



Del lienzo **AL**
FOTOGRAMA:
CUADROS VIVIENTES EN EL CINE

Rocío Torrado Nevado

Trabajo fin de grado

Tutora:
Mónica Barrientos Bueno

Grado:
Comunicación Audiovisual
(Universidad de Sevilla)

Curso: 2018- 2019
Septiembre 2019

ÍNDICE

1. Resumen	5
2. Introducción	7
2. Metodología	9
3. Relación entre la pintura y el cine	11
4. El cuadro viviente en pantalla	18
5. Conclusión	36
6. Anexo	38
7. Bibliografía	45

Resumen:

En este trabajo se hablará de la influencia que ha ejercido la pintura sobre el cine, recreando cuadros vivientes de obras pictóricas populares en películas. Se tratará con una visión general la relación que existe entre pintura y cine, y cómo ambas disciplinas se complementan. Se expondrá una serie de ejemplos de *tableau vivant* en las que se comentará la película en la que aparece y el cuadro del que hace referencia la recreación. Además irá acompañado de ilustraciones donde se podrá ver el cuadro mencionado y un fotograma de la escena de la película en el momento de la representación. También cabe mencionar la gran influencia que tuvieron las pinturas de Goya sobre el cine y cómo Godard en su película *Passion* (1992) intentó crear una nueva experiencia: la unión entre cine y pintura. Finalmente, se concluirá con una visión personal sobre el tema tratado.

Palabras claves: pintura, cine, cuadro viviente, película, recreación.



1. INTRODUCCIÓN

Del lienzo al fotograma: cuadros vivientes en el cine es un Trabajo Final de Grado que se ha desarrollado en el curso académico 2018/2019 en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

Este trabajo nace por gusto propio hacia la pintura y el cine, donde me lleva a querer conocer más acerca de ambas disciplinas. Muestra una visión general de las relaciones entre pintura y cine, y cómo ha influido el arte pictórico en las películas. Una serie de ejemplos extraídos de diferentes filmes donde se muestran los distintos cuadros vivientes nos ayudará a comprender esa relación.

Desde la Prehistoria hasta nuestros días, hemos ido evolucionando en el mundo del arte, así como la percepción de la pintura, la escultura, la literatura, la danza, la música, la arquitectura y el cine, significando para cada persona, según la cultura y época en la que vive, algo distinto.

La pintura, una de las disciplinas que emplea como vehículo diferentes soportes, es una de las vías de conocimiento de nuestro pasado. Sin embargo, las pinturas no están exentas de subjetividad, como obras de artistas que son, no son más que interpretaciones de la realidad desde su particular punto de vista.

La aparición del cine a finales del siglo XIX no es más que la continuación de la representación de esa realidad, pero a través de imágenes en movimiento, algo que para las primeras personas que fueron conscientes de ello fue algo que nunca antes habían visto. Ni que decir tiene que más adelante el sonido y, después, el color, serían dos de los elementos de su evolución técnica. El cine es un paso más en la larga historia de la representación en imágenes, siendo a día de hoy, una industria cultural que genera grandes beneficios económicos.

En la creación artística, es importante el dominio que tenga el artista sobre ella, conociendo sus procedimientos y disciplinas para su composición. Para ello la técnica debe estar unida a la experiencia del propio autor. Es así cómo el séptimo arte establece relaciones nuevas con diferentes fenómenos, tales como ópticos, mecánicos o acústicos que hacen posible al espectador la captación de lo que ocurre en pantalla de manera eficaz y enriquecedora.

Desde un principio, la relación que tenía el cine con la pintura, al ser esta última más antigua y con un mayor estudio sobre ella, fue fundamental para el desarrollo del séptimo arte. Actualmente, dicha relación es mutua influenciándose en diversos aspectos.

Nada de lo que pasa en la pantalla debería pasar desapercibido, y más aún si lo que vemos son representaciones de obras pictóricas, lo más parecidas posible, en escenas de películas.

En ocasiones, estas representaciones no son más que por gusto del director sin que lleguen a tener un trasfondo que forme parte de la película. Por el contrario, otras representaciones tienen un significado que está ligado con el propio sentido de la pintura.



2. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

En este punto se tratarán los principales objetivos que se han tenido en cuenta a la hora de hacer este Trabajo Final de Grado, así como su método de investigación y sus dificultades.

Un título como *Del lienzo al fotograma: cuadros vivientes en el cine* da lugar a una amplia variedad de asuntos y acontecimientos importantes que describir en cuanto a la pintura y la influencia que tiene en el cine. Es por ello que se ha optado por separar por bloques los distintos temas que trataremos.

Antes de comenzar a profundizar acerca del tema y análisis sobre el arte como punto de inflexión e inspiración para el cine, es importante aclarar el tema de este Trabajo Fin de Grado. Cuando pensé sobre mi trabajo, sabía que iba a conllevar horas de estudio y documentación acerca de ello, por lo que tuve claro desde el principio que quería investigar sobre algo que me gustase. Cine y arte, apenas dudé.

Del lienzo al fotograma se inicia con dos objetivos fundamentales: aproximar la relación que existe entre la pintura y el cine, y analizar cómo la pintura ha influido en el cine en el caso específico de los cuadros vivientes, con la recreación de cuadros en pantalla, ahondado especialmente en los valores estéticos.

Nuestra visión general de las dos disciplinas -pintura y cine-, no solo nos sirve para identificar un cuadro viviente en una de las escenas de una película, sino también como iniciativa para buscar información acerca de ellas y saber qué vinculación tienen entre ambas y el por qué aparece en ese momento de la película.

El trabajo se divide en tres bloques diferenciados:

1. En un principio, se definen los conceptos de pintura y cine y cómo surgieron cada uno de ellos, siendo la pintura antecesora del cine.
2. En segundo lugar, se comentará la influencia que ha ejercido –y sigue ejerciendo- la pintura en el cine, acompañado de imágenes para una mayor comprensión de los casos analizados.
3. Finalmente, se expondrá una conclusión acerca del trabajo, aportando un punto de vista personal sobre ello.

Los ejemplos mostrados han sido elegidos por criterios particulares. Si se indaga más acerca del tema podremos encontrar muchos más casos, desde las primeras películas que se hicieron hasta las más actuales.

Uno de los obstáculos encontrados a la hora de investigar sobre el tema es tomar la decisión de elegir los ejemplos en los que centrarme para realizar el análisis, habiendo un gran número

de películas existentes que toman referencias de obras importantes. Es fundamental, en todo trabajo, la variedad de ejemplos expuestos, apoyándonos en ilustraciones para poder visualizar el estudio con mayor claridad.

Además de contar con el análisis de las películas, se ha recurrido a la lectura de libros de diferentes autores, de los que se ha obtenido información relevante y, en ocasiones, se han citado como punto de apoyo de la investigación. También se ha indagado en documentales y vídeos-ensayo de críticos sobre el tema.

En este Trabajo Fin de Grado, se dan dos líneas paralelas de investigación. Por una parte, mencionamos al pintor y las características del cuadro. Por otra parte, se identifica la película y su director, analizando la escena donde se desarrolla en conexión con el cuadro. Con ello, podremos comparar las intenciones que tuvieron el pintor y el director a la hora de crear la obra y entender el significado del por qué en esa escena el director ha querido recrear el cuadro.

En la siguiente tabla, se muestra el *corpus* de trabajo y se alude a las pinturas que aparecen en las escenas comentadas en el Trabajo Fin de Grado.

PINTURA	PELÍCULA
<i>Napoleón cruzando los Alpes</i> (J. David, 1801)	<i>Maria Antonieta</i> (S. Coppola, 2006)
<i>Napoleón en Santa Elena</i> (F. Sandmann, 1820)	<i>Los duelistas</i> (R. Scott, 1977)
<i>El joven azul</i> (T. Gainsborough, 1770)	<i>Django desencadenado</i> (Q. Tarantino, 2012)
<i>El joven azul</i> (T. Gainsborough, 1770)	<i>La bella y la bestia</i> (B. Condon, 2017)
<i>La muerte de Marat</i> (J. David, 1793)	<i>A propósito de Schmidt</i> (A. Payne, 2002)
<i>La última cena</i> (L. DaVinci, 1498)	<i>Viridiana</i> (L. Buñuel, 1961)
<i>El nacimiento de Venus</i> (Boticelli, s. XV)	<i>Las aventuras del barón Münchhausen</i> (T. Gilliam, 1988)
<i>Casa junto a la vía del tren</i> (E. Hopper, 1925)	<i>Psicosis</i> (A. Hitchok, 1960)
<i>La maja vestida</i> (F. Goya, 1805)	<i>Goyescas</i> (B. Perojo, 1942)
<i>Los Fusilamientos del 3 de mayo</i> (F. Goya, 1814)	<i>El fantasma de la libertad</i> (L. Buñuel, 1974)
<i>Duelo a garrotazos</i> (F. Goya, 1823)	<i>Jamón Jamón</i> (B. Luna, 1992)
<i>La Ronda de Noche</i> (Rembrandt, 1642)	<i>Passion</i> (Godard, 1982)
<i>La petite Baigneuse</i> (D. Ingres, 1828)	<i>Passion</i> (Godard, 1982)



3. RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y EL CINE

3.1 Aproximación al concepto de arte

Es necesario que, antes de adentrarnos en la relación entre cine y pintura, tengamos clara la definición de ambos conceptos. Sin embargo, es importante saber que el cine y la pintura engloban el concepto de arte. Pero, ¿qué es el arte?

