

Diseño interior y cubierta: RAG

Este libro se enmarca dentro del Proyecto de Investigación I+D Excelencia HAR2017-83666-P «El Documental de Arte en España (1939-1975)», financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO).



Este libro ha sido revisado por pares ciegos (*peer review*).

© los autores, 2022

© Ediciones Akal, S. A., 2022

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-5211-1

Depósito legal: M-11.192-2022

Impreso en España

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Joaquín Cánovas Belchí
y José Javier Aliaga Cárceles (eds.)

EL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA



akal

ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

En definitiva, cuando el cineasta Eduardo Manzanos, en su documental *¿Por qué morir en Madrid?* (1966), intentaba a la desesperada desterrar esa imagen de la «España negra», de cuya invención responsabilizaba a Théophile Gautier, dejando asentado que ese concepto «está tan enterrado como él [Gautier]» y, más aún, afirmando tajantemente que Goya no había tenido ninguna relación con ella, encontramos con facilidad la falsedad de las afirmaciones del celoso director.

Por supuesto que en el ambiente de posguerra la imagen de la España negra fue un tabú, que determinó que la mayoría de los documentales de arte la dulcificaran, condicionados, como siempre, por la realidad sociopolítica del momento. Porque Goya fue un artista contradictorio y dicotómico, que mostró una España brillante, cortesana y galante, pero que con el paso del tiempo no evitó plasmar la España negra, truculenta y perversa. Un legado goyesco que fue recogido por otros artistas posteriores como José Gutiérrez Solana y puesto de manifiesto con más o menos fidelidad en el ámbito del documental de arte del franquismo.

4

LOS DOCUMENTALES SOBRE ARTISTAS EN LAS PRODUCCIONES DE NO-DO: DEL RELATO BIOGRÁFICO AL TESTIMONIO VIVO

JOSÉ JAVIER ALIAGA CÁRCELES¹

El documental de arte en España encontró en la producción documental de la entidad NO-DO, desarrollada entre 1943 y 1981, un espacio para su florecimiento, al que también contribuyó un nutrido número de productoras privadas que dio un gran impulso a este género cinematográfico durante los años del franquismo². Los temas cultivados en el documental de arte perfilaron diferentes modos de tratamiento de las obras, desde el recorrido por un territorio (ciudad, provincia o región) o un museo hasta la exploración de las épocas, los estilos, los temas, los géneros artísticos o las biografías de los artistas. El arte, como protagonista, se convirtió, por tanto, en el punto de partida de estas películas para afrontar su tratamiento desde diferentes formas de aproximación, siendo el método biográfico uno de los modos con el que el cine documental articuló su discurso narrativo en torno a las obras a partir de la trayectoria artística y vital de sus creadores. Esta manera de vincular el arte con la vida del artista contaba con toda una tradición en la literatura y la historiografía que arrancó con la publicación en 1550 en Florencia de *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* de Giorgio

¹ Doctor en Historia del arte por la Universidad de Murcia y doctor en Arti Visive, Performative e Mediali por la Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. Sus principales líneas de investigación giran en torno a las relaciones entre el cine y el resto de las artes, la construcción de imaginarios a través de los medios de comunicación y las cuestiones vinculadas con la identidad y la representación artística nacional durante el franquismo a través de la cinematografía oficial.

² Véase F. J. Lázaro Sebastián, «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* 70 (2012), pp. 151-160.

Vasari³. De este modo, el desarrollo del género de la biografía artística marcó ciertos *topoi* que también se dejaron notar en el documental sobre artistas, siendo uno de los más reconocibles el de su consideración como un genio dotado de un talento innato que lo hacía diferente al resto de los mortales y lo situaba en un plano superior, en relación casi con lo divino⁴.

El antecedente más inmediato de documental biográfico en España con el que contaba NO-DO como modelo de inspiración se puede rastrear en la obra de Ramón Barreiro *Velázquez* (1937), producida por CEA, con prólogo de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y guion de Francisco Moré de la Torre. La decisión de dedicar un documental al pintor sevillano en el contexto de la Guerra Civil, cuando la mayoría de las obras del Museo del Prado estaban dispuestas para su traslado a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra, estuvo alentada por la incertidumbre y la añoranza proyectadas por el cineasta hacia un país al que se le arrebataban sus señas de identidad artísticas⁵. Ante la imposibilidad de filmar directamente las pinturas, recurrió a las reproducciones fotográficas del Archivo Moreno para componer un recorrido por las obras más significativas de Velázquez, anticipándose a una forma de filmar que años después pondrían en práctica los realizadores italianos, a partir de *Racconto da un affresco* (1938), dirigida por Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Grauding. A esta circunstancia ya se refirió Fernández Cuenca, sosteniendo lo siguiente:

Si Emmer y Gras fueron más lejos al descomponer y reelaborar el concepto narrativo de una sola pintura, Barreiro descompuso y reelaboró la técnica compositiva de cada lienzo de Velázquez, estableciendo así bases firmes para el análisis estilístico. El puesto histórico de ese film es, por lo tanto, de veras trascendente y representa una aportación española de gran altura en el hallazgo de las fórmulas definitorias del buen documental de arte. Aunque nuestros cineastas no hubieran hecho después nada que valiese la pena de recordar, bastaría con el

³ R. Wittkower y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 11.

⁴ Por supuesto, de esa contribución de la literatura y de la historiografía artísticas a las vidas de los artistas igualmente se nutrió el cine de ficción, incluso se sumó a ellas a través del género de los *biopics*. Véase G. Camarero Gómez, *Pintores en el cine*, Madrid, JC Clementine, 2009.

⁵ Sobre la figura de Ramón Barreiro y su trayectoria, véase J. L. Castro de Paz y X. Fandiño (eds.), *Ramón Barreiro: humor, parodia e modernidad*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2009.

