Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
in cotutela con Università di Murcia

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti Visive, Performative, Mediali

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 10/C1 – Teatro, Musica, Cinema, Televisione e Media Audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 (Cinema, Fotografia e Televisione)

La revista *Imágenes* y la visión documental de NO-DO: imagen e identidad del arte en la conciencia nacional

Presentata da: José Javier Aliaga Cárceles

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof. Joaquín Tomás Cánovas Belchí

Supervisore

Prof. Giacomo Manzoli

Esame finale anno 2022





ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Universidad de Murcia

Departamento de Historia del Arte

PROGRAMA DE DOCTORADO: HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO Y PATRIMONIO

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

CORSO DI DOTTORATO IN ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

La revista *Imágenes* y la visión documental de NO-DO: imagen e identidad del arte en la conciencia nacional

D. José Javier Aliaga Cárceles

Directores

Dr. D. Joaquín Tomás Cánovas Belchí

Dr. D. Giacomo Manzoli

A mis abuelos,
por ser mis referentes y mis guías siempre

ÍNDICE

RESUMEN **7**

ABSTRACT **9**

INTRODUZIONE **11**

INTRODUCCIÓN **14**

METODOLOGÍA Y FUENTES **17**

ESTADO DE LA CUESTIÓN **26**

AGRADECIMIENTOS **38**

CAPÍTULO 1. LA PREHISTORIA Y LOS ORÍGENES DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA: DE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX AL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX **41**

1. EL DESCUBRIMIENTO DEL ARTE ESPAÑOL: DEL RECONOCIMIENTO HISTÓRICO A LA LEGITIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA NACIONAL **43**

1.1. La conciencia histórica de un arte con personalidad propia 43

1.1.1. La pintura española, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica 45

1.1.2. La arquitectura y la escultura españolas, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica 54

1.1.3. Las artes decorativas españolas, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica 59

1.2. La institucionalización de la Historia del Arte en España 60

2. LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA: LA CONFORMACIÓN DE UN IMAGINARIO ARTÍSTICO **63**

2.1. El grabado de arte y su difusión 65

2.1.1. El grabado de arte al servicio del Estado: la Real Calcografía y el Real Establecimiento Litográfico 65

2.1.2. El grabado de arte en la cultura grafico-informativa decimonónica: de la imagen pintoresca a la información gráfica de actualidad . 72

2.2. La contribución de la fotografía de arte: de las experiencias románticas a la catalogación de obras de arte y monumentos 88

2.3. La contribución de la cinematografía: de las vistas de ciudades y monumentos a las primeras muestras del arte en el cine informativo y documental 103

2.3.1. De las vistas de ciudades y monumentos españoles a los primeros documentales cinematográficos: del cine de los orígenes a los años diez 103

2.3.2. El legado monumental en el documental español de los años veinte: entre la función educativa y finalidad turística 117

2.3.3. Diálogos entre cine y arte español en el documental y el reportaje de la Segunda República y la Guerra Civil 133

CAPÍTULO 2. EL CINE Y EL ARTE AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945) 147

1. LA POLÍTICA ARTÍSTICA Y PATRIMONIAL DEL FRANQUISMO 151

1.1. La fragilidad del patrimonio artístico español: guerra y posguerra 151

1.1.1. La evacuación del arte español y las negociaciones internacionales 151

1.1.2. La intervención franquista. El "rescate" del patrimonio artístico español como primera empresa propagandística..... 153

1.1.3. La restitución de los bienes artísticos y los intercambios internacionales..... 160

1.1.4. La arquitectura y la reconstrucción nacional 169

1.2. El panorama artístico en la inmediata posguerra: una breve cartografía por las iniciativas artísticas llevadas a cabo 174

2. LA POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEL FRANQUISMO 178

2.1. La puesta en marcha y la evolución administrativa durante la Guerra Civil (1936-1939) 178

2.1.1. La regulación de la censura 178

2.1.2. La regulación de la propaganda y la producción cinematográfica oficial: la creación del Noticiario Español 180

2.2. El desarrollo de la política cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1945) 190

2.2.1. El ocaso del *Noticiario Español*. Hacia un nuevo rumbo propagandístico 190

2.2.2. El complejo entramado burocrático de la política cinematográfica franquista: relaciones institucionales y marco normativo 192