Nos encontramos con diversos criterios a la hora de definir con exactitud qué es el arte. Como concepto subjetivo, el arte dependerá de la perspectiva de cada individuo. Describe la Real Academia Española que el arte es la actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales. El arte como concepto incluye todas aquellas creaciones del humano mediante recursos pictóricos, lingüísticos o sonoros que nos transmiten un sentimiento subjetivo, en el que cada persona tiene su propio punto de vista. La definición de arte como tal, varía en función del lugar, cultura y época.

Se asocia la aparición del arte con las primeras manifestaciones artísticas de comienzos del Paleolítico Superior, en la Prehistoria. Sin embargo, se descubrieron objetos de adorno personal y ofrendas enterrados que pertenecen al Paleolítico Medio, dando por hecho que se efectuaron unas primeras aproximaciones al arte. En ambos casos, la aparición está más ligada a prácticas artesanales que a artísticas. No podríamos deducir con exactitud cuándo se inició el arte ni con qué, pero sí podemos afirmar que las primeras manifestaciones pictóricas fueron las pinturas rupestres, en las que, por aquel entonces en la Prehistoria, se pintaba por un significado ritual o mágico. Poco a poco, el arte fue adquiriendo un significado y un sentimiento propio y subjetivo.

3.2 La pintura: imagen fija

La pintura, al contrario que el cine, se muestra como una imagen inmóvil, con ausencia de movimiento. Sin embargo, podemos decir que es temporal, se da en un instante del momento reflejado. Comenta Cabrera Martos: "Lo que se conforma como efímero en la naturaleza, el arte lo inmoviliza en la duración, lo arrebató al ser momentáneo, sobrepujando, a este respecto, también a la Naturaleza. De este modo, desde la Antigüedad se aprecia un interés del hombre por ubicar el arte plástico no sólo en un espacio determinado, sino también en un tiempo interno preciso" (2008, p. 66).

Para muchos autores el tiempo en la pintura se ha mostrado como un problema. Se han derivado diversas tácticas para lidiar con la temporalidad en la pintura. Tomemos como ejemplo la Pasión de Cristo, con sus episodios reflejados en catorce cuadros yuxtapuestos al dorso de la Maestá de Duccio, Siena. Ilustra un mismo guion, con una misma "secuencia" en el interior de un cuadro, pero no son más que una selección de instantes (Aumont, 1996).

Según Lessing, a partir de Aristóteles, el tiempo en la pintura respecto al resto de artes, es distinto, ya que se vale de diferentes medios. Se basó en su teoría conocida como instante *pregnante*. Lessing afirma que el “el momento más *pregnante*” es aquel que más asociaciones despiertan en la mirada interior o, dicho de otro modo, aquello más significativo que recibe el espectador, lo más *pregnante* (Cabrera Martos, 2008).

Apesar de ello, con la aparición del impresionismo, la teoría del instante *pregnante* desapareció, siendo lo menos adecuado a una pintura que cultiva la sensación y la circunstancia del momento. Para Aumont: “la pintura también representa tiempo [...] la representación de un acontecimiento en pintura es siempre del orden de la síntesis temporal, y el operador de esta síntesis es precisamente el texto, que permite seleccionar los momentos significantes del acontecimiento con vistas a su montaje en el espacio de un solo cuadro” (1996, p. 62).

3.3 ¿Cuándo surge el cine?

Para hablar del cine como concepto que conocemos hoy en día, es preciso mencionar su origen, cómo la imagen fija se convirtió en imágenes en movimiento.

En un principio, la invención de la fotografía responde a la búsqueda de fundamentos químicos para fijar la imagen en el interior de la cámara oscura. De este modo, la determinación más directa sobre la invención de la fotografía debe darse en ciertos cambios ideológicos que afectaron a la pintura hacia 1800. La principal base de estos cambios fue la revolución que se dio entre 1780 y 1820 en el estatuto del boceto del natural, con el paso del esbozo, una realidad modelada, al estudio, una realidad que se muestra tal y como es (Aumont, 1996).

Como antecedentes del cine podemos destacar la linterna mágica de Athanasius Kircher (1649), una máquina que proyectaba imágenes fijas. Posteriormente, se creó el conocido “Teatro óptico” por Émile Reynaud (1888), que consistía en praxinoscopios con tiras de imágenes dibujadas. No obstante, no se había creado ningún aparato en el que se mostraran las imágenes fotográficas en movimiento hasta 1891, cuando W.K.L Dickson, inventó el kinetógrafo (una cámara que tomaba las imágenes sobre una base fotográfica de forma continua) y el kinetoscopio (un visor individual donde se podían ver las imágenes) que permitían tomar y disfrutar por primera vez imágenes sobre celuloide. Sin embargo, el gran inconveniente de que fuese para un consumo individual hizo que no tuviera tanto éxito como el cinematógrafo (1895), un aparato que permitía proyectar imágenes fijas sobre la pantalla de manera continuada, dando la sensación de movimiento. El cinematógrafo patentado por los hermanos Lumière fue la primera máquina que filmaba y proyectaba sobre la pantalla con una extraordinaria calidad fotográfica en las imágenes.

Podríamos concretar que el cine surge en 1895 cuando los hermanos Lumière filman la salida de los trabajadores de su fábrica y es proyectado en una pantalla con un público que ha abonado una entrada para poder verlo. No era cine de carácter narrativo, no contaban una historia. Más adelante, se fue entendiendo como espectáculo, un entretenimiento para la sociedad que conllevó un gran éxito. Se comenzó a incorporar el *gag* cómico y los primeros géneros del cine. Con el paso del tiempo, empezaron a filmarse las primeras películas con un carácter narrativo y significativo.

Desde que el cine dejó de utilizar planos fijos y generales para comenzar a utilizar planos

en movimiento y más próximos, aprendió a descomponer la acción en distintas imágenes con una gramática visual propia en la que el espectador podía entender con mayor detalle y claridad lo que estaba ocurriendo en la escena.

Como sabemos, el cine es considerado como el séptimo arte, sin embargo, podemos preguntarnos el porqué de ello. El periodista y crítico del cine Ricciotto Canudo publicó el Manifiesto de las siete artes de donde deriva la denominación "séptimo arte", en el que considera al cine como la síntesis de las artes. Fue a partir de entonces cuando comenzaron a situar al cine entre las artes, comparándolo con otras disciplinas, siendo la música y la pintura las que más le influenciaban. Se trataba de reconocer al cine por lo que tenía en común con otras artes (Ortiz y Piqueras, 2003).

3.4 La estrecha relación entre pintura y cine

Fue en Francia y en Italia donde se desarrolló el interés por estudiar la relación que había entre ambas disciplinas: cine y pintura. Por un lado, en Francia, desde la teoría cinematográfica, en el momento en el que comienza a hablarse de una historia de la imagen, destacando a *Décadrages* de Pascal Bonitzer y *L'oeil interminable* de Jacques Aumont como los ejemplos fundamentales. Por otro lado, en Italia, los estudios entre cine y pintura provienen del campo de la historia y tiene que ver con que su cine ha mostrado desde sus inicios una vinculación directa con el legado pictórico italiano (Ortiz y Piqueras, 2003).

Para ser un director de cine se deben conocer los instrumentos y técnicas necesarias para filmar una película, al igual que un pintor debe saber acerca de las reglas de la composición o un arquitecto acerca de las matemáticas. Sin embargo, al ser considerado un arte más "novedoso" ha tomado como referencia las reglas de otras disciplinas. Se puede decir que de la literatura obtuvo el hecho de narrar una historia; del teatro cogió la puesta en escena; de la danza tenemos el movimiento de los personajes sobre el espacio, la caracterización; de la arquitectura aprendió a crear escenarios nuevos; de la fotografía a utilizar las luces en los planos, para dar uno u otro sentimiento según lo requerido; de la pintura se cogió la composición, el color, las luces, la escenografía, el encuadre. El cine, desde sus orígenes, tomó como referencia visual principalmente a esta última, la pintura.

Rudolf Arnheim escribió en *Film*: "El arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica, cuando las condiciones de representación sirven de algún modo para moldear el objeto" (1990, p. 49). A partir de esta afirmación de Arnheim, se clasifica qué son los usos artísticos y cuáles no. Para él, el cine será más artístico cuando más se aleje del "realismo" y más se acerque a la pintura. El cineasta debe de utilizar los recursos cinematográficos para conseguir los valores más artísticos. Valora principalmente el plano, ya que lo entiende como si fuera el cuadro, considerando que el montaje es un recurso técnico (Ortiz y Piqueras, 2003).

En 1936, el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin escribió en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* los diferentes momentos que vivió el cine entre finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, considerando que la innovación tecnológica comporta una relación fundamental entre el sistema y el concepto del arte. Esto hizo que el arte perdiera valor artístico (Ortiz y Piqueras, 2003).

"La representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente

más importante, puesto que garantiza por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte” (Benjamin, 1992, p. 44). Lo que plantea el crítico alemán es que los nuevos tiempos en los que vivimos y las nuevas modalidades que se adoptan cambian los valores estéticos del arte establecidos hace tiempo.

Defendía Immanuel Kant que todo aquello que era considerado como arte debía estar elaborado por el ser humano, por lo que deducimos que el cine requiere de ello para su creación. Kant también estudiaba lo que conocemos como “belleza”. Para él, la belleza iba de la mano de aquello que nos hace sentir y reflexionar, es decir, lo que una obra nos puede provocar al ser vista. El cine cumple ambos aspectos, nos aporta sensaciones y nos hace reflexionar. La mayoría de los directores de cine tienen como principal objetivo dar un mensaje con su película, hacer reflexionar al espectador, hacerlo partícipe de ello.