Velázquez de Ramón Barreiro, que anticipa mucho de lo que vendría después, para merecer una consideración importante, hasta ahora negada por la ignorancia de los investigadores y comentaristas extranjeros⁶.

No obstante, además de esa fórmula basada en no filmar directamente las obras de arte y la capacidad del cineasta para fragmentar la pintura, el documental de Barreiro asentó una modalidad de representación en la cinematografía nacional que arraigó en los documentales de arte posteriores y, particularmente, en los producidos por NO-DO. Esta partía de aplicar el método biográfico vasariano como vía de conocimiento a las obras que había creado un artista en concreto.

Así, los documentales sobre artistas de NO-DO se caracterizan por poseer una serie de constantes que ya habían sido exploradas en *Velázquez*. En primer lugar, se centran en un artista, bien un pintor o un escultor, lo que lleva a que el título de la película en cuestión coincida con el apellido del artista. En segundo lugar, trazan una semblanza biográfica que abarca toda su vida o las etapas más importantes donde queda perfilada su personalidad artística. En tercer lugar, la estructura narrativa sigue un orden cronológico que articula los principales hitos de su trayectoria. Por último, se vincula a los artistas con los territorios donde nacieron o desarrollaron una parte importante de su actividad artística a través de la incorporación de planos de los lugares que fueron testigos de su presencia.

De este modo, la producción documental de NO-DO dio impulso a ese modelo biográfico con la realización de películas dedicadas tanto a los maestros del arte del pasado –El Greco (1541-1614), Berruguete (ca. 1490-1561), Velázquez (1599-1660), Salzillo (1707-1783) y Goya (1746-1828)– como a los artistas contemporáneos españoles –Ignacio Zuloaga (1870-1945), Pablo Ruiz Picasso (1881-1973), Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), Victorio Macho (1887-1966), Pedro Bueno (1910-2001), Blas Moyano (1913-2001) y Joan Ponç (1927-1984)–.

No obstante, además de los documentales dedicados a pintores o escultores españoles, también NO-DO en 1953 coprodujo con Portugal tres documentales sobre pintores portugueses, dirigidos por Francisco Centol Lahoz, que dieron como resultado los títulos *El retrato en la pintura* (sobre

⁶ C. Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España*, Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, 1967, p. 19.

Henrique Medina y Rui Preto Pacheco), *Maestro Malhoa* (dedicado a José Malhoa en el veinte aniversario de su muerte) y *Arte y artistas* (sobre Eduardo Malta y João Reis). Incluso la entidad oficial presentó en la revista *Imágenes* documentales biográficos de otras productoras nacionales o extranjeras, como fueron *El pintor Gauguin* en 1953 con el n.º 588, que había dirigido Alain Resnais y producido Les Films du Panthéon en 1950 con el título *Gauguin*, y *Zurbarán* en 1966 con el n.º 1209, que dirigió y guionizó José López Clemente para su productora Studio Films en dicho año. Pero, mientras que la película de López Clemente fue presentada en su versión original, la de Resnais fue desprovista de los títulos de crédito y editada, en versión española, modificando el metraje original con la incorporación en sus primeros minutos de un plano que recoge la obra *Gauguin: peintures* con introducción de Jean Taralon, que había sido publicada en París en 1949 por Les Éditions du Chêne, y de diferentes fragmentos de pinturas del artista francés que no formaron parte del documental de 1950⁷. Este procedimiento de la revista *Imágenes* de reutilizar otros documentales no era una novedad, ya que en 1951 y 1952 también lo había hecho con la película de Luciano Emmer *Goya. La festa di sant'Isidoro/I disastri della guerra* (1950) para componer los títulos *Visiones goyescas* (n.º 357, 1951) y *Goya y Madrid* (n.º 366, 1952)⁸.

La voluntad de NO-DO de contribuir con sus documentales al género de la biografía de los artistas encaja directamente con esa misión de «persuadir o promover» que el teórico norteamericano Michael Renov encomienda al documental y que la distingue de otras «modalidades de deseo, impulsos que alimentan el discurso documental» como son: la de «grabar, revelar o preservar», la de «analizar o interrogar» y la de «expresar»⁹. De hecho, afirma el teórico que esta función asignada al documental encontró su desarrollo en aquellas producciones patrocinadas por instancia estatal. Por tanto, coincide con las pretensiones de la productora oficial. Sin embargo, si nos quedamos con que el documental biográfico vino a servir simplemente a la persuasión o promoción de unos determinados artistas, pronto se detecta que esa volun-

⁷ S. Jacobs, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011, pp. 26-28.

⁸ Véase P. Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Bolonia, Cineteca di Bologna, 2010.

⁹ M. Renov, «Toward a Poetics of Documentary», en M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, Nueva York y Londres, Routledge, 1993, pp. 21-22.

tad peca de ser demasiado generalista. Es por ello que las decisiones que llevaron a NO-DO a realizar documentales dedicados tanto a los artistas del pasado como a los del presente, además de su carácter persuasivo, promocional, propagandístico, divulgativo o didáctico, también respondieron, en muchos casos, a la voluntad de rendir tributo a su memoria con motivo de homenajes, conmemoraciones o centenarios de nacimiento o muerte.

Los documentales sobre los maestros del arte del pasado

La alusión a un pasado glorioso fue uno de los argumentos que formó parte del ideario desplegado por el aparato franquista durante la posguerra y, además, fue visto como un fuerte pilar de sustento de las esencias de la *españolidad*. Desde este punto de vista, el documental de arte encontró en el modelo biográfico una vía para rastrear las contribuciones de los maestros antiguos, representados en las producciones de NO-DO por El Greco, Beruguete, Velázquez, Salzillo y Goya, no sólo al arte español sino al universal. A partir de una modalidad «expositiva», la voz *over* del locutor se dirige directamente al espectador y es la encargada de pronunciar el texto, al que quedan subordinadas las imágenes¹⁰; el conjunto de las obras de estos artistas y su personalidad artística son los ejes que vertebran la narración.