2.2.3. La necesidad de un cine propagandístico: mecanismos de control, protección y fomento 195

2.2.4. El cine y la ideología del Estado: la exaltación del "espíritu nacional" 197

2.2.5. La situación del documental español antes de NO-DO (1939-1942): un espacio de para la divulgación del arte español 201

CAPÍTULO 3. NO-DO COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA Y DIVULGACIÓN: LA PRESENCIA DEL ARTE 207

1. ANTECEDENTES: LOS NOTICIARIOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA 209

1.1. Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA y LUCE 209

1.2. El tratamiento del arte y sus modos de representación 216

2. LA ENTIDAD NO-DO: EVOLUCIÓN ADMINISTRATIVA Y MARCO LEGAL 226

2.1. El nacimiento de la entidad de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO 226

2.2. Etapas administrativas de NO-DO 227

2.2.1. Primera etapa (1942-1945): Secretaría General del Movimiento – Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS ... 228

2.2.2. Segunda etapa (1945-1951): Ministerio de Educación Nacional – Subsecretaría de Educación Popular 230

2.2.3. Tercera etapa (1951-1977): Ministerio de Información y Turismo 232

2.2.3.1. Primera fase (1951-1968): Ministerio de Información y Turismo - Dirección General de Cinematografía y Teatro 232

2.2.3.2. Segunda fase (1968-1977): Ministerio de Información y Turismo - Dirección General de Radiodifusión y Televisión 235

2.2.4. Cuarta etapa (1977-1981): Ministerio de Cultura – Dirección General de Cinematografía y Dirección General de Radiodifusión y Televisión 238

3. LAS ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN Y EL TRATAMIENTO DEL ARTE 239

3.1. Noticiario 242

3.2. Documentales 251

3.3. Revista Imágenes 255

3.4. El tratamiento del arte en el documental y en la revista *Imágenes* 258

3.4.1. El documental etnográfico 261

3.4.2. El documental turístico 277

3.3.3. El documental político 298

CAPÍTULO 4. LA CONTRIBUCIÓN DE NO-DO AL DOCUMENTAL DE ARTE 307

1. LA EDAD DE ORO DEL DOCUMENTAL DE ARTE 309

1.1. El contexto internacional 309

1.1.1. Los inicios del género: el documental de arte en las cinematografías nacionales pioneras 310

1.1.2. La Edad de Oro del documental de arte y la institucionalización del género 313

1.1.3. La encrucijada del documental de arte en la era televisiva 333

1.2. El contexto nacional 340

1.2.1. El documental del arte y la producción privada 340

1.2.2. La reflexión teórica en torno al documental de arte 346

1.2.3. Marco de producción, distribución y exhibición 350

2. EL DOCUMENTAL DE ARTE DE NO-DO 355

2.1. Consideraciones en torno al documental de arte en las producciones de NO-DO: hacia una delimitación conceptual 355

2.2. Análisis cuantitativo y evolución de la producción 363

2.2.1. Análisis cuantitativo de 1943 a 1954: la hegemonía de la película en blanco y negro en los documentales y en la revista *Imágenes* 364

2.2.2. Análisis cuantitativo de 1955 a 1968: el documental de arte en la revista *Imágenes* y en los documentales en color 365

2.2.3. Análisis cuantitativo de 1968 a 1981: el documental de arte en color 371

2.3. Los profesionales del documental de arte: los realizadores 376

3. LA FORMA Y EL ESTILO DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN NO-DO 381

3.1. Guion, texto y narración 381

3.2. Las modalidades de representación 388

3.3. La banda sonora 393

3.3.1. La voz del relato 393

3.3.2. La música 395

3.3.2.1. El papel de los músicos: compositores, intérpretes, arreglistas y asesores musicales 396

3.3.2.2. Las bandas sonoras originales 397

3.3.2.3. Las bandas sonoras musicales 399

3.3.2.4. Tipos de música según la fuente sonora y su justificación visual 401

3.3.2.5. Las funciones de la música en relación con la imagen 405

3.4. La imagen cinematográfica y el montaje 409
3.4.1. La fotografía: del blanco y negro al color 410
3.4.2. El encuadre: escala, movimiento y angulación 413
3.4.3. El montaje y sus posibilidades expresivas 418

4. ANÁLISIS TEMÁTICO DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN NO-DO: ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA IMAGEN DEL ARTE 432