Según comenta Aumont: “aprender mirando, aprender a mirar: es el tema del “descubrimiento de lo visual por medio del arte”, de la similitud entre ver y comprender. El tema del conocimiento por las apariencias, del siglo XX, y del cine” (1996, p. 34).

3.5 Del cine a la pintura

De manera progresiva, el cine lo quiera o no, se ha visto influenciado por todas las ramas creativas y artísticas que lo rodean. Cuando el cine adquirió conocimiento y estudio sirvió como guía e inspiración a otras disciplinas, como por ejemplo la literatura o la pintura.

Podríamos decir que, a día de hoy, el cine es una gran influencia para la pintura. Muchas de las obras pictóricas que conocemos hoy en día tienen elementos estéticos característicos, así como la composición, la luz, el enfoque o el encuadre que se muestran en una escena de una película. Sin embargo, la influencia que puede aportar el cine a la pintura actual nada tiene que ver con la pintura de siglos pasados. Borau aclara en su discurso de ingreso en la Real Academia Española: “Bien cabe afirmar que, hasta cierto punto, el Cine ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna. De haber sido compuesto hoy, un retrato de encargo como *La condesa de Chinchón*, difícilmente ofrecería tanto aire sobre la figura representada, por mucho que el nuevo artista tratara de enfatizar su soledad e insignificancia dramática” (2012, p. 18).

Añade José Luis Borau que “el ascendiente del Cine en la obra de un pintor puede y debe calibrarse, sobre todo, por la frecuencia e intensidad con que adopta formas o maneras característicos de la pantalla” (2012, p. 11).

Aunque demos por sentado la estrecha relación entre cine y pintura, esta última negó el cine en sus inicios –inclusive a día de hoy– ya que la novedad del momento era la imagen en movimiento, con lo que el arte pictórico decayó. Al final, todo lo novedoso hace sombra a lo que en su día fue de admirar y aprender. El cineasta Víctor Erice defiende que el arte está en continua evolución y desarrollo y que todo aquello novedoso es necesario para la supervivencia de esta misma (Pablos Pons, 2005).

Así mismo, comenta Aumont que “la representación pertenece a nuestro pasado cultural y no es sencillo comprender la supervivencia que de ella ofrece el cine. Es la última de las artes,

el último lugar en que todavía se juega algo de una dialéctica entre creencia, imaginación y percepción difusa del material: último relevo del teatro en la pintura" (1996, p. 125).

3.6 Lo que el cine no puede plasmar

La historia del cine no tiene sentido si no se relaciona con la pintura. Al mismo tiempo, cine y pintura no apuntan a representar el tiempo y el espacio de la misma forma. El cine desde un principio se ha sentido con fuerzas y superior a las otras disciplinas, ya que es el arte más novedoso. Pero se debe admitir que lo que se puede representar en una obra pictórica no se puede conseguir en pantalla, ya que ambas utilizan sistemas de representación diferentes entre sí. Una imagen fija no es igual que una imagen en movimiento. Por otra parte, los valores sentimentales que nos puede llegar a transmitir una pintura, con sus colores y trazados, no es igual a los valores que nos refleja una imagen en una pantalla. Aumont da un ejemplo de ello: "una puesta de sol pintada es una impresión; filmada, se convierte en un insoportable cromo" (1996, p. 127).

Podemos afirmar que, en ocasiones, la pintura nos aporta ciertos detalles y técnicas que no pueden ser recogidas por ninguna otra disciplina, hablamos del campo de lo plástico. El color, los matices, el contraste, todo ello genera un medio de emoción que va directo y seguro hacia aquel que lo observa. Como hemos mencionado antes, el cine ha generado una gran influencia sobre la pintura, y viceversa, aportando su propio material "fílmico" sobre ella.

3.7 Eisenstein y Greenaway: teorías sobre el uso de la pintura en el cine

Serguéi Eisenstein fue un importante director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje fue uno de los descubrimientos más destacables que sirvió como ejemplo para el cine posterior. Por otro lado, Peter Greenaway es un director de cine británico que ha centrado sus estudios en la pintura. Ambos directores, distintos entre sí, tienen en común su concepción del encuadre: deriva del cuadro pictórico. Tanto Eisenstein como Greenaway comparten su afán por el estudio sobre el uso de la pintura en el cine, e incluso lo han llevado a la práctica en algunos casos.

En primer lugar, Eisenstein a lo largo de su vida estudió distintos campos metodológicos. Sin embargo, nos centramos en el que nos interesa principalmente, que tiene que ver con la pintura y el cine. Antes de hablar sobre su teoría, es importante contextualizar a la recién nacida Unión Soviética, donde la revolución en el ámbito cultural supuso el nacimiento de distintas vanguardias, entre ellas el constructivismo.

Los escritos que se han encontrado del director soviético estaban repletos de menciones de pintores como Goya, Ensor, Van Gogh y, sobre todo, apunta a El Greco como "precursor del montaje cinematográfico". Según Eisenstein, el cine ha recibido ciertos problemas de la pintura, que afectan de uno u otro modo a la representación visual (Ortiz y Piqueras, 2003).

La técnica de montaje del cine es lo más importante en la composición de una película, en el que se muestran los diferentes puntos de vista que puede haber en un escenario, algo de lo que carecía la pintura, ya que solo muestra un solo plano. Comenta Eisenstein: "De todas las artes plásticas solamente el cine ha resuelto, sin perder nada de su concreción figurativa,

todos los problemas que la pintura se plantea, consiguiendo por añadidura realizar más todavía, puesto que sólo él es capaz de recrear con tanta profundidad y plenitud el curso interno de los fenómenos tal como la pantalla lo testimonia. La síntesis de la toma de vistas revela lo que la naturaleza mantenía oculto. La yuxtaposición de ángulos de toma revela el punto de vista del artista sobre el fenómeno a la actitud subjetiva del creador de la obra” (1970, p. 239-240).

Eisenstein mantiene una teoría acerca del montaje, compleja e influyente a posteriori, pero antes de ello, construye un plano con las normas de composición de manera estricta, teniendo en cuenta los planos anteriores y posteriores a este. Tenía una peculiar manera de filmar, en la que para él la composición se construía en el interior del encuadre y mediante el montaje, es decir, en la unión del cuadro y montaje. No movía la cámara, el movimiento se producía en el interior de esta misma pero el encuadre es fijo, así la imagen quedaba delimitada en un cuadro (Ortiz y Piqueras, 2003).

Es interesante conocer la forma que tenía de construir las imágenes. Aunque el cuadro estuviera fijo, suponía un importante empleo expresivo y plástico de las formas que en él se empleaba, el uso del blanco y negro, las simetrías y las diagonales. Cada una de ellas construía un conjunto de planos, entendidos como cuadros, donde la composición conseguía unos niveles simbólicos, y finalmente, daba sentido a ello el montaje (Ortiz y Piqueras, 2003).

“El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador por el camino y orden exactos prescritos por el autor. Esto se aplica al movimiento de la vista sobre la superficie de un lienzo, si la composición se expresa pictóricamente, o sobre la superficie de la pantalla, si se trata de una forma fílmica” (Eisenstein, 1990, p. 141). Con esta crítica, nos hace saber cómo el cine y la pintura conllevan un problema en la representación, ya que imagen fija e imagen en movimiento implican una narración distinta.

Por otra parte, Peter Greenaway se ha convertido en uno de los cineastas más influyentes de nuestra época por sus estudios sobre el arte plástico llevados al mundo cinematográfico. Afirma Greenaway que “nuestra cultura es tradicionalmente más literaria que pictórica, y nuestro cine, en su conjunto, más narrativo que visual” (1991, p. 27).

Según Greenaway, el principal recurso estilístico en sus películas es el reconocimiento entre plano y cuadro pictórico. Sus encuadres están meticulosamente filmados, en los que el objeto principal es el protagonista y el reencuadre constante que le proporciona dicho objeto. Defiende Greenaway que las imágenes captadas funcionan sin noción del tiempo, sin continuidad. Es por eso que persiste en que la composición de la imagen debe tratarse como si de un cuadro fuera. La mayoría de sus películas –por no decir todas- están constituidas por planos largos y fijos. Recompone continuamente la imagen. La necesidad de un orden formal, dentro de un mundo caótico, proporciona a las imágenes un ritmo en el que la tendencia minimalista resulta fundamental para una terminante precisión del engranaje (Ortiz y Piqueras, 2003).

Greenaway considera a Vermeer como uno de los primeros cineastas por la forma de trabajar la luz en sus obras. Como comentan Danvers y Elhem: “La revelación del mundo por medio de la luz es una disciplina en la cual Vermeer fue maestro. Es uno de los pintores más misteriosos a este respecto. Es un cuadro de Caravaggio se comprende fácilmente de donde

viene la luz, porque es esencialmente direccional. Pero qué hay más misterioso que la luz de un cuadro de Vermeer. (...) Evidentemente, estas son las principales características del cine. no digo que él haya anticipado el cine, pero es interesante saber que vivió en Delft en un período de grandes descubrimientos ópticos, como el microscopio y el telescopio" (1986, p. 30-35).

En conclusión, ambos cineastas comprenden ideas muy distintas entre sí. Uno de los acontecimientos que influye en sus diferentes teorías es el momento histórico que vive cada uno. Eisenstein nació mucho antes que Greenaway, viviendo en una época revolucionaria en todos los sentidos, en el que cuando comienza hacer cine apenas se había estudiado acerca de ello. Sin embargo, Greenaway empieza su carrera profesional como director, el cine ya estaba desarrollado.