En 1948 vio la luz *Murcia y Salzillo*, un documental en blanco y negro dirigido por Agustín Macasoli con guion de Alfredo Marquerie¹¹, que ya desde su propio título pone de relieve su interés por vincular la figura del imaginero murciano Francisco Salzillo con su ciudad natal. De hecho, como fórmula habitual en estos documentales, comienza con imágenes de la ciudad y de algunos de sus monumentos más representativos, a los que acompañan las anotaciones históricas sobre los mismos pronunciadas por Ignacio Mateo, para pasar a continuación a detenerse en la figura de Salzillo y su obra. Así, apunta el locutor que en ese ambiente «nació el que había de ser genial imaginero don Francisco Salzillo», a la vez que se suceden planos de la fachada del antiguo edificio del Contraste de la Seda y Sala de Armas, y de la pila

¹⁰ B. Nichols, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 65-72.

¹¹ M. Nicolás Meseguer, «Salzillo en la producción cinematográfica oficial», en J. T. Cánovas Belchí (dir.), *Imágenes históricas de Salzillo*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 2007, p. 11.

bautismal donde fue bautizado el escultor, emplazados en el entonces Museo Provincial de la ciudad. Resulta llamativo cómo esa idea de genio, además de estar puesta de manifiesto de manera explícita en el comentario de la película, queda asociada a la pila bautismal y, en definitiva, al nacimiento y a la infancia del artista, poniendo de relieve, de forma implícita, que la genialidad responde a un talento innato que, según Kris y Kurtz, se trata de uno de los rasgos distintivos que conforman la leyenda de los artistas¹². A continuación, un plano del *Retrato de Francisco Salzillo* de Juan de Albacete y una vista aérea de Murcia desde la torre de la catedral dan entrada a las imágenes de la mañana del Viernes Santo, en la que desfilan los pasos del imaginero, y se centra el documental en ofrecer un recorrido por la escultura de Salzillo, principalmente a partir de su obra procesionaria.

Fruto de la colaboración entre la Dirección General de Turismo y NO-DO –ambos adscritos al Ministerio de Información y Turismo desde 1951–, el crítico, novelista y escritor Jesús Fernández Santos recibió el encargo de un triple proyecto dedicado al Greco, Velázquez y Goya con el propósito de promocionar el arte español como uno de los atractivos turísticos del país¹³. De este modo, entre 1959 y 1960 trabajó como director y guionista de estas tres producciones documentales, con un equipo integrado también por Manuel Rojas (fotografía), Mario Medina (música), Francisco Valladares (locutor), Juan Justo (sonido) y Rafael Simancas (montaje), que dieron como resultado los títulos *Goya, tiempo y recuerdo de una época*, *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* y *Velázquez*. El éxito internacional de estas películas se dejó notar en los premios que recibieron en diferentes festivales donde participaron: la primera fue galardonada en el Festival de Montecarlo de 1960¹⁴ y la segunda obtuvo el Premio a la mejor película de pintura de la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia de 1961¹⁵.

La coincidencia de este encargo con el tricentenario de la muerte del pintor sevillano hizo ver a NO-DO la posibilidad de sumarse con este cortometraje dedicado a su vida y obra a los homenajes y conmemoraciones que se estaban organizando en 1960. De este modo, la entidad oficial contribuía con esta aportación a esa llamada que Víctor Andresco, desde las páginas de *Espectáculo*, lanzó a los profesionales del cine español para que se animasen a la realización de películas en honor del pintor sevillano¹⁶. Inspirado por las contribuciones historiográficas del momento, y más concretamente por los estudios de Juan Antonio Gaya Nuño, coguionista del documental según el catálogo de películas sobre escultura y pinturas editado por la UNESCO en 1966¹⁷, Fernández Santos consiguió ofrecer una síntesis de la trayectoria de Velázquez en una cinta de casi 12 minutos. Así, desde su etapa sevillana, pasando por las madrileñas y los viajes a Italia, hasta alcanzar el culmen de su pintura, el documental va trazando el perfil de un pintor genial y universal. Como ya había sucedido en *Murcia y Salzillo*, la película recoge en sus primeros minutos imágenes de la pila de la iglesia de San Pedro de Sevilla, donde Velázquez recibió el sacramento del bautismo, mientras el locutor, Francisco Valladares, señala: «Hoy, un día de verano del siglo XVI, en las afueras de Sevilla, un niño es bautizado. Sus ojos no ven, su corazón no entiende y, sin embargo, allí están ya, abriéndose a la luz que cubre la penumbra, el alma, la retina del más universal de los pintores españoles», con la intención de subrayar que el talento es innato al artista y es eso, precisamente, lo que los convierte en genios. A lo largo de su metraje, el discurso del documental se detiene en desvelar el entorno en el que se formó y trabajó Velázquez (la ciudad sevillana, las enseñanzas de Francisco Pacheco, la ciudad de Madrid, su presencia en la corte, sus contactos con Italia, etc.), para reflexionar sobre

¹² E. Kris y O. Kurtz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 31.

¹³ De hecho, estos tres artistas ocuparon un lugar preferente en todas las actividades de producción desarrolladas por la entidad, ya que los materiales dedicados a los mismo superaron el centenar y sus obras fueron habitualmente filmadas en varios contextos para mostrarlas como las más genuinas del arte español. Véase J. J. Aliaga Cárcelos, *Filmar la pintura: El Greco, Velázquez y Goya en las producciones de NO-DO*, Murcia, Tres Fronteras, 2021.