4.1. De la vida y obra de los artistas al acto de creación 433
4.2. El alcance y el sentido de la cultura o del estilo artístico de una época 460
4.3. Las tipologías arquitectónicas 465
4.3.1. La arquitectura militar: los castillos 465
4.3.2. La arquitectura civil: los palacios 468
4.3.3. La arquitectura religiosa: los monasterios 470
4.4. Las ciudades y los monumentos 475
4.4.1. Españoles 475
4.4.2. Extranjeros 481
4.5. Las artes plásticas: su estilo e iconografía 487
4.6. Los museos 491
4.7. La actualidad artística 495
4.7.1. Las exposiciones de arte 495
4.7.2. Nuevos hallazgos, la conservación y la restauración de las obras de arte y noticias de actualidad 504

CAPÍTULO 5. REPERTORIO Y CATALOGACIÓN DE LOS DOCUMENTALES DE ARTE PRODUCIDOS POR NO-DO 511

1. DOCUMENTALES EN BLANCO Y NEGRO 513

2. DOCUMENTALES EN COLOR 536

3. REVISTA *IMÁGENES* 675

CONCLUSIONES 815

CONCLUSIONI 827

ÍNDICE DE FIGURAS 839

ÍNDICE DE TABLAS 851

ÍNDICE DE GRÁFICOS 852

FUENTES 853
ARCHIVOS 853
CATÁLOGOS Y ANUARIOS 854
HEMEROGRAFÍA 855
LEGISLACIÓN 863
BIBLIOGRAFÍA 869

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación es sistematizar y analizar los documentales de arte que fueron producidos por la entidad de los Noticiarios y Documentales (NO-DO), desde su surgimiento a finales de 1942, hasta su supresión oficial en 1981. Así, nos hemos centrado en examinar las diferentes actividades en las que la institución organizó su producción siempre dentro del terreno del reportaje y del documental. En este sentido, el desarrollo del documental de arte se produjo tanto en la propia sección documental que estuvo representada por las siglas "DO" de la entidad, como en la revista *Imágenes*, un formato periódico de producción cuya actividad se desarrolló entre 1945 y 1968.

La presencia del arte en NO-DO, y más concretamente el florecimiento del género del documental de arte en el marco de la cinematografía oficial puesta en marcha por el aparato franquista, representó la culminación de un proceso que tuvo como principal cometido difundir y dar a conocer entre la sociedad española las distintas muestras del arte nacional e internacional, tanto del pasado como del presente. Dicho proceso, que tuvo su punto de arranque en el siglo XIX, estuvo jalonado por una serie de fenómenos y transformaciones que fue experimentando el arte y que se mantendrían a lo largo de la centuria siguiente.

La posibilidad de la reproducción técnica y masiva de obras de arte por medio del grabado, la fotografía y el cine permitió ampliar los canales de difusión del conocimiento del arte. De esta manera, los diferentes agentes implicados, dispositivos y tecnologías mediáticas articularon distintas formas materiales a través de las que la imagen del arte fue configurada y recibida por las sociedades de los siglos XIX y XX. Es por ello que el primer capítulo de la tesis está dedicado a examinar cómo se fue desarrollando todo ese proceso. El segundo capítulo analiza cómo el aparato franquista puso el cine y el arte al servicio de su ideario propagandístico, dos piezas claves que, desde la Guerra Civil, transitaron de forma paralela y que, en la posguerra, con el surgimiento de NO-DO encontraron en este noticiario oficial su punto de convergencia. De este modo, en el tercer capítulo se examina, en primer lugar, el surgimiento de NO-DO, la puesta en marcha del noticiario y la incorporación de los contenidos artísticos a los reportajes y, en segundo lugar, la puesta en marcha de la producción documental y de la revista *Imágenes*, así como la presencia del arte en los diferentes géneros del documental, como el etnográfico,

el turístico o el político. El cuarto capítulo se centra en el análisis del documental de arte en NO-DO. En primer lugar, se ha llevado a cabo un recorrido por los marcos de producción, distribución y exhibición del cine documental en España, cuyas peculiaridades han sido puestas en relación con el contexto internacional a fin de examinar las ventajas y las desventajas que encontró este género para su desarrollo en nuestro país durante los años del franquismo y la transición. En segundo lugar, hemos examinado los rasgos estilísticos y formales del documental de arte de NO-DO, atendiendo a sus códigos visuales, sonoros y sintácticos, y, por último, nos hemos centrado en analizar estos materiales desde los puntos de vista iconográfico e iconológico a fin de explorar cuáles fueron los intereses ideológicos que subyacieron en estas imágenes. Finalmente, en el capítulo cinco, se incluye un catálogo de los documentales de arte de NO-DO, que recoge un total de 151 películas.