Comparando ambas propuestas -la de Eisenstein y la de Greenaway- para comprender su obra, es necesario tener en cuenta la presencia de la pintura. En sus casos, la vinculación entre cine y pintura es totalmente notable (Ortiz y Piqueras, 2003).



4. EL CUADRO VIVIENTE EN PANTALLA

Tras haber hablado anteriormente sobre la pintura y el cine y ponernos en situación acerca de ambos conceptos, de cómo surgieron y qué se ha teorizado al respecto, en este epígrafe se desarrollará el análisis principal de la investigación, en el que, a través de los ejemplos más destacables de cada apartado, podemos observar la influencia de distintas obras pictóricas en el séptimo arte.

El concepto de "cuadro viviente" –también conocido como *tableau vivant*– era una espectáculo precinematográfico que consistía en la recreación, lo más fiel posible, de una obra pictórica por parte de un conjunto de actores caracterizados en un decorado similar al cuadro. Adoptado por parte del cine, cada director emplea esta técnica como desea y con fines distintos. Frecuentemente, la toma se filma con cámara fija, creando así un efecto de pintura tridimensional.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura era concedida en el cine como una referencia estética; por ejemplo, las películas bíblicas que se hicieron en aquella época, tomaban como modelo a seguir las pinturas religiosas.

Desde que el cine pasó a darle mayor importancia a lo narrativo, requería ambientar los sucesos, y en el caso de las películas históricas lo hacían lo más creíble posible, ya que el espectador se encuentra preso de su memoria visual. Esto lo hacía tanto para aquellas películas que narraban un hecho real como ficticio. El cine contaba como precedente con el teatro. Sin embargo, el uso de los decorados teatrales en el cine provocaba cierto efecto extraño, en el que las sombras y las luces estaban pintadas y los actores se encontraban iluminados con luz plana y natural (Ortiz y Piqueras, 2003). Sin salirnos de nuestro camino, Pablos Pons hace una consideración:

"El director de cine Víctor Erice confiesa haber descubierto la realidad de las relaciones entre la pintura y el cine con Robert Bresson (...) se convierte en cineasta para superar a la pintura en cierto modo. No hay una película suya en la que se pueda ver la imaginería de un plano, no habla de actores sino de modelos, no existen imágenes bellas sino imágenes necesarias. Aquí surge la modernidad, en este medio de expresión" (2005, p. 105).

Algunos directores de cine rinden homenaje recreando el mismo plano del cuadro pictórico en pantalla, trasladándolo como una imagen real y en movimiento. Para ello, los directores de cine toman como referencia los colores, la iluminación, la escenografía y la vestimenta de los personajes de dichas obras. Por otra parte, debemos saber que la pintura es la principal fuente visual de información de cualquier cineasta que quiera recrear el pasado, es decir, la pintura forma parte de uno de los recursos más buscados como fuente de verosimilitud histórica, sobre todo, en películas de género histórico. Adquiere de ella, lo necesario para elaborar el escenario, atrezzo y vestuario de los personajes. Más adelante, podremos observar diferentes muestras donde se observan estas recreaciones en de las películas.

Como consecuencia, podemos ver cómo algunos directores llegan más allá de una apariencia física, llegan a interpretar por la época y por los aspectos sociales y las costumbres de las personas, cómo se movían, qué gestos hacían y cómo hablaban por entonces.

Es necesario de un público culto para poder hablar y comparar las escenas con las reconocidas pinturas, de nada serviría que solo el propio director fuese consciente de lo que plasma en la pantalla.

Para poder recrear para el cine los cuadros de épocas pasadas y cuyos autores a día de hoy han fallecido, es necesario un gran y complejo trabajo de documentación por parte del equipo técnico, en el que es imprescindible saber en qué época nos encontramos según se represente en la pintura, para poder deducir las costumbres y vestimentas de aquel entonces, entre otras muchas.

A continuación, nos adentraremos en un conjunto de ejemplos donde se expone lo mencionado anteriormente, en el que podemos ver la comparación entre pintura y fotograma, recreando un *tableau vivant*. Los ejemplos irán acompañados de fotografías, mostrándose la obra pictórica junto al plano de la película al que hace referencia.

4.1 Ejemplos de *tableau vivant* en pantalla

Sin duda, nos encontramos ante un gran número de ejemplos de cuadro viviente en diversas películas, donde se muestra una clara representación de la obra pictórica en pantalla.

La pintura es uno de los recursos visuales habituales cuando se recrean épocas pasadas, especialmente las anteriores a la invención de la fotografía. De esta forma, las pinturas se convierten en una de las fuentes privilegiadas de verosimilitud histórica en diversos aspectos que no solo afectan a la puesta en escena (ambientación, decorados, vestuario, caracterización, modos y usos), sino también en el propio retrato visual de los personajes históricos que aparecen en las películas.

Existe un gran número de películas realizadas sobre Napoleón Bonaparte. Su propia vida no solo ha dado interés a su personaje histórico sino también ha repercutido en un gran provecho cinematográfico. Como él mismo sabía iba a ser una persona importante que pasaría a la historia. Entre sus retratos encontramos el del francés Jacques-Louis David titulado *Napoleón cruzando los Alpes*, también conocido como *Napoleón en el paso de San Bernardo*. Dicha obra fue realizada en 1801, en óleo sobre lienzo, con rostro joven y con figura de empoderamiento, Napoleón se muestra sobre su caballo alzando la mano, señalando a su tropa, vestido con su uniforme de general. Su cara es seria con una mirada fija e inquietante. Es importante señalar la expresión del caballo mientras hace una corveta con fuerza y energía. Los ojos del caballo son rojos, parecen estar llenos de ira, y a la vez, de miedo.

En la película *María Antonieta* de Sofia Coppola, encontramos esta obra aludida. La película fue realizada en 2006, inspirada en la vida de María Antonieta, la reina de Francia a finales del siglo XVIII.



Fig. 1: *Napoleón cruzando los Alpes* (J. David, 1801) y *Maria Antonieta* (S. Coppola, 2006)

En uno de los momentos de la película de Coppola, aparece un personaje vestido de uniforme sobre un caballo en corveta en plena batalla. Como podemos observar en la Figura 1 el atuendo del personaje, el *atrezzo* y el decorado de la escena hacen una clara recreación del cuadro *Napoleón cruzando los Alpes* (1801).

Sin duda, como hemos mencionado, Napoleón es uno de los personajes históricos con más repercusión en el mundo cinematográfico. Otro ejemplo destacable que podemos señalar es la obra *Napoleón en Santa Elena* de François Joseph Sandmann. Esta pintura fue realizada en 1820, con tonalidades claras, destacando el azul como color predominante. En ella se observa a Napoleón en un acantilado de pie observando el mar, vestido con traje de General, con sombrero y sable. Sus brazos se encuentran cruzados y mantiene una mirada fija en el mar, un paisaje que, a pesar de estar en época de guerra, transmite paz.

Encontramos en una de las escenas de la película *Los duelistas* de 1977, dirigida por Ridley Scott e inspirada por esta obra de Sandmann. La película comienza con la orden de arrestar al teniente Feraud por haber participado en un duelo en el que casi mata a un sobrino del alcalde de la ciudad. Tras ello, envían a d'Hubert en su búsqueda para arrestarlo. La detención se lleva a cabo en la casa de una dama y Feraud lo toma como un insulto. El teniente Feraud acaba retando en duelo a d'Hubert. Toda la disputa ocurre en plenas guerras napoleónicas, a principios del siglo XIX. Durante la película se observa a los diferentes actores vestidos de uniformes, con un decorado que hace referencia a la época.

La escena en modo cuadro viviente se da al final de la película, años después del duelo, en el cual d'Hubert deja vivo al teniente Feraud con la condición de que ejerza como "hombre muerto". Con la voz en *off* de d'Hubert, el teniente sube la colina hasta llegar a la cima, donde posa de pie y quieto mirando el paisaje. De esta forma, como se muestra en la Figura 2, esta escena recreando el cuadro de Sandmann representa la paz y tranquilidad que tiene después de un largo período de guerra.



Fig. 2: *Napoleón en Santa Elena* (F. Sandmann, 1820) y *Los duelistas* (R. Scott, 1977)

Como curiosidad, la película *Los duelistas* trató de imitar la fotografía de la película *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, que a su vez había tratado de recrear las pinturas de ese período histórico en su película.

Por otra parte, el vestuario de los actores, es decir, el conjunto de ropas, complementos y accesorios que llevan puesto, es uno de los elementos fundamentales en la caracterización de un personaje en una obra. En el siguiente ejemplo, lo característico del *tableau vivant* es la vestimenta de los personajes.

Se trata del cuadro *El joven azul*, una pintura en óleo sobre tela pintada por Gainsborough a finales del siglo XVIII. En esta obra encontramos el retrato de un joven vestido de azul, que se cree que es Jonathan Buttall, el hijo de un rico comerciante. Se trata de un retrato en el que nos da una plasmación visual sobre los jóvenes de clase alta de aquella época. En la obra se observa la figura del joven en el centro, vestido con un traje azul. En su mano derecha sujeta un sombrero negro con plumas, mientras que su otra mano la reposa sobre su cadera. Este retrato, una de las obras más destacadas de Gainsborough, fue uno de los más famosos del siglo XVIII. Fue en 1919, tras su compra por un coleccionista americano por un precio desorbitado cuando se convirtió en una notoriedad, provocando una serie de protestas sobre su consideración como patrimonio nacional inglés. La pintura se ha visto reflejada en el cine; veamos algunos casos.