¹⁴ F. J. Lázaro Sebastián y F. Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual: aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017, p. 156.

¹⁵ *Anuario español de cinematografía*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963, p. 1045.

¹⁶ «Ahora se cumple el tricentenario de la muerte del pintor. Nuestro cine tiene una deuda con el gran maestro de la pintura española. Ninguna ocasión mejor que esta para que las cámaras cinematográficas recojan la obra –si no muy extensa en número, ilimitada en genialidad y maestría– para pasearla a lo largo y ancho del mundo por las salas de exhibición»; V. Andresco, «Nuestro cine ante el aniversario de Diego Velázquez», *Espectáculo* 150 (1960), p. 15. De esta manera, además de NO-DO, también se sumaron otras productoras privadas a rendir tributo a la memoria del pintor, como fueron Saroya Films con *Velázquez y lo velazqueño* (Julio Diamante, 1961), P. C. Balcázar con *Velázquez* (José Luis Font, 1961) y Hermic Films con *Velázquez y su época* (Alfredo Castellón, 1961) y *La paleta de Velázquez* (Manuel Hernández Sanjuán, 1961).

¹⁷ *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture*, París, UNESCO, 1966, p. 187.

cómo el clima cultural y el contexto influyeron en su pintura, al tiempo que la cámara va recorriendo y descomponiendo las pinturas, entre las que *Las lanzas* o *La rendición de Breda* y *Las meninas* son las que reciben una mayor atención.

Por su parte, *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* y *Goya, tiempo y recuerdo de una época* se centran en desvelar el arraigo de estos pintores en las ciudades donde desarrollaron la mayor parte de su actividad artística y las obras de arte resultantes. En el caso del Greco es Toledo, que se convierte en la carta de presentación del documental y sobre la que apunta Francisco Valladares: «Esta ciudad, ceñida por un río,alzada a través de los siglos, en torno a su catedral, es Toledo, la más antigua capital de España. [...] En la historia de cada ciudad ilustre, hay la vida de un hombre que cimentó su fama. Así, la de Toledo se debe a Domenico Theotocopuli, El Greco [...]»¹⁸. Se suceden, así, imágenes de sus calles, plazas y monumentos hasta culminar con una vista de la Ciudad Imperial desde el otro lado del Tajo, que sirve a Fernández Santos para crear una asociación entre la realidad y la pintura con la incorporación, mediante fundido encadenado, de *Vista y plano de Toledo* del Greco. El documental, entonces, se detiene en explorar la trayectoria del pintor con la evocación de esos factores que terminaron por conformar su personalidad artística¹⁹. El discurso bebe directamente de aquellos tópicos que, desde el último tercio del siglo XIX, habían cosechado los escritores noventayochistas y la historiografía artística, y que proyectaron una imagen de la personalidad del artista, caracterizada, como sintetiza J. Álvarez Lopera, por «su identificación con el paisaje castellano, su carácter de pintor del alma española, su condición de pintor de la Esencia, la facultad para espiritualizar la realidad, la tensión hacia el infinito, el idealismo (espiritualismo) exaltado, atormentado»²⁰.

En el caso de Goya, es Madrid, sede la Corte, la ciudad con la que el artista queda identificado desde el inicio del documental. Así señala el locutor:

¹⁸ J. García de Dueñas, «Documentales españoles en los festivales internacionales», *Nuestro Cine* 8 (1962), p. 42.

¹⁹ P. Martínez-Burgos y A. de Mingo, *El Greco en el cine. La construcción de un mito*, Toledo, CELYA, 2013, p. 84.

²⁰ J. Álvarez Lopera, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, p. 99.

Desde las pequeñas ermitas que aún rodean a Madrid, hasta las frondas que cubren los muros de sus viejas iglesias corre la fama de un artista [...], el más popular, el más ligado a España de todas las épocas, Francisco de Goya. El tiempo que le toca vivir son años azarosos cuyo núcleo principal discurre en torno al Palacio de los Reyes recién levantado a orillas del Manzanares. Desde sus muros hasta los barrios populares, por las abigarradas calles que rodean a la Plaza Mayor, su arte trazará la historia de las gentes que en ellas vivieron.

Desde estas primeras palabras, queda puesto de manifiesto el afán del documental por retratar la personalidad del artista basada en esa dicotomía entre lo popular y lo cortesano que se da en su obra. Así, se comienza presentando a ese Goya más popular con la yuxtaposición de diferentes obras, representadas, fundamentalmente, por los cartones para tapices. En un momento dado, Fernández Santos aprovecha la imagen de los niños representados en *Muchachos cogiendo frutas* o *Niños inflando una vejiga* como hilo conductor de su discurso para dar paso a los retratos que realizó a la nobleza. De este modo, se va abriendo paso a ese Goya cortesano que termina convirtiéndose en testigo y cronista de su tiempo achacado por la guerra, que hizo que la obra del pintor de Fuendetodos adoptara un carácter oscuro y dramático, como ponen de relieve diferentes fragmentos de *La romería de San Isidro* o *El aquelarre*, pertenecientes a las *Pinturas negras* con las que se pone fin al documental.

En 1962, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la muerte de Alonso Berruguete, NO-DO le dedicó un documental de arte en color a este escultor del Renacimiento español con el título *Berruguete* (1962), dirigido y guionizado por José López Clemente, que contó con la fotografía de Vicente Minaya, la música de Mario Medina y la locución de Guillermo Fañanás. Una panorámica de la ciudad de Toledo desde el otro lado del Tajo, a la que le siguen planos del Hospital de Tavera, sirven de arranque al documental, que se sitúa en 1561. Por medio de un *flashback* que introduce una panorámica de Paredes de Nava, ciudad natal del artista, el locutor señala: «ante su mente [en referencia a Berruguete] desfilan lugares y hechos de su larga vida consagrada apasionadamente al arte». A partir de ese momento, se van alternando imágenes de los lugares que fueron testigos de su presencia con planos de las obras que realizó y que incluyen desde su ciudad natal hasta Ventosa de la Cuesta, donde recibió la sepultura. Tras referirse el locutor a su regreso de Italia y poniendo de relieve sus dotes pictóricas,

que siguieron las huellas de su padre, Pedro Berruguete, se muestran las dos tablas que pintó procedentes del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, *Nacimiento de Jesús y Huida a Egipto*. A partir de este momento, el documental centra su atención en recorrer sus principales aportaciones escultóricas, entre las que se incluyen: el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de San Benito (Valladolid), el retablo de la iglesia de Santiago Apóstol (Valladolid), el retablo de la iglesia del convento de Santa María de La Mejorada (Olmedo), el retablo mayor del Colegio de los Irlandeses (Salamanca), la sillería del coro de la catedral de Toledo o el sepulcro del cardenal Tavera.

Los documentales sobre los artistas contemporáneos

Los documentales dedicados a los artistas españoles contemporáneos cobraron un gran impulso en la producción de NO-DO durante el tardofranquismo y la Transición. Al igual que en los documentales biográficos de los maestros del arte del pasado, prevaleció una «modalidad expositiva» que articuló un discurso centrado en explorar la trayectoria de estos artistas. En este sentido, el propósito narrativo partió de poner de relieve importantes acontecimientos históricos en la vida de los protagonistas, presentar los entornos donde nacieron y pasaron sus años de infancia y juventud, dar a conocer los lugares donde transcurrieron sus carreras profesionales, y, en definitiva, rastrear los contextos en los que se gestaron sus obras. Se trataba, por tanto, de situar la producción del artista en conexión con su ambiente, con los posibles modelos de influencia, con los lugares y con los estímulos creativos que inspiraron a sus creadores.

No obstante, el hecho de contar con el testimonio vivo de estos artistas llevó, a menudo, a las cámaras de la entidad a rodar su vida cotidiana, a trasladarse a sus talleres para filmarlos durante el proceso de creación de la obra e, incluso, a acudir a exposiciones donde exhibieron sus creaciones. Además, ese testimonio vivo, ligado a las mejoras técnicas de poder obtener sonido directo sincronizado con la imagen de buena calidad²¹, posibilitó la participación directa de estos artistas o de sus allegados en los documentales, favo-

²¹ R. R. Tranche y V. Sánchez-Biosca, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española, 2005, pp. 140-142.

reciendo así esa «modalidad interactiva o participativa» del documental a la que se refiere B. Nichols²².

La nómina de artistas elegidos para rastrear su trayectoria profesional estuvo representada durante el periodo franquista por aquellos que habían iniciado sus carreras antes de la Guerra Civil y tras el conflicto bélico eran ya artistas consagrados que gozaron del respaldo oficial del Régimen, como fueron Zuloaga o Vázquez Díaz. De hecho, el primer documental biográfico que produjo NO-DO fue a finales de 1945, en el marco de la revista *Imágenes*, y lo dedicó al pintor Ignacio Zuloaga, bajo el título *Zuloaga* (n.º 50), con motivo de su fallecimiento el 31 de octubre de ese mismo año. Así comienza refiriéndolo el locutor al inicio de la película: «Ignacio Zuloaga, uno de los más grandes pintores contemporáneos de España y del mundo, se fue de la vida, pero su obra y su recuerdo ganaron la categoría de la inmortalidad. Aquí queremos evocar, empezando por la que fue su residencia de Zumaya, algunos aspectos esenciales de su labor y de su figura». Tras sucederse imágenes de Zumaya y de la casa-estudio del pintor en esta localidad, el documental tiende a explorar aquellos rasgos que caracterizan el españolismo de su pintura, estableciendo vínculos con su afición a la tauromaquia, que llevan, incluso, a la incorporación de la imagen de un cartel taurino con su nombre y de imágenes cinematográficas de archivo que recogen a Zuloaga en el exterior de su casa con un capote al brazo. En ese afán por rastrear los indicios de *españolidad* en la figura y obra del artista también se evoca su fe católica, una referencia que iba en clara consonancia con el espíritu del nacionalcatolicismo que dominaba por entonces. Seguidamente, se muestran algunas esculturas, así como marionetas y cabezudos que el artista realizó para *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, y diferentes retratos y un autorretrato. Después, el documental se detiene en diversas obras de Zuloaga expuestas en el Museo San Telmo de San Sebastián para evocar a través de ellas los años que el artista estuvo instalado en Segovia y rastrear cómo influyó esa etapa en su producción, con alusiones a los paisajes segovianos o a esos habitantes que le pudieron servir de modelos para sus obras. Los mismo sucede cuando, ya en la parte final de la cinta, se da cuenta del ambiente madrileño que vivió Zuloaga en sus últimos años, cuando estuvo instalado en su casa-estudio situada en Las Vistillas.

²² Nichols, *op. cit.*, pp. 78-92.

Veinticinco años después de este documental, con motivo del primer centenario del nacimiento del pintor, NO-DO se decidió por dedicarle otro cortometraje bajo el título *Ignacio Zuloaga, pintor*, en este caso en color, de casi 12 minutos de duración, cuya dirección llevó a cabo Arturo Ruiz-Castillo, quien también se encargó del guion. A diferencia del anterior, que se había centrado fundamentalmente en dar cuenta de su residencia de Zumaya, de su periodo en Segovia y de su última estancia en Madrid, esta película ofrece una síntesis completa de su trayectoria que recorre todos los lugares en los que transcurrió la vida del pintor, desde su ciudad natal, Éibar, hasta su destino final, el barrio madrileño de Las Vistillas, pasando por sus estancias en Roma, París, Sevilla, Zumaya o Segovia. Así, además de incorporarse imágenes rodadas por el equipo de NO-DO en algunos de estos lugares y de las pinturas de Zuloaga, recurre a un importante material de archivo, tanto fotográfico como filmico, que da cuenta de su entorno familiar, de esas ciudades y monumentos que fueron testigos de la presencia del artista, o del clima cultural en que se formó. En este sentido, llama la atención que, entre las imágenes que se suceden, aparezcan fragmentos de la obra *Ceux de chez nous* (1915), en la que Sacha Guitry se dedicó a recoger a Monet y Renoir, entre otros, creando sus pinturas, para contextualizar el clima cultural con el que se encontró Zuloaga a su llegada a París²³.

Daniel Vázquez Díaz, quien desde su primera aparición en el noticiario el 29 de noviembre de 1943 (n.º 48 B) se había convertido en foco de atención de las cámaras de NO-DO, fue otro de los pintores a los que la entidad oficial dedicó un documental biográfico, también dirigido y guionizado por Arturo Ruiz-Castillo bajo el título *Vázquez Díaz: su vida y su obra*, en 1968, casualmente un año antes de su muerte²⁴. De hecho, algunas de sus imágenes fueron utilizadas en el reportaje que se incluyó en la *Página en color* del noticiario (*Revista cinematográfica española*) 1370 B (7 de abril de 1969) que informó de su fallecimiento, que había tenido lugar el 17 de marzo de 1969. La nove-

²³ Véase A. Boillat, «Le discours sur l'art dans *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry (1915-1952): la causerie d'un collectionneur», en V. Robert, L. Le Forestier y F. Albera (dir.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 187-210.

²⁴ J. J. Aliaga Cárcles, «Daniel Vázquez Díaz en las producciones de NO-DO: la difusión de los valores identitarios de su obra durante el franquismo», *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación* 16 (2019), pp. 127-144.

dad que incorporaba este documental biográfico con respecto a los anteriores que había producido NO-DO es que por vez primera el artista participaba directamente ante la cámara, y sus declaraciones, junto a los comentarios del locutor Vicente Martínez, servían de hilo conductor a la narración, introduciéndose, de esta manera, la «modalidad participativa» en el documental de arte²⁵.

Junto a los dedicados a Zuloaga y Vázquez Díaz, también se realizó en el periodo franquista un documental biográfico al escultor palentino Victorio Macho, que, pese a su posicionamiento ideológico en favor del bando republicano durante la Guerra Civil, después de su regreso del exilio a España en 1952 se desvinculó de todo lo relacionado con la política y pudo seguir su carrera profesional, consiguiendo la aceptación de un Régimen al que le interesaba mostrar de cara al exterior una actitud de tolerancia. Al margen de su ideología, un elemento que unía a Macho con Zuloaga y Vázquez Díaz, muy del gusto franquista, era la concepción plástica de sus obras, a las que, alejadas de la estética vanguardista, consiguieron imprimir ciertos aires de modernidad sin renunciar a la tradición²⁶.

La decisión que llevó a NO-DO a realizar un documental a Victorio Macho fue la de contribuir a rendir tributo a su memoria tras su fallecimiento, que había tenido lugar dos años antes de la producción de la película, el 13 de julio de 1966. De hecho, esta cinta en blanco y negro, titulada *Victorio Macho* y dirigida por José López Clemente en 1968 para la revista *Imágenes* (n.º 1208), parte de las imágenes de la ermita excavada a los pies del Cristo del Otero de Palencia, donde se encuentra la tumba del escultor, para, a continuación, iniciar su recorrido biográfico, desde su casa natal palentina hasta culminar con el monumento que le dedicó el artista a su paisano Alonso Berruguete con motivo del cuarto centenario de su muerte, sobre el que señala el locutor que «este monumento viene a unir a dos artistas palentinos dominados por la pasión de un mismo arte: la escultura». Así, en esa cartografía de su trayectoria profesional se da cuenta de los trabajos que realizó durante su exilio en Hispanoamérica, con referencia al *Monumento a Grau*

²⁵ También en este documental se utilizó material de archivo y se emplearon las imágenes de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915), que serían utilizadas por su mismo director, Arturo Ruiz-Castillo, en *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970).

²⁶ M. I. Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 187-188.

en Lima y al grupo escultórico del sepulcro *El espíritu de Bolívar* en Caracas, pero se elude en todo momento el trasfondo ideológico que llevó a su partida de España. También se informa de su regreso al país y de su instalación en Toledo, mientras el locutor señala que «por iniciativa de su viuda se ha convertido la finca de la Roca Tarpeya en casa-museo por ella misma, que ha querido conservar la gran mansión con amor como se hallaba en vida del artista». Es en ese recorrido por la casa-museo del escultor cuando el documental aprovecha para incorporar imágenes del archivo de NO-DO que habían formado parte del reportaje *Por ellos no pasa el tiempo* (n.º 1100 A, 3 de febrero de 1964), que, además de mostrar a Victorio Macho en su entorno personal y trabajando, también recogió declaraciones suyas. De este modo, esas imágenes de archivo se intercalan con otras rodadas en el momento de producción de la película, entre las que se incluyen declaraciones de su viuda, Zoila Barrós, quien se refiere a los proyectos que le quedaron pendientes de realizar al escultor.

A pesar de que nunca existió un estilo oficial del Régimen, lo cierto es que en los primeros años de la posguerra se dio un rechazo hacia el arte de vanguardia y se favoreció esa estética anclada en la tradición, pero dotada de ciertos aires de modernidad²⁷. No obstante, esta actitud hacia el arte de vanguardia fue cambiando progresivamente durante la década de los cincuenta y, sobre todo, los sesenta, y el Régimen se dio cuenta de que resultaba indispensable ofrecerle su amparo oficial a fin de mostrar de cara al exterior una imagen moderna y de tolerancia. En este sentido, no debe extrañar que NO-DO apostase en 1969 por dedicar un documental a uno de los artistas más representativos de las primeras vanguardias de la posguerra como era Joan Ponç. Es más, al propio sentido vanguardista del tema elegido se unía, asimismo, la concepción vanguardista del documental, dirigido por Luis Revença y con guion también suyo, que dio como resultado el título *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*, un cortometraje en blanco y negro que, a través de la intervención del pintor catalán, busca situar al espectador frente a la obra, la personalidad artística y el pensamiento de Ponç por medio de contraposiciones y paralelismos entre lo que se ve y se escucha, recurriendo, para ello, a la música del compositor de ascendencia griega Iannis Xenakis. Como ha analizado A. Matud, la película «intenta explicar la obra de un ar-

²⁷ A. Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, La balsa de la Medusa, 1995, p. 42.

tista realizando a su vez un documental artístico, que resulta vanguardista por su forma, y no sólo por su contenido»²⁸.

En los años de la Transición, el documental de arte biográfico siguió esa tendencia de dar a conocer la trayectoria, los modos de vida y las obras de artistas vivos. En este sentido, se produjeron dos títulos: *Pedro Bueno, pintor* (Luis Figuerola-Ferretti, 1976) y *Blas Moyano, pintor* (Ismael Palacio Aldea, 1977), que exploran los entornos personales y profesionales de estos pintores cordobeses como son los lugares donde se gestan sus obras, el taller, y se exhiben, las galerías de arte. En el caso del primero, prevalece un interés por mostrar la vida cotidiana del pintor en su municipio natal, Villa del Río. Se recogen, en este sentido, imágenes de Pedro Bueno recorriendo sus calles, charlando con un amigo y el alcalde del pueblo, pasando el tiempo en un bar o acudiendo a la casa de una pareja, colegas suyos. También da cuenta de su participación en una exposición celebrada en la Galería Jiménez de Córdoba, así como de la forma de crear del artista en su estudio madrileño, donde prepara las obras para una exposición en la Sala Biosca. A lo largo del metraje se van alternando planos de sus bodegones, retratos y escenas de género, y, en ocasiones, el locutor aprovecha para reproducir los comentarios que reputados críticos e historiadores del arte hicieron de su obra, como José Camón Aznar, Juan Antonio Gaya Nuño y Enrique Azcoaga. Por su parte, el documental dedicado al pintor Blas Moyano, también nacido en Villa del Río, además de ofrecer una síntesis de su trayectoria profesional y recogerlo en su estudio creando un autorretrato en compañía de su mujer, da cuenta de la exposición celebrada en la Galería Exoteria de Madrid en marzo de 1977, con la que se inicia y termina la película.

Además de estos documentales dedicados a artistas vivos, también en estos años de la Transición aprovechó NO-DO para hacer reparación histórica y rendir tributo a la memoria de uno de los pintores españoles de gran fama internacional como había sido Picasso, ya que, debido a su ideología disidente con el Régimen franquista, su figura y su obra no habían recibido el reconocimiento que merecían en el marco del cine oficial. Esto no quiere decir que Picasso hubiese pasado desapercibido en las imágenes de NO-DO, todo lo contrario, puesto que sus obras comenzaron a aparecer en los años

²⁸ A. Matud Juristo, «1969: la modernidad irrumpe en los documentales», en J. Pérez Perucha, F. J. Gómez Tarín y A. Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid, AEHC, 2009, p. 133.

cincuenta, aunque sería en los sesenta y en los setenta cuando cobrasen relevancia en las producciones de la entidad²⁹. En efecto, uno de los artistas contemporáneos españoles de mayor renombre universal era irrenunciable de cara a la imagen que se quería ofrecer al exterior como síntoma de modernización, aperturismo y tolerancia, como ya se ha señalado. Sin embargo, en vez de acudir a su obra cubista, que marcó un punto de inflexión dentro de la historia del arte, o al *Guernica*, se prefirió dar a conocer sus pinturas de juventud, como *La primera comunión* y *Ciencia y caridad*, u obras que cultivaban los tradicionales géneros artísticos del bodegón, el retrato o las escenas de costumbres³⁰.

De este modo, cinco años después del fallecimiento del pintor malagueño, NO-DO optó por rastrear su biografía a partir del testimonio de su primo, Manuel Blasco Alarcón, quien, en clave de romancero y partiendo de veinticuatro óleos de estilo naif realizados por él, fue el encargado de articular desde una «modalidad participativa» la narración de *Picasso insólito* (1978). Se trataba de una película, dirigida y guionizada por Antonio Mercero, que contó con dos versiones: una de 26 minutos y 57 segundos, y otra de 12 minutos y 26 segundos de duración. Esta última se centra en mostrar a Manuel Blasco en la plaza de la Merced de Málaga relatando la vida de Picasso con sus versos a partir de las mencionadas pinturas naif, de las que se van intercalando diferentes fragmentos, mientras que la primera incorpora, además, imágenes que recogen a este pariente en su casa donde explica su parentesco con Picasso y cuenta algunas anécdotas para introducir al espectador en el contexto más cotidiano del pintor malagueño.

A pesar de que esta contribución de Antonio Mercero había permitido rastrear ciertos aspectos relacionados con la personalidad de Picasso y con su producción artística, anteriormente silenciados en los reportajes y documentales de NO-DO, fue con el largometraje *Especial Picasso*, dirigido por Luis Revenga –también guionista de la película– en 1979, con el que definitivamente se consiguió mostrar al espectador las distintas caras del poliedro que conformaron la personalidad del artista. Para ello, además de recurrir a un importante material de archivo, contó con la participación de allegados a

²⁹ Esta circunstancia también se dejó notar en la historiografía artística de aquellos años, así como en las exposiciones que se celebraron; Cabrera García, *op. cit.*, p. 210.

³⁰ J. J. Aliaga Cárceles e I. Durante Asensio, *Cine oficial y vanguardia pictórica. Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO*, Murcia, CENDEAC, 2020, pp. 52-54.

Picasso, desde importantes personalidades del ámbito de la cultura hasta familiares, como fueron Luis Miguel Dominguín, Eduardo Chillida, Pierre Cabanne, Gustavo Gili, Joan Gaspar, Josep Palau i Fabre, Jean Cassou, Roland Penrose, Paco de Lucía, Richard E. Oldenburg, David D. Duncan, Juan Gyenes Remenyi, Antonio Ruiz Soler «el Bailarín», Joan Miró, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Camarón de la Isla, Henry Moore, José Bergamín, Pata Negra, Alfonso Canales, Michel Leiris, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Paloma Picasso, Claude Picasso, Louis Aragon, Eugenio Arias, Marisol, Camilo José Cela, Jacqueline Picasso y Fernando Rey. A través de sus testimonios y declaraciones, que articulan una «modalidad participativa» de la narración, se va reconstruyendo la biografía de Picasso con la presencia de anécdotas, alusiones a las disciplinas artísticas en las que trabajó, referencias al contexto y circunstancia en los que se gestaron sus obras y a algunas importantes exposiciones en las que participó. Pero, como ya había sucedido en las dos versiones de *Picasso insólito*, se presta atención a la significación de *Guernica* y al posicionamiento ideológico de Picasso durante la Guerra Civil, que son revelados por Rafael Alberti, Palau i Fabre y Fernando Rey, mientras se suceden imágenes de la obra y de material de archivo que, en muchos casos, aparecen sobreimpresionados junto al rostro de Palau i Fabre³¹. Al sentido dramático que envuelve a la obra también contribuye la interpretación musical de Camarón de la Isla, cuyo su quejío sirve para caracterizar el grito desgarrado y los lamentos de los personajes del *Guernica* (1937). Así, mediante el montaje y la utilización del fundido sonoro, con el paso de música diegética a no diegética, se crean asociaciones de ideas entre las formas visuales y las sonoras.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

Para concluir, sólo señalar que un museo de arte que se mira al espejo y reconstruye su historia, oral o filmada, y la hace accesible a todos, mira con determinación al futuro. Y esos archivos que albergan todos sus reflejos se convierten en una herramienta fértil que subraya la labor del museo como centro de conocimiento, pero también como centro de inspiración artística. Recordemos que, en la cultura clásica, Mnemósine era la madre de las Musas, de la imaginación y la creatividad necesarias para construir lo que todavía no existe.

ÍNDICE GENERAL

1. El documental de arte en España: líneas de investigación y perspectivas de análisis (Joaquín T. Cánovas Belchí y José Javier Aliaga Cárceles)	5
PRIMERA PARTE. EL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA. DE LOS INICIOS AL FRANQUISMO: GESTACIÓN Y DESARROLLO DEL GÉNERO CINEMATOGRAFICO	
2. Un proyecto de construcción de imagen cinematográfica de España (1923-1929). De la propaganda turística al catálogo patrimonial (Begoña Soto Vázquez)	19
3. La época de Goya y lo goyesco a través del documental de arte español durante el franquismo (Fernando Sanz Ferreruela y Francisco J. Lázaro Sebastián)	31
4. Los documentales sobre artistas en las producciones de NO-DO: del relato biográfico al testimonio vivo (José Javier Aliaga Cárceles)	47
5. Relecturas en torno a la obra de Val del Omar: entre el documental de arte y el film-ensayo (Rafael R. Tranche)	65
6. Basilio Martín Patino: retablo y contrarretablo (1955-1993) (Fernando González García)	77
7. <i>Prado vivo</i> (Ramón Masats, 1965): una mirada renovada al documental de arte español (José Javier Aliaga Cárceles)	91

8. Las fronteras de la cosmología daliniana: *Chaos and Creation* (1960) como límite entre el documental y el videoarte (Isabel Durante Asensio) 107
9. Los documentales de Pere Portabella a propósito de Joan Miró (Gloria Camarero Gómez) 119

SEGUNDA PARTE.. EL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA DEL
TARDOFRANQUISMO AL SIGLO XXI: LA ERA DE LA TELEVISIÓN
Y LOS MUSEOS 139

10. El arte se mueve: cine, televisión, museos (Manuel Palacio) . 141
11. Innovación y ruptura en la serie *Los pintores del Prado* (1974, TVE): el caso de *Velázquez: la nobleza de la pintura* (Antonio Drove) (Ana Asión Suñer)..... 149
12. José Luis López-Linares y el documental de arte: las películas del Prado (M.^a del Mar Nicolás Martínez) 161
13. Documentar un arte vivo. La colaboración entre el Museo Nacional del Prado e Isabel Coixet en *El espíritu de la pintura* (2017) (Ana Mejón)..... 177
14. Miguel Ángel Trujillo, el artista tranquilo: Gil Parrondo, desde mi ventana (2013) (Sol Carnicero)..... 187
15. El documental de arte en la obra de Gonzalo Ballester: Ramón Gaya y Pedro Serna (Francisco José Sánchez Bernal) 199
16. Filmar la ausencia del arte de Valcárcel Medina (José Luis Sánchez Noriega)..... 215
17. Evocaciones desde la España barroca: *Zurbarán y sus doce hijos* de Arantxa Aguirre (2020) (Palma Martínez-Burgos García) 227
18. Presente continuo: el museo frente al espejo (Sonia Prior) ... 239