ABSTRACT

The principal aim of this investigation is to systematise and analyse the art documentaries produced by the entity called NO-DO (*Noticiarios y Documentales*; "News and Documentaries" in English), from its creation by the end of 1942 until its official deletion in 1981. Thus, we have focused on examining the different activities in which the institution organised its production always within the area of the report and the documentary. In this regard, the development of the art documentary flourished in the documentary section represented by the entity's initials "DO" itself, as well as in the magazine *Imágenes*, a weekly production format whose activity took place between 1945 and 1968.

The presence of art in NO-DO, and more specifically the blossoming of the art documentary genre within the framework of the official cinematography implemented by the Francoist system, represented the completion of a process that had as its main purpose to spread and raise awareness within the Spanish society about the different samples of national and international art, both from the past and the present. Said process, which had its starting point in the XIX century, was marked by a series of phenomena and transformations that art was experiencing and that would carry on throughout the following century.

The possibility of reproducing technically and massively works of art through engraving, photography or cinema allowed to widen the channels of dissemination of the art knowledge. Thereby, the different agents involved, appliances and media technologies articulated various material forms through which the image of art was configured and received by the societies of the XIX and XX centuries. This is why the first chapter of the thesis is dedicated to examining how this whole process was developing. The second chapter analyses how the Francoist system put cinema and art at the service of its propagandistic ideology, two key parts that, from the Civil War, went on in parallel and that, after the war, with the creation of NO-DO, found in this official newsreel their convergence point. Thereby, the third chapter examines, firstly, the creation of NO-DO, the implementation of the newsreel and the incorporation of artistic contents in the reports and, secondly, the implementation of the documentary production and the magazine *Imágenes*, as well as the presence of art in the different documentary genres, such as the ethnographic, touristic and political. The fourth chapter focuses on the analysis of the art

documentary in NO-DO. In the first place, a journey has been carried out through the frameworks of production, distribution and exhibition of the documentary cinema in Spain, whose particularities have been compared with the international context so as to examine the pros and cons that this genre found for its development in our country during the years of Francoism and the transition. In the second place, we have examined the stylistic and formal features of the art documentary of NO-DO, having regard to its visual, sound, and syntactic codes and, lastly, we have focused on analysing these materials from the iconographic and iconological points of view with the purpose of exploring which were the ideological interests that underlain these images. Finally, in chapter five, a catalogue is included of the art documentaries of NO-DO, which gathers a total of 151 films.

INTRODUZIONE

La ricerca condotta in questa tesi di dottorato nasce dalla necessità di analizzare il modo in cui la cinematografia ufficiale del regime di Franco, NO-DO, ha contribuito fin dai suoi inizi allo sviluppo del documentario d'arte in Spagna, in un momento in cui questo genere era al suo apice in Europa, dopo la seconda guerra mondiale. L'ipotesi da cui partiamo, dunque, è che l'entità NO-DO sia stata decisiva nella costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte nella coscienza nazionale spagnola attraverso la sua produzione documentaria. In questo senso, si tratta di un ampio arco temporale di quasi quarant'anni, dalla nascita dell'organismo cinematografico alla fine del 1942 fino alla sua soppressione ufficiale nel 1981, che coincise con gli anni del regime di Franco e della transizione.

Questo desiderio dell'apparato franchista di controllare l'informazione e fare del cinema uno strumento di propaganda di prim'ordine, che si cristallizzarono con il lancio del cinegiornale ufficiale, diedero anche un forte impulso allo sviluppo del film documentario, rappresentato dalla sigla "DO" dell'organismo. Nonostante il fatto che la produzione di NO-DO non sia mai stata un monopolio statale, né fosse obbligatorio proiettarlo nei cinema del paese, a differenza del cinegiornale, godeva di una serie di vantaggi rispetto alle società private nei settori della produzione, della distribuzione e della proiezione. Tuttavia, lo sviluppo del documentario d'arte in NO-DO si è verificato sia nella sezione documentaria stessa che nella rivista *Imágenes*, un formato di produzione periodica che fu attivo tra il 1945 e il 1968. Comunque, conviene tener conto del fatto che quest'ultimo, oltre a produrre documentari d'arte, ha anche prodotto altri film d'arte a metà tra il cinema informativo e quello documentario. Si trattava, in breve, di cortometraggi che raggruppavano diverse notizie sotto un tema comune. Anche se non possiamo considerarli come documentari d'arte *stricto sensu* perché sono al confine con il reportage giornalistico, sono stati oggetto di studio in questa ricerca per il loro contributo alla conformazione dell'immagine e dell'identità dell'arte nella coscienza nazionale. Per affrontare il modo in cui il regime franchista ha costruito l'immagine dell'arte attraverso il cinema ufficiale, era essenziale prendere in considerazione la produzione della rivista *Imágenes* nella sua totalità, dato che, all'interno dei settori della produzione e dell'esercizio, questi film erano considerati come documentari. La scarsità e la quasi inesistenza di documentari di lungometraggio in quegli anni e il graduale

declino della produzione di cortometraggi di finzione dalla metà degli anni ‘40 portò all’uso indistinto dei termini cortometraggio e documentario.

Alla luce di quanto sopra esposto, l’obiettivo principale di questa ricerca è stato quello di sistematizzare e analizzare i documentari d’arte che sono stati prodotti da NO-DO. Il concetto di documentario d'arte, *a priori*, sembra essere abbastanza ovvio se consideriamo come tale un film di non finzione che tratta un soggetto artistico, nonostante ciò, è un termine polivalente sul quale sono stati adottati diversi punti di vista e considerazioni nel corso della sua storia da registi, critici, teorici e storici, sia appartenenti al mondo del cinema che dell'arte. In questo senso, non esiste un criterio unanime per definire cosa sia un documentario d’arte, poiché i criteri variano a seconda delle tradizioni storiografiche, dei periodi o dei registi. Questo sarà discusso in uno dei capitoli della tesi, dove è stata fornita una definizione di ciò che è stato considerato un documentario artistico dall’entità NO-DO.

Si deve considerare che l’arte non era un soggetto esclusivo del genere documentario nel contesto della produzione ufficiale. La presenza dell’arte nelle diverse attività di produzione dell’entità NO-DO è stato un tema costante coltivato sia nel campo del reportage che del documentario. Per questo motivo, al fine di definire la portata tematica del termine, abbiamo anche esaminato tutte le testate del cinegiornale relative a temi artistici per selezionare e delimitare quali contenuti sono stati raggruppati sotto la categoria “arte”. In questo senso, sono inclusi gli aspetti delle arti visive (architettura, scultura, pittura, disegno e arti decorative) e dell’istituzione artistica (artisti, spazi creativi, musei, mostre, ecc.) e sono esclusi i temi relativi ad altre arti, come la letteratura, la musica, il teatro, la fotografia, il cinema o l'artigianato, che sono trattati al di fuori delle sezioni dedicate all’arte.

Per raggiungere questo obiettivo principale, sono stati presi in considerazione altri obiettivi specifici. A questo riguardo, il punto di partenza della ricerca è stata la compilazione e la catalogazione dei documentari d’arte con il proposito di sistematizzare questo corpus di film. Un aspetto che ci interessava particolarmente era quello che i materiali catalogati, oltre ad essere preceduti da una scheda tecnica e artistica, dovessero includere una descrizione delle immagini che li compongono. L’intenzione di questo esame iconografico era quella di trascrivere il linguaggio iconico dei film in un linguaggio scritto in modo che queste immagini potessero essere decodificate e lette per una successiva analisi.

Inoltre, per comprendere la dinamica della visualità artistica durante il regime di Franco, è stato necessario tracciare i suoi precedenti e i suoi interessi. La presenza dell'arte in NO-DO ha rappresentato il culmine di un processo complesso, le cui origini risalgono al secolo precedente. Il compito principale è stato quello di diffondere e far conoscere alla società spagnola i diversi esempi di arte nazionale e internazionale, sia passati che presenti, attraverso lo sviluppo della storiografia artistica e della cultura visiva dell'arte. La crescente circolazione delle immagini grazie alla possibilità della riproduzione tecnica e massiva delle opere d'arte per mezzo dell'incisione, della fotografia e del cinema ha permesso di ampliare i canali di diffusione della