa la narración y la lleva incluso a territorios bien alejados; así sucede, por ejemplo, en



Lucas Cranach el Viejo, grabado de la *Passional Christi und Antichristi*, 1521.



Página tabularia de la Biblia Pauperum. s. XV.

However, it is more difficult to find significant developments in terms of the topics depicted and their treatment, personal achievements that were not a mere transposition of advances made in the realm of painting (where the combination of genres was somewhat common) that are not owed to long-standing cultural traditions (see engravings: *Scene of Witchcraft*, *The Dance of Death*, *The Ship of Fools*), which do not follow the local or passing trends. Israhel van Meckenem (circa 1440/1445-1503), a contemporary of Dürer and known for creating one of the first self-portraits of an artist accompanied by his wife, resides within this orthodoxy as an artist that was not well known and whose production posed problems due to the fact that they were copies of other printmakers work as

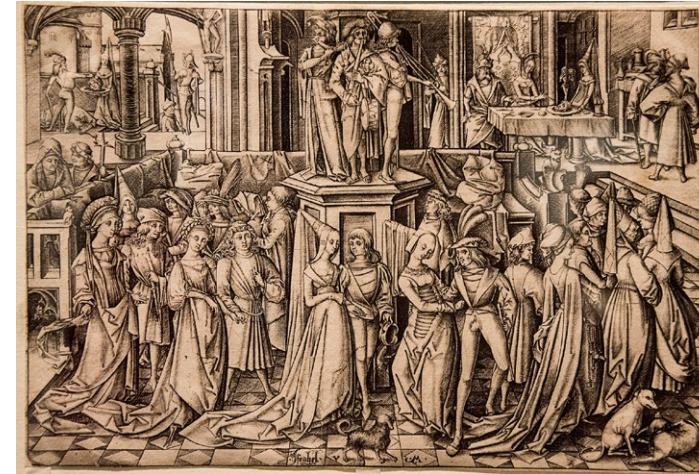
well as their disparate quality. Imbued with the characteristics of gothic German engraving, the style of this German or Dutch artist is particularly detailed and ornamental, with a distinct tendency towards fantasy. He creates movement and light effects in his compositions that make them unique and fairly recognizable. Van Meckenem used resources that had already been tried and tested in other fields, such as depicting simultaneous scenes from the same story, skilfully framed by the architectural framework and situated on different planes, although at times the subject that appears in the foreground is so prominent that it eclipses the narrative, even making it appear to recede into distant space. This is the case, for example, in *The Dance at the Court of Herod*,

el *Banquete de Herodes*, que en una primera aproximación nos presenta una animada fiesta cortesana en la que, sin embargo, distraída e insospechadamente, aparecen en los dos ángulos superiores de la composición sendos episodios del martirio del Bautista con su cabeza cortada sobre una bandeja, lo que devuelve al espectador, no sin un cierto extrañamiento, al hilo de la historia evangélica. Nos interesa especialmente Von Meckenem porque incorpora también en sus estampas escenas domésticas, como la *Visita a la hilandera*, y lo hace con tal grado de detalle que a su valor artístico se añade uno no menor documental. Esa atención a lo que le sucede a la gente anónima, ese interés por mostrar el interior de las casas y la vida privada de sus ocupantes, constituye uno de los mayores logros de este artista y abre una vía de exploración que en ese momento todavía podía considerarse excepcional, pero que los artífices del norte de Europa desarrollaron de manera extraordinaria. Entre ellos merece destacarse a Pieter Brueghel el Viejo (hacia 1525-1569), hombre culto y bien relacionado con los círculos artísticos y humanistas flamencos, quien a su propia personalidad divertida -según los testimonios de su primer biógrafo, Karel van Mander (1548-1606), el "vasari holandés"-, sumó la influencia artística del Bosco (1450-1516), cuyas obsesiones medievales y trascendentes consiguió sin embargo superar, con una visión más moderna, al optar por asuntos más mundanos donde el hombre y lo popular adquieren todo el protagonismo. Cultivó el paisaje, que concibe ya como género independiente, y destacó sobre todo en escenas de género de la vida campesina de su entorno captadas del natural con una viveza extraordinaria y un realismo sin concesiones¹ no exento de cierta carga cómica, pero también irónica y crítica, incluso con significado alegórico y toques instructivos y moralizantes. De todo ello es buena muestra el grabado *El asno en la escuela*, abierto a buril por un grabador del círculo del impresor/editor Hieronymus Cock (¿1510?-1570), para cuya editorial *Aux Quatre Vents* trabajó Brueghel, a partir de un dibujo de este, y en el que, además del tema de la mala educación y los castigos físicos, retomado por Goya en *La letra con sangre entra* (hacia 1777-1785; Museo de Zaragoza), el autor incorpora a través de una ventana un asno que trata inútilmente de descifrar una partitura musical ayudándose de unos anteojos y una vela. La inscripción inferior, en flamenco, ayuda a entender el significado, que ya se intuye: "aunque el asno vaya a la escuela con intención de aprender, continuará siendo un asno, no un caballo, cuando retorne", y permite corroborar el saber erudito del artista, conocedor sin duda del simbolismo del animal, vinculado a la pereza y sobre todo a la ignorancia, ejemplificada en este caso en la incapacidad de

1. El apodo de el campesino con el que se le conocía pudo deberse a su costumbre de vestirse como tal con el fin de infiltrarse en bodas, ferias y otras celebraciones populares, y de esta forma documentarse directamente para sus obras, tal como relata Van Mander.
2. Se ha señalado como fuente de inspiración la obra de Giambattista Casti Gli animal parlanti, poema fabulístico-satírico que se publicó en castellano en 1813.

which at first glance presents us with lively courtly festivities in which, casually and unexpectedly, two episodes depicting the martyrdom of St John the Baptist with his severed head on a tray appear in the two top corners of the composition. This returns the viewer, not without a certain alienating effect, to the thread of the evangelical story. We are particularly interested in Van Meckenem as he also incorporates domestic scenes into his prints, such as in *The Visit to the Spinner* and does so with such a degree of detail that it adds documentary value to his artistic value. The attention that he pays to anonymous subjects, the interest in showing the inside of homes and the private lives of their occupants is one of the greatest successes of this artist, opening up a pathway to explore what could still be considered exceptional at that time, but that Northern European artists developed in an extraordinary way. Among those worthy of note are Pieter Bruegel the Elder (circa 1525-1569), an educated man that was very well connected within Flemish art and humanist circles, who had a fun personality (according to testimonies in his first biography); Karel van Mander (1548-1606), the 'Dutch Vasari', as well as the artistic influence of Bosch (1450-1516), who managed to overcome his medieval, transcendent obsessions, with a more modern view, choosing more mundane subjects where man and peasants were the protagonists. He developed landscape painting, which was already conceived as an independent genre, and highlighted the peasant scenes captured from his natural environment with an extraordinarily uncompromising vividness and realism, which was not without certain comic elements, though also ironic and critical, even with allegorical meanings and instructive and moralizing touches. A perfect example of this is the engraving *The Ass at School*, engraved using a burin by an printmaker from his printing/editing circle, Hieronymus Cock (1510?-1570), for whose publishing house, *At the Sign of the Four Winds*, Bruegel worked. From this drawing, besides the topics of poor education and physical punishment, addressed by Goya in *The School Scene* (circa 1777-1785; Museum of Zaragoza), the author incorporates a donkey through a window that tries in vain to decipher a musical score using a pair of glasses and a candle. The inscription at the bottom (in Flemish) helps us to understand the meaning, which is already intuited: 'Although the ass goes to school to learn, if it is an ass, it will not return [as] a horse,' and allows us to confirm the scholarly knowledge of the artist, who was undoubtedly aware of the symbolism of this animal - which is associated with laziness and above all ignorance - exemplified in this case by the inability to discern good music, which by extension equals the inability to use reason to establish fair judgments or be deprived of

1. El apodo de el campesino con el que se le conocía pudo deberse a su costumbre de vestirse como tal con el fin de infiltrarse en bodas, ferias y otras celebraciones populares, y de esta forma documentarse directamente para sus obras, tal como relata Van Mander.
2. Se ha señalado como fuente de inspiración la obra de Giambattista Casti Gli animal parlanti, poema fabulístico-satírico que se publicó en castellano en 1813.



Israhel von Meckenem, *Banquete de Herodes*, h. 1500.



Pieter Brueghel el Viejo, *El asno en la escuela*, 1556.

discernir la buena música, lo que por extensión equivale a la imposibilidad de usar la razón para establecer juicios justos o a estar privado del entendimiento. La utilización arquetípica de animales con intención crítica o moralizante vinculada a vicios y virtudes humanas, y en absoluto justificada por un interés zoológico o científico -o anecdótico, como parece tener el famoso *Rinoceronte* de Durero- tiene su origen en la fabulística clásica y gozaba ya de gran recorrido en el arte, pero alcanzará en los siglos siguientes notable desarrollo, llegando a su máxima expresión en los *Desastres* y en los *Caprichos* de Goya, donde bestias amenazantes y seres monstruosos se muestran como metáforas de la animalización y deshumanización del hombre². Es este uno de los modos, aunque no el único, como se manifestó ya tempranamente el compromiso social del



Israhel von Meckenem, *Visita a la hilandera*, h. 1495-1503.

understanding. The archetypal use of animals for critical or moralizing purposes, associated with human vices and virtues, and not at all justified by a zoological or scientific interest - or even anecdotal, as in Dürer's famous *Rhinoceros* - appears to have its origins in classical fables and has long been used in art, but will go on to be developed remarkably in the subsequent centuries, reaching its pinnacle of expression in Goya's *The Disasters of War* and *Caprices* series, where threatening beasts and monstrous beings are shown as metaphors of the animalization and dehumanization of man. This is one of the ways, though not the only one, in which the social engagement of the artist was manifested from an early stage, so that the engraving, armed with its original, multiple nature, also became a powerful and uncomfortable weapon of influence and

artista, de modo que el grabado, pertrechado de su carácter de original múltiple, se convirtió también en poderosa e incómoda arma de influencia y subversión a disposición del contrapoder.

Uno de los casos más interesantes en este sentido es el del francés Jacques Callot (1592-1635), artista de personalidad bohemia y vida novelesca dotado de gran poder de observación y fantasía creadora, extraordinario dibujante y grabador. Durante casi toda su vida, tanto en su etapa florentina como en su trayectoria posterior hasta su regreso definitivo en 1633 a Nancy, su ciudad natal, Callot trabajó a las órdenes del poder; lo hizo para el gran duque Cosme II de Médici y posteriormente para la infanta Isabel Clara Eugenia como gobernadora de los Países Bajos y para el cardenal Richelieu, entre otros, representando tanto los grandes eventos cortesanos como las fiestas que tenían lugar en las calles, o victorias militares como la de Ambrosio de Espínola sobre Nassau en Breda o las del ejército francés sobre los hugonotes en los sitios de La Rochelle y la isla de Saint-Martin-de-Ré. En 1633, sin embargo, cuando el rey Luis XIII le encargó la representación del sitio de Nancy, Callot renunció, reivindicando con esta objeción de conciencia su independencia creadora e iniciando inmediatamente la realización y publicación de sendas series de estampas tituladas *Les petites misères* y *Les misères et les malheurs de la guerre* en las que, a partir de un episodio concreto -la ocupación de la Lorena por las tropas francesas en el contexto de la guerra de los Treinta Años-, plasmó sin idealización ni exaltación alguna, con una visión universalista y atemporal, las consecuencias de esos conflictos bélicos que hasta entonces había inmortalizado para los vencedores, aunque con intención, tratamiento y puesta en escena bien distintos. En ese sentido, un hilo invisible une a Callot y al Goya de los *Desastres*, si bien en la plasmación formal de las escenas el primero optó, frente a los formatos habituales del género, por un encuadre panorámico y figuras de pequeño tamaño -la “provocación de lo minúsculo” se ha llamado-, donde los héroes dan paso a turbas anónimas armadas, mientras el segundo hizo uso de una visión macroscópica de encuadres insólitos y audaces que prefiguraron los de las instantáneas del reporterismo gráfico, con pocas figuras en primer plano cubriendo gran parte de la superficie de la mancha, lo que permite subrayar y hacer todavía más cruentos ciertos detalles; así lo había hecho ya, con un estilo sorprendentemente directo y vivaz, el alemán Hans Ulrich Franck (hacia 1590/95-1675), algo más joven que el lorenés, en sus estampas de tema militar y bélico inspiradas también en la guerra de los Treinta Años.

subversion at the hands of the anti-establishment movement. The nickname ‘the peasant’ by which he was known was due to his habit of dressing up as one in order to infiltrate weddings, parties and other popular celebrations, and thus directly document them for his works, as recounted by Van Mander. The work of Giovanni Battista Casti, ‘The Talking Animals’, a fabulous/satirical poem published in Spanish in 1813, was cited as an inspiration.

One of the most interesting cases in this regard is of Jacques Callot (1592-1635), a Frenchman with a bohemian personality and romantic life, with a keen sense of observation and creative fantasy, an extraordinary artist and printmaker. Throughout almost his entire life, both during his time in Florence and in his later career until his definitive return to his birthplace (Nancy) in 1633, Callot worked for the courts; he did so for Cosimo II de’ Medici, Grand Duke of Tuscany, and later for Infanta Isabella Clara Eugenia, Regent of the Netherlands and for Cardinal Richelieu, among others, depicting both the great court events and the parties that took place in the streets, or military victories such as that of Don Ambrogio Spinola Doria over Nassau in Breda or those of the French army over the Huguenots in La Rochelle and the island of Saint-Martin-de-Ré. In 1633, however, when King Louis XIII commissioned him to depict the site of Nancy, Callot resigned, asserting with this conscientious objection his creative independence and immediately initiating the production and publication of two series of prints titled *Les petites misères* and *Les misères et les malheurs de la guerre* in which, from a specific episode - the occupation of Lorraine by the French troops in the context of the Thirty Years’ War -, he embodied without idealization nor glorification, with a universalist and timeless approach, the consequences of the armed conflicts that until then had intentionally immortalized very different treatment and staging for the victors. In that sense, there is an invisible tie between Callot and the Goya of *The Disasters of War*, although in the formal embodiment of the scenes the former opted, in contrast to the usual formats of the genre, for a panoramic frame and small figures - the ‘incitement of the minuscule’ as it has been called - where the heroes give way to anonymous armed mobs, while the latter made use of a macroscopic vision of unusual and daring frames that foreshadow those of the snapshots of graphic journalism, with few figures in the foreground covering a large part of the surface of the stain, which makes it possible to highlight and make certain details more bloody. This was what the German Hans Ulrich Franck (circa 1590/95 - 1675), who was somewhat younger than Callot, had achieved using a surprisingly direct and robust style, in his military and war themed prints (also inspired by the Thirty Years’ War).

3. Se desconoce el grado de conocimiento que Goya pudo tener de las estampas de Callot, que se intuye en el título original pensado para la serie, *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra...*, paralelismo que la Academia de San Fernando quiso reforzar, en línea con la idea de universalización de la visión goyesca, al optar por *Los desastres de la guerra* para su primera edición de 1863.

3. Se desconoce el grado de conocimiento que Goya pudo tener de las estampas de Callot, que se intuye en el título original pensado para la serie, *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra...*, paralelismo que la Academia de San Fernando quiso reforzar, en línea con la idea de universalización de la visión goyesca, al optar por *Los desastres de la guerra* para su primera edición de 1863.

En sus grabados de asunto festivo, y ya en su etapa florentina, Callot también fue en cierta forma revolucionario, pues en sus representaciones de los desfiles y pasacalles que, con motivo del carnaval y otras festividades, tenían lugar en plazas como la de Santa Croce, el pueblo que asiste como público adquiere tal protagonismo que la celebración popular que tiene lugar alrededor, espontánea y desenfadada, termina por eclipsar a la oficial, organizada y ortodoxa, de modo que el punto de interés del observador se invierte, la anécdota deviene en categoría y viceversa. Su óptica, aunque nada estereotipada -y alejada por tanto de lo que fue habitual en el género de las vistas urbanas-, no pretende ser totalmente objetiva, pues junto a tipos populares de la vida florentina o flanqueando escenas galantes intencionadamente amañadas, da cabida a personajes de la comedia italiana que, como contrapunto o espejo deformante, actúan como catalizadores del ingrediente mordaz. Y en esa línea de exageración o caricatura, Callot vuelve a sorprendernos, da otra vuelta de tuerca y crea su propia comparsa de seres fantásticos, los *Gobbi -Varie figure gobbi-*, seres grotescos y deformes cuya visión produce inevitablemente en el espectador sensaciones encontradas.

Una evolución interesante, por tanto, la de Callot, quien en definitiva dio un paso de gigante hacia el grabado libre, entendido como aquel que antepone la necesidad expresiva, la libertad y la imaginación creadoras, a cualquier otra premisa, propiciando el trabajo sin condicionantes ni cortapisas, dando lugar a lo que ya en el siglo XVII y en el ámbito italiano se denominó *capriccio*. Un término este, capricho, que para las obras de poesía, música y pintura el *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid, 1791) entendía “lo que se executa por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas del arte”, siendo hombre de capricho “el que tiene ideas singulares, y las dice con novedad y agudeza”. Ingenio y agudeza, dos conceptos sobre los que, por cierto, ya el aragonés Baltasar Gracián había reflexionado ampliamente en el siglo XVII, y que en la definición académica se asocian también a lo singular, a lo novedoso y a lo heterodoxo en lo que tiene de ruptura con las normas establecidas. Y aunque el uso del término capricho es abundante en los títulos de estampas sueltas y series en los siglos XVII y XVIII, ciertamente son minoría los casos en que no resulta abusivo o pretencioso, del mismo modo que existen otras obras en las que, sin que se utilice expresamente dicho término para nombrarlas, podemos encontrar rasgos asimilables. En cierta forma, estos elementos caprichosos, inherentes por otro lado a la creación artística, funcionaron

The degree to which Goya could have known about Callot’s prints is unknown, which is intuited in the original title devised for the series, *The fatal consequences of the Bloody War [...]*, a parallel that the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando wanted to reinforce, in line with the idea of universalization of the Goyesque vision, by choosing *The Disasters of War* for its first edition in 1863.

In his engravings of festivities, and while in Florence, Callot was also in a some ways a revolutionary, in that in his depictions of the processions and parades which, on the occasion of a carnival or other festivities, took place in squares such as Santa Croce, the people who attended were as much the protagonists of the work as the celebration taking place around them. His engravings were spontaneous and unrestrained, thus eclipsing the official, organized and orthodox, so that the observer’s point of interest is reversed; the story becomes a category and vice versa.

His perspective, though not at all stereotyped - and thus far from what was common in the genre of urban scenes - does not pretend to be totally objective, since together with Florentine folk life or including deliberately mannered gallant scenes it accommodates characters from Italian comedy that, as a counterbalance or distorting mirror, act as catalysts of the scathing elements.

It is by using exaggeration or caricature, that Callot is able to surprise us again, twist the plot and creates his own troupe of fantastical beings, the Gobbi - *Varie figure gobbi* grotesque and deformed beings the sight of which inevitably causes the viewer to react.

Callot’s evolution is therefore an interesting one. He ultimately took a giant step towards free engraving, understood as that which puts the need for expression, creative freedom and imagination, before anything else, encouraging work without constraints or constrictions and giving rise to what was already called ‘capriccio’ [caprice] in the seventeenth century in Italy. The term ‘caprice’, defined for works of poetry, music and art by the *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid, 1791) as ‘what is executed by the strength of ingenuity rather than by the observance of the rules of art,’ a man of caprice being ‘he who has unique ideas and expresses them with novelty and acuity’. Ingenuity and acuity, two concepts upon which, the Aragon-born Baltasar Gracián had reflected extensively in the seventeenth century, and that per the academic definition were also associated with being unique, novel and heterodox,



Jacques Callot, frontispicio de las *Varie figure gobbi*, 1616.

en el pasado como válvulas de escape que permitían a los artistas aminorar la presión producida por los condicionantes y limitaciones de los encargos, y por el control ejercido por el poder y la censura.

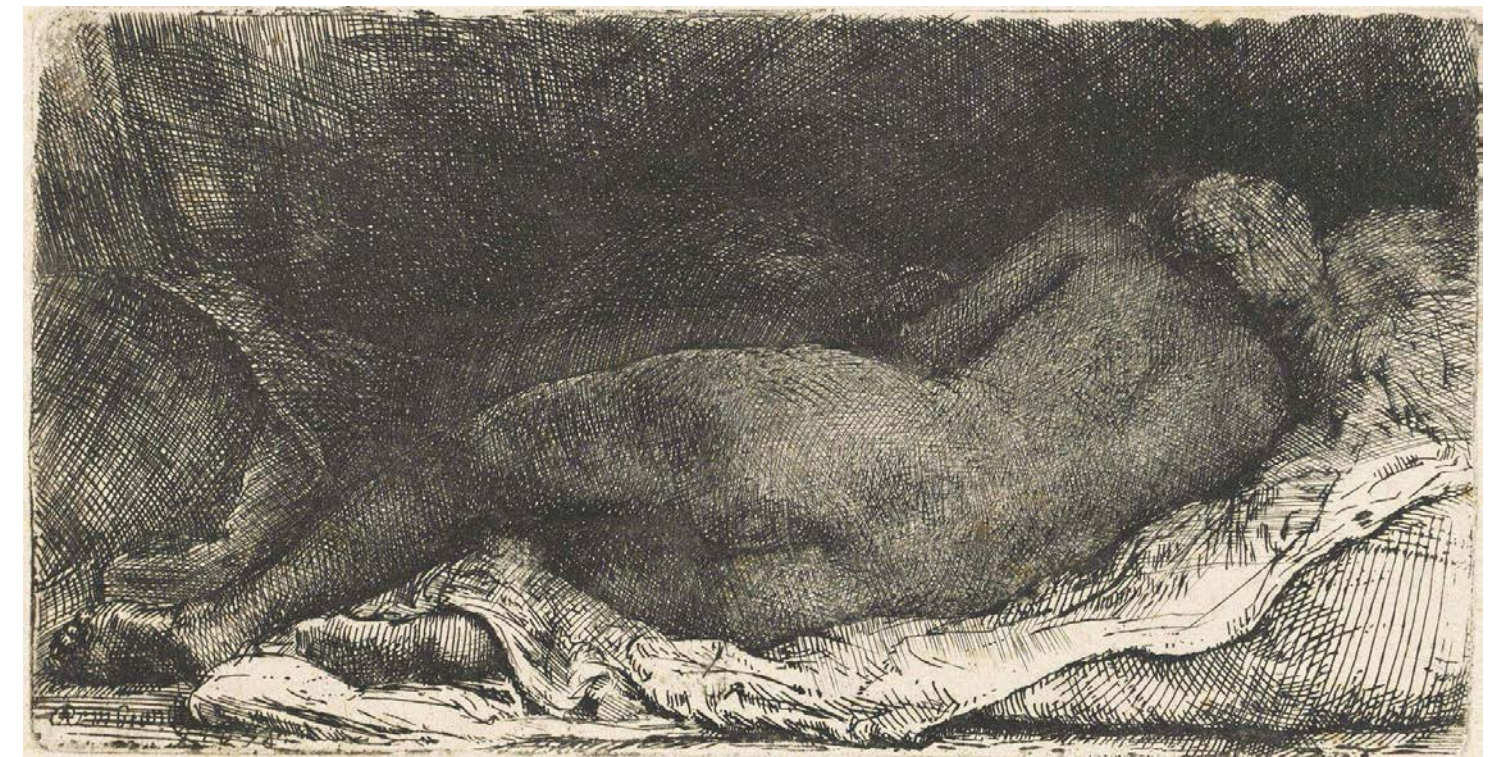
En la historia del arte gráfico esa línea divergente, experimental e innovadora se asocia al grabado de creación, por oposición al grabado académico y especialmente al de reproducción, y se manifiesta en una libertad de ejecución y una expresividad en las que la técnica, con ser importante para conseguir ciertos resultados plásticos, adquiere un valor meramente instrumental. Como caso extremo, dentro de la categoría de los llamados artistas visionarios, encontramos al holandés Hercules Pieterszoon Seghers (hacia 1589-hacia 1638), autor de unos enigmáticos y sugerentes paisajes, algunos de factura impresionista y formulación romántica, trabajados con una técnica muy personal: superficies inusuales -lienzo, papeles teñidos...-, retoques a pincel, tirajes a color... obteniendo con su combinación estampas muy diferentes a partir de la misma plancha. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), contemporáneo y coterráneo suyo, encontró en el grabado el medio más adecuado para la expresión de sus sentimientos y emociones más profundos, y lo consideró siempre su bien más reservado y personal, transitando como su admirado Seghers por caminos hasta entonces inexplorados que luego han seguido muchos otros. Como Durero, Rembrandt aúna la creatividad y el dominio técnico, pero a diferencia del alemán no persigue la perfección, sino el control de proceso creativo, ampliar las posibilidades expresivas e indagar en el lenguaje específico de la estampa dando prioridad absoluta a la intuición poética, es decir, al acto mismo de crear. Su compromiso ético con el trabajo le llevan a un deseo constante de mejorar y aprender, y su relación con la obra de arte convierte a esta casi en un organismo vivo constantemente abierto a la mutación, un concepto tremendamente moderno que en cierta forma introduce en la creación artística la cuarta dimensión y entronca con el *work in progress* y con tendencias que hoy están marcando el presente y el futuro del arte gráfico. Artista de ritmo lento, Rembrandt trabaja y retrabaja las planchas obteniendo pruebas únicas con efectos y rasgos individualizados -lo que los grabadores franceses llamarán a fines del siglo XIX el *eauforte mobile*, aguafuerte cambiante-, haciendo uso de entintados alternativos y del uso de soportes y tintas distintos que adquieren de este modo un papel activo en el resultado final. Un resultado que, después de su trabajosa elaboración con múltiples retoques, correcciones y variaciones, lejos de ser relamido y seco, muestra una frescura y una espontaneidad sorprendentes. Muchas de sus obras presentan incluso un aspecto inacabado, con imperfecciones intencionadas que muestran su desapego de la corrección formal, zonas poco trabajadas o resueltas con trazos enérgicos e informes que parecen garabatos -*gribouillage*- y la utilización intencionada del vacío, hallazgos todos ellos de gran calado que en cierta forma prefiguran los del lenguaje fotográfico -profundidad de campo, desenfoques...-, también en el sorprendente uso de la luz, protagonista indiscutible de la creación gráfica del holandés. Una luz que aporta valores estéticos pero sobre todo expresivos y semánticos, completando los del asunto

breaking from the established norm. Although the use of the term 'caprice' is abundant in the titles of loose prints and series in the seventeenth and eighteenth centuries, there are certainly cases in which it is not abusive or pretentious, in the same way that there are other works in which, without expressly using the term to name them, we are able to discern comparable traits. To a certain extent, these capricious elements, which are on the one hand inherent to artistic creation, worked in the past as escape valves allowing the artists to alleviate the pressure caused by the constraints and limitations of commissions, and by the control exercised by power and censorship. In the history of the graphic arts, that divergent, experimental and innovative line is associated with creative engraving, as opposed to academic engraving and especially reproduction, and manifests itself in the freedom of execution in which technical expressiveness, important as it is to achieve certain results, is assigned a merely instrumental value. As an extreme case, within the category of so-called visionary artists, we find the Dutchman Hercules Pieterszoon Seghers (circa 1589 - circa 1638), the creator of enigmatic and suggestive landscapes, some with an impressionist and romantic formulation, worked using a very personal technique: unusual surfaces - canvas, dyed papers, etc. brush retouching and colour prints, obtaining through their combination very different prints from the same plate. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669), a contemporary and fellow artist, found engraving to be the most appropriate medium for the expression of his deepest feelings and emotions, and considered it always his most treasure and personal asset, transiting, like his admired Seghers previously unexplored roads that so many others have later followed. Like Dürer, Rembrandt combines creativity and technical mastery, but unlike the German, he does not seek perfection, but rather to control the creative process, expand the expressive possibilities and investigate the specific language of the print, giving absolute priority to poetic intuition, that is, the very act of creating. His ethical commitment to work brings him a constant desire to improve and learn, and his relationship with the work of art makes it almost a living organism constantly open to mutation, a tremendously modern concept that to a certain extent introduces the fourth dimension to artistic creation akin to a work in progress and to trends that are marking the present and the future of graphic art today. As a slow-paced artist, Rembrandt works and reworks the plates by obtaining unique proofs with unique effects and features - what French printmakers will go on to call *eauforte mobile* [etching] at the end of the nineteenth century, which makes use of alternative inks and different supports and inks that thus acquire an active role in the final result. A result that, after its laborious preparation with multiple retouches, corrections and variations, far from appearing affected and dry, shows surprising freshness and spontaneity. Many of his works even have an unfinished appearance, with intentional imperfections that show his detachment from formal correction, areas that have not been reworked or retouched with energetic strokes and marks that look like scribbles - *gribouillage* - and the intentional use of space. All of these are significant discoveries that in a certain way prefigure terms used in photographic language - depth of field, blurring - as is the surprising use of light, the undisputed protagonist of the Dutchman's graphic creation.

representado y yendo aún más lejos -o mejor más profundo- para captar y recrear ambientes y atmósferas, y producir en el espectador sensaciones y emociones que perforan la epidermis y llegan muy adentro, como sucede con *Los tres árboles* (1643), un paisaje grabado tras la muerte de su esposa Saskia que el artista convierte en extraordinaria metáfora visual de su estado de ánimo. Y estampas en las que lo real se mezcla con lo mágico y fantástico, lo divino con lo humano y lo científico con lo sobrenatural, como apreciamos en el enigmático *Sabio en su estudio -Fausto-* (hacia 1652).

En su manera de aproximarse a la realidad, Rembrandt siguió una clara evolución hacia lo humano alejada de cualquier idealización que culmina, en un momento personal muy complicado, con sus escenas mundanas y vulgarizadas -que en realidad salpican toda su producción- o abiertamente eróticas, sexuales y libidinosas, como *Dama en el baño*, *La negra acostada*, *Monje en el trigo* o *Cama a la francesa*, en las que sus protagonistas actúan desinhibidos, completamente ajenos a la presencia del artista -*voyeur*-, que parece asomarse a la escena por el ojo de una cerradura o a través de un catalejo.

This light that brings aesthetic but above all expressive and semantic values, complementing those of the subject represented and going even further - or rather deeper - to capture and recreate environments and atmospheres, and create sensations and emotions in the viewer that pierce the epidermis and delve deep inside, as is the case in *The Three Trees* (1643), a landscape engraved after the death of his wife Saskia, which the artist turns into an extraordinary visual metaphor for his state of mind. Prints in which reality mixes with the magical and fantastical, the divine with the human and the scientific with the supernatural, as we can appreciate in the enigmatic - *Doctor Faustus* -- (circa 1652). In his way of approaching reality, Rembrandt followed a clear path towards humanity and away from any idealization that culminates, at a very complicated personal time, through his mundane and vulgarized scenes - which are actually flecked across his production - or openly erotic, sexual and libidinous scenes, such as *Bathsheba at Her Bath*, *Negress lying down*, *PHOTO 8 A Franciscan Friar* o *The French Bed*, in which its protagonists act uninhibited, completely oblivious to the presence of the artist - *voyeur* - , who seems to peek into the scene through a keyhole or through



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La negra acostada*, 1658.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *La negra acostada*, 1658.

La muerte de Rembrandt produjo un gran vacío que sus imitadores no consiguieron llenar en absoluto, y en los siglos siguientes fue modelo de referencia para otros artistas -entre ellos Goya, quien como es bien sabido lo consideró uno de sus maestros- que tuvieron con él una especial empatía, o que al menos la muestran en sus obras, dando lugar a lo que podríamos llamar la "conexión R". Algunos de ellos son mucho más conocidos por su faceta de pintores, aunque sus incursiones en el arte gráfico, sin ser muy numerosas, resultan sorprendentes, como sucede en el siglo XVIII con Giambattista Tiepolo (1696-1770) y Giovanni A. Canal *Canaletto* (1697-1768). Estrictamente contemporáneos, ambos se sirvieron del aguafuerte, el primero con una gran economía de trazos con los que da forma a sus enigmáticos personajes -esa "tribu profética de pupilas ardientes", como la definió Baudelaire-, tipos humanos de gran viveza tomados de la realidad, objeto primero de su interés y curiosidad, a los que sin embargo sabe dotar de una atmósfera mágica y con los que construye escenas exóticas, imaginativas, sugerentes y poéticas; y el segundo con más variedad en los trazos y su profundidad, para conseguir en sus *vedute* una mayor variedad tonal y una aproximación todavía más verosímil a la cargada atmósfera veneciana que la que consigue en sus pinturas.

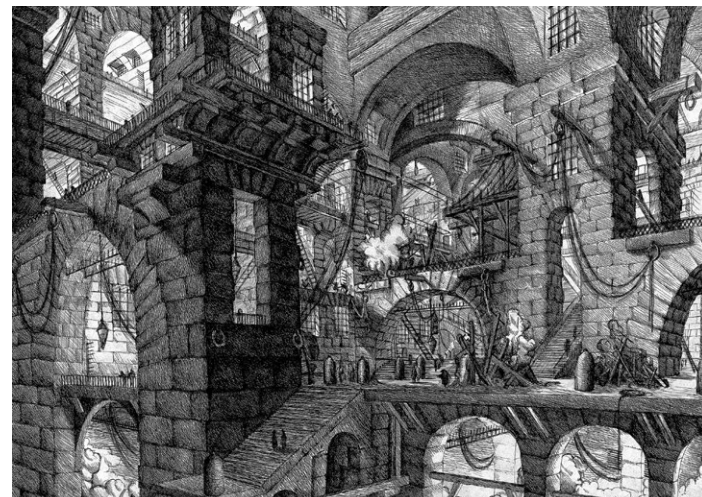


Giambattista Tiepolo, *El astrólogo y el joven soldado*, de la serie *Capricci*, h. 1735-1740.

Por esos mismos años, el inglés William Hogarth (1697-1764), también pintor y grabador, vio en la estampa el canal más adecuado para la difusión de sus ideas, y supo elaborar una estética nueva conectada con lo popular y alejada de los modos conservadores aristocráticos, un arte cercano, económico y democrático conectado íntimamente con la literatura y el teatro con el que perseguía cambiar y mejorar la sociedad combatiendo la desviación moral y ciertas costumbres de sus contemporáneos. Una intención crítica muy alineada con las luces de su siglo que se aprecia ya en el tratamiento teatral y caricaturesco de alguna de sus "piezas de conversación", retratos por encargo de familias de las clases privilegiadas en

a telescope. The death of Rembrandt created a large void that his imitators have not been fully able to fill and in the centuries to follow he was the gold standard for other artists - among them Goya, who as is well known considered him to be one of his teachers - who had a special empathy with him, or who at least showed it in his works, giving rise to what we might call the R Connection.

Some of them are much better known for their painting, although their incursions into graphic art, without being very plentiful, are surprising, as in the eighteenth century with Giambattista Tiepolo (1696-1770) and Giovanni A. Canal *Canaletto* (1697-1768). Strictly contemporaries, both used etching, the former with a great deal of economy in his strokes with which to shape his enigmatic characters - that 'prophetic tribe of fiery pupils', as defined by Baudelaire, human beings of great wit taken from the reality, the first object of his interest and curiosity, to which he nevertheless knows how to create a magical atmosphere and with which he constructs exotic, imaginative, suggestive and poetic scenes; PHOTO 9 and the latter used more variety in his strokes and their depth, to achieve greater tonal variety in his *vedute* and an even more realistic approach to the charged Venetian atmosphere that observed in his paintings. During those same years, the



Giambattista Piranesi, grabado de las *Carceri*, 1745.

Englishman William Hogarth (1697-1764), also a painter and printmaker, saw prints as the most appropriate channel for the dissemination of his ideas, and knew how to develop a new aesthetic associated with the people and far removed from the aristocratic conservative norms, an intimate, economic and democratic art intimately connected with literature and theatre, with which he sought to change and improve society while fighting against moral deviation and some of the customs of his contemporaries. This was a critical intention, very much aligned with the intellects of his century and was already observed in the theatrical and caricatural treatment of some of its 'conversation pieces,' portraits commissioned by families

su entorno doméstico donde primaba el convencionalismo y la idealización, pero que alcanza su mejor expresión en las "series morales modernas", un género innovador consistente en una historia narrada secuencialmente en varias estampas, a modo de los actos de una representación teatral, bajo cuya apariencia cómica late un trasfondo edificante donde la debilidad humana, que afecta a toda clase social y conduce a la perdición, se contrapone al comportamiento virtuoso propuesto como modelo por el autor. Historias para las que Hogarth se inspiraba en acontecimientos reales y de actualidad, lo que les proporciona verosimilitud y proximidad, que adorna con alusiones a personajes públicos, anécdotas y elementos de contenido simbólico. La representación y la trasmisión eficaz de la moraleja final priman sobre cualquier otra consideración plástica o expresiva, si bien el uso de la talla dulce como lenguaje gráfico hace que estas obras resulten tremendamente atractivas también desde el punto de vista visual.

Ese carácter narrativo, lineal y secuencial, de finalidad moralizante, está completamente ausente en otros autores coetáneos que también concibieron sus estampas en agrupamientos o conjuntos temáticos, aunque lo hicieron de manera más aleatoria e incluso disgresiva. Es el caso de Giambattista Piranesi (1720-1778), quien tanto en sus series dedicadas a las *vedute* de la ciudad de Roma como en sus célebres *Carceri* proyectó su imaginación creadora pero también sus obsesiones y su visión subjetiva, incluso delirante y onírica. En el primer caso lo hace tomando como referente real las ruinas, la escenografía urbana y los monumentos de la ciudad de Roma, que estudia con minuciosidad arqueológica pero cuya magnitud y belleza quedan sublimadas y teatralizadas en su tamaño y en su disposición por medio de perspectivas sabiamente forzadas, tanto en el caso de las *vedute esate*, más objetivas, como en las *ideate* o *di fantasia* -asimilables a los *capricci*-; estampas que destilan un cierto sentimiento prerromántico de nostalgia por el esplendor pasado de una civilización perdida y por la amenaza del deterioro progresivo debido al paso del tiempo y al avance inexorable de la naturaleza. Los seres humanos que habitan y deambulan por ese mundo de dioses antiguos son diminutos, si bien una contemplación detallada nos permite ver también en esas figurillas el testimonio de la vida bulliciosa de la ciudad, algo que sin duda Piranesi aprendió de su maestro, Giuseppe Vasi (1710-1782).

Las *Carceri* de Piranesi suponen el contrapunto del sin embargo mundo luminoso, gozoso, pintoresco y exuberante de las *vedute*, y en su complejidad interpretativa constituyen el mejor reflejo del "negro cerebro" de su autor -en lúcida expresión de Marguerite Yourcenar-, pues esas prisiones imaginarias sin referente real, ese mundo paralelo oscuro, silencioso, denso y subterráneo, atemporal, inquietante y ambiguo en su indefinición, irracional, laberíntico y opresivo, aportan como novedad su formulación de lo sublime como categoría estética, pero sobre todo un deseo explícito por parte del artista de ver más allá de lo inmediato -o de verlo de otro modo-, de explorar en la cara oculta o zona abisal de su interior, de establecer relaciones insólitas que producen sentimientos inéditos en el espectador, de indagar en las cosas

from the upper classes in their domestic environment where conventionalism and idealization prevailed, but which is best expressed in the Modern Moral Series, an innovative genre consisting of a story narrated sequentially in several prints, akin to the acts of a theatrical performance, under whose comic appearance lies an uplifting background where human weakness, which affects all social classes and leads to perdition, is opposed to virtuous behaviour proposed as a model by the artist. Stories for which Hogarth was inspired by real and current events, giving them plausibility and proximity, that is adorned with allusions to public figures, anecdotes and elements of symbolism. The depiction and efficient communication of the ultimate moral take precedence over any other plastic or expressive consideration, although the use of copperplate as a graphic language also makes these works extremely attractive from a visual point of view. This linear and sequential narrative character, used for moralizing purposes, is completely absent in other contemporary artists' work, who also conceived their prints in groupings or thematic groups, although they did so in a more random and even discursive way. Such is the case of Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), who in both his series dedicated to the *vedute* of the city of Rome and his famous *Prisons* projected his creative imagination as well as his obsessions and his subjective, even delirious and dreamlike visions.

In the first case, he achieved this by taking the ruins, the urban scenography and the monuments of the city of Rome as a real reference, which he studies with archaeological meticulousness but whose magnitude and beauty are sublimated and dramatized in their size and disposition through wisely enforced perspectives, both in the case of the *vedute esate*, which are more objective, as in the *ideate* or *di fantasia* - which are comparable to the *capricci*; prints that distil a certain pre-romantic feeling of nostalgia for the past splendour of a lost civilization and the threat of progressive deterioration due to the passing of time and the inexorable evolution of nature. The human beings that inhabit and wander through his world of ancient gods are diminutive, nevertheless detailed contemplation allows us to see in these figurines proof of the bustling life of the city, something that Piranesi undoubtedly learned from his teacher, Giuseppe Vasi (1710-1782).

Piranesi's *Prisons* PHOTO 10 serve as a counterpoint to the luminous, joyful, picturesque and exuberant world of the *vedute*, and in their interpretative complexity they constitute the best reflection of the 'dark brain' of their author - as lucidly expressed by Marguerite Yourcenar - because those imaginary prisons with no real referent, that dark, silent, dense and subterranean parallel world that is atemporal, disturbing and ambiguous in its vagueness, irrational, labyrinth-like and oppressive, create as a novelty his formulation of the sublime as an aesthetic category, but above all an explicit desire on the part of the artist to see beyond the immediate - or to see it in another way - to explore the hidden face or abyssal zone of its interior, to establish unusual relationships that produce unprecedented feelings in the viewer, to investigate the things that only exist in his mind and give free rein to obsessions, desires, instincts, visions, fantasies, dreams, delusions; that,

que solo existen en su mente y dar vía libre a obsesiones, deseos, instintos, visiones, fantasías, sueños, delirios... que, gracias al arte, afloran, adquieren forma visible para pasar a formar parte de nuestro imaginario y son capaces de conformar una dimensión distinta, superior y poética, de la realidad. Y es que, ciertamente, el sueño de la razón ha producido efectos perniciosos para el ser humano y la sociedad, pero en el ámbito de la creación no solo es lícito sino que históricamente ha rendido "monstruos" extraordinarios. En este sentido, Piranesi y sus estampas, para las que el tiempo ha corrido a su favor, suponen una aportación fundamental que tuvo sus continuadores -el Goya de los *Disparates* o William Blake (1757-1827) y sus ilustraciones del *Libro de Job* podrían ser magníficos ejemplos- en esa conquista progresiva de la libertad y la imaginación creativas sin límites, en escala de grises, que hemos intentado plasmar en esta historia incompleta y parcial del arte gráfico.

thanks to art, emerge, acquire visible form and become part of our imagination and are capable of forming a different, superior and poetic of reality. It is certain that the sleep of reason has produced pernicious effects for human beings and society, but in the realm of creation it is not only legitimate but has historically rendered 'monsters' extraordinary. In this respect, Piranesi and his prints, for which time has been on his side, represent his fundamental contribution to his followers - the Goya of the *Disparates* or William Blake (1757-1827) and his illustrations of the *Book of Job* could be magnificent examples - in that progressive conquest of creative freedom and limitless imagination, in greyscale, that we have tried to capture in this incomplete and partial history of the graphic arts.

JOSÉ IGNACIO CALVO RUATA

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

A la memoria de Tzvetan Todorov (†2017),
lúcido espectador de Goya

In memory of Tzvetan Todorov (†2017),
who saw Goya clearly

GOYA, EN LOS CIMIENTOS DE LA MODERNIDAD

GOYA, AT THE FOUNDATIONS OF MODERNITY

Voluntad y ambición.

De segundón en una modesta familia provinciana de artesanos al alto estatus que alcanzó como pintor de la corte, Goya es paradigma del triunfo de la voluntad y del talento, alimentados por su capacidad para vislumbrar las buenas oportunidades. Qué distinto de su hermano Tomás, el primogénito, oficial dorador que no fue siquiera capaz de alcanzar el grado de maestro, como lo fue José, el padre de ambos. La pueril leyenda de que fue un fraile quien descubrió al Goya adolescente cuando pintaba un cerdo en una pared¹ puede valorarse como metáfora de las potencialidades que encerraba. En su estrecho círculo familiar pronto debieron de aperibirse de que merecía la pena ponerlo a dibujar y pintar con José Luzán, reconocido artista local de la Zaragoza de mediados del siglo XVIII. Luego, queriendo seguramente emular a aquellos paisanos que habían experimentado el paso por Madrid, de modo ejemplar su futuro cuñado Francisco Bayeu, quiso probar fortuna en los concursos que convocaba la Academia de San Fernando (1763 y 1766). Fracasó pero, lejos de apocarse, consideró afrontar un reto más ambicioso, viajar a la gran metrópoli de las artes que era Roma. No tuvo ayudas oficiales, más con su empeño y "a sus expensas"² emprendió una estancia de dos años (1769-1771). Muy poco sabemos de lo que allá hizo, pero el *Cuaderno Italiano* es elocuente testimonio de que anduvo con los ojos muy abiertos.

Will and ambition.

As the second son of a modest provincial family of artisans who rose to high status as a court painter, Goya is a textbook example of the victory of will and talent, fed by his ability to spot an opportunity. How different his life from that of his brother Tomás, the firstborn, a gilder who never even managed to reach the level of master held by their father, José. The apocryphal story that it was a friar who discovered the young Goya as he painted a pig on a wall¹ may be seen as a metaphor for his potential. His close family must have realised early on that it would be worthwhile to send him to draw and paint with José Luzán, a prominent artist in the province of Zaragoza in the mid-18th century. Afterwards, surely in imitation of his countrymen who - like his future brother-in-law Francisco Bayeu - had journeyed to Madrid, he decided to try his luck at the competitions held at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in 1763 and 1766. These were a failure, but rather than shrinking back, he decided to take on an even more ambitious goal: to travel to the great artistic metropolis that was Rome. He lacked any official support, but with his determination and 'at his own expense'² he left for a two-year stay (1769-1771). We know very little of what he did there, but his *Italian Notebook* bears eloquent witness to the fact that he travelled with eyes wide open.

1. Matheron, 1890: 17-18.

2. Canellas, 1981: 220.

1. Matheron, 1890: 17-18.

2. Canellas, 1981: 220

A su vuelta a Zaragoza ya estaba en condiciones de merecer un encargo de altura, en el doble sentido, pintar la *Adoración del Nombre de Dios* en la bóveda frente a la Santa Capilla de Pilar (1772). Su matrimonio con Josefa Bayeu (1773) lo aupó al círculo de su hermano Francisco; espaldarazo indudable que lo condujo a iniciar su carrera en la corte como pintor de la fábrica de tapices de Santa Bárbara (1775).

Upon his return to Zaragoza, he was ready to take on a commission of a more elevated nature: the *Adoration of the Name of God*, which he painted on the vault in front of the Santa Capilla de Pilar (1772). His marriage to Josefa Bayeu (1773) lifted him into the circle of her brother Francisco, a significant boost that launched his career at court as a painter in the Santa Barbara tapestry factory (1775).



Francisco de Goya. *Adoración del nombre de Dios* (boceto para la bóveda del Pilar). 1771-1772. Colección Ibercaja. Zaragoza.

Pero no todo iba a ser un camino de rosas. La actividad como cartonista era exigente y no muy considerada. Había de limitarse a pintar telas de gran formato cuyo único fin era servir de modelos para los tejedores. El deplorable estado en que el historiador Cruzada Villaamil encontró en 1869 buena parte de los cartones de Goya arrumbados en los sótanos del Palacio Real da idea del poco valor que se les daba una vez cumplida su misión. A pesar de todo, quiso Goya dejar patente que él era capaz de idear las composiciones que se le encomendaban, dentro de la temática general exigida para cada serie. A diferencia de otros colegas como Ramón Bayeu, quien siguió

But this was far from ideal in many ways. His work as a cartoonist was demanding and unsophisticated; he was limited to painting large hangings whose only purpose was to serve as models for the weavers. The lamentable state in which the historian Cruzada Villaamil found a significant number of Goya's cartoons in 1869, piled up in the basements of the Royal Palace, gives us some idea of how little they were valued once their purpose had been fulfilled. Despite all this, Goya wanted to demonstrate clearly that he was capable of envisioning the commissioned compositions within the overarching theme set for each series. In this, he was unlike some of his other

3. Mena/Urrea, 1994: 72.

4. Carta de Goya a Martín Zapater, 11-1-1783. Águeda/Salas, 2003: 134.

5. Carta de Goya a Martín Zapater, 1-8-1786. Águeda/Salas, 2003: 231.

6. Carta de Goya a Martín Zapater, 20-2-1790. Águeda/Salas, 2003: 303.

7. Carta de Martín Zapater a Joaquín Yoldi, 4-12-1790. Canellas, 1981: 445.

3. Mena/Urrea, 1994: 72.

4. Letter from Goya to Martín Zapater, 11-1-1783. Águeda/Salas, 2003: 134.

5. Letter from Goya to Martín Zapater, 1-8-1786. Águeda/Salas, 2003: 231.

6. Letter from Goya to Martín Zapater, 20-2-1790. Águeda/Salas, 2003: 303.

7. Letter from Martín Zapater to Joaquín Yoldi, 4-12-1790. Canellas, 1981: 445.

pintando cartones con arreglo a los bocetos que su hermano Francisco le facilitaba. Síntoma de la insatisfacción profesional que pronto aquejó a Goya es el borrador de una carta escrita en el *Cuaderno Italiano*, supuestamente destinada a Mengs, en la que le expresa su deseo de acompañarle en su viaje de regreso a Roma porque, de no hacerlo, dice, "me hira muy mal"³. Aunque no llegó a formar parte de la pequeña comitiva de pintores que finalmente partió con Mengs (1777), las cosas luego no le fueron tan mal como temía. En 1780 era nombrado académico de mérito de San Fernando. Para entonces se había ya imbuido de la pintura de Velázquez, reproduciendo estampas de sus obras e inspirándose en él a la hora de pintar el Cristo Crucificado que entregó a la entidad académica como obra de recepción. Goya supo comprender la grandeza de Velázquez y asimiló su huella de forma duradera. Tuvo que ser un honor para él volver a Zaragoza para pintar una de las cúpulas en torno a la Santa Capilla del Pilar, la *Regina Martyrum* (1781), si bien el encargo desembocó en un virulento conflicto familiar al ser obligado a someterse a los dictados de su cuñado Francisco, director del programa. Su íntima convicción de que el reputado Bayeu no era quién para enmendarle es prueba de que ya por entonces Goya tenía de sí mismo un alto concepto como artista. Por ello, el resultar elegido ese mismo año para pintar uno de los altares de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, con el tema de la *Predicación de San Bernardino de Siena*, lo tomó como un desquite, sobre todo teniendo en cuenta que el Príncipe de Asturias en persona acabó desdendiendo el lienzo del altar principal del templo, *La Porciuncula*, que habían encargado a Bayeu (1782)⁴. Los éxitos y el ascenso social de Goya se prodigaron en esa década. Gozó del apoyo del ministro de estado Floridablanca; empezó a contar entre su clientela con familias de la más alta alcurnia, como la del infante don Luis o los duques de Osuna; entabló estrechas relaciones con algunos de los más destacados ilustrados como Jovellanos, Ceán Bermúdez, Meléndez Valdés y Moratín; pasó a tener puesto fijo al servicio de Su Majestad, primero como pintor del rey (1786) y más adelante como pintor de cámara (1789), muestra evidente de la manifiesta simpatía que los recién entronizados Carlos IV y María Luisa sentían hacia él; enriqueció su patrimonio mediante inversiones financieras aconsejado por Zapater (en los tiempos dorados del banquero Cabarrús, cuyo vertiginoso enriquecimiento y posterior caída en desgracia no deja de resultarnos muy familiar en los albores del siglo XXI); incluso aspiró a ennoblecerse encargando un estudio genealógico que pudiera probar su infanzonía (1792). Con razón presumía ante Zapater en 1786: "ya no hacia antesala ninguna, el que quería algo mío me buscaba"⁵. Y en 1790: "de los Reyes abajo todo el mundo me conoce"⁶.

En quienes han emigrado en busca de porvenir el sentimiento de plenitud del éxito alcanzado suele rubricarse cuando regresan por la puerta grande a su patria chica. Sensaciones de tal cariz debieron de halagar la vanidad de Goya cuando en el apogeo de su plenitud física y profesional pasó unas "vacaciones" en Zaragoza en 1790. Llegó a la ciudad el emblemático día 12 de octubre, festividad de la Virgen del Pilar. Permaneció tres semanas, gozando de "un humor admirable"⁷ y aprovechó para iniciar los retratos de sus queridos amigos Martín Zapater y Juan Martín de Goicoechea. Entre

colleagues, such as Ramón Bayeu, who continued to paint cartoons based on the sketches that his brother Francisco made for him. Goya's professional dissatisfaction can be seen in a draft of a letter included in the *Italian Notebook*, supposedly written to Mengs, in which Goya described his desire to accompany Mengs back to Rome because not to do so would 'go very badly for me'³. Although he never managed to join the small group of painters that finally departed with Mengs in 1777, things later did not go as poorly as he had feared. In 1780, he was named a permanent member of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts. By then, he had already drunk in the painting style of Velázquez, making copy cards of his works and using inspiration drawn from him to paint *The Crucifixion*, which he gave to the Academy as his début work. Goya knew how to understand Velázquez' greatness, and bore his imprint in a lasting way. It must have been an honour for him to return to Zaragoza and paint one of the domes surrounding the Santa Capilla del Pilar with the *Regina Martyrum* in 1781. However, this commission unleashed bitter conflict within his family, as Goya was obliged to follow the instructions of his brother-in-law Francisco, the programme director. His unshakeable conviction that the famed Bayeu was not the man for the job shows the high opinion of himself as an artist that Goya held even then. This is why when he was commissioned in the same year to paint one of the altars of St. Francis the Great in Madrid with the theme *Saint Bernadine of Siena Preaching*, Goya took it as a sort of a rematch, well aware of the fact that the Crown Prince personally disliked *La Porciuncula*, the canvas that Bayeu had painted for the principal altar (1782)⁴. Goya's artistic and social successes multiplied over that decade. He enjoyed the support of Floridablanca, the Minister of State; he began to count families of notable ancestry, such as those of Prince Don Luis and the Dukes of Osuna, among his clients; he fostered close relationships with some of the most distinguished Enlightenment thinkers of the age, such as Jovellanos, Ceán Bermúdez, Meléndez Valdés and Moratín; he was appointed to a permanent position in the service of the Crown, first as the king's personal painter (1786) and then as a court painter (1789), a clear indication of the manifest affection that the recently crowned Carlos IV and María Luisa felt for him; he grew his financial holdings through investments advised by Zapater (during the salad days of the banker Cabarrús, whose dizzying ascent to riches and subsequent tumble into disgrace may seem a familiar pattern to us here in the early 21st century); he even aspired to nobility, commissioning a genealogical study in an attempt to prove a noble bloodline (1792). His boast to Zapater in 1786 was not unfounded: 'There was no more waiting around; those who wanted my work came to me'⁵. And in 1790: 'From the king and queen downwards, everyone knows me'⁶.

The feeling brought by great success tends to leave its mark on those who have gone abroad to seek their fortunes when they return in triumph to their little hometowns. Such a feeling must have flattered Goya's vanity when, at his physical and professional peak, he took a 'holiday' to Zaragoza in 1890. He arrived in the city on the propitious date of 12 October, the feast day of Our Lady of the Pillar. He remained there for three weeks, enjoying 'an excellent mood'⁷ and making use of the time to begin the portraits of his close friends Martín Zapater

las demostraciones del buen recibimiento que tuvo por sus paisanos anotemos que fue creado socio de honor de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

¿Se le subió a la cabeza tanto éxito? Eso parece, a tenor de la desafiante actitud de incumplir con su obligación de pintar cartones para la fábrica de tapices (1790). Consideraba que si Francisco Bayeu estaba liberado de ese tipo de trabajos, él, con el mismo rango, tampoco tenía por qué hacerlos. En realidad no aceptaba que su cuñado ocupara en la práctica un mayor estatus. Con el agravante de que Goya, en su fuero interno, se sabía mejor que Bayeu y Maella, los pintores de cámara que gozaban del mayor reconocimiento.

Hasta aquí unas someras pinceladas biográficas sobre Goya que sólo se explican en una personalidad despierta, ambiciosa y presta a aprender. Denotan una fuerza interior que desde joven le impelió a progresar y a crecer en prestigio y reconocimiento. Hablan de un individuo seguro de sí mismo que en octubre de 1792 expuso con determinación ante la Academia de San Fernando unas ideas artísticas netamente progresistas que cuestionaban los sistemas de enseñanza tradicionales y abogaban por estimular el ingenio y por la libertad frente a las reglas. Ideas que ya debían de rondarle desde años atrás y que revelan su genuina estirpe de artista creador⁸.

Mutaciones.

Por muy tópico que suene, no deja de ser reconocido por todos los estudiosos que los acontecimientos vividos por Goya en 1793, pasado ya el ecuador de su vida, fueron decisivos en el desarrollo posterior de su biografía artística. Al comienzo de ese año, no en el otoño de 1792 como por error se ha repetido hasta la saciedad⁹, marchó a Sevilla provisto del conveniente permiso real, donde cayó gravemente enfermo. De allí se llegó “en malísimo estado” a Cádiz, a la casa del rico comerciante Sebastián Martínez, quien lo acogió como un buen amigo. Mucho se ha especulado sobre la naturaleza de su enfermedad; la última hipótesis que padeció el síndrome de Susac, una severa afección neurológica¹⁰. Mas fuera la que fuera, la historiografía es unánime en poner de relieve los efectos psicológicos que tan agónicos episodios le dejaron, además de una profunda sordera que le obligó a dejar las clases de la academia y a aprender el lenguaje de cifras de la mano¹¹. Curioso testimonio de cómo la medicina de la época empezaba a asomarse a nuevos procedimientos científicos es que Goya aceptara someterse a unas sesiones de electroterapia (1794)¹². Todo hay que decirlo, que los efectos fueron nulos y ciertamente no cabía esperar que este tratamiento diera resultado.

8. Canellas, 1981: 310-312.

9. Maurer, 2010.

10. Hipótesis propuesta por la Dra. Ronna Hertzano.

and Juan Martín de Goicoechea. Among the demonstrations of warm welcome he received from his old compatriots was his appointment as an honorary member of the Royal Aragonese Economic Society of Friends of the Country.

Did all this fame go to his head? From his defiant attitude towards fulfilling his cartoon-painting obligations at the tapestry factory, it seems so (1790). He thought that if Francisco Bayeu was free from such work, he, as an artist of the same rank, shouldn’t have to either. He simply couldn’t accept that his brother-in-law enjoyed greater professional status. This was exacerbated by the fact that Goya knew himself to be better than Bayeu and Maella, court painters who nonetheless received greater recognition.

The rough biographical sketch we have seen of Goya up to this point indicates a lively, ambitious personality eager to learn and showing the inner steel that, from a young age, drove him to progress and grow in prestige and recognition. It depicts a self-confident individual who, in October 1792, boldly presented the Academy of San Fernando with a set of clearly progressive artistic ideas that questioned traditional systems of teaching and advocated the stimulation of ingenuity and freedom from rules. These ideas, which had likely circulated in his mind for many years, revealed his true colours as a creator and artist⁸.

Changes.

Clearly relevant though it may seem, not every study recognises that the events Goya experienced in 1793, past the midpoint of his life, had a decisive impact on the later development of his artistic biography. At the beginning of that year (not in the autumn of 1792, as has been repeatedly and incorrectly affirmed)⁹, Goya, with the relevant royal permission, travelled to Seville, where he fell gravely ill. From there, he arrived ‘in a terrible state’ to the house of the wealthy merchant Sebastián Martínez in Cádiz, who took him in as a good friend. There has been much speculation about the nature of his illness; the most recent hypothesis is that he suffered from Susac’s syndrome, a severe neurological disorder¹⁰. Whatever it was, though, historians are unanimous in highlighting the psychological marks that the agonising episodes left on the painter, as well as the profound deafness that forced him to abandon his classes at the Academy and learn sign language¹¹. A curious example of how period medicine began to incorporate new scientific developments may be seen in Goya’s agreement to undergo a few sessions of electrotherapy in 1794¹². Suffice it to say that they had no effect, and it could not have been expected that this treatment would work.

8. Canellas, 1981: 310-312.

9. Maurer, 2010.

10. Hypothesis proposed by Dr. Ronna Hertzano.

Entre tanto, el ambiente de la corte se estaba enrareciendo. A la débil personalidad de Carlos IV se sumaba la creciente sensación de amenaza que venía de la Francia revolucionaria. Los sectores reaccionarios ganaron con facilidad el terreno a la política del reformismo ilustrado hasta que el poder monárquico, cada vez más depauperado, abrió insensatamente las puertas a la invasión napoleónica (1808) que tan trágicas consecuencias trajeron para España. En la penuria de la guerra Goya enviudó (1812). A la *Francesada* siguió la frustrante reimplantación de la dinastía borbónica en la persona de Fernando VII, apoyada en los más furibundos elementos conservadores (1814) que no eran conscientes de que los otrora inmutables cimientos del Antiguo Régimen se estaban resquebrajando.

Las circunstancias que envolvieron a Goya durante la segunda parte de su vida eran más que propicias para que su alma inquieta respondiera torrencialmente con aquello que mejor sabía hacer: pintar, dibujar y grabar.

Naturaleza, libertad, invención.

A menudo se ha dado a entender que Goya fue un gigante extraño a su tiempo, lo cual es una exageración inexacta. Al contrario, la impronta del contexto histórico-artístico que le tocó vivir es evidente. En ese contexto, la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII en España tiene un sello bien reconocible alimentado por varios factores. De un lado la tradición barroca, de la que se hereda un copioso vocabulario de soluciones formales que se aprovecharon con sintaxis renovada. De otro lado el componente dulcificador aportado por la estética rococó, con su predilección por las tintas suaves y el tono gracioso o sentimental. Finalmente la revalorización de la Antigüedad clásica, que acabaría siendo factor dominante y conducente al neoclasicismo, aunque de ninguna manera debe entenderse que este movimiento supusiera un punto y aparte respecto a los dos factores anteriormente mencionados, por más que sus teóricos contemporáneos repudiaran los excesos barrocos y los melindres rococó. Los cartones para tapices, pero no solo estos, son la muestra más evidente de que Goya estaba imbuido de esos gustos estéticos de la época. Desde el punto de vista de la mentalidad e ideas que reflejan sus obras, tampoco podemos decir que salieran de la nada. Probada está desde hace mucho tiempo la decisiva influencia que en él ejercieron los ambientes ilustrados, factor decisivo en muchas de sus creaciones¹³.

11. Gascón, 2000.

12. Maurer, 2012.

13. Entre los pioneros en considerar la influencia de los ilustrados en Goya mencionemos a López-Rey: 1947. Referencia muy destacada al respecto es Pérez Sánchez: 1988.

Meanwhile, the environment at court was becoming stranger and stranger. Carlos IV’s personality was weak, and there was a growing sense of menace from revolutionary France. Reactionary factions easily gained ground from those quarters espousing policies of enlightened reform until the throne, which grew weaker by the day, foolishly threw open the doors to the French invaders in 1808, with tragic consequences for Spain. Goya became a widower amidst the scarcities of war in 1812. The Peninsular War was followed by the frustrating reinstatement of the Bourbon monarchy in the person of Fernando VII, supported by society’s most rabidly conservative elements, unaware that the formerly unshakeable foundations of the Ancien Régime were already crumbling.

The circumstances in which Goya found himself during the second half of his life were precisely those necessary to make his troubled soul pour forth that which it knew best: painting, drawing, and engraving.

Nature, freedom, invention.

It has often been said that Goya was a giant outside his time, which is an inaccurate exaggeration. To the contrary, the stamp of the historical and artistic context in which he lived is very evident. In this context, the painting style of the second half of the 18th century in Spain had a distinctive character derived from various factors. The first of these was the Baroque tradition, which passed down a copious language of formal solutions that were set into new forms. Another was a sweeter tendency derived from a Rococo aesthetic, with its inclination towards soft colours and a light, sentimental tone. Lastly came the re-evaluation of classical antiquity, which would be a dominant factor leading to Neoclassicism; however, this movement should in no way be taken as a separate impulse from the two factors listed above, however much contemporary theorists repudiated Baroque excesses and Rococo affectation. The tapestry cartoons (but not only they) provide the clearest demonstration that Goya was imbued with the aesthetic tastes of the time. When considering the mentality or ideas that his works reflect, we can also see that these didn’t arise from nothing. The decisive influence that Enlightenment thinking had on Goya’s work has been documented for some time, and it was a central factor in many of his creations¹³.

11. Gascón, 2000.

12. Maurer, 2012.

13. Among the first to consider the influence of Enlightenment thinkers on Goya was López-Rey: 1947 Another particularly distinguished work on the topic is Pérez Sánchez: 1988

Ahora bien, hay que reconocer que Goya despuntó tempranamente como un artífice poco acomodaticio con las normas aprendidas y poco dado a reproducir asuntos convencionales. Con el tiempo, no se conformaría con el bagaje recibido y exploraría nuevos caminos sobre el firme apoyo de tres factores que interactúan en su obra unidos de forma indisoluble: la naturaleza, la libertad y la invención.

Poco antes de su grave crisis de salud Goya nos ilumina con un escrito que abunda en estos conceptos. Es el informe sobre las enseñanzas artísticas que elevó a la Academia de San Fernando en octubre de 1792¹⁴. Hace de la naturaleza la fuente primordial inspiradora del artista afirmando, en términos un tanto hiperbólicos, que el arte de la Pintura “toca más en lo Divino que ningun otro, por significar quanto Dios a criado”. Exclama con vehemencia: “qué profundo, é impenetrable arcano se encierra en la imitacion de la divina naturaleza”. Desdeñando la labor de los copistas, aunque fuera de magníficas estatuas grecolatinas, sentencia que “la más pequeña parte de la naturaleza confunde, y admira a los que más han sabido!”. En cuanto a la defensa de la libertad del artista afirma que “no hay reglas en la Pintura” y que hacerla estudiar a todos por un mismo camino es “grande impedimento a los jóvenes”. Elogia a Annibale Carracci poniéndolo de ejemplo de cómo la “liberalidad de su genio” dejaba a cada discípulo “correr por donde su espíritu le inclinaba”. Insistiendo en ello proclama necesario “dejar en su plena libertad correr el genio de los Discipulos que quieran aprenderlas [las artes], sin oprimirlo”.

Meses después, ya sordo, convaleciente y excusado temporalmente de sus obligaciones como pintor de cámara, Goya se empleó en realizar una serie de pequeños cuadros de gabinete volcado en la invención y liberado de todo condicionante. Era un conjunto de hojalatas en las que, tal y como declararía por escrito al viceprotector de la Academia de San Fernando Bernardo de Iriarte (1794): “he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches”¹⁵.

Now, we most recognise that Goya stood out from early on as an artist uncomfortable with taught norms and disinclined to portray conventional subjects. As time passed, he would decline to accept that which was handed down to him, exploring new paths based fundamentally on three factors that his work brought together in an indissoluble union: nature, freedom and invention.

Shortly before his serious health crisis, Goya wrote a very illuminating piece that features these concepts prominently. It is the report on the teaching of art given at the Academy of San Fernando in October 1792¹⁴. In it, Goya identifies nature as the fundamental source of inspiration for the artist, affirming (perhaps a little breathlessly) that the art of Painting ‘touches the Divine more than anything else by portraying what God has created.’ He exclaims forcefully: ‘What deep and impenetrable secrets are locked in the imitation of divine nature!’ Scorning the work of copyists, even those of the magnificent Greco-Roman statues, he declares that ‘the smallest piece of nature confounds and amazes those who knew the most’. Regarding the defence of artistic freedom, he affirms that ‘there are no rules in Paining’ and that making everyone follow the same line of study is ‘a great obstacle for the young.’ He praises Annibale Carracci, making an example of how the ‘liberality of his genius’ allowed each student ‘to run wherever their spirit moved them.’ Insisting on this point, he announces that one must ‘let the ingenuity of Students who wish to learn them [the Arts] run with total freedom, without suppressing it.’

Months later, now deaf, recovering and temporarily excused from his duties as a court painter, Goya occupied himself by producing a series of small theoretical sketches devoted to invention and free from all conditioning. These form a set of tin plates in which, as he wrote to the Vice-Protector of the Academy of San Fernando, Bernardo de Iriarte (1794): ‘I have managed to make observations that regularly do not fit in commissioned works, in which capriciousness and invention are freed from their stays’¹⁵.

La expresión pintar de invención estaba plenamente tipificada en el siglo XVIII y lograrlo felizmente era considerado el reto más alto para un artista. Según Preciado de la Vega, “invención” es la “elección de los objetos que deben entrar en la composición del asunto que el Artífice quiere expresar” o también “el asunto, el hecho ó la historia que se quiere representar”¹⁶. Más adelante Preciado induce al alumno avezado a imitar “la naturaleza quando comience á pintar de invención propia”¹⁷. Por su parte Palomino, hablando de asuntos de geometría, alude a los principiantes que todavía “no han llegado á el fin de la Pintura, que es la invencion”¹⁸. En definitiva, inventar según los tratadistas de la época, era componer la representación de un asunto sin copiarlo de fuentes visuales precedentes. Incluso los episodios muy manidos, como eran los sagrados o los mitológicos, podían considerarse invenciones si respetaban ese principio, aun cuando se valieran de citas visuales fragmentarias, siempre y cuando estuvieran sabiamente combinadas¹⁹. Sin embargo, cuando Goya defiende con empeño el término “invención” es manifiesto que no se refiere tanto a la pacata idea de versionar temas preestablecidos sino al empeño más ambicioso de imaginar y dar forma a un universo iconográfico profundamente innovador, como su prolífica obra demostraría.

Javier Goya recordaba cuánto había admirado su padre a Velázquez y a Rembrandt, pero añadía a renglón seguido que “no estudio, ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra”²⁰. Desde luego que en la producción de Goya encontramos por doquier muestras del culto que profesaba a la observación de la naturaleza, tanto ambiental como, sobre todo, la encerrada en la condición humana. Sus retratos están entre las más elocuentes manifestaciones de ello. Por descontento que sabía representar fielmente las fisonomías de sus modelos, si bien es un aspecto que obviamente nunca podremos verificar aunque sí deducir de algunos testimonios contemporáneos como el de Francisco Gregorio de Salas quien con toda probabilidad conoció personalmente a algunos personajes retratados por el artista. Así versificaba sus elogios: “Habiendo visto algunos excelente Retratos hechos por el benemérito Goya, le dixo: / La naturaleza excedes,/ y tu fama será eterna,/ si de envidia no la mata/ la misma naturaleza”²¹. Parecido físico que era condición sustancial para ser portador de otro valor más hondo, el parecido moral, el retrato psicológico, que neutraliza cualquier impostación que la indumentaria o el atrezo pudieran pretender. En ello Goya fue maestro consumado, según sostiene unánime la crítica. Y así es como Goya supo transmitirnos la melancolía de Jovellanos, el inestable poder del monarca Carlos IV, la inocencia de la condesa de Chinchón, incluso la expresión fugaz del ánimo en algunos retratos tardíos como el de Joaquín María Ferrer. Goya revela las virtudes y vicios de sus modelos, bondad, vanidad, inteligencia, estupidez, etc., pero no los juzga, simplemente nos los muestra con objetividad²².

Aunque exagerada, no deja de tener cierto fundamento la visión romántica que Yriarte tenía de Goya de hombre anticonvencional que “atacó todo lo que representaba un atentado a la libertad de pensamiento”²³. A lo largo de su vida dio pruebas de querer ser un espíritu libre e independiente

The expression ‘to paint from invention’ was fully embodied in the 18th century, and to achieve it was considered fortunate and the artist’s highest goal. According to the Spanish painter Preciado de la Vega, ‘invention’ was defined as ‘the choice of objects that should form a part of the composition of the subject that the Creator wishes to express’ or ‘the subject, event or story that one wishes to represent’¹⁶. Later, Preciado invited experienced students to imitate ‘nature when you begin to paint from your own invention’¹⁷. Likewise, the Baroque painter Palomino, in his discussion of geometry, told beginners that ‘they have not reached the end of Painting, which is invention’¹⁸. Fundamentally, period treatises identified ‘invention’ as the act of composing a representation of something without copying it from existing visual sources. Even very standard themes, such as religious and mythological ones, could be considered inventions if this principle was followed. This was even true when standard pictorial elements were used, as long as they were judiciously combined¹⁹. However, when Goya defended the term ‘invention’ with such force, it is clear that he was referring less to the trivial idea of varying pre-established themes than to a more ambitious insistence on imagining and manifesting a profoundly innovative iconographic universe, as his prolific artistic production would demonstrate.

Javier Goya would remember how his father admired Velázquez and Rembrandt, but would immediately add that ‘there was nothing he studied or observed more than nature, which he called his teacher’²⁰. Of course, we find signs throughout Goya’s production of the worship he professed for the study of nature, both nature as seen in the environment and, primarily, that captured in the human condition. His portraits are among the most eloquent manifestations of this. He obviously knew how to represent the physical appearance of his models faithfully; though we clearly can never verify this, we can assume it on the basis of the testimony of some of his contemporaries, such as Francisco Gregorio de Salas, who likely was personally acquainted with some of the people depicted in the painter’s portraits. He wrote his praise in verse: ‘Having seen some of the excellent portraits by the distinguished Goya, I said to him: You go beyond nature/ your fame lasts forever/ if it’s not destroyed / by a jealous Dame Nature’²¹. Physical resemblance was a precondition for developing another, deeper value: moral resemblance, a psychological portrait that sweeps away any statement that clothes or accoutrements could attempt to make. Goya was the consummate master of this, as critics have universally noted. It was in this way that Goya communicated to viewers the melancholy of Jovellanos, the precarious power of King Carlos IV, the innocence of the Countess of Chinchón, and even the fleeting expression of good cheer in a few late portraits such as that of Joaquín María Ferrer. Goya revealed the virtues and vices of his models - goodness, vanity, intelligence, stupidity, and so on - but without judgement, simply displaying them with objectivity²².

Although exaggerated, Yriarte’s romantic vision of Goya as an anti-conventional man who ‘attacked all that which represented an assault on the freedom of thought’ is not entirely unfounded²³. Over the course of his life, he showed evidence of wanting to be a free, independent spirit, and did not like feeling

^[14] Canellas, 1981: 310-312.

^[15] Canellas, 1981: 314.

^[16] Parrasio Tebano, 1789: 106-108.

^[17] Parrasio Tebano, 1789: 203.

^[18] Palomino, 1715: 212.

^[19] Para Palomino esto “no era hurtar, sino tomar ocasión”, según dice de Alonso Cano. Palomino, 1724: 388-395.

^[20] Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor... hecha por la Real Academia de San Fernando..., Madrid, 1832, pp. 91-93. En Canellas, 1981: 517.

^[21] Salas, 1802: 15.

^[22] Reflexiones recientes al respecto en Mena, 2015.

^[23] Yriarte, 1867, 28 (ed. 1997, 191).

^[14] Canellas, 1981: 310-312.

^[15] Canellas, 1981: 314.

^[16] Parrasio Tebano, 1789: 106-108.

^[17] Parrasio Tebano, 1789: 203.

^[18] Palomino, 1715: 212.

^[19] For Palomino, this ‘was not stealing, but rather making use’, as he said of Alonso Cano. Palomino, 1724: 388-395.

^[20] Distribution of the prizes awarded by our lord the King... made by the Royal Academy of San Fernando..., Madrid, 1832, pp. 91-93. In Canellas, 1981: 517.

^[21] Salas, 1802: 15.

^[22] Recent reflections on the subject may be found in Mena, 2015.

^[23] Yriarte, 1867, 28 (ed. 1997, 191).

que no gustaba sentirse encorsetado. En el terreno artístico así lo abona la audacia de su técnica, como bien revela el testimonio anecdótico de Ceán Bermúdez que decía haberle visto “pintar con los dedos y con la punta del cuchillo”²⁴, por su parte Moratín anotaba en una carta tardía (1825): “pinta que se las pela, sin querer corregir jamás, nada de lo que pinta”²⁵. Es en los años finales del siglo XVIII cuando se advierte un cambio estilístico decisivo hacia una técnica más abocetada, abstracta y potente²⁶. Pero ese espíritu libre e independiente y, en consecuencia, de rica inventiva, lo demuestra Goya sobre todo a través del amplio abanico de temas que abordó, siempre bajo puntos de vista muy personales. Entre las variadas muestras que nos ofrece de temas libremente versionados mencionemos los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, donde muchos de los asistentes al milagro de la resurrección de un muerto han pasado de ser piadosos testigos a alborozados tipos populares que otorgan al conjunto un tono más profano que religioso. ¿Y qué mejor vehículo de libre expresión y prolífica creatividad que los asuntos que trastornan el orden establecido, los asuntos subversivos? La afición de Goya por la locura, fuerza por antonomasia trasgresora de ese orden, se manifiesta en su *Corral de locos* (ca. 1793) o en la *Casa de locos* (ca. 1815-1819), así como en numerosos dibujos. Otra variante subversiva, la violencia brutal, a veces entreverada de connotaciones sexuales, está presente en varios cuadros de gabinete como *Bandido asesinando a una mujer* y *Bandido desnudando a una mujer* (ca. 1806-1808) y, de forma proverbial, en la serie gráfica de los *Desastres de la guerra*. El mundo del carnaval, magnífico medio de expresión plástica de la subversión, es plasmado por Goya en *Una función de máscaras* (ca. 1814-1816). Su mensaje transgresor va más allá cuando descubrimos que el alegre jolgorio distrae pero no oculta la tragedia que se cierne sobre una de las bailarinas representadas.

24. En el manuscrito Historia del Arte de la Pintura, citado por Glendinning, 1982: 70.

25. Canellas, 1981: 503.

26. Mena, 2008: 24.

27. Entre ellos, uno de los más ejemplares Helman, 1983.

28. Nordström, 1989: 94-115.

29. En varios números de la revista por él editada The Spectator.

30. Inventario de los bienes de Goya en 1812. Sánchez Cantón, 1946: 106.

24. In the manuscript Historia del Arte de la Pintura (History of the Art of Painting), cited by Glendinning, 1982: 70

25. Canellas, 1981: 503

26. Mena, 2008: 24

27. Among the most notable studies of this topic is Helman, 1983.

28. Nordström, 1989: 94-115.

29. In various numbers of the magazine he edited, The Spectator.

30. Inventory of Goya's possessions in 1812. Sánchez Cantón, 1946: 106

31. Cited, among others, by Pop, 2015: 87

stified. He fed this in his artistic production with the audacity of his techniques, as revealed in the anecdotal report of Ceán Bermúdez, who claimed to have seen him ‘paint with his fingers and with the point of his knife’²⁴. Moratín made a similar affirmation in a later letter (1825): ‘he paints like a madman; he never wants to correct anything, not one thing’²⁵. It was in the closing years of the 18th century that a decisive stylistic change began to occur towards a more loosely sketched, abstract and virile technique²⁶. But this free and independent - and as a consequence richly inventive - spirit was demonstrated by Goya primarily in the wide range of subjects he portrayed, always in a highly personal way. Among the various existing examples of freely reworked subjects include the frescoes at the hermitage of St. Anthony of La Florida, where the many watchers present at the miraculous resurrection of a dead man have changed from pious witnesses to loosely sketched peasants that grant the scene a tone that is more vulgar than religious. And what better vehicle for free expression and prolific creativity than subversive events that overturn the established order? Goya’s interest in madness, perhaps the archetype of these transgressive forces, appears in *Corral de locos* (*Yard with Lunatics*, c. 1793) and in *Casa de locos* (*The Madhouse*, c. 1815-1819), as well as in numerous drawings. Another type of subversion, namely brutal violence (sometimes with a sexual element), can be seen in various theoretical sketches such as *Bandido asesinando a una mujer* (*Bandit Killing a Woman*) and *Bandido desnudando a una mujer* (*Bandit Stripping a Woman Naked*, c. 1806-1808) and, in its purest form, in the graphic series *The Disasters of War*. The world of the carnival, that magnificent, physical means of expressing subversion, was captured by Goya in *Una función de máscaras* (*A Masque*, ca. 1814-1816). Its transgressive message goes even further when we discover that the joyful merriment cannot conceal the tragedy that hangs over one of the dancers.



Francisco de Goya. *Milagro de San Antonio de Padua* (fragmento). 1798. Ermita de San Antonio de la Florida. Madrid.

Investigaciones de alta erudición han revelado que Goya se sirvió de numerosas fuentes de carácter literario, periodístico o gráfico, y que se alimentó de las costumbres sociales y del pensamiento ilustrado que en el ambiente de su época se respiraba²⁷. Hallazgos que no devalúan en absoluto la capacidad creadora del artista. Antes bien, perfilan su condición de hombre bien informado que sabía aprovechar los conocimientos adquiridos para “inventar” sus obras. La mitología, la emblemática, el teatro, la tauromaquia, las estampas satíricas, los relatos de brujas, las noticias de actualidad, etcétera, eran para él estimulante materia prima que transformaba y dotaba de nuevos sentidos. Un simple ejemplo es la serie de dibujos denominada *El espejo indiscreto* (Museo del Prado, 1797-1798) en los que, reconociéndose sus relaciones con la *Iconología* de Ripa y otras fuentes impresas, han sido interpretados como una representación de los cuatro temperamentos clásicos: sanguíneo, melancólico, flemático y colérico²⁸.

Naturaleza, libertad e invención, tres ejes fundamentales para comprender la obra de Goya, se presentan unidos de forma indisoluble, por lo que no debemos caer en el artificio de considerarlas de manera independiente entre sí. Y aun resultan insuficientes para explorar la actividad del artista si no tomamos en consideración otro factor que participa de los anteriores, especialmente de la invención, pero que va más allá y es de importancia capital: la fantasía. La complejidad y riqueza de la obra de Goya se explica por la vivificante interacción que se produce entre todos estos factores.

Fantasía.

“Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales” (RAE).

La fantasía es tan antigua como el hombre. De hecho, es una facultad que se supone privativa de la especie humana. Pero cada edad ha tenido sus modos peculiares de ejercerla. La fantasía de concepción romántica hunde sus raíces en el siglo XVIII. El ensayo de Joseph Addison *Pleasures of the imagination* (1712)²⁹ es considerado uno de los textos fundacionales de una nueva estética basada en la imaginación como principal potencia creadora. A lo largo del siglo algunos artistas fueron perfilando esta nueva estética mediante visiones dramáticas y turbadoras, como las *Carceri* de Piranesi, arquitecturas irreales que empezó a grabar en 1745 calificándolas de “invenciones caprichosas”. Goya poseyó estampas de esta serie³⁰. Otro caso muy señalado fue el artista suizo Heinrich Füssli (Henry Fuseli). En contacto con el movimiento *Sturm und Drang*, adquirió en Zúrich una esmerada formación intelectual muy propensa a explotar las potencias emocionales. Fue amante de la Antigüedad, pero no en cuanto portadora de los valores esenciales del clasicismo sino contemplada desde una visión heroica. Le interesó especialmente el mundo de los sueños y de la pesadilla como motor de la creación artística: “One of the most unexplored regions of art are dreams, and what may be called the

Studies of considerable scholastic merit have revealed that Goya drew from a number of literary, journalistic and graphic sources, and that he drank from the well of social custom and Enlightenment thinking that bubbled up in his environment at the time²⁷. These discoveries do not devalue in any way the artist’s creative capacity. Rather, they illuminate his status as a well-informed man who knew how to make use of the knowledge he had acquired to ‘invent’ his works. Mythology, symbology, theatre, bullfighting, satirical prints, tales of witchcraft, current events, etc.: for him, all of these were stimulating raw material, which he transformed and granted new meaning. A simple example is the series of drawings known as *El espejo indiscreto* (*The Indiscreet Mirror*, Museo del Prado, 1797-1798) which, recognizing Goya’s relationship to Ripa’s *Iconologia* and other print sources, have been interpreted as a representation of the four classical temperaments: sanguine, melancholic, phlegmatic and choleric²⁸.

Nature, freedom and invention, the three essential pillars for understanding Goya’s work, are presented as unbreakably bound together, which is why we should not fall into the trap of considering them as independent from one another. And even these cannot sufficiently explore the artist’s activity if we fail to take into account another factor that interacts with all three, particularly invention, though it goes beyond this to take a central role: fantasy. The complexity and richness of Goya’s works is explained by the lively interaction between these factors.

Fantasy.

‘The power of the mind to reproduce past or distant things through images, and to represent ideal things in tangible form or tangible things in ideal form.’ (RAE definition).

Fantasy is as old as mankind. In fact, it is an activity thought to be unique to the human species. But each age has had its own particular ways of performing fantasy. The Romantic idea of fantasy has its roots in the 18th century. Joseph Addison’s essay *Pleasures of the Imagination* (1712)²⁹ is considered one of the foundational texts of a new aesthetic based on imagination as the primary driver of creation. Over the course of the century, some artists profiled this new aesthetic with dramatic, disturbing visions, such as Piranesi’s *Carceri*: he began to engrave these imagined buildings in 1745, calling them ‘capricious inventions’. Goya owned some prints from this series³⁰. Another very notable case is that of the Swiss artist Heinrich Füssli (Henry Fuseli). Coming into contact with the *Sturm und Drang* movement in Zurich, he acquired a meticulous intellectual education that was very conducive to exploiting emotional potential. He was a lover of Antiquity, but not as a carrier of the essential values of classicism, but rather from a heroic perspective. He was particularly interested in the world of dreams and of nightmares as an engine of artistic creation: ‘One of the most unexplored regions of art is dreams, and what may be called the personification of sentiment’³¹. Füssli settled in Rome in 1770, at the same time that Goya was

personification of sentiment” (una de las más inexploradas regiones del arte son los sueños, y lo que podría llamarse la personificación del sentimiento)³¹. Füssli se estableció en Roma en 1770, cuando Goya andaba por allá. Nada hace pensar que se conocieran personalmente, pero tampoco que no le llegaran al aragonés comentarios de ese arte visionario, de atmósferas fantasmagóricas y emociones sublimes que Füssli y su círculo de artistas ingleses y escandinavos comenzaban a alumbrar. Su inquietante *Pesadilla* (1781) alcanzaría enorme fama gracias a la amplia divulgación gráfica que tuvo por toda Europa, que bien pudo conocer Goya. Sin renunciar a un fuerte componente clasicista, la obra gráfica de John Flaxman, especialmente la que ilustra la *Divina Comedia* (iniciada en 1792 pero no publicada hasta 1807), es otro señero ejemplo de figuración fantástica de cuño romántico. Goya le copió en su dibujo *Tres grupos de figuras* (Museo del Prado, ca. 1795). Un rumbo innovador de la fantasía, desinhibida y dispuesta a concebir formas hasta entonces inverosímiles, arraigó así entre los gustos estéticos del siglo XVIII, igual entre pintores que entre literatos. “Nada es más necio que dar reglas para pintar las pasiones”, escribía un anónimo tratadista abogando por la exaltación de los sentimientos en la poesía³².

Al filo del fin de siglo Goya se erige en actor principal de esos caminos renovadores de la fantasía con la publicación de los *Caprichos*. Derrochan inventiva a través de imágenes sorprendentes pero de ninguna manera deben conceptuarse como antojos disparatados. Para empezar, cuando los anunció en venta (1799) reconocía su gran deuda con la Naturaleza al afirmar que en esta serie de estampas había reunido “en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos”. Decía haber tomado buena nota “entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil”, para, a partir de allí, “ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice”³³. Si en el primer bloque de la serie suelen ser más obvios los “errores y vicios humanos” que Goya denuncia, a partir del capricho 43 (*El sueño de la razón produce monstruos*) proliferan personajes irreales, brujas, seres animalescos, escenas de apariencia absurda que, pese a su envoltura fantástica, siguen hablando de conductas humanas muy reales. No sólo referidas a depravaciones genéricas como la lujuria (c. 72, *No te escaparás*), la charlatanería (c. 53, *¡Qué pico de oro!*), la superstición (c. 52, *¡Lo que puede un sastre!*), el abuso de menores (c. 69, *Sopla*), la inútil aristocracia (c. 50, *Los Chinchillas*), la corrupción del clero (c. 49, *Duendecitos*),

travelling there. There is no reason to believe that they knew one another personally, but neither can we suppose that the painter did not hear discussions about this visionary art, the phantasmagorical atmospheres and sublime emotions that Füssli and his circle of English and Scandinavian artists began to illuminate. His disturbing *Nightmare* (1781) achieved great fame thanks to the wide graphic distribution it had across Europe, which Goya may well have seen. While still showing a significant classical component, the graphic work of John Flaxman, especially his illustrations of the *Divina Comedia* (begun in 1792 but not published until 1807) provides another notable example of fantastic figures in the Romantic mould. Goya copied his work in his drawing *Tres grupos de figuras* (*Three Groups of Figures*, Museo del Prado, c. 1795). An innovative line of fantasy, uninhibited and inclined towards the imagination of forms previously considered unrealistic, became thus ingrained in the aesthetic tastes of the 18th century, among painters as well as literati. ‘Nothing is sillier than setting rules for the painting of passions’, wrote the author of an anonymous treatise advocating the exaltation of emotion in poetry³².

At the very end of the century, Goya became a principal actor in these channels of the renewal of fantasy with the publication of his *Caprichos*. They spill out invention with their surprising images, but in no way should they be thought of as aimless fancies. To start off, when he put them up for sale in 1799, he recognised his great debt to Nature, affirming that in the series of prints, he brought together ‘circumstances and characters that nature has distributed among many in a single fantastic figure.’ He claimed to have taken careful note ‘of the many extravagances and mistakes common to all civil society’, so that he could then ‘exercise at the same time the fantasy of artifice’³³. If the ‘human errors and vices’ that Goya denounced were more obvious in the first set of prints in the series, from Capricho 43 (*The Sleep of Reason Produces Monsters*) onward, the prints are full of unreal figures, witches, animalistic beings, scenes with an absurd aspect that, despite their fantastic appearance, describe very real human behaviours. They refer not only to generic vices such as luxury (c. 72, *You Will Not Escape*), trickery (c. 53, *What a Golden Beak!*), superstition (c. 52, *What a Tailor can Do!*), the abuse of children (c. 69, *Blow*), the useless aristocracy (c. 50, *The Chinchillas*), the corruption of the clergy (c. 49, *Hobgoblins*), and so on, but also specific people that Goya wanted to criticize in a veiled way, such as Manuel Godoy (c. 56, *To Rise and Fall*), the Duchess of Alba (c. 61, *They Have Flown*) and the Duchess of Osuna (c. 55, *Until*

etcétera, sino acaso también referidas a determinadas personas a las que Goya quisiera vituperar de forma encubierta, como Manuel Godoy (c. 56, *Subir y bajar*), la duquesa de Alba (c. 61, *Volaverunt*) o la duquesa de Osuna (c. 55, *Hasta la muerte*). Los engendros que graba Goya en los *Caprichos* no son ciertamente seres sobrenaturales sino maleantes muy reales de quienes había que desconfiar: “ni temo a Brujas, duendes, fantasmas, balentones, Gigantes, follones, malandrines, etc. Ni ninguna clase de cuerpos temo sino a los humanos”³⁴.

Así vistos, los *Caprichos* tienen niveles de lectura que son consecuentes con el espíritu reformista de la Ilustración, pero esa interpretación se nos revela insuficiente. Su apariencia moralizante queda superada por una visión más bien descarnada y escéptica. Los vicios que denuncia pueden no ser desviaciones circunstanciales de la naturaleza humana, sino elementos constitutivos de la misma que hagan vana cualquier pretensión de enmienda a través de la educación o de la refundación de una sociedad justa. Si el mal forma parte de la médula humana, se antoja imposible extirparlo. Ejemplo señalado de este doble sentido lo sugiere el Capricho 43, *El sueño de la razón produce monstruos*, en el que de un lado advierte que si la recta razón se duerme los monstruos malévolos aprovecharán para campar a sus anchas, pero también que la razón perturbada puede llegar a soñar o crear monstruos perjudiciales. Ríos de tinta se han dedicado a indagar en la complejidad de los *Caprichos*, en sus mensajes explícitos e implícitos, en sus valores y significados polisémicos³⁵. Diríase que el derroche de fantasía que los instruye no es sino una formidable batería de recursos visuales que Goya utiliza con fines diversos, sin excluir un componente irracional que aún dificulta más su calibración. Con justicia pueden ser por todo ello considerados su primera gran obra moderna.

Contemporáneos a los *Caprichos* son seis divertimentos brujescos de tono fantasioso (1797-1798) que fueron adquiridos por los duques de Osuna. Eran temas de moda entre las clases altas, al igual que ciertas prácticas esotéricas, que los ilustrados despreciaban. Goya quiso tratarlos en clave desenfadada, como burla y alegato contra la ignorancia y la superstición. Por el contrario, los *Desastres de la guerra*, elaborados ante el desolador panorama que España iba a presentar algunos años después (ca. 1810-1815) pierden por completo todo cariz bufo. Son un clamor desgarrado ante la violencia y la miseria de la

Death). The creatures that Goya printed in the *Caprichos* were not actually supernatural beings, but rather very real villains who were not to be trusted: ‘I’m not afraid of witches, goblins, ghosts, gallants, giants, fools, rogues, etc. I don’t fear any kind of beings except for the human ones’³⁴.

Seen in this way, the *Caprichos* can be read at various levels corresponding to the reformist spirit of the Enlightenment, but this interpretation alone is not enough. Their moralizing surface conceals a starker, more sceptical point of view beneath.

The vices he denounces may not be circumstantial deviations from human nature, but rather essential components of it, making vain any attempt at improvement through education or the construction of a just society. If evil is part of the essence of being human, eradicating it would seem to be impossible. Capricho 43, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, is a notable example of this possible double interpretation: on the one hand, it warns that if reason sleeps, malevolent monsters will take advantage to run free, but also that disturbed reason can dream up and create dangerous monsters of its own. Rivers of ink have been spilled on the investigation of the *Caprichos*, their explicit and implicit images, and their multifaceted values and meanings³⁵. It could be said that the lavish use of fantasy that informs them represents the formidable battery of visual resources used by Goya for different ends without excluding the irrational aspect that makes their evaluation even more difficult. For all these reasons, the prints could justly be considered his first great modern work.

Produced alongside the *Caprichos* were six small fantasy-style pieces on witchcraft (1797-1798) acquired by the Dukes of Osuna. Witchcraft was a fashionable subject among the upper classes, as were certain esoteric practices that Enlightenment figures disdained. Goya treated them lightly, as a joke and an indictment of ignorance and superstition. On the other hand, the *Disasters of War*, created in response to the desolate landscape that Spain would present a few years later (c. 1810-1815) have lost any trace of this joking tone. They are a heart-rending cry in response to the violence and misery of the war, following a pessimistic vision of Spain under King Ferdinand VII where a fantastical language in the shape of animals and animalistic creatures with a clear symbolic meaning takes form.



Francisco de Goya. *Volaverunt* (Caprichos, 61). 1797-1799.

31. Citado, entre otros, por Pop, 2015: 87.

32. Bajo el pseudónimo N. Philoaletheias (1787). Cano, 1961: 73 y 83.

33. Canellas, 1981: 328.

34. Carta de Goya a Martín Zapater, 10 de enero de 1789. Águeda/Salas, 2003: 286.

35. Ejemplo reciente de la profundidad a la que puede llegarse en el estudio del Capricho 43 en Jacobs, 2011.

32. Under the pseudonym N. Philoaletheias (1787). Cano, 1961: 73 and 83.

33. Canellas, 1981: 328.

34. Letter from Goya to Martín Zapater, 10 January 1789. Águeda/Salas, 2003: 286.

35. A recent example of their potential depth is the study of Capricho 43 by Jacobs, 2011.

guerra seguido de una visión pesimista de la España fernandina donde también tiene cabida el lenguaje fantástico en forma de animales o de engendros animalescos de clara intención simbólica.

Pocos años después los *Disparates* (ca. 1815-1819) y las *Pinturas Negras* (ca. 1820-1823) exacerbarían todavía más el componente fantástico de tono pesimista. La sátira o la intención crítica queda en ellos definitivamente desdibujada y su comprensión se torna más oscura, lo que nos obliga a replantear las posibles motivaciones de Goya. Se alimenta de viejos modelos figurativos que había ya empleado en los cartones para tapices pero metamorfoseados y trasladados a unos ambientes enigmáticos, de espacios opresivos y caóticos, que dan lugar a escenas inquietantes, de atmósferas densas y herméticas. Es muy significativo que quedaran restringidos al exclusivo ámbito privado del autor: de los *Disparates* nunca realizó una tirada múltiple, mientras que las *Pinturas Negras* las plantificó inamovibles en dos salas de la residencia suburbana que había adquirido en 1819, apartada del bullicio de Madrid. Se diría que quería estas obras solo para sí. Las grandes dificultades que los críticos han encontrado buscando una interpretación coherente y la consecuente variedad de lecturas que se han propuesto invitan a pensar que no era intención de Goya dotarlos de un significado definido y unívoco.

Cuando la Academia de San Fernando llevó a cabo en 1864 la primera tirada de los *Disparates* se pensó sin fundamento que ilustraban proverbios. De allí el título general que por entonces se les dio. Después se supo que Goya había dado título a varias pruebas de estado, la mayoría iniciados con la palabra "Disparate". Uno de ellos, *Disparate de carnaval*, animó a considerar que todo el repertorio de desatinos que



Francisco de Goya. *Las Parcas o Átropos* (Pinturas negras). H. 1820-1823. Museo del Prado. Madrid.

A few years later, the *Disparates* ('Follies', c. 1815-1819) and the *Black Paintings* (c. 1820-1823) would exaggerate this fantastic, pessimistic element even more. Any satirical or critical intention in these is definitively blurred and their look becomes darker, requiring us to reconsider Goya's motives. He drew inspiration from old figurative models that he had previously employed for his tapestry cartoons, but mutating and moving them into enigmatic contexts, oppressive and chaotic spaces that create unsettling scenes with dense, close atmospheres. It is very significant that these were kept exclusively within the artist's private space; the *Disparates* were printed only once, while the *Black Paintings* were immobile, fixed in two rooms of the suburban house that Goya acquired in 1819 away from the bustle of Madrid. It could be said that he wanted these works only for himself. The great difficulty that critics have encountered in seeking a coherent interpretation for these works, and the consequently wide range of readings that have been proposed, raise the possibility that it was never Goya's intention to provide them with a single fixed interpretation.

When the Academy of San Fernando completed the first print run of the *Disparates* in 1864, it was thought, on no solid basis, that they illustrated proverbs. This produced the title, *Proverbs*, that they were then assigned. Afterwards, it was found that Goya had given titles to various test prints, most beginning with the word 'Disparate' ('Folly'). One of these, *Carnival Folly*, led people to consider the idea that the entire repertoire of nonsense that made up the series were no more than a carnivalesque version of the world, a world turned upside down³⁶. Another, not necessarily contradictory, interpretation suggests that they were also meant to be seen as an allegorical vision of reality from Goya's³⁷ personal perspective. This experience was dominated by subjectivity and introspection that



Francisco de Goya. *Disparate desordenado* (Disparates, 7). H. 1815-1819.

reúne la serie no eran sino una visión carnavalesca del mundo, el mundo al revés³⁶. Sin ser necesariamente contradictoria con esta interpretación, se han querido también ver como una visión alegórica de la realidad según la experiencia personal de Goya³⁷. Experiencia dominada por la subjetividad, por la introspección que favorece el afloramiento de visiones irracionales que ignora todo juicio de valor. En definitiva, una mirada del artista hacia su interior.

Análogas consideraciones parecen convenir a las *Pinturas Negras*. Son escasos los datos objetivos con que contamos para profundizar en su análisis, fuera de los viejos títulos que el llamado "inventario Brugada" les atribuyó, de incierta identificación con los propósitos de Goya. Muchas elucubraciones, sin embargo, son las que se han generado en torno a su carácter grotesco, a sus correspondencias con el sórdido contexto político y social de la España absolutista de la época, a las fuentes mitológicas empleadas, a la dialéctica entre lo masculino y femenino, al exorcismo de los demonios personales del artista y a otros aspectos que no dejan de aturdir. En realidad, es la contemplación directa de estas pinturas la que aturde. Seguramente las apreciaciones más cabales son las que apuntan a ciertas claves autobiográficas de Goya, a modo de balance melancólico ante la perspectiva de la vejez y de la muerte³⁸.

El recurso de Goya a la fantasía, especialmente en los *Disparates* y en las *Pinturas Negras*, podría parecer concesión a sus pulsiones irracionales, al automatismo ante el papel o el muro en blanco, pero posiblemente obedezcan a una actitud mucho más reflexiva. Es el recurso que adopta para hacer visible el mundo interior al que se asoma, acaso incompatible con la razón y con la lógica, cargado de intensidad emocional, pero nunca simple alucinación. Es una forma de conocimiento que traza un camino entre la impresión -la "Naturaleza" que observa Goya- y la expresión, lo que finalmente representa, un camino que puede ser largo y elaborado. Inventa imágenes que aun nacidas del subconsciente exhibe con cordura tomando las distancias necesarias. Algo del Goya ilustrado sigue vigilante. Además, por muy abstrusas y personales que fueran las intenciones de Goya, no desaprovechaba las inspiraciones visuales venidas del exterior que pudieran serle de utilidad. Su temperamento curioso pudo sacar buen partido, por ejemplo, de los espectáculos de fantasmagorías que estaban de moda en Madrid a principios del siglo XIX, basados en efectos ilusionistas y mágicos a partir de rudimentarios sistemas ópticos y lumínicos³⁹.

La fantasía de Goya no está desbocada ni configura una metarrealidad de ensueño, de seres fabulosos o legendarios que huyen de la vulgar realidad. Es una fantasía que quizá se aprovecha de las supuestas revelaciones que producen los estados psíquicos del sueño, del sopor o incluso del delirio, pero que no crea seres de otro mundo sino más bien visiones hiperbólicas, deformaciones exageradas de conductas humanas muy reales que denotan que lo infernal no es algo sobrenatural, externo al hombre, sino que está dentro de él y como tal debe ser temido. Muchas caricaturas, asuntos ridículos o temas fantasmagóricos no hacen sino amplificar intenciones en el fondo naturalistas. Como señalaba Baudelaire: "Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable"⁴⁰.

favoured the flowering of irrational visions beyond any value judgements. Ultimately, they show the artist looking inward.

Similar considerations may be applied to the *Black Paintings*. There is little objective information which we can use to deepen our analysis beyond the old titles assigned to the paintings in the so-called 'Brugada inventory', which may or may not correspond to those proposed by Goya. Many reflections on the subject, however, have been sparked by their grotesque character, their connections to the sordid political and social environment of the period's despotic Spain, the mythological sources used, the dialectic between masculine and feminine, the exorcism of the artist's personal demons and other aspects that continue to stun viewers today. Contemplating these paintings directly is genuinely disturbing. The most thorough considerations are surely those that point to a few key points in Goya's life, as a melancholic summation by a man faced with age and death³⁸.

Goya's recourse to fantasy, especially in the *Disparates* and the *Black Paintings*, might seem to be a concession to his irrational impulses, to his automatic response when faced with a blank piece of paper or a wall, but it is possible that it indicates a far more thoughtful attitude. This is the resource that he adopted to visualize the internal world that he faced; though possibly incompatible with logic and reason and charged with emotional intensity, it was never a simple hallucination. Fantasy is a way of knowing that connects impression - the 'Nature' observed by Goya - and the expression that he finally represented, taking a route that could be long and complex. He invented images that, even though born of his subconscious, were drawn in an honest way, going the necessary distance. Something of the Enlightenment Goya still remained on guard. In addition, however abstruse and personal Goya's intentions, he did not fail to take advantage of external visual inspirations that could be useful to him. His curious personality could make much, for example, of the shows of phantasmagoria fashionable in Madrid during the early 19th century, based on illusions and magical effects created by rudimentary systems of optics and light³⁹.

Goya's fantasy was neither out of control nor a consistent dream meta-space of fabulous and legendary beings fleeing from vulgar reality. It was a fantasy that perhaps made use of the supposed revelations that come from the psychic states of sleep, from stupor to delirium; however, it did not create beings from another world, but rather hyperbolic visions, exaggerated deformations of very real human behaviours that show that hell is not something supernatural and external to man, but rather something inside him, and something to be feared. Many caricatures, ridiculous scenes and fantastic subjects are no more than a way of amplifying aims that are, at root, naturalistic. In the words of Baudelaire: 'Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable'⁴⁰.

36. Glendinning, 1992.

37. Bozal, 1996.

38. Pionero en esta línea interpretativa Nordström, 1989: 222-263.

39. Vega, 2010.

40. "Quelques caricaturistes étrangers", p. 430, en: https://fr.wikisource.org/wiki/Quelques_caricaturistes_%C3%A9trangers [13-9-2017]

36. Glendinning, 1992.

37. Bozal, 1996.

38. An early pioneer of this line of interpretation was Nordström, 1989: 222-263.

39. Vega, 2010.

40. "Quelques caricaturistes étrangers", p. 430, in: https://fr.wikisource.org/wiki/Quelques_caricaturistes_%C3%A9trangers [13-9-2017]

Vitalismo.

Los últimos años de Goya en Burdeos desmienten la imagen de hombre atormentado, obsesionado con sus demonios internos, hosco morador de la Quinta del Sordo. Antes bien, sus años finales rubrican lo que siempre debió de ser, un formidable vitalista. Sin gastar cuidado de su vejez, seguramente hastiado de la atmósfera madrileña, emprende la que será última etapa de su vida (1824-1828) en compañía de buenos amigos, entre otros su consuegro Juan Martín de Goicoechea, y un remedo de familia constituida por Leocadia Weiss y sus dos hijos. Sus limitaciones físicas no le restan entusiasmo. "Sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo", escribía su amigo Moratín cuando lo vio llegar a Burdeos⁴¹. No le faltó empeño para perfeccionar el arte de la litografía, dibujar pródigamente, aventurarse en la curiosa técnica de la miniatura sobre marfil, o realizar algunos de sus retratos más emotivos, verbigracia el de su nieto Mariano (1827). Según sus propias palabras: "todo me falta y sólo la voluntad me sobra"⁴². Actitudes que sintetizan en su vejez toda una manera de ser que se remonta a su juventud.

Consecuente con ese talante vitalista, la obra de Goya es de una riqueza y variedad apabullantes. Prueba evidente la encontramos en los ocho álbumes de dibujos cuya realización se prolongó durante muchos años (desde aproximadamente 1794 hasta su muerte en 1828), cauce de expresión estrictamente privado donde dio rienda suelta a su extraordinaria creatividad. No son apuntes naturalistas, trasposiciones directas del mundo circundante, notas pintorescas o costumbristas. Van más allá. Unas veces son escenas verosímiles, pero recreadas a partir del estado anímico que las observaciones reales le producían, sin juzgarlas, pero estampando en ellas su impresión emocional. Otras veces, más a menudo, sus dibujos muestran seres deformes, conductas extremas y alardes de fantasía que, lejos de ser irreales, potencian la impresión emocional con que Goya nos transmite su percepción del mundo. El resultado es un desfile de impactos visuales que nos hablan de violencia (E.32, *Son coléricos*), crueldad (C.108, *Qué crueldad*), explotación (G.13, *Mal marido*), desolación (G.50, *Gimiendo y llorando*), locura (G.35, *Locos*), estulticia (E.19, *No sabe lo que hace*), incertidumbre (C.131, *Esta lo deja pensativa*) y multitud de situaciones ridículas (C.71, *Tutilli mundi*), disparatadas (G.9, *Gran disparate*) o grotescas (G.b o G.55 [¿?], *Comer mucho*). Las intenciones de todos estos dibujos suelen ser confusas y teñidas de ironía o humor ácido. Buen número de ellos van acompañados de leyendas o sentencias que refuerzan su sentido visual, pero que también pueden contribuir a aumentar su incertidumbre. Con todo, también queda lugar para asuntos

41. Carta de Moratín a Juan Antonio Melón, 27-6-1824. Canellas, 1981: 497.

42. Carta de Goya a Joaquín María Ferrer, 20-12-1825. Canellas, 1981: 390.

43. Los ejemplos de dibujos expuestos son una mera selección entre otros muchos posibles.

Vitalism.

Goya's final years in Bordeaux belie the image of the gloomy denizen of the Quinta del Sordo as a man tormented, obsessed with his internal demons. Rather, his final years sketch out what he should always have been: a formidable vitalist. Ignoring his age, and surely fed up with the atmosphere in Madrid, he spent what would be the final years of his life (1824-1828) in the company of his good friends, among them his son's father-in-law, Juan Martín de Goicoechea and a sort of mock family made up of Leocadia Weiss and her two children. His physical limitations did not dampen his enthusiasm. 'Deaf, old, tired and weak, not knowing a single word of French, not bringing a servant (though no one could need one more than he), and so content and eager to see the world', wrote his friend Moratín when he saw Goya arrive in Bordeaux⁴¹. He worked hard to perfect the art of lithography, he drew prolifically, he experimented with the curious technique of miniatures in ivory, and created some of his most emotive portraits, such as that of his grandson Mariano (1827). In his own words: 'I have nothing except plenty of willpower'⁴². The activities he carried out in his age constituted a way of life that brought him back to his youth.

As a result of this vivacious inclination, Goya's work displays overwhelming richness and variety. We can see proof of this in his eight albums of drawings, whose creation took place over many years (from approximately 1794 until his death in 1828), a strictly private channel of expression where he gave free rein to his extraordinary creativity. They are not naturalist notes, such as direct transpositions of the outside world, picturesque sketches or depictions of traditional life, but rather, go beyond. Sometimes they depict scenes that appear plausible, but re-created from the feeling that the actual observations inspired in him; not judging as such, but stamping them with his emotional impression. In other, more frequent, instances, his drawings depict deformed beings, extreme behaviours and displays of fantasy that, far from being unreal, add power to the emotional impression with which Goya lay down his perception of the world. The result is a parade of visual punches that show violence (E.32, *Son coléricos* - *They are Angry*), cruelty (C.108, *Qué crueldad* - *How Cruel*), exploitation (G.13, *Mal marido* - *Bad Husband*), despair (G.50, *Gimiendo y llorando* - *Weeping and Moaning*), madness (G.35, *Locos* - *Madmen*), stupidity (E.19, *No sabe lo que hace* - *He Knows Not What He Does*), uncertainty (C.131, *Esta lo deja pensativa* - *This Leaves Them Wondering*) and a multitude of ridiculous situations (C.71, *Tutilli mundi* - *The World in a Box*), fancies (G.9, *Gran disparate* - *Large Fancy*) or grotesques (G.b o G.55 [¿?], *Comen mucho* - *They Eat a Lot*). The intentions of these drawings tend to be confused and shot through with irony or black humour. A large

41. Letter from Moratín to Juan Antonio Melón, 27-6-1824. Canellas, 1981: 497

42. Letter from Goya to Joaquín María Ferrer, 20-12-1825. Canellas, 1981: 390

43. The drawings on display are merely a limited selection of many more examples.

que transmiten sensaciones jubilosas, como los de algunas muchachas del *Álbum A* (ca. 1794-1795) que se solazan en sensual placidez, la sencillez de ciertas actividades lúdicas (F.89, *Baile provincial*) y situaciones cotidianas (H.43, *Mujer con dos niños*), escenas que inspiran compasión (C.17, *Así suelen acabar los hombres útiles*), escenas que expresan el anhelo de que triunfe la justicia (C.118, *Triunfo de la Justicia*), la libertad (C.115, *Divina libertad*), la razón (C.122, *Divina razón*) o el conocimiento (E.15, *Mucho sabes y aún aprendes*), incluso escenas dedicadas a su gran afición, la caza (F.97, *Cazador tirando sobre pájaros*). Estos dibujos de signo positivo son un canto a la vida. Resumamos diciendo que los dibujos de Goya son más impresiones del alma que de los sentidos⁴³. Observa la naturaleza pero no la retrata, sino que deja que opere en su sensibilidad. Por muy irracionales que nos resulten muchos de estos dibujos, no parece que obedezcan a pulsiones irreflexivas, sino a la voluntad reposada de un hombre cuerdo que quería dar forma plástica a sus experiencias vitales a través del filtro emocional.

number are accompanied by legends or sentences that reinforce their visual meaning, but that can also contribute to the uncertainty surrounding them. All also have space for subjects that convey a feeling of joy, such as some of the scenes in *Album A* (c. 1794-1795) portraying girls relaxing with a sensual calm, the simplicity of certain diversions (F.89, *Baile provincial* - *Provincial Dance*) and scenes from everyday life (H.43, *Mujer con dos niños* - *Mother with Two Children*), scenes that arouse compassion (C.17, *Así suelen acabar los hombres útiles* - *And So Useful Men Always End*), scenes that express a longing for the victory of justice (C.118, *Triunfo de la Justicia* - *Triumph of Justice*), freedom (C.115, *Divina libertad* - *Divine Freedom*), reason (C.122, *Divina razón* - *Divine Reason*) and knowledge (E.15, *Mucho sabes y aún aprendes* - *You Know Much but You're Still Learning*), including scenes dedicated to his favourite pastime, hunting (F.97, *Cazador tirando sobre pájaros* - *Hunter Shooting at Birds*). These positive drawings are an ode to life. In summary, we can say that Goya's drawings were more impressions of the soul than of the senses⁴³. He observed nature, but did not depict it; rather, he let it work on his feeling.



Francisco de Goya. *Divina libertad* (Álbum C, 115). H. 1812-1814. Museo del Prado. Madrid.

Final.

La celebridad de Goya es prueba de que nunca ha dejado de interesar a críticos y creadores, nunca ha dejado de ser considerado un vector de modernidad que atraviesa los siglos XIX y XX e irrumpe vigoroso en el siglo XXI. La sola calidad técnica de su obra no justifica tanta fama. Hubo artífices de mejor oficio que no la alcanzaron tan alta. ¿Por qué, entonces, brilla mucho más que ellos y ha sido referente para numerosos artistas de vanguardia, cineastas incluidos como lo fue Luis Buñuel? Hay una respuesta elemental: porque la obra de madurez de Goya sigue estando de actualidad, sigue teniendo cosas que decirnos, y en la médula de esas cosas está el ser humano, en el que los espectadores de ayer y de hoy nos sentimos reflejados.

Uno de los grandes méritos de Goya es hablarnos de la condición humana desde una dimensión intemporal. Las indumentarias de los personajes o los detalles ambientales de sus composiciones son meros factores circunstanciales que apenas distraen de aquel propósito principal. Explora la naturaleza humana y la muestra desnuda, bien mediante imágenes verosímiles o bien a través de aparentes desvaríos fantásticos. No le interesan los sistemas abstractos de pensamiento o las ideologías, que supuestamente harán al hombre más feliz, sino las personas en sí mismas, con toda su imperfecta naturaleza. Su obra en el fondo es un clamor por la dignidad humana. Trascendiendo la impresión, Goya es ante todo un artista pionero de la expresión, del "grito"⁴⁴. Cuestiona todo un sistema tradicional de valores, el del Antiguo Régimen, y aun el de la Ilustración que apreciaba al individuo pero subordinándolo a un orden preestablecido. Comprende que las cosas solo pueden conocerse a través de la subjetividad y aspira, en consecuencia, a presentar el mundo como lo ve, no como se supone que objetivamente es. No extraña por ello que fuera tempranamente considerado un pintor filósofo, un "filósofo puro"⁴⁵. O, como expresa Tzvetan Todorov en lenguaje más actual, un "pintor pensador", uno de los más importantes de su tiempo, "al mismo nivel que su contemporáneo Goethe"⁴⁶.

44. Bozal, 2013: 234-236.

45. En palabras escritas por Frédéric Quilliet en 1825. Salas, 1968: 14-15.

46. Todorov, 2011: 17. Carta de Martín Zapater a Joaquín Yoldi, 4-12-1790. Canellas, 1981: 445.

However irrational many of these drawings may seem to us, they do not seem to follow irrational impulses, but rather reflect the directed will of a rational man who wanted to give physical form to his life experiences through an emotional lens.

Conclusion.

Goya's fame is proof that he has never ceased to interest critics and creators, and that he has never stopped being seen as a transmitter of that modernity that stretched through the 19th and 20th centuries to explode in the 21st. The technical quality of his work cannot account for such celebrity. There were artists more skilled in execution that did not reach such heights. Why, then, did he outshine them so brightly and become a reference for so many avant-garde artists, including film-makers like Luis Buñuel? The answer is simple: because Goya's mature work is still relevant and still has things to say to us. At its core is the human spirit in which we viewers, both past and present, see ourselves reflected.

One of Goya's great virtues is the timeless way in which he speaks to us of the human condition. The details of the figures' clothing or the environmental details of their contexts are circumstantial features that only distract from this central purpose. He explored human nature and stripped it bare, through both lifelike images and apparently fantastic diversions. He was not interested in abstract systems of thought or ideology, intended to make people happier, but rather in the people themselves, in all their natural imperfection. His work, at base, is a cry for human dignity. Going beyond impression, Goya was above all a pioneer of expression, of the 'cry'⁴⁴. He questioned a traditional system of values, that of the Ancien Régime, and even that of the Enlightenment, which saw the individual but still subordinated people to a pre-established order. He understood that things can only be known through subjectivity and, consequently, aspired to present the world as he saw it, not as it supposedly existed in an objective state. It is not surprising, therefore, that early on, he was considered a philosopher-painter, a 'pure philosopher'⁴⁵. Or, as Tzvetan Todorov says in a more modern way, a 'painter-thinker', one of the most important of his time, 'at the same level as his contemporary Goethe'⁴⁶.

44. Bozal, 2013: 234-236.

45. In the words written by Frédéric Quilliet in 1825. Salas, 1968: 14-15.

46. Todorov, 2011: 17

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

GOYA Y BUÑUEL, DOS CUMBRES ARAGONESAS DEL COSTUM- BRISMO ESPAÑOL. LA MIRADA MODERNA

GOYA Y BUÑUEL, TWO ARAGONESE PINNACLES OF SPANISH COSTUMBRISMO THE MODERN OUTLOOK

Las comparaciones apresuradas entre artistas de distintas épocas y disciplinas suelen producir resultados desastrosos, aunque partan de bases como un lugar común de nacimiento, recorridos vitales apasionantes o incluso aspectos biográficos compartidos como sería en este caso la sordera, que sufrieron tanto Goya como Buñuel. Son disparaderos para la elucubración fantásica y algo de ello se advierte leyendo cómo se han comparado en ocasiones estos dos grandes creadores. Se ha abusado del espejeo ingenioso. No han faltado, con todo, quienes como Sánchez Vidal o Borrás han avisado de los riesgos de estas comparaciones fáciles aunque medien incluso escritos de Buñuel sobre Goya, en particular su guión *Goya* (1926-1927) -y sus variaciones posteriores *Goya* y *La Duquesa de Alba* (1936-1937)-, que invitan al repique comparatista y a una hipotética filiación goyesca del imaginario de Buñuel.

En estos guiones, el cineasta apostó más por la biografía romántica de Goya -construida sobre las obras de Charles Yriarte, Laurent Mathéron o el conde de la Viñaza- que por un ahondamiento en la obra del pintor. Aunque hay en los guiones algunos varetazos del Buñuel más genuino como el recurrente tema del *amour fou* de progenie surrealista no cambia apenas la situación y fue su manera habitual de proceder dando lugar a sus peculiares intertextualidades y *collages*. La bibliografía crítica de entonces sobre Goya no facilitaba otro tratamiento del pintor, aunque la celebración del centenario de su muerte en 1928 fue un revulsivo importante que contribuyó a darle un perfil distinto, jugando un papel notable historiadores y críticos de arte liberales que presentaron a Goya como artista moderno.

Hasty comparisons between artists from different eras and disciplines can have disastrous results, even when there are basic points in common such as birthplace, passionate life stories or even shared experiences such as deafness, which both Goya and Buñuel suffered. This can send the imagination running wild, and this is clear from some of the comparisons that have been made between these two great creators. The ingenious glitter has been overused. There have nevertheless been others, such as Sánchez Vidal or Borrás, who have warned of the risks of such facile comparisons despite the existence of writings by Buñuel on Goya, in particular his script *Goya* (1926-1927) - and his subsequent variations *Goya* y *La Duquesa de Alba* (1936-1937)-, which infer comparative undertones and a hypothetical Goyaesque affiliation in Buñuel's imagination.

In these scripts, the film maker turned more towards the romantic biography of Goya - built on the works of Charles Yriarte, Laurent Mathéron or the Count of Viñaza - than to a detailed analysis of the artist's work. Although in the scripts there are some nods to the true Buñuel, such as the recurring theme of *amour fou* of a surrealist lineage, the situation remains almost exactly the same, and this was his way of creating his peculiar inter-textualities and *collages*. Criticism of Goya at the time did not cover any other approach to the painter, although the celebration of the centenary of his death in 1928 marked a significant wake-up call that contributed to giving him a different profile, with liberal art historians and critics playing a key role as they presented Goya as a modern artist.

Buñuel vivió todo aquello y quiso hacer su película sobre el pintor, centrando su atención en algunos pasajes de su vida recurriendo al procedimiento *episódico* que Galdós había utilizado para analizar el devenir histórico del siglo XIX. El proyecto se frustró y su guión ofrece todavía una imagen traspasada de tópicos románticos, que el cineasta rechazó después, cuando fue descubriendo un Goya diferente. Hay que añadir, no obstante, que Buñuel se desenvolvía en el entorno de la Residencia de Estudiantes y en el de lectores modernos como Ramón Gómez de la Serna que tuvo una gran ascendencia en el joven aragonés -había asistido a su tertulia en Pombo y se había iniciado como escritor siguiendo su literatura greguerística- y que ofrecía ya una imagen moderna del pintor llegando a calificar como "superrealistas" en *Goya* (1928) algunos de sus *Proverbios y Disparates* agarrándose a la idea de que cierto *superrealismo* -el término no había encontrado todavía su forma definitiva entre nosotros- "ha palpitado siempre en la mente española". Las desconcertantes escenas de sus grabados y las *pinturas negras* justificaban esta lectura moderna del artista.

Toda la obra de Ramón era en realidad una invitación a *mirar* el mundo de una manera fragmentada, nueva y sorprendente, tanto lo inmediato como la tradición cultural que el escritor madrileño utilizaba con completo desparpajo. La vida y la obra de Goya no iban a ser una excepción y en él encontró el precursor del humorismo más moderno, hasta considerarlo en sus comentarios de *Los Caprichos*: "Primer humorista español, o sea, dominador del contraste, que es la base de nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida".

Buñuel anduvo trabajando con Ramón en 1927 en el guión de la película *Caprichos* y no echó en saco roto su manera fragmentada de escribir. Se familiarizó con sus técnicas de escritura y las hizo suyas en las atrevidas imágenes en sus primeros escritos: "Instrumentación", "Una traición incalificable", "Suburbios"... Después trasladó a sus películas estos procedimientos. El gag cinematográfico con su efecto sorpresa no está lejos de ciertas fórmulas greguerísticas y de los contrastes goyescos. También el humorismo como ingrediente importante y la mirada inquisitiva a los objetos cercanos descubriendo aspectos insospechados deben mucho a la mirada ramoniana. Pero lo cierto es que en su temprano guión goyesco tuvo todavía más peso la construcción episódica al modo galdosiano -trataba de convencer con su proyecto a unos patrocinadores nada modernos- que no la secuenciación breve e intuitiva al modo de Ramón Gómez de la Serna, que hallamos plenamente desarrollada en sus películas, comenzando por las que se sitúan en la órbita del surrealismo: *Un perro andaluz* (1929) y *La Edad de Oro* (1930).

A la hora de situar y entender la obra de Goya y Buñuel resulta mucho más reveladora su inserción en la tradición del moderno costumbrismo ilustrado del que proceden ambos. Y por ello, en las páginas que siguen, voy a tratar de situarlos en algunas de sus coordenadas, tanto europeas como españolas.

Buñuel saw all this and wanted to make his film on the painter, focusing his attention on some of the scenes of his life and using the episodic technique that Galdós had used to analyse the historical transformation of the 19th century. The project was thwarted and the script still seems taken from stereotypical Romanticism, which the film maker later rejected as he started to discover a different side to Goya. However, it should be added that Buñuel moved in the circles of the university halls of residence and of modern readers such as Ramón Gómez de la Serna, who had a considerable influence on the young Aragonese man - he had attended his tertulia in Pombo, and had started out as a writer following his gregueristic literature - and who now painted a modern image of the painter, even classifying some of his *Proverbios y Disparates* as "super-realist" in *Goya* (1928), holding on to the idea that a certain super-realism - a term that had not yet become common parlance - "had always throbbd away in the Spanish mind". The disconcerting scenes from his engravings and *pinturas negras* were the basis for this modern interpretation of the artist.

All Ramón's work was, in reality, an invitation to look s the world in a fragmented, new and surprising way; both the immediate and the cultural tradition that the Madrid writer used so comfortably. The life and work of Goya could be no exception, and in him, he found a precursor to more modern humourism, to the extent that he covered it in his comments on *Los Caprichos*: "The first Spanish humourist, in other words, master of contrast, which is the basis for our humourism, where the counterpoising of black and white, positive and negative, life and death, prevails".

Buñuel was working with Ramón in 1927 on the script for the film Caprichos and has fragmented writing style did not go unnoticed. He became familiar with his writing techniques and adopted them himself in the daring images of his first drafts: "*Instrumentación*", "*Una traición incalificable*", "*Suburbios*"... and then later used these processes in his films. The cinematographic gag, with its element of surprise is not a far cry from certain Greguerist formulae and Goyaesque contrasts. Also, humourism as a key ingredient, and the inquiring look at close-up objects to uncovered unsuspected aspects owe a great deal to the Ramonian approach. But the truth is that in his early Goyaesque script, more weight was given to the Galdos style episodic structure - he was attempting to convince rather un-modern sponsors with his project - than to the short and intuitive sequencing in the style of Ramón Gómez de la Serna, which we find fully developed in his films, starting with those placed in the orbit of surrealism: *Un perro andaluz* (1929) and *La Edad de Oro* (1930).

When positioning and understanding the works of Goya and Buñuel, it is far more revealing to look at their involvement in the modern enlightened *costumbrismo* tradition from which they both hail. For this reason, in the following pages, I am going to attempt to place them at some of their locations, both European and Spanish.

Hubo que esperar a los años cincuenta del siglo XX para que se produjera en los estudios sobre Goya la demostración irrefutable de su pertenencia a la tradición costumbrista ilustrada gracias a los trabajos de Lafuente Ferrari, Rodríguez Moñino, Helman, López Rey y quienes los han seguido. En su estela, Glendinning ofreció en *Goya y sus críticos* (1983 y 2017) un análisis historiográfico amplio y mesurado que sustenta hoy la visión canónica de Goya, diferenciando los aspectos biográficos del estudio de sus pinturas, discriminando sucesivos periodos de la crítica, desterrando supercherías y situándolo en el centro de la modernidad al quedar arrumbada su consideración como genio lego y haciendo visible por el contrario su filiación ilustrada. Glendinning ofreció un balance impecable de los vaivenes con que se había producido la tradición crítica goyesca afectando a su recepción como destacan ahora Vega o Symmons al reeditar su clásico estudio, recordando que la nueva consideración de Goya como artista moderno e ilustrado ha alentado no solo estudios eruditos sino grandes exposiciones públicas internacionales como *Goya y el espíritu de la Ilustración* (Madrid, Museo del Prado, 1988; Boston, Museum of Fine Arts, 1989 y Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1989), *Goya et la Modernité* (París, La Pinacothèque, 2014) o *Goya y la corte ilustrada* (Zaragoza, Caixaforum, 2017-2018), esta última, no obstante, insistiendo solo en los aspectos más pintorescos de la sociabilidad dieciochesca.

Para nada merma esto la consideración de Goya como artista visionario, pues fue justamente en la Ilustración cuando se tomó conciencia de las limitaciones de la razón y de la existencia de otras zonas oscuras y de impulsos irracionales en los comportamientos humanos, así como de la capacidad de su imaginación para idear mundos fantásticos.

Ilustración, Modernidad y sus derivados se han hecho cotidianos en títulos de libros y exposiciones como puede verse en nuestra sucinta bibliografía. La visión actual de Goya poco tiene que ver con la que se tenía hace cien años. Excesivo sería pretender que Buñuel hubiera adivinado ya entonces esta dimensión del pintor.

Por su parte, Buñuel no ha llegado a tener una biografía romántica como Goya por los años en que vivió y porque él siempre rebajó este vino con suficiente agua para evitar su sacralización, aunque esta fuera a la inversa como miembro activo de la vanguardia surrealista a la que contribuyó con sorprendentes textos y sobre todo con las películas más impactantes a que dio lugar este movimiento artístico. Como Goya, Buñuel cuenta con una tradición crítica muy amplia y variada, libre de adherencias románticas, que ha delimitado ampliamente sus ideas y sus modelos literarios que están bien establecidos en Fuentes, Monegal, Sánchez Vidal en su conjunto o con monografías concretas como las de López Villegas -Sade-, Aguirre Carballeira -Pérez Galdós- o Guigon -el surrealismo-. Nadie pone en duda la modernidad de su mirada, que objetivó con una de las imágenes icónicas universales de la mirada moderna: un ojo cortado por un bisturí de *Un perro andaluz*. El ojo es una de las puertas fundamentales del ser humano. Se pasa por ella hacia el exterior o hacia el interior

It was not until the 1950s that studies on Goya started to include the irrefutable demonstration of his belonging to the enlightened *costumbrismo* tradition, thanks to the work of Lafuente Ferrari, Rodríguez Moñino, Helman, López Rey and those that followed suit. In their wake, Glendinning offers, in his *Goya and his critics* (1983 and 2017), a moderate historiographical analysis that still today maintains the canonical view of Goya. He differentiates biographical aspects from the study of his paintings, identifying successive periods of criticism, uncovering swindlers and placing him at the centre of modernism by breaking down his consideration as a clueless genius and revealing, however, his affiliation to enlightenment. Glendinning offers a perfect balance of the comings and goings of Goya's criticism, affecting his reputation, as highlighted this year by Vega and Symmons in their new edition of his classic study, recalling that the new consideration of Goya as a modern, enlightened artist has encouraged not only learned studies but also large public exhibitions on an international scale, such as *Goya y el espíritu de la Ilustración* (Madrid, Museo del Prado, 1988; Boston, Museum of Fine Arts, 1989 and New York, Metropolitan Museum of Art, 1989), *Goya et la Modernité* (París, La Pinacothèque, 2014) or *Goya y la corte ilustrada* (Zaragoza, Caixaforum, 2017-2018). The latter, however, looked only at the more picturesque aspects of eighteenth century sociability.

This in no way depletes Goya's consideration as a visionary artist, as it was precisely during the Enlightenment when consideration began to be made of the limitations of reason and the existence of other, dark areas and irrational impulses in human behaviour, as well as the ability of the imagination to dream up fantasy worlds.

Enlightenment, Modernism and their related movements have become part of daily life in the titles of books and exhibitions as listed in our concise bibliography. The current view of Goya bears little relation to that of a hundred years ago. It would be too much to claim that Buñuel had already glimpsed that side of the painter.

Buñuel did not have the Romantic background of Goya, given the period in which he lived and because he always watered down that particular wine to prevent idolization. However, the opposite was true as an active member of the leading-edge surrealism to which he contributed with surprising texts and above all with the most striking films of this artistic movement. Like Goya, Buñuel has his own wide and varied range of critics, free of romantic adhesions, which has broadly laid out his ideas and literary models, well established in Fuentes, Monegal, Sánchez Vidal, or in specific monograms such as those of López Villegas - Sade-, Aguirre Carballeira -Pérez Galdós- or Guigon -surrealism. No one is questioning the modernity of his approach, which he objectivised with one of the iconic universal images of the modern outlook: an eye cut open with a scalpel in *Un perro andaluz*. The eye is one of the fundamental gateways to the human being. Things pass through it both directions, and one can never be sure which one will leave behind the most disturbing surprises. Vision is at the centre of our world. It is not surprising that in books and

y no se sabe nunca cual de las dos direcciones puede deparar sorpresas más inquietantes. La mirada ocupa el centro de su mundo. No es extraño que en libros o exposiciones sobre el cineasta los términos alusivos a la mirada sean tan frecuentes.

Goya y Buñuel poseyeron una curiosidad extraordinaria e impertinente y observaron cuanto sucedía a su alrededor con verdadera fruición. Y también hacia adentro. Esta es la base de la mirada moderna. A la inquisitiva *mirada exterior* unieron la *mirada interior* que en caso de Buñuel objetiva maravillosamente su ojo cortado, equivalente simbólico al celebrado *capricho 43* de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*, tan citado y tan glosado entre otros por Jacobs. La escena se ha convertido en un icono universal con su personaje dormido y la curiosa fauna que revolotea alrededor. El durmiente ha sido realizado de forma realista, con ropa de época y dispuesto su cuerpo entre sentado y acostado. No hay división evidente entre lo que ocurre dentro de él -su sueño- y lo que sucede fuera: sus procesos interiores son proyectados en el espacio de la habitación. Es decir, la realidad y el sueño son representados en una misma imagen donde los vuelos de rápido aleteo de los murciélagos transmiten inquietud, rodeados de lechuzas o mochuelos, aves nocturnas agoreras de desgracias; y comparecen también ambiguos seres simbólicos como el gato y el lince.

El ojo cortado de Buñuel rompe también la frontera entre el exterior y el interior y nos introduce en la desconcertante sucesión de secuencias surrealistas de la película. Los dos artistas rompen por tanto la realidad inmediata exterior: el sueño y las pesadillas crean seres extraños que escapan en el *capricho 43*. Buñuel saja el ojo negando la mirada aséptica, indagando en el inconsciente. Diría más. Los dos sienten una incontenible fuerza que les lleva a mezclarse con sus criaturas: con sus autorretratos el pintor, con sus apariciones en secuencias de sus películas el cineasta. Partícipes de la mojjiganga del mundo, pero también introduciendo una cierta distancia de lo representado, aunque las barreras se violentan y hasta se rompen inevitablemente con frecuencia.

Hablamos por tanto de dos grandes creadores, que han dejado clara la base común de su prestigio: su pertenencia a la tradición costumbrista ilustrada y su extraordinaria capacidad de para crear potentes imágenes de incontestable fuerza crítica de la sociedad de sus respectivos tiempos y válidas para el análisis del nuestro.

La tradición ilustrada, aunque ha estado sometida entre nosotros a olvidos intencionados, ha acabado alcanzando una visibilidad irrefutable. Decir Ilustración es decir Modernidad y Baudelaire anduvo acertado al calificar a Goya como *moderno* y poniéndolo a la altura de otros *faros* de la modernidad en su célebre soneto *Les Phares*. Le habían impactado profundamente algunas de sus imágenes -tenía expuesto en su estudio el nihilista *grabado 69* de *Los desastres de la guerra*, "Nada. Ello dirá"- y no dudaba en colocarlo entre *los pintores de la vida moderna* y en calificarlo como *caricaturista moderno*. Maestro por tanto Goya en la expresión de la fugacidad humana y su pequeñez. Pero esto no significaba gran cosa para la mayoría

exhibitions on the film maker there are so many terms alluding to vision.

Goya and Buñuel both had an extraordinary and impertinent curiosity, and they observed everything that happened around them with true delight. And they also looked inwards. This is the foundation for the modern outlook. They added an *inward vision* to their *inquisitive outlook*, which in the case of Buñuel marvellously objectifies his sliced eye, the symbolic equivalent of Goya's celebrated *capricho 43: El sueño de la razón produce monstruos* (The Sleep of Reason Produces Monsters), so quoted and annotated by Jacobs. The scene has become universally iconic with its sleeping person and the strange fauna flapping around. The sleeping figure is as realist image, with period clothing and positioned halfway between sitting and lying down. There is no divide between what is happening inside him - the dream - and what is happening outside: his internal processes are projected out into the room. In other words, reality and dreaming are represented in a single image, where the rapid wing flapping of the bats causes uneasiness, surrounded by owls, ominous nocturnal birds of misfortune. There are also ambiguous symbolic beings such as cats and lynxes.

Buñuel's sliced eye also breaks down the frontier between exterior and interior and draws us into the disconcerting succession of surrealist sequences in the film. Both artists therefore break down the immediate external reality: the dream and nightmares create strange beings that escape in *Capricho 43*. Buñuel shows the eye, denying the sterile outlook, delving into the subconscious. I would say more. Both feel an uncontainable force that leads them to mix with their creatures: the painter with his self-portraits, the film maker with his appearances in his own sequences. Participants in the masquerades of this world, but also introducing a certain distance from the image presented, although the barriers are often shaken and even inevitably broken.

We are therefore talking about two great creators, who clearly laid the common foundation for their prestige: as part of the enlightened *costumbrismo* tradition and in their extraordinary ability to create images of unquestionable critical force for the society of their respective periods, and valid for the analysis of ours.

The enlightened tradition, although we have subjected it to deliberate oblivion, has ended up reaching irrefutable visibility. Enlightenment is synonymous with Modernity, and Baudelaire was right to classify Goya as a *modernist* and place him up there with other *lighthouses* of modernity in his famous sonnet *Les Phares*. He had been profoundly affected by some of the images - on display in his studio was the nihilistic *Engraving 69* of *Los Desastres de la Guerra* (*Disasters of War*), "Nothing. It will tell" - and he did not hesitate to place him *among painters of modern life* and qualifying him as a *modern caricaturist*. Goya was thus a master of the expression of human transience and pettiness. But this did not mean much to most people and decades would pass before the scope of these definitions would start to become clear and also for the young Buñuel to appreciate the modernity of the Spanish cultural tradition of

de las gentes y tuvieron que pasar decenios para que se fuera haciendo evidente el alcance de tales definiciones y también para que un joven Buñuel fuera apreciando lo moderno que había en la tradición cultural española de artistas como Goya y que se sumaba a lo aprendido en su trato con los surrealistas, que le ayudaron si no a despojarse de ciertos hábitos culturales adquiridos en su primera educación al menos a considerarlos con distancia y humor. Este mejor conocimiento de la tradición cultural española le iba a permitir entender otro Goya, el ilustrado, y hasta compartir sus planteamientos críticos, recurriendo en su madurez a usar alguna de sus imágenes en sus películas, la más relevante acaso los "Fusilamientos del 3 de mayo" en *El fantasma de la libertad*, reveladora imagen de la tragedia humana, de cómo la violencia amenaza continuamente y destruye lo alcanzado por la educación y la tolerancia.

No era Buñuel el primero en abrir una película con un cuadro de Goya: lo había hecho, por ejemplo, Ernesto Giménez Caballero en *Esencia de verbena* (1930) con la pintura *La pradera de san Isidro*, donde por cierto alguna secuencia se acerca a las del Buñuel surrealista: pienso en aquella en que un hombre mira lujurioso a una mujer que arregla sus ligas y su mirada se multiplica en un sin fin de ojos. Siempre la mirada curiosa e inquisitiva que de lo exterior se desliza al mundo interior. Por cierto, en *Esencia de verbena*, es Ramón Gómez de la Serna quien explica las distintas secuencias encadenando agudos comentarios greguerísticos que tratan de captar lo esencial de las verbenas madrileñas.

artists such as Goya and for him to apply everything he had learned to his dealings with the surrealists, who helped him, if not to rid himself of certain cultural habits from his early education, at least to consider them with detachment and humour. This better understanding of the Spanish cultural tradition would help him to understand a different Goya, the enlightened Goya, and even to share his critical approach. As he grew older, he started to use some of Goya's images in his films; perhaps the most relevant being the *Shootings of the Third of May* in *El fantasma de la libertad*, an image revealing human tragedy, of the continuous threat of violence and how it destroys all the achievements of education and tolerance.

Buñuel wasn't the first to open a film with a Goya painting: it had already be done, for example, by Ernesto Giménez Caballero, who used the painting *La pradera de San Isidro* (The San Isidro Meadow) in his film *Esencia de verbena* (1930), where, interestingly some sequences are similar to those of surrealist Buñuel: one that springs to mind is a shot of a man lusting at a woman as she adjusts her suspenders, and his look is multiplied in the images of an endless reflection of eyes. The curious and inquisitive external outlook always slides into the inner world. Incidentally, in *Esencia de verbena*, it is Ramón Gómez de la Serna who explains the different sequences, linking sharp gregueristic comments that attempt to capture the essence of Madrid summer festivals.



Francisco de Goya y Lucientes. *El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"*. 1814. Museo del Prado. Madrid.

Consiste la modernidad precisamente en esta mirada nueva sobre lo real que se conformó durante el siglo XVIII. En él se construyó una nueva visión del mundo desacralizada y sometida al análisis de las facultades humanas racionales, reconociendo al paso sus limitaciones y la existencia de zonas oscuras e irracionales en los comportamientos humanos, que ya fueron advertidas por los filósofos ilustrados -Sade, por recalcar un nombre aquí pertinente- y ocuparon la atención después intensamente llegando muy vivos los debates a los años de las vanguardias de la mano de pensadores como Freud. Era inevitable que los surrealistas volvieran sus ojos a la Ilustración, en particular a su cara más oscura e inquietante y lo hicieron de la mano de estudiosos como Alice Killen que mostró en *Le roman "terrifiant" ou roman "noir" de Walpole à Anne Radcliffe* (1924) que la literatura más excesiva resultaba muy reveladora de los rincones más hondos del ser humano. Y un erudito y brillante crítico, Maurice Heine, reforzó esta interpretación presentando al marqués de Sade como emblema de la rebeldía que los surrealistas hicieron suya recurriendo a textos suyos que incluyeron en las revistas surrealistas. O Buñuel y Artaud tomaron buena nota de estas posibilidades en sus respectivas versiones de *El monje*, de Lewis, como analicé hace años. Ambas versiones tan libres y excesivas como reveladoras de los conflictos más profundos. Buñuel descubrió en Sade el poder del ateísmo y una extraordinaria capacidad para criticar las instituciones burguesas más allá del salón familiar que constituye el espejo de su moral de apariencias. Su lectura le dotó de munición para atacar creencias seculares con humor insuperable.

La Ilustración impulsó la crítica ejercida desde el análisis que proporciona la percepción inmediata de la realidad y no desde apriorismos morales o modelos abstractos. Basta volver a la definición que Kant dio a la famosa pregunta "¿Qué es la Ilustración?" Condensó su respuesta en una frase: "Atrévete a saber, aprende por ti mismo sin necesidad de tener que depender de nadie." Tomando la experiencia personal como punto de partida el hombre ilustrado se pregunta y se responde sin prejuicios. Todo el siglo XVIII está penetrado por este deseo de conocer el mundo real sometiendo a crítica tanto el conocimiento anterior como el nuevo, edificando sobre este espíritu crítico una manera diferente de análisis de lo real y de las costumbres humanas.

Calificar a un escritor, pintor o cineasta como "costumbrista" arrastra entre nosotros muchas reticencias y, sin embargo, es uno de los dominios donde se fraguó la modernidad, a partir de la opinión libre y desprejuiciada. El escritor o el pintor modernos son curiosos impertinentes que van dando cuenta de cuanto perciben a su alrededor en los comportamientos humanos. La aplicación de nuevas técnicas a la impresión y difusión de textos e imágenes amplió exponencialmente su difusión, llegando con rapidez a todas partes. La prensa ilustrada jugó un papel fundamental en este proceso y después se han ido añadiendo otros medios cada vez más complejos. Los periódicos fomentaban el intercambio de ideas, se hacían eco de la opinión pública y a su vez la fomentaban. Con lo cual, lejos de ser el costumbrismo moderno un fenómeno tipificador e inmovilista abrió el

The definition of Modernism is precisely this new outlook over the reality built up during the 18th century. In it, a new vision of the un-idolized world, subject to analysis of rational human faculties, recognising along the way its limitations and the existence of dark, irrational areas in human behaviour, as already flagged up by the enlightened philosophers - Sade, to name just one - and attracted the attention after their intense and lively arrival at the debates of the leading-edge years, hand in hand with philosophers like Freud. The surrealists inevitably turned their sights to the Enlightenment, particularly to its darker, more disturbing side. They did so led by students such as Alice Killen who showed, in *Le roman "terrifiant" ou roman "noir" de Walpole à Anne Radcliffe* (1924) that excessive literature could shed a great deal of light onto the deepest corners of the human being. A brilliant erudite critic, Maurice Heine, reinforced this interpretation, presenting the Marquis of Sade as an icon of the rebellion that the surrealists made their own, drawing on his texts and including them in their surrealism journals. Buñuel and Artaud took note of these possibilities in their respective versions of Lewis's *The Monk*, as I explained some years ago. Both versions are as free and excessive as they are revealing of the deepest of conflicts. In Sade, Buñuel discovered the power of atheism, and an extraordinary capability for criticising the institutions of the Bourgeoisie beyond the family living room that reflects their apparent morals. His reading give him ammunition for attacking secular beliefs with unbeatable humour.

The Enlightenment drove analysis-based criticism that provided an immediate perception of reality, rather than those based on moral apriorisms or abstract models. It is enough to return to Kant's response to the famous question, "What is the Enlightenment?" He answered simply: "Dare to know! Have the courage to use your own understanding." Taking personal experience as the starting point, the enlightened man asks questions and formulates answers without prejudice- The entire 18th century is steeped in this desire to know the real world, criticising both prior knowledge and new knowledge, building that critical spirit up into a different analysis of reality and of human customs.

We are reluctant to classify of a writer, painter or film maker as "costumbrista" and, however, it is one of the domains in which modernity took hold, based on free, unprejudiced opinion. The modern writer or painter are impatient and curious. They start to realize how much they see around them in human behaviour. The application of new techniques in the printing and distribution of texts and images exponentially expanded dissemination, and they swiftly reached far corners of the world. The enlightened press played a key role in this process, and other, more complex media subsequently joined in. Newspapers encouraged the exchange of ideas, echoing and at the same time promoting public opinion. So, far from being a modern *costumbrismo*, a typifying and immobilising phenomenon paved the way to observation and the analysis of nature and specific human behaviour, laying the foundations for bourgeois arts and sciences.

camino a la observación y al análisis de la naturaleza y de los comportamientos humanos concretos, asentando las bases de la ciencia y de las artes burguesas.

Una vez que la crítica ha ido desterrando la imagen de Goya como artista lego y se han ido reconstruyendo sus relaciones intelectuales se ha ido iluminando más y mejor su obra. Ilustrados como Bernardo de Iriarte, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Melchor Gaspar de Jovellanos, Juan Meléndez Valdés o Leandro Fernández de Moratín figuran entre sus amigos en sus años de madurez y con ellos compartió ideas y actitudes sociales. Hasta los retrató en varias ocasiones con actitudes muy reveladoras del hombre ilustrado, en particular, la pose meditativa o melancólica, en la que no es difícil descubrir analogías una vez más con el *capricho 43* y que ha analizado cuidadosamente Jacobs. Su retrato de Jovellanos es muy revelador al respecto. También trató a liberales como Bartolomé José Gallardo.

Once criticism began to unearth the image of Goya as a layman artist and his intellectual relationships were rebuilt, his work because to be more and better enlightened. Key figures such as Bernardo de Iriarte, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Melchor Gaspar de Jovellanos, Juan Meléndez Valdés or Leandro Fernández de Moratín feature among his friends in his later years and he shared both ideas and social attitudes with them. He even painted them on several occasions in positions very indicative of the Enlightenment; in particular the meditative or melancholic post, where it is easy to perceive, once again, analogies with *Capricho 43*, as carefully assessed by Jacobs. His portrait of Jovellanos is an eye-opener in this regards. He also dealt with liberals such as Bartolomé José Gallardo.



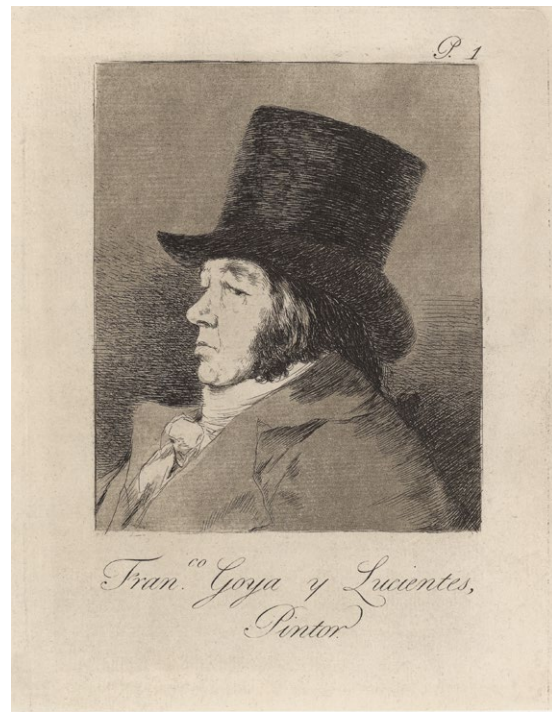
Francisco de Goya y Lucientes. *Retrato de Leandro Fernández Moratín*. 1799. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

Antonio Rodríguez Moñino destacó en 1952 que Ceán Bermúdez o después Gallardo vieron a Goya como "un pintor filósofo" con el que compartían no pocas actitudes. *Filósofo* con todas las implicaciones que el término tenía entonces: alguien que piensa lo real sin prejuicios y lo interpreta con libertad. Es decir, Goya era en su madurez un pintor de ideas. No era extraño en consecuencia que valoraran con justeza su trabajo y cómo el espíritu ilustrado impregnaba cada vez más sus obras. Su técnica suelta y abocetada no era aprobada por los académicos y a partir de los años noventa comienzan a multiplicarse las referencias a su capacidad imaginativa en un mundo donde la libertad estilística empezaba a valorarse. Glendinning resaltó la importancia que dio Goya en su memoria para la Academia a que se debía alentar lo individual en los jóvenes artistas. La enfermedad le hizo centrarse en el análisis de sus sentimientos y el *capricho* y la *invención* adquirieron gran importancia en sus pinturas desde entonces. Jovellanos valoraba su "valentía" y Ceán Bermúdez, muy clasicista en sus gustos artísticos, simultáneamente se asombraba y se consternaba viéndolo trabajar en los *Caprichos* (1799), que fueron percibidos desde el principio como obras con contenido político satírico. Y para estas obras, además, Goya aprovechó las nuevas formas de producción y difusión que le ofrecía su tiempo. Resulta iluminador su anuncio en la prensa para la venta de los *Caprichos* tantas veces citado y analizado. Ceán -acaso el mejor coleccionista español de estampas de su tiempo- ayudó a Goya en el proceso de creación de los *Caprichos*: le enseñó grabados de Rembrandt, le asesoró en los comentarios y parece que es suya esta apreciación sobre el *Capricho 1*, rescatada por Helman en 1983: "Fran.co Goya y Lucientes. Pintor": "verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico".



Francisco de Goya y Lucientes. *Gaspar Melchor de Jovellanos*. 1798. Museo del Prado. Madrid.

In 1952, Antonio Rodríguez Moñino pointed out that Ceán Bermúdez, and later, Gallardo, saw Goya as "a painter philosopher" with whom they shared more than a few opinions.. *Philosopher* in every sense of the word at the time: someone who thinks about reality without prejudice, and interprets it freely. In other words, in later life Goya was a painter of ideas. It was therefore not strange for them to correctly assess his work, and see how the spirit of the enlightenment grew more prominent in his pieces. His loose, sketchy technique was disapproved of by academics, and after the 1890s there are increasing references to his imaginative skills in a world where stylistic freedom was beginning to be appreciated. Glendinning stressed the importance that Goya in his report to the Accademia of encouraging individuality in young artists. Illness had made him focus on the analysis of his feelings and the *capricho* and the *invención* took centre stage in his painting from then on. Jovellanos valued his "courage" and Ceán Bermúdez, with his highly classical artistic taste, was simultaneously amazed and shocked when watching him work on his *Caprichos* (1799), which from the very beginning were seen as works of political satire. Furthermore, for these works, Goya made use of the new forms of production and dissemination of the time. It is interesting to see his press announcement for the sale of the *Caprichos*, so frequently quoted and analysed. Ceán, - perhaps the greatest Spanish print collector of his time - helped Goya in the process of creating the *Caprichos*. He showed him engravings by Rembrandt, he advised him on the comments and he would even seem to be responsible for this appreciation on *Capricho 1*, retrieved by Helman in 1983: "Fran.co Goya y Lucientes. Painter": "typical Goya portrait, in a bad mood, with a satirical gesture".



Francisco de Goya y Lucientes. Autorretrato. *Francisco Goya y Lucientes, pintor (Caprichos, 1)*. 1799.

El pintor se retrata como un ciudadano moderno con su vestimenta, incluido el sombrero, como si se dispusiera a salir a pasear por la corte como un curioso impertinente, que mira cuanto acontece a su alrededor y después lo dibujará y grabará incisivo e impasible, con un humor muchas veces corrosivo. Es un *pintor de la vida moderna* al modo de Baudelaire. Sabemos que visitó Zaragoza tras Los Sitios levantando acta de la ciudad en ruinas con sus dibujos, que nutren después *Los desastres de la guerra*. Nada le era ajeno y sus álbumes de dibujos recogen cuanto veía y cuanto ideaba su imaginación moderna, abierta al capricho y la invención.

Los *Caprichos* producían risas y escándalo y se situaban en el dominio de la crítica satírica de las costumbres que venía siendo uno de los caballos de batalla de los ilustrados, todos ellos con buena formación clásica y conocedores de los grandes satíricos clásicos como Juvenal. Admiradores de su cultivo entre nosotros por escritores como Quevedo. Lectores impenitentes de literatura europea y coleccionistas de estampas donde la crítica de las costumbres jugaba un papel fundamental. Y sensibles también a la cultura popular que acude con frecuencia al registro satírico en su expresión verbal -el refrán- o en sus manifestaciones festivas: el carnaval. Helman, Andioc o Glendinning han descrito por ello numerosas obras literarias de ilustrados como fuentes posibles de los *Caprichos*. No hay espacio aquí para un recuento, ni mínimo -ofrecen excelentes repastos los estudiosos citados-, solamente para recalcar su sintonía con otros ilustrados, cuyas obras glosa a veces en sus imágenes. Mejorar a los hombres mostrándoles sus defectos y ofreciéndoles modelos positivos formaba parte del programa reformista ilustrado.

Por su lado, Gallardo en "Sátiras de Goya", publicado en el *Semanario Patriótico de Cádiz* el 27 de marzo de 1811, indicaba que se trataba de "un libro instructivo de 80 poesías morales grabadas", "un tratado satírico de 80 vicios y preocupaciones de las que más afligen a la sociedad". A eso se referían al sostener que era un *pintor filósofo* con ideas. Cuanto más se estudia su relación con sus contemporáneos ilustrados más nítidamente sobresa su común planteamiento satírico y también que percibieron los aspectos oscuros de la razón humana.

Y no solo esto sino que los *Caprichos* de Goya se convirtieron pronto en modelo para los literatos y pintores. Sea o no de Gallardo -por no citar sino un librito que se ha atribuido también a Sebastián Miñano y al mexicano Gregorio González Azaola- es llamativo el carácter modélico que se le otorga a su manera de pintar en el "Introito" de *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 a 1821* (Madrid, en la Imprenta de Juan Ramos y Compañía, 1821). Escribe: "Pero yo, sin elevarme a tanta altura, veré de dar algunas pinceladas imitando el estilo de Goya. Y proporcionaré a lo menos a todo español el gusto de tener a poca costa una colección de bocetos exactos y originales." Literatura y pintura comunicadas como tantas veces. Viéndose retratados así, caricaturescamente, podrían conocerse mejor los diputados; y quienes les sucedieran, contemplarse en ellos "como en unos espejos limpiísimos", eligiendo para "modelo propio el retrato

The painter portrays himself as a modern citizen in terms of dress, including hat, as if ready to go out for a stroll around the court like an impatient inquirer, looking at everything happening around him. He will then draw it and engrave it, incisively and impassively, with an often corrosive sense of humour. He is a *painter of modern life*, à la Baudelaire. We know he visited Zaragoza after Los Sitios, recording the ruined town in his drawings, which would then be used in *Los Desastres de la Guerra* (Disasters of War). Nothing was strange to him and his picture albums include everything he saw and thought of with this modern imagination, open to fancy (*capricho*) and invention (*invención*).

His *Caprichos* caused laughter and scandal and were firmly positioned in the domain of critical satire of customs that had become a battle horse of the Enlightenment, the members of which all had solid classical training and were well-versed in the great classic satires such as Juvenal. Admirers of their cultivation among us by writers such as Quevedo. Relentless readers of European literature and collectors of prints in which criticism of customs played a fundamental role. They were also sensitive to the popular culture so frequently satirical in its verbal expression - proverbs - or in its festivities - carnival. Helman, Andioc and Glendinning have hence described numerous literary works by the enlightened as possible sources for the *Caprichos*. There is not enough space here to make even a minimal count - the aforementioned writers provide excellent summaries - ; just to stress their rapport with other members of the Enlightenment, whose work is sometimes reflected in the images. Improving mankind by highlighting our faults and offering positive models was part of the Enlightened reformation.

Gallardo, in "Sátiras de Goya", published in the *Semanario Patriótico de Cádiz* on 27 March 1811, stated that it was "an instructive book of 80 engraved moral poems", "a satirical treaty of the 80 vices and concerns that most afflict society". This is what they meant when they maintained that he was a *painter philosopher* with ideas. The more we examine his relationship with his enlightened contemporaries, the more clearly we can see his common satirical approach and also how they perceived the darker sides of human reason.

Not just this, but Goya's *Caprichos* soon became a model for literateurs and painters. Whether by Gallardo or not - not the mention more than a booklet that has also been attributed to Sebastián Miñano and the Mexican Gregorio González Azaola - it worth noting the exemplary nature given to his style of painting in the "Introito" to *Condiciones y semblanzas de los diputados a Cortes para la Legislatura de 1820 a 1821* (Madrid, published by Juan Ramos y Compañía, 1821). It says: "But I, without rising to such heights, will see how to make brush strokes imitating the style of Goya. And I will at least offer all Spanish people the pleasure of having, at a small cost, a collection of exact and original sketches." Literature and painting combined, as so often happens. Reflecting caricatures of each other in this way, the politicians could understand each other better;

que más les pete o les agrade.” Y firma el “Introito” con el proverbio latino: “Nosce te ipsum”: “Conócete a ti mismo”. Nada lejos del “Atrévete a pensar” kantiano. Leídos los casi 150 retratos se constata que se trata de una galería de variados registros, pero de inequívoca intención satírica en su conjunto y nacidos de la observación de aquellos ciudadanos que representaban al país en el Congreso.

En todos los ilustrados había una voluntad de modernizar el país y por ello ejercieron la observación y la crítica satírica de las costumbres. También fueron conscientes de que su reformismo chocaba no solo con obstáculos políticos sino con la complejidad de la mente humana. Analizar las costumbres se constituye en programa importante y con el mismo espíritu se aborda el análisis de la tradición en todos los ámbitos, incluidas las creaciones culturales y se descubre su límite como la razón es desbordada fácilmente. La *mirada exterior*, pero también la *mirada interior*. El *capricho 43* no es una imagen aislada. La representación de los límites de la razón produce melancolía y temor. El grupo de caprichos que se unían a este en la primera versión se llamaban “Sueños”, siguiendo obras de tradición satírica y moral como las de Quevedo y Torres Villarroel, quienes ya habían utilizado el procedimiento del escritor que duerme y sueña al comienzo de sus escritos para justificarlos. Glendinning hizo brillantes apreciaciones al respecto así como sobre “capricho” e “invención” que son otros términos claves, reforzando la idea de pintor original.

Goya prolongó, además, esta visión imaginativa del *Capricho 43* en su “Visión de don Quijote”, dibujo que conocemos grabado por Bracquemond. El dibujo a pluma fue coetáneo de los de “El sueño de la razón” con los que presenta correspondencias estructurales y de contenido. Goya dibuja a don Quijote en su escritorio, rodilla en tierra, leyendo exaltado. El hidalgo lee libros de caballerías y es presentado con el juicio perdido siguiendo la descripción de la novela: “Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros [...] y asentósele de tal modo en la imaginación toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.”

No es posible entrar aquí en el análisis concreto de los seres imaginados, extraños y fantásticos algunos -un lobo con alas de murciélago-, fruto de su mundo interior exaltado como en el *capricho 43*. La línea divisoria entre razón y locura se adelgaza hasta hacerse invisible. La fantasía desbocada se convierte en locura.

Goya iba creando una extraña fauna que reutiliza en obras posteriores, en los animales nocturnos que comparecen en *Los desastres de la guerra*, pongamos por caso. Esta manera libre y personal de pintar tan vigorosamente lo exterior y lo interior es lo que hizo que Goya fuera cada vez más admirado e influyente. Tuvo en su madurez una voluntad experimental inequívoca, aprendiendo técnicas nuevas, dibujando cuanto ocurría a su alrededor y en el cada vez más agitado mundo de su imaginación. Intuitiva o conscientemente maneja una concepción de la imaginación moderna cercana a la de los románticos.

and their successors could see themselves in them “like in a crystal clear mirror,” choosing “their favourite portrait as their own model”. The “Introit” is signed with the Latin proverb: “Nosce te ipsum”: “Know yourself”. Not a far cry from Kant’s “Dare to think”. Having seen the almost 150 portraits, it can be seen that this is a gallery with a number of tones, but with an undeniable satirical undertone overall, and created from the observation of the people representing the country in Parliament.

All members of the Enlightenment had the desire to modernize the country and they therefore observed and satirized customs. They were also conscious that their reform clashed not only with political barriers but also with the complexities of the human mind. Analysing customs became a significant programme, and with that same spirit there was an analysis of tradition in all areas, including cultural creations, leading to the discovery that its limitations, like reason, are easily breached. The *external outlook*, but also *looking inside*. *Capricho 43* is not an isolated image. The representation of the limits of reasons causes melancholy and fear. The group of *Caprichos* that appeared alongside it in the first version was called “Dreams”, following works of the satirical and moral tradition such as those of Quevedo and Torres Villarroel, who had already used the format of the sleeping writer who dreams his own work, in order to justify them. Glendinning made brilliant observations in this regard, as well as on “*capricho*” and “*invención*”, which are further key terms, reinforcing the idea of the original painter.

Goya also prolonged this imaginary vision of *Capricho 43* in this “Vision of Don Quijote”, a drawing that we know in the form of an engraving by Bracquemond. The ink drawing was a contemporary of those of “El sueño de la razón” with which he presented parallels in structure and content. Goya depicts Don Quijote at his desk, one knee on the ground, reading in exaltation. The *hidalgo* reads books of chivalry and he is portrayed as having lost his mind as described in the novel: “His fancy grew full of what he used to read about in his books, [...] and it so possessed his mind that the whole fabric of invention and fancy he read of was true, that to him no history in the world had more reality in it.”

It is not possible here to complete a specific analysis of the imaginary beings, some so strange and fantastical - a wolf with bat’s wings - resulting from his inner world, exalted as in *Capricho 43*. The fine line between reason and madness gets even thinner, until it disappears. Runaway fantasy becomes madness.

Goya began to create strange fauna that he reused in subsequent pieces, in the nocturnal animals depicted in *Los Desastres de la Guerra*, for example. This free, personal way of painting exterior and interior so vigorously is what made Goya increasingly admired and influential. In his later years he showed an unequivocal desire for experimentation, learning new techniques, drawing everything that happened around him and in the increasingly agitated world of his

Acompañadas las imágenes con textos que unas veces proporcionan claves sobre su origen en obras literarias -el *capricho 2*, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* espejea con *El sí de las niñas*, de Leandro F. de Moratín; o *El domine Lucas*, de José Cañizares, le inspirará el *capricho 50*, *Los Chinchillas*, por poner un par de ejemplos- pero otras muchas, además, los comentan y orientan su lectura. Fueran suyos estos pies o fruto de su colaboración con otros, constituyen un verdadero tratado moral, aprovechando tanto refranes y expresiones populares como de otro tipo. Una escritura aforística, ingeniosa y conceptista de raigambre gracianesca, que Goya prolonga en sus dibujos. También Buñuel aguzará en sus diálogos su ingenio acentuando su carácter moralista de filósofo. Identificar el mal supone una observación tan minuciosa como la del entomólogo Fabre aplicada al mundo de los insectos, que tanto fascinaba a Buñuel, para comprenderlo bien y después buscar la medicina moral adecuada.

Hay toda una tradición costumbrista donde textos e imágenes conviven bien avenidos y complementándose en esa labor de analizar críticamente las costumbres. Y en ella pueden buscarse puentes que explican la pertenencia de Luis Buñuel a una tradición genuinamente española que representan bien escritores como Larra o artistas plásticos como Leonardo Alenza, Eugenio Lucas o Francisco Ortego y Vayreda con quienes por cierto conectan Ramón Gómez de la Serna y el humorismo moderno en sentido amplio. En especial este último artista diseccionó la vida española con extraordinaria agudeza, acompañando sus grabados litográficos de mordaces pies, decantando muchas veces la anécdota hacia el aforismo o realizando composiciones que eran directamente iluminación de proverbios. Hay que insistir en la importancia del cultivo de la sátira y del capricho por estos artistas haciendo que convivieran de manera natural textos e imágenes, fruto de los nuevos medios de producción y difusión de obras artísticas.

Galdós fue otro sólido puente por el que circuló la tradición ilustrada hacia Buñuel: admirador y buen conocedor de Goya o Moratín, privilegió sus nombres y sus obras en sus escritos, compartió sus ideas. Nadie como él acaso penetró en el análisis de las costumbres españolas del siglo XIX y nadie se internó con tanta audacia por los laberintos de su imaginario. Y bien sabemos con qué fruición leyó Buñuel al novelista canario, llevando algunas de sus novelas a la pantalla. Basta aquí remitir a los recuentos y análisis de Fuentes, Monegal y Aguirre Carballeira. En Pérez Galdós encontró a un novelista que exploraba no solo las costumbres españolas desde su exterioridad sino que concedía al mundo interior de sus personajes gran importancia, incluidas sus caras más oscuras donde el sueño y patologías como la locura ocupan un lugar importante.

Se permitía Buñuel en aquellas películas, además, introducir sus inconfundibles varetazos iconoclastas, resultando así *Nazarín* (1958) o *Tristana* (1970), tanto versiones cinematográficas de las novelas galdosianas como expresión libre de su imaginación. En sus películas trató de colocar a Pérez Galdós al mismo nivel de otros escritores europeos

imagination. Intuitively or consciously, he handles a concept of the modern imagination close to that of the Romantics.

His images are accompanied by texts that sometimes provide clues to their literary sources - *Capricho 2*, *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (They say yes and give their hand to the first comer) mirrors *El sí de las niñas*, by Leandro F. de Moratín; or *El domine Lucas*, by José Cañizares, was this inspiration for *Capricho 50*, *Los Chinchillas* (The Chinchillas), are just two examples among many others. These footers may have been his own, or the result of collaboration with others; they are a typical moral treatise, using both popular proverbs and sayings as other quotations. This writing is aphoristic, ingenious and allusive of Gracianesque roots, which Goya also extends to his drawings. Buñuel also sharpened his inventiveness in his dialogue, accentuating his moral philosophic nature. Identifying evil requires such detailed observation such as that of the entomologist Fabre in the world of insects, which so fascinated Buñuel, in order to understand it properly and then seek out the appropriate moral medicine.

There is an entire tradition of *costumbrismo* where texts and images live happily together, complementing each other in the task of critical analysis. Here, bridges can be found to explain how Luis Buñuel belonged to a truly Spanish tradition that represented both writers such as Larra or artists such as Leonardo Alenza, Eugenio Lucas or Francisco Ortega y Vayreda, with whom, incidentally, Ramón Gómez de la Serna and modern humour connected in the widest possible sense. In particular, the latter dissected Spanish life with extraordinary acuity, accompanying his lithograph engravings with scathing captions, often tipping anecdotes over into aphorisms or creating compositions as direct illumination of proverbs. It is important to stress that the cultivation of satire and indulgence for these artists, allowing text and image to live comfortably together, the result of new means of production and dissemination of artistic work.

Galdós was another solid bridge over which the enlightened tradition passed on its way to Buñuel: admirer and connoisseur of Goya and Moratín, he granted privilege to their names and works in his writing, sharing their ideas. No one better delved into the analysis of 19th century Spanish customs, and no one delved so boldly into the labyrinths of his ideas. And we are well aware of the joy with which Buñuel read the novelist from the Canaries, taking some of his books to the screen. It is sufficient here to refer to the lists and analyses of Fuentes, Monegal and Aguirre Carballeira. In Pérez Galdós, he found a novelist who explored not only Spanish customs from the outside, but also gave great importance to the inner world of his characters, including their darker sides where dreams and conditions such as madness take on a key role.

In those films, Buñuel also allowed himself to include his unmistakable iconoclastic swipes, thus creating *Nazarín* (1958) or *Tristana* (1970), both cinematographic versions of the Galdós novels and the free expression of his imagination.

de su tiempo que también leyó con pasión y hasta adaptó al cine, incidiendo en similares asuntos, salvadas las pertinentes distancias: *Pierre et Jean*, de Maupassant, que daría lugar a *Una mujer sin amor* (1951); *Le Journal d'une femme de chambre* (1963), sobre la novela homónima de Octave Mirbeau; *Cet obscur objet du désir* (1977), basada en *La femme et le Pantin*, de Pierre Louÿs. Películas que van más allá de los salones burgueses, expresión máxima de sus apariencias, para introducirse en sus dormitorios como había propuesto Sade y así poder analizar no la moral aparente de la burguesía, sino su moral real que bien poco tiene que ver con aquella.

El filósofo ilustrado, con todo, es condescendiente con los defectos humanos, porque conoce sus límites. Fustiga, pero lo hace riendo. Estaba naciendo el humorismo moderno. Los humoristas son los moralistas de las sociedades modernas y al caricaturizar costumbres y vicios marcan pautas de conducta lejanas a la vieja moral, pero básicas para el sostenimiento pactado de la dignidad humana.

Admiradores de Goya y Ortego como Ramón Gómez de la Serna cultivaron abundantemente el costumbrismo con este aire moderno y ajeno a los clichés con que cierta historiografía se acerca a tan complejos fenómenos, entroncando así con las actitudes ilustradas más genuinas. Si se presenta al escritor madrileño como introductor de las vanguardias en España sin entender que lo hizo sobre este soporte costumbrista moderno, se corre el peligro de no entender realmente su verdadero alcance.

Y este es justamente el mismo riesgo que se corre también si no se sitúan en esta serie adecuadamente a Goya o Buñuel. Su costumbrismo moderno es lo que hizo a Goya uno de los primeros *caricaturistas modernos* en el sentido que Baudelaire daba a esta expresión y es ese humor el que llegó pujante y lozano a los vanguardistas. Y Buñuel se sumó gozoso y desenfadado a tal tradición, tentado primero por la escritura, pero después definitivamente como cineasta. Lo que no quiere decir que se deba olvidar su labor como guionista, espacio intermedio entre palabra e imagen. Que se prefiera subrayar más lo plástico o lo verbal en las obras no es lo sustancial, sino la creación de discursos mixtos donde el lenguaje verbal y la imagen se suman para proporcionar una visión crítica de la realidad.

Hay un punto de encuentro entre el aforismo, la greguería, el gag y la sintaxis más íntima del cine de Buñuel, que tiende a la brevedad gracianesca y que convierte algunas de sus imágenes cinematográficas en explosivos *collages* donde cuaja fragmentaria y explosiva la más inquietante modernidad. Y es ahí, en esos casos, donde mejor se revela su coincidencia con Goya. Los dos por igual, nos ilustran, es decir, nos inquietan y amonestan.

In his films, he tried to position Pérez Galdós on the same level as other European writers of the time, whom he also read with passion and even adapted for film, dealing with similar matters, keeping the necessary distances: *Pierre et Jean*, by Maupassant, adapted into *Una mujer sin amor* (1951); *Le Journal d'une femme de chambre* (1963), based on the novel of the same name by Octave Mirbeau; *Cet obscur objet du désir* (1977), based on *La femme et le Pantin*, by Pierre Louÿs. Films that go far beyond Bourgeois clubs, the maximum expression of appearances, entering their bedrooms as put forward by Sade, and thus analysing not the apparent morals of the Bourgeoisie, but their true morals, which are really not the same at all.

The enlightened philosopher, when all's said and done, is amenable to human faults, because he knows their limitations. They criticize harshly, but they do so with a smile. Modern humourism was being born. The humourists are the moralisers of modern society, and by caricaturing customs and vices, they set out the guidelines for behaviour, far from old morals yet fundamental for the agreed sustenance of human dignity.

Admirers of Goya and Ortego such as Ramón Gómez de la Serna practised *costumbrismo* with this modern air, far removed from the clichés, which with a certain historiography comes close to such complex phenomena, thus connecting with the most genuine enlightened attitudes. If the Madrid writer is presented as the introducer of the avant-garde into Spain without understanding that he did it on this foundation of modern *costumbrismo*, we run the risk of not truly understanding its real scope.

And it is just that very risk that we run if Goya or Buñuel are not correctly placed in this position. It was Goya's modern costumbrismo that made him one of the first *modern caricaturists* in the sense that Baudelaire gave to the phrase and it is that humour that reached the innovators, healthy and hearty. Buñuel happily and casually joined that movement, attracted first by writing, but finally as a film maker. This doesn't mean that we can forget his work as a scriptwriter - that place somewhere between words and image. His preference for emphasising the visual or the verbal in his work is not important. What matters is his creation of mixed discourse, where verbal language and imagery come together to provide a critical vision of reality.

There is a meeting point between aphorism, *gregueria*, gags and the most intimate syntax of Buñuel's films, which tends towards gracianesque brevity and turns some of his cinematographic images into explosive collages where the most troubled modernity, fragmented and explosive, can settle. And it is there, in those cases, where his similarity to Goya is clearest. They both enlighten us in equal measure, i.e. they unsettle us, reprimand us.

Recuperar el horizonte ilustrado y moderno en que se inscriben las obras de estos dos grandes creadores de imágenes aragoneses hace que disminuya el riesgo de su mala interpretación. Ilustración y modernidad son dos líneas de fuerza de consideración imprescindible en su exégesis, hilos fundamentales de la trama de sus tapices que sostienen con seguridad las referencias concretas. Es lo que he tratado de hacer ver en este necesariamente esquemático ensayo sobre el que se pueden situar las imágenes de Goya y Buñuel que circulan por nuestro imaginario en la medida en que ambos son dos referentes fundamentales del imaginario moderno aragonés, español y universal. En este orden, o al revés, si se prefiere. El orden de los factores no altera el producto: la modernidad plástica y cinematográfica no pueden prescindir de sus imágenes, ni tampoco de las palabras con las que dialogan, preguntándose por el sentido de la existencia del hombre contemporáneo.

Recovering the enlightened, modern horizon of the work of these two great Aragonese masters of image reduces the risk of misinterpreting them. Enlightenment and modernity are two strong lines that must be taken into consideration in their exegesis, core threads running through their tapestries, which firmly uphold their specific references. This is what I have tried to show in this necessarily structured essay, over which we can position the images of Goya and Buñuel that circulate in our minds, in so far as they are both key benchmarks for the modern imaginary of Aragon, of Spain, and of the world. In that order, or the other way around if you prefer. The order of these factors does not alter the product: artistic and cinematographic modernism cannot do without their images, nor the words they use for dialogue, wondering about the existence of contemporary man.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

DE NUEVO SOBRE EL GUION CINEMATO- GRÁFICO GOYA, DE LUIS BUÑUEL¹

1. Este texto es una revisión de mi "Introducción al Goya de Buñuel". En Buñuel, 1992: 11-28. Quiero agradecer a los comisarios José Ignacio Calvo Ruata y Amparo Martínez Herranz su solicitud de esta revisión, que con algunos matices confirma mi tesis de hace veinticinco años sobre el asunto.
2. Ver la nota anterior.
3. Buñuel, 1987.
4. Aranda, 1975: 417-444. 2ª edición ampliada y revisada. Traducción de la sinopsis "La Duquesa de Alba y Goya", por el propio autor, datándola en 1938. La fecha correcta de 1937 se registra en Buñuel, 1982. Introducción y notas de Vidal, donde se reedita la traducción de Aranda de la sinopsis "La Duquesa de Alba y Goya".
5. Los cuatro primeros números de la "Colección Luis Buñuel", dedicada preferentemente a la edición de guiones inéditos y de estudios sobre el cineasta fueron los siguientes: Là-bàs, por L. Buñuel y J.-C. Carrière; Goya, por L. Buñuel; Buñuel en México, por V. Fuentes; y Johnny cogió su fusil, por L. Buñuel y D. Trumbo.

A NEW LOOK AT LUIS BUÑUEL'S SCREENPLAY GOYA¹

1. This text is a revised version of my 'Buñuel's Introduction to Goya'. In Buñuel, 1992: 11-28. I would like to thank Commissioners José Ignacio Calvo Ruata and Amparo Martínez Herranz for requesting this revision, which adds some finer shading to the basic premise of my thesis written twenty-five years ago on the topic.
2. See previous note.
3. Buñuel, 1987.
4. Aranda, 1975: 417-444. 2nd ed., revised and expanded. Translation of the synopsis 'The Duchess of Alba and Goya', written by the film-maker, dated to 1938.. The correct date, 1937, is recorded in Buñuel, 1982. Introduction and notes by Vidal, for the re-edition of Aranda's translation of the synopsis of 'The Duchess of Alba and Goya'.
5. The four first numbers of the 'Luis Buñuel Collection', devoted primarily to the edition of unedited screenplays by the film-maker, are the following: Là-bàs, by L. Buñuel and J.-C. Carrière; Goya, by L. Buñuel; Buñuel en México (Buñuel in Mexico) by V. Fuentes; and Johnny cogió su fusil (Johnny Got His Gun) by L. Buñuel and D. Trumbo.

La edición crítica del Instituto de Estudios Turolenses.

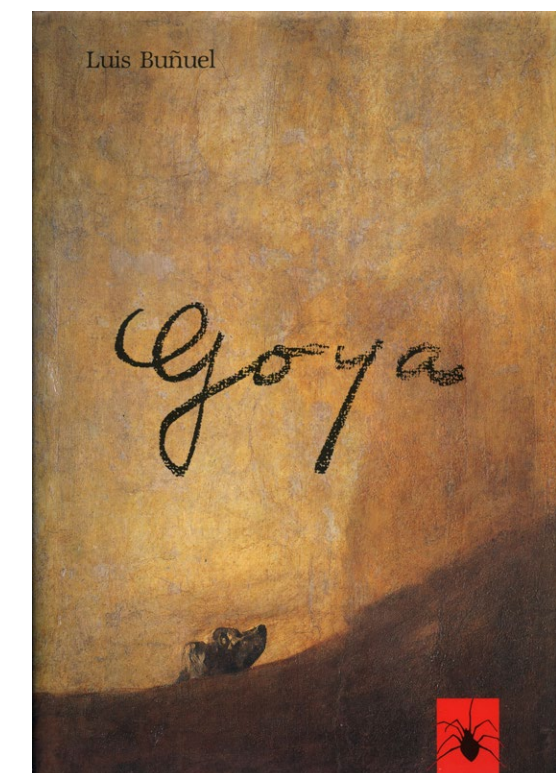
En el año 1992, hace ahora un cuarto de siglo, el Instituto de Estudios Turolenses (IET), de la Excm. Diputación Provincial de Teruel, en el marco de un acuerdo editorial con los herederos de Luis Buñuel, y con la colaboración del Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, editó el guion cinematográfico *Goya*, de Luis Buñuel², cuyo original en español había permanecido inédito hasta el momento, aunque ya se había publicado en 1987 una traducción francesa del mismo³.

La edición del IET desbordaba con creces el título del libro, ya que, además del guion *Goya*, con ilustraciones de Miguel Condé, incluía la reedición de la sinopsis cinematográfica *La Duquesa de Alba y Goya*, de 1937, traducida del inglés por José Francisco Aranda⁴, junto con una breve pero atinada "Presentación" de Pedro Christian García Buñuel, sobrino del cineasta y miembro muy activo en la tarea editorial de la que vino en denominarse "Colección Luis Buñuel"⁵, además de una "Introducción al Goya de Buñuel" de este firmante, y un importante corpus de "Documentos" con, entre otros, doce cartas y cuatro tarjetas postales de Luis Buñuel en versión fotocopiada, cerrando el libro los apéndices preparados por Luis Ballabriga Pina, que contienen una biblio-filmografía de Buñuel hasta la fecha de la edición. Todos los textos e ilustraciones estaban servidos por un bello diseño y maquetación de Víctor M. Lahuerta Guillén, que hacen de este libro un objeto precioso.

Critical edition by the Institute of Teruel Studies.

In 1992, now a quarter-century ago, the Institute of Teruel Studies (IET), part of the honourable Provincial Government of Teruel, within the framework of an editorial agreement made with the heirs of Luis Buñuel, and with the collaboration of the Department of Culture and Education of the Government of Aragon, edited the screenplay *Goya* by Luis Buñuel², whose Spanish original had not previously been edited, although a French translation was published in 1987³.

The IET edition went far beyond what the title might suggest; besides including the screenplay *Goya* with illustrations by Miguel Condé, it included a re-edition of the film synopsis for his 1937 film *The Duchess of Alba and Goya*, translated from the English by José Francisco Aranda⁴, together with a brief but pertinent 'Presentation' by Pedro Christian García Buñuel, the film-maker's nephew and a very active participant in the editorial proceedings that came to be known as the 'Luis Buñuel Collection'⁵, as well as my own 'Introduction to Buñuel's *Goya*' and an important body of 'Documents' that contain, among other items, photocopies of twelve of Buñuel's letters and four of his postcards. The book closes with appendices prepared by Luis Ballabriga Pina that contain Buñuel's bibliography and filmography up to the edition date. All of the texts and illustrations have been granted their handsome design and layout, which make this book a thing of beauty, by Víctor M. Lahuerta Guillén.



Luis Buñuel, *Goya*. "Colección Luis Buñuel". Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Excm. Diputación Provincial de Teruel, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón. 1992.

Sin embargo, la imagen de Goya elegida para la cubierta de libro, el perro de las *Pinturas Negras*, sobre la que se superponía la firma del pintor con la grafía que se hallaba reproducida en el guion original de Buñuel, ofrecía sin duda una lectura distorsionada ya que inducía al lector a pensar en unos planteamientos de modernidad artística -recuérdese la versión de *El perro de Goya* por Antonio Saura⁶ hacia aquellas calendas, en el contexto de su mirada subjetiva- de los que el texto de Buñuel se hallaba muy alejado, puesto que su objetivo, como se verá más adelante, era además estrictamente biográfico.

A esta distorsión hay que sumar la inclusión en la solapa de cubierta del *Autorretrato con el sombrero de ala ancha*, que, aunque en el Museo de Zaragoza se seguía manteniendo como autorretrato de Goya, sin embargo ya el profesor José Rogelio Buendía había demostrado de modo fehaciente que se trataba de un autorretrato de su cuñado Francisco Bayeu⁷.

Estas dos equivocaciones de superficie, aunque muy evidentes, no empañan la aportación documental de esta edición crítica en la que se fijaron con rigor todos los avatares de un encargo fallido, perfeccionando un relato que en varias ocasiones ya había ensayado Agustín Sánchez Vidal, como se anota más adelante.

Cronología y avatares del guion Goya.

En efecto, con motivo de la conmemoración del primer centenario de la muerte de Goya, a celebrar en 1928, la Junta magna del centenario de Zaragoza, también llamada Junta regional, cuyo presidente era el rector Ricardo Royo Villanova y el secretario Emilio Ostalé Tudela, deseaba realizar una película, que no solamente sirviera de propaganda del Centenario y de Aragón, sino que a la vez permitiese obtener recursos económicos para subvenir a los muchos gastos que se avecinaban. Es decir, en la intención de la Junta la película debía cumplir el mismo papel financiero que los bailes, la corrida goyesca y otras actividades programadas.

Según unas notas aclaratorias sobre las películas⁸, el primer contacto de la Junta había tenido lugar con José del Oro, quien sobre argumento de Beltrán, pretendía filmar *El milagro de la Jota*. El argumento del S. Del Oro "no se aprobó por visitar directamente a la Junta el Sr. Buñuel y dársele una exclusiva [sic]", para realizar una película basada en episodios de la vida de Goya.

However, the image by Goya chosen for the cover of the book, the dog from the *Black Paintings*, over which the painter's signature was superimposed in the handwriting with which it was reproduced in Buñuel's original screenplay, doubtless offered a distorted reading that lead the reader to think of some of the proposals of artistic modernity - remember the the version of *Goya's Dog* by Antonio Saura⁶ around those dates, in the context of his subjective perspective - very far from Buñuel's text, given that his objective, as we will see later, was also strictly biographical.

We must add to this distortion the inclusion on the dust jacket of the *Self-Portrait with Wide-Brimmed Hat*, which, although still identified in the Museum of Zaragoza as a self-portrait by Goya, has been convincingly identified by Prof. José Rogelio Buendía as a self-portrait by his brother-in-law Francisco Bayeu⁷.

These two superficial errors, although very apparent, cast no aspersions on the documentary contribution of this critical edition, in which all the forms of the failed commission were listed with rigour, perfecting a story which Agustín Sánchez Vidal had already told on various occasions, as will be discussed further below.

Chronology and forms of the screenplay Goya.

In 1928, to commemorate the first centenary of Goya's death, the central Council in charge of the Zaragoza centenary, also called the Regional Council, was assembled. The Council, whose president was Vice-Chancellor Ricardo Royo Villanova and whose secretary was Emilio Ostalé Tudela, wished to produce a film that would not only serve as good publicity for the Centenary and for Aragón, but that would also muster economic resources to cover some of the many costs that were accumulating. In other words, the Council's goal was for the film to serve the same financial purpose as the dances, the Goya-esque *corrida* and other planned activities.

According to a few clarifying notes about the films⁸, the Council's first contact was with José del Oro, who planned to film *El milagro de la jota* (*The Miracle of the Jota*) about Beltrán. Mr. Del Oro's plan 'was not approved since Mr. Buñuel visited the Council directly and offered it an exclusive' to create a film based on episodes from Goya's life.

La primera noticia en relación con el desarrollo de dicho encargo data del 30 de abril de 1926, en que en la contabilidad de la Junta se consignan los gastos ocasionados por el viaje de Buñuel a los lugares en que vivió Goya y por la adquisición del libro de conde de la Viñaza.

Pero el encargo oficial de preparar el *scenario* para una gran película biográfica del pintor no le llega a Buñuel en París hasta el 13 de septiembre de 1926, y al día siguiente solicita de inmediato al librero madrileño León Sánchez Cuesta documentación para el tema. El 11 de noviembre de 1926 viaja de París a Zaragoza con el original mecanografiado por él mismo⁹, cuya lectura y aprobación tiene lugar antes del día 26 de noviembre, en que se informa en nota de prensa de la Junta, fijándose la realización de la película para principios de 1927, y nombrándose una comisión espacial para "su estudio", integrada por el propio Luis Buñuel, y por Eloy Chóliz, Ángel Díaz Domínguez, Manuel Abizanda, Emilio Ostalé Tudela, José María Sánchez Ventura, Manuel Jiménez Catalán, José María Monserrat y Arturo Gil Losilla. Por todo ello la redacción del guion cinematográfico *Goya* de Luis Buñuel debe datarse entre septiembre y noviembre de 1926.

The first piece of information pertaining to the development of his commission is dated 30 April 1926, when Buñuel's expenses for his travel to the places in which Goya lived and for the acquisition of Count de la Viñaza's book appear in the Council's accounting records.

But the official commission to set the scene for a great biographical film about the painter would not be received by Buñuel in Paris until 13 September 1926. The next day, he would immediately request documentation on the topic from the Madrid bookseller León Sánchez Cuesta. On 11 November 1926, he travelled from Paris to Zaragoza with the original screenplay, which he had typewritten himself⁹; it was read and approved on 26 November. According to a Council press release, the production of the film was then set for early 1927, and a special commission was appointed for 'its study', made up of Luis Buñuel himself, as well as Eloy Chóliz, Ángel Díaz Domínguez, Manuel Abizanda, Emilio Ostalé Tudela, José María Sánchez Ventura, Manuel Jiménez Catalán, José María Monserrat and Arturo Gil Losilla. For these reasons, it seems that Buñuel's screenplay for *Goya* was likely edited between September and November 1926.



Rafael Rubio Rosell y Miguel Faci. Medalla nacional conmemorativa del centenario de la muerte de Goya. 1928. Cobre patinado. Museo de Zaragoza (depósito de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis).



Luis Quintanilla. Cartel del primer centenario de la muerte de Goya. 1928. Litografía sobre papel. Ayuntamiento de Zaragoza.

6. "El perro de Goya" formó parte del catálogo de la exposición Saura. El perro de Goya, realizada por el Gobierno de Aragón en el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla en 1992, el mismo año de la edición de guion de Buñuel por el IET. Saura, 1913: 6.

7. Buendía, 1980: 85-90.

8. Se trata de una hoja suelta, mecanografiada, que junto con otros documentos fotocopiados, procedentes del "Fondo de la Junta del Centenario de Goya en Zaragoza", del Archivo Histórico Universitario de Zaragoza, custodiado en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, fueron reproducidos por Luis Ballabriga Pina en Buñuel, 1992: 14.

6. 'Goya's Dog' formed part of the catalogue for the exhibition Saura. Goya's Dog was created by the Government of Aragón for the Aragón Pavilion at the Universal Exhibition in Seville in 1992, the same year in which the IET produced its edition of Buñuel's screenplay. Saura, 1913: 6.

7. Buendía, 1980: 85-90.

8. From a loose typewritten sheet which, together with other photocopied documents from the 'Document Bank of the Zaragoza Goya Centenary Council' from the Historical Archive of the University of Zaragoza kept at the University Library of Zaragoza, were reproduced by Luis Ballabriga Pina in Buñuel, 1992: 14.

9. Es un original de 92 holandesas, con texto mecanografiado por Buñuel, sobre el que se han introducido algunas correcciones e interpolaciones manuscritas por el propio autor, que pudieron realizarse con motivo de la lectura ante la Junta, sin que se pueda excluir que sean resultado de alguna revisión anterior, o incluso posterior.

9. Its original form is made up of 92 sheets, typed by Buñuel, which include some corrections and additions in the author's hand that may have been made for its reading before the Council, though they may also have been the result of an earlier, or later, revision.

A continuación, el día 27 de noviembre, Luis Buñuel, actuando ya como un auténtico realizador, parte para Madrid y París, con objeto de ultimar detalles, regresando de nuevo a Zaragoza el día 22 de diciembre de dicho año 1926, con una copia del original mecanografiada por un profesional¹⁰, encargándosele la redacción de la memoria económica.

La primera duda documentada sobre la realización de la película surge ya el 18 de enero de 1927, cuando Buñuel presenta a la Junta regional una primera cuenta de gastos, correspondiente al periodo entre sus dos viajes a Zaragoza, del 11 de noviembre al 22 de diciembre de 1926, y que se aprueba para el caso “de fracasar el asunto y la cuestión”, no estando dispuesta a que se aumenten.

El golpe de gracia al encargo hecho a Buñuel por la Junta magna del Centenario de Zaragoza, o Junta regional, fue dado el día 17 de febrero de 1927, al constituirse en el rectorado de la Universidad de Zaragoza la Junta nacional del Centenario, presidida por el alcalde de Madrid, conde de Vallellano, actuando como secretario Pedro M. Artiñano, y en cuya primera reunión ya quedaba excluida la película de Goya entre los proyectos asumidos por la nueva Junta nacional, según información oficiosa de su secretario a la prensa local.

No obstante el rector Ricardo Royo Villanova, presidente de la Junta regional, que disponía de autonomía para realizar la película, parece que mantuvo el tipo en una nota al periódico *La Voz de Aragón* de 18 de febrero de 1927, en la que informaba que la Junta regional mantenía “la idea de editar una película de Goya”.

Sin embargo Buñuel, que se sintió muy afectado por el menosprecio que suponía la decisión de la Junta nacional, y que debía confiar poco en los recursos económicos de la Junta regional, señaló el 30 de marzo como plazo límite para iniciar la realización, por lo que tras esta fecha la aventura se daba por concluida. Y el 24 de junio de 1927 firmaba haber recibido de la Junta regional del Centenario de Goya en Zaragoza la cantidad de setecientas cincuenta pesetas “por el completo pago de todas las gestiones que por comisión de la expresada Junta ha realizado para filmar una película de Goya”¹¹. Un pago que se acordó, sin que Buñuel presentase justificante alguno de sus trabajos, dando por disuelta la Comisión de la película.

Later, on 27 November, Luis Buñuel, acting now as an authentic film-maker, left for Madrid and Paris to settle some final details, returning to Zaragoza on 22 December 1926 with a copy of the original that had been professionally¹⁰ typed and its economic memory edited.

The first documented instance of doubt about the production of the film appeared on 18 January 1927, when Buñuel presented the Regional Council with his first set of expenses, corresponding to the period between his two trips to Zaragoza on 11 November and 22 November 1926. These were approved in case ‘the issue and the question come to nothing’, as they were disinclined to allow these costs to mount.

The final blow to Buñuel’s commission from the Regional Council, also called the Zaragoza Centenary Council, came on 17 February 1927, when the vice-chancellor’s office of the University of Zaragoza held a meeting of the National Centenary Council. This meeting, presided over by the mayor of Madrid, the count of Vallellano, did not include the Goya film among the projects taken on by the new National Council, according to information provided to local press by the secretary, Pedro M. Artiñano.

Regardless, Vice-Chancellor Ricardo Royo Villanova, president of the Regional Council, who had the autonomy necessary to produce the film, seems to have continued to express interest, as shown in a note to the magazine *La Voz de Aragón* on 18 February 1927 in which he wrote that the Regional Council still looked favourably on ‘the idea of editing a film about Goya’.

However, Buñuel, who felt very slighted by the National Council’s decision, and who had little faith in the economic resources of the Regional Council, set 30 March as the deadline for beginning production, announcing that after that date, he would consider the matter to be over. On 24 June 1927, he signed a receipt affirming that he had received six hundred and fifty pesetas from the Zaragoza Regional Centenary Council ‘as a complete payment for all of the arrangements that have been made so far for the same Council’s commission to create a film about Goya’¹¹. The payment was agreed to without Buñuel providing any results of his work, and the Commission for the film was dissolved.

Antes de cerrar esta cronología, han de considerarse otras dos actuaciones de la Junta regional, de las que se da cuenta en las mencionadas notas aclaratorias sobre las películas, una referida a Florián Rey y otra al Sr. Orozco.

Por lo que hace al proyecto de Florián Rey, titulado *En tierras de Goya*, Agustín Sánchez Vidal había apuntado que pudo suponer un encontronazo con el proyecto de Buñuel¹², y las ambiguas explicaciones en la prensa del secretario de la Junta regional, Emilio Ostalé Tudela, parecían avalar esta tesis.

No obstante la posición oficial de la Junta regional en este asunto se resume enfáticamente del modo siguiente: “En el mes de septiembre (de 1926) nos visitó Florián Rey, para hacer una película de información sobre el Centenario y se le acompañó, tomando varias vistas de Fuentetodos y de Zaragoza, las que remitió a una casa norteamericana”. Adviértase la definición que de la película de Florián Rey hace la Junta regional, recuérdese que ésta le había dado una exclusiva a Buñuel y, además, en este mismo mes de septiembre de 1926 le hizo llegar a París el encargo oficial de *scenar*io de la película sobre Goya. Este último dato puede interpretarse como mera coincidencia o como cierre de un malentendido.

Por lo que hace al Sr. Orozco, el texto es el siguiente: “De la película de la Corrida, cuyo permiso le fue concedido al Sr. Orozco, no se dio beneficio alguno y parte de esta película se proyectó igualmente en la cinta titulada EL DOS DE MAYO”. Puede concluirse que los escarceos cinematográficos de la Junta regional del Centenario constituyeron un fiasco económico.

Aunque el resto de los avatares del cineasta en relación con Goya ya no afectan a este guion, datado entre septiembre y noviembre de 1926, sin embargo, y en atención a las confusiones cronológicas que ha causado en su historiografía, no se puede cerrar este epígrafe sin dejar constancia de que, a pesar del encargo frustrado de la Junta regional del Centenario de Zaragoza, Buñuel intentaba de nuevo retomar la realización de la película sobre la vida de Goya en junio de 1928 con la productora Julio César, y aunque, más lejos en el tiempo y en el espacio, volvía con la redacción de la sinopsis sobre *La Duquesa de Alba y Goya*, hecha en 1937, para la Paramount norteamericana. De estos dos últimos intentos, asimismo frustrados, no nos ocupamos aquí.

Autocrítica retrospectiva de Luis Buñuel sobre su guion *Goya*.

Por fortuna disponemos de varios testimonios directos de Luis Buñuel, que son de carácter autocrítico, sobre su guion *Goya*.

El primero fue publicado en 1982 y en transcripción de Jean-Claude Carrière dice así:

“En aquellos momentos, yo era sin duda el único español -de los que se habían ido de España- que tenía nociones de cine. Fue sin duda por esta razón que, con ocasión del centenario de la muerte de Goya, el Comité Goya de Zaragoza me propuso que escribiera y realizara una película sobre la vida

Before moving away from this story, we must take into account another two of the Regional Council’s actions, described in the previously mentioned clarifying notes about the films, one directed to Florián Rey and the other to Mr. Orozco.

In the one pertaining to Florián Rey’s project, entitled *En tierras de Goya (In the Land of Goya)*, Agustín Sánchez Vidal noted that it might clash with Buñuel’s project¹², and the ambiguous explanations given to the press by the secretary of the Regional Council, Emilio Ostalé Tudela, seem to support this conclusion.

However, the Regional Council’s official position on the topic was emphatically summarized as follows: ‘In September (of 1926) Florián Rey visited us to make an informational film about the Centenary, and he was accompanied as he took various shots of Fuentetodos and Zaragoza, which he sent to an American production house’. It is worth noting the definition of Florián Rey’s film given by the Regional Council while remembering that the council had given an exclusive commission to Buñuel and in the same month - September 1926 - sent the official commission for the scene-setting of the Goya film to Paris. This last fact may be seen as a coincidence or as the end of a misunderstanding.

The one pertaining to Mr. Orozco was as follows: ‘For the film about the *corrida*, permission for which was given to Mr Orozco, no benefit was given and part of the film was projected on the tape entitled *The Second of May*’. It may reasonably be concluded that the Regional Centenary Council’s forays into film were an economic fiasco.

The film-maker’s later works on Goya clearly did not affect this screenplay, which dates to between September and November 1926. However, given the chronological confusion these works have generated in the historiography, this epigraph cannot be concluded without recognizing that, despite the failed commission of the Zaragoza Regional Centenary Council, Buñuel attempted to return to the production of a film about Goya’s life in June 1928 with the producer Julio César, and that even later and further abroad, he would return to the topic by editing a synopsis for *The Duchess of Alba and Goya*, created in 1937 for the American company Paramount. We will not discuss here these two final attempts, which also failed.

Buñuel’s retrospective self-criticism on his screenplay *Goya*.

Fortunately, we have access to many direct testimonies of a self-critical nature by Buñuel about his screenplay *Goya*.

The first was published in 1982. In its transcription by Jean-Claude Carrière, it reads as follows:

‘In those times, I was without doubt the only Spaniard -of those who had left Spain - who had ideas about film. This was surely the reason why, for the centenary of Goya’s death, the Goya Committee of Zaragoza suggested that I write and create a film about the life of the Aragonese painter, from his birth to his death. I wrote an entire screenplay, helped by the

^[10] Es una copia, de cuyos gastos de contrato de mecanógrafa y alquiler de máquina durante cuatro días, Buñuel había dado cuenta a la Junta. Consta de 85 holandesas, una reducción que resulta de la normalización de los diferentes tipos de máquina en el mecanografiado del original; en ella se incorporan las correcciones e interpolaciones manuscritas del original, se subsanan erratas de máquina y se introduce una página 0, inexistente en aquél, con la relación de los personajes del film distribuidos en primeras y segundas figuras. Esta copia fue utilizada para la edición francesa ya mencionada. En la edición del IET se reprodujo el texto del original, ya que en la copia se habían deslizado algunas mínimas traiciones al original, de carácter inconsciente, pero se recogió la página 0 de la copia y se mantuvo la foliación de ésta, atendida la mayor uniformidad del mecanografiado.

^[11] Recibo reproducido en fotocopia en Buñuel, 1987: 15. Véase lo dicho en la nota 4.

^[12] Sánchez Vidal, 14. IX. 1991: 8; 1991: 9-102.

^[10] Buñuel passed the Council the cost of hiring the typist and machine for four days to complete this copy. It is made up of 85 sheets; this reduction resulted from the standardization of the different types of machine used to type the original. It includes the handwritten corrections and interpolations of the original, correcting its typographical errors and adding a page 0, non-existent in the original, listing the film’s characters sorted into main and supporting figures. This copy was used for the French edition mentioned above. The IET edition reproduced the text of the original, although a few unconscious errors seem to have slipped in, page 0 was added in from the copy and the copy’s foliation was used (in accordance with the greater uniformity of the typesetting).

^[11] Receipt reproduced as a photocopy in Buñuel, 1987: 15. Also see note 4.

^[12] Sánchez Vidal, 14. IX 1991: 8; 1991: 9-102.

del pintor aragonés, desde su nacimiento hasta su muerte. Yo hice un guion completo, ayudado por los consejos técnicos de Marie Epstein, hermana de Jean. Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré de que también él preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro, cuando éste se retiró, no sin antes darme algunos consejos. A la postre el proyecto fue retirado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo: afortunadamente.”¹³

Al margen de la autoestima del testimonio, reforzada y desvelada a la vez por la reiteración del “sin duda”, la memoria traiciona a Buñuel y choca con el relato de la Junta regional; ya que según el cineasta “el Comité Goya de Zaragoza me propuso”, una expresión cuyo matiz difiere bastante del “por visitar directamente a la Junta el Sr. Buñuel”, considerado más arriba.

Tampoco los motivos para la retirada del proyecto fueron tan solo económicos, “por falta de dinero”, aunque sí tal vez los únicos que se le adujeron al cineasta. No se debe minusvalorar la carta de 21 de febrero de 1927, dirigida por José García Mercadal a Emilio Ostalé Tudela, en la que se recoge la desfavorable opinión de Valle-Inclán sobre Buñuel para la realización del film, quien no consideraba a Buñuel “documentado lo más mínimo”, una valoración a todas luces injusta, tema sobre el que se volverá más adelante.

De todo el testimonio de Buñuel hemos de quedarnos con el “afortunadamente”, con que cierra el asunto, es decir, que en una visión retrospectiva de toda su carrera consideraba una suerte no haber realizado la película.

Otros dos testimonios, recogidos por Agustín Sánchez Vidal y por Pedro Christian García Buñuel, vienen a corroborar esta misma transcripción de Jean-Claude Carrière, pero añadiendo una explanación ante lo que podía ser considerado como un oxímoron, el hecho de sentirse afortunado por la retirada del proyecto cinematográfico, en el que por otra parte tanto empeño había puesto.

Agustín Sánchez Vidal, en su cuidada monografía sobre Florián Rey, editada en 1991¹⁴, transcribe así la opinión de Buñuel sobre su guion *Goya*:

“No valía nada, y ahora me alegro de que el proyecto no saliera adelante. Quizá sí yo la hubiera dirigido habría terminado convirtiéndome en una especie de Florián Rey.”

technical advice of Marie Epstein, Jean’s sister. Then I visited Valle-Inclán, in the Circle of Fine Arts, where I discovered that he was also preparing a film about the life of Goya. I was going to respectfully cede to the master when he withdrew, but not without giving me some suggestions. In the end, the project was withdrawn due to lack of funds. Now I can say that this was fortunate’¹³.

At the margins of the testimony’s personal account, reinforced and revealed at the same time by the reiteration of ‘surely’, it seems that memory betrayed Buñuel, as he contradicted the Regional Council’s story: according to the film-maker, ‘the Goya Committee of Zaragoza suggested’ that he do the work, an expression with a decidedly different slant than the ‘Mr Buñuel visited the Council directly’ reported above by the Council.

Neither were the reasons for the project’s withdrawal purely economic, ‘due to lack of funds’, although these may have been the only ones communicated to the film-maker. The letter dated 21 February 1927 from José García Mercadal to Emilio Ostalé Tudela should not be overlooked, as it contains Valle-Inclán’s negative opinion of Buñuel’s suitability for the film’s production, as he did not consider Buñuel to be ‘informed in the slightest’, an unjustified evaluation by any measure, a topic to which we will return later.

Of all of Buñuel’s testimony, we should examine the ‘fortunate’ with which he closed the topic; this means that in retrospect, with his career behind him, he thought himself lucky to not have completed the film.

Another two testimonies, collected by Agustín Sánchez Vidal and Pedro Christian García Buñuel, corroborate this transcription by Jean-Claude Carrière, but add an explanation for what might otherwise seem to be oxymoronic: feeling fortunate for the withdrawal of a film project upon which considerable effort had otherwise been expended.

Agustín Sánchez Vidal, in his careful monograph on Florián Rey, edited in 1991¹⁴, transcribed Buñuel’s opinion on his screenplay *Goya* as follows:

‘It was worthless, and now I’m glad that the project didn’t go forward. If I had directed it, maybe I would have ended up becoming some sort of Florián Rey.’

Y por su parte Pedro Christian García Buñuel, en la “Presentación” de la mencionada edición del IET en 1992¹⁵, anota tan reiterado testimonio del siguiente modo:

“Había estudiado a fondo el tema pero a últimas instancias fue una suerte para mí el no haberlo podido realizar. De haber sido así hubiese permanecido probablemente con un trabajo fijo en España. No había iniciado UN CHIEN ANDALOU, ni L’ÂGE D’OR. Mi trayectoria habría derivado y hoy podría ser considerado como un Sáenz de Heredia...”

Dada la proximidad de edición entre estos dos testimonios, se podría conjeturar que el aportado por García Buñuel, sobrino del cineasta, pretendió matizar el ofrecido un año antes por Sánchez Vidal. En efecto al “no valía nada y ahora me alegro” se contraponen “había estudiado a fondo el tema y fue una suerte”, que no son solo cuestiones de leve matiz.

Y queda aún por comentar qué papel le hubiera correspondido a Luis Buñuel en la cinematografía española según su valoración retrospectiva, si el de un Florián Rey o el de un Sáenz de Heredia... En todo caso, dada la recurrencia del tema en las conversaciones de Buñuel, me parecen verosímiles ambas citas, y en todo caso es preciso recordar que en opinión de García Buñuel esta mención a Sáenz de Heredia no encerraba ningún carácter despectivo, ya que “independientemente de su distanciamiento en lo político, sentía por él cariño y respeto”.

Critica del guion (1): un error de fondo, el relato romántico de la vida de Goya.

Cabe iniciar esta crítica recordando que el propósito de Luis Buñuel en este guion no era abordar la producción artística sino la vida de Goya, que relata en tres épocas repartidas de manera desigual: la primera transcurre en Zaragoza, en el año 177..., a modo de puesta en escena, y ocupa los folios 1 al 22; la segunda sucede en Madrid, en el año 179..., y contiene el núcleo del film, abarcando los folios 23 al 80; mientras que la tercera, en un breve desenlace, acontece en Burdeos en una tarde de invierno de 1828, a lo que se dedican tan solo los folios 81 al 85.

Queda claro a lo largo del guion que la intención de Buñuel era evitar el peligro documental de reducir el film a una servil reproducción de las composiciones goyescas, lo que habría significado someter el cine al dictado de la pintura, confundiendo los medios expresivos. De modo que Luis Buñuel en 1926 apostaba en consecuencia por la vida y no por el arte de Goya.

Esta apuesta, sin embargo, le iba a conducir en su incontestable esfuerzo de documentación histórica a utilizar las fuentes erróneas, y de modo especial el relato romántico francés ofrecido por Louis Matheron y Charles Yriarte, este último citado expresamente en el último folio del guion.

For his part, in the ‘Presentation’ of the aforementioned 1992 IET edition¹⁵, Pedro Christian García Buñuel recorded the said testimony as follows:

‘I’d studied the topic very thoroughly, but in the end it was lucky for me that it could not be produced. If it had been, I probably would have ended up staying in a steady job in Spain. I wouldn’t have started *An Andalusian Dog* or *The Golden Age*. My path would have continued on from there and today I’d be seen as a sort of Sáenz de Heredia...’

Given the closeness of these editions in time, it may be supposed that the testimony recorded by García Buñuel, the film-maker’s nephew, attempted to add nuance to the one offered a year previously by Sánchez Vidal. Actually, ‘it was worthless and now I’m glad’ is contrasted with ‘I’d studied the topic very thoroughly, but in the end it was lucky’; the difference between these two is more than one of nuance.

Also worthy of note is Buñuel’s retrospective evaluation of the role he would have played in Spanish cinema, namely a position either like that of Florián Rey or Sáenz de Heredia... In either case, given the recurrence of the theme in Buñuel’s conversations, both references seem plausible to me, and in any case, it is necessary to remember that in García Buñuel’s opinion, the reference to Sáenz de Heredia was not a derogatory one; rather, ‘separate from the political differences between them, he felt affection and respect for him’.

Criticism of the screenplay (1): the romantic story of Goya’s life, a fundamental error.

To begin this criticism, we should remember that Luis Buñuel’s purpose in writing the screenplay was not to address Goya’s artistic production, but rather his life, which it told in three unevenly divided periods. The first, which set the scene for the film, took place in the 1770s in Zaragoza, and occupies pages 1 to 22; the second, representing the core of the film, was set in Madrid in the 1790s and occupies pages 23 to 80; the third, a brief denouement to which only pages 81 to 85 are dedicated, occurs in Bordeaux on a winter afternoon in 1828.

It is clear throughout the screenplay that Buñuel’s intention was to avoid the document-related danger of reducing the film into a servile reproduction of Goya’s compositions, which would have meant submitting film to the dictates of painting, misusing the expressive media. For this reason, in 1926, Buñuel decided to invest in Goya’s life and not his art.

This gamble, however, led him to use unreliable sources in his exhaustive review of historical works on the topic, particularly the French romantic tale offered by Louis Matheron and Charles Yriarte. In fact, the latter is directly cited on the last page of the screenplay.

^[1] Buñuel, 1982: 102. Texto recogido por Luis Ballabriga Pina en Buñuel, 1992: 166

^[2] Sánchez Vidal, 1991: 99

^[3] García Buñuel, en Buñuel, 1992: 8

^[4] Buñuel, 1982: 102. Text collected by Luis Ballabriga Pina in Buñuel, 1992: 166

^[5] Sánchez Vidal, 1991: 99

^[6] García Buñuel, in Buñuel, 1992: 8

Yriarte se había convertido en el crisol de toda la leyenda romántica sobre la vida del pintor, entretrejida en connivencia entre los críticos españoles y franceses, como ya demostró Nigel Glendinnig¹⁶: un Goya presentado como buen mozo, galán donjuanesco, espadachín y pendenciero y, además, torero. Y a todo ello hay que sumar que la pasión amorosa entre Goya y la duquesa de Alba, que ha sido calificada de “*amour fou*”, es el asunto que más subyuga a Buñuel, quien lo convierte en el *leit-motiv* del guion, y lo mantiene once años más tarde en la mencionada sinopsis para la Paramount. Aunque como ha resumido Jeannine Baticle¹⁷, “la devoradora pasión que los autores románticos le han atribuido -a Goya-, probablemente, solo existió en su imaginación -en la de ellos-”.

Esta visión romántica de la vida de Goya, asumida por Luis Buñuel, quien mecanografió personalmente el original del guion en su domicilio de París, y tal vez con el horizonte puesto en el mercado francés del film, la encuentra el cineasta corroborada en el “Preámbulo” del libro editado por Calleja en 1924¹⁸, una de las obras que solicita al librero madrileño León Sánchez Cuesta para documentarse. En efecto, en dicho “Preámbulo”, a modo de editorial, se afirman tres tesis que Buñuel acepta sin pestañear y que configuran su *scenario*: que para entender a Goya hay que estar a la leyenda romántica, que la duquesa de Alba fue la constante obsesión de la vida de Goya y que el carácter ibérico, tal vez por su origen vasco, es uno de los elementos esenciales del temperamento del pintor.

Pero tal relato romántico se situaba, sin embargo, en las antípodas de la corriente de opinión que podía prevalecer entre los miembros de la Junta regional del Centenario de Zaragoza, designados para el estudio del *scenario*, algunos de los cuales, incluido el secretario Emilio Ostalé Tudela, estaban muy al tanto de las más recientes novedades de la historiografía goyesca.

En efecto, los esfuerzos realizados en los círculos eruditos zaragozanos por depurar la biografía espúrea de Goya durante estos años previos al Centenario de 1928 son suficientemente conocidos y una rápida ojeada a los artículos publicados en el número monográfico de la revista *Aragón*, de abril de 1928¹⁹, permite intuir que no fueron solo económicas las causas de la defeción de la Junta y del aparcamiento de la película a fines de marzo de 1927.

En dicho número Manuel Sánchez Sarto, en un extenso artículo de gran solidez historiográfica, titulado *Los biógrafos de Goya*, en el que se descalifica rotundamente toda la leyenda romántica sobre el pintor, y muy particularmente las obras de Matheron y de Iriarte, alude al libro de Valerian von Loga (Berlín, 1903) como un “relato biográfico de cumplida sensatez”

Yriarte’s work was the crucible of the whole romantic legend about the painter’s life, mixed up in collusion between Spanish and French critics, as Nigel Glendinnig¹⁶ has already demonstrated: Goya was presented as a handsome young man, a Don Juan, a swordsman, a hothead, even a bullfighter. And he added to this an amorous passion between Goya and the Duchess of Alba, which has been called an ‘*amour fou*’, which was the topic that tied Buñuel down the most; he turned it into the leitmotif of the screenplay, even preserving it eleven years later in the aforementioned synopsis for Paramount. However, as has been well summarized by Jeannine Baticle¹⁷, ‘the devouring passion that romantic authors have attributed (to Goya) probably existed only in their (the authors’) imagination’.

Buñuel personally typed the original version of the screenplay at his house in Paris. The film-maker was able to find the romantic vision of Goya’s life he adopted - perhaps with an eye towards a possible French market - corroborated in the ‘Preface’ of the book edited by Calleja in 1924¹⁸, one of the works he requested from the Madrid bookseller León Sánchez Cuesta for his documentary survey. In effect, this ‘Preface’ presented, in an editorial way, three theses that Buñuel accepted without blinking and used to set his scene: that to understand Goya one must accept the romantic story, that the Duchess of Alba was Goya’s constant life obsession, and that an Iberian temperament, perhaps deriving from his Basque origins, was one of the essential characteristics of the painter’s personality.

But this romantic story was diametrically opposed to the school of thought that prevailed among the members of the Zaragoza Regional Centenary Council, assigned to the scene-setting study, some of whom, including the secretary Emilio Ostalé Tudela, were very up-to-date with the latest new ideas in Goya history.

The efforts made in Zaragoza’s educated circles to clear away spurious historical details attributed to Goya in the years leading up to the Centenary in 1928 are well enough known, and a quick glance over the articles published in the monographical issue of *Aragón* magazine from April 1928¹⁹ allow us to surmise that the the reasons for the Council’s defection and the project’s halt in March 1927 were not purely economic.

In this issue, Manuel Sánchez Sarto wrote an extensive, very historically rigorous article entitled *Los biógrafos de Goya (Goya’s Biographers)*, in which he thoroughly debunked the entire romantic legend surrounding the painter, particularly the works of Matheron and Iriarte, and referred to Valerian von Loga’s book on the topic (Berlin, 1903) as a ‘biographical

[sic]. Y por su parte, Ángel Vegué y Goldoni glosa en su artículo “Un excelente libro: La Duquesa de Alba y Goya”, la obra de Joaquín Ezquerria del Bayo²⁰, aparecida en ese mismo año.

De todo lo referido cabe inferir que las relaciones del cineasta con los miembros de la Junta regional del Centenario de Zaragoza no debieron traspasar los límites formales de la cortesía, a pesar del apoyo institucional invariable que siempre recibió del presidente y rector de la Universidad de Zaragoza Ricardo Royo Villanova.

Este error de fondo sobre la vida de Goya ha relegado a un segundo plano indudables aciertos de planteamiento en el guion en su documentación escénica, en particular sobre las costumbres españolas del momento, extraídos directamente de otra fuente básica utilizada por el cineasta en la confección del guion y citada de modo expreso, el libro de Ángel Salcedo sobre la época de Goya²¹.

Critica del guion (y 2): un acierto de forma, “el gusto personal del cinegrafista”.

Queda evidenciado a lo largo del guion que el objetivo primordial y permanente de Buñuel en su constante búsqueda de documentación escrita y gráfica era la configuración de los decorados y de la escenografía. Así, en el folio 51, con motivo de la secuencia de Goya pintando en una lujosísima cámara del palacio madrileño de la duquesa de Alba, anota:

“Por lo demás ni en éste ni en los otros decorados se dan detalles demasiado precisos, pues en el découpage se especifican éstos, teniendo a la vista los grabados y modas de la época. Después el gusto personal del cinegrafista decidirá la composición, ritmando los elementos realistas y los otros puramente fotogénicos.”

En última instancia será, pues, “el gusto personal del cinegrafista” el que se imponga, atendiendo a criterios de valor puramente fílmicos, decidiendo la composición al margen de serviles reproducciones. Por ello insiste con frecuencia en que la documentación gráfica sea “siempre de anécdota”, al margen de la calidad artística de la fuente gráfica, ya que de otro modo resulta de nula utilidad por su contenido, como confiesa en su correspondencia con el librero Sánchez Cuesta que le ha sucedido con los aguafuertes de Goya.

Como es obvio, el gusto personal de Buñuel se manifiesta en múltiples aspectos a lo largo del guion. En este sentido, quizás su primera norma de “composición” cinematográfica fue evitar las serviles reproducciones, tanto de las fuentes escritas como de las gráficas. Mencionemos tan solo un ejemplo de cada caso.

story of consummate good sense’. Alongside him, Ángel Vegué and Goldoni referred to Joaquín Ezquerria del Bayo’s work *La Duquesa de Alba y Goya (The Duchess of Alba and Goya)*, which came out that year²⁰, as ‘an excellent book’.

From all of this, we can infer that the relationship between the film-maker and the Zaragoza Regional Centenary Council did not go beyond the formal limits of courtesy, despite the unwavering institutional support that he always received from the president and University of Zaragoza Vice-Chancellor Ricardo Royo Villanova.

This basic error about Goya’s life has relegated to the background certain undoubtedly correct elements of the screenplay’s approach to its contextual documentation. In particular, these pertained to the Spanish customs of the time, directly taken from another basic source used and expressly cited by the film-maker in the screenplay’s creation: Angel Salcedo’s work on the era of Goya²¹.

Criticism of the screenplay (and 2): an element of form, ‘the personal taste of the cinematographer’.

It is apparent throughout the screenplay that Buñuel’s fundamental and permanent goal in his constant search for written and graphic documentation was the configuration of the decorations and the set design. This is why, on page 51, in describing a sequence where Goya is painting in a luxurious room in the Duchess of Alba’s Madrid palace, he noted:

‘For the rest of it, the details of neither this nor the other decorations should be too precious, as these are specified in the decoupage, keeping in mind the prints and fashions of the period. Beyond this, the cinematographer’s personal taste will dictate the composition, interpolating realistic elements with other purely photogenic ones’.

In this last instance, then, ‘the personal taste of the cinematographer’ was imposed, following strictly film-related value criteria, deciding the composition apart from servile reproduction. For this reason, he frequently insisted that graphic documentation should ‘always be anecdotal’, apart from of the artistic quality of the graphic source, since in any other way its content would be useless, as Buñuel confesses has occurred with Goya’s etchings in his correspondence with the bookseller Sánchez Cuesta.

As is obvious, Buñuel’s personal taste appears in many instances throughout the screenplay. Seen in this way, perhaps his first rule of cinematographic ‘composition’ was to avoid the servile reproduction of written sources as well as graphic ones. We will mention only one example of each case.



Fotografía de Luis Buñuel hacia 1929. Revista Primer Plano.

16. Glendinning, 1982: 103.

17. Baticle, 1987.

18. Zapater y Gómez, 1860.

19. VV.AA., 1928.

20. Ezquerria del Bayo, 1928.

21. Salcedo Ruiz, 1924.

16. Glendinning, 1982: 103.

17. Baticle, 1987.

18. Zapater and Gómez, 1860.

19. V.A. 1928.

20. Ezquerria del Bayo, 1928.

21. Salcedo Ruiz, 1924.

Laurent Matheron²², como es sabido, es el responsable de haber inventado dos de las anécdotas que configuran el escenario de la primera época en el guion de Buñuel: una, la conversación entre un Goya adolescente –quince años- y un fraile desconocido de Zaragoza que sorprendió al niño prodigio dibujando un cerdo en una tapia, cuando se dirigía a un molino de Fuendetodos con un saco de trigo -anécdota de filiación giottesca-; y dos, la participación de Goya en las reyertas locales entre los jóvenes de las parroquias de San Luis y de Nuestra Señora del Pilar, por disputarse el repique de las campanas.

Los matices introducidos por Buñuel en su guion esclarecen notoriamente su comportamiento en la utilización de las fuentes escritas: Buñuel carga al Goya adolescente con dos sacos de trigo, en lugar de con uno; lo finge pintando una cerda con cachorrillos en lugar de un cerdo; y finalmente, en la copia mecanografiada del guion, sustituye la autorización del padre por la más coherente de la madre, un permiso que el carácter fogoso de Goya ni siguiera espera para escapar a Zaragoza. Buñuel recrea la fuente en este caso con matices de fino humor, por un lado, y de conocimiento del medio social, por otro.

En lo que respecta a la segunda anécdota de Matheron, el sesgo buñuelesco sobre el episodio de las reyertas entre los jóvenes de ambas parroquias se inscribe en el marco de una procesión, que se compadece con un desarrollo escénico de mayores posibilidades que el repique de las campanas.

En cuanto al uso de las fuentes gráficas, Buñuel se ciñe a sugerir de forma casi imperceptible para el espectador, en una fracción de segundo, algunas composiciones goyescas, tal como expone en el folio 41 a propósito de la larga secuencia de la pradera de San Isidro:

“En este lugar es cuando podrán introducirse dos o tres de las composiciones goyescas, pero teniendo presente que no ha de ser una servil reproducción y sí que las figuras del grupo, en un momento, una décima de segundo, queden en la misma actitud y compuestos de igual modo que en el cuadro.”

A mi entender el texto del guion *Goya* de Luis Buñuel ofrece unas sólidas cualidades narrativas, una prosa cuidada, unos diálogos de fuerte espontaneidad e inmediatez, y particularmente un talento notable para todos los detalles escénicos, presentando algunas breves incursiones en el campo del *decoupage*. Y cumple, por supuesto, con las condiciones exigibles a un guion literario.

Laurent Matheron²² is known to have been responsible for having invented two of the stories that set the scene for the first section of Buñuel’s screenplay. The first, a tale with echoes of Giotto, describes a conversation between a teenage Goya - aged fifteen - and an an unknown Zaragozan friar who surprised the boy prodigy drawing a pig on a wall when he was meant to be taking a sack of wheat to a mill in Fuendetodos. The second outlines Goya’s participation in the local brawls between the youths of the parishes of San Luis and Our Lady of the Pillar over the ringing of the bells.

The nuances introduced by Buñuel in his screenplay notably clarify his approach to the use of written sources: Buñuel loaded the young Goya with two sacks of wheat rather than one, made him paint a sow with piglets rather than a pig, and finally - in the typed copy of the screenplay - replaced his father’s permission with his mother’s. This permission, which the high-spirited character Goya does not expect, makes more narrative sense and allows him to escape to Zaragoza. In this case, Buñuel recreated his source with fine, humorous nuances and a general awareness of social context.

With respect to Matheron’s second anecdote, Buñuel’s twist on the episode of the brawls between the parochial youths writes it into the framework of a procession, which allows him to develop a scene with more possibilities than bell-ringing.

Regarding the use of graphic sources, Buñuel attempted to suggest, in virtually imperceptible fractions of a second, some of Goya’s compositions, as may be seen on page 41 as part of a long sequence in the San Isidro meadows:

‘In this place, two or three of Goya’s compositions may be introduced, but keeping in mind that this should not be a servile reproduction, but that the figures of the group should, for a moment, for a tenth of a second, take the same poses and composition as in the painting.’

For me, understanding the text of Buñuel’s screenplay *Goya* offers solid narrative qualities, careful prose, decidedly spontaneous and immediate dialogue, and a particularly notable talent for the detail of scenes, showing a few brief forays into the world of *decoupage*. Of course, it also meets the conditions necessary for a literary screenplay.

Coda: una visión impresionista del arte de Goya.

Para finalizar, y a pesar de que el propósito de Buñuel era, ante todo, hacer una película sobre la vida de Goya y su época, un punto de vista contrario al de algunos círculos del momento donde se propugnaba que la fama de Goya estaba asentada sobre su arte y solo sobre él, de ello no puede concluirse que Buñuel no hubiese “visto” en absoluto la pintura de Goya; al menos había intuido plásticamente al Goya que madura su arte bajo el influjo velazqueño en algunos cartones para tapices.

No creo que se trate tan solo de afinidades formales, ya que dejando al margen la potente secuencia de la pradera de San Isidro, en la que la composición y el escenario dominan sobre cualesquiera valores plásticos, el guion se halla salpicado de planos de paisaje, que semejan guiños impresionistas goyescos. Uno de los párrafos más significativos se anota en el folio 67, en el que se describe la vista de la sierra de Guadarrama desde los jardines del palacio madrileño de la duquesa de Alba en estos términos:

“Al fondo, por encima de la gran verja la llanura rematada por los nevados picos del Guadarrama. Una hermosa luz matinal envuelve las cosas, destacándolas, aureolándolas, con un tono suave y aterciopelado. -Habrá que dar bien esta impresión iluminando con el sentido de profundidad haciendo que los objetos se destaquen unos de otros, que todo tenga un risueño e íntegro relieve-”.

Hay una percepción de la luz, de los matices, de la profundidad espacial, en suma, una percepción de la naturaleza, cuya “impresión” conecta muy estrechamente con los valores plásticos del periodo final de los cartones para tapices, así como con la imagen de lo popular en Goya, aspectos ambos que eran los más útiles a los propósitos de Buñuel para el guion de 1926.

Pero en el rastreo del guion no se detectan huellas de la crítica expresionista ni de la surrealista de Goya, que se hallaban en pleno afloramiento en la década de los veinte del novecientos. Precisamente en 1921, Augusto L. Mayer había sentado las bases críticas para la valoración de la obra de Goya desde el movimiento expresionista, en un estudio de gran influencia en su momento, traducido al inglés en 1924, e inmediatamente al español en 1925. Y aunque el libro de Ramón Gómez de la Serna, donde se valora la obra de Goya, en particular las *Pinturas Negras* y los grabados, desde los presupuestos del surrealismo, manteniendo que el pintor encuentra la liberación en el subconsciente, no se va a editar hasta 1928, parece que nadie en 1926 puso al tanto a Buñuel de tales novedades críticas.

Se puede conjeturar que, de haberse realizado la película, tanto las procesiones de la primera época del guion, como las escenas de la Inquisición de la segunda época del mismo, podrían haber configurado escenarios plausibles de antemano para un punto de vista expresionista.

Coda: an impressionistic vision of Goya’s art.

Buñuel’s goal was, above all, to make a film about Goya’s life and his times. This goal contrasted with the opinion held in some other period circles, where it was argued that Goya’s fame derived exclusively from his art. However, it cannot be concluded that Buñuel completely neglected to ‘see’ Goya’s paintings; at the very least, he must have had some physical intuition of a Goya that matured artistically while painting tapestry cartoons under the influence of Velázquez.

I do not believe that this was only present in formal similarities; even setting aside the powerful San Isidro meadow sequence, where composition and scene-setting dominate any other physical values, the screenplay is sprinkled with shots of landscapes that look like impressionistic winks to Goya. One of the most significant paragraphs may be found on page 67 of the screenplay, which describes the sight of the Sierra of Guadarrama from the gardens of the Duchess of Alba’s palace in the following terms:

‘In the background, above the high railing, the plains capped with the snowy peaks of the Guadarrama. Everything is enveloped by a lovely morning light, providing highlights and auras with a soft, velvety tone. This impression must be given well by illuminating things with a sense of depth, separating the objects clearly from one another, so that everything is brought into cheerful and integral relief.’

There is a perception of light, of shading, of spatial depth; in summary, a perception of nature, whose ‘impression’ is very closely connected with the physical values found in the final period of tapestry cartoons as well as in Goya’s images of popular life, both aspects that were the most useful for Buñuel’s purposes in the 1926 screenplay.

But no traces of Expressionist or Surrealist criticism of Goya are present in the screenplay, though both could be found in full flower in the 1920s. In 1921, for instance, Augusto L. Mayer set the critical basis for the evaluation of Goya from an Expressionist perspective in a study that was highly influential at the time. Translated into English in 1924, it was immediately translated into Spanish in 1925. Although Ramón Gómez de la Serna’s book evaluating Goya’s work - particularly the *Black Paintings* and engravings - from a Surrealist perspective, arguing that the painter found liberation in the subconscious, would not be edited until 1928, it seems that no one in 1926 brought Buñuel up to date on the latest critical turns.

It may be supposed that, having produced the film, including both the events outlined in first section of the screenplay as well as the Inquisition scenes from its second part, he could have created plausible scenes too early for an Expressionist perspective.

^[1] Matheron, 1858

^[2] Matheron, 1858

Y por lo que atañe al surrealismo, sin noticias del mismo en el guion *Goya* de 1926, cabe pensar que Buñuel lo alcanzó “de pronto” directamente en 1928 por medio del lenguaje cinematográfico. Reléase en este sentido las palabras de Rafael Alberti en la entrevista que le hace Max Aub en el verano de 1969:

“Pero era un guion enorme; él - Buñuel - llevaba hecha una vida de Goya... Yo me acuerdo que tenía un montón de cuartillas muy grande; lo estaba estudiando con verdaderos detalles, de verdad, como para hacer un gran filme. Después apareció con UN PERRO ANDALUZ, de pronto, y se borró toda esa otra idea del Buñuel anterior.”

Es cierto que no se puede especular sobre el resultado de ese “gran filme”, pero tampoco cabe duda de que la mera posibilidad de un film de Buñuel sobre Goya resulta extremadamente apasionante. Por ello sigo pensando con Nigel Glendinning²³, aunque por las razones expuestas en este trabajo, “que no podemos por menos de lamentar que la película no se realizara”.

And as for Surrealism, though it did not appear in his 1926 screenplay *Goya*, it may be thought that Buñuel reached it ‘quickly’ and directly in 1928 through the language of film. The words of Rafael Alberti in his interview with Max Aub in the summer of 1969 may be re-read in this light:

‘It was a massive screenplay; he - Buñuel - had made a life of Goya... I remember that he had a huge pile of papers; he was studying it in real detail, truly, to make a great film. Afterwards, *An Andalusian Dog* came out, and soon that whole other idea of the earlier Buñuel was erased.

It is true that one cannot speculate about the result of that ‘great film’, but neither can it be doubted that the mere possibility of a Buñuel film about Goya is extremely exciting. For this reason, I continue to agree with Nigel Glendinning²³, though for the reasons explained here, ‘that we cannot help but lament that the film was never made’.

23. Glendinning, 1983: 251. Matheron, 1858.

23. Glendinning, 1983: 251

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

DECLINANDO A GOYA: LOS FANTASMAS DE LA LIBERTAD

DECLINING GOYA: THE GHOSTS OF FREEDOM

A Luis Buñuel no le entusiasmaba que se subrayasen los paralelismos entre él y Francisco de Goya, insistiendo en su común condición de aragoneses, sordos y afrancesados. Tampoco le gustaban los dos guiones que él mismo escribió sobre el pintor, nunca filmados. La razón venía a ser parecida en ambos casos: el exceso de tópicos.

Y, sin embargo, las afinidades existen, más allá de que los dos fueran grandes creadores de imágenes y valedores de lo irracional, sobrepasando las normas de la Ilustración o la Institución Libre de Enseñanza en cuyos postulados se educaron. Eso sí, para evitar malentendidos, los hechos y evidencias que los vinculan necesitan una adecuada contextualización. Tal es el objeto de las páginas que siguen.

Buñuel was not particularly thrilled that parallels were drawn between him and Francisco de Goya, highlighting the shared condition of these two men from Aragon; being deaf and frenchified. Neither did he like the two scripts that he himself wrote about the painter, despite the fact that they were never filmed. The reason was similar in both cases: too many clichés.

Yet, semblances existed, beyond the fact that both were great creators and innovators of images and defenders of the irrational, giving short shrift to the rules of the Enlightenment or the *Institución Libre de Enseñanza* (Free Educational Institution) under whose philosophies they were educated. But, to avoid misunderstandings, the facts and evidence that link them need to be properly contextualized. And that is the aim of the words that follow.

1927 / 1928: los dos centenarios.

El primer guion aludido lo redactó Buñuel en 1926 y debería haberse plasmado en una película cuyo estreno estaba previsto dos años después, cuando se cumplía un siglo de la muerte de Goya. Pero entre ambas fechas también se celebraría el tercer centenario del fallecimiento de Góngora. Y algunos escritores -luego acogidos a la etiqueta "generación de 1927"- quisieron enarbolarlo como banderín de enganche para reivindicar una estética bien distinta de la goyesca.

Simplificando mucho, su apuesta podría tildarse de neo-barroca, culterana, hermética, "deshumanizada", purista y metaforizante. En muchos casos implicaba, asimismo, la vuelta a la estrofa y otros renuncios respecto al primer vanguardismo, para acatar el *retorno al orden* propugnado por Jean Cocteau. Por otro lado, su desentendimiento de la política se avenía a la perfección con la dictadura del general Primo de Rivera, y así lo denunciaría Unamuno en *Cómo se hace una novela* (1924-1927). Para el ex-rector de Salamanca la conmemoración gongorina suponía un apoyo tácito a la tiranía, un acto servil. Y, al igual que él, otros opositores a ese régimen -como Valle-Inclán, sin ir más lejos- entendieron que, puestos a buscar patronos, la advocación de Goya resultaba más atractiva, comprometida y actual, menos aséptica y esteticista.

De parecida opinión fue Ramón J. Sender, ya retrospectivamente, en el número del otoño de 1932 de la revista zaragozana *Noreste*. Acorde con el título de la publicación, el novelista proponía al grupo que la editaba la introducción de un componente de orden geocultural, oponiendo al neogongorismo de los poetas andaluces contemporáneos una cierta tradición aragonesa, que cifraba en Goya y Gracián.

En su momento, tales disyuntivas cobraron carta de naturaleza al ser suscritas en 1927 por *La Gaceta Literaria*. Esta revista, la más importante de la vanguardia española, terminó encendiendo una vela a Dios y otra al Diablo. Como era lógico y esperable, dedicó a Góngora su número 11, correspondiente al 1 de junio. Es decir, coincidiendo puntualmente con el tercer centenario de la muerte del poeta cordobés, el 23 de mayo de 1627. Pero ya en la portada se anunciaba otro monográfico posterior consagrado a Goya, que salió un mes después, el 1 de julio, anticipándose al año del centenario.

Además, en esa página inicial los *seniors* de la generación noventayochista se despachaban a gusto contra Góngora o se disculpaban por no enviar colaboración, alegando desconocimiento o falta de sintonía. Así, Unamuno afirma: "No he tenido ocasión de com-prender, ni menos de con-sentir a Góngora". Baroja dice no haberlo frecuentado, y manifiesta escaso propósito de la enmienda. Antonio Machado no encuentra tiempo para tales menesteres. Valle-Inclán es más explícito: "Relief a Góngora hace unos meses -el pasado verano- y me ha causado un efecto desolador, lo más alejado de todo respeto literario. ¡Inaguantable! De una frialdad, de un rebuscamiento de precepto...".

1927 / 1928: Two Centenaries.

The first script referred to was written by Buñuel in 1926 and should have been made into a film, whose première was to take place two years later to celebrate a century since Goya’s death. But between these two dates, the third centenary of the death of Góngora was also going to be commemorated. Some writers – later labelled ‘the generation of 1927’ – wanted to elevate him as if he were a role model to defend an aesthetic that was very different from that related to Goya.

In a nutshell, their aim could be branded as Neo-Baroque, latinized, secretive, ‘dehumanized’, purist and infused with metaphors. In many cases it also implied a return to the verse and other renouncements with regard to the first avant-garde movement to comply with the *retour à l’ordre* advocated by Jean Cocteau. On the other hand, his indifference to politics dovetailed perfectly with general Primo de Rivera’s dictatorship, as Unamuno would denounce in *How to Make a Novel* (1924-1927). For the ex-chancellor of the University of Salamanca, the commemoration of Góngora meant tacit support of tyranny, an act of servility. And, just as he did, others who opposed the regime – such as Valle-Inclán without going any further – understood that, if they were going to look for sponsors, advocating Goya was more appealing, committed and contemporary, less aseptic and aesthetic.

Ramón J. Sender was of a similar opinion, already retrospectively, in the 1932 autumn issue of the magazine published in Zaragoza called *Noreste*. In accordance with the publication’s title, the novelist suggested to the group that published it that it introduce an element of a geocultural nature, opposing the Neo-Gongorismo of contemporary Andalusian poets with a more Aragonese tradition embodied by Goya and Gracián.

At the time, these dilemmas took on a natural turn as they were endorsed in 1927 by the publication *La Gaceta Literaria*. This magazine, the most important of the Spanish avant-garde, ended up not taking sides. As was logical and expected, its issue number 11, dated 1 June, was dedicated to Góngora. In other words, it coincided exactly with the third centenary of the death of the poet from Córdoba, on 23 May 1627. But the cover announced a coming monographical issue devoted to Goya, which came out a month later on the 1 July, the year before the centenary itself.

Furthermore, the older members of the generation of ‘98 happily dismissed Góngora on the first page, or they apologized for not having contributed, claiming they knew nothing about it or there was a lack of coordination. Unamuno thus stated: ‘I have not had the opportunity to understand, nor to pamper Góngora.’ Baroja said he was not familiar with him and showed little interest in doing anything about it. Antonio Machado had no time for such tasks. Valle-Inclán was more direct: ‘I reread Góngora a few months ago – this past summer – and it had a bleak effect on me, completely undeserving of any literary respect. Unbearable! So cold, such a twisted precept...’

Tampoco se quedaron atrás los que podrían considerarse integrantes de la siguiente promoción, la novecentista. Ortega y Gasset, a pesar del apoyo que brindaría a los gongorinos desde la *Revista de Occidente*, no oculta sus reticencias, pidiendo a los jóvenes organizadores del homenaje que limiten su entusiasmo: "Hay que definir la gracia de Góngora, pero, a la vez, su horror. Es maravilloso y es insoportable, titán y monstruo de feria: Polifemo y a veces sólo tuerto". Juan Ramón Jiménez, puestos a desconfiar, lo haría hasta del propio Ortega, creyendo percibir en la celebración gongorina una maniobra contra su persona por parte de la *Revista de Desoriente* (con este nombre la escarnece, en certera estocada).

Rebasada la conmemoración de Góngora, el periodista y escritor Antonio de Obregón la reducía a un mero "complot intelectual", añadiendo: "En 1928, acostumbrémonos a prescindir de él". Lo hacía el 15 de enero en *La Gaceta Literaria*, al inaugurarse el año propiamente goyesco. Para entonces el pintor aragonés, nunca excesivamente desatendido, iba adquiriendo tal presencia pública que en la *Revista de Occidente* de mayo de 1927 Ramón Gómez de la Serna advertía: "Tanto se ha adelantado el centenario, que lo que no se apesure puede contar con que no se verá en la saturación tópica del verdadero día del cumpleaños".

En honor a la verdad, las cosas fueron un poco más complejas que la contraposición Goya / Góngora sobre la que estamos cargando las tintas intencionadamente, en busca del contraste. Para cerciorarse de ello basta asomarse a las páginas de la revista *Lola*, dirigida por Gerardo Diego. Allí apareció en diciembre de 1927 una "Crónica" del centenario gongorino que inicialmente había sido escrita para *La Gaceta Literaria*, pero que ésta rechazó porque se arremetía contra algunos padres de la Patria. Según dicho texto, se organizó un auto de fe contra el erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo, presidido por un tribunal del que formaban parte José María Hinojosa, Gerardo Diego y Rafael Alberti, asistidos en calidad de subdiáconos por Luis Buñuel, José María de Cossío, José Bergamín y Juan Chabás. Las insignias y hábitos de inquisidores habían sido diseñadas por Dalí y Guillermo de Torre. Fueron quemados numerosos testimonios antigongorinos, entre ellos la *Opera Omnia* de Valle-Inclán rociada con Zotal y el número de homenaje a Góngora de *La Gaceta Literaria*. Y se aparejó algo así como un *Góngora F.C.* (fútbol club) del que dudaron entre admitir o no a Jorge Guillén como interior izquierda, dadas sus escasas dotes deportivas.

La presencia puntual de Buñuel en ese acto seguramente se debe a su vocación de escritor en ese momento, y su nunca desmentida afición por cualquier tumulto que arremetiese contra lo caduco y *putrefacto*. En esta etapa el futuro cineasta frecuentaba a los ultraístas y, sobre todo, la tertulia del Café Pombo animada por Ramón Gómez de la Serna. La influencia de éste dejaría honda huella en su matriz creativa, hasta el punto de poder asegurar con Max Aub que el cine del calandino consiste a menudo en un encadenado de greguerías. Pero su actitud definitiva sería rotundamente anti-gongorina. Así se deduce de testimonios como la carta que envía a su amigo Pepín Bello desde París, el 17 de febrero de 1929: "Hay que

Neither did those who considered themselves part of the next movement, Noucentisme, hold back. Ortega y Gasset, despite the backing he gave to the supporters of Góngora in the magazine *Revista de Occidente*, did not hide his reticence, asking the young organizers of the tribute to go easy on the enthusiasm: ‘Góngora’s amusing side must be recognized, but at the same time, so must the horror. He is marvellous and he is unbearable, a titan and fairground freak: Polyphemus and sometimes just a one-eyed man.’ Juan Ramón Jiménez, given the suspicion, would do the same to Ortega, believing that he saw in the celebration of Góngora a plot against himself by the magazine *Revista de Desoriente* (he mocked its name, with a clear-cut jab).

Having left Góngora’s commemoration aside, the journalist and writer Antonio de Obregón summed it up as a mere ‘intellectual conspiracy’ adding: ‘In 1928, let’s get used to doing without him.’ He did so on the 15 January in the magazine *La Gaceta Literaria*, just as the year to commemorate Goya had begun. By this time, the Aragonese painter, who had never been entirely forgotten, began to acquire such a public presence that in the May 1927 issue of the magazine *Revista de Occidente* Ramón Gómez de la Serna warned: ‘The centenary has been brought forward so much that those topics that do not move quickly will not be shown on the actual day of the centenary.’

To be fair to the truth, things were a little more complex than a simple Goya/Góngora juxtaposition on which ink is being copiously shed in search of dissimilarity. To verify this, just read the pages of the magazine *Lola*, run by Gerardo Diego. There, in December 1927 a chronicle appeared on Góngora’s centenary that had originally been written for *La Gaceta Literaria*, but which rejected it because it attacked some of the fathers of the Homeland. According to said text, an auto de fe was organized against the erudite mole, the sleepy-headed professor, the crusty academic, presided by a tribunal made up of José María Hinojosa, Gerardo Diego and Rafael Alberti, helped by Luis Buñuel, José María de Cossío, José Bergamín and Juan Chabás in the role of sub-deacons. The insignias and the inquisitors’ habits were designed by Dalí and Guillermo de Torre. Various anti-Góngora publications were burned, among them Valle-Inclán’s *Opera Omnia* that was first sprinkled with Zotal, as was the issue of *La Gaceta Literaria* dedicated to Góngora. It was organized as if were a sort of *Góngora F.C.* to which they were not sure if they should let Jorge Guillén in or not as a left winger, given his lack of sporting skills.

The timely appearance of Buñuel at this act was surely due to his vocation as a writer at that moment, and his ever-present interest in any commotion that attacked the obsolete and the *putrefacto* (putrid). At that time, the future filmmaker frequented the *ultraistas* and, above all the *tertulias* (intellectual discussions) at the Café Pombo, enlivened by Ramón Gómez de la Serna. Serna’s influence would leave a deep mark on Buñuel’s creative concepts, to the extent that Serna assured Max Aub that the films of this man from Calanda were often a series of witty aphorisms. But his definitive attitude was emphatically anti-Góngora. That is how it can be deduced from the letter that he sent his friend Pepín Bello from Paris on

combatir con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional desde Homero y Goete [sic] pasando por Góngora -la bestia más inmundada que ha parido madre- hasta llegar a las ruinosas deyecciones de todos nuestros poetillas de hoy”.

Estos datos -y otros que se examinarán a continuación- permiten entender mejor el primer guion sobre Goya que escribió Buñuel con destino al centenario de la muerte de su paisano. No entraremos en su análisis interno, ya acometido por otros investigadores, limitándonos a las contextualizaciones que ahora hacen al caso.

El guion de 1926.

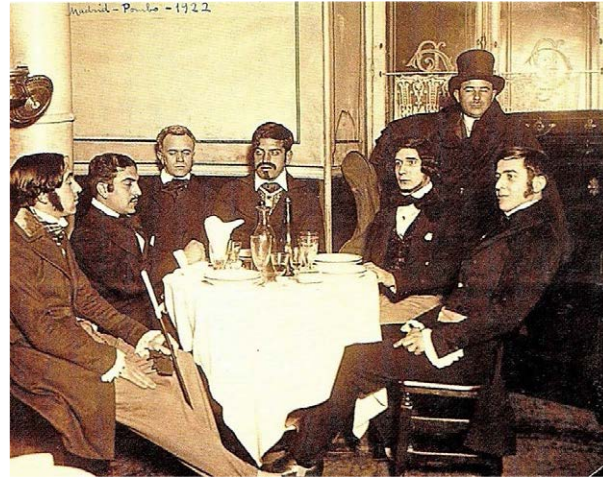
En un artículo publicado en la *Gaceta Literaria* el 15 de mayo de 1928 Enrique Lafuente Ferrari pasaba revista a la bibliografía sobre el pintor aragonés que ya estaba en las librerías o camino de ellas, refiriéndose a la reedición del libro de Aureliano de Beruete, actualizado por Sánchez Cantón; a los grabados y litografías que presentaba en su colección económica Espasa-Calpe; a la monografía de Bernardino de Pantorba; al epistolario goyesco, anotado por Guillermo Díaz-Plaja; y ya se anunciaban las obras de Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Gutiérrez Abascal (“Juan de la Encina”) y Eugenio D’Ors, que en 1926 había publicado en francés su *Vivir de Goya*. También aludía a las numerosas referencias extranjeras, proporcionando una buena idea sobre la dimensión internacional del artista: las publicaciones francesas *La Revue Hebdomadaire* y *Le Figaro*, o la alemana *Illustrierte Zeitung* le habían dedicado suplementos ilustrados.

Era, justamente, esa resonancia más allá de nuestras fronteras la que llevaba a Lafuente Ferrari a cuestionar el provinciano enfoque del centenario en la patria chica del pintor, donde solo salva el número monográfico de la revista *Aragón*. Merece la pena tenerlo en cuenta, porque Buñuel hubo de lidiar con esa mentalidad para sacar adelante su proyecto.

No todo le era adverso. El 13 de febrero de 1926, en el lugar más destacado del diario zaragozano *Heraldo de Aragón*, el influyente escritor Ricardo del Arco apoyaba la idea de rodar una película sobre Goya. Según él, había que apostar fuerte por el nuevo arte del cine, y no faltaban candidatos. Uno de los proyectos procedía del conocido actor y realizador Florián Rey, otro del reputado operador José María Beltrán y, finalmente, un tercero corría a cargo del director en ciernes Luis Buñuel.

the 17 February 1929. ‘We must fight with all our contempt and ire against traditional poetry from Homer to Goethe, via Góngora - the foulest beast ever born - to the ruinous defecations of all of our pathetic poets of today.’

This information - and more that will be examined below - gives us a better understanding of the first script Buñuel wrote about Goya for the centenary of the death of his fellow countryman. We will not go into its internal analysis, as this has already been done by other researchers, but will limit ourselves to the contextualizations that we are dealing with now.



De tertulia y disfraces en el Café Pombo. 1922. (Luis Buñuel en el centro de la imagen).

The 1926 Script.

In an article published in the *Gaceta Literaria* on 15 May 1928, Enrique Lafuente Ferrari reviewed the bibliography on the Aragonese painter that was already in bookshops, or books being printed about him, and referred to the reissue of the re-publication of the book by Aureliano de Beruete, updated by Sánchez Cantón; the engravings and lithographs that he presented in his Espasa-Calpe pocket-book collection; as well as the monograph by Bernardino de Pantorba; the collection of Goya’s letters, annotated by Guillermo Díaz-

Plaja; and the works by Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Gutiérrez Abascal (‘Juan de la Encina’) and Eugenio D’Ors who, in 1926, had published his *Vivir de Goya* in French. He also mentioned numerous foreign references that gave a good idea of the international fame the artist had: the French publications *La Revue Hebdomadaire* and *Le Figaro*, and the German *Illustrierte Zeitung* had dedicated illustrated supplements to him.

It was, in fact, that resonance beyond our borders that led Lafuente Ferrari to question the provincial focus of the centenary of the painter’s homeland, where only a monographic issue in the magazine *Aragón* had been planned. It is worth bearing this in mind, because Buñuel had to contend with that mentality in order to carry out his project.

But not everything was unfavourable for him. On February 13 1926, in the most prominent place of Zaragoza’s daily newspaper, *Heraldo de Aragón*, the influential writer Ricardo del Arco supported the idea of shooting a film about Goya. According to him, the new art of cinema was worthy of strong support, and there was a good list of candidates. One of the projects came from the well-known actor and filmmaker Florián Rey, another from the cameraman José María Beltrán, and finally, a third was borne by the budding director, Luis Buñuel.

En Madrid bullían propuestas fílmicas similares, ya que en 1928 el pintor llegó a ser un asunto tan omnipresente como lo sería Cristóbal Colón de cara a la conmemoración del Descubrimiento de América en 1992. Carlos Fernández Cuenca preparaba un cortometraje titulado *Como en los tiempos de Goya*; Federico Deán, *La maja de Goya*; José Buchs -que había situado en aquella época *El conde de Maravillas* y *El dos de mayo*- quería reiterar similares ambientes en *Pepe-Hillo*, con corrida goyesca incluida, rodada en Zaragoza. Finalmente, el único que pareció salirse con la suya fue Modesto Alonso, a juzgar por el anuncio, en junio de 1928, del inicio del rodaje de *Goya que vuelve*, apadrinada por Gómez de la Serna para su proyección en el Café Pombo.

Con tanta competencia, Buñuel tenía que adelantarse a esos proyectos, empezando por el de Valle-Inclán, quien también pensaba rodar una película sobre el pintor. Enterado de ello a través de Federico García Lorca, fue a visitar al escritor gallego al Círculo de Bellas Artes. Según la versión que me contó el propio cineasta, Valle renunció a su iniciativa al conocer la suya, y le pidió que no olvidase mostrar que Goya se había quedado sordo al arreglar el eje de la carreta de la duquesa de Alba. No sólo no lo olvidó, sino que es prácticamente el único detalle común a la versión de 1926 y la de 1937 para la Paramount, a la que luego me referiré.

Sin embargo, los documentos conservados no ofrecen un perfil tan favorable ni cordial de esa entrevista. En una carta de 21 de febrero de 1927 que escribe José García Mercadal a Emilio Ostalé Tudela (secretario de la Junta del Centenario goyesco en Zaragoza), le dice: “Valle-Inclán me estuvo hablando de la película de Goya. Parece ser que estuvo al habla con Buñuel, y cree que si éste llega a hacer algo será una ridícula española, pues no le cree documentado lo más mínimo. Hacer un Goya con un ruso es ya una salida de pata de banco”.

Sea como fuere, su propuesta pareció salir adelante, como recoge el 27 de noviembre de 1926 *Heraldo de Aragón* al referirse a la película: “Ha sido encargado don Luis Buñuel para efectuar el *découpage* e inmediatamente comenzar con su realización, que tendrá lugar a principios del próximo año 1927. Encarnarán los diversos personajes artistas de gran renombre, españoles y extranjeros. A medida que avancen las gestiones y trabajos se darán los subsiguientes detalles. La Junta nombró una comisión formada para su estudio, habiendo salido para Madrid y París don Luis Buñuel con objeto de ultimar detalles”.

Gracias a su correspondencia con el librero León Sánchez Cuesta sabemos que utilizó como fuentes documentales el epistolario goyesco, diversos libros de historia y, sobre todo, los *Episodios Nacionales* de Galdós, el ciclo novelístico *El ruedo ibérico* de Valle Inclán y el *Goya* de Ramón Gómez de la Serna. Sin embargo, el resultado o plasmación de tales fatigas en forma de guion no pareció gustar. Seguramente, por su exceso de tópicos en un momento en que las consignas de los intelectuales a propósito del Centenario apuntaban en la dirección opuesta, para limpiar la figura de Goya de sus excrecencias casticistas.

Madrid was brimming with similar ideas for films, and in 1928 the painter had become as omnipresent as Christopher Columbus would become for the 1992 commemoration of the Discovery of America. Carlos Fernández Cuenca was preparing a short film called *Como en los tiempos de Goya*; Federico Deán was working on *La maja de Goya*; José Buchs - who had set *El conde de Maravillas* and *El dos de mayo* in that era - wanted to reiterate a similar setting for *Pepe-Hillo*, including a Goyesque-style bullfight, filmed in Zaragoza. In the end, the only one who managed to do anything was Modesto Alonso, judging by an announcement in June 1928 that filming had started on *Goya que vuelve*, supported by Gómez de la Serna for his projection at the Café Pombo.

With so much competition, Buñuel had to get a head start on these projects; beginning with Valle-Inclán who was also thinking about filming a movie about the painter. Having found out about it through Federico García Lorca, he went to visit the Galician writer at the Círculo de Bellas Artes. According to the version that the filmmaker told me, Valle renounced his own initiative when he heard about his, and asked him not to forget that Goya had gone deaf while he was fixing the axle of the Duchess of Alba’s carriage. Not only did he not forget it, but it is practically the only detail common to the 1926 version and Paramount’s one of 1937, which I will refer to later on.

However, the documents conserved do not offer such a favourable or cordial record of the interview. In a letter of 21 February 1927, written by José García Mercadal to Emilio Ostalé Tudela (secretary of the Goya Centenary Board in Zaragoza), he said: ‘Valle-Inclán was telling me about the film on Goya’. It seems that he talked about it with Buñuel, and he believes that if he manages to make something it will be a ridiculous clichéd, stereotypical image of Spain as he doesn’t think he has researched the subject at all. Making a film about Goya with a Russian is going too far.’

Be that as it may, his idea seemed to go ahead, as was reported on 27 November 1926 by the *Heraldo de Aragón* in reference to the film: ‘Mr Luis Buñuel has been commissioned to carry out the *découpage* and immediately begin filming, which will take place at the start of next year, 1927. The various roles will be played by artists of great renown, both Spanish and foreign. As the procedures and the work progress, the details will be reported. The Board has appointed a commission to study it, and Mr Luis Buñuel has gone to Madrid and Paris to finalize the details.’

Thanks to his correspondence with the bookseller León Sánchez Cuesta we know that he used Goya’s correspondence as a documentary source, as well as various history books and, above all, *National Episodess* by Galdós, the collection of novels *The Iberian Arena* by Valle Inclán and, *Goya* by Ramón Gómez de la Serna. However, the result or expression of these elements in the form of a script was apparently not liked. This was most likely to its excessive clichés at a time when the procedure by intellectuals regarding the Centenary pointed in the opposite direction, to cleanse Goya’s figure of its typical excrescences.

Resulta muy significativo a tal efecto el artículo "Sugerencias goyescas (Ante el Centenario)", que en 1928 publica Guillermo Díaz-Plaja en *El Día Gráfico* de Barcelona. Empieza refiriéndose a la política de conmemoraciones culturales: "El año pasado se nos vino, ornada de barrocas luminarias, la silueta de Góngora. Este año le toca el turno a este formidable y genial aragonés que es Francisco de Goya y Lucientes". Prosigue cuestionando la imagen que suele ofrecerse del pintor: "Goya es un español para turistas. En Goya se encuentran todos los motivos de la pandereta española; todos los temas para construir una española completa. Toreros, majas, brujas, caballistas, navajas, abanicos... ¿falta algo?". Y, tras afirmar que la *Carmen* de Mérimée es hija espiritual de la *Maja desnuda*, transcribe una serie de apreciaciones que están en el ambiente: "¡Hay que abatir la falsa aureola que rodea la juventud de Goya! ¡No podemos consentir que se tome a Goya por un torero! ¡Nada de amores folletinescos! ¡Nada de persecuciones inquisitoriales! Todo son leyendas absurdas que nos desprestigian ¡Goya no fue jamás un Tenorio de opereta!".

El guion de Buñuel venía a ser, sobre poco más o menos, un compendio de todos esos anatemas, quizá porque esperaba alcanzar mediante tal procedimiento objetivos comerciales. Llegó a proponer a la Comisión zaragozana tres finales para su película, entre los que se contaba el clásico *happy end* con beso y fundido en negro. A pesar -o a causa- de ello, no logró sus propósitos, como queda dicho. Y hacia el verano de 1927 ya había desestimado completamente el proyecto, no ocultando su desencanto en una carta al librero León Sánchez Cuesta, en la que le cuenta que ha estado a punto de llevar a los tribunales a la Comisión del Centenario en Zaragoza: "Hasta que no depositen el dinero en un banco ya no me fiaré de ninguna proposición de por ahí... Pude cobrar 750 pesetas de las mil y pico".

The article '*Sugerencias goyescas (Ante el Centenario)*' (Goyesque Suggestions: Before the Centenary), published by Guillermo Díaz-Plaja in 1928 in *El Día Gráfico* in Barcelona, was very significant in this regard. He began by referring to the policy of cultural commemorations: 'Last year we were given, adorned with Baroque altar lamps, the figure of Góngora. This year it is the turn of that formidable and brilliant Aragonese artist Francisco de Goya y Lucientes.' He continued, questioning the image usually presented of the painter: 'Goya is a Spaniard for tourists. In Goya you can find all the typical Spanish topics; every subject with which to build a totally clichéd, stereotypical image of Spain. Bullfighters, *majas*, witches, horsemen, knives, fans... Is there anything missing?' And, after stating that Mérimée's *Carmen* was the spiritual daughter of the *The Naked Maja*, he transcribed a series of claims that can be breathed in the air: 'The false aura that surrounds Goya's youth must be destroyed! We cannot allow Goya to be thought of as a bullfighter! No melodramatic loves! No inquisitorial persecutions! These are all absurd myths that discredit us ... Goya was never an operetta Casanova!'

Buñuel's script was, more or less, a compendium of all these anathemas, perhaps because by doing so he hoped for commercial success. He suggested three endings for his film to the Zaragoza Commission, among which was a classic happy ending with kiss and fade to black. Despite this - or because of it - he did not achieve his goal, as mentioned before. By the summer of 1927 he had completely rejected the project, not hiding his disappointment in a letter to the bookseller León Sánchez Cuesta, in which he told him that he was on the verge of taking the Centenary Commission in Zaragoza to court: 'Until they deposit the money in the bank I will not trust any proposal from them... I was able to get 750 pesetas from the thousand plus.'

El episodio le dejó muy mal sabor de boca y una pésima opinión de Miguel Allué Salvador, huésped ocasional de la Residencia de Estudiantes, presidente e inspirador de la Comisión del Centenario de Goya y -entre el 22 de enero de 1927 y el 18 de julio de 1929- alcalde de Zaragoza, cuyo Paseo de la Independencia pavimentó. Cuando el edil visita la capital francesa el 5 de septiembre de 1927, Buñuel le escribe a Pepín Bello, en una carta: "París degradado. Ayer vino Allué Salvador con quinientos hijos de la Gran Zorra a jugar al *football*. Se trajeron una banda de Zaragoza. (¿No te espeluzna oír después de cenar, en medio del polvo del Paseo de la Independencia y de tanto coño sin higiene, a la banda del hospicio tocando *La ventana se abre* de Marina?). Han tocado jotas durante el partido. Qué horrendo carnucismo el de esta gentuza".

De manera que también Buñuel renegó durante un tiempo de su tierra natal y en hablando de la capital aragonesa y de cine se quemaba vivo, como le había sucedido antes a Goya al mentarle Zaragoza y la pintura. Sin embargo, no se rindió. Por un lado, retomó su guion goyesco en junio de 1928 con la firma Julio César, que desarrollaba una política de coproducciones europeas con Francia, Alemania e Inglaterra muy en la línea de uno de sus animadores, Benito Perojo. De ella esperaba conseguir 4.500 pesetas, frente a las 750 arrancadas a duras penas a sus paisanos.

En marzo de 1929, la citada empresa seguía adelante con el proyecto, en régimen de coproducción con Francia, pero con otro realizador, el danés Carl Theodor Dreyer (a esas alturas, Buñuel ya se había embarcado en el rodaje de *Un perro andaluz*). Así lo asegura, al menos, una nota de prensa aparecida el 10 de marzo de 1929 en la revista madrileña *La Pantalla*: "Extendiendo su campo de realizaciones mancomunadas, la Julio César ha llegado a un acuerdo con la Sociéte Générale de Films. La primera película que se impresionará tendrá por ambiente y personaje central a Goya y las costumbres de su tiempo. La cinta será dirigida por Carl Dreyer, autor de *La pasión de Juana de Arco*".

De *Caprichos* a *Un perro andaluz*.

Rebobinemos ahora un momento para aludir, de modo muy sumario, a otro proyecto que Buñuel tanteó en paralelo a su *Goya* de 1926, seguramente en el tiempo muerto sobrevenido tras el rechazo por parte de la Comisión del Centenario y su propuesta alternativa a la Julio César. En ese intervalo logró sacarle a su madre 25.000 pesetas para rodar un corto o mediometraje, aliándose con Ramón Gómez de la Serna y trabar un guion a partir de seis de sus cuentos o apuntes. La película así resultante debía llevar el significativo título de *Caprichos*, coincidente con uno de los capítulos del libro que el escritor publicaría en 1928 sobre Goya, pero ya previamente aparecido en el citado monográfico de julio de 1927 que *La Gaceta Literaria* dedicó al pintor.

The episode left him with very nasty taste in his mouth and a terrible opinion of Miguel Allué Salvador, occasional guest at the Residencia de Estudiantes, president and creator of the Goya Centenary Commission who was - from 22 January 1927 to 18 July 1929 - Mayor of Zaragoza, and responsible for paving the Paseo de la Independencia. When said Mayor visited the French capital on 5 September 1927, Buñuel wrote a letter to Pepín Bello, and said: 'Paris degraded. Yesterday Allué Salvador came with every man and his dog to play football. They brought a band from Zaragoza. (Doesn't it horrify you to hear, after dinner, in the dust from the Paseo de la Independencia and among so many filthy motherfuckers, the band from the hospice playing *La ventana se abre* by Marina?). They played *jotas* during the game. What horrendous traditional crap this rabble enjoys.'

So, for a while, Buñuel also repudiated his homeland when talking about the Aragonese capital, and talking about cinema would make him fly off the handle, as had happened to Goya before, when Zaragoza and painting were mentioned. However, he did not give up. On the one hand, he resumed his Goyesque script in June 1928, signing with Julio César, who had established a policy of European co-productions with France, Germany and England that was very much in the line with one of his supporters, Benito Perojo. He hoped to make 4,500 pesetas from it, compared to the measly amount 750 he had got - with great difficulty - from his fellow countrymen.

In March 1929, the aforementioned company went ahead with the project, co-producing it with France but with another filmmaker, the Dane Carl Theodor Dreyer (by this time, Buñuel had already begun filming *Un Chien Andalou*). This was affirmed, at least, by a press release that appeared on 10 March 1929, in the Madrid magazine *La Pantalla*: 'Expanding his sphere of joint achievements, Julio César's company has reached an agreement with the Sociéte Générale de Films. The first film that will be made will have Goya as its main character and this will create the atmosphere and reflect the customs of his day. The film will be directed by Carl Dreyer, director of *The Passion of Joan of Arc*.'

From the *Caprichos* to *Un Chien Andalou*.

Let us rewind now a moment to mention, albeit briefly, another project that Buñuel toyed with at the same time as his *Goya* in 1926, probably during the dead time following its rejection by the Centenary Commission and the alternative idea by filmmaker Julio César. In that interlude he managed to get 25,000 pesetas from his mother to shoot a short to medium length film, getting together with Ramón Gómez de la Serna and creating a script from six of his stories and notes. The resulting film should have been given the meaningful title of *Caprichos*, coinciding with one of the chapters of the book that the writer had published in 1928 on Goya, but that had previously appeared in the aforementioned monograph in July 1927 that the *La Gaceta Literaria* had dedicated to the painter.



Francisco de Goya y Lucientes. *No se puede mirar* (Desastres de la guerra, 61). 1810-1814.

En dicho texto Gómez de la Serna glosa los *Caprichos* y los *Disparates* desde una óptica asimilable a la del grupo de André Breton y sus antecedentes autóctonos: "De ahí la reaparición del suprarrealismo de cuando en cuando, un suprarrealismo que ha palpitado siempre en la mente española, pues, siendo nuestro espíritu eminentemente realista, desde ese realismo se han hecho las excursiones fantásticas, y por eso las reaciones del genio español siempre han resultado suprarrealistas en vez de suprafantásticas".

Para Ramón, el mejor ejemplo de tal actitud es Goya. Ya Baudelaire subrayaba la modernidad del pintor aragonés por su peculiar sentido del humor y por la búsqueda de una estética que preludea esa noción de "belleza convulsiva" de la que los surrealistas se convirtieron en portaestandartes. El gran mérito del autor de los *Caprichos* consistió en haber creado lo monstruoso verosímil, asegura el poeta francés. Lo que suscribe Gómez de la Serna, añadiendo: "En una palabra, la línea de sutura, el punto de conjunción entre lo real y lo fantástico es imposible de asir; es una frontera vaga que el análisis más sutil no podría trazar; tan trascendente y natural a la vez es el arte".

Por ahí, por ese filo de la navaja, parecían encaminarse los *Caprichos* que quiso filmar Buñuel, seguramente en la línea de los textos que bajo ese epígrafe dio a la luz el escritor madrileño en *La Gaceta Literaria*, el 1 de noviembre y el 15 de diciembre de 1927, y cuyo efecto detonador o parentesco respecto al citado corto o mediometraje resulta difícil de calibrar. Gómez de la Serna utilizó también ese título de *Caprichos* para otros cuatro de estos esbozos en el barcelonés *Butlletí de l’Agrupament Escolar*, en el número de julio-septiembre de 1930. Conviene subrayar que se trata de un número especial dedicado al surrealismo, movimiento que empezaba a seguirse con gran interés desde España debido al impacto que para entonces habían alcanzado las dos primeras películas de Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930).

Porque también su colaboración con Gómez de la Serna se frustró. El realizador planeaba estrenar la película resultante en octubre de 1928, aprovechando la privilegiada plataforma del Primer Congreso Español de Cinematografía. Sin embargo, el escritor no envió a tiempo su guion, a pesar de las muchas gestiones directas e indirectas del cineasta. Y fue entonces cuando Dalí le propuso escribir juntos lo que terminaría titulándose *Un perro andaluz*, trasvasando a este cortometraje las 25.000 pesetas destinadas a costear *Caprichos*.

A partir de ahí nació el cine surrealista y la filmografía de Luis Buñuel, ambos inéditos hasta ese momento. Y quizá el dinero no fuera la única trasferencia aportada desde los proyectos goyescos que le ocuparon entre 1926 y 1928, y la alargada sombra del pintor aragonés no sea ajena a sus imágenes. Federico García Lorca se sintió aludido tanto en el título como en alguna de sus escenas, así como en la estética anti-gongorina que ponía en solfa al grupo de poetas del 27, buena parte de ellos oriundos de más abajo de Despeñaperros. También hay toda una red de referencias que bien podrían proceder de una de las pinturas de la Quinta del Sordo, el perturbador *Perro enterrado*, que Gómez de la Serna había glosado cumplidamente en su libro de 1928.

In said text, Gómez de la Serna described the *Caprichos* and the *Disparates* from a perspective similar to that of André Breton’s group and its autochthonous background: ‘Hence the reappearance of supra-realism from time to time, a supra-realism that has always pulsated in the Spanish mind given that our spirit is eminently realistic and, from that realism, fantastic flights of fancy have been made; that is why the creations of this Spanish genius have always been supra-realistic rather than supra-fantastic.’

For Ramón, Goya was the best example of this attitude. Baudelaire had already highlighted the modernity of the Aragonese painter thanks to his peculiar sense of humour and the search for an aesthetic that ushered in that notion of ‘convulsive beauty’ of which the Surrealists became standard bearers. The great merit of the creator of the *Caprichos* was to have made the monstrous credible, the French poet stressed. Gómez de la Serna agreed, and added: ‘In a word, the fine line, the point where the real and the fantastic meet is impossible to grasp; it is a blurred border that even the most subtle analysis cannot chart; like art that is so transcendent and natural at the same time.’

There, along that razor’s edge, is where the *Caprichos* that Buñuel wanted to film seemed to be heading, probably in line with the texts that had that title and which the writer from Madrid published in *La Gaceta Literaria* on 1 November and 15 December of 1927, and whose detonating effect or effect of closeness with regard to said short to medium length film is difficult to discern. Gómez de la Serna also used the title of *Caprichos* for another four of these texts for the Barcelona publication *Butlletí de l’Agrupament Escolar*, in its July-September issue of 1930. It should be noted that this was a special issue dedicated to Surrealism, a movement that began to be followed with great interest from Spain given the impact that Buñuel’s first two films *Un Chien Andalou* (1929) and *L’Age d’Or* (1930) had had.

In addition, his collaboration with Gómez de la Serna had been thwarted. The filmmaker planned to release the resulting film in October 1928, taking advantage of the special platform afforded by the First Spanish Congress on Cinematography. The writer, however, did not send his script in time, despite the many direct and indirect pushes made by the filmmaker. It was then that Dalí suggested to him that they write together what would eventually be called *Un Chien Andalou*, transferring to it the 25,000 pesetas that were originally destined to pay for *Caprichos*.

That was the start of surrealist films and Luis Buñuel’s film-making career, a first for both. And perhaps money was not the only thing that was transferred from the Goya projects that he worked on between 1926 and 1928, nor was the long shadow of the Aragonese painter far from his images. Federico García Lorca felt he had been referred to in the title and well as some of the film’s scenes, in the same way that the anti-Góngora aesthetic which made fools of the group of poets of ‘27 had, many of whom hailed from the other side of the Sierra of Despeñaperros. There is also a whole network of references that could well come from one of the paintings from the Quinta del Sordo, the disturbing work *The Dog*, that Gómez de la Serna had commented on in detail in his 1928 book.

La duquesa de Alba y Goya.

Una década después de aquella primera tentativa goyesca, Buñuel volvió a las andadas en 1937. Todo había cambiado desde entonces, empezando por él mismo. Tras el éxito que supuso su debut parisino de 1929 hubo de afrontar al año siguiente el escándalo y prohibición de su segunda película, *La edad de oro*. Ello no le impidió viajar a Hollywood becado por la Metro Goldwyn Mayer para, a renglón seguido, regresar a París, abandonar a finales de 1931 el grupo surrealista e ingresar en el Partido Comunista. Esta militancia explica que en 1933 rodara una película tan comprometida como *Las Hurdes*, que también fue prohibida. Por otro lado, su matrimonio con Jeanne Rucar y el nacimiento del primer hijo, Juan Luis, le obligarían a afrontar responsabilidades familiares que le empujaron al cine comercial. Primero trabajó como doblador para firmas americanas y, ya en 1935 y 1936, se asoció con Ricardo Urgoiti para fundar Filmófono, una productora de vocación netamente populista, a base de zarzuelas y sainetes.

Al inicio de la guerra civil española Buñuel se encontraba en Madrid, desde donde no tardó en trasladarse a París. Allí, entre otras funciones, coordinó la proyección de películas en el pabellón de la República durante la exposición internacional de 1937. Hasta que el 16 de septiembre de 1938 abandonó la capital francesa rumbo a Estados Unidos, para instalarse primero en Nueva York y luego en Los Ángeles. Es en Hollywood donde tratará de sacar adelante su segundo guion sobre el pintor, escrito en inglés, con el título de *La duquesa de Alba y Goya*. Ahora se dirige a la Paramount, para la que ya había realizado doblajes en su filial parisina. Podría considerarse la productora más europea y cosmopolita de las establecidas en California, al frente de la cual, como responsable de su “toque continental”, estaba el propio Ernst Lubitsch, una de las más claras influencias en los dos guiones goyescos de Buñuel.

Habría que añadir que poco antes, en 1936, otro productor y director, Alexander Korda, había obtenido un gran éxito con *Rembrandt*, un *biopic* que dejaría impronta indeleble en las “películas de artistas”. Su protagonista, Charles Laughton, será elegido por Salvador Dalí para encarnar a Goya en su propio proyecto fílmico en Hollywood, para el que propondrá a Bette Davis como duquesa de Alba y a Jean Renoir como director. Resulta difícil datar esta intentona, ya que el pintor catalán había iniciado su asedio a la capital mundial del cine en 1937, de la mano de los Hermanos Marx, aunque su asentamiento allí no se produjo hasta principios de los años 1940, cuando empezó a diseñar escenas oníricas para Fritz Lang en *Moontide*, Alfred Hitchcock en *Recuerda* o el proyecto inacabado *Destino*, con Walt Disney.

Lo que sí consta es que los dos viejos amigos de la Residencia de Estudiantes intercambiaron varios mensajes en los que se abordaba la posibilidad de presentar un proyecto común a alguna productora comercial. En 1939, el cineasta -que estaba en ese momento en Los Ángeles- escribió a Dalí, quien se encontraba en Nueva York. No se conocen las cartas de Buñuel, aunque su contenido puede deducirse en buena medida a través de las dos respuestas del pintor, que se custodian en los fondos documentales de Filmoteca Española.

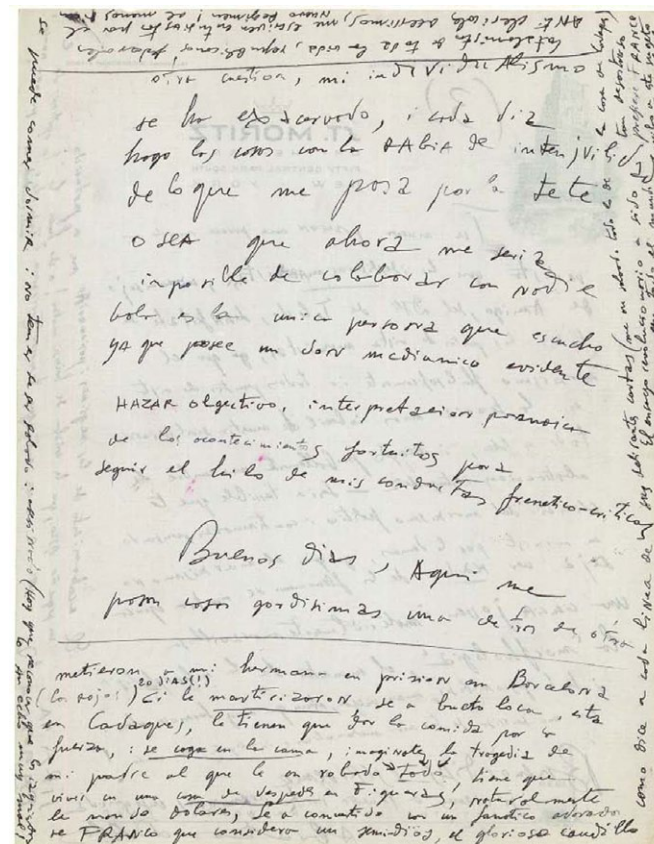
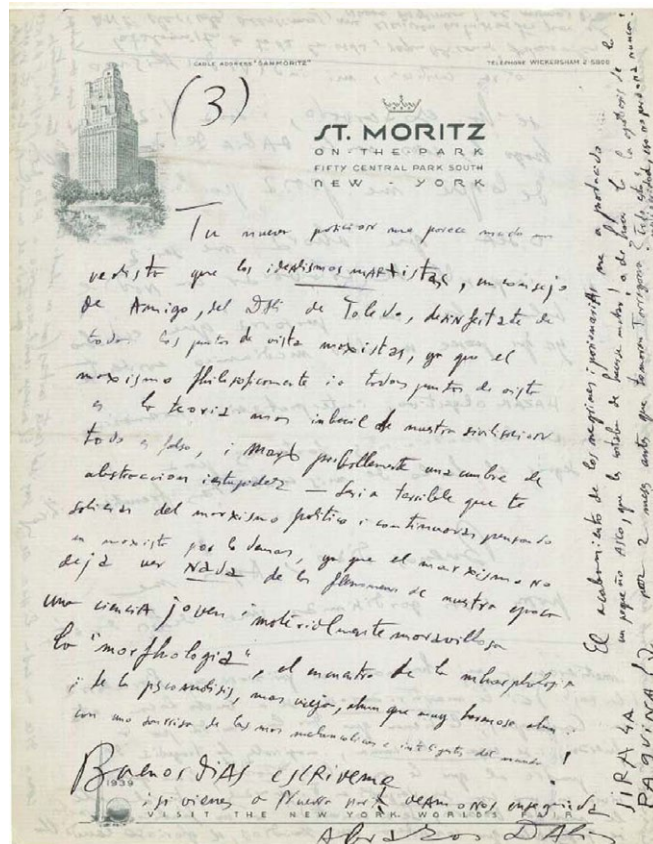
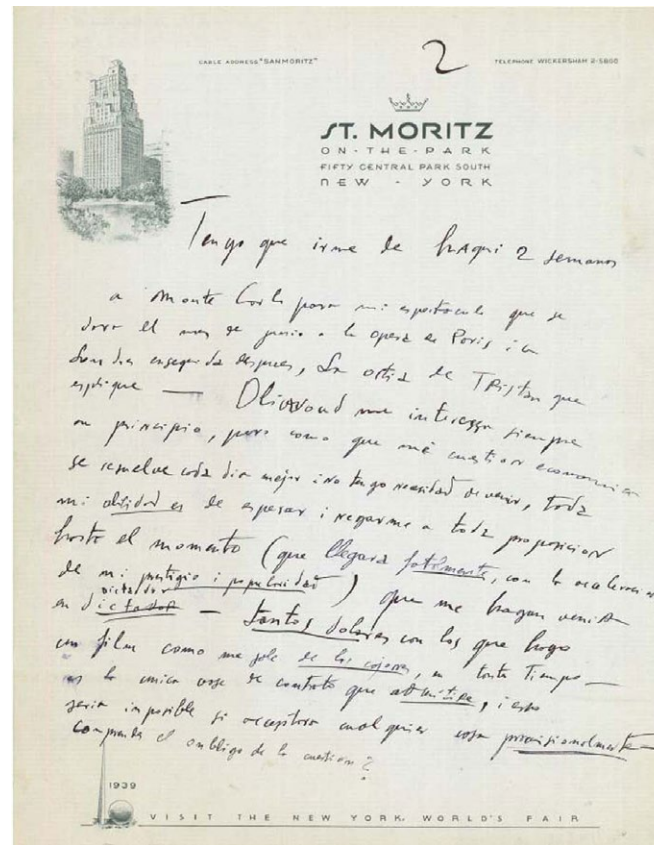
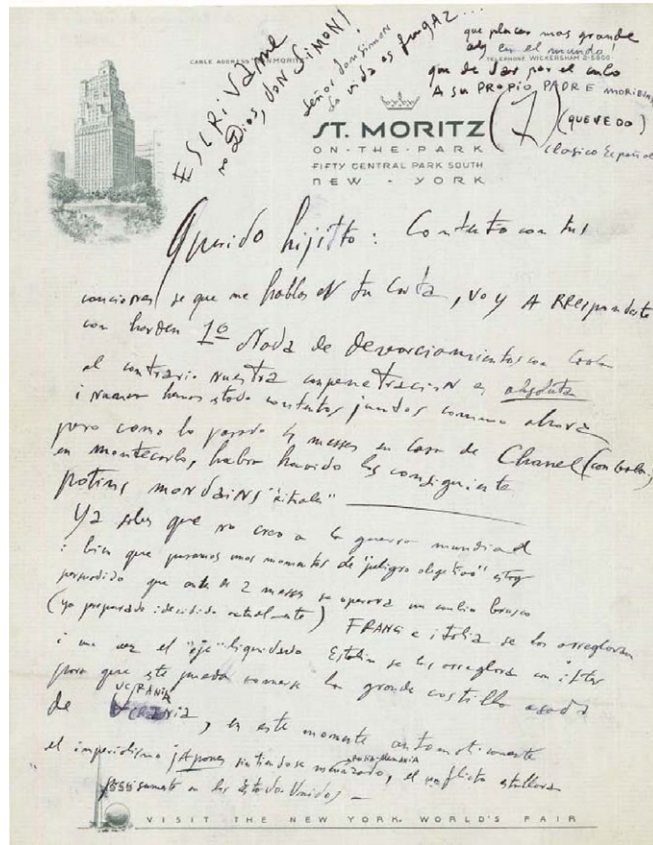
The Duchess of Alba and Goya.

A decade after that first tentative Goyesque attempt, in 1937 Buñuel returned to his old ways. Everything had changed since then, starting with himself. Following the success of his Parisian debut in 1929, he had to face scandal and the banning his second film, *L’Age d’Or*, a year later. This did not prevent him from travelling to Hollywood on a Metro Goldwyn Mayer grant, then returning to Paris, leaving the surrealist group at the end of 1931 and joining the Communist Party. This militancy explains why, in 1933, he shot the very controversial film *Las Hurdes*, which was also banned. On the other hand, his marriage to Jeanne Rucar and the birth of their first child, Juan Luis, forced him to face family responsibilities, pushing him to make commercial films. He worked first as a dubber for American firms and then, in 1935 to 1936, he partnered up with Ricardo Urgoiti to found Filmofono, a production company with a distinctly populist slant, mainly making light operas and one-act farces.

At the start of the Spanish Civil War Buñuel was in Madrid, but he soon moved to Paris. There, among other duties, he coordinated the screening of films in the Pavilion of the Spanish Republic during the International Exposition of 1937. On 16 September 1938, he left Paris for the United States, settling first in New York and then in Los Angeles. In Hollywood he tried to put forward his second script about the painter, written in English, and entitled *The Duchess of Alba and Goya*. He then went to Paramount, for which he had already done dubbing work at their Parisian subsidiary. It was considered the most European and cosmopolitan producer of those found in California, and at its head, and responsible for its ‘continental touch’, was Ernst Lubitsch himself, one of the most obvious influences on Buñuel’s two Goyesque scripts.

It should be noted that shortly before, in 1936, another producer and director, Alexander Korda, had achieved great success with *Rembrandt*, a biopic that would leave an indelible mark on ‘art films’. Its protagonist, Charles Laughton, would be chosen by Salvador Dalí to play Goya in his own film in Hollywood, for which he suggested that Bette Davis play the role of the Duchess of Alba, and Jean Renoir be its director. It is difficult to date this project, as the Catalanian painter had begun his siege of the world’s cinema capital in 1937 at the hands of the Marx Brothers, but he did not settle there until the early 1940s when he began to design dream scenes for Fritz Lang’s *Moontide*, Alfred Hitchcock’s *Spellbound*, and the unfinished project *Destino*, with Walt Disney.

What is certain is that the two old friends from the Residencia de Estudiantes exchanged several messages in which they discussed the possibility of presenting a common project to a film production company. In 1939, the filmmaker – who was in Los Angeles at the time – wrote to Dalí, who was in New York. Buñuel’s letters have not survived, although their content can be deduced to a large extent from the painter’s two replies, held in the documentary archive collection of the Filmoteca Española. Luis’s first letter was probably a suggestion that they might do something together in Los Angeles. However, Salvador did not seem to want to collaborate at that



Carta de Salvador Dalí a Luis Buñuel. Nueva York, 1939. Filmoteca Española. Madrid.

El primer envío de Luis debía ser de tanteo, para hacer algo juntos en Los Ángeles. Sin embargo, Salvador no parecía estar en ese momento para colaboraciones. En una carta con membrete del neoyorquino Hotel St. Moritz, Dalí le contesta que Hollywood siempre le interesa, pero prefiere hacerse de rogar y que le llamen, para imponer sus condiciones y poder trabajar con total libertad.

Poco sabemos del proyecto daliniano sobre Goya, ni siquiera si tuvo algo que ver con el de Buñuel, porque sólo se conserva el esbozo en un folio, en su archivo de la Fundación Gala-Salvador Dalí. En él se hace constar que se propone asumir la escritura del guion y la dirección artística, para convertir la película en "la epopeya de un individuo". Sus fuentes de inspiración serán *Los desastres de la guerra* y, para las pesadillas del pintor aragonés, los *Caprichos* y las pinturas negras de la Quinta del Sordo.

Por lo demás -y sin entrar en su análisis interno-, cabe observar que este segundo guion goyesco de Buñuel no era menos tópico que el primero. Y, en una primera recapitulación de las circunstancias externas de tales tentativas, se tiene la sensación de que solo se acuerda de su paisano cuando truena, utilizándolo como glorioso pretexto. Su etapa mexicana, centrada sobre todo en la década de 1950, no proporciona indicios que modifiquen esta impresión. Por ejemplo, cuando en 1951 filma una nueva versión de *Don Quintín el amargao*, bajo el título de *La hija del engaño*, aparece en una pared *La maja desnuda* de Goya, ambientando un casino poco recomendable.

moment. In a letter with the letterhead of the Hotel St. Moritz in New York, Dalí told him that Hollywood interested him very much, but he preferred to begged to go and to be called there so that he could to impose his own conditions and be able to work with total freedom.

We know little about Dalí's Goya project, nor even if he was involved with Buñuel's, as the only surviving document is a one-page outline, held in the archive of the Gala-Salvador Dalí Foundation. In it he stated that he intended to accept the writing of the script and the artistic direction in order to make the film 'the epic of an individual'. His sources of inspiration would be *The Disasters of War* and, for the nightmares of the Aragonese painter, he would use the *Caprichos* and the black paintings from the Quinta del Sordo.

Furthermore - and without going into its internal analysis - it is worth noting that Buñuel's second Goyesque script by was no less clichéd than the first. And, in a first recapitulation of the external circumstances of these tentative projects, one has the feeling that he only remembered his fellow countryman when it was convenient, using him as a glorious pretext. His Mexican period, centred mainly in the 1950s, does not provide any indication to think otherwise. For example, when in 1951 he shot a new version of *Don Quintín the Bitter*, renaming it *Daughter of Deceit*, Goya's *The Naked Maja* can be seen on the wall, the film having been set in a rather seedy casino.

From the Last Bend in the Road.

Desde la última vuelta del camino.

Para recuperar el vínculo entre ambos con cierta enjundia hay que esperar a su penúltima película, *El fantasma de la libertad* (1974). Su título y créditos desfilan sobre una reproducción del cuadro de Goya *El 3 de mayo de 1808*, que inspira su secuencia inicial: un fusilamiento de patriotas españoles a cargo de las tropas napoleónicas. Los pasados por las armas están interpretados por el escritor José Bergamín, el productor de la película Serge Silberman, el doctor José Luis Barros y el propio Buñuel. De fondo se oye el grito de "¡Vivan las cadenas!", con el que muchos españoles celebraron en 1814 la vuelta del rey absolutista Fernando VII y la abolición de la Constitución de 1812. La misma consigna que profieren al final los integrantes de una manifestación estudiantil contemporánea en el zoológico parisino de Vincennes.

To recover the substantial link between both scripts one must wait for his penultimate film, *The Phantom of Liberty* (1974). Its title and credits glide across a reproduction of Goya's painting of *The Third of May 1808* that inspired its first scene: the shooting of Spanish patriots by Napoleon's troops. Those shot were played by the writer José Bergamín, the producer of the film Serge Silberman, Doctor Jose Luis Barros, and Buñuel himself. In the background, the cry 'Long live the chains!' can be heard, shouted by many Spaniards in 1814 as they celebrated the return of the absolutist king Ferdinand VII and the abolition of the 1812 Constitution. The same chant that the participants of a modern student demonstration at the Parisian zoo of Vincennes shout at the end.

A primera vista pareceríamos estar ante una evidencia incontestable. Pero, de nuevo, las cosas no son tan simples. Para empezar, *El fantasma de la libertad* es, de todas las películas de la última etapa francesa, la más revisionista respecto a sus ideales surrealistas de juventud, cuando entre 1929 y 1931 integró el grupo de André Breton. Pero también cuestiona su militancia en el Partido Comunista en el que ingresó de inmediato. De eso va, justamente, su título, que convierte la libertad -ideal supremo del surrealismo- en un fantasma, término tomado de la primera frase del Manifiesto

At first glance it would seem that this is indisputable evidence. But, again, things are not quite so simple. To begin with, *The Phantom of Liberty* is, of all the films from his last French period, the most revisionist regarding his surrealist ideals of youth, when, between 1929 and 1931 he became part of André Breton's group. But he also questioned his militancy in the Communist Party which he joined immediately. That is precisely what its title is, turning liberty - the supreme ideal of Surrealism - into a phantom, a term taken from the first sentence of Marx and Engels' Communist Manifesto via which this political movement is presented as a ghost that traverses Europe.

Comunista de Marx y Engels en que se presenta este movimiento político como un espectro que recorre Europa.

Un buen ejemplo de la palinodia que entona el realizador es la secuencia en la que un francotirador dispara contra los transeúntes desde el rascacielos conocido como Torre Maine-Montparnasse. Este último era el barrio surrealista por excelencia y el episodio viene a glosar una de las más conocidas frases de André Breton, quien -siguiendo a Jacques Vaché- aseguraba que el acto surrealista más puro consistía en salir a la calle con un revólver y disparar al azar sobre la multitud. El propio Buñuel reconoció que se había inspirado en ella para definir *Un perro andaluz* como “un desesperado llamamiento al crimen”. Y de ambas se retractó en sus memorias *Mi último suspiro*, en el capítulo titulado “El surrealismo (1929-1933)”, a la vista del auge del terrorismo, que inspiró su último guion, *Agon* o *El canto del cisne*.

Los jóvenes que gritan “¡Vivan las cadenas!” en *El fantasma de la libertad* evocan a los manifestantes de mayo de 1968, quienes en sus proclamas y pintadas habían reivindicado a menudo a los surrealistas. De modo que toda la película y su propio título están puestos entre paréntesis mediante ese inicio de los patriotas fusilados y ese final de los estudiantes que retoman su consigna. Y que resultan ser tan franceses como los represores de antaño, esas tropas de Napoleón que decían haber invadido España para imponer a golpe de bayoneta las libertades emanadas de su Revolución.

A good example of the recantation sung by the filmmaker is the sequence in which a sniper shoots at passers-by from the skyscraper known as the Maine-Montparnasse Tower. This was the surrealist neighborhood par excellence and the episode has come to embody one of André Breton’s best known phrases, who – following Jacques Vaché – claimed that the simplest surrealist act was to go out onto the street with a revolver and shoot at random into the crowd. Buñuel himself acknowledged that he had been inspired by it to describe *Un Chien Andalou* as ‘a desperate call to crime’. In view of the rising tide of terrorism, which inspired his last script, *Agon* he retracted both in his memoirs *My Last Sigh*, in the chapter entitled ‘Surrealism (1929-1933)’.

The young people shouting ‘Long live the chains!’ in *The Phantom of Liberty* evoke the May 1968 protesters, who via their proclamations and graffiti often vindicated the Surrealists. Thus, the entire film and even the title are placed in brackets with the beginning with the patriots being shot and end with the students who take up their cry. They turn out to be as French as the repressors of yesteryear, those Napoleonic troops who claimed to have invaded Spain to impose, with their bayonets, the freedoms that emerged from their Revolution.

El cuadro de Goya reaparece -tras el inicio- colgado en el despacho de una comisaría. No es la primera vez que Buñuel recurría a un procedimiento similar en cuestión de pintura. Ya lo había hecho en *Así es la aurora* (1955). En ella colocaba una reproducción del *Cristo* de Dalí en otro despacho policial, el de un turbio personaje que recita con fervor los versos católicos de Paul Claudel, cuyas *Obras Completas* tiene sobre la mesa, junto a las esposas destinadas a aprisionar a los detenidos. En este caso, la andanada iba dirigida contra Dalí, a quien de este modo -además de considerarlo un meapilas hipócrita- se calificaba de “pintor de comisaría” y de “soplón”. Buñuel lo acusaba de haberle delatado y provocado su dimisión cuando el cineasta trabajaba en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, a principios de los años 1940, antes de regresar a Los Ángeles. Algo que, dicho sea de paso, nadie ha probado documentalmente hasta la fecha.

Basta comparar las secuencias de ambas películas para comprobar cómo están planificadas y montadas con una fuerte coincidencia de propósitos. Pero, si se quieren más pruebas, basta acudir al guion original de *El fantasma de la libertad*, poniendo entre paréntesis los detalles eliminados durante el rodaje. Dice así: “Despacho del Comisario. Interior, día. En una pared vemos primero una reproducción del célebre cuadro de Goya *El tres de mayo*, en el que soldados franceses fusilan a unos españoles. (Un poco más abajo, en la misma pared, descubrimos una fotografía oficial del señor Georges Pompidou, Presidente de la República. Más allá, sobre una mesa, pueden verse claramente los dos tomos de las *Obras* de Paul Claudel, en la colección La Pléiade, con la fotografía del autor en la cubierta)”.

Dados los antecedentes goyescos que venimos considerando, no está claro el alcance que cabe asignar a esta presencia de *El 3 de mayo de 1808*. El cineasta no era muy dado a los homenajes, al menos en su sentido convencional. Y, sin embargo, hay indicios que permiten adivinar profundas afinidades. No solo porque a esas alturas Buñuel esté revisando su vida y obra desde la última vuelta del camino. Es que tales ambigüedades y fracturas ya estaban presentes en 1930, en plena militancia surrealista. Pues la función represora de la policía y la figura del Ministro del Interior también ocupaban un importante lugar en *La edad de oro*, uno de cuyos títulos iniciales fue *¡Abajo la Constitución!*, lo que -en referencia a la de 1812- equivalía al de “¡Viva las cadenas!”

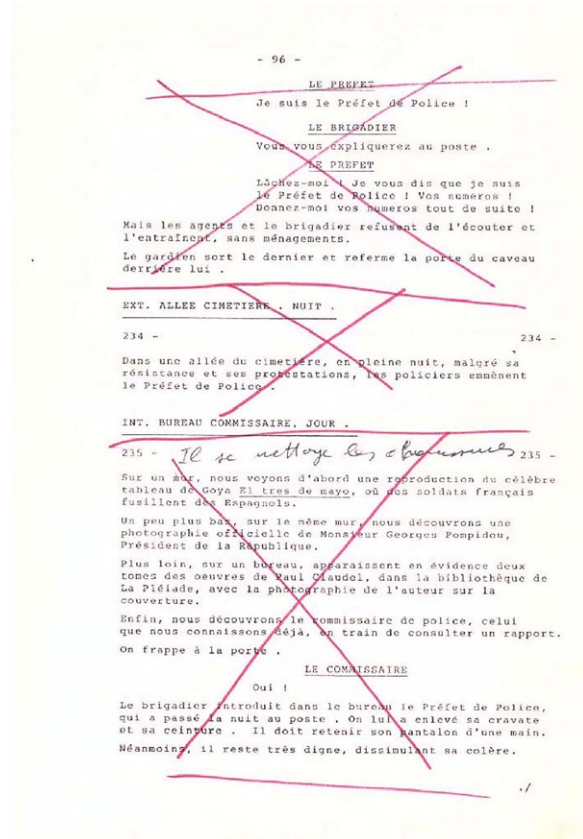
Existe, incluso, el eslabón intermedio que conecta la película de 1930 y la de 1974, certificando esa continuidad. Se trata de otro guion nunca rodado, *Ilegible, hijo de flauta*, escrito por Buñuel y Juan Larrea en 1947. En él, un policía se suicida con su propia pistola, al igual que el Ministro del Interior de *La edad de oro*. Y ese acto pone en marcha un proceso que lleva al protagonista a encontrarse con una figura femenina que, aunque juega con el nombre de Cadena Perpetua, representa su liberación y le acompaña “como un fantasma”. Hasta que, tras atravesar conflictos, guerras y desiertos, termina en una playa en la que yace, enterrada, la estatua de la Libertad de Nueva York. Un final, que, por cierto, reiteraría en 1968 la película *El planeta de los simios*.

Goya’s painting reappears – after the start – hanging on the wall of an office in a police station. This was not the first time that Buñuel resorted to a similar procedure regarding painting. He had already done so in *Cela s’appelle l’aurore* (1955). In it, he placed a reproduction of Dalí’s *Christ* in another police station office, that of a shady character who fervently recites the Catholic poems of Paul Claudel, whose *Complete Works* he has on his desk, next to the handcuffs that are destined to imprison detainees. In this case, the reprimand was directed at Dalí, who in this way – in addition to being considered a hypocritical goody-goody – was depicted as a ‘police-station painter’ and a ‘snitch’. Buñuel accused Dalí of betraying him and being responsible for his resignation from the Museum of Modern Art in New York in the early 1940s, before he returned to Los Angeles. Something that, incidentally, has not been documented by anybody to date.

It is enough to compare the scenes of both films to see how they were planned and put together with great coincidental aim. But, if more evidence is required, just read the original script of *The Phantom of Liberty*, putting the details removed during the filming in brackets. It reads: ‘Police Officer’s Office. Interior, day. On a wall first we see a reproduction of Goya’s famous painting *The Third of May*, in which French soldiers shoot at Spaniards. (A little further down, on the same wall, is an official photograph of M. Georges Pompidou, President of the Republic. Further on, and seen clearly on a desk, are the two volumes of Paul Claudel’s *Works* from La Pléiade collection, with the author’s photograph on the cover).’

Given the Goyesque background that we have been looking at, the scope assigned to the presence of *The Third of May 1808* is not clear. The filmmaker was not very fond of tributes, at least not in the conventional sense. Yet, nevertheless, there are indications that allow one to guess close affinities. Not just because at that point Buñuel was reviewing his life and work from the last bend in the road, but because such ambiguities and fractures were already present in 1930, when Surrealism was at its height. The repressive role of the police and the figure of the Minister of the Interior thus also played an important part in *L’Age d’Or*, one of whose initial titles was *Down with the Constitution!*, which – in reference to that of 1812 – was equivalent to that of ‘Long live the chains!’

There is even the intermediate link that connects the film of 1930 to that of 1974, verifying that continuity. It was another script, never filmed, called *Ilegible, Son of the Flute*, written by Buñuel and Juan Larrea in 1947. In it, a policeman commits suicide using his own gun, just as the Interior Minister in *L’Age d’Or* does. That act sets in motion a process that leads the protagonist to meet a female character who, although plays with the name of Cadena Perpetua (Life Sentence) represents his freedom and accompanies him ‘like a phantom’. Until, after enduring conflicts, wars and deserts, he ends up on a beach where the Statue of Liberty from New York lies buried. An ending, which, by the way, would be used in the 1968 movie *Planet of the Apes*.



Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*. 1974. Página del guion en la que se preveía *Los fusilamientos* del 3 de mayo de Goya como parte de la puesta en escena. Filmoteca Española. Madrid.



Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*. 1974. Fusilamientos



Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*. 1974. Fusilamientos

Quizá a Buñuel, testigo de la guerra civil española y la segunda mundial, le sucediera como a Goya, cuando se desesperaba ante los fusilamientos perpetrados el 3 de mayo de 1808 por las tropas napoleónicas, pero también al oír más tarde ese grito antiliberal en boca de los patriotas españoles que vitoreaban a Fernando VII. La de ambos viene a ser una perplejidad en tierra de nadie, recelosa de las dos partes en conflicto, convencida de que, por mucho que se apele a la razón, nunca se entenderán los comportamientos humanos sin explorar su irracionalidad. Contradicciones que asumen como propias, hasta acusar ese trasfondo paradójico que ya sorprendió Théophile Gautier en el pintor de Fuendetodos, quien "pensando servir a las nuevas ideas, trazó el retrato y la historia de la vieja España".

Perhaps the same thing happened to Buñuel – a witness of the Spanish Civil War and WWII – as it did to Goya when he despaired at the executions perpetrated on 3 May 1808 by Napoleon's troops, but also to later hear that cry against freedom from the mouths of the Spanish patriots who cheered for Ferdinand VII. Both are perplexities found in no man's land, suspicious of the two sides of the conflict, convinced that, no matter how much reason is appealed to, human behaviour will never be understood without its irrationality being explored. Contradictions accepted as their own, until they reached that paradoxical underlying meaning that Théophile Gautier was surprised by in the work of the painter from Fuendetodos, who 'thinking of being of use to new ideas, drew the portrait and history of the Spain of old'.

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

“El espíritu turbulento de la guerra está en el aire,
y se están reclutando soldados para luchar”

Luis Buñuel¹

“The turbulent spirit of war is in the air,
and soldiers are being recruited to fight”

Luis Buñuel¹

PARA ESTO HABÉIS NACIDO. LA GUERRA COMO DESASTRE Y OTROS FANTASMAS EN LA OBRA DE BUÑUEL

THIS IS WHAT YOU WERE BORN FOR. THE DISASTER OF WAR AND OTHER SPECTRES IN BUÑUEL’S WORK

Estas frases contenidas en la sinopsis que Buñuel escribió en inglés para la Paramount en 1937, rescatando la idea del guion que años atrás tramara sobre Goya, suenan inquietantemente premonitorias. Sobre todo si tenemos en cuenta, con la perspectiva que concede la historia que ya había comenzado la Guerra Civil española y se estaban preparando las circunstancias que confluían en el estallido de la Segunda Guerra Mundial. De hecho fueron escritas pocas semanas después del bombardeo de Guernica cuando la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana decidieron apoyar con esta acción al bando franquista y, de paso, ensayar las nuevas estrategias de ataque sobre la población civil que tendrían terribles consecuencias en los años venideros.

Todos estos conflictos determinaron hondamente la vida de Buñuel. Al igual que la Guerra de la Independencia o los distintos levantamientos y las represiones que les siguieron durante el reinado de Fernando VII, condicionaron la de Goya. La vida y la obra de ambos creadores estuvieron marcadas por los desastres de la guerra que para ellos nunca tuvo tintes de epopeya. Tal vez por ese motivo los héroes de Goya y Buñuel, son seres mejor o peor intencionados, pero en todos los casos destinados al fracaso. Protagonista de acontecimientos crueles en un mundo que conciben como trágico en sí mismo² y del que ellos se conviertan en testigos y cronistas críticos. En sus creaciones trascienden más allá de la guerra que carece de grandeza, para llegar a la esencia de la violencia, mostrando el horror al que conduce como algo cruel y cotidiano. Ni para Goya ni para Buñuel hay épica en ninguna contienda, solo víctimas, tratadas por ambos artistas sin un solo hálito de ternura.

These phrases from the synopsis that Buñuel wrote in English for Paramount in 1937, where he revisited an idea for a script he had written about Goya years earlier, sound chillingly prescient. Especially if we consider, with the benefit of hindsight, that the Spanish Civil War had already begun and the circumstances that would ultimately lead to the outbreak of the Second World War were beginning to converge. They were in fact written just a few weeks after the bombing of Guernica by the German Condor Legion and the Italian Aviazione Legionaria to support Franco’s forces and, in passing, test out new attack strategies on the civilian population, a move which would have devastating consequences in the ensuing years.

All these conflicts were to have a profound impact on Buñuel’s life, just as the Peninsular War and the various uprisings and repressions that followed during the reign of Ferdinand VII had left an indelible mark on Goya’s life. The life and works of the two creators were marked by the disasters of war which, in their view, were never heroic. Perhaps this is why the heroes of Goya and Buñuel, whether well or less-well intentioned, are always doomed to failure. Protagonists of cruel events in a world they regard as tragic in its own right² and to which they become critical witnesses and chroniclers. Their creations go beyond a war in which they see no greatness, to focus on the essence of violence, showing the horror this leads to as something cruel and commonplace. Goya and Buñuel see nothing heroic in any conflict, only victims, which both treat without an ounce of tenderness.

1. Buñuel, 1982: 191.

2. Bozal, 1996: 179-176.

1. Buñuel, 1982: 191.

2. Bozal, 1996: 179-176.

Guerras atómicas.

El 6 de junio de 1937, Buñuel firmó junto a Picasso, Sert, Miró, Alberti, Gassol y Benavente, el manifiesto contra las incursiones aéreas alemanas³. Por aquellas mismas fechas era el responsable, por encargo del Gobierno republicano de la programación cinematográfica del pabellón español en la Exposición internacional de París. Y fue también por entonces cuando decidió reescribir el argumento sobre Goya que elaborará en 1926 para conmemorar el centenario del pintor. Había salido de España tras el estallido de la Guerra Civil y tenía que encontrar los medios económicos para sostener a su familia, así que envió esta sinopsis a la Paramount, una de las productoras más importantes de Hollywood en aquel momento a la espera de alguna opción de trabajo.

Unos meses después, el 16 de septiembre de 1938 con el apoyo económico de Charles de Noailles y Rafael Sánchez Ventura dejó Francia camino de los EE. UU. junto a su mujer y su hijo. Según su propia versión iba a supervisar algunos proyectos cinematográficos de apoyo a la causa republicana, entre ellos *Cargo of Innocence*, una producción de la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) sobre los niños evacuados de la Guerra Civil⁴. Pero esta iniciativa quedó bloqueada y al igual que las posibilidades profesionales de Buñuel. De Los Ángeles se trasladó a Nueva York, colaborando en distintas tareas con la Filмотeca del Museum of Modern Art (MoMA) y como asesor y montador jefe dentro de la división cinematográfica de la Office of Inter-American Affairs (OIIA) coordinada por Nelson Rockefeller⁵. Allí estuvo en activo entre enero de 1941 y junio de 1943, fecha en la que se vio obligado a presentar su dimisión por motivos políticos⁶. Volvió a Hollywood donde encontró empleos puntuales poniendo su voz como actor en los comentarios para los documentales bélicos producidos por la MGM⁷, hasta que finalmente comenzó a trabajar como director de la sección de doblajes al español de la Warner Brothers en mayo de 1944.

Atomic wars.

On 6 June 1937, Buñuel signed the manifesto against German air raids, together with Picasso, Sert, Miró, Alberti, Gassol and Benavente³. At the time, he had been commissioned by the Republican Government to prepare the film programme for the Spanish pavilion at the International Exposition in Paris. And it was also at this time that he decided to rewrite the plot of the film about Goya, which he had begun in 1926 to commemorate the centenary of the painter’s death. He had left Spain after the outbreak of the Civil War and had to find a means to support his family and, thus, sent this synopsis to Paramount, one of Hollywood’s largest film producers at the time, in the hope of being offered work.

A few months later, on 16 September 1938, with the financial support of Charles de Noailles and Rafael Sánchez Ventura, he left France for the United States with his wife and son. He claimed he was going to supervise a number of film projects to support the Republican cause, including *Cargo of Innocence*, a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) production about refugee children evacuated during the Civil War⁴. The project, however, was shelved and so were Buñuel’s work prospects. He moved from Los Angeles to New York, where he worked on various projects for the film archives of the Museum of Modern Art (MoMA) and as an advisor and chief editor in the film production division of the Office of Inter-American Affairs (OIIA) coordinated by Nelson Rockefeller⁵. He worked there from January 1941 to June 1943, when he was forced to resign for political reasons⁶. He returned to Hollywood where he found temporary work as a dubbing actor, lending his voice for the comments in the war documentaries produced by MGM⁷, until he began working as Spanish dubbing producer for Warner Brothers in May 1944.

Finalmente recaló en México en mayo de 1946, porque fue allí donde se le ofreció la oportunidad de volver a dirigir una película, después de muchos años sin ponerse tras una cámara. Su primer título mexicano fue *Gran Casino* (1947), un musical protagonizado por Jorge Negrete y Libertad Lamarque en el que se reivindicaba la nacionalización de los pozos de petróleo mexicanos y de paso se hacía propaganda pro aliada. Con la intención de alimentar el relato mítico de los hechos prerrevolucionarios, la acción de la película se situó en Tampico en los primeros años del siglo XX, durante la época del General Peláez. Así se justificaba que “los malos” fuesen los alemanes, demonizados tras su derrota durante la Segunda Guerra Mundial.

Buñuel ironizó frecuentemente sobre estas cuestiones jugando con la coartada que le proporcionaba la libertad de la imaginación. Esto le permitió construir ensoñaciones antinazis en las que combinaba el humor, el sentido crítico y abundantes dosis de sarcasmo, en la línea de lo realizado por los hermanos Marx en *Sopa de ganso* (1933) o por Chaplin en *El gran dictador* (1940). En una de sus ensoñaciones Buñuel especulaba con la posibilidad de ser invisible, aprovechando esta condición para lanzar un ultimátum a Adolf Hitler:

“Mi mano invisible tendía a Hitler una hoja de papel en la que estaba escrito que tenía veinticuatro horas para mandar fusilar a Goering, a Goebbels y a toda la pandilla. De lo contrario, ya podía prepararse. Hitler llamaba a sus ayudantes y a sus secretarios y gritaba: «¿Quién ha traído este papel?» Invisible, desde un rincón de su despacho, yo asistía a la escena y contemplaba su furor inútil. Al día siguiente, asesinaba a Goebbels, por ejemplo. Desde allí me trasladaba a Roma -pues la ubicuidad va siempre de la mano con la invisibilidad- para hacer lo mismo con Mussolini. Entre unas copas y otras, me colaba en el dormitorio de una señora estupenda, me sentaba en una butaca y la veía desnudarse lentamente. Luego, volvía a presentar mi ultimátum al Führer, que agarraba una pataleta. Y así sucesivamente, a gran velocidad”⁸.

Escamoteado en bromas como estas, a medio camino entre la caricatura y la provocación, se escondía un profundo sentimiento nihilista que se había ido alimentando en la cultura occidental durante el periodo de entreguerras y que en Buñuel creció a finales de la década de los cuarenta. Había perdido muchos amigos en el transcurso de la Guerra Civil española, entre ellos García Lorca, y también en la contienda mundial, algunos colaboradores tan estrechos como Pierre Unik⁹.

Así que tras la Segunda Guerra Mundial sentía que habían dejado de tener verdadero valor las filiaciones ideológicas. Ya hacía algunos años que había abandonado la militancia marxista, en torno a 1939, poco antes de empezar a trabajar en Nueva York¹⁰. Pero después de la contienda este sentimiento se hizo más intenso. A finales de junio de 1946 le confesaba a su amigo Urgoiti que había cambiado en muchos aspectos, que se retiraba de “toda actividad política” aunque siguiese siendo fiel a sus antiguas ideas. Una forma sutil, pero suficientemente

He finally set foot in Mexico in May 1946, because it was here that he was offered the opportunity to direct a film after a long hiatus from directing. His first Mexican film was *Gran Casino* (1947), a musical starring Jorge Negrete and Libertad Lamarque, which defends the nationalisation of Mexico’s oil fields and uses the opportunity to spread pro-Allied propaganda. Intending to feed the myth of pre-revolutionary events, the film is set in early 20th-century Tampico during the time of General Peláez. This explains why the “bad guys” were Germans, demonised following their defeat in the Second World War.

Buñuel often ironised these issues on the pretext that he was using his freedom of imagination. This allowed him to develop anti-Nazi reverie in which he combined humour, critical thinking and large doses of sarcasm, along the lines of the Marx Brothers in *Duck Soup* (1933) and Chaplin in *The Great Dictator* (1940). In one of his reveries, Buñuel fantasised about being invisible and taking the opportunity to present Adolf Hitler an ultimatum:

“My invisible hand gives Hitler a piece of paper which states that he has twenty-four hours to execute Goering, Goebbels, and the rest of his cohorts. If he doesn’t, the message says, he’d better look out. Alarmed, Hitler calls his secretaries. “Who brought this paper?” he screams. Invisible in a corner of the room, I watch his hysteria. On the following day, I assassinate Goebbels (for example)… From there, ubiquitous as well as invicible, I transport myself to Rome and give Mussolini the same ultimatum. In between, I slip into the bedroom of some gorgeous woman and sit in an armchair while she slowly removes her clothes. Then I leave to renew my ultimatum to Hitler, who is now wild with rage. And so it goes, back and forth”⁸.

Buried under jokes such as these, mid-way between caricature and provocation, lay a profound feeling of nihilism that had been nurtured by Western culture during the inter-war years and which Buñuel felt more intensely in the late 1940s. He had lost many friends during the Spanish Civil War, such as García Lorca, and in the two world wars, such as his close collaborator Pierre Unik⁹.

Therefore, after the Second World War, he felt that ideological affiliations no longer held any real value. Indeed, some years earlier, around 1939, he had given up his militant Marxist ideas, shortly before he started working in New York¹⁰. After the war, however, this nihilistic feeling grew even more intense. In late June 1946 he confessed to his friend Urgoiti that he had changed in many respects and that he was withdrawing from “all political activity” even though he remained faithful to his old ideas. This was a subtle but sufficiently explicit way of making it clear that he no longer felt any connection with the Communist Party or any other collective dogmatism for that matter, and instead chose personal beliefs and individual values. This was the stance that would characterise the remainder of his life and which was present, as a central and constant reflection, in many of his films, from *Los olvidados* (The Young and the

^[1] Buñuel, 1982: 111 y 112.

^[2] David, 1996: 313.

^[3] Sánchez Vidal, 1984: 101.

^[4] Martín Rodríguez, 2010: 302.

^[5] Sánchez Vidal, 1994: 205.

^[6] Pérez Turrente/de la Colina, 1993: 42.

^[7] Buñuel, 1982: 111 y 112.

^[8] Buñuel, 1982: 118-130.

^[9] Gubern y Hammond, 2009: 386.

^[1] David, 1996: 313.

^[2] Sánchez Vidal, 1984: 101.

^[3] Martín Rodríguez, 2010: 302.

^[4] Sánchez Vidal, 1994: 205.

^[5] Pérez Turrente/de la Colina, 1993: 42.

^[6] Buñuel, 1982: 111 and 112.

^[7] Buñuel, 1982: 118-130.

^[8] Gubern and Hammond, 2009: 386.

explícita de dejar claro que ya no se sentía vinculado al Partido Comunista, ni a ningún otro tipo de dogmatismo colectivo, optando en su lugar por las creencias personales y por los valores individuales. Este fue el posicionamiento que iba a marcar el resto de su vida y que estaría presente como una reflexión esencial y reiterada en buena parte de su filmografía, desde *Los olvidados* (1950), pasando por *Así es la aurora* (1955) o *Nazarín* (1958), hasta *Los ambiciosos* (1959) o *Simón del desierto* (1965).

Además, reconocía haber perdido la Fe en la ciencia y sentir repugnancia por la "inmunda época tecnológica" que le había tocado vivir, especialmente en lo relativo a la física atómica y a las bombas que de ella se habían derivado. Porque lo que realmente le escandalizaba de los avances científicos era el modo en el que le habían llevado a constatar "la baja moral de estos tiempos". Consideraba equiparable en su brutalidad la paranoia de Hitler y sus campos de concentración con el sarcasmo de Churchill al justificar los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. Escribía aterrado a su amigo Urgoiti que "Ese cinismo, cruel y blasfemo, contenía ya todo el programa "social" del átomo que luego hemos visto puesto en práctica. Y lo que te rondare morena"¹¹. Una última frase en la que Buñuel estaba pronosticando con su habitual intuición cuál iba a ser el problema fundamental en la política internacional de los años siguientes, adelantándose al fantasma la Guerra Fría y también a la lucha por la posesión de armas nucleares como una forma de ejercicio del poder. Decepcionado en términos ideológicos y políticos, abatido por la nostalgia de una España a la que no podía volver, sus consideraciones sobre la guerra parecen apostillas acerca de algunos de los *Desastres* de Goya como el nº 28 *Populacho*, donde todos los individuos son agresores y no hay inocentes.

Este fue el caldo de cultivo en el que surgió uno de sus proyectos más ambiciosos, *Ilegible hijo de flauta*. El guion escrito por Buñuel y Larrea a comienzos de 1947 nacía como el proyecto de una película innovadora, capaz de hablar de las peculiaridades, contradicciones y aspiraciones del ser humano que necesariamente debía actualizar su identidad¹². "El film ILEGIBLE ambiciona en cierto modo inaugurar esa producción de films nuevos por los que tanto clama la angustia y la esperanza del hombre moderno"¹³. En Ilegible esto se articula en torno a las relaciones entre el viejo continente y el nuevo mundo, proponiendo una visión poética de la realidad sobre la que Larrea ya había trabajado largamente en su ensayo *Rendición de espíritu* (1943). Y a partir de este tema nuclear se plantearon otras muchas cuestiones: el problema del doble,

Damned, 1950) and *Cela s'appelle l'aurore* (This is Called Dawn, 1955) to *Nazarín* (1958), *La Fiebre Monte a el Pao* (Fever Mounts at El Pao, 1959) and *Simón del desierto* (Simon of the Desert, 1965).

He also acknowledged that he had lost faith in science and abhorred the "foul technological era" he had lived through, particularly in relation to atomic physics and the bombs this had spawned. Because what really shocked him about scientific advances was how they reflected the "moral turpitude of the times". He considered Hitler’s paranoia and concentration camps to be comparable in their brutality to Churchill’s sarcasm in justifying the bombings of Hiroshima and Nagasaki. In a letter to his friend Urgoiti, he expressed his fear that "This cruel and blasphemous cynicism contained the entire "social" agenda of the atom that we later saw put into practice. And this is just the beginning"¹¹. A closing phrase in which Buñuel was predicting, with his characteristic intuition, the main problem of international politics in the ensuing years and foreseeing the ghost of the Cold War and the nuclear arms race as a means of exercising power. Disillusioned by ideology and politics, and dejected by nostalgia for the Spain he could never return to, his thoughts on war seem like notes on some of the prints in Goya’s *The Disasters of War* series, such as print no. 28 *Populacho* (Rabble), in which everyone is an aggressor and no one is innocent.

Thus, this was the breeding ground in which one of his most ambitious projects was hatched *Ilegible hijo de flauta* (Illegible Son of Flute). The script, written by Buñuel and Larrea in early 1947, was a plan for an innovative film capable of speaking of the peculiarities, contradictions and aspirations of a human being who had to completely revise his identity¹². "In a way, the film *Ilegible* aspires to be the first in a series of new film productions that modern man is craving and hoping for"¹³. In *Ilegible*, this is structured around relations between the Old World and the New World, proposing a poetic vision of a reality that Larrea had already discussed at length in his essay *Rendición de espíritu* (1943). And many other issues were raised in relation to this core theme: the problem of the double, which Buñuel had already addressed in *Un Chien Andalou* (1929) and which was also very important in Larrea’s work; man as a wolf to another man; history and life unfolding like a dream; the problems of isolation and the modernisation of the Robinson Crusoe myth; shipwrecks, both physical and spiritual; mutilation and loss; the perverse and at the same time maternal woman, as elusive as a ghost; the revision of a number of myths such as Atlantis and the Apocalypse; and, finally, the reappraisal of time as a measurable concept.

ya tratado por Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) y también muy importante en la obra de Larrea; el hombre como un lobo para el hombre; la Historia y la vida sucediéndose como un sueño; los problemas del aislamiento y la actualización del mito de Robinson Crusoe; los naufragios, físicos y espirituales; la mutilación y la pérdida; la mujer perversa y maternal a un tiempo, inasible como un fantasma; la revisión de algunos mitos como el de la Atlántida y el Apocalipsis; o, finalmente, el cuestionamiento del tiempo como concepto mensurable.

Tal y como ha subrayado Sánchez Vidal la aventura de Ilegible comienza en el momento en el que el Leandro Villalobos se transforma en Ilegible hijo de flauta. Un personaje "cuyo estado de guerra civil al modo del 'homo homini lupus' de Hobbes queda de relieve en la escena en que los amantes son atados cuello con cuello "de manera que si el uno se quiere desatar tendría que ahorcar al otro": la libertad del uno pasa por la aniquilación del otro¹⁴. Esta es una de las premisas esenciales del guion al que se añadieron algunas referencias directas a la Guerra Civil española que, pese a ser puntuales, se convertirían en parte de la sustancia espiritual del relato. Desde las imágenes de la gorra del generalísimo que funcionaban como evocación de Franco, a otros pasajes muchos más explícitos como el "choque de dos trenes con las locomotoras empinadas una sobre otra"¹⁵, que tiene lugar un 18 de julio de 1936. La idea de la Guerra Civil como "un sordo ruido de fondo" gravitaba a lo largo del todo el guion, del mismo modo que lo haría en forma de sugerencia en algunas películas posteriores de Buñuel (*Así es la aurora*; *La muerte en ese jardín*, 1956; *Los ambiciosos*) y más directamente en el proyecto nunca concluido de Monserrat (1962), toda una sinécdoque de la brutalidad material y moral de la contienda fratricida española.

A partir de estas consideraciones puede afirmarse que de entre los conceptos y principios creativos nucleares que Buñuel tomó de Cervantes, se convirtió en algo esencial la conciencia de la distancia que media entre nuestra concepción del mundo y lo que el mudo realmente es¹⁶. Este era un planteamiento que ya había introducido en *La edad de oro* y en el que seguiría trabajando para hacerlo crecer a lo largo de toda su filmografía. En el camino surgió *Ilegible, hijo de flauta* como "una gran alegoría de la aventura de la Hispanidad, de la guerra civil, del exilio, de un hombre nuevo en pos de una Quijotesca Edad de Oro..."¹⁷. Una visión todavía alimentada por un soplo de esperanza. Buñuel aspiraba al triunfo de la libertad, al menos la de conciencia, en el mismo sentido en el que Goya hablaba de la Verdad (*Esto es lo verdadero*) como horizonte al que tender en el último grabado de la serie de *Los desastres de la guerra*, una invocación a medio camino entre la esperanza y el desaliento desconfiado después de todo lo vivido.

Mientras Salvador Dalí, antiguo amigo y compañero de andanzas cinematográficas de Buñuel regresaba a Europa en julio de 1948, en los EE. UU. se desataban los síntomas de un anticomunismo creciente y comenzaban a sucederse los hechos que darían lugar a la Guerra Fría. Tras el rechazo del Plan Marshall por parte de la URSS y después del bloqueo y división de Berlín en dos sectores, en mayo de 1948, EE.UU. volvió a retomar sus ensayos con la fuerza explosiva de las

As Sánchez Vidal has pointed out, the adventure of *Ilegible* begins the moment that Leandro Villalobos becomes the illegible son of flute. A character "whose civil war status in the manner of Hobbes’ 'homo homini lupus' becomes evident in the scene where the lovers are tied neck to neck in such a way that if one tries to free themself, they will strangle the other": the freedom of one means the annihilation of the other¹⁴. This is one of the basic premises of the script, to which other direct references to the Spanish Civil War were added, and despite these being few, they became part of the spiritual substance of the story; from the images of the Generalissimo’s cap, used to evoke Franco, to other much more explicit passages, such as the "collision of two trains with the locomotives piled one on top of the other"¹⁵, which occurred one 18 July 1936. The idea of the Civil War as "a deaf background noise" was present throughout the script, and this was suggested in some of Buñuel’s later films (*Cela s'appelle l'aurore*; *La mort en ce jardin*, 1956; *Fiebre Monte a el Pao*) and more directly in the unfinished project of *Monserrat* (1962), a synecdoche for the moral and material brutality of the Spanish fratricidal war.

Based on these musings, it can be said that, of the core creative concepts and principles that Buñuel borrowed from Cervantes, an awareness of the distance between our conception of the world and what the world really is became essential¹⁶. Indeed, he had already introduced this idea in *L’Age d’Or* (The Golden Age) and continued to develop it in his later films. Along the way, *Ilegible, hijo de flauta* emerged as "a great allegory of the Hispanic World, the civil war, exile, a new man in search of a quixotic Golden Age (...)"¹⁷. A vision still fuelled by a glimmer of hope. Buñuel hoped for the triumph of freedom, at least that of the conscience, in the same way that Goya spoke of the Truth (*Esto es lo verdadero*, This Is the True Way) as a last hope in the final print in the *Disasters of War* series, an invocation mid-way between hope and distrustful despondency after everything that had taken place.

As his former friend and partner in film ventures, Salvador Dalí, was returning to Europe in July 1948, growing anti-communist sentiment could be felt in the U.S. and the events that would ultimately lead to the Cold War were beginning to occur. After the Soviet Union’s rejection of the Marshall Plan and the Blockade and division of Berlin into two parts, in May 1948 the U.S. resumed the testing of nuclear weapons. Alongside this, in 1947, the Un-American Activities Committee drew up the first black lists after prosecuting "the Hollywood Ten" for their links with left-wing America. From this point forth, an atmosphere of suspicion and betrayal prevailed and even affected stars of the calibre of Charles Chaplin, who was accused of anti-Americanism in October 1948. At the time, Buñuel’s financial and work situation in Mexico remained uncertain. However, given the inconsistency of his work prospects in the U.S. and the climate of political suspicion and anti-communism that had taken hold of the country, he ruled out the idea of returning to Los Angeles, "Where can I go at this stage? A success or a failure, I intend to stay here"¹⁸.

^[1] Carta escrita por Luis Buñuel a Ricardo Urgoiti el 6 de agosto de 1946, reproducida en Fernández Colorado/Cerdán, 2007: 222.

^[2] Morelli, 2007: 157.

^[3] Buñuel, 1982: 181-186.

^[4] Sánchez Vidal, 1982: 289.

^[5] Buñuel, 1982: 222.

^[6] Sánchez Vidal, 1993: 264.

^[7] Sánchez Vidal, 1986: 34.

^[8] Letter from Luis Buñuel to Ricardo Urgoiti dated 6 August 1946, reproduced in Fernández Colorado/Cerdán, 2007: 222.

^[9] Morelli, 2007: 157.

^[10] Buñuel, 1982: 181-186.

^[11] Sánchez Vidal, 1982: 289.

^[12] Buñuel, 1982: 222.

^[13] Sánchez Vidal, 1993: 264.

^[14] Sánchez Vidal, 1986: 34.

bombas nucleares. Paralelamente, en 1947, el Comité de Actividades Antiestadounidenses estableció las primeras listas negras, después de haber procesado a “los diez de Hollywood” por sus vínculos con la izquierda americana. A partir de entonces se impuso un ambiente de delación y suspicacia que afectaría a estrellas de la talla de Charles Chaplin, encausado por antiamericano en octubre de 1948. Por aquellas mismas fechas, la situación financiera y laboral de Buñuel en México seguía siendo muy incierta. Pero la inconsistencia de sus opciones laborales en EE.UU. y el clima de sospecha política y anticomunismo que envolvía el país le llevaron a descartar la posibilidad de retornar a Los Ángeles “¿Dónde me voy a ir a estas alturas? Triunfante o fracasado pienso continuar por aquí”¹⁸.

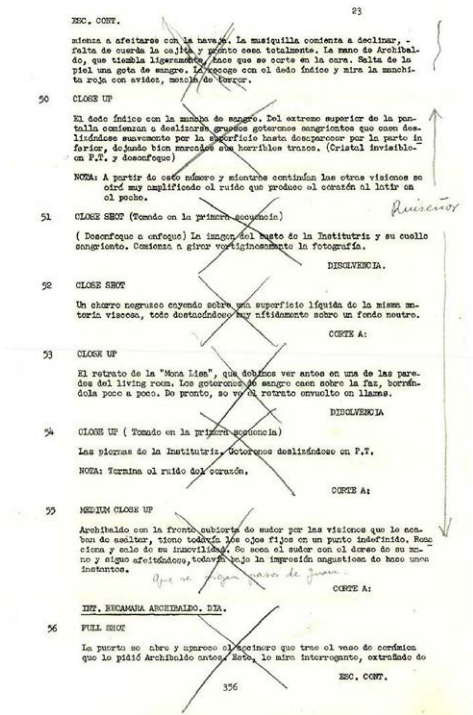
Afortunadamente el éxito comercial de *El gran calavera* (1949) y la excelente acogida internacional de *Los olvidados*, que obtuvo, entre otros galardones, el premio al mejor director en el Festival de Cannes, le dio la ocasión a Buñuel de regularizar su situación en México e iniciar un periodo de cierta estabilidad profesional en este país. Durante aquellos años, el tema de la guerra y especialmente el de la violencia continuó filtrándose en muchas de sus películas, en algunas de manera explícita como telón de fondo de la acción (*El río y la muerte*, 1954; *Así es la aurora*; *La muerte en ese jardín*; *Los ambiciosos*) y en otras de forma sugerida, aunque, si cabe, con una potencialidad crítica todavía mayor.

Esto es lo que sucede con *Ensayo de un crimen* (1955) donde es posible localizar una rica gama de sugerencias, como las relacionadas con la crítica al poder establecido o las burlas a los gringos y a EE. UU., un país que vivía en medio de la paranoia colectiva generada a partir de la caza de brujas. Aunque en esta película llaman especialmente la atención las reflexiones que propone acerca de la imposibilidad del escándalo después de la debacle de la

Fortunately, the commercial success of *El Gran Calavera* (The Great Madcap, 1949) and the excellent international reception of *Los olvidados*, which garnered a Best Director Award at Cannes Film Festival, among other accolades, afforded Buñuel the opportunity to regularise his situation in Mexico and ushered in a period of relative professional stability in this country. During those years, the theme of war and, most especially violence, continued to seep into many of his films. In some, this was explicit, providing a backdrop to the action (*El río y la muerte*, The River and Death, 1954; *Cela s'appelle l'aurore*; *La mort en ce jardin*; *Fievre Monte a el Pao*), while in others it was merely suggested, but with greater critical potential.

This was the case of *Ensayo de un crimen* (The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz, 1955), which is tinged with rich intimations, such as criticism of the established power and jibes at the gringos and the U.S., a country in the clutches of collective paranoia on account of the witch-hunts. In this film, however, his reflections on the inability to shock following the Second World War debacle are worth a special mention. In *Ensayo de un crimen*, when Patricia and Archibaldo are talking about the collection of photos of famous people Patricia has on display in her apartment (actors, politicians, bullfighters), Archibaldo’s remark is laden with both irony and intention: "Very interesting. And full of celebrities. You’re only missing the inventor of the atomic bomb"¹⁹. With this sentence, Buñuel was not just alluding to the values and role models of the new and hollow society, but was taking the opportunity to introduce an issue that had been of great concern to him since the end of

the Second World War: the atomic bomb and its consequences. This was a subject he became obsessed with, worried, as he was, about the inability to shock a society that had lived through the Holocaust and the Hiroshima and Nagasaki atomic bombs²⁰.


 Luis Buñuel. Página del guion de *Ensayo de un crimen*. 1955. Filmoteca Española. Madrid.

Segunda Guerra Mundial. En *Ensayo de un crimen* cuando Patricia y Archibaldo conversan sobre la colección de fotos de gente famosa que ella atesora en su apartamento (actores, políticos, toreros), Archibaldo termina pronunciando una frase cargada de ironía y a la vez de intención: "Muy interesante. Y lleno de celebridades. Sólo falta el inventor de la bomba atómica"¹⁹. Con esta sentencia Buñuel no solo hacía alusión a los valores y referentes de una sociedad nueva y vacua, sino que, además, aprovechaba la ocasión para introducir uno de los temas que más le preocupaba después de la Segunda Guerra mundial: la bomba atómica y sus consecuencias. Un asunto que llegó a obsesionarle, preocupado por la imposibilidad de escandalizar a una sociedad que había vivido el exterminio en los campos de concentración nazis o los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki²⁰. En este escepticismo desconfiado Buñuel emula a Goya, que, tal y como puede leerse en algunos de sus caprichos enfáticos de la serie de *Los desastres*, llega a la conclusión de que en un conflicto bélico son los viejos poderes establecidos los únicos que obtienen beneficio de la situación a través del miedo (*Que se rompe la cuerda*), el fanatismo (*Extraña devoción!*) o todo tipo de supersticiones (*Ésta no lo es menos*).

Estrechamente vinculada a esta cuestión debemos referirnos a otro de los temas que a partir de entonces, se convertiría en materia recurrente en las películas de Buñuel: la conmoción generada por la violencia, ya fuese íntima (*Él*, 1953) o pública (*El río y la muerte*). En *Ensayo de un crimen* queda sintetizado en algunas páginas escritas en el guion que no pasaron a la película. Las ensoñaciones de Archibaldo en las que combinaba la memoria sensual de la muerte de su institutriz durante la revolución mexicana, con la imagen de la *Mona Lisa* ensangrentada y ardiendo²¹. No se trataba únicamente de una alusión satírica a su amigo Salvador Dalí, siempre encandilado con la obra de Leonardo. Era también una invocación a la ruptura con las tradiciones del arte y la cultura más convencional, que estaban adelantando las especulaciones acerca del terrorismo que desarrollaría en su obra durante los años siguientes, especialmente en el guion de *Agón* (1978). Estos fueron los nuevos fantasmas que comenzaron a poblar la obra de Buñuel a partir de *Ensayo de un crimen*.

Guerras frías.

"La falta de trabajo, la inseguridad de la vida, el temor a la guerra, la injusticia social..."²². Estos eran los temas que Buñuel situaba como nucleares en el horizonte del ser humano a finales de los años cincuenta. Un Buñuel cada vez más escéptico en buena medida debido a los desengaños políticos. A comienzo de los sesenta había aprendido a no esperar mucho de las revoluciones colectivas y a confiar más en sí mismo y en su propio criterio, cultivando un personal y recio humanismo.

With his distrustful scepticism, Buñuel emulates Goya, who, as evidenced by some of his notes on the Caprichos Enfáticos (Emphatic Caprices) from his *Disasters of War* series, reaches the conclusion that the established powers are the only ones who reap any benefit from the situation through fear (*Que se rompe la cuerda*, The Rope is Breaking), fanaticism (*Extraña devoción!*, Strange Devotion!) and all kinds of superstitions (*Ésta no lo es menos*, This Is Not Less So).

Closely linked to this is another issue that became a recurring theme in Buñuel’s films: the commotion caused by violence, whether private (*Él*, Him or This Strange Passion, 1953) or public (*El río y la muerte*). This was summarised in some pages of the script of *Ensayo de un crimen* that did not make it into the film: Archibaldo’s reveries in which he combined the sensual memory of his governess’s death during the Mexican Revolution with the image of a bloodied and burning *Mona Lisa*²¹. This was not just a satirical allusion to his friend Salvador Dalí, who had always been in awe of Leonardo’s work. It was also a call to break with art traditions and conventional culture, which were an anticipation of his reflections on terrorism, an aspect that he would develop further in his work in the ensuing years, particularly in the script for *Agón* (1978). These were the new ghosts that began to haunt Buñuel’s work after *Ensayo de un crimen*.


 Francisco de Goya y Lucientes. *Que se rompe la cuerda* (Desastres de la guerra, 77). 1820-1823.

Cold Wars.

"Unemployment, the uncertainties of life, the fear of war, social injustice (...)"²². These were the issues that Buñuel regarded as central to the outlook of humanity by the end of the 1950s. Buñuel was growing increasingly sceptical, largely due to his disillusionment with politics. By the early 1960s, he had learned not to expect much from collective revolutions and to trust his own instincts and judgement, cultivating a personal and strong humanism.

^[1] Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barcia de 6 de julio de 1948, publicada en Rubia Barcia, 1992: 37.

^[2] Filmoteca Española (FE)/ Archivo Buñuel (AB). Buñuel, Luis: Guion técnico de Ensayo de un crimen, p. 43, toma 101.

^[3] Fernández Colorado/Cerdán, 2007: 222.

^[4] FE/AB. Buñuel, Luis: Guion técnico de Ensayo de un crimen, p. 43.

^[5] Buñuel, 1982: 183.

^[6] Sánchez Vidal, 1984: 267.

^[7] Letter from Luis Buñuel to José Rubia Barcia dated 6 July 1948, published in Rubia Barcia, 1992: 37.

^[8] Filmoteca Española (FE)/Archivo Buñuel (AB). Buñuel, Luis: Guion técnico de Ensayo de un crimen, p. 43, toma 101.

^[9] Fernández Colorado/Cerdán, 2007: 222.

^[10] FE/AB. Buñuel, Luis: Guion técnico de Ensayo de un crimen, p. 43.

^[11] Buñuel, 1982: 183.

^[12] Sánchez Vidal, 1984: 267.



Luis Buñuel. *El ángel exterminador*. 1962. Fotograma.

La realización de *El ángel exterminador* (1962) debe entenderse en este contexto, ya que se trata de una película que por su forma y contenido, puede considerarse como una prolongación de la fiesta burguesa de *La edad de oro*, ya que rescata imágenes, temas y el espíritu general de la obra que Buñuel rodara en París en 1930²³. Además, en *El ángel exterminador* se añan la idea de aislamiento, con la de naufragio o apocalipsis de la civilización. El misterioso encierro de este grupo de burgueses en una lujosa mansión le sirvió para expresar la sinrazón que amenazaba al mundo tras los desastres acaecidos durante la Segunda Guerra Mundial. Le interesaba observar al ser humano asilado, a la deriva, para identificar la verdadera naturaleza de las relaciones sociales y desenmascarar ciertos comportamientos y mecanismos que se desencadenaban en situaciones extremas, tal y como había planteado en *Las Hurdes* (1933), *Susana* (1950), *Robinson Crusoe* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *La muerte en este jardín o La joven* (1960).

Unida a la noción de naufragio (durante todo el texto del guion Buñuel denominó *náufragos* a los encerrados en la casa) y estrechamente vinculado a este concepto está la idea de Apocalipsis como columna vertebral de toda la película. Desde el título, en el que se hace referencia al Ángel Exterminador de la Biblia; pasando por las acciones de muchas de sus escenas, algunas severamente reducidas durante el rodaje y montaje, como la de las sierras eléctricas que debía masacrar a los supervivientes del encierro²⁴; hasta llegar al final con la

El ángel exterminador (The Exterminating Angel, 1962) must be seen in this context, given that, on account of its form and content, it is considered an extension of the bourgeois revelry of *L'Age d'Or* as it revisits images, subjects and the general spirit of the work Buñuel filmed in Paris in 1930²³. In addition, in *El ángel exterminador*, the idea of isolation is combined with that of the collapse of civilisation or the Apocalypse. A party of bourgeois guests mysteriously trapped in a luxurious mansion was used to express the madness threatening the world following the disasters of the Second World War. Buñuel wanted to observe the human being alone and adrift in order to identify the true nature of social relations and expose the behaviours and mechanisms that come to the fore in extreme situations, just as he had done in *Las Hurdes* (Land Without Bread or Unpromised Land, 1933), *Susana* (1950), *Robinson Crusoe* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (Illusion Travels by Streetcar, 1953), *La mort en ce jardin* and *The Young One* (1960).

Connected with the idea of a shipwreck (throughout the script Buñuel repeatedly refers to the guests trapped in the mansion as *castaways*), and closely linked to the concept is the idea of the Apocalypse as the backbone of the film. From the title, which alludes to the exterminating angel in the Bible; the actions in many of the scenes, some of which were considerably cut during filming and editing, like the electric saws that were to be used to kill the survivors²⁴, to the ending with the brutal police repression and entrapment again, this time in a

inmisericorde represión policial y la nueva reclusión, esta vez en una iglesia. Aludiendo a estas últimas imágenes, el actor Fernando Rey se refería con admiración a la capacidad de anticipación de Luis Buñuel. Hablaba de cómo había filmado en 1962 las escenas de cargas policiales y tiroteos indiscriminados contra la población, casi como un vaticinio de la matanza de Tlatelolco que años más tarde, el 2 de octubre de 1968, tendría lugar en la Plaza de las Tres Culturas de Ciudad de México y que daría lugar al asesinato de casi trescientas personas como resultado y a varios miles arrestados.

Proyectos de guerra: de *Montserrat* a *Johnny cogió su fusil*.

Tras el estreno en Cannes de *El ángel exterminador* y la excelente acogida de la película con la que obtuvo en mayo de 1962 el Premio Internacional de la Crítica de la Sociedad de Escritores (FIPRESCI), en el Festival de Cannes, Buñuel estaba empezando a pensar seriamente en la posibilidad de trabajar fuera de México. Barajaba la opción junto a Zachary Scott de adaptar en Hollywood *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry²⁵. Y el joven escritor Gabriel García Márquez le había enviado la sinopsis para una comedia absurda que iba a llevar por título *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*²⁶.

Fue entonces cuando se le planteó filmar una obra sobre la Guerra Civil española partiendo de *Montserrat*, la pieza teatral de su amigo y antiguo colaborador Emmanuel Roblès. Una tragedia situada en la Guerra de Independencia venezolana en la que Montserrat un oficial del ejército español que ayuda a los rebeldes es detenido e interrogado bajo la amenaza de matar a seis personas capturadas por la calle al azar si no ofrece datos sobre el paradero de Bolívar. Se trata de una madre con dos hijos, una joven de dieciocho años, un cómico español, un rico comerciante, un alfarero y un muchacho afín a la revolución. A partir de aquí comienza la tortura psicológica de Montserrat, que ha de ver como los prisioneros son conducidos ante el pelotón de fusilamiento, ante su negativa a dar información.

La obra de Roblès proponía preguntas plenamente vigentes en el momento de su estreno vinculadas a los conflictos generados durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Entre ellas el complejo dilema moral que oponía el bien particular frente al bien colectivo. Era una situación dramática y traumática con la que muchos espectadores podían sentirse identificados después de haber vivido en carne propia los efectos de la contienda mundial. Roblès también hacía referencia al concepto de la guerra como desastre, como fracaso humano tanto para los vencedores como para los vencidos. Y se atrevió a incluir la cuestión del posicionamiento acomodaticio de la Iglesia, presentada como una institución más política que espiritual, capaz de justificar las situaciones más despóticas, utilizando la coartada de la voluntad divina.

La obra teatral obtuvo un éxito internacional notable y llegó a haber un proyecto de adaptación cinematográfica para la Fox que quedó paralizado a comienzo de los sesenta. Fue entonces cuando Emmanuel Roblès y Luis Buñuel se plantearon hacer su propia versión cinematográfica pasando por encima

church. Speaking about the latter images, the actor Fernando Rey applauded Luis Buñuel's ability to anticipate events. He spoke of how the prophetic filming of the police charges and indiscriminate shooting scenes against the civilian population in 1962 was an augury of the Tlatelolco massacre that occurred years later, on 2 October 1968, in the Plaza de las Tres Culturas in Mexico City, leading to the massacre of almost three hundred people and thousands of arrests.

War projects: from *Montserrat* to *Johnny Got His Gun*.

After *El ángel exterminador* premièred at Cannes, and the remarkable success of the film, which won him the International Federation of Film Critics' (FIPRESCI) International Critics Award at the Cannes Festival in May 1962, Buñuel was seriously contemplating the possibility of working outside Mexico. He and Zachary Scott were considering the adaptation of Malcolm Lowry's²⁵ *Under the Volcano* in Hollywood. In addition, the young writer Gabriel García Márquez had sent him a synopsis for an absurd comedy that would be titled *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*²⁶.

And it was then that it was suggested he make a film about the Spanish Civil War based on *Montserrat*, the play by his friend and former collaborator, Emmanuel Roblès. A tragedy set in the Venezuelan War of Independence, in which Montserrat, a Spanish army officer who assists the rebels, is arrested and interrogated under the threat of executing six hostages captured at random from the street unless he provides information on the whereabouts of Bolívar. The people captured include a mother of two children, an eighteen-year-old girl, a Spanish actor, a wealthy merchant, a potter and a boy connected with the revolution. From then on, Montserrat is subjected to psychological torture and has to watch as the hostages are led before the firing squad because he refuses to give information.

Roblès' work raised questions that were highly relevant at the time the play premièred in relation to the conflicts that arose during and in the aftermath of the Second World War. These included the complex moral dilemma of putting the common good before self-interest. This was a dramatic and traumatic situation with which many viewers could identify, having experiencing the effects of the war first-hand. Roblès also referred to the idea of war as a disaster, a human failure both for the victors and losers. And he even dared to question the accommodating stance of the Church, which he portrays as more a political than spiritual institution, capable of justifying even the most despotic situations under the guise of divine will.

The play was a major international success and there was even talk of adapting it for the screen for Fox, but the plan was shelved in the early 1960s. It was then that Emmanuel Roblès and Luis Buñuel considered going over the heads of the American film producers and adapting it for the screen themselves. Roblès realised that the "Castro movement"²⁷ that was threatening the balance of power between the U.S. and the Soviet Union made his project unviable in Hollywood and, therefore, began to consider other options with Buñuel, whom

24. FE/AB. Buñuel, Luis: Guion técnico de El ángel exterminador.

25. Carnicero/Sánchez Salas 2000: 188.

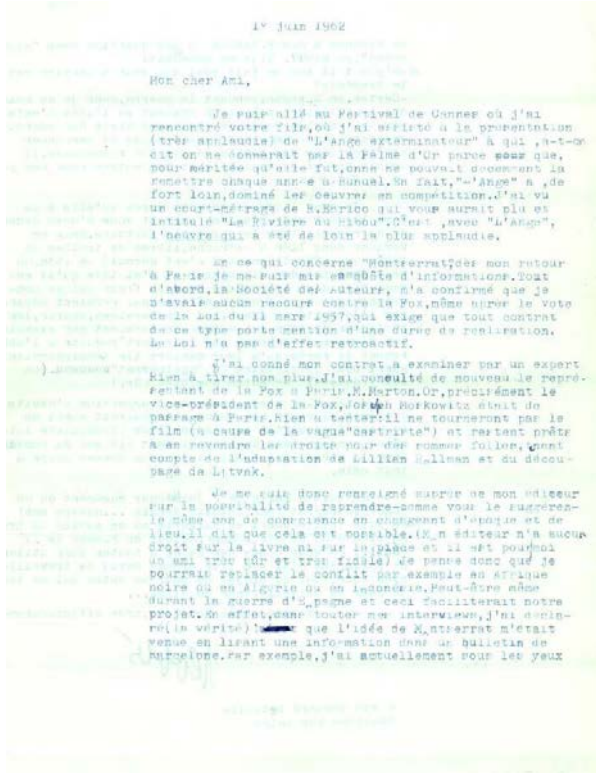
26. FE/AB: 555.

24. FE/AB. Buñuel, Luis: Guion técnico de El ángel exterminador.

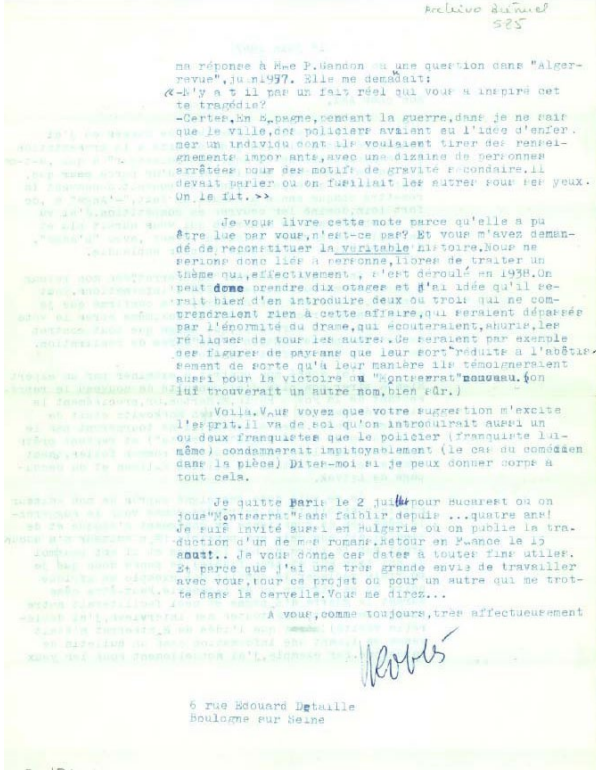
25. Carnicero/Sánchez Salas 2000: 188.

26. FE/AB: 555.

27. Letter from Emmanuel Roblès to Luis Buñuel dated 1 July 1962. FE/AB: 585.



Carta de Emmanuel Roblès a Luis Buñuel. 1 de junio de 1962. Filmoteca Española. Madrid.



de la productora estadounidense. Roblès se dio cuenta de que la “ola castrista”²⁷ que amenazaba el equilibrio de fuerzas entre los EE. UU. y el bloque soviético hacía inviable su proyecto en Hollywood y comenzó a estudiar otro tratamiento con Buñuel, a quien conocía desde tiempo atrás, y por el que sentía una enorme admiración. Los vínculos entre ambos provenían de su colaboración para llevar a la pantalla *Así es la aurora*.

En la primavera de 1962, tras el estreno de *El ángel exterminador*, Buñuel estaba trabajando en varios proyectos: la traslación al cine de un argumento de Jean Giono y la adaptación para la gran pantalla de una novela de Dalton Trumbo, *Johnny cogió su fusil* (1939), con Gustavo Alatríste como productor²⁸. A esto se añadiría, entre abril y mayo de 1962, la posibilidad de llevar al cine *Montserrat*, otro proyecto en cuya esencia puede apreciarse la misma reflexión antibelicista que vertebra *Johnny cogió su fusil* y casi un idéntico espanto ante los desastres de la guerra.

he had know for many years and held in high esteem. The relationship between the two dated back to their collaboration in bringing *Cela s'appelle l'aurore* to the movie screen.

In spring 1962, following the release of *El ángel exterminador*, Buñuel was working on a number of projects: the adaptation of a plot by Jean Giono for cinema and Dalton Trumbo’s novel, *Johnny Got His Gun* (1939) for the big screen, with Gustavo Alatríste as the producer²⁸. In addition, between April and May 1962, he was afforded the opportunity to adapt *Montserrat* for the screen; a project with the same anti-war undertones as *Johnny Got His Gun* and with an almost identical horror of the disasters of war.

On 1 July 1962, Roblès began to work on the details, penning in a letter his ideas for the adaptation of *Montserrat*, on which he had been working with Buñuel for several weeks. After making initial contacts, and confirming that the U.S.

El 1 de julio de 1962, Roblès comenzó a entrar en detalles, perfilando por carta los matices de la adaptación de *Montserrat* en la que llevaba trabajando con Buñuel desde hacía varias semanas. Tras los primeros contactos, al constatar el bloqueo legal en el que se encontraba el proyecto estadounidense, Buñuel sugirió a Roblès que partiendo del mismo dilema moral planteado por la obra de teatro, se trasladase la acción a otra época y lugar. Tras proponer distintas opciones (África negra, Argelia, Indonesia), Roblès decidió volver al espacio y al tiempo que en su día habían inspirado el tema de la obra de teatro, y situar el relato en el trascurso de la Guerra Civil española, en el año 1938. En la película habría diez rehenes (en lugar de los seis de la obra original), de entre los cuales dos o tres serían campesinos sobrepasados por los acontecimientos, incapaces de entender lo que les estaba sucediendo²⁹ y otros dos serían franquistas militantes, condenados absurdamente a morir por sus propios camaradas. Una caracterización como fascistas propuesta por Buñuel, que Roblès aprovechó para preservar en la adaptación cinematográfica la misma idea de absurdo expuesta a través del personaje del comediante de su obra teatral: el súbdito fiel al Rey, adepto a los españoles, que pese a tener un comportamiento sin tacha, es fusilado arbitrariamente por estos.

A partir de estas variaciones, la historia cinematográfica que se pretendía contar era la que Roblès leyera en un periódico español durante la Guerra Civil española y en el que se había inspirado para la creación de su obra teatral: la de un hombre chantajeado moralmente por los rebeldes franquistas, que debía ver cómo eran asesinados ante sus ojos un grupo de inocentes, al no ofrecer ninguna información acerca de las posiciones del bando Republicano.

“En Espagne, pendant la guerre, dans je ne sais que le ville, des policiers avaient eu l’idée d’enfermer un individu dont ils voulaient tirer des renseignements importants, avec une dizaine de personnes arrêtées por des motifs de gravité secondaire. Il devait parler ou on fusillait les autres sous ses yeux. On le fit”³⁰

Esta trama les permitía especular sobre temas que les interesaban a ambos. Buñuel y Roblès, aparte de asuntos universales como la cuestión colonial o los dilemas éticos generados en situaciones de conflicto, estaban preocupados por otros más directamente ligados a la Guerra Civil española, entre ellos la caída de la Segunda República y el fascismo, el papel desempeñado por la Iglesia o la idea de la guerra (civil o mundial) como catástrofe. Además, les daba la oportunidad de poner el foco en la Iglesia católica como cómplice de los crímenes cometidos (por la metròpoli o por los franquistas), que al igual que el Padre Coronil en lugar de mediar por las víctimas de una situación injusta y absurda, las invita a resignarse porque la voluntad del opresor es interpretada como los “Designios del Señor”. Un posicionamiento crítico que Buñuel ya había expuesto en muchas de sus películas (*La hija del engaño*, 1951;

project was in a legal deadlock, Buñuel suggested that the plot be set in a different period and location, but that they maintain the moral dilemma posed in the play. After looking at different options (Sub-Saharan Africa, Algeria, Indonesia), Roblès decided to return to the place and time that had inspired the original play and to set the story in the Spanish Civil War in the year 1938. In the film, there would be ten hostages (instead of six like in the original work), including two or three peasants overwhelmed by the events and incapable of understanding what was happening to them²⁹, and two of the hostages would be Franco militants, absurdly condemned to death by their own comrades. The fascist characters were proposed by Buñuel, and Roblès chose to maintain the same absurd idea in the film adaptation, which was portrayed by the character of the actor in his play: a loyal subject of the king and supporter of the Spanish who, despite his irreproachable conduct, is arbitrarily shot by them.

Following these variations, the proposed script was based on something Roblès had read in a Spanish newspaper during the Spanish Civil War and which had served as the inspiration for his play: the tale of a man who is morally blackmailed by Franco rebels and must watch as a group of innocent people are murdered before his very eyes because he refuses to inform on the positions of the Republican side.

“En Espagne, pendant la guerre, dans je ne sais que le ville, des policiers avaient eu l’idée d’enfermer un individu dont ils voulaient tirer des renseignements importants, avec une dizaine de personnes arrêtées por des motifs de gravité secondaire. Il devait parler ou on fusillait les autres sous ses yeux. On le fit”³⁰.

The plot afforded them the opportunity to reflect on subjects they were both interested in. Apart from universal matters such as the question of colonialism and the ethical dilemmas posed by conflict situations, Buñuel and Roblès were also deeply concerned about other issues more directly related to the Spanish Civil War, such as the fall of the Second Republic and fascism, the role of the Church and the idea that (civil or world) war is a catastrophe. Moreover, it also afforded them the opportunity to put the focus on the Catholic Church as an accomplice in the crimes committed (by the mother country or the Francoists), in the same way that Padre Coronil, instead of interceding for the victims of an unjust and absurd situation, suggests they resign themselves because the will of the oppressor is the “Way of the Lord”. A critical stance that Buñuel had already expressed in many of his films (*La hija del engaño*, Daughter of Deceit, 1951; *Nazarín*; *Cela s'appelle l'aurore*) and which can also be discerned from some of Goya’s Emphatic Caprices prints from *The Disasters of War* series, in which he attempts to attack the Church’s taste for power and lack of charity, and offer, in passing, a pessimistic and gloomy view of Spanish life (*Esto es lo peor!* This is the Worst!)³¹.

27. Carta de Emmanuel Roblès a Luis Buñuel del 1 de julio de 1962. FE/AB: 585.

28. David, 1996: 327.

29. Carta de Emmanuel Roblès a Luis Buñuel” del 1 de julio de 1962. FE/AB: 585. Roblès: 1954.

30. Carta de Emmanuel Roblès a Luis Buñuel del 1 de julio de 1962. FE/AB: 585.

28. David, 1996: 327.

29. Letter from Emmanuel Roblès to Luis Buñuel dated 1 July 1962. FE/AB: 585. Roblès: 1954.

30. Letter from Emmanuel Roblès to Luis Buñuel dated 1 July 1962. FE/AB: 585.

31. Bozal, 1996: 219.



Francisco de Goya y Lucientes. *Esto es lo peor!* (Desastres de la guerra, 74). 1814-1815.



Francisco de Goya y Lucientes. Fragmento de *El 3 de mayo en Madrid* o "Los fusilamientos". 1814. Detalle. Museo del Prado. Madrid.



Luis Buñuel. *El fantasma de la libertad*. 1974. Fusilamientos.



Nazarín; *Así es la aurora*) y al igual que puede rastrearse en Goya, en algunos de los caprichos enfáticos incluidos dentro de la serie de *Los desastres de la guerra*, donde procuró atacar el gusto por el poder y la falta de caridad de esta institución, ofreciendo, de paso, una lectura pesimista y descarnada de la vida española (*Esto es lo peor!*)³¹.

El proyecto de Buñuel y Roblès quedó bloqueado cuando la Fox pareció querer retomar seriamente la idea de *Montserrat*³². Pero la película nunca se rodó, ni en Hollywood ni en Francia.

No obstante, lo más interesante de este proyecto es que del universo creativo de Roblès y Buñuel, emanaba una profunda reflexión en torno a la guerra entendida como desastre que coincide con Goya. En ambos es una forma de violencia siempre deshumanizada y arbitraria, en la que ninguno de los contendientes era inocente porque todos terminaban siendo responsables de crímenes sin sentido y acciones de fuerza excesiva y gratuita³³. Se trataba de una idea nuclear, que funcionaba como motor temático en *Montserrat* y que podía trasladarse, sin cambiar la esencia del relato al contexto de la Guerra Civil española y al proyecto cinematográfico en el que estaban trabajando en 1962. La guerra, tanto para Roblès como para su amigo y compañero

Buñuel and Roblès' project came to a standstill when Fox appeared to be seriously reconsidering the idea of *Montserrat*³². The work was never filmed, however, neither in Hollywood nor France.

Nevertheless, the most important aspect of this project is that Roblès and Buñuel's creative universe gave rise to a profound reflection on war as a disaster, which coincides with Goya's view. Both see war as a form of violence that is always dehumanised and arbitrary, where there are no innocent parties because they are all ultimately responsible for senseless crimes and excessive and gratuitous force³³. This was a core idea and a central theme in *Montserrat* which could be transferred, without having to adapt the essence of the story, to the Spanish Civil War and the film project they were working on in 1962. Both in the mind of Roblès and his friend and journalistic sparring partner, Albert Camus, there was nothing heroic about war. To the contrary, it meant infinite loneliness, the designation of an individual as an alien, a foreigner. Buñuel shared these concerns, and was, moreover, disillusioned with politics and a society that remained indifferent to the tragedies of war³⁴. He thus shared Goya's conviction that war was disaster, with Goya in his print series (*Y no hai remedio; No se puede mirar; Bárbaros!*), Eisenstein in *Battleship Potemkin*

de batallas periodísticas Albert Camus, no tenía nada de épico. Más bien todo lo contrario, representaba la soledad infinita, la declaración del individuo como un extraño, como un extranjero. Buñuel compartía estas consideraciones, a las que se añadían la decepción política y el desánimo ante una sociedad que se mantenía inmutable ante las tragedias bélicas³⁴. Se sumaba así a la consideración de la guerra como desastre que desde Goya en su serie de grabados ("*Y no hai remedio*"; "*No se puede mirar*"; "*Bárbaros!*"), pasando por Eisenstein en *Acorazado Potemkin* (1925) y siguiendo por Picasso en *Masacre en Corea* (1951), representaban al individuo como una máquina de matar deshumanizada y sin rostro. Idéntico tratamiento al que Roblès había ideado para la puesta en escena teatral de *Montserrat*³⁵, y que ya se había materializado en imágenes en su primera colaboración, en *Así es la aurora*. Esta película se inicia con los planos de un grupo de niños jugando a la guerra que componen una nueva variante iconográfica de *Los fusilamientos en la montaña del Principio Pío* pintados por Goya en 1814, probablemente uno de los mejores retratos de las confrontaciones ideológicas que marcarían la Historia de España durante los siglos XIX y XX, desde la Guerra de la Independencia hasta la Guerra Civil. Años más tarde, este mismo cuadro se convirtió en el referente visual al que volvería Buñuel en *El fantasma de la libertad* (1974), haciendo evolucionar su significado al añadir la consigna "vivan las cadenas", para seguir especulando, no solo sobre las consecuencias de la violencia, sino también acerca de los límites del ejercicio de la libertad. Una línea de trabajo que, tal y como ha señalado Sánchez Vidal, condujo al cineasta a subrayar el "trasfondo animal y natural del hombre (encadenado, zoo) a su codificado comportamiento social", fruto de la confrontación entre "el paraíso de ultratumba y el jardín de las delicias terrenal, los jesuitas y los surrealistas, la tensión entre la libertad y su fantasma, portador de cadenas"³⁶. Así fue como tras la crisis de los misiles con Cuba, cuando ya se había erigido el muro de Berlín y en el fragor de la Guerra Fría, al calor de una trama argumental que retrataba un violento interrogatorio

(1925) and Picasso in *Massacre in Korea* (1951) portraying the individual as a dehumanised and faceless killing machine. An identical treatment to the one Roblès had devised for the staging of *Montserrat*³⁵, and which Buñuel had rendered on film for their first collaboration, *Cela s'appelle l'aurore*. The film opens with shots of a group of children playing war, which is an iconographic variant of Goya's *The Third of May 1808* (1814), possibly one of the best portraits of the ideological confrontations that would mark Spain's history in the 19th and 20th centuries, from the Peninsular War to the Civil War. Years later, the painting became the visual reference to which Buñuel returned in *Le Fantôme de la liberté* (The Phantom of Liberty, 1974), expanding its meaning by adding the expression "Long live chains!", to continue his reflections, not only on the consequences of violence, but also on the limits on the exercise of freedom. A line of work which, as Sánchez Vidal has pointed out, led the film-maker to highlight "man's natural animal background (chained, zoo) to his codified social behaviour", the result of confrontation between "the paradise of the afterlife and the garden of earthly delights, the Jesuits and the Surrealists, the tension between freedom and its ghost, bearer of chains"³⁶. And this was how, after the Cuban Missile Crisis, the erection of the Berlin Wall and at the height of the Cold War, in the heat of a plot that portrayed a violent political interrogation during the Spanish Civil War, Buñuel reflected in *Montserrat* on the limits of personal freedom and collective freedom, and underscored, in passing, that there was never any justification for violence, not even on the grounds of ideology or noble causes.

This idea was also used in another aborted script, *Johnny Got His Gun*. In fact, of all the projects he was working on in 1962, this seemed the most solid. It was based on the novel of the same name by Dalton Trumbo. The original tale that Buñuel had described as "extremely interesting" and which had bowled him over "like the force of a punch"³⁷, was based on a true story: that of a young man who had lost his jaw, sight, hearing,

31. Bozal, 1996: 219.

32. Carta de Emmanuel Roblès a Max Aub, del 26 de abril de 1963, referenciada en Soldevila Durante, 2005: 11.

33. Roblès, 1954: 18.

34. Fernández Colorado/Cerdán, 2007.

35. Cuando el oficial Montserrat explica su decisión de apoyar a los venezolanos frente a los españoles, siendo el mismo oficial español, exclama con vehemencia que lo hace: "Porque tengo sentimientos de hombre! ¡Que yo no soy una máquina de matar, una máquina ciega y cruel!...". Roblès, 1954: 21.

36. Sánchez Vidal, 1984: 372.

32. Letter from Emmanuel Roblès to Max Aub, dated 26 April 1963, cited in Soldevila Durante, 2005: 11.

33. Roblès, 1954: 18.

34. Fernández Colorado/Cerdán, 2007.

35. When Officer Montserrat explains his decision to support the Venezuelans against the Spanish, despite his being a Spanish officer, he passionately exclaims that he does this: Because I have human feelings! I am not a killing machine, a blind and cruel machine! (...). Roblès, 1954: 21.

36. Sánchez Vidal, 1984: 372.

37. Buñuel, 1982: 226.

político durante la Guerra Civil española, Buñuel reflexionó en *Montserrat* acerca los límites entre la liberta personal y la libertad colectiva. Para insistir, de paso, en la imposibilidad de justificar la violencia, ni siquiera por motivos ideológicos o pretenciosamente nobles.

Esta fue la misma idea en la que se fundamentó otro guion fallido, *Johnny cogió su fusil*. De hecho, de entre todos los proyectos que tuvo entre manos en 1962, éste parecía el más sólido. Era el resultado de la adaptación de una novela homónima de Dalton Trumbo. El relato original que Buñuel consideraba como "interesantísimo" y que le había impresionado "con la misma fuerza que un puñetazo"³⁷, narra un suceso real: la historia de un joven que se había quedado sin mandíbula, sin vista ni oído, sin brazos ni piernas en una acción de guerra y que, pese a todo, había conseguido sobrevivir algún tiempo en una cama de hospital, consciente y tratando de comunicarse con los que le rodeaban, a quienes no podía ni ver ni oír.

Buñuel tenía previsto hacer la película financiada por Alatriste entre el año 1962 y 1963. Así que en mayo de 1962 inició la escritura del guion junto al mismísimo Dalton Trumbo³⁸, uno de los escritores más célebres de Hollywood, además de por la calidad de sus trabajos por haber sido uno de los principales represaliados durante la caza de brujas. Trumbo viajó en diversas ocasiones a México para reunirse y trabajar con Buñuel que, como él mismo relató, se dedicaba a hablar y lanzar propuestas, mientras que Trumbo "se limitaba a tomar notas. Aunque finalmente no conservó más que unas pocas de mis ideas, tuvo la gentileza de poner nuestros dos nombres en el guion"³⁹.

El proyecto se fue a pique, aunque diez años más tarde Trumbo logró llevar la historia a la pantalla dirigiendo él mismo la película de forma muy distinta a cómo Buñuel lo hubiera hecho⁴⁰. No obstante, en el guion que ambos escribieron a comienzos de los sesenta, se mantenían muchas de las reflexiones en torno a la guerra que preocupaban a Buñuel y ya planteadas en *Montserrat*. En *Johnny cogió su fusil* nos encontramos con asuntos como el de la mutilación, de ascendencia surrealista y presente en la obra del cineasta desde sus primeras películas, que al combinarse con los conflictos bélicos acentuaba la idea de amputación y pérdida, no solo física sino también espiritual y vital. Partiendo de

arms and legs in a battle yet, despite everything, had managed to survive for a time in a hospital bed, conscious and trying to communicate with the people around him, whom he could neither hear nor see.



Francisco de Goya y Lucientes. *Grande hazaña! con muertos!* (Desastres de la guerra, 39). 1810-1815.

Buñuel planned to make the film, financed by Alatriste, between 1962 and 1963. Therefore, in May 1962, he began writing the script with Dalton Trumbo³⁸ himself, one of Hollywood's most celebrated writers, not only on account of the quality of his work, but also because he had been one of the main victims of the witch-hunt. Trumbo travelled to Mexico on several occasions to meet and work with Buñuel who, as he has said himself, spent the whole time talking and tossing ideas around while Trumbo "merely took notes. Although, in the end he only used a few of my ideas, he was kind enough to put both our names on the script"³⁹.

The project foundered, but ten years later Trumbo did manage to have it made into a film, which he himself directed in a very different way to what Buñuel would no doubt have done.⁴⁰ Nevertheless, many of the reflections on war that troubled Buñuel and which he had already raised in *Montserrat* were carried through from the script they co-wrote in the early

este planteamiento, se desarrollaron otros temas que por entonces eran ya una constante en la obra de Buñuel, como la imposibilidad del heroísmo o el sinsentido de cualquier guerra, entendida como un monstruo que fagocita los proyectos de vida y las expectativas de futuro de cada individuo. Una visión que enlaza directamente con muchas de las reflexiones expuestas por Goya en sus *Desastres*. Porque ni en las obras del pintor ni en las del cineasta hay escenas de lucha militar, solo imágenes de los efectos de la guerra. Goya y Buñuel en sus creaciones adoptaron una posición hondamente humanista, al hablar de las consecuencias de la guerra en el individuo concreto y de la mutilación de su destino personal (*Qué hay que hacer más?; Esto es peor; Grande hazaña! Con muertos!*). Y, sobre todo, insistieron en la imposibilidad de cualquier tipo de heroísmo por el modo en el que la guerra termina con los proyectos de vida y las expectativas de futuro de cada ser humano (*Bárbaros!*). Al igual que Goya, Buñuel en *Montserrat* y en *Johnny cogió su fusil* destacó la individualidad y la soledad en la acción de morir, convirtiendo la anécdota en paradigma y erradicando de este modo la figura del héroe⁴¹.

Una meditación que iba a adquirir una enorme fuerza en su cine a lo largo de los sesenta y setenta, desde *Simón del desierto*, a sus últimas obras en las que se pasó de las consideraciones sarcásticas, a proponer una meditación más genérica en torno a la violencia (*El fantasma de la libertad*) y a una de sus prolongaciones más inmisericordes, el fantasma del terrorismo (*Agón*).

El apocalipsis o el espectro del terrorismo.

Buñuel rodó *Simón del desierto*, cuando se había iniciado una de las etapas más violentas y crueles de la guerra entre Vietnam y los EE. UU. Sin duda esto propició que en la película todavía se filtrasen algunas consideraciones más o menos irónicas en torno a la guerra, donde se combinaba el sarcasmo utilizado en *Ensayo de un crimen*, con el tono más crítico planteado en *Montserrat* o *Johnny cogió su fusil*. En un momento dado el hermano Daniel le lleva comida a Simón a su columna y le pone al día de las guerras que están a punto de llegar, fruto de la eterna discusión por "lo tuyo y lo mío". Un enfrentamiento sobre la propiedad que el estilista no es capaz de entender. Buñuel confesó haber extraído este pasaje del relato de la vida de un santo que le había sorprendido al leer *La leyenda dorada*⁴² y que le sirvió para insistir en el carácter quijotesco del personaje y para recuperar algunas de las cavilaciones acerca de la propiedad que ya implantara Cervantes en el *Quijote* y el propio Buñuel en *La edad de oro* o en *Ilegible, hijo de flauta*⁴³.

Pero lo más interesante es que en las páginas del guion, que nunca llegaron a filmarse por falta de presupuesto, nos encontramos con las primeras valoraciones acerca del terrorismo como otra forma de violencia con potencialidades desconocidas. La película tal y como fue presentada en el Festival de Venecia, termina con "una alegoría inquietante de nuestra época"⁴⁴ en la que los jóvenes se mueven convulsamente al ritmo de una canción que, como un mal

1960s. In *Johnny Got His Gun* there are subjects such as mutilation, a descendant of surrealism and present in Buñuel's work from the outset, which, when combined with armed conflicts, further heighten the idea of amputation and loss, not just physical, but also spiritual and vital. Using this as a starting point, other subjects which were by now a distinctive feature of Buñuel's work were developed, such as the impossibility of heroism and the futility of any war, which is seen as a monster that thwarts the individual's life plans and expectations for the future. A vision that is directly linked to many of the views expressed by Goya in his *Disasters of War* series. Because neither the artist's nor the film-maker's works contain scenes of military combat, merely images showing the effects of war. In their creations, both Goya and Buñuel took a deeply humanistic approach, speaking of the consequences of war on a particular individual and the mutilation of their personal destiny (*Qué hay que hacer más?; Esto es peor; Grande hazaña! Con muertos!*). Above all, however, they stressed the impossibility of any kind of heroism, given that war thwarts each person's life plans and expectations for the future (*Bárbaros!*). Like Goya, in *Montserrat* and *Johnny Got His Gun*, Buñuel highlights individuality and loneliness in the act of dying, turning the anecdote into a paradigm, thereby eliminating the character of the hero⁴¹.

A meditation that would gather tremendous force in his work throughout the 1960s and 1970s, from *Simón del desierto* to his final works where he went from focusing on sarcastic reflections to advocating a more general meditation on violence (*Le Fantôme de la liberté*) and on one of his most merciless developments, the spectre of terrorism (*Agón*).

The Apocalypse or the spectre of terrorism.

Buñuel filmed *Simón del desierto* while one of the cruelest and most violent stages of the Vietnam War was under way. This inevitably led to some more or less ironic reflections on war making their way into the film, in which he combined the sarcasm used in *Ensayo de un crimen* with the more critical tone of *Montserrat* and *Johnny Got His Gun*. At one point, Brother Daniel brings food to Simon's pillar and informs him of the wars that are about to commence, spawned by the eternal argument over "yours and mine", a confrontation over property that the stylite is incapable of understanding. Buñuel confessed that he had taken this passage from the life story of a saint that had caught his attention while reading *The Golden Legend*⁴² and that he used it to highlight the character's quixotic nature and recover some of the musings about property that Cervantes had introduced in *Don Quixote* and, indeed, Buñuel in *L'Age d'Or* and *Ilegible, hijo de flauta*⁴³.

However, the most interesting thing is that in the script, which was never filmed due to lack of budget, we find his first musings about terrorism as a form of violence of unknown proportions. The film, as it was presented at the Venice Film Festival, concludes with "a disturbing allegory of our time"⁴⁴, in which young people move to the convulsive rhythm of a song which, like a bad omen in the middle of the Cold War,

37. Buñuel, 1982: 226.

38. David, 1996: 327.

39. Buñuel, 1982: 226.

40. Sánchez Vidal, 1982: 75.

41. Bozal, 1996: 200-2002.

42. Aub, 1985: 490.

43. Sánchez Vidal, 1993: 218.

44. FE, AB/549, Guion técnico de Simón del desierto, p. 75.

38. David, 1996: 327.

39. Buñuel, 1982: 226.

40. Sánchez Vidal, 1982: 75.

41. Bozal, 1996: 200-2002.

42. Aub, 1985: 490.

43. Sánchez Vidal, 1993: 218.

44. FE, AB/549, Guion técnico de Simón del desierto, p. 75.

45. FE, AB/549, Guion técnico de Simón del desierto, p. 79.

presagio en medio de la Guerra Fría, recibe el título *Carne Radioactiva*. Pero según otro de los finales que estaba previsto en el guion y que nunca llegó a filmarse, la acción tenía que haber retornado al desierto dónde sobre la columna, en el lugar que debían ocupar Simón o el Diablo se había colocado "UN ANUNCIO DE UN PRODUCTO MODERNO"⁴⁵. Así era como Buñuel quería golpear al espectador con una imagen en la que le proponía un paralelismo nada ingenuo desde el que especular en torno a la condición diabólica de la publicidad y a los nuevos ídolos de la sociedad de consumo. Entonces, súbitamente, la columna estallaba en mil pedazos, convirtiéndose en polvo como consecuencia del Apocalipsis nuclear que habían presagiado los compases del baile *Carne Radioactiva*. La explosión final, que no llegó ni siquiera a rodarse, formaba parte de uno de los temas que abrumaron a Buñuel tras la decepción y el espanto provocado por la Segunda Guerra Mundial. El uso indiscriminado y arbitrario de la violencia. De hecho para *El ángel exterminador* ya había previsto un cierre como éste, que se modificó y se substituyó por otro muy distinto en el último momento.

También esta misma idea estaba latente pero sin terminar de desarrollarse en *Ensayo de un crimen*. La imagen de *La Mona Lisa* ardiendo que no pasó del papel, presente en el guion como uno de los iconos de referencia la cultura occidental y expresión de muchos de sus valores éticos y estéticos tenía en *Ensayo de un crimen* un doble significado. Por un lado hablaba con ironía de la violencia emocional e íntima generada por la ruina de una amistad, en este caso la de Buñuel con Dalí. Y al mismo tiempo debía haber sido la materialización visual de toda una cultura, de una sociedad sometida a nuevas formas de violencia pública, entre las que la terrorista terminaría siendo con el paso del tiempo una de las pesadillas temáticas de Buñuel. Una violencia que a su juicio no tenía nada que ver con la rebelión surrealista, que partía de principios hondamente humanistas. La del terrorismo era en su obra una violencia irracional y nihilista, que Buñuel no podía compartir. Por eso quedó puesta en cuestión de forma completamente explícita en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y en el turbador estallido final de su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*, (1977). Para terminar convirtiéndose en el tema central de *Agón*, uno de sus últimos proyectos cinematográficos.

was called *Radioactive Flesh*. However, according to another ending contained in the script but which was never filmed, the action should have returned to the desert where, on top of the pillar, on the spot that should have been occupied by Simon or Satan, "AN ADVERTISEMENT FOR A MODERN PRODUCT"⁴⁵ had been hung. This was how Buñuel intended to move viewers, using an image in which he presents a far from naïve parallelism to mull over the diabolical role of advertising and the new idols of the consumer society. Then, suddenly, the pillar shatters into a thousand pieces that are turned to dust by the effects of the nuclear apocalypse predicted by the *Radioactive Flesh* dance. The final explosion, which was never filmed, was one of the subjects that troubled Buñuel deeply, after the disillusionment and despair caused by the Second World War: the indiscriminate and arbitrary use of violence. Indeed, he had conceived a similar ending for *El ángel exterminador* but had changed it for a very different one at the last moment.

The same idea was latent but never developed in *Ensayo de un crimen*. In *Ensayo de un crimen*, the image of a burning *Mona Lisa*, which never made it into the film but which was included in the script as an iconic reference to Western culture and a symbol of numerous ethical and aesthetic values, had a double meaning. On the one hand, it spoke with irony of the emotional and intimate violence that comes with the loss of a friendship, in this case, that of Buñuel and Dalí. And, on the other, it was to be the visual embodiment of an entire culture, of a society subjected to new forms of public violence, among which terrorism would become a thematic nightmare of Buñuel with the passing of time; a violence which, in Buñuel’s opinion, had nothing to do with the surrealist rebellion, but was based on deeply humanistic principles. In his work, terrorism was portrayed as an irrational and nihilistic violence that Buñuel could not share. It was explicitly questioned in *Le Charme discret de la bourgeoisie* (The Discreet Charm of the Bourgeoisie, 1972), in the disturbing explosion at the end of his final film *Ese oscuro objeto del deseo* (That Obscure Object of Desire, 1977) and was the central theme of *Agón*, one of his last film projects.

A lo largo de la década de los setenta, el tema del terrorismo fue preocupando cada vez más a Buñuel, tal y como evidencia su epistolario y las cartas intercambiadas con su amigo el productor Eduardo Ducaý. En ellas comentaba pasmado las acciones que entre 1975 y 1978 llevaron a cabo el grupo terrorista alemán Baader-Meinhof⁴⁶. Para terminar confesándole en 1981 poco antes de morir, que a la vista de lo que estaba sucediendo se declaraba profundamente pesimista acerca del destino de la humanidad⁴⁷.

El tema le interesó tanto que, como tenía por costumbre, decidió documentarse con la lectura de distintos estudios sobre la materia. Adquirió varios libros acerca de este tema, entre ellos los escritos por Joss Irish (*Terrorismo internacional, 1975*), Ovid Demaris (*Brothers in blood: The International Terrorist Network, 1977*) o J. Bowyer Bell (*A time of terror: How democratic societies respond to revolutionary violence, 1978*), subrayando y anotando cuidadosamente estos dos últimos⁴⁸.

Como resultado de todas estas meditaciones nació el guion de *Agón* que Buñuel escribió junto a Jean-Claude Carrière, a partir 1978 y en cuyo título y etimología se aludía directamente a la idea de agonía española⁴⁹. El tema del terrorismo atraviesa todo el texto, acompañado de otras cuestiones nucleares como la ciencia y el poder del periodismo. Y a partir de estos ejes argumentales se abordan cuestiones como la guerra española, la violencia magnificada por los medios de comunicación o el final de la civilización⁵⁰.

En uno de los momentos cruciales de la trama de este guion no filmado, ante la propuesta de una destrucción terrorista indiscriminada en una gran ciudad, uno de sus personajes más sensatos se ve obligado a exclamar: "Pero ¿Por qué un museo? ¿Qué daño nos ha hecho Leonardo da Vinci?"⁵¹, haciendo referencia indirecta al Louvre, a la *Mona Lisa* y a las rupturas culturales que se había ido produciendo a lo largo del siglo XX, en el territorio de las artes y también de las ideologías y que Buñuel ya había anticipado en *Ensayo de un crimen*. La acción concluía con la explosión de una bomba nuclear lanzada sobre Jerusalén que trazaba en el cielo la efigie de un Cristo con las órbitas oculares vacías⁵², un inquietante híbrido entre el hongo atómico y la personal lectura que Buñuel hiciera del marqués de Sade en *La edad de oro*. Nunca llegaría a rodar *Agón*, un proyecto en el que profundizaba como no lo había hecho hasta entonces en el problema de las armas atómicas, añadiendo a estas cavilaciones temas recientes, como la insensatez del terrorismo, y otros viejos, como la esterilidad de la violencia, presente en sus primeras obras.

Así fue como siguiendo los planteamientos que Goya trazara años atrás, Buñuel retrató insistentemente la crudeza cotidiana de una violencia de la que no podemos distanciarnos como espectadores, desde sus producciones iniciales hasta el proyecto inacabado de *Agón*. Ambos creadores acentuaron lo espantoso de la guerra frente a la noción de lo sublime⁵³. Subvirtieron la concepción dieciochesca de lo sublime para insistir en la condición terrible de la violencia. La modernidad de Goya consistió en romper con los valores épicos y gloriosos

Throughout the 1970s, terrorism became a matter of growing concern for Buñuel, as evidenced by his correspondence and letters to his friend, the film producer, Eduardo Ducaý. In these, he expressed his shock at the actions carried out between 1975 and 1978 by the German terrorist group Baader-Meinhof⁴⁶, and shortly before his death, he confided, in 1981, that in view of what was happening, he was feeling profoundly pessimistic about the fate of humanity⁴⁷.

Indeed, he found the subject so interesting that, as was his custom, he decided to research it and read a number of studies on the matter. He acquired several books on the subject, including those written by Joss Irish (*Terrorismo internacional, 1975*), Ovid Demaris (*Brothers in blood: The International Terrorist Network, 1977*) and J. Bowyer Bell (*A time of terror: How democratic societies respond to revolutionary violence, 1978*), making copious notes and carefully underlining sentences in the latter two⁴⁸.

The outcome of all these musings was the screenplay for *Agón*, which Buñuel co-wrote with Jean-Claude Carrière in 1978, the title and etymology of which made specific references to the idea of Spanish agony⁴⁹. The subject of terrorism permeates the entire text, in addition to other nuclear issues such as science and the power of journalism. And, based on these lines of argument, issues such as the Spanish Civil War, the magnification of violence by the media and the end of civilisation, are addressed⁵⁰.

At a critical moment in the plot, which was never filmed, when confronted with the prospect of indiscriminate terrorist destruction in a large city, one of the more sensible characters is forced to exclaim: "But why a museum? What harm has Leonardo da Vinci done us?"⁵¹, in indirect reference to the Louvre, the *Mona Lisa* and the cultural ruptures that had taken place throughout the 20th century in the areas of the arts and ideology and which Buñuel had already anticipated in *Ensayo de un crimen*. The action concluded with the dropping of a nuclear bomb on Jerusalem, which traced the likeness of Christ in the sky with the eye sockets left empty⁵², a disturbing hybrid between the atomic mushroom cloud and Buñuel’s personal interpretation of the Marquis de Sade in *L’Age d’Or*. *Agón* was never filmed, a project in which he explored in-depth and like never before the problem of atomic weapons, to which he added more current issues, such as the foolishness of terrorism, and familiar ones, such as the futility of violence, which was present in his early works.

And this was how, following the ideas that Goya had traced many years before, Buñuel depicted, over and over again, the everyday harshness of a violence from which we cannot distance ourselves as spectators, from his early productions to his unfinished project *Agón*. The two creators stressed the horror of war over the notion of the sublime⁵³. They subverted the 18th-century concept of the sublime to stress the horror of violence. Goya’s modern approach sought to break with the values of heroism and glory associated with war, to make us see it as a pathetic feat of the human being, and as a dreadful disaster. Buñuel shared this same pathetic, critical and irreverent view

^[1] FE, AB/549, Guion técnico de Simón del desierto, p. 79.

^[2] Cartas de Luis Buñuel a Eduardo Ducaý del 18 de septiembre de 1975 y del 17 de abril de 1978. Archivo Ducaý (AD).

^[3] Carta de Luis Buñuel a Eduardo Ducaý de 29 de diciembre 1981. AD.

^[4] FE /AB: 1136; 1198; 1187.

^[5] de la Colina, 1979: 7.

^[6] Buñuel, 1982: 245-246.

^[7] Buñuel, 1995.

^[8] Buñuel, 1995.

^[9] Bozal, 1996: 176.

^[10] Letters from Luis Buñuel to Eduardo Ducaý dated 18 September 1975 and 17 April 1978. Archivo Ducaý (AD).

^[11] Letter from Luis Buñuel to Eduardo Ducaý dated 29 December 1981. AD.

^[12] FE /AB: 1136; 1198; 1187.

^[13] de la Colina, 1979: 7.

^[14] Buñuel, 1982: 245-246.

^[15] Buñuel, 1995.

^[16] Buñuel, 1995.

^[17] Bozal, 1996: 176.

de la guerra, para hacernos pensar en ella como una hazaña patética del ser humano, como todo un desastre. A esta misma categoría patética y crítica, nada reverencial, se sumó Buñuel que, como digno hijo de las vanguardias, tras sufrir en sus carnes los efectos de la Guerra Civil española, la Segunda Guerra mundial y la Guerra Fría junto a todas sus variantes, incidió, al igual que Goya, en la idea de la guerra como desastre, y en los peligros que se cernían sobre la humanidad. En este punto la convergencia entre Goya y Buñuel resulta completa, porque ambos creadores proclamaron a través de sus imágenes grabadas, pintadas, escritas o filmadas la misma consigna desesperada: "*Para esto habéis nacido*".

and, as a worthy son of the avant-garde, after experiencing for himself the effects of the Spanish Civil War, the Second World War and the Cold War, along with all their variants, like Goya, underscored the idea of war as a disaster and the dangers hanging over humanity. On this point, the convergence between Goya and Buñuel is complete because both creators proclaimed, through their printed, painted, written and filmed images, the same despairing message: *This Is What You Were Born for*.

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN FERNANDO SANZ FERRERUELA

Universidad de Zaragoza

University of Zaragoza

GOYA, UN AUTOR CONTRADIC- TORIO, EN EL AUDIOVISUAL

GOYA IN THE AUDIOVISUAL; A CONTRA- DICTIONARY ARTIST

Goya es sin duda alguna el artista de toda la Historia del Arte que ha tenido un mayor tratamiento en el ámbito de la producción audiovisual, pudiendo rastrearse un catálogo (necesariamente incompleto) que asciende a más de 220 producciones¹ que abarcan toda la Historia del Cine y otros medios audiovisuales, desde inicios de la década de 1920 hasta la actualidad, en todos los formatos: cine, televisión, Internet; en cualquier género: ficción, documental, series televisivas, videoarte, etc.; en el campo profesional y amateur; de muy diversos objetivos industriales, desde modestos cortometrajes a ambiciosas superproducciones de multimillonarios presupuestos; y en cuanto a su procedencia, de más de veinte nacionalidades (sobre todo filmaciones estadounidenses y, por supuesto, españolas), etc. Asimismo podemos encontrar desde tratamientos *monográficos* (*Biopics* y series de televisión) sobre Goya, otros ejemplos en los que el artista o su obra se mencionan de forma puntual o aislada (como mera excusa argumental), hasta menciones muy concretas acerca de obras goyescas cuyo simbolismo es útil para el argumento de la película, aunque este no tenga nada que ver con el pintor ni su época².

There is no doubt that throughout the history of art, Goya is the artist most often portrayed in audiovisual format. This is evidenced by a catalogue (necessarily incomplete) of more than 220 productions¹ spanning the entire history of cinema as well as other audiovisual methods, from the 1920s to the present, in all manner of formats (cinema, TV, Internet) and genres (fiction, documentaries, TV series, video art, and so on), in both the professional and amateur fields and in a wide variety of industrial perspectives ranging from modest short films, to ambitious blockbusters costing millions, of more than twenty nationalities (above all, American and, of course, Spanish films), among others. There are also *monographic works* (*Biopics* and TV series) about Goya, other examples in which mention is made of the artist or his work occasionally or at certain times (as a mere excuse based on the plot), and highly specific references to works of Goya in which the symbolism is useful for the film narrative, despite having nothing at all to do with the painter or his times².

1. Lázaro/Sanz, 2017. En esta obra puede encontrarse información más amplia acerca de todas las producciones cinematográficas y televisivas que se citan en este estudio, así como de sus procesos de producción y repercusión crítica.

2. Acerca de las relaciones entre Goya y el audiovisual, puede consultarse, entre otra bibliografía complementaria, las siguientes obras: Rotellar, 1972: 52-63; Glendinning, 1983: 251-254; Ortiz/Piqueras, 1995; Arumí, 1996: 247-276; Águeda, 2001: 67-102; Cerrato, 2009: 115-142; Camarero, 2009: 131-186; Otero, 2011: 755-767; Palacio, 2005: 49-59; Seguin, 2005: 61-82; Moriente, 2013: 109-121; Romero, 2016. Sobre la obra del artista, ver entre los múltiples manuales de referencia: Camón Aznar, 1980-1982 y Bozal, 2005.

1. Lázaro/Sanz, 2017. This work contains more extensive information on all the film and TV productions quoted here, and their production processes and critical repercussion.

2. In regard to the relationship between Goya and audiovisuals, the following works can be consulted, in addition to other supplementary references: Rotellar, 1972: 52-63; Glendinning, 1983: 251-254; Ortiz/Piqueras, 1995; Arumí, 1996: 247-276; Águeda, 2001: 67-102; Cerrato, 2009: 115-142; Camarero, 2009: 131-186; Otero, 2011: 755-767; Palacio, 2005: 49-59; Seguin, 2005: 61-82; Moriente, 2013: 109-121; Romero, 2016. In relation to the work of the artist, the following may be consulted, among the many reference manuals: Camón Aznar, 1980-1982 and Bozal, 2005.

Goya en el audiovisual: tratamientos dispares para un artista contradictorio.

Hace ya muchas décadas que la historiografía artística sobre Goya ha puesto de manifiesto el enorme impacto en la Historia del Arte de su obra, entre muchos otros motivos, por tratarse de una figura extraordinariamente amplia y rica, pero sobre todo polifacética, y hasta contradictoria. Muy célebres son en ese sentido las dicotomías enunciadas por el eminente Eugenio d'Ors, ya en 1928, con el propósito de dar a conocer de forma novedosa, moderna y rompedora esa particularmente compleja entidad de Goya, derribando muchos tópicos arrastrados desde el siglo XIX, y para tratar de poner en valor con justicia la obra del de Fuendetodos. Así, ya en *El arte de Goya* enunció las cuatro dicotomías que le servirían para definir la personalidad goyesca: *muy antiguo y muy moderno; realidad y fantasía; dibujo y color; nacionalismo y universalismo*³; series de conceptos en principio opuestos y contradictorios, pero muy eficaces para entender la profundidad de la obra de Goya.

Pues bien, esa misma metodología basada en la enunciación de dicotomías, usada por d'Ors⁴ para estudiar a Goya, es perfectamente aplicable para hacer lo propio con el tratamiento del artista en el ámbito audiovisual. Solo teniendo en cuenta esta combinación de conceptos, excluyentes a priori, pero de gran coherencia interna, es posible entender las visiones tan dispares, promovidas por propósitos (a veces) de instrumentalización ideológica tan contrarios, que el cine y la televisión han ofrecido sobre Goya a lo largo de las décadas.

Goya in the audiovisual: widely varying treatments for a contradictory artist.

For a great many decades, the artistic historiography of Goya has shown the enormous impact of his work on the history of art, among countless other reasons, due to being an extraordinarily important and influential, but above all, multi-faceted and even contradictory figure. In this sense, the dichotomies expressed by the eminent Eugenio d'Ors in 1928 are relevant, with the objective of underlining, in an innovative, modern and ground-breaking fashion, that particularly complex facet of Goya, thus eliminating many clichés existing since the 19th century, in an attempt to promote the work of the artist from Fuendetodos. Thus, in *L'Art de Goya* he mentioned the four dichotomies used to define Goya's character: *very ancient and very modern; reality and fantasy; sketches and colour; nationalism and universalism*³; a series of concepts which, in principle, appear to be contradictory and paradoxical, but also very helpful in allowing us to understand the depth of Goya's work.

That same methodology based on the expression of dichotomies used by d'Ors⁴ to study Goya can likewise perfectly well be applied to the treatment of the artist in the audiovisual field. Only by considering this combination of concepts, a priori exclusive but with great internal coherence, is it possible to understand such disparate visions, promoted (on occasions) by the extremely conflicting purposes of ideological instrumentality that cinema and TV have offered in relation to Goya over the decades.

En cuanto a estilo: clasicista frente a romántico.

Uno de los dilemas en torno a los que se mueve la imagen de Goya ofrecida en el mundo audiovisual tiene que ver con la propia práctica artística, y gira en torno a la confrontación entre el lenguaje del clasicismo, frente a los nuevos aires y la renovación del espíritu romántico, mucho más libre, menos encorsetado, más desenfadado, y muy vinculado al concepto del "genio".

Es evidente que Goya se formó, tal y como ya señalara Eugenio d'Ors, en una práctica artística tardobarroca, que se completó, tras su viaje a Italia, con la asunción del lenguaje clásico, algo que se advierte en sus obras más "académicas" y en su magistral dominio del dibujo. Sin embargo, desde su llegada a la corte madrileña, Goya comenzó a rebelarse en contra de ese ideal clasicista. Y son varias las películas y programas televisivos de ficción que, por ejemplo, muestran sus pugnas con Francisco Bayeu, precisamente por esta cuestión.

Por otro lado, encontramos en otros muchos ejemplos a un Goya muy cercano al Romanticismo, y además en dos sentidos: en primer lugar desde el punto de vista puramente artístico y estético, donde apreciamos a un pintor precursor de los postulados formales del citado movimiento, cosa que no debe confundirse con otra cuestión de índole más puramente "temperamental", en relación a la caracterización de Goya como "artista romántico". Así, esta imagen de Goya no sólo se emplea para mostrar a un artista adelantado a su tiempo, un precursor que preconizó cuestiones estéticas y artísticas luego exploradas por los románticos de mediados del XIX, sino que, trascendiendo lo puramente artístico, es usada para trazar un "ideal" de Goya como hombre caracterizado por un espíritu indómito, incomprendido, atormentado muchas veces por sus luchas internas y externas, en busca siempre de la libertad creativa, de la autonomía y del "estilo" propio, lo cual por supuesto determina la "pintura" del carácter de Goya adecuándolo a esos principios del genio romántico. Una imagen que, sin embargo, suele recaer en numerosos tópicos históricos, arrastrados a veces de forma muy poco respetuosa, probadamente irreal y ficticia, recayendo a veces tanto en los postulados de la "leyenda negra", como incluso del pintoresquismo romántico. Todo lo cual da a Goya, si bien restándole autenticidad histórica, un atractivo (fuera de cualquier ideologización de su figura) muy apreciable para el cine, y con mucha potencialidad comercial.

Esta pugna entre los dos espíritus (clásico y romántico) aparece marcada en el terreno de la ficción en películas como *La maja desnuda* (*The naked maja*, Henry Koster, 1958), una superproducción de nacionalidad italo-franco-norteamericana, que gira en torno a Goya, su personalidad y, sobre todo, su supuesta relación amorosa con la duquesa de Alba, así como la célebre polémica sobre la identidad de la modelo de *La maja desnuda*. En ella, el citado choque entre los dos lenguajes artísticos se advierte en un momento en el que Bayeu, primero en solitario, y después acompañado de toda la corte, inspecciona el trabajo de Goya en la cúpula de la ermita madrileña de San Antonio de la Florida. Durante su transcurso Bayeu indica a su cuñado que *el arte es orden, disciplina y*

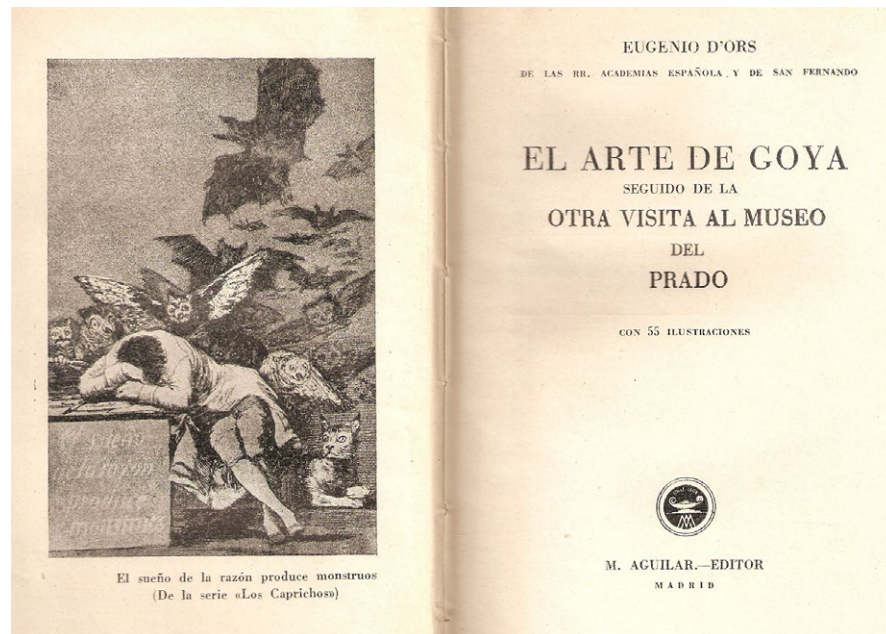
In terms of style: Classicism as opposed to Romanticism.

One of the dilemmas around which the image of Goya provided by the audiovisual world revolves has to do with artistic practice, and the confrontation between the language of Classicism as opposed to the new aires and renewed spirit of Romanticism, which is far less restricted, inflexible and formal, and closely linked to the concept of 'genius'.

It is evident that, as indicated by Eugenio d'Ors, Goya was trained in the late Baroque tradition, which he completed after his trip to Italy by assuming classical language, as observed in his more 'academic' works and in his excellent command of delineation. However, from the moment he arrived at the Court of Madrid, Goya began to rebel against that classical ideal. Many fiction-based films and TV programmes exist that tell of his conflicts with Francisco Bayeu, precisely because of this issue.

On the other hand, there are many other examples of a Goya who was very close to Romanticism, in two senses: firstly, from the purely artistic and aesthetic standpoint, in which he is seen as a painter and precursor of the formal claims of that movement, which should not be confused with another issue of a more purely 'temperamental' nature, in relation to the characterization of Goya as a 'romantic artist'. Thus, the image of Goya is not only used to portray an artist who was ahead of his time, a precursor who preached aesthetic and artistic issues which, after being explored by the Romantics of the mid 19th century, and transcending the purely artistic, were used to trace an 'ideal' of Goya as a man characterized by an untamed spirit, who was misunderstood, often tormented by his internal and external struggles, and perpetually in search of creative freedom, independence and his own 'style', which clearly defines the 'painting' of the character of Goya, adapting it to those principles of Romantic genius. An image that, nonetheless, appears to incur in numerous historical clichés, often in a very disrespectful, unreal and fictitious manner, sometimes returning to the postulates of the 'black legend', including Romantic Picturesquism. Although all of the above, while depriving Goya of historical authenticity, makes him extremely attractive (beyond any ideological use of his figure) to the cinematographic industry and endows him with enormous commercial potential.

This struggle between two spirits (Classicism and Romanticism) seems to be marked in the terrain of fiction in films such as *La maja desnuda* (*The naked maja*, by Henry Koster, 1958), an Italian-French-American blockbuster about Goya, his personality and above all, his alleged love affair with the Duchess of Alba, and the famous controversy about the identity of the model used in *La maja desnuda*. In that film, the clash between both artistic languages is shown at a time when Bayeu, alone at first, and later accompanied by the whole Court, examines the work of Goya on the dome of the Chapel of St. Anthony of La Florida in Madrid. During its course, Bayeu tells his brother-in-law *art is order, discipline and tradition*, supporting the value - exclusively - of classical language, while Goya voices his frank opposition to him, saying that such a conception of painting is utterly *false, as I paint what I see*,



Portada de *El arte de Goya*, Eugenio d'Ors, 1946.

3. Ors, 1946: 89-154.

4. Ors, 1946: 97-98.

3. Ors, 1946: 89-154.

4. Ors, 1946: 97-98.

tradición, apoyando la valía -exclusivamente- del lenguaje clasicista, mientras que Goya, le muestra su franca oposición señalando que esa concepción de la pintura sólo hace recaer en la *falsedad*, pues *pinto lo que veo, lo que siento, el pueblo*, defendiendo una postura artística mucho más libre, moderna y adelantada a su tiempo, que incluso hará reconocer a Bayeu que *Goya se salta muchas reglas* pero que *nunca he visto nada tan vigoroso y estremecedor en la Historia del Arte*.

En la misma línea se encuentra el programa televisivo *Goya y la impaciencia*, perteneciente a la serie producida por Televisión Española *Los pintores del Prado*, y dirigido por José Antonio Páramo en 1974, el cual -algo bastante inusual en el terreno de la ficción- presta una especial atención al periodo de formación y primeras obras de Goya en Zaragoza. Así, al hablar de sus pinturas en la Cartuja de Aula Dei (1772-1774) y en la Basílica del Pilar, el programa de Páramo reproduce una jugosa entrevista del artista con el padre Prior de Aula Dei, fray Félix Salcedo, en la que el religioso apoya fervientemente el trabajo del de Fuendetodos⁵, llegando a afirmar que *la única cúpula que mirará la gente en el futuro será la tuya. Nadie se acordará de Bayeu*. Unas palabras que recalcan sin ambages una apuesta decidida por Goya como un pintor moderno y antecesor de nuevos lenguajes, frente a la tradición más puramente clasicista.

Esta imagen de Goya como adelantado, y particularmente como precursor del espíritu del Romanticismo, se advierte también en el terreno del documental, por ejemplo, en un proyecto irrealizado, cuyo elocuente título iba a ser el de *Goya, el pintor romántico* y que habría de costear en 1954 la productora italiana Titanus Films -que sólo cuatro años después sería la responsable de la citada ficción *The naked maja*, de Henry Koster- y que contaba con guion de Vinicio Marinucci, pero que por cuestiones de producción quedó inconcluso⁶. Y lo curioso es que, muchos años después, advertimos idéntico planteamiento en otro documental -este efectivamente realizado-, producido en el año 2000 por la firma británica *Cromwell Productions*, dentro de la serie *The Great Artists. Romantics and Realists*, dedicado monográficamente a *Goya*, y en el que el artista se define claramente como un antecedente directo del lenguaje de la pintura romántica.

Finalmente por lo que se refiere al ideal romántico del artista, trazado en torno a Goya, este se advierte ya en los diversos proyectos (hasta tres) que Luis Buñuel intentó infructuosamente poner en marcha para llevar al cine la biografía del de Fuendetodos en 1926, 1928 y 1937, sobre

what I feel, the people, defending an artistic stance that is much freer, modern and ahead of his time, to the extent of forcing Bayeu to admit that *Goya may break many rules, but I have never before seen anything as vigorous and moving in the history of art*.

The same approach is used by the TV programme *Goya y la impaciencia* (Goya and impatience), from the Spanish Television series *Los pintores del Prado* (Painters of El Prado), directed by José Antonio Páramo in 1974, which - in a manner quite unusual in the field of fiction- pays special attention to Goya’s period of training and his first works in Zaragoza. So, when referring to his paintings in the Charterhouse of Aula Dei (1772-1774) and the Cathedral of Our Lady of the Pillar, Páramo’s programme recreates a delightful interview with the Prior of Aula Dei, Friar Félix Salcedo, in which the priest fervently supports the work of the artist from Fuendetodos⁵, to the point of saying *the only dome that people will look at in the future will be yours. No-one will remember Bayeu*. Words that unequivocally express a decided commitment by Goya as a modern painter and predecessor of new languages, as opposed to the more purely classical tradition.

This image of Goya as a visionary, and in particular, as a precursor of the spirit of Romanticism is also evident in the documentary field; for instance, in a project that never materialised under the eloquent title *Goya, the Romantic painter*. That project was to be funded in 1954 by the Italian production company Titanus Films - which, just four years later, was responsible for the aforesaid fictional work *The naked maja*, by Henry Koster - and the script was written by Vinicio Marinucci, but it was never completed due to production issues⁶. The curious thing is that many years later, an identical approach was used in another documentary - in this case, it effectively materialised -, produced in 2000 by the British company *Cromwell Productions*, as part of the series entitled *The Great Artists. Romantics and Realists*, a monographic study of *Goya*, in which the artist is clearly viewed as a direct precursor of the language used by Romantic painters.

Lastly, in relation to the romantic ideal of the artist projected by Goya, this becomes clear in the different projects (up to three) which Luis Buñuel unsuccessfully attempted to complete in order to make a biographic film about the artist from Fuendetodos in 1926, 1928 and 1937, above all in the first case⁷. It comes as no surprise to see that Buñuel’s portrayal of Goya was close to that of a Romantic genius, for

todo en el primer caso⁷. Y no es de extrañar que Buñuel hiciera un retrato de Goya muy cercano al del genio romántico, pues hay que tener en cuenta que, entre otras fuentes, el cineasta turolense estudió la biografía del francés Laurent Matheron, *Goya* (1858), que es tal vez el mejor ejemplo aportado por la historiografía romántica francesa, y que dio carta de naturaleza a esa imagen pintoresca de un Goya pendenciero, amante de la duquesa de Alba, etc., y que en suma, se ocupaba más de hacer un retrato personal que un análisis de la trayectoria creativa del artista. No en vano, en su guion, Buñuel tomó episodios literales -cuya certeza es imposible de verificar históricamente- de la obra del escritor francés, como sucede en un momento en el que Goya participa activamente en una pelea derivada de la rivalidad entre dos cofradías zaragozanas, que se salda con varios heridos.

Ese mismo espíritu se utilizó para caracterizar a Goya en algunos proyectos cinematográficos posteriores como por ejemplo el que el cineasta francés Jeff Musso quiso poner en marcha en España en 1940, que quedó finalmente inconcluso, pero que sin embargo podemos reconstruir a través de los expedientes de producción y censura del mismo. Conocemos el guion de dicho proyecto, que se ambientaba en parte en el periodo de juventud y formación del pintor en Zaragoza -parece ya casi una constante que este periodo de formación de Goya, mucho menos conocido historiográficamente, se trate siempre recurriendo a ese espíritu romántico y tópico-, y en el que se muestra una imagen de Goya totalmente descabellada, como torero y pendenciero, con un gran temperamento, tanto personal como artístico, muy de acuerdo al espíritu romántico e insistiendo incluso en la necesidad por parte del artista de una *vida libre para el mayor bien de su arte*⁸.

Pero desde luego donde mejor se aprecia este espíritu del Goya romántico es en *The naked maja* (Henry Koster, 1958), la polémica superproducción ya citada, en la que las estrellas norteamericanas Anthony Franciosa y Ava Gardner dan vida a Goya y a su amada duquesa de Alba. Sobre esta película, nos interesa particularmente la forma mediante la que se “dibuja” el personaje de Goya. Un verdadero galán con un poderoso carácter y unos celos enfermizos que determinan su temperamento brusco y violento, tal y como se advierte en algunos momentos en los que Goya sufre el revés de las circunstancias: cuando sorprende a la duquesa besando a otro hombre, cuando presenta oposición ante el tribunal de la Inquisición que le juzga tras ser detenido a causa de sus *Caprichos*, o cuando no le convence su obra en varias ocasiones y directamente la destruye o vuelca airado todos los utensilios de su mesa de trabajo.



La maja desnuda (The Naked Maja, Henry Koster, 1958). Anthony Franciosa como Goya y Ava Gardner como la duquesa de Alba.

it should be considered that among other sources, the Teruel-born film director studied the biography by the French author Laurent Matheron entitled, *Goya* (1858), perhaps the best example contributed by French Romantic historiographers and which lent a natural air to that picturesque image of a quarrelsome Goya who was the lover of the Duchess of Alba and so on. In a nutshell, he was more concerned about painting a personal portrait than analysing the creativity of the artist. Indeed, in his script, Buñuel used literal episodes - the certainty of which cannot be historically verified - from the French author’s work, which occurred at a time when Goya was actively involved in a quarrel arising from the rivalry of two guilds from Zaragoza, in which several people were wounded.

That same spirit was used to portray Goya in several subsequent cinematographic projects, such as the one that the French director Jeff Musso tried to set up in Spain in 1940, which eventually never saw the light of day, but can, however, be reconstructed using its production and censorship documents. The script of that project is known, which is partly set in the period of the artist’s youth and training in Zaragoza - it seems to be practically a constant that this period during which Goya received his training, which is much less known in historiographical terms, it is usually treated by appealing to that romantic and popular spirit -, projects an absolutely insane image of Goya as a hot-headed person and a bullfighter, with an enormous personal and artistic temperament, very much in line with the romantic spirit, to the point of insisting on the artist’s desire for a *free life, for the sake of his art*⁸.

But the work in which this spirit of a romantic Goya is best shown is the *The naked maja* (Henry Koster, 1958), the controversial blockbuster quoted above, in which the American film stars Anthony Franciosa and Ava Gardner give life to Goya and his beloved Duchess of Alba. In relation to this film, the way in which Goya’s personality is “sketched” is of particular importance. A true dandy with a strong personality and an unhealthy jealousy that define his brusque and violent temperament, as observed at certain times when Goya came up against difficulties: when he caught the Duchess kissing another man; when he challenged the Court of the

Inquisition which tried him after his arrest because of his work *Los Caprichos* (*The Caprices*), or when he was disappointed by his work on several occasions, and destroy it or angrily overturned the table on which he kept the tools of his trade.

^[1] Un rasgo más de este choque entre los dos lenguajes se advierte al hilo de la polémica surgida entre el cabildo y Goya por las pinturas del Pilar. Ante la negativa de las autoridades eclesiásticas sobre que el pintor siguiera trabajando en el templo, después de que éste presentara sus bocetos de las pechinas, Goya redacta un memorial al Cabildo a modo de protesta. Éste responde que su decisión estará sujeta a la aprobación por parte de Francisco Bayeu. Un hecho que también está contenido en el programa de Páramo.

^[2] Archivo General de la Administración (A.G.A.) (03) 121 Sign. 36/04574.

^[3] Buñuel, 1992.

^[4] A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04456.

^[5] Yet another feature of this clash between both languages is observed in the controversy that arose between the administrative council and Goya in relation to the paintings of Our Lady of the Pillar. Following the refusal of the ecclesiastical authorities to allow the artist to continue working in the temple after he had submitted his sketches of the shells, Goya wrote the Council a note of protest. The Council responded that its decision would be subject to the approval of Francisco Bayeu. A fact that was also mentioned in Páramo’s programme.

^[6] General Administration Archive (A.G.A.) (03) 121 Sign. 36/04574.

^[7] Buñuel, 1992.

Este hecho tan definitorio de la personalidad de Goya como artista "romántico", se ha mantenido presente a lo largo de las décadas en el cine, y por supuesto no fue obviado por Carlos Saura en su *Goya en Burdeos* (1999). Además, si partimos de la base de que en esa película Saura pone de manifiesto la enorme influencia que la obra de Buñuel ejerce sobre él, no resulta nada extraño que el cineasta oscense apostara decididamente, en muchos momentos de su obra, por el mismo Goya romántico que Buñuel intentó plasmar, recurriendo incluso a las alusiones -tópicos que había que desterrar, según la visión de los críticos con esta descripción- sobre su condición de mujeriego y pendenciero.

Una visión romántica de Goya que permanece presente hasta la actualidad, como se ve en ejemplos tan recientes como *Mortdecai* (David Koepf, 2015) Una alocada comedia norteamericana protagonizada por un excéntrico y corrupto marchante de arte, Charlie Mortdecai, (un histriónico Johnny Depp) que se ve envuelto en el robo de una obra de Goya -que no existe realmente-: el retrato de la duquesa de Wellington, que según dicha ficción habría sido pintado en el más absoluto secreto por Goya en 1792, a expensas de Carlos IV, debido a la condición de amante del rey, de la referida duquesa "ficticia". Prosiguiendo con su relato, el protagonista de la película concluye explicando que la reina María Luisa, enterada de la existencia de ese retrato, mandó destruir la obra, extremo que impidió el propio Goya -de nuevo el héroe romántico y caballeresco, ya tan trasnochado a las alturas de 2015-, quien sustrajo personalmente la pintura y la preservó de su destrucción.

De la mano de la anterior, e íntimamente relacionada con aquella, otra de las dicotomías que suele quedar patente en la presencia de Goya en el mundo audiovisual a través de las décadas, hace referencia también a la práctica artística, y es la lógica contraposición entre dibujo y color, que se pone de manifiesto, por ejemplo, en muchos documentales de arte españoles, tanto del periodo de posguerra, como posteriores.

Por lo que se refiere al dominio del dibujo, resulta muy significativo que el prolífico documentalista César Fernández Ardavín, responsable de una amplia nómina de series de documentales de arte en los años setenta y ochenta, producidas por su propia marca, Aro Films, dedicó a Goya un capítulo (titulado *Aguafuertes de la guerra* y realizado en 1980) en su serie de cortometrajes titulada *El dibujo*, si bien aquí referido más a su trabajo gráfico que pictórico, y en el que se valora muy positivamente el dominio por parte de Goya del lenguaje de las líneas.

9. Especializada en la producción de documentales y sin duda la más activa en ese campo por aquellas fechas.

10. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04769.

This fact, which accurately defines Goya's personality as that of a 'romantic' artist, has remained present over the years in the film industry, and was certainly not ignored by Carlos Saura in his film *Goya en Burdeos* (Goya in Bordeaux) in 1999. Furthermore, taking as a basis the fact that this film by Saura shows the enormous influence that Buñuel's work exerted over him, it is no surprise that the Huesca-born director was firmly committed on many occasions in his work to that romantic Goya who Buñuel attempted to portray, to the extent of using allusions - clichés that he had to banish, in the opinion of those who criticised this description - about his status as a quarrelsome womanizer.

A romantic vision of Goya that continues to exist today, as seen in examples as recent as *Mortdecai* (David Koepf, 2015). A crazy American comedy about an eccentric and corrupt art dealer, Charlie Mortdecai, (a histrionic Johnny Depp) who becomes involved in the theft of a work by Goya - which is actually non-existent -: the portrait of the Duchess of Wellington, which, according to that fiction, would have been painted in secret by Goya in 1792, at the expense of King Carlos IV, due to the fact that the 'fictitious' Duchess was the king's mistress. Continuing the narrative, the star of the film ends by explaining that Queen María Luisa, who had discovered the existence of that portrait, orders its destruction, which Goya - once again, the romantic hero and knight, an old-fashioned notion in 2015 -, prevented, by stealing the portrait himself and saving it from destruction.

Along with the above, and closely related to it, another dichotomy that is usually patent in Goya's presence in the audiovisual sector over the decades also refers to the artistic practice and logical antithesis between delineation and colour which appears, for instance, in many documentaries about Spanish art, both before and after the war.

As regards his delineation skill, it is remarkably significant that the prolific documentalist César Fernández Ardavín, who was responsible for a long list of art documentary series during the 1970s and 1980s, produced by his own company, Aro Films, dedicated a chapter to Goya -entitled *Aguafuertes de la guerra* (Acid etched works of the war) in 1980)- in his series of short films under the title *El dibujo* (Delineation), although in this case referring more to his graphic than his pictorial work, which praises Goya's command of linear language.

8. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04456.

9. A specialist in the production of documentaries and without doubt the most active in that area at that time.

Por su parte, en lo relativo al color, pueden señalarse, entre muchos otros, el corto documental titulado *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957), producido por Hermic Films⁹, y financiado por el Ministerio de Información y Turismo a través de NO-DO. En este caso, el documental, al referirse a los templos y frescos de la ermita madrileña, lejos de referirse al dominio del dibujo de Goya, hace un especial hincapié en las innovaciones técnicas empleadas por el de Fuendetodos en dicho conjunto mural, llegando a afirmar:

Esto es, en síntesis, lo que pintó Goya en cinco meses, desde junio a noviembre de 1798. Utilizó para realizar su rápida obra, pinceles y brochas de todos los tamaños, pero sobre todo esponjas y cepillos. Si nos acercamos descubriremos con asombro, que los efectos visuales están conseguidos con manchas de color, no con pinceles finos. Aún no había empezado el siglo XIX y Goya, setenta años antes que Renoir, creaba la técnica del Impresionismo¹⁰.

Pero sin lugar a dudas el mejor testimonio de esta marcada dicotomía lo encontramos en el documental *Goya, perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1977) como no puede ser de otro modo si tenemos en cuenta que el guion de dicho filme se basa directamente en las propias dicotomías de Eugenio d'Ors, una de las cuales es precisamente esta: *el dibujo y el color*. Y así por ejemplo, apoyándose sobre todo en el comentario de *La familia de Carlos IV*, el documental señala que *Goya nos aparece como un dibujante tan precioso, tan seco y austero como un decorador de vasos en Grecia, sin perjuicio de ser a la vez un colorista tan sensual, tan incandescente como lo fueron los venecianos...*

Y una vez más es inevitable en este terreno la mención a *Goya en Burdeos*, donde no sólo se insiste en el dominio del color por parte de Goya, sino que incluso Saura y su director de fotografía Vittorio Storaro, llevan a cabo un tratamiento muy esteticista del color, que ayuda en gran medida a valorar ese principio estético clave en Goya.



Goya, *perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1976-77). Título de crédito inicial.

In turn, with respect to colour, mention should be made of the short documentary film entitled *San Antonio de la Florida* (San Antonio of La Florida) by Santos Núñez in 1957, produced by Hermic Films⁹ and funded by the Ministry of Information and Tourism through NO-DO. In this case, far from mentioning Goya's delineation skills, the documentary, which refers to the tempera paintings and frescoes in the chapel in Madrid, emphasises the new techniques used by the artist from Fuendetodos in that mural site, by affirming:

This is, in synthesis, what Goya painted over five months, from June to November 1798. To speed up his work, he used large and small brushes of all sizes, and in particular, sponges and brushes with stiff bristles. If we come closer, we see, to our astonishment, that the visual effects are achieved with coloured stains, not with fine brush strokes. The 19th century had not yet dawned and yet sixty years before the birth of Renoir, Goya had created the Impressionist technique¹⁰.

However, without any doubt, the best testimony of this marked dichotomy can be found in the documentary *Goya, perro infinito* (Antonio Pérez Olea, 1977), which is only natural if we consider that the script of that film is directly based on the dichotomies of Eugenio d'Ors, with one of them being the following: *delineation and colour*. Thus, for example, based above all on the comment of *The family of Carlos IV*, the documentary says that *Goya is shown to us as a skilled delineator, as rigid and austere as a decorator of ancient Greek vessels, but as sensual and brilliant as a Venetian colorist...*

Once again, it is necessary in this respect to mention *Goya en Burdeos* (Goya in Bordeaux), which not only stresses Goya's command of colour, but also leads Saura and his photographic director, Vittorio Storaro, to apply an especially aesthetic treatment to colour, which is extremely helpful in allowing us to appreciate that key aesthetic principle in Goya.



Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999). Paco Rabal como Goya. Fuente: EGEDA.

En cuanto a ideología: patriota frente a afrancesado/ilustrado.

Uno de los aspectos más destacados y que va a estar presente en buena parte de las películas y trabajos televisivos que se han ocupado de Francisco de Goya y de su obra tiene que ver con nociones que profundizan en el ámbito de lo ideológico, como terreno donde se despliegan una serie de reflexiones y actuaciones sobre el *establishment* y la sociedad del momento. Ciertamente, la obra y la figura goyescas han sido abundantemente glosadas desde espectros ideológicos opuestos, es decir, desde presupuestos conservadores, incluso reaccionarios, como símbolo de “lo español” y de la tradición, hasta la expresión de postulados más abiertamente liberales y progresistas, como ruptura de esa misma tradición¹¹. Y lo más interesante es que en no pocas ocasiones, como veremos, ha llegado a utilizarse a Goya para, posicionándose en uno de los citados extremos ideológicos, atacar precisamente al opuesto, siempre en función del signo político (conservador o liberal) del que se parte.

Si atendemos al primero de los presupuestos, parece bastante lógico que en la España de posguerra se empleara a Goya como refrendo ideológico del régimen franquista en muchas obras fílmicas, tanto de ficción como documentales, apropiándose de la figura del pintor de Fuendetodos (como sucediera con otros grandes nombres del pasado español), a quien llegará a considerarse “pintor de la raza”¹², para enarbolar discursos de un marcado corte patriótico y nacionalista, tal y como se aprecia en documentales de la temprana posguerra como *Aquel Madrid de Goya* (José María Hernández Sanjuán, 1944). Un componente que, en el campo de la ficción, se advierte muy bien en *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), que fue concebida como una auténtica réplica a la ya citada *La maja desnuda* (Henry Koster, 1958), y que es un ejemplo idóneo en el que aparece un Goya que, aunque desideologizado, representaba muy bien al “pintor de la raza”, mostrando a un hombre honrado, defensor de los valores más tradicionales de la cultura española, obviándose cualquier tipo de compromiso social por parte del artista, así como cualquier mención a su faceta más liberal o denunciatoria del orden de cosas establecido, etc., frente a la libre interpretación hecha por Koster, más acorde, como hemos visto, al ideal de Goya como pintor romántico.

Un magnífico ejemplo de esa recurrencia a Goya como modelo y garante de lo “español” por parte del régimen franquista lo encontramos en el documental *Los Sitiados* (José Grañena, 1958), al cumplirse los 150 años de los Sitios de Zaragoza acaecidos en el contexto de la Guerra

In ideological terms: a patriot as opposed to an enlightened supporter of the French.

One of the most relevant aspects that is present in most of the films and TV series about Francisco de Goya and his work has to do with notions that study in depth the field of ideology, an area that gives rise to a series of thoughts and actions about the *establishment* and the society of that time. It is true that the work and figure of Goya have often been interpreted from opposing ideological spectra, i.e., based on conservative and even reactionary assumptions, as a symbol of what is ‘Spanish’ and tradition, to the expression of more openly liberal, progressive theories that break with that tradition¹¹. The most interesting thing of all is that on many occasions, as we shall see, use was made of the figure of Goya by positioning him at one of those opposing ideological extremes, precisely in order to attack the opposing stance, in all cases depending on the original political orientation (conservative or liberal).

If we consider the first assumption, it seems quite logical for Goya to be used in the Spain of the postwar era as an ideological support of the Franco regime in many films, both fictional and documentary, by sequestering the figure of the painter from Fuendetodos (as occurred with other great names of the past in Spain), and considering him a ‘patriotic painter’¹², in order to deliver a discourse with a marked nationalistic and patriotic style, as is seen in documentaries about the early postwar era – such as *Aquel Madrid de Goya* (Goya’s Madrid) (José María Hernández Sanjuán, 1944). One component which, in the fictional field, is quite obvious in *La Tirana* (The Tyrant) (Juan de Orduña, 1958), conceived as an authentic response to *La maja desnuda* (Henry Koster, 1958), and a perfect example which portrays a Goya who, stripped of ideological ties, offered a convincing portrait of the ‘patriotic painter’, showing a man of honour and a defender of the most traditional values of Spanish culture, eliminating all traces of social commitment by the artist, and any mention of his more liberal side or his tendency to denounce the established order, and so on, as opposed to the free interpretation of Koster, which is, as we have seen, more in keeping with the ideal of Goya as a Romantic painter.

A magnificent example of this use of Goya as a model and a guarantee of all that is “Spanish” by Franco’s regime can be found in the documentary *Los Sitiados* (The Besieged) (José Grañena, 1958), commemorating the 150th anniversary of the Siege of Zaragoza within the context of the Peninsular War. This historical event marked the orientation of the film, which was quite different to the one proposed by the director Grañena, years later, in *Goya en la oscuridad*, (Goya in darkness), as we shall see. Indeed, *Los Sitiados*, produced during the Franco

de la Independencia. Este hecho histórico va a marcar la orientación del filme, muy diferente a la que Grañena, como director, propondrá años después en *Goya en la oscuridad*, como comprobaremos. Así, en efecto, producido en plena dictadura franquista, *Los Sitiados* mostraba bien a las claras el desarrollo interesado de la vertiente ideológica de la obra y de la personalidad goyescas (sobre todo por el papel de crónica histórica de su época), en este caso, con la intención de dotar al pueblo zaragozano, auténtico protagonista de la cinta, de un carácter heroico por su defensa de la integridad nacional frente al invasor napoleónico.

De este modo, se recurrió a una lectura maniquea de los acontecimientos, sintetizando una fácil y simplista interpretación de oposición entre bandos enfrentados. En este peculiar documental que integra numerosos grabados de la serie de *Los Desastres*, así como obras de otros artistas que actúan a modo de viñetas, nos situamos, por tanto, dentro de una corriente generalizada (en sintonía con ciertos postulados historiográficos *oficialistas*) que había sido ya iniciada con otros títulos dentro del ámbito estricto de la ficción con trabajos tan característicos como *El verdugo* (Enrique Gómez, 1947), *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948) o la paradigmática *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950).

A partir de lo dicho, queda patente un declarado partidismo hacia uno de los bandos contendientes. Y eso a pesar de que la intención inicial de Goya al confeccionar su serie de *Los Desastres* era la de plantear una reflexión imparcial sobre el horror de la guerra, sin tomar partido por uno u otro bando, y denunciando las atrocidades cometidas por todos. En este sentido, se desactivaba conscientemente este elemento significativo esencial de la serie goyesca para servir de prueba fidedigna de la barbarie ejercida -al parecer- solamente por el ejército invasor francés.

En el otro de los extremos en la citada dicotomía Goya se alza, en otros casos, no como modelo de los valores más puramente tradicionales y patrióticos, sino que se postula como una personalidad de marcado talante progresista, que denigra y denuncia el atavismo de la sociedad española y que, de acuerdo con el pensamiento ilustrado, demanda una apertura de miras en la mentalidad. Un posicionamiento social y político, que durante el franquismo tendió a ocultarse porque resultaba incómodo para la imagen *oficial* de Goya pero que sin embargo está muy presente en otros ejemplos más ambiciosos desde el punto de vista ideológico.

Algo que ya aparece, combinándose con esa imagen romántica de la que hemos hablado más arriba, en algunas páginas del guion irrealizado de Buñuel, quien no evita denunciar ciertos ritos atávicos como el poder omnímodo de la Inquisición, que pueden relacionarse, a su vez, con una determinada (y polémica) manera de explicar algunos acontecimientos del pasado histórico de nuestro país, que muchos, sobre todo en el período dictatorial posterior, tildaron de falsa y tendenciosa puesto que -según ellos- operaba con la pretensión de dañar la imagen internacional del país, y a resultas de eso, del régimen gobernante, acuñando el concepto de la “leyenda negra” en torno a Goya.

dictatorship, clearly showed the deliberate development of the ideological side of the work and the personality of Goya (above all due to its role of a historical chronicle of the time), in this case, with the intention of converting the people of Zaragoza, the main character of the film, into heroes for their firm defence of national integrity against Napoleon the invader.

In this way, a Manichean interpretation of the events was used to synthesise a simplistic and naive explanation of the opposition between opposing sides. In that particular documentary, which contains many recordings from the series *Los Desastres* (The Disasters) and works by other artists in the form of comic strips, we find ourselves in a generalized trend (in keeping with certain *officialistic* historiographical theories) that had already been used with other titles strictly within the area of fiction with works as characteristic as *El verdugo* (The hangman) (Enrique Gómez, 1947), *El tambor del Bruch* (The drummer of Bruch) (Ignacio F. Iquino, 1948) or the paradigmatic *Agustina de Aragón* (Agustina of Aragon) (Juan de Orduña, 1950).

Based on the above, a party-based declaration in favour of one side is evident. This occurs despite the fact that Goya’s initial intention on completing the *Los Desastresseries* was to generate an impartial reflection about the horrors of war, without taking sides, and denouncing the atrocities perpetrated by others. In this respect, this essential and significant element of Goya’s series was conscientiously disabled, to serve as certified proof of the barbaric acts perpetrated - apparently - only by the French army.

At another extreme of that dichotomy, in other cases, Goya rises up not as a model of purely traditional and patriotic values, but is postulated as a person with a marked progressive side, who denigrates and denounces the atavism of Spanish society and who, in accordance with enlightened thought, demands a more open mentality. A social and political positioning that tended to be hidden during the Franco regime, as it was uncomfortable for the *official* image of Goya, but, nevertheless, was very much present in other, more ambitious examples from the ideological standpoint.

This already appears, together with that romantic image we have referred to previously, in some pages of the script written by Buñuel, who cannot help but denounce certain ancestral rites such as the absolute power of the Inquisition, which may be related, in turn, to a specific (and controversial) way of explaining some events in the history of Spain which many, above all during the subsequent dictatorship, considered false and biased, for - according to them - it was done with the objective of harming the country’s international image, and as a result, that of the regime in power, which gave rise to the concept of the “black legend” associated with Goya.

The most interesting thing is that during the Franco dictatorship, discourses appear that disagree with the official vision of the regime. This is the case in two projects from the 1970s, *Goya en la oscuridad* (José Grañena, 1964) and *Los Caprichos* (Rafael Ballarín, 1969), which in fact never materialised. This was so due to many obstacles imposed by censorship, which lead us to think that the Government had

^[1] Más información en Rosón/Vega, 2009: 245-259

^[2] Este concepto fue definido por medio de numerosos textos, tanto especializados como aparecidos en la prensa periódica de posguerra. Considérese, entre otros muchos ejemplos, la siguiente afirmación: “Si hay un artista de honda raíz hispana es él. En ningún pintor como en Goya palpité el corazón innumerable y misterioso de España”, en “Goya o el sentido profundo de España», Vértice, 22 (mayo de 1939), s.p.

^[3] A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04769

^[4] More information in Rosón/Vega, 2009: 245-259

^[5] This concept was defined by many texts, both specialised and published in the press during the postwar era. Among others, the following affirmation should be considered: ‘If ever an artist with deep Spanish roots existed, that artist would be him. The immense and mysterious heart of Spain would not have lived in any other artist but Goya’, in ‘Goya o el sentido profundo de España’ (Goya or the profound sentiment of Spain’, Vértice, 22 (May 1939), s.p.

Lo interesante es que ya durante la propia etapa franquista, empezamos a encontrar discursos que discrepan con la visión oficial del régimen. Esto ocurre, sin ir más lejos, en dos proyectos de los años sesenta, *Goya en la oscuridad* (José Grañena, 1964) y *Los Caprichos* (Rafael Ballarín, 1969), que finalmente no llegaron a rodarse. Y no lo hicieron por diversas trabas impuestas ya desde la censura y que nos dan a entender las dudas con que la Administración acogió tales iniciativas. Hasta el punto de que los juicios censores exigían, para la primera de ellas, que se suprimieran comentarios concretos *a las brujas de la España supersticiosa*, llegando a considerarse el guion como *peligroso*, con el cual *podría realizarse una película gravemente tendenciosa*¹³. En cuanto al proyecto de Ballarín, igualmente había valoraciones que no gustaron al organismo censor, volviendo de nuevo a pedir su supresión, en concreto, cuando aparece el grabado *El sueño de la razón produce monstruos*, que se hace coincidir con la siguiente alocución: *chispazos agónicos de un mundo que se debate en el fango... espanto de las formas... caricatura de lo espectral que todos llevamos bajo la piel... ansia suprema de libertad y burla de todos los cocos del convencionalismo y de las mil cuevas de la herejía, inventados por los cazurros y los pusilánimes*¹⁴.

En lo que concierne a ejemplos internacionales que los más críticos van a asociar con una revitalización de la "leyenda negra", podemos destacar el polémico film francés *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1962-1963), que constituyó un frontal alegato contra las acciones bélicas del ejército franquista sobre el Madrid republicano. Al igual que había sucedido pocos años antes con *The Naked Maja*, no se hizo esperar la réplica, en este caso doble, para la que,

doubts about those initiatives. To the point that in the first case, the censor trials demanded the elimination of specific comments about *the witches of superstitious Spain*, with the script being considered *subversive* and the possibility that it could be used *to make an extremely biased film*¹³. As for Ballarín's project, there were likewise opinions that the censor body found objectionable and it again requested their elimination, and in particular, in the case of the print entitled *El sueño de la razón produce monstruos* (The sleep of reason produces monsters), coinciding with the following address: *agonizing sparks of a world that grovels in the mud... the fearfulness of the forms... a caricature of the spectral that we all have inside us... a craving for freedom and mockery of all the ghost-monsters of conventionalism and the thousand caves of heresy, invented by idiots and fools*¹⁴.

As regards international examples which the most critical associated with a revitalization of the "black legend", we should mention the controversial French film *Morir en Madrid* (To die in Madrid), (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1962-1963), a forceful accusation of the horrors committed by Franco's troops against the Republican Army in Madrid. As had occurred a few years earlier with *The Naked Maja*, the response to the use of Goya, among other arguments, was swift, and in this case, dual: *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) and *¿Por qué morir en Madrid?* (Why to die in Madrid?) (Eduardo Manzanos, 1966), in which the respective prints of *Los Desastres*¹⁵ were used. Through these images his work was again used to respond to the topical and picturesque vision, a legacy of the "black legend" - according to Spanish film directors - used by the French director.

entre otros argumentos, se recurrió a Goya: *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966), en las que se utilizaron sendos grabados de *Los Desastres*¹⁵. Con estas imágenes se instrumentalizaba una vez más su trabajo para hacer frente a la visión tópica y pintoresquista, heredera de la "leyenda negra" -según los cineastas españoles- que había aplicado el director francés.

Algunos años después encontramos la ficción *Goya, genio y rebeldía* (*Goya-oder Der arge Weg der Erkenntnis*, Konrad Wolf, 1971). Una coproducción llevada a cabo entre distintos países del antiguo bloque del Este, que presenta numerosas concomitancias con la novela de Lion Feuchtwanger, *Goya, o el duro camino del conocimiento*¹⁶, de la que es adaptación, publicada en alemán en su primera edición en 1951. Ambos trabajos comparten numerosos temas en común, pero, no obstante, observamos también substanciosas diferencias, entre las que destacan algunas que apelan directamente al compromiso de Goya con la realidad circundante. En la novela se le describe como un artista no estrictamente comprometido con el movimiento ilustrado, es más, se le muestra muy receloso a la hora de tomar partido. La película, por su parte, presenta al artista como *un honesto y ferviente patriota*, pero a su vez *como un hombre que se da cuenta de las imperialistas ambiciones de conquista de Napoleón, como de la cruel dominación feudal en España y la opresión de todos por la omnipotente Inquisición*¹⁷.

Una película que recibió, como parece lógico, furibundas críticas que no escondían un discurso fuertemente ideologizado en pleno tardofranquismo: *Aunque parezca muy bien ambientada y documentada [...] con excelente reconstrucción de trajes, plazas de Madrid, catedrales, sala de El Escorial, etc. [...], me temo que se trate de uno de esos "petardos" histórico-ideológicos, con inquisidores, leyenda negra y toda la pesca de los clichés marxista-leninista*¹⁸.

This was followed some years later by the fictional work *Goya, genio y rebeldía* (Goya, a genius and a rebel) (*Goya-oder Der arge Weg der Erkenntnis*, Konrad Wolf, 1971) . A co-production involving different countries from the former Iron Curtain countries, with many similarities with the novel by Lion Feuchtwanger, *Goya, o el duro camino del conocimiento*¹⁶ (Goya, or the hard path of knowledge), from which it was an adaptation, published in its first edition in German in 1951. Both works have many themes in common, but they also contain substantial differences, among which are some that appeal directly to Goya's commitment to the reality around him. The novel describes him as an artist who is not strictly committed to the enlightened movement, but is in fact reluctant to take sides. The film, in turn, presents the artist as an *honest and fervent patriot*, but also *as a man who becomes aware of the imperialistic ambitions of the conquest of Napoleon, the cruel feudal rule in Spain and the generalized oppression of all by the all-powerful Inquisition*¹⁷.

As is logical, the film met with angry criticism that did not conceal a strongly ideologized discourse during the last years of the Franco dictatorship. *Although it appears to be properly documented and with the right setting [...] with an excellent recreation in terms of the costumes, the squares in Madrid, the cathedrals, the hall in El Escorial, etc. [...], I am afraid that it is one of those boring historical-ideological films that feature inquisitors, the black legend and the typical Marxist-Lenin clichés*¹⁸.

13. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04859.

14. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/05020.

15. Teniendo como motivo esta serie gráfica de Goya, hay que citar asimismo el cortometraje documental Los desastres de la guerra (Manuel Hernández Sanjuán y José López Clemente, 1953). Un filme que en principio parecía mantener una posición equidistante y denunciatoria, al igual que el artista de Fuendetodos pero que, con motivo de la baja clasificación -a juicio de los artífices de la película- otorgada por la Administración tras haber sido vista, hizo que sus responsables redactaran un escrito de alegaciones, en el que, entre otras cuestiones, se decía: Considerando que dicha película, en cuanto a su tema, trata de uno tan español como el de nuestra Guerra de Independencia contra las tropas invasoras de Napoleón, sumándose así a la corriente historiográfica oficial. Testimonio tomado de A.G. A. (03) 121. Signaturas 36/03473 y 36/04743. Película a la que debemos sumar la producción francesa Les Désastres de la guerre (Pierre Kast y Jean Grémillon, 1951), que no se limitaba (como podría deducirse de su título) al empleo de los grabados sobre la Guerra de Independencia puesto que también aparecían algunos cuadros y láminas de Los Caprichos y otras series.

16. Este título, en español, varía según la edición: la de 1986, de Plaza & Janés, es *Goya o la calle del desengaño*.

17. Tomado de la sinopsis argumental de la película. A.G. A. (03) 121 Sign. 36/04513.

18. Palabras que dan a entender que la película no llegó a ser vista. En: La Vanguardia Española, Barcelona, 17-VII-1971: 42.

13. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/04859.

14. A.G.A. (03) 121 Sign. 36/05020.

15. Considering as a motive this graphic series of Goya, mention should also be made of the short documentary film Los desastres de la guerra (The disasters of war) (Manuel Hernández Sanjuán and José López Clemente, 1953). This film, which, in principle, appears to maintain an equidistant and accusing approach, like the artist from Fuendetodos but because of the low classification - in the opinion of those responsible for the film - granted by the Government after viewing it, gave rise to the persons responsible drafting a document of allegations, in which the following was stated, among other things: Considering that the films deals with a subject that is as Spanish as that of our Peninsular War against the invasion by Napoleon and his troops, thus becoming a part of the official historiographical trend. Testimony taken from A.G. 03/121. Signatures 36/03473 and 36/04743. To this film we should add the French production Les Désastres de la guerre (Pierre Kast and Jean Grémillon, 1951), which was not limited (as its title suggests) merely to the use of the prints about the Peninsular War, as it also features certain paintings and prints from Los Caprichos and other series.

16. This title, in Spanish, varies depending on the edition: the 1986 edition, by Plaza & Janés, is *Goya o la calle del desengaño* (Goya or the street of disillusion).

17. Taken from the summarized film plot. A.G. A. (03) 121 Sign. 36/04513.

18. These words convey the idea that the film was never screened. In: La Vanguardia Española, Barcelona, 17-VII-1971: 42



Goya, genio y rebeldía (Goya-oder Der arge Weg der Erkenntnis, Konrad Wolf, 1971). Goya como testigo de los fusilamientos del 3 de mayo.

Este mismo sentimiento es el que mueve al personaje en el capítulo específico incluido en la serie televisiva *Paisaje con figuras* (1976), dirigido por Emilio Martínez-Lázaro. Aparece un Goya anciano (Javier Loyola), totalmente desencantado de los últimos acontecimientos (vuelta de Fernando VII al trono y reinstauración del absolutismo), e iniciando los preparativos de lo que va a ser su exilio bordelés. Durante uno de sus últimos días de estancia en la Quinta del Sordo, un individuo arroja una piedra a una de sus ventanas envuelta con un papel que dice *Francés*, achacándole su colaboración con las autoridades francesas. En un momento dado, en uno de los abundantes soliloquios que jalonan el capítulo, llega a decir: *Eso es España hoy: un cepo*. Se siente prisionero en su propio país, por lo que no hay razón para permanecer más en él¹⁹.

Por último, es conveniente aludir a la serie televisiva *Los desastres de la guerra*, de Mario Camus, para TVE. Filmada ya en plena democracia (1983), representa un cambio notable en la interpretación (y utilización sesgada) que se había dado a los grabados goyescos, como bien se da a entender en el soliloquio previo a los títulos de crédito de cada uno de sus capítulos, pronunciado por el propio personaje de Francisco de Goya, encarnado por Paco Rabal, y que es expresión de su profundo escepticismo: *He visto cómo las ideas más nobles de ilustración, libertad y progreso se convertían en lanzas, sables y bayonetas tras las que se escudaba un nuevo y bárbaro impulso de dominación. [...] He visto que a la barbarie se respondía con la atrocidad, que el odio solo encontraba el odio por respuesta, y que la sangre solo engendraba sangre nuevamente sedienta de venganza*.

En cuanto a modo de vida y posicionamiento social: popular/costumbrista frente a cortesano.

Si tomamos en consideración la presencia de Goya en el terreno audiovisual en cuanto a su *status* social, muy pronto nos topamos con una nueva dicotomía, en uno de cuyos extremos se sitúa (muy relacionado con esa visión romántica de la que ya hemos hablado) la adscripción del artista a los estratos más populares de la sociedad; aunque tampoco hay que olvidar que Goya tuvo una importante carrera profesional en la corte, de la que formó parte, y con cuyos círculos más elitistas y aristocráticos mantuvo una evidente conexión, sobre todo en su faceta de retratista, y por supuesto, en su condición de Pintor del Rey.

19. Sin embargo, en otra serie televisiva española posterior, La máscara negra (Antonio Giménez-Rico/José Antonio Páramo, 1982), aparece puntualmente (capítulo tercero) el personaje de Goya como un auténtico patriota, como se comprueba con esta afirmación puesta en su boca: Algunos no olvidaremos nunca el dos de mayo...

20. También será muy habitual la utilización de este recurso al hilo de Los fusilamientos en todas aquellas películas de ficción que abordan el periodo de la Guerra de la Independencia.

That same sentiment is what moves the character in the specific chapter included in the TV series *Paisaje con figuras* (Landscape with figures) (1976), directed by Emilio Martínez-Lázaro. An elderly Goya is portrayed (Javier Loyola), who is utterly disappointed with the latest events (return to the throne of Fernando VII and reinstatement of Absolutism), and starting to prepare for what will be his exile in Bordeaux. During one of his last days at Quinta del Sordo, an individual throws a stone at one of his windows, wrapped in a sheet of paper that says *Frenchman* and accusing him of collaborating with the French authorities. At a given point of time, in one of the many soliloquies in the chapter, he says: *That is Spain today: a trap*. He feels a prisoner in his own country, and so there is no reason to remain there any longer¹⁹.

Lastly, we should mention the TV series *Los desastres de la guerra* by Mario Camus, for TVE (Spanish Television). Filmed during the democratic period (1983), it represents a remarkable change in the interpretation (and biased use) given to the prints of Goya, as is evident in the soliloquy prior to the credits in each chapter, pronounced by Francisco de Goya himself, played by the actor Paco Rabal, and which expresses his profound scepticism: *I have seen the noblest ideas of enlightenment, freedom and progress be converted into lances, sabres and bayonets which conceal a new and barbarous desire for domination. [...] I have seen how barbaric acts were responded to with atrocities, how hate was responded to only by hate, and blood generated nothing more than a new thirst for vengeance*.

With respect to lifestyle and social standing: popular themes/depiction of customs as opposed to courtly themes.

If we consider the presence of Goya in the audiovisual area in terms of his social *status*, we very soon stumble upon a new dichotomy, at one end of which (very much related to that romantic vision mentioned above) the artist's *ado* we observe that the artist belonged to the plebeian social class; but we should also remember Goya's important professional career as a court painter, and his connections with the members of the most elite and aristocratic circles, especially his facet as a portrait painter and of course, his appointment as Painter to the King.

19. However, in another later TV series called La máscara negra (The black mask) (Antonio Giménez-Rico/José Antonio Páramo, 1982), the figure of Goya occasionally appears (chapter three) as a true patriot, as can be seen by the following words uttered by him: Some of us will never forget the second of May...

20. It was also quite customary to use this resource in the narrative thread of Los fusilamientos (The third of May) in all fictional films covering the Peninsular War period.

Así pues, ya desde las primeras tentativas de llevar a Goya al cine, en torno al Centenario de 1928, primó (la propia Junta del Centenario lo puso de manifiesto continuamente) esa visión de un Goya coloquial, vitalista, amante de las clases populares, de los festejos taurinos, del ocio nocturno, de los amorfos, etc., en definitiva, de todos aquellos aspectos relacionados con el costumbrismo, el tipismo y, más concretamente, el fenómeno del "majismo".

Esta imagen, totalmente desideologizada, y en ocasiones extremadamente dulcificada, ya estaba presente, al menos en parte, como hemos visto en el guion de Buñuel, y será la tesis predominante con la que se construyó buena parte de la imagen cinematográfica "oficial" de Goya en la España de posguerra, tanto en el terreno de la ficción como en el documental.

Así sucede por ejemplo en *La maja del capote* (Fernando Delgado, 1943), donde vemos a un Goya huraño, pero bonachón y perfilado a través del tamiz del tipismo "baturro". Una imagen que, ya en la década siguiente alcanza su mayor exponente en la muy prescindible *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958), de la que ya hemos hablado más arriba.

Algo similar, no con la figura, sino con la obra de Goya, tiene lugar en *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945), en la que algunas de sus obras (*La Pradera de San Isidro* o *El entierro de la sardina*, etc.), así como la pintura de Gutiérrez Solana, tuvieron una resonancia muy clara a la hora de trazar el ambiente del carnaval madrileño en torno al cual transcurre el argumento de la película.

En esta imagen de Goya juegan un papel clave sus citados cartones para tapices, quintaesencia del costumbrismo dieciochesco, muchos de los cuales se toman literalmente, e incluso se reproducen en movimiento, en un recurso no demasiado cinematográfico, pero eficaz, que es el de la construcción de *tableaux vivant*²⁰. Como sucede, por ejemplo, en la mencionada *La maja del capote* con el cartón goyesco de *La boda*.



Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945). Escena del entierro de la sardina. Fuente: EGEDA.

Thus, from the first attempts to portray Goya in a film, during the Centenary of his death in 1928 the predominating vision (constantly expressed by the Centenary Board itself) of a colloquial, vital Goya who was close to the popular classes, enjoyed bullfights and night life, women, etc., in short, all those aspects related to popular customs and more specifically, the "Majism" phenomenon.

This image, completely stripped of ideology, and often excessively embellished, was already present, at least in part, as we have already seen in Buñuel's script, and would be the predominant thesis used to construct a large part of the 'official' cinematographic image of Goya in the postwar era in Spain, both in fictional and in documentary works.

This occurs, for instance, in *La maja del capote* (The maja with the cape) (Fernando Delgado, 1943), in which we see a dour but kind-hearted Goya depicted as a typical "lout". An image which, during the next decade, reached its height in the expendable film *La Tirana* (The tyrant) (Juan de Orduña, 1958), which we have already mentioned above.

Something similar occurs, not with the figure, but with the work of Goya in *Carnival Sunday* (Edgar Neville, 1945), in which some of his works (*La Pradera de San Isidro* or *El entierro de la sardina*, etc.) (The meadow of San Isidro or the Burial of the sardine) and the painting of Gutiérrez Solana, were clearly relevant in depicting the atmosphere of the carnival in Madrid, upon which the film plot is based.

In this image of Goya, his tapestry cartoons play an important part, the quintessence of 18th century custom depiction, many of which were interpreted literally and even reproduced in terms of movement, in a not altogether cinematographic but efficient resource, that of building a *tableau vivant*²⁰. As occurs, for instance, in the foregoing *La maja del capote* (The maja with the cape) with the cartoon by Goya entitled *La boda* (The wedding).



La maja del capote (Fernando Delgado, 1943). Tableaux Vivant del cartón para tapiz de La boda, obra de Francisco de Goya.

Por su parte, en el campo del documental son numerosos los ejemplos que pueden señalarse, tal y como sucede en el más temprano documental cinematográfico dedicado a Goya en el periodo de posguerra, que fue *Aquel Madrid de Goya* (José María Hernández Sanjuán, 1944), cuya locución, que acompaña a las imágenes de los cartones y del Madrid más popular, en un tono casi populachero y refiriéndose a la romería de San Isidro, llega a señalar: *Goya, amigo de las fiestas y el vino tinto, iba a vaciar la botella y dar fin a una empanada, veía jugar a la comba, volar una cometa y cómo manteaban un pelele*. No es por ello extraño que se utilicen con este fin, casi hasta la saciedad, los cartones para tapices de Goya, que ya de por sí encierran esa misma concepción vital, casi siempre optimista, muy en la línea del costumbrismo del que llega en ocasiones a hacerse partícipe, ya no a la obra, sino al propio Goya.

Sin embargo, por otro lado, son muy abundantes los ejemplos en los que vemos a un Goya cortesano, en compañía de los reyes y de la aristocracia, pintando retratos, como ocurre en la película de Konrad Wolf, donde se recrea el retrato de *La familia de Carlos IV*, en ocasiones disconforme con ese "servilismo" que sin embargo en otros casos no le genera ningún problema, duda ni contradicción.

Del mismo modo, la mayoría de documentales de arte ponen de manifiesto esta realidad de la persona y obra goyesca, cuando en su recorrido biográfico abordan el cenit de su carrera artística previa a la Guerra de la Independencia.

Pero en este punto, resulta particularmente sintomático el ya estudiado documental *Goya, perro infinito*, que es sin duda el mejor ejemplo en el que se expone, con mucha dureza hacia Goya, esta contradicción a la hora de entender el posicionamiento social del artista, denunciando además las desigualdades sociales existentes entre estos personajes cortesanos y la masa común del pueblo español, con una crítica directa a la corte y sus miembros. Una élite aristocrática que es atacada por la cinta de Pérez Olea por su actitud de evasión ante los problemas de España y por su flagrante inactividad a ese respecto. Todo ello a través de la locución, altamente poética, de la misma, que se aprovecha además para desmitificar en parte la propia figura del artista aragonés: *Goya cabezota, cuello de toro, chaparro, violento, rebelde, matón, ¿de dónde te vino este refinamiento súbito? [...] te has ablandado, Goya; ¡lo que es el medrar!*

En definitiva, *Goya, perro infinito* rechaza completamente cualquier visión idílica, tópica, heredera de la tradición romántica, para adoptar un posicionamiento ante Goya, más incómodo y menos dulcificado, pero desde luego de gran interés, que recurre a una metodología de corte sociológico, mucho menos preocupada en los pruritos catalográficos formalistas.

In the documentary area, in turn, there are many examples, such as the earliest film documentary dedicated to Goya during the postwar era, namely *Aquel Madrid de Goya* (Goya's Madrid) (José María Hernández Sanjuán, 1944), in which the locution accompanying the images of the cartoon and the more popular Madrid, in a quasi vulgar tone and in reference to the festivity of San Isidro, indicates: *Goya, a lover of festivities and red wine, was about to empty the wineskin and devour a pasty, as he watched children skipping, flying kites and throwing a straw doll in the air*. It is no wonder that Goya's tapestry cartoons were used for this purpose, to an almost excessive degree, since they embody that same vital, eternally optimistic conception, very much in keeping with the depiction of the customs with which Goya became involved, not only in his work, but in person.

Nonetheless, there are also many examples in which we see a courtly Goya painting portraits, surrounded by kings and aristocrats, as in the film by Konrad Wolf, which recreates the portrait of *La familia de Carlos IV*, on occasions in disagreement with that "servile attitude" which, however, in other cases, causes him no problems, doubts or contradictions.

Similarly, most art documentaries show this reality of Goya and his work, when during the course of their biographic journey, they describe the peak of his artistic career before the Peninsular War.

However, in this case, the documentary *Goya, perro infinito*, to which reference is made earlier, is no doubt the finest example in which this contradiction in relation to understanding the artist's social position is explained, in a way that is detrimental to Goya, while also denouncing the existing social inequalities between these courtesans and the common people of Spain, through a direct criticism of the court and its members. An aristocratic elite that is attacked by the film by Pérez Olea because of its attitude of evasion with respect to the problems of Spain and its flagrant inactivity in that respect. All the above is expressed through the extremely poetic locution of the same, which is also used to partly demolish the mythical image of the figure of the artist from Aragon: *Stubborn Goya, with your bull neck, a stocky man, prone to violence, a rebel and a thug, Where did you get that sudden refinement? [...] you have become soft, Goya; that is what prosperity brings!*

In short, *Goya, perro infinito* completely rejects an idyllic, topical vision inherited from Romantic tradition, and takes on a more uncomfortable and less attractive positioning with respect to Goya, which nonetheless is interesting and uses a sociological methodology that is much less concerned with formalist catalogue-based obsessions.

En cuanto a trascendencia e impacto: realista/cronista de la sociedad frente a imaginativo.

Dentro de esta otra dicotomía, podemos hablar de muchos y variados ejemplos que profundizan en el papel de Goya como cronista de la apasionante época que le tocó vivir; que lo sitúan más bien como un narrador activo de las difíciles circunstancias socio-políticas y culturales por las que atravesó España entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Así aparece referido en alguna de las obras del prolífico y solvente documentalista Jesús Fernández Santos, como *España 1800* (1958), cuyo emplazamiento cronológico no es casual pues el cineasta buscaba reflexionar sobre los nuevos condicionantes en todos los órdenes de la vida que se dieron en esa transición entre siglos. Para ello, la figura del pintor aragonés y su obra (cartones para tapices, retratos y escenas de costumbres, series gráficas y Pinturas Negras) se convirtieron en la prueba efectiva de tales transformaciones.

Otro de los muchos títulos que ha abordado esta cuestión fue la peculiar cinta *Goya* (Rafael J. Salvia, 1973), con guion del profesor José Camón Aznar. En origen, se trataba de una obra literaria pensada para ser declamada en un teatro (de hecho, fue estrenada en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid en 1972), pero enseguida se abordó su adaptación a la gran pantalla. Lo más interesante del filme es la visión profundamente negativa y pesimista de la realidad social e histórica de la época de Goya. El pintor se convierte en un cronista muy crítico a través de sus obras, y se le presenta, de nuevo a partir del habitual recurso del soliloquio, como una especie de faro en medio de la desolación: *No soy yo el sordo; es el mundo*.

Quizás otro de los títulos que habla también de este papel de cronista, entre las realizaciones de los últimos años, sea *Los fantasmas de Goya* (*Goya's Ghosts*, Milos Forman, 2006). Efectivamente, el director checo ha manifestado en alguna ocasión que su concepto de artista se basa en la necesidad de que éste se exprese libremente, desvinculado de cualquier injerencia política o religiosa. Y ése será precisamente el



In relation to transcendence and impact: realistic/chronicle of society as opposed to imaginative.

Within this other dichotomy, we can speak of many varied examples that examine the role of Goya as a chronicler of the passionate times in which he lived; which rather transform him into an active narrator of the difficult socio-political and cultural circumstances existing in Spain between the end of the 18th and beginning of the 19th century. It is referred to thus in one of the works by the prolific and excellent documentalist Jesús Fernández Santos, *España 1800* (Spain 1800) (1958), in which the chronological setting is not by chance, as the director sought to reflect on the new conditioning factors in all orders of life that were present during that transition between centuries. To that end, the figure of the Aragon-born artist and his work (tapestry cartoons, portraits and mannerism scenes, graphic series and Black Paintings) were converted into the final proof of such transformations.

Another of the many works which have dealt with this issue was the peculiar film *Goya* (Rafael J. Salvia, 1973), in which the script was written by Professor José Camón Aznar. This was originally a literary work to be staged as a play (in fact, it was first staged at the Congress and Exhibitions Hall in Madrid in 1972), but immediately adapted for screening as a film. The most interesting aspect of the film is the deeply pessimistic and negative view of the social and historical setting in Goya's era. The painter is converted into a very critical chronicler through his works, and he is again presented using the habitual resource of soliloquy, as if he were a beacon in a desolate landscape: *It is not me who is deaf, but the world*.

Perhaps another title that also refers to this chronicler role from among works of recent years is *Los fantasmas de Goya* (Goya's Ghosts, Milos Forman, 2006). In fact the Czech-born director has occasionally said that his concept of an artist is based on the need for the latter to freely express himself, without being affected by any political or religious interference. And that is precisely the main feature of Goya's character

Goya (Rafael J. Salvia, 1973). Créditos iniciales. Fuente: EGEDA.

rasgo angular del personaje de Goya (Stellan Skarsgard), cuyo protagonismo en el filme es bastante relativo²¹, sobrepasado en cuanto al desarrollo de la acción, por el del clérigo y posterior revolucionario Lorenzo Casamares (Javier Bardem). Es por lo que, más que una estructura biográfica, presente en muchos de los filmes que se han centrado en el genio aragonés (sobre todo documentales), la película articula un relato sobre un tiempo histórico de cambio, tremendamente contradictorio.

Por todo lo dicho, la idea de crónica conlleva un juicio crítico, de modo que se genera un relato en que el testimonio del artista no tiene que ser necesariamente aséptico, actuando como mero espectador (pretendidamente) objetivo de lo que acontece, sino que puede participar subjetivamente mediante la crítica y la sátira a través de su trabajo artístico²², tal como así lo hizo Goya con su serie de *Los Caprichos* o en las *Pinturas Negras* de la Quinta del Sordo. Conjunto pictórico en el que arranca la historia de la citada *Goya en Burdeos*, un complejo ejercicio que combina ambiciosamente recursos plásticos con los propios de la puesta en escena cinematográfica. En este sentido, Saura rehuyó la intención de construir un *biopic* ortodoxo para fundamentar una reflexión en torno al papel de la creatividad/subjetividad artística. Desde el punto de vista argumental, se muestra a un artista anciano (de nuevo Paco Rabal), que hace recuento de su vida, de sus logros y de sus renunciaciones, de sus dependencias y de sus aspiraciones, cristalizando en una aseveración de guion que prefigura uno de los puntos básicos de la teoría estética del romanticismo: *Con la imaginación puedes cometer los mayores crímenes de la humanidad, que nadie te pedirá cuenta por ello. Puedes subir al cielo y bajar a los infiernos, ser grande e infinitamente pequeño, ser un artista genial, el mejor de los estrategas, el más grande y poderoso de los políticos*²³.

Un parecido tratamiento en torno al componente imaginativo del artista se dio en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971), como corrobora una interesante escena onírica ambientada en las playas de Sanlúcar de Barrameda (durante la famosa estancia del pintor con su supuesta amante la duquesa de Alba), con la que visualmente, mediante un contrastado blanco y negro y la introducción de elementos extraños, descontextualizados, se trata de substanciar esta condición de fantasía que definió una parte importante de la obra goyesca. Asimismo, sin dejar de considerar este filme, en ciertos pasajes se muestra a un personaje mucho más humanizado, y por tanto, frágil, lejos de la idealización romántica que habían desplegado otros títulos.

21. Algo similar ocurre en la película *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), en la que el personaje de Goya (Jorge Perugorria) es casi más un testigo de las intrigas político-amorosas en el seno de la corte española, diluyéndose su protagonismo en el cuarteto formado por el personaje de Godoy (Jordi Mollà), la duquesa de Alba (Aitana Sánchez-Gijón), la reina María Luisa de Parma (Stefania Sandrelli) y él mismo.

22. Ballester, 2007: 277-278.

23. Saura, 2001: 73.

(Stellan Skarsgard), who has a relatively important degree of importance in the film²¹, and is overshadowed in terms of action by the priest and subsequent rebel Lorenzo Casamares (Javier Bardem). For this reason, more than a biographic structure, present in many films that have focused on the Aragon-born genius (and in particular, documentaries), the film narrates a historical time of change that is extremely contradictory.

As a result of the above, the idea of a chronicler entails a critical opinion, generating a narrative in which the artist's testimony need not be aseptic, acting as a merely objective spectator (allegedly) of all that occurs, but allowing him to participate subjectively through criticism and satire through his artistic work²², just as Goya did in the series *Los Caprichos* or in the *Black Paintings* of Quinta del Sordo. A pictorial assembly in which the story of *Goya en Burdeos* starts out, a complex exercise that ambitiously combines plastic and cinematographic staging resources. In this respect, Saura waives the intention of constructing an orthodox *biopic* in order to create a reflection about the role of artistic creativity/subjectivity. From the standpoint of the plot, an elderly artist is portrayed (again, Paco Rabal), who looks back at his life, his accomplishments and sacrifices and his dependences and aspirations, crystallizing in the corroboration of a script that presages one of the basic aspects of the aesthetic theory of Romanticism: *Imagination allows you to perpetrate the greatest of human crimes, without anyone asking you to account for those crimes. You can ascend to heaven or descend to hell, be huge and infinitely small, be a talented artist, the best schemer, or the greatest and most powerful politician*²³.

A similar treatment is used in relation to the imaginative component of the artist in *Goya, historia de una soledad* (Goya, a story of solitude) (Nino Quevedo, 1971), as is corroborated in an interesting dream-like scene set on the beach of Sanlúcar de Barrameda (during the painter's famous stay there with his alleged mistress the Duchess of Alba), through which a visual contrast is created between black and white, along with the introduction of strange elements, an attempt is made to substantiate this status of fantasy that defined a large part of Goya's work. Likewise, certain passages of the same film reveal a more much humanized and hence, fragile figure, far from the romantic idealization shown in other titles.

21. Something similar occurs in the film *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), in which the character of Goya (Jorge Perugorria) is more than a witness of the political-amorous intrigues of the Spanish Court, and his importance becomes diluted in the quartet formed by Godoy (Jordi Mollà), the Duchess of Alba (Aitana Sánchez-Gijón), Queen María Luisa de Parma (Stefania Sandrelli) and Goya himself.

22. Ballester, 2007: 277-278.

23. Saura,(2001). 73.

Volviendo con el elemento imaginativo, estará en la base de muchas propuestas donde la ficción fantástica adquiere una dimensión plena; de modo que encontramos numerosos ejemplos fílmicos que han sido inspirados directa o indirectamente por el universo y la iconografía goyesca. Desde la danesa *Häxan. La brujería a través del tiempo* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), un recorrido histórico por este fenómeno, y en el que apareció el *Capricho* nº 68 (*Linda maestra*) hasta trabajos más recientes, como el *Laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), en donde se hace prácticamente una paráfrasis del *Saturno devorando a su hijo*, o *Luna nueva* (*The Twilight Saga: New Moon*, Chris Weitz, 2009), en la que se insertan imágenes de dos obras goyescas: el *Capricho* nº 68 (*Soplones*) y el cuadro *San Francisco de Borja*, fechado en 1788. Del mismo modo, podemos citar otras películas en las que se reaprovecha el simbolismo de esas obras, muy vinculado a cuestiones mágicas, sobrenaturales, para apoyar estos argumentos de carácter vampírico o de lucha entre el bien y el mal, como sucede en *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), en la que, en una escena concreta, aparece el *Retrato de Manolito Osorio* (c. 1787). Cuadro en el que, junto al niño, aparecen unos felinos al acecho de la urraca que sujeta éste mediante una cuerda. En todo ello parece haber una sutil relación con la transformación en felino que sufre el personaje femenino protagonista. Algo similar acontece en *Lo que hacemos en las sombras* (*What We Do in the Shadows*, Taiwa Waititi y Jemaine Clement, 2014), película neozelandesa que recurre a un grabado (*Si es delincente que muera presto*) que iba a formar parte de la serie de *Los Desastres*, pero que finalmente no se incluyó.



Los fantasmas de Goya (Goya's Ghosts, Milos Forman, 2006). Stellan Skarsgard como Goya contemplando un grabado de *Los Caprichos*. Fuente: Kanzaman Productions S. A.

Returning to the imaginative element, this lies at the root of many proposals in which fantastic fiction comes into its own; for this reason there are many examples of films inspired directly by the universe and iconography of Goya. From the Danish documentary film *Häxan. Witchery through the ages* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), a historical description of this phenomenon which feaures *Caprice* nº 68 (*Linda maestra*) (Pretty teacher), to more recent works such as the *Laberinto del fauno* (The Fairy and the Labyrinth) (Guillermo del Toro, 2006), which includes virtual paraphrase of *Saturn devouring his son*, or *Luna nueva* (*The Twilight Saga: New Moon*, Chris Weitz, 2009), in which images are inserted of two works by Goya: *Caprice* nº 68 (*Soplones*) (Blowers) and the painting *San Francisco de Borja* (St. Francis Borja), dated 1788. Similarly, there are other films in which the symbolism of those works is reused, associated in particular with magical and supernatural topics, to support these vampirical arguments or the struggle between good and evil, as occurs in *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942), in which one particular scene features the *Portrait of Manolito Osorio* (c. 1787). In this painting, a group of cats appears next to the boy, with their eyes on a magpie that the boy is holding, secured by a string. The painting appears to suggest a subtle relationship with the transformation of the the female heroine into a cat. Something similar occurs in *Lo que hacemos en las sombras* (*What We Do in the Shadows*, Taiwa Waititi and Jemaine Clement, 2014), a New Zealand film that uses a print (*Si es delincente que muera presto*) (If he is guilty, let him die quickly) that was going to be included in the *Los Desastres* series, but was eventually not.



Goya, historia de una soledad (Nino Quevedo, 1971). Paco Rabal como Goya e Irina Demick como la duquesa de Alba en una escena onírica.

En definitiva, cabe decir que hemos intentado aplicar a diversas obras audiovisuales una serie de consideraciones en torno a un artista, cuyos planteamientos (estéticos y vitales) fueron tan contradictorios que a veces hacen dudar de que se trate del mismo nombre, cuya prolífica obra, su longevidad y lo poliédrico de su personalidad, ideología y práctica artística, permiten explicar la enorme presencia (precisamente por su atractivo) de Goya en las pantallas. Cabe señalar además que a Goya se le ha mostrado en imágenes con propósitos muy dispares, hasta el punto de que podemos afirmar que esos tratamientos del pintor han venido determinados por el objetivo que la película o programa audiovisual perseguía: desde el meramente pedagógico y educativo; la finalidad comercial y de puro entretenimiento, totalmente desideologizado, que alienta la ajetreada biografía personal y artística de Goya (el Goya romántico, la duquesa de Alba, la Guerra de la Independencia, Burdeos, etc.); la instrumentalización ideológica en uno u otro sentido de su persona y obra (Goya como patriota hispano pero a la vez como afrancesado e ilustrado); el extraordinario valor simbólico de sus más imaginativas creaciones (*Los Caprichos*, cuyo simbolismo se ha explotado constantemente), entre otras muchas intenciones que han ido abordando los diferentes creadores que se han aproximado a esta figura única en la Historia del Arte y de la cultura universales.

In summary, we have tried to apply to different audiovisual works a series of considerations regarding an artist whose aesthetic and vital attitudes were so contradictory that they often raise doubts as to whether he is the same person, whose prolific works, longevity and multi-faceted personality, ideology and artistic practice make it possible to explain the importance presence of Goya (precisely because of his attractive nature) on the screen. We should also add that Goya has been shown in images with widely differing purposes, to the point of being able to say that such treatments of the painter have been determined by the objective pursued by the film or audiovisual: from the merely educational and pedagogical approach; the commercial and pure entertainment purpose, stripped of all ideology, that nourishes the frenzied personal and artistic life of Goya (the romantic Goya, the Duchess of Alba, the Peninsular War, Bordeaux and so on); the ideological instrumentation in one sense or another of his person and his work (Goya as a Spanish patriot but also a 'Frenchified' and enlightened person); the extraordinary symbolic value of his most imaginative creations (*Los Caprichos*, whose symbolism has constantly been exploited), among many other intentions used by different creators who have approached this unique figure in the universal history of art and culture.

SOBRE GOYA Y BUÑUEL

ON GOYA AND BUÑUEL

Cuando conocí personalmente a Luis Buñuel, en el Festival de Cine de Cannes 1960, comprendí que el ciclón de la guerra civil que quebró ilusiones y asesinó a algunos de sus mejores retoños dejando el suelo de España asolado y ensangrentado, no pudo con algunos poderosos árboles que hendían sus raíces en las entrañas de la tierra. Hay algo extraño y misterioso en algunos españoles excepcionales y entre ellos: Goya, Picasso, Buñuel, vigorosos, apasionados y sensibles que tratan de expresar las convulsiones de un mundo en transformación.

Convendría recordar que a Luis Buñuel le tocó vivir tres guerras y sus secuelas: dos europeas -la última saldada con más de sesenta millones de muertos, una cifra que da vértigo-, la otra, una guerra próxima; la guerra civil española, que segó la vida de familiares y amigos y que le costó el exilio primero a Estados Unidos y luego a México ante el temor de ser encarcelado o fusilado.

When I first met Luis Buñuel in person at the Cannes Film Festival in 1960, I realized that although the hurricane of the civil war had shattered dreams and killed some of the Spain's strongest young boughs, leaving the ground destroyed and soaked with blood, it could not tear out a few mighty trees whose roots were sunk deep into the bowels of the earth. There is something strange and mysterious about some of these exceptional Spaniards: Goya, Picasso, and Buñuel, vigorous, passionate and sensitive figures who attempted to capture the throes of a world in transition.

We should remember that Luis Buñuel lived through three wars and their aftermaths, namely the two world wars (the second settled at the staggering cost of seventy million lives) and one closer to home: the Spanish Civil War, which reaped the lives of friends and family and sent him into exile, first in the U.S. and then in Mexico for fear of imprisonment or execution.

El exilio de Goya en Burdeos no fue solo porque estuviera desengañado y escéptico, aunque a sus cerca de los ochenta tenía razones suficientes para ello, sino porque las amenazas que continuamente recibía en Madrid, y el temor de represalias, obligaron a Leocadia y a Goya a abandonar España: una decisión difícil y dolorosa para un hombre de su edad.

En sus últimos años Buñuel añoraba la vida conventual y por eso se refugiaba para trabajar en México y en Madrid en lugares silenciosos y solitarios, quizá añorando ese “ruido de los pensamientos” que dijera San Juan de la Cruz. “Si yo me muero ahora, pues nada, bien, ya he vivido lo suficiente, sería horrible ser inmortal.” -decía a sus setenta años-. Pero contradecía esos retiros místicos con comidas regadas con vino blanco de Yepes y tinto de Rioja, y charlas con sus amigos.

En mi película *Goya en Burdeos* el actor Francisco Rabal interpretó a Goya exiliado en Burdeos a sus ochenta y dos años y de alguna manera se transformó en él. Rabal, además, imitaba a la perfección la sordera y el acento aragonés de Buñuel.

Goya en Burdeos se estructura a partir de una premisa: contar la historia a la inversa: empezar con Goya ya mayor en Burdeos y terminar cuando nace en una humilde casa de dos pisos de rústica mampostería en Fuendetodos, un pueblecito de Zaragoza perdido en un desolado paraje. No es caprichosa la elección de esa estructura si se tiene en cuenta que lo que interesaba era acompañar a Goya en sus últimos días en Burdeos, cuando ya su memoria se había debilitado y le perseguía la sombra de la muerte: un Goya que se refugia en su pasado.

Goya vivía en Burdeos con su amante Leocadia Zorrilla, que tenía cuarenta años menos que él y un carácter fuerte y dominante. Leocadia fue su fiel compañera hasta la muerte, llevaba la casa y ejerció sobre Goya una profunda influencia. Vivía con ellos Rosarito, una niña de trece años hija de Leocadia y de Goya. En mi película Rosarito es su confidente y Goya le abre su corazón y le cuenta “secretos” de su vida pasada.

Goya se enamoró de María Pilar Teresa Cayetana, duquesa de Alba, que no solo era hermosa, sino graciosa e inteligente -según dicen los testimonios de la época-, y que fue amante, entre otros, del mismísimo Godoy que dirigía los destinos de España. Goya pintó y dibujó a la duquesa de muchas maneras: con amor, con añoranza, y hasta con despecho. Su imagen está en sus dibujos, en los grabados, y en algunos de sus cuadros más famosos. En uno de ellos, la duquesa de Alba, vestida de maja, señala con su dedo una inscripción sobre la arena que dice: “Solo Goya” ¿Qué mayor prueba de amor?

Es difícil para nosotros entender la España del siglo XVII en la que Goya nació. El atraso del país era tan grande, que las enfermedades y las guerras diezmaron la población hasta los siete millones de habitantes que había al comienzo del siglo y que alcanzaron los diez millones al final del siglo. España era por entonces un país despoblado, ignorante y cerril, gobernado por una monarquía incapaz y una Iglesia dominante. En el campo la vida era miserable, -situación que se prolongó hasta bien entrado el siglo XX- y en las ciudades y en los pueblos,

Goya went into exile in Bordeaux not only because he was disillusioned and sceptical, though as he approached the age of eighty he had reason enough to be, but because the fear of reprisals and the constant threats he received in Madrid forced Leocadia and Goya to leave Spain: a difficult and painful decision for a man of his age.

In his final years, Buñuel would long for the cloistered life, retreating to silent and solitary spaces in both Mexico and Madrid to work, perhaps seeking the ‘noise of thoughts’ as described by St. John of the Cross. ‘If I die now, that’s all right, I’ve lived enough. It would be terrible to be immortal’, he said at the age of seventy. But he countered these mystical retreats with dinners where the wine - white from Yepes and red from Rioja - flowed freely and discussions with his friends.

In my film *Goya in Bordeaux*, the actor Francisco Rabal played Goya in exile in Bordeaux at the age of eighty-two, and in some ways, he became him. Rabal also imitated Buñuel’s deafness and Aragonese accent to perfection.

Goya in Bordeaux’s central premise is a reverse account of the story, beginning with the aged Goya in Bordeaux and ending with his birth in a humble two-story house of rustic masonry in Fuendetodos, a little village tucked away in a forgotten corner of the province of Zaragoza. This structure was more than a fancy, considering that the main aim was to accompany Goya during his last days in Bordeaux, when his memory was fading and the shadow of death came close on his heels: a Goya taking refuge in his past.

Goya lived in Bordeaux with his lover Leocadia Zorrilla, a woman forty years younger than him with a strong, dominant personality. Leocadia was his faithful companion until his death, keeping the house and exerting a profound influence over Goya. Rosarito, Leocadia and Goya’s thirteen-year-old daughter, lived with them. In my film, Rosarito is his confidente, and Goya opens his heart to her, telling her the ‘secrets’ of his past life.

Goya fell in love with María Pilar Teresa Cayetana, the duchess of Alba, who - according to period sources - was not only beautiful, but also funny and intelligent, and who was the lover, among others, of the same Godoy who would steer Spain’s destiny. Goya painted and drew the duchess in many ways: with love, with longing, and even with spite. Her image is in his drawings, his engravings, and in some of his most famous paintings. In one of these, the duchess of Alba, dressed as a fine lady, points towards an inscription in the sand that reads: ‘Only Goya’. What better proof of love?

It is difficult for us to understand the 18th-century Spain in which Goya was born. It was a nation lagging so far behind that disease and war had decimated its population to only seven million inhabitants at the beginning of the century; by its end, this figure would reach ten million. Spain at the time was a sparsely populated, ignorant and rough country, ruled by an inept monarchy and a domineering Church. In the countryside, life was a misery (a situation that would not change significantly until well into the 20th century), and in the cities and towns, vagrants and beggars dominated the plazas and church doorways. Goya, like

vagos y mendigos dominaban las plazas y los pórticos de las iglesias. Goya, como los “ilustrados” pretendía cambiar las cosas. No era fácil. Y mientras en Francia e Inglaterra se preparaba una revolución social e industrial que cambiaría el mundo, España dormía una larga siesta esperando que los demás le sacaran las castañas del fuego. El resultado fue una guerra que asoló el país sumiéndola en la miseria y en el desamparo.

En uno de los grabados de *Los desastres de la guerra* Goya escribió: “Yo lo vi”. Lo vio ¿O lo vio con su imaginación? Es evidente que no pudo ver todo lo que grabó en sus *Desastres*: pueblos arrasados, mujeres, hombres y niños que huyen del hambre, de la violencia y de la muerte, mujeres violadas, hombres y mujeres torturados, niños sin padres, huérfanos marcados por imágenes que nunca olvidarán, campos poblados antes por árboles y flores, y en donde ahora hieden los cadáveres... Como una premonición Goya escribió en la edición de sus *Desastres* -que por cierto nunca se publicaron en vida-: “Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer”. Augurio de otras guerras y premonición de la guerra civil que asoló a España en los años treinta del siglo XX.

En 1793, con cuarenta y seis años, contrajo una terrible enfermedad que estuvo a punto de costarle la vida y le dejó sordo, sordera que arrastró durante toda su vida. Por motivos diferentes Luis Buñuel también se quedó sordo. Goya que era un hombre vitalista y animoso superó la enfermedad que sin duda modificó su carácter y sus secuelas quedarán para siempre en su obra. Se dice que de esa sordera nacieron *Los Caprichos*. En una carta que escribió a Bernardo de Iriarte le dice: “He logrado observaciones que regularmente no se dan en las obras encargadas, en las que el capricho y la invención no tienen ensanche”.

¿No es esta una afirmación que corresponde también a la obra de Luis Buñuel?

A partir de su enfermedad la pintura de Goya se hizo más suelta y sus dibujos más atrevidos y aunque su economía dependía tanto de su sueldo de pintor de corte como de los dineros que le procuraban los retratos privados, se arriesgó a exponer su mundo personal. Con una ironía punzante, a veces cruel, hizo cientos de dibujos, aguafuertes y litografías, que cargados de intenciones le llevaron a tener más de un roce con la Inquisición. Es interesante releer los textos de sus *Caprichos*, o de los *Desastres* y *Proverbios*, y mejor sus anotaciones en los dibujos previos. Hay en ellos una literatura que recuerda a Baltasar Gracián, otro aragonés, en la manera de describir acontecimientos y de cómo con ironía critica usos y costumbres. Goya va más lejos y algunas de sus obras responden a cuanto de irracional hay en el hombre. Sus monstruos, sus pesadillas y alucinaciones nos muestran el lado oscuro de la mente. Es aquí donde encuentro otro paralelismo entre Goya y Luis Buñuel. Los dos exilados de su tierra, los dos aragoneses, los dos sordos y con una imaginación desbordante.

La obra de Buñuel es un análisis de la sociedad que le tocó vivir, a veces cruel, otras edulcorado con un humor de calendario zaragozano, baturro y aragonés, y otras, refinado y sutil, un

the ‘Enlightenment thinkers’, aimed to create change. It wouldn’t be easy. While in France and England, a social and industrial revolution that would change the world was taking shape, Spain was taking a long nap, waiting for others to take charge. The result was a war that devastated the country, sinking it into misery and neglect.

On one of the engravings from *The Disasters of War*, Goya wrote: ‘I saw it’. Did he see it, or did he see it with his imagination? It is clear that he could not have seen everything that he engraved in the *Disasters*: towns destroyed, men and children fleeing from hunger, violence and death, raped women, tortured men and women, children without parents, orphans scarred by images they would never forget, fields once blooming with trees and flowers now reeking with cadavers... With a premonition of what was to come, Goya wrote in an edition of the *Disasters* (which was never published in his lifetime): ‘Sad Presentiments of What Must Come to Pass’. This was to foreshadow other wars, and to be a premonition of the civil war that would devastate Spain in the third decade of the 20th century.

In 1793, at the age of forty-six, he contracted a terrible illness that nearly cost him his life; it left him deaf, a deafness that would affect him for the rest of his life. Luis Buñuel also went deaf, though for different reasons. Goya was a vigorous, lively man, and he recovered from the illness, though it clearly changed his character, and its aftermath would be ever-present in his work. It is said that the *Caprichos* were born of this deafness. In a letter to Bernardo de Iriarte, he wrote: ‘I have managed make observations that do not really fit in commissioned works, in which capriciousness and invention are freed from their stays.’

Is this not an affirmation that also applies to the work of Luis Buñuel?

After his illness, Goya’s painting became looser and his drawings more daring. Though his income depended both on his salary as a court painter and the commissions he received from private portraits, he took a risk and put his personal world on display. With sharp, sometimes cruel irony, he created hundreds of drawings, etchings and lithographs; charged with meaning, these caused him more than one run-in with the Inquisition. It is interesting to re-read the text of his *Caprichos*, or of the *Disasters* and *Proverbs*, and even better to read his notes on his preparatory drawings. The style in them is reminiscent of Baltasar Gracián, another Aragonese figure, in its way of describing the events and using irony to criticise uses and customs. Goya went even further, and some of his works address the level of irrationality present in the human spirit. His monsters, nightmares and hallucinations show us the dark part of the mind. Herein lies another similarity between Goya and Luis Buñuel. Both were exiles, born in Aragon, deaf and in possession of endlessly productive imaginations.

Buñuel’s work was an analysis of the society in which he lived, sometimes cruel, sometimes sweetened with a rough Aragonese peasant humour and sometimes refined and subtle, a wink intended for his friends and always displaying a malicious and vital ingenuity that raised religious themes into protagonists.

guiño elaborado para sus amigos y siempre con un ingenio malicioso y vitalista, en donde los temas religiosos se yerguen protagonistas

Cuanto más me adentro en la vida de Goya, más extraordinaria me parece su figura. Goya no era un intelectual en el sentido al que hoy damos a la palabra, aunque trató de rodearse siempre de las cabezas más libres e inteligentes de España. Era sin duda un hombre intuitivo y vital, un espíritu libre al que gustaba caminar a su aire sin perder contacto con la tierra. La visión detenida de su obra nos indica que el aparente descuido de algunas de sus pinturas, los rasgos rápidos y voluntariosos, su expresividad por encima del retrato fiel, sus múltiples dibujos y grabados, son la impronta de un artista genial que desprecia las normas académicas. La pintura era su obsesión. Pintaba para los demás y pintaba para sí mismo. En su "Quinta del Sordo", a sus más de setenta años pinta en el comedor de su casa las *Pinturas negras* dando libertad a su imaginación. Pinta por pintar, ¿qué más se le puede pedir a un pintor?

De sus declaraciones sobre la pintura se conoce muy poco, en su discurso en la Real Academia de San Fernando dice entre otras cosas que hay que dejar que cada alumno encuentre su propio camino, alejándose así de la tradicional educación académica. Y una frase lapidaria: "No veo ni líneas ni colores, sólo sombras que avanzan y retroceden". Mi hermano el pintor Antonio Saura, solía decir que esas palabras eran el manifiesto más lúcido que él conocía sobre la pintura moderna.

The deeper I go into Goya's life, the more extraordinary he seems to me. Goya was not an intellectual in the modern sense of the word, though he always tried to surround himself with the freest and most intelligent minds in Spain. He was without doubt an intuitive, lively man, a free spirit who liked to fly free while still remaining grounded. A careful examination of his work reveals that the seeming carelessness of some of his paintings, the rapid and wilful strokes, expression coming before truth to life, his multiple drawings and prints, were the hallmark of a genius who scorned academic rules. Painting was his obsession. He painted for others and he painted for himself. At his house, the Quinta del Sordo, the painter, then over seventy years old, created the *Black Paintings*, giving his imagination free rein. He painted for painting's sake - what more could one ask of a painter?

Very little is known of his declarations about painting. In his lecture at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, he said - among other things - that each student should be left to find their own path, moving away from traditional academic education. There, he wrote this gem of a phrase: 'I don't see lines or colours, only shadows approaching and retreating'. My brother, the painter Antonio Saura, used to say that these words were the most lucid description he'd ever heard of modern painting.

03 |

LOS SUEÑOS
DE LA RAZÓN



THE DREAMS OF
THE REASON

EXPOSICIÓN

SUBVERSIÓN EN LIBERTAD

EXPOSITION

SUBVERSION IN FREEDOM

Goya y Buñuel eran muy conscientes de que la libertad era uno de los bienes más preciados del individuo. El caballo de la estampa de Goya *Se defiende bien* encarna esos valores. Buñuel hizo que el malvado de su primera película mexicana, *Gran Casino*, fuese abatido por los golpes de una estatuilla de la libertad.

Con mayor empeño, si cabe, Goya y Buñuel se interesaron por otra categoría de libertad, la libertad de pensamiento. Ejerciéndola, desarrollaron vigorosos procesos creativos que iban más allá de la crítica reformista o moralizante a la par que otorgaban un importante papel a la fantasía. Descubrieron que provocar y subvertir, trastocando iconografías convencionales, abría caminos insospechados de creación y era un magnífico recurso de liberación personal.

Grabó Goya los *Caprichos* con intención de "subministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice". Partiendo de asuntos que eran objeto habitual de la crítica o de la sátira convencional, por ejemplo la prostitución o la cambiante fortuna de los humanos, los derivó hacia visiones tan sorprendentes como unas casquivanas sentadas por la cabeza (*Capricho 26, Ya tienen asiento*) o una suerte de saltimbanquis al arbitrio de un personaje monstruoso dueño de sus inciertos destinos (*Capricho 56, Subir y bajar*). La subversión en Goya adopta vividas expresiones en escenas de carnaval o mediante la representación de rostros grotescos. Igualmente Buñuel se regodeó en derivar rostros hacia el esperpento, como caricaturas de sí mismos que subrayasen las paradojas de su existencia, desde las prostitutas de *Nazarín* al leproso de *Viridiana*. Sus versiones trasgresoras del semblante de Jesucristo animan a la duda acerca de su divinidad, al cuestionamiento de la caridad y a reconocer la esencia indisoluble del bien y el mal.

Buñuel entiende la provocación como un ejercicio intelectual, como un reto humanista mediante el cual obligar al individuo a interrogarse acerca de las convenciones que le rodean y también acerca de sus propias actitudes. Porque provocar es otra forma de hacer pensar sobre el orden social instituido (*La Edad de Oro*), las creencias religiosas (*Nazarín*, *La Vía Láctea*), las políticas (*Así es la aurora*) o las parcelas de confort en las que nos establecemos como individuos (*El ángel exterminador*, *El discreto encanto de la burguesía*).

Goya and Buñuel were very aware that freedom was one of the most precious goods pertaining to the individual. The horse in Goya's print *He Defends Himself Well* embodies these values. Buñuel wrote a scene in which the villain of his first Mexican film, *Gran Casino*, is beaten using a statuette depicting Liberty.

With even more emphasis, if possible, Goya and Buñuel were interested in another kind of freedom: freedom of thought. By exercising it, they developed vigorous creative processes that went beyond reformist or moralising criticism while granting an important role to fantasy. They discovered that by provoking and subverting, by upsetting conventional iconography, they could open up unexpected routes of creation and find a magnificent resource for personal liberation.

Goya engraved the *Caprichos* with the intention of 'supplying material for ridicule and exercising at the same time the creator's fantasy'. Beginning with subjects that were typical objects of criticism or conventional satire, such as prostitution or people's changing fortune, he drew out visions as surprising as two silly young ladies with chairs on their heads (*Capricho 26, Now They're Sitting Pretty*) or a troupe of acrobats directed by a monstrous person controlling their precarious destinies (*Capricho 56, To Rise and Fall*). Goya's subversion found vivid expression in carnival scenes and through the representation of grotesque faces. Likewise, Buñuel took delight in drawing out faces that bordered on the shocking, caricatures of themselves that underlined the paradoxes of their existence, from the prostitutes of *Nazarín* to the leper of *Viridiana*. His transgressive versions of the face of Jesus Christ raised doubts about his divinity and questions about charity; they recognized the indissolubly paired essence of good and evil.

Buñuel understood provocation as an intellectual activity, a humanistic challenge through which the individual is challenged to interrogate the conventions around them as well as their own attitudes. Because provocation is another way of making people think about the established social order (*The Golden Age*), religious belief (*Nazarín*, *The Milky Way*), politics (*That is the Dawn*) or the bubbles of comfort in which we, as individuals, settle ourselves (*The Exterminating Angel*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*).

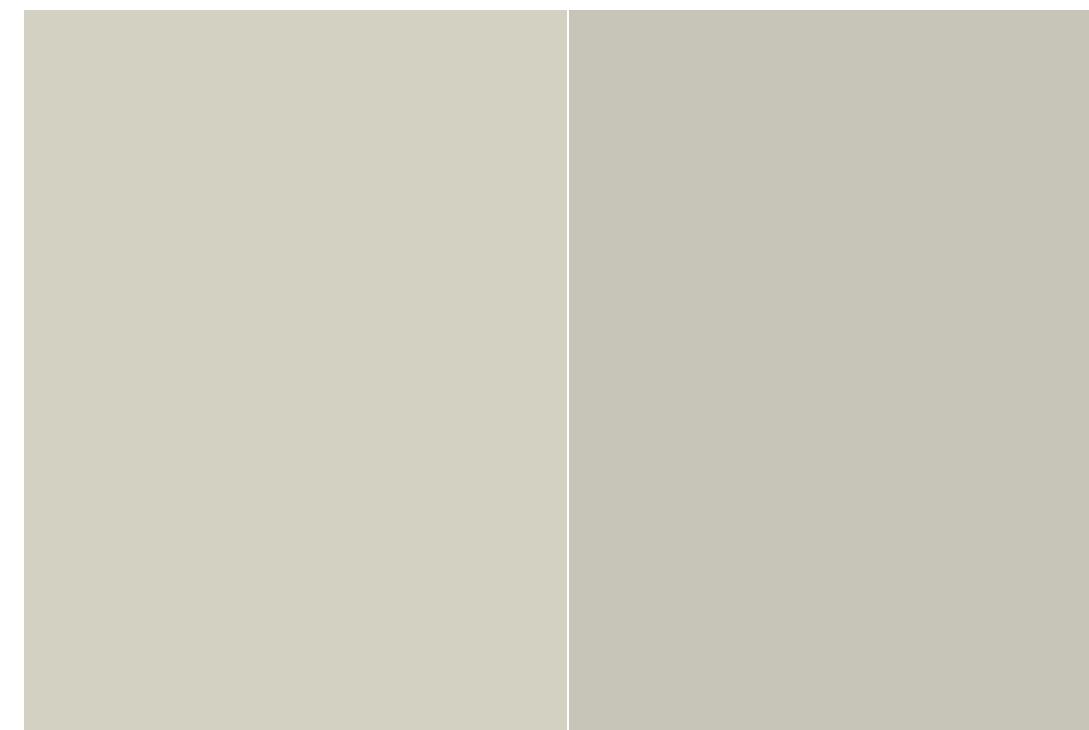


◀
Francisco de GOYA y LUCIENTES
Se defiende bien
(*Los desastres de la guerra, 78*)
1814-1815. Edición de 1906
Aguafuerte
Museo de Zaragoza

1814-1815. 1906 edition
Etching
Museum of Zaragoza

▶
Luis BUÑUEL y Juan LARREA
Ilegible, hijo de flauta
XXXX
Guión

Ilegible, son of flute
1930
Script



◀
Luis BUÑUEL
Golpe con la estatua de la Libertad
1930
Fotograma

Blow with the Statue of Liberty
1930
Frame

(...)
Destaca sobre el cielo un gran bulto de mujer, algo así como una inmensa estatua de la Venus de Milo con sus dos brazos completos el derecho levantado a la manera de la estatua de la Libertad. Como una antorcha parece tener el globo del sol en la mano. Esta mujer se exactamente la misma que alumbrada por el sol poniente se le mostró desnuda en el bosque...

Ilegible empieza a gritar a grandes voces:
— ¡Un milagro! ¡Un milagro!...
Acude Avendaño sobre su jumento. Ilegible se vuelve hacia él para señalarle la visión con el índice y repitiendo:
— ¡Un milagro!
Pero al mirar de nuevo hacia el sol ya no se ve la mujer sino un molino de grandes aspas semejante a los famosos de la Mancha. No sin decepción exclama entonces:
— Ah, no... Esta vez es un molino.

Luis Buñuel y Juan Larrea

El cine es un arma maravillosa y peligrosa
si la maneja un espíritu libre.

Luis Buñuel



▲
Luis BUÑUEL
El discreto encanto de la burguesía
1972
Fotogramas
The discreet charm of the bourgeoisie
1930
Frames

"... suministrar materia para
el ridículo y ejercitar al mismo
tiempo la fantasía del artífice"

Goya, 1799



▲
Francisco de GOYA y LUCIENTES
Ya tienen asiento
(*Los caprichos*, 26)
1797-1799. Edición h. 1880-1890
Aguafuerte y aguatinta
Diputación de Zaragoza

1797-1799. Edition h. 1880-1890
Etching and aquatint
Diputación de Zaragoza



▲
Francisco de GOYA y LUCIENTES
Subir y bajar
(*Los caprichos*, 56)
1797-1799. Edición h. 1880-1890
Aguafuerte y aguatinta
Diputación de Zaragoza

1797-1799. Edition h. 1880-1890
Etching and aquatint
Diputación de Zaragoza



◀
Luis BUÑUEL
La Vía Láctea
1969
Fotograma

The Milky Way
1969
Frame

▶
Francisco de GOYA y LUCIENTES
Baile de máscaras o Danzantes enmascarados bajo un arco
Ca. 1815
Óleo sobre lienzo
Colección Fundación Ibercaja, Zaragoza

Ca. 1815
Oil on canvas
Fundación Ibercaja Collection, Zaragoza



◀
Francisco de GOYA y LUCIENTES
Farándula de charlatanes
(*Los desastres de la guerra, 75*)
1814-1815. Edición de 1906
Aguafuerte
Museo de Zaragoza

1814-1815. 1906 edition
Etching
Museum of Zaragoza



"Vale más un cachete de cualquier maja, que todos los halagos de una madama"

(copla que se atribuye al Tío Paquete cuando cantaba en las escaleras de San Felipe el Real de Madrid)

►
Francisco de GOYA y LUCIENTES
El tío Paquete
Ca. 1820-1823
Óleo sobre lienzo
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid



Ca. 1820-1823
Oil on canvas
Thyssen-Bornemisza Museum,
Madrid



▲
Luis BUÑUEL
Nazarín
1958
Fotograma

Nazarín
1958
Frame

*La imaginación es libre,
el hombre no*

Luis Buñuel



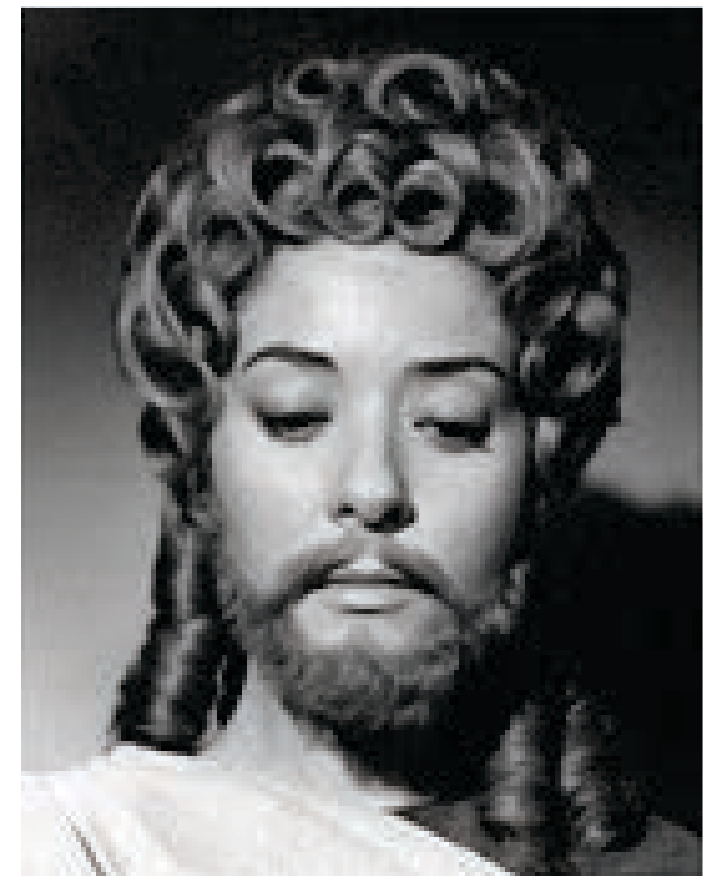
Luis BUÑUEL
Así es la aurora
1956
Fotograma

This is the aurora
1956
Frame



Luis BUÑUEL
Nazarín
1958
Fotograma

Nazarín
1958
Frame





▲
Luis BUÑUEL
Viridiana
1961
Fotograma

Viridiana
1961
Frame



▶
Luis BUÑUEL
Nazarín
1958
Fotograma

Nazarín
1958
Frame

*Ningún acto de posesión debería ejercerse sobre un alma libre.
Los monstruos son necesarios en la naturaleza.
La conciencia no es la voz de la naturaleza, sino del prejuicio.
Los principios morales universales no son más que caprichos inútiles.*

Marqués de Sade

Muchas veces se comprende a lo largo del vivir que lo que se llamó disparate era lo que estaba más en razón, y lo que se creyó en razón era adocenamiento y algo peor que disparate horrrisono... Cuando toda obra de arte era superficial... representando ideas comunes, Goya intenta una interpretación de lo que hay detrás de lo aparente...

Ramón Gómez de la Serna



▶
Luis BUÑUEL
Viridiana
1961
Fotogramas

Viridiana
1961
Frames



Luis BUÑUEL
Viridiana
1961
Fotograma

Viridiana
1961
Frame



▲
Luis BUÑUEL
Simón del desierto
1965
Fotograma

Simon of the desert
1965
Frame