En primer lugar, podemos encontrar parecido con la vestimenta del protagonista de *Django desencadenado* (2012) de Quentin Tarantino. En la película, Django (Jamie Foxx) ayuda a un cazarecompensas a encontrar a unos asesinos, con el fin de no seguir siendo esclavo y quedar libre. A principios de la película, Django aparece como esclavo con un abrigo viejo y pantalones desgastados. Cuando es liberado viste un traje azul, como podemos ver en la Figura 3, parecido a la vestimenta que lleva puesta el joven del retrato de Gainsborough, simbolizando metafóricamente que es libre y que puede vestir lo que quiera. Esto a su vez, nos hace reflexionar cómo la liberación de la esclavitud de Django representa un cambio de estatus, perteneciendo a una clase superior a la que anteriormente pertenecía.

Otro ejemplo podemos observarlo en la última escena de la película *La bella y la bestia*, de Bill Condon (2017). Como ya sabemos, es una adaptación del film de animación de Disney: un príncipe hechizado por una bruja es convertido en una bestia; para recuperar su aspecto normal deberá enamorarse y que se enamoren de él antes de que caigan todas las hojas de la rosa que posee. Al final de la película, en la escena del baile, nuestro protagonista ya



Fig. 3: *El joven azul* (T. Gainsborough, 1770), *Django desencadenado* (Q. Tarantino, 2012) y *La bella y la bestia* (B. Condon, 2017)

príncipe baila con Bella, vestido con un lujoso traje azul con detalles en dorados para darle más opulencia. Como se aprecia en la Figura 3, el traje del joven del retrato y el del príncipe son similares; de color azul, con medias blancas y zapatos azules.

Por otra parte, cabe destacar que uno de los cuadros más reputados e influyentes a lo largo de la historia del cine ha sido *La muerte de Marat* (1793), una obra realizada por Jacques-Louis David, uno de los mayores representantes de la escuela neoclásica. Para poder entender el porqué de la obra, es necesario conocer dónde y en qué período nos encontramos. A finales del siglo XVIII, Francia se encontraba en plena Revolución Francesa, un conflicto social y político que duró diez años de guerras y revueltas constantes. La corriente del neoclasicismo, por aquel entonces, pretendía reflejar en sus obras lo que se vivía.

La muerte de Marat es una pintura de óleo sobre lienzo, donde se emplean colores tierra, cálidos. En la obra aparece la figura de Marat, un importante periodista y político de la época, que yace muerto en una bañera semi-sumergido. En su mano derecha sostiene una pluma, mientras que en la otra sujeta unos papeles escritos por él. En el suelo se encuentra un puñal ensangrentado con el que posiblemente hayan matado a Marat. No es una obra recargada de elementos, el autor quiso centrar la atención en la figura del protagonista, sin importar su alrededor.

El famoso cuadro de David actualmente es una gran influencia visual no solo en la parte cinematográfica, también en la publicitaria ha dado sus frutos, con un amplio número de fotografías y dibujos que se asemejan a *La muerte de Marat* como podemos observar en la Figura 4. Cada imagen aporta un significado propio y distinto, dado por su creador. Otras imágenes, por el contrario, no son más que recreaciones a gusto del consumidor, sin ningún fin objetivo.



Fig. 4: Fuente: *Pinterest*

Esta famosa obra dio mucho que hablar en su época, y así siguió hasta influir en el cine. Encontramos la recreación del cuadro en una de las escenas de la película *A propósito de Schmidt*, en la que Jack Nicholson aparece en la bañera recostado de la misma forma que Marat, en la que incluso el propio *atrezzo* es similar al del cuadro. Esta película, realizada por Alexander Payne, trata de Schmidt, un hombre que recibe una publicidad para apadrinar a Ngudu, un niño de África. Schmidt le envía cartas sobre su vida personal para que Ngudu pueda conocerlo. Tras la inesperada muerte de su mujer, al cabo de los días encuentra unas cartas que demuestran que tuvo una aventura con su mejor amigo. Ante esto, Schmidt, decide adelantar su viaje a Danver (donde se casa su hija) el cuál estará lleno de encuentros y sorpresas. Schmidt poco a poco se da cuenta que a lo largo de su vida no ha hecho nada destacado ni ha ayudado a nadie, hasta que recibe una carta de Ndugu que lo cambiará todo.



Fig. 5: *La muerte de Marat* (J. David, 1793) y *A propósito de Schmidt* (A. Payne, 2002)

Como podemos observar en la Figura 5, la mayor diferencia que podemos destacar al comparar la recreación del film con la pintura de David es el uso de color. Mientras que en el cuadro los colores son cálidos, en la película utilizan los fríos, acorde con la tonalidad de la propia cinta, por lo que el director no quiso alterar la paleta de color en esta escena. La iluminación también se muestra distinta, aparentemente en el cuadro se observa que entra por detrás de la figura, sin embargo, la luz incide sobre el personaje de Nicholson de frente.

Este plano aparece en el momento en que Jack Nicholson, como narrador protagonista, lee una carta que le ha escrito a Ngudu después del fallecimiento de su mujer, en el que nos comenta cuánto echa de menos a su mujer, arrepintiéndose de no apreciar lo que tenía hasta que la perdió. Metafóricamente, podríamos relacionarlo con el cuadro de David en que

ambos protagonistas, el del cuadro y el de la película, se encuentran acabados, aunque Schmidt no esté muerto literalmente. Schmidt se muestra abatido, apagado, perdido entre tanta soledad.

Otra de las obras pictóricas más populares y que también ha tenido una gran influencia en el mundo cinematográfico está basada en uno de los episodios evangélicos más reconocido. Hablamos del cuadro *La última cena* de Leonardo DaVinci. Ha sido fruto de inspiración para muchas películas en las últimas décadas, dándonos numerosos planos donde la composición es similar a la obra.

La última cena se encuentra realizada sobre el muro del convento de Santa María della Grazie en Milán (ejecutada entre 1495 y 1498). A día de hoy, sigue siendo una obra referencial para muchas ramas artísticas. En el cuadro se recrea una escena del Nuevo Testamento, el momento en que Jesús, junto a sus once discípulos, come y bebe sobre una larga mesa e instauro el Sacramento de la Eucaristía en la última cena previa a su muerte.



Fig. 6: *La última cena* (L. DaVinci, 1498)

Luis Buñuel, en la película *Viridiana* de 1961 la recrea en una de las escenas más icónicas del largometraje. Sin embargo, es interesante saber que dicha escena no estaba planeada desde un principio, ni aparecía en el guion de la película. El propio Buñuel afirma: "Yo no había previsto esa escena que se ha hecho tan famosa de la reproducción de la Cena según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegué al set y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello. Y entonces mandé buscar cuatro extras más. Porque si tú ves, en la película no hay más que nueve mendigos y en la mesa son trece. Si lo hubiera pensado antes, no me hubiese costado nada poner trece en la película en vez de nueve" (1985, p. 67).

El día previo a su filmación, Buñuel pidió al equipo de producción grabados del cuadro ya que decidió transformar lo que era una simple cena entre mendigos en la representación de *La última cena*.



Fig. 7: *Viridiana* (L. Buñuel, 1961)

En la escena se puede ver cómo, en un principio, aparecen los mendigos comiendo situados alrededor la mesa, como se muestra en la Figura 7. Aparece un plano en el que sale Poca anunciando que Enedina les va hacer una foto. Es entonces, cuando se posicionan en un lado de la mesa todos juntos para la ocasión. Durante la escena, se incorporan tres actores de manera "intrusa" para que en el momento de la fotografía aparezcan los doce componentes, como se ve en el cuadro de DaVinci. Estos actores de relleno no vuelven aparecer a lo largo de la película.

Un hecho que nos hace pensar que la escena se filmó en dos días diferentes es el cambio de posición de los actores en un plano con otro. Al parecer Buñuel no tuvo claro la colocación de los mendigos en el *tableau vivant*.

En cuanto a las pinturas con temas mitológicos también han servido de influencia para películas de ficción y de fantasía. En este caso, hacemos mención a uno de los cuadros más importantes del siglo XV, en pleno Renacimiento italiano: *El nacimiento de Venus*. El cuadro está pintado sobre lienzo por Sandro Botticelli, del *Quattrocento* italiano. Esta obra revolucionaria es una representación del nacimiento de la diosa Venus, situada en el centro de la obra, sobre una concha, desnuda y envuelta con su largo cabello rubio. Representa el canon de belleza de aquella época.

Cinco siglos después de que Boticelli pintara el cuadro, en *Las aventuras del barón Münchhausen*, de Terry Gilliam, encontramos una escena haciendo una gran recreación del mismo, en el que Uma Thurman da vida a Venus. La película es una adaptación cinematográfica realizada en 1988 sobre las aventuras de Karl Friedrich von Münchhausen, un oficial alemán que recuerda sus hazañas en la guerra. Estas aventuras, ejemplo de fantasía e imaginación, han sido adaptadas al cine en varias ocasiones.

Las aventuras del barón Münchhausen es una película donde lo imposible se hace real. Dirigida para niños y adultos, une la realidad y la fantasía, un viaje que va desde mundos imaginarios habitados por personajes extravagantes a historias reales que ocurrieron en la guerra.

La escena en la que aparece la recreación del *Nacimiento de Venus* transcurre a mediados de la película; tras caer por el cráter de un volcán los tres protagonistas (Barón Münchhausen, Desmond y Sally) a otro de los mundos imaginarios, el jefe de ese lugar les invita a tomar



Fig. 8: *El nacimiento de Venus* (Boticelli, s. XV) y *Las aventuras del barón Münchhausen* (T. Gilliam, 1988)

un té. Una vez en el interior del salón tomando el té aparece Albrecht, un antiguo compañero de guerra del barón Münchhausen, al cuál le piden que vuelva a combatir de nuevo a los turcos. Albrecht, asustado, recuerda lo que vivió y se niega a volver a la guerra: "jamás quise ser ni enorme, ni fuerte, ni cargar cosas pesadas. Quiero ser delicado y sensible". Tras la frase de Albrecht ocurre *El Nacimiento de Venus*. Invita a pensar que tras decir eso, Venus se da por aludida y por eso aparece. Es el nacimiento de una diosa, pero esta vez, en directo. Es así cómo se refleja en esta escena, en la que dos ángeles pequeños con un lazo rojo sacan de una fuente una concha grande, que posteriormente se abre y aparece Thurman -como Venus- desnuda y cubriéndose con su pelo y sus brazos, como podemos apreciar en la Figura 8. Todos los presentes anonadados, la contemplan sin decir palabra. Dos mujeres ángeles volando la rodean con una tela semi-transparente blanca, cubriendo su cuerpo, hasta acabar vistiendo a Venus con un vestido blanco.

Si seguimos indagando acerca de la inspiración de dicha obra en el cine, podemos encontrar otro ejemplo en *Dancing Venus* del mismo director con la reinterpretación del cuadro, en el que, esta vez Venus se muestra en su concha en el centro de la pantalla y posteriormente, se empieza a mover mediante los efectos especiales de un ordenador. En este caso, no le da vida una persona real, pero en cierto modo le da vida moviéndose al son de la música de fondo. Y es que Gilliam tiene una gran fascinación con el cuadro de Boticelli, con el que había trabajado anteriormente a la película utilizando la técnica de animación de recorte para hacer bailar a Venus. En una entrevista de la BBC, comentó: "Me gusta probar cuánto me gusta algo, o qué hermoso es algo, haciéndolo divertido".

Finalmente, cabe mencionar que no toda influencia del arte pictórico en el cine recae sobre los personajes, sino que también podemos encontrar similitudes en la escenografía de diferentes películas, así como en la edificación de una casa, un monumento o el propio *atrezzo* de la escena.

Sin duda, podríamos decir que Edward Hopper es el pintor por excelencia que inspiró a Hitchcock en muchas imágenes de su filmografía. Cuando Hopper empezó a pintar "Casa junto a la vía del tren", un cuadro que a simple vista muestra una casa de ensueño, en medio de un campo, tranquila y en paz, jamás se hubiera imaginado que dicha casa sería el lugar de la película *Psicosis* (1960).

Psicosis de Alfred Hitchcock es una de las películas de suspense más importantes de aquella época. Trata de una mujer que huye tras haber robado una gran cantidad de dinero pero

que, debido a una noche de tormenta, se ve obligada a parar en uno de los moteles de la carretera para descansar, sin saber que esa decisión será la peor de su vida. Hitchcock se inspiró en el cuadro de Hopper para recrear la mansión, el hogar de Norman Bates, donde tendrían lugar los crímenes.

Una de las primeras escenas que aparece en la película es la ciudad de Phoenix en plano general, que recuerda a *The City* (1927) de Hopper, una ciudad muerta, donde la vida ocurre dentro del interior de las casas, no afuera. Más adelante, cuando llega al motel, el personaje se adentra en una mansión sosegada y oscura, con cierto misterio en su apariencia.

Hopper le da mucha importancia en sus obras pictóricas a la manera de componer las ventanas y las casas. La mayoría de ellas son edificios altos con ventanas abiertas por donde vemos personas asomadas que observan el exterior.

Hitchcock mantiene una gran influencia de las obras de Hopper, siendo la película *La ventana indiscreta* (1955) uno de los casos específicos donde centra la propuesta de Hopper, en el que un fotorreportero observa a sus vecinos con la ayuda de su teleobjetivo desde su ventana.

Uno de las pinturas más importantes de Hopper es *Casa junto a la vía del tren*, realizada en 1925 en óleo sobre lienzo. Es una representación de la América solitaria y rural de aquella época. A principios del siglo, con la industrialización, la sociedad rural tuvo que marchar a la ciudad abandonando sus casas del campo. Metafóricamente hablando, las vías del tren que aparecen en el cuadro representan la industria, el cambio que trajo consigo. La casa, al estar con las ventanas cerradas y solitaria, nos da la sensación de estar abandonada. En cuanto a la iluminación, el atardecer potencia esa melancolía que se refleja en muchos de los cuadros de Hopper.

A lo largo de la película *Psicosis*, se muestran planos de la mansión, donde el parecido con el edificio del cuadro es bastante notable respecto a su composición, como podemos observar en la Figura 9. El hecho de tener la torre más alta justo el lado de la entrada a la casa, le da una sensación de altura, dotándolo de verticalidad. Podríamos encontrar diferencias en la posición en la que se encuentra, mientras que en la pintura aparece sobre el suelo, al lado



Fig. 9: *Casa junto a la vía del tren* (E. Hopper, 1925) y *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960)

de unas vías de tren; en la película aparece encima de una colina, en la que para llegar a ella son prescindibles las escaleras que se encuentran en el exterior.

Hitchcock emplea los componentes que utiliza Hopper en sus obras, así como la sexualidad reprimida o la angustia que se representan en sus pinturas, para expresarlos en sus películas. De ahí, la influencia de los cuadros de Hopper, que para él va más allá.

4. 2 Francisco de Goya como maestro de referencia para el cine

Uno de los ejemplos fundamentales que podemos encontrar sobre la inspiración del arte en el cine son los cuadros de Francisco de Goya, uno de los pintores de los siglos XVIII y XIX más importantes e influyentes de España; sus obras tienen un estilo propio y personal que evoluciona desde el rococó hasta el prerromanticismo. Francisco de Goya no solo ha sido un destacado pintor para el arte, también lo ha sido para el cine. Muchos de sus cuadros han sido una clara influencia para el cine español.

A principios de los años cuarenta, tras la Guerra Civil, la presencia de Goya en el cine, tanto sus obras como él mismo, fue numerosa, ya que la figura del propio pintor fue importante, aunque desaprovechada en algunos casos. Fue así cómo la ficción española y extranjera adoptó las obras, el ambiente y las características de su época en muchas ocasiones. Uno de los temas principales de estas películas se volcaba en la relación que tenían supuestamente Goya con la duquesa de Alba.

Cabe destacar de Goya que, a pesar de haber un país en plena posguerra, con una gran crisis económica y social, apostaba en sus obras una España "gloriosa", con el fin de hacerles sentir a los españoles cierta estimación sobre su país.

La celebración del II centenario de la muerte de Goya en 1946 supuso un hecho importante tanto para la historiografía artística del pintor aragonés, como para la figura del pintor en la pantalla. El interés de los propios cineastas por el pintor fue subiendo a lo largo de la década, siendo a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta donde obtuvo su máxima repercusión. Más adelante se debilitó hasta volver a subir mínimamente a principios de los setenta hasta nuestros días, que mantiene su esencia e influencia en muchas disciplinas, además del cine y de la pintura.

Entre los primeros proyectos que no pudieron salir a la luz finalmente sobre la figura de Goya en pantalla encontramos la película *La Duquesa Cayetana*, de Adolfo Aznar, y *Goya*, de Jeff Musso, ambas de 1941. Fue al año siguiente, en 1942, cuando Benito Perojo con su película *Goyescas*, una adaptación de la ópera homónima de Fernando Periquet, nos ofreció por primera vez, mediante cuadros vivientes, las obras más populares de Goya.

En *Goyescas* no aparece la figura de Goya, ni se le menciona a lo largo de la película, su alusión a ella es implícito. En una de las primeras escenas del filme aparece la condesa de Gualda recostada sobre un sillón con los brazos en la cabeza, en la que hace alusión al cuadro *La maja vestida* del pintor, como se muestra en la Figura 10, en el que la representación de la pintura es muy similar.



Fig. 10: *La maja vestida* (F. Goya, 1805) y *Goyescas* (B. Perojo, 1942)

Más adelante, vuelve a homenajear otra de las obras de Goya; en esta ocasión la condesa aparece mirándose en un espejo, remitiéndonos al cuadro *La Duquesa de Alba vestida de negro* (1797). También se pueden apreciar a mitad de la película escenas campestres que evocan cuadros de Goya con la misma esencia. Tanto quiso el propio Perojo retratar los cuadros del pintor de Fuendetodos, que en ciertos momentos congela la imagen para que podamos apreciar dichos fotogramas (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017).

Según comentan Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela “numerosas fueron las voces que reivindicaron el componente español de la obra goyesca a partir de un marchamo casticista, en lo que, para algunos historiadores, representa una renovación de los presupuestos ideológicos y estéticos de la Generación del 98, sobre todo, en su versión más tradicionalista” (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, p.17).

Los artistas y los escritores de la Generación del 98, una generación afectada por la crisis social y política desencadenada por la guerra hispano-estadounidense, se sintieron arraigados por la figura de Goya, considerándolo un símbolo de regeneracionismo (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017).

“Francisco Goya, sigue siendo, casi cien años después de su primera mención fílmica un fructífero caldo de cultivo de creatividad cinematográfica de todos los tiempos” (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017, p. 248). Traspasando toda frontera continúa dando ejemplo estético y de tratamiento en el amplio campo cinematográfico.

En este apartado, además de haber mencionado anteriormente los primeros acercamientos a Goya en el mundo cinematográfico, nos centraremos en dos ejemplos característicos de la amplia gama de influencias que encontramos de Goya en las películas. Analizaremos la recreación de las pinturas de Goya en la película de Luis Buñuel y de Bigas Luna.

Cabe destacar, cuando nos referimos a la inspiración de obras de Goya en el cine, al director español Luis Buñuel, que recoge grandes influencias de estilo en sus películas de las obras del pintor. Posiblemente, lo que tienen en común ambos artistas a pesar de separarles 70 años de diferencia, es que son dos grandes valedores de lo irracional y lo subjetivo.

Podemos contar numerosos aspectos que vinculan las obras goyescas con las buñuelianas, sin embargo, el propio Buñuel desmiente esta unión en una de las entrevistas. Ante la pregunta del crítico de cine André S. Labarthe sobre qué conexión tenían sus obras con la cultura española este respondía: “personalmente, intelectualmente, no me siento conectado a lo español [...] La gente siempre piensa en Goya. Ellos ven referencias a Goya en mis films. Es demasiado fácil...”. Estas palabras se contradicen con lo que podemos apreciar en sus películas a lo largo de su carrera cinematográfica. Fueron tanto los argumentos que adoptó Buñuel para liberarse de la –incómoda para él- carga de la influencia de Goya en su cine, que no llegó a conseguirlo si vemos los numerosos ejemplos que lo verifican (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017).

Es tanto la unión de ambos artistas que, en el centenario de la muerte de Goya, Buñuel se adentró en un proyecto para la Junta del Centenario de Zaragoza sobre la vida de Goya. No cabe duda que las formas de pensar de ambos artistas eran parecidas. Defendían la libertad como valor y derecho fundamental de todo ciudadano en la sociedad. Es uno de los principales aspectos que propugnaban cada uno en sus obras. Por ello, ambos artistas aragoneses atacaban en sus obras a la violencia como algo sinrazón y nefasto que ponen en la vida del hombre, un hecho que como comentan Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, es parte de una muestra de deshumanización irracional del hombre. Por mencionar un ejemplo de cada autor –de tantos que encontramos- destacamos *Los desastres* (1808) de Goya y *Los olvidados* (1950) de Buñuel (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017).

Otra manera de expresarse acerca de la sociedad eran sus intenciones en atacar a las instituciones de la época, siendo la principal de ellas la Iglesia, a la que Goya, como buen ilustrado y defensor de toda ciencia, criticaba. Así lo hacía ver en sus obras *Los Caprichos* (1793-1796), una serie de 80 grabados que representaba satíricamente a la sociedad española de finales del siglo XVIII, sobre todo clero y nobleza. Por otro lado, Buñuel, con la misma ideología, hacía crítica fundamentalmente a la burguesía y todo lo que la rodeaba; lo reflejaba en muchas de sus películas como *El perro andaluz* (1929), *La edad de oro* (1930), *Ensayo de un crimen* (1955) o *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

Y es que las obras de ambos aragoneses tienen como propósito demostrar una realidad cruel al espectador. Comentan Sebastián y Ferreruela: “Si dejamos a un lado los exponentes más amables, tanto de la obra de Goya como de Buñuel, llegamos rápidamente a la conclusión de que los dos pretendieron usar sus obras como arma arrojada a las conciencias de sus espectadores” (2017 p. 283).

Además comentan Lázaro y Sanz que ambos creadores supieron crear una nueva mirada desprejuiciada, liberada de siglos de convenciones, haciendo ver que ética y estética podían compartir el mismo camino. (Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela, 2017).

Entre los trabajos más llamativos del cineasta Buñuel destacamos *El fantasma de la libertad* (1974), donde podemos observar en distintas ocasiones la similitud e influencia de las obras de Goya.

En el caso de *El fantasma de la libertad*, aparece una referencia al lienzo *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya (1814). La obra pictórica fue pintada años después del acontecimiento



Fig. 11: *Los Fusilamientos del 3 de mayo* (F. Goya, 1814) y *El fantasma de la libertad* (L. Buñuel, 1974)

que recrea. Goya recurre a unas rápidas y gruesas pinceladas, con colores oscuros, jugando con la iluminación y el contraste, generando de esta manera el dramatismo y el terror que se observa en las caras de aquellos que van a ser fusilados. Este cuadro aparece como fondo del texto de los créditos iniciales de la película, en el que se explica lo que ocurrió en aquella época. Seguidamente, en el comienzo de la película, aparece la primera escena donde se recrea el cuadro, como se muestra en la Figura 11. Más adelante, encontramos la obra en el despacho del policía que toma parte de una de las historias del relato, colgada sobre la pared.

Para Kinder, los cineastas españoles tuvieron un gran ejemplo de los cuadros de Goya, en los que se muestra la violencia como medio de crítica política del momento, ejerciendo de gran influencia sobre el cine de la oposición (Kinder, 1993).

Otro de los ejemplos que podemos añadir a este punto se trata de la recreación de *Duelo a Garrotazos* (1823) en la película *Jamón Jamón* (1992), dirigida por Bigas Luna. La película narra la historia del hijo de un matrimonio, José Luis, que mantiene relaciones con una de las empleadas de la fábrica de sus padres. Tras quedarse embarazada, deciden casarse, pero los padres de este, al no estar de acuerdo, contratan a Raúl para que la seduzca y se vaya con ella.

Como comenta Josexo Cerdán en la revista *Vértigo* acerca de la película, parte de una gran influencia del propio cine de Buñuel: "Con un elenco de actores muy bien dirigidos y un puñado de símbolos de lo que se conoce como la España más profunda -la del toreo y la tortilla de patata- Bigas Luna ha erigido un bello ejercicio de homenaje a Buñuel. El director catalán ha observado y lo ha hecho concienzudamente. Ha sabido transportar al desierto aragonés de Buñuel, a sus tierras secas y yermas, aquellos métodos de subversión que permitieron éste reventar, desde dentro, las estructuras del melodrama más rancio durante su estancia en México" (1992, p. 7).

Duelo a garrotazos es una de las pinturas negras de la última etapa de Goya. Actualmente se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. En el cuadro se muestra a dos hombres luchando entre ellos enterrados hasta la rodilla, bajo la luz crepuscular y en un lugar despoblado, paisajístico. Los colores utilizados son fríos y oscuros, predominando marrones y grises. El hombre de la izquierda tiene la cara y el pecho manchados de sangre, mientras que el que lucha contra él tiene el brazo izquierdo cubriéndole la cara para protegerse de



Fig. 12: *Duelo a garrotazos* (F. Goya, 1823) y *Jamón Jamón* (B. Luna, 1992)

los golpes. Ambos visten con una ropa desgastada, manchada de sangre. Nos sorprende ver como esta pintura no tiene algún componente fantástico, cómo en el resto de las obras de Goya en esta etapa.

Podemos identificar en la escena que luchan José Luis (Jordi Mollà) y Raúl (Javier Bardem) la recreación de la obra *Duelo a garrotazos*, como podemos observar en la Figura 12. Nos referimos a esta clara referencia entre cuadro y escena por el final de la pelea, cuando ambos personajes se encuentran de rodillas en el suelo, cansados por la larga lucha, dando sus últimos golpes.

Encontramos un gran parecido tanto en la posición en la que se encuentran ambos personajes (de rodillas en el suelo peleando) como en el lugar donde ocurre. El director Luna hace una reinterpretación en su película de *Duelo a garrotazos* cambiando los bastones por dos jamones.

4.2 Godard traspasa la pintura al cine en su película *Passion* (1982)

La película *Passion* realizada en 1982 por el director francés Jean-Luc Godard es considerada una de sus obras más importantes por la gran documentación y trabajo que conllevó su rodaje. La película trata de cómo un director de cine se adentra en la aventura de realizar un largometraje poniendo en escena pinturas famosas.

Godard intentó con *Passion* crear una experiencia conmovedora: la unión directa entre cine y pintura. Una de las pinturas famosas que se recrean dentro de la película es uno de los lienzos de Rembrandt: *La Ronda de Noche*, realizada en óleo sobre lienzo en 1642 y encargada para la decoración de una de las salas de la Corporación de Arcabuceros de Amsterdam. Como podemos ver en la Figura 13 en el cuadro se refleja al capitán Cocp situado en el centro, con su mano en escorzo da la orden a su teniente –que se encuentra al lado– de que inicien la marcha. El color es uno de los elementos protagonistas de la obra, predominando sobre el dibujo. Cabe destacar la presencia de numerosos detalles realizados con una cuidadosa pincelada, algo característico de las obras de Rembrandt.

La escena que recrea la obra en *Passion* comienza mostrándonos en primer plano las caras de los protagonistas que darán vida a los personajes del cuadro. Los figurantes reconstruyen el plano y la cámara capta la profundidad y superficie que les rodean. Se muestran sus

armas, sus miradas, sus vestimentas. La presencia de la niña vestida de amarillo, que se mueve a lo largo de la escena, en ocasiones iluminada y en otras a oscuras. Muestra una escena que será descompuesta para que surja un nuevo plano. Nos mostrará los distintos puntos de vista que puede tener, dándonos varias versiones del cuadro de Rembrandt.



Fig. 13: *La Ronda de Noche* (Rembrandt, 1642) y *Passion* (Godard, 1982)

Después de esta escena, más adelante se aprecia de nuevo un ejemplo que no ofrece duda de la obra que retrata. Esta vez hablamos del cuadro *La bañista*, de Jean-Auguste Dominique Ingres, realizada en óleo sobre lienzo en 1828, en la que aparecen varias mujeres bañándose.

En la película se recrea en una escena, en la que la cámara toma en un primer momento la espalda de la protagonista, avanzando por su lado izquierdo hasta filmar el baño de otras mujeres. Llama la atención la gran similitud en cuanto a la postura de cada personaje del plano, con una vestimenta bastante similar –por no decir iguales- a la de la obra pictórica, como vemos en la Figura 14.

Ya en el nudo de la película, encontramos una escena donde se rinde homenaje a las pinturas de Goya. En ella podemos observar cómo los personajes están recreando varios de sus cuadros: *Los fusilamientos del 3 de mayo*, *La maja desnuda* y *El quitasol*. Es interesante ver en una sola escena cómo se recogen las recreaciones de los distintos cuadros de Goya, mostrándose en un mismo plano dos personajes de dos obras distintas, como por



Fig. 14 *La petite Baigneuse* (D. Ingres, 1828) y *Passion* (Godard, 1982)

ejemplo cuando aparece la protagonista de *La maja desnuda* junto con la joven y su perro de *El quitasol*. Es decir, en ocasiones los cuadros están de forma fragmentada, pero somos capaces de reconocerlos por su gran parecido. En la película se aborda fundamentalmente lo relacionado con la creación, bajo los problemas de un cineasta que no encuentra la luz adecuada en sus escenas.

Passion requiere de un público culto, que escape de lo típico y tradicional de las películas actuales, algo lejos de las tecnologías. "El título *Passion* conjuga los diversos sentidos de la palabra (amorosos y religiosos), pero remite igualmente a todos esos filmes de los comienzos del cine, precisamente denominados *Passion* y que eran sucesiones de cuadros vivientes" (Leutrat, 1986, p. 100).

Jerzy –el cineasta de *Passion*– intenta hacer una película donde se recoja expresiones esenciales provenientes de cuadros famosos que van desde El Greco y Rembrandt hasta Goya, pasando por Ingres y Delacroix. El problema que se le cruza por el camino es pasar la pintura (lo estático, inmóvil) al cine (lo dinámico, la imagen en movimiento) como por ejemplo se puede ver en los efectos del maquillaje que se produce en *La Ronda de Noche* así como la falsa inmovilidad de los figurantes cuando parpadea el cadáver de *Los fusilamientos del 3 de Mayo*. Todo ello conlleva un complejo montaje y trabajo de documentación por parte del guionista y el director artístico, además del propio Godard que ha hecho posible este filme.

Según Gadamer "la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, donde quiera que éste se encuentre" (1991, p. 85). La evocación de Jerzy, y el propósito de este mismo, es representar la historicidad de las pinturas y cómo estas se puede contextualizar de otra manera en el mundo cinematográfico. Uno de los ejemplos que apoya esta teoría la podemos encontrar con el primero de los ejemplos que aparece con *La Ronda de Noche*, cuando al cambiar el punto de iluminación, parece como si procediera de luz natural que hiciera de esa ronda nocturna una ronda diurna.

Godard también nos habla del cine como una representación en sí de la vida misma. Su objetivo principal, dentro de la recreación de las obras pictóricas, es imitar la luz. La



Fig. 15: *Passion* (Godard, 1982)

iluminación juega el papel principal en sus obras, dando el control y el dominio necesario a sus cuadros vivientes.

“La gran fuerza estética de Godard es la de saber que no existe verdadera belleza en el cine más que en la chispa entre estos dos polos: *Passion* suministra, al respecto, la prueba más fehaciente” (Bergala, 1982, p. 48). El cine para Godard es una experiencia de sus capacidades. Así lo define él cuando dice que, para poder describir la realidad, se debe describir la metáfora de esta misma. Uno de estos elementos metafóricos que podemos encontrar en la película se da cuando se habla del despido de Isabelle, que termina la escena con el encendido de una lámpara –uno de los atrezzo más importantes de la escena- que Isabelle acaba apagando posteriormente. A continuación, aparece una nueva escena, donde se observa la recreación del cuadro *Los fusilamientos del 3 de Mayo* en el que podemos comparar su iluminación con la anterior.



Fig. 16: *Passion* (Godard, 1992)

Podríamos concluir diciendo que *Passion* recoge numerosos elementos artísticos que nos trasladan a un pasado histórico, a famosos cuadros realizados por pintores conocidos, aunque Godard tenga como intención reflexionar sobre ello, ir más allá de la simple pintura.



5. CONCLUSIÓN

Del lienzo al fotograma: cuadros vivientes en el cine ha supuesto la culminación de mi grado de Comunicación Audiovisual del curso 2015/2019, un proyecto en el cual se ha trabajado durante nueve meses, en el que las primeras ideas y los primeros objetivos marcados desde un principio se han visto resueltos en este Trabajo Fin de Grado.

Como hemos podido observar, hemos comenzado con una visión general acerca de la relación entre pintura y cine. La pintura como disciplina antecesora y de la que ejerce una gran influencia el cine sobre ella, ha sido uno de los recursos primordiales para conocer nuestra época pasada, tanto en la caracterización de los personajes como en el atrezzo de la escenografía.

Hemos podido conocer los orígenes de esta relación para una mayor comprensión del por qué el arte pictórico influye en el séptimo arte. El descubrimiento de la imagen en movimiento fue una gran evolución para la fotografía. La imagen cinematográfica, tal y como lo conocemos, habría sido la suma de todas las artes, siendo las más influyente la pintura. Pintura y cine se unen para crear una experiencia a la que no estamos acostumbrados a ver: el cuadro viviente en pantalla.

Se han expuesto diferentes ejemplos para una mayor visión acerca de los cuadros vivientes en el cine, mencionando también a Goya como uno de los pintores más influyentes en el cine a lo largo de la historia, y a Godard como uno de los directores de cine más atrevidos que experimentó en su película *Passion*, con la que quiso ir más allá de la pintura, reflexionar sobre ella.

En una entrevista Martin Scorsese decía esto: "Lo importante sería [...] hacer películas como si fuese uno un pintor. Pintar un filme, sentir físicamente el peso de la pintura sobre el lienzo. No ser molestado por nadie. Dejar reposar un lienzo inacabado y empezar otro. Hacer autorretratos cada vez más pequeños" (Aumont, p. 187).

Sin duda, no hubiera encontrado una mejor cita para definir la conclusión de mi trabajo. Desmenuzando la frase, "no ser molestado por nadie" llama la atención, la claridad de ello, la reivindicación de crear sin ser interrumpido por nada ni por nadie. Como sabemos, la figura del pintor siempre se ha reconocido como alma libre en lo que hacía, no era necesario ser un genio para impresionar. He aquí donde Scorsese incita al cineasta a trabajar por libre y sin que le perturbe la crítica ni opinión de otra persona en su obra filmica.

Y es que si algo debemos tener claro, después de leer el trabajo, es que la relación entre ambas disciplinas es notable y se puede apreciar con claridad, pero no hay equivalencias entre una cámara y un pincel, es decir, entre lo filmado y lo pintado, ya que ambas disciplinas comparten características, pero son a la vez muy diferentes la una a la otra.

La pintura sigue siendo un referente útil en el cine, en el que se valora la imagen pictórica, y con ello todas las posibilidades que esta le puede aportar en su modo de representación (Ortiz y Piqueras, 2003).

Las distintas etapas que ha pasado el cine y las diferentes aportaciones que la pintura ha ejercido sobre este, han constituido en el séptimo arte una historia: el cuadro viviente en pantalla.



6. ANEXO



Napoleón cruzando los Alpes (J. David, 1801)



Napoleón en Santa Elena (F. Sandmann, 1820)



El joven azul (T. Gainsborough, 1770)



La muerte de Marat (J. David, 1793)



La última cena (L. DaVinci, 1498)



El nacimiento de Venus (Boticelli, s. XV)



Casa junto a la vía del tren (E. Hopper, 1925)



La maja vestida (F. Goya, 1805)



Los Fusilamientos del 3 de mayo (F. Goya, 1814)



Duelo a garrotazos (F. Goya, 1823)



La Ronda de Noche (Rembrandt, 1642)



La petite Baigneuse (D. Ingres, 1828)

Bibliografía:

- ARNHEI, R. (1990). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- AUB, M. (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid: Aguilar.
- AUMONT, J. (1996). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1992). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- BERGALA, A. (1982). *Esthétique de Passion*, Cahiers du cinema.
- BORAU MORADELL, J. L. (2002). *El Cine en la Pintura*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- CABRERA MARTOS, J. (2008). *La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes*. Almería.
- CERDÁN, J. (1992). *Jamón Jamón*. *Vértigo*. Revista de cine. Coruña: Ateneo da Coruña. Pg. 7.
- DANVERS, L. y ELHEM, P. (1986). *A Zed and two Noughts, Les principes de Peter*. Visions.
- EISENSTEIN, S.M. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- EISENSTEIN, S.M. (1990). *El sentido del cine*. México.
- GADAMER, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- GREENWAY, Peter (1991). *Prospero's Books*. Londres. Chatto & Windus.
- KINDER, Marsha (1993). *Blood Cinema*. Universidad de California.
- LÁZARO, F. J. y SANZ, F. (2017). *Goya en el audiovisual*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1986). *Oublieuse mémoire*. Eutopías. Hiperión.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J. (2003). *La pintura en el cine*. Paidós.
- PABLOS PONS, J. (2005). *La Pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*. Universidad de Sevilla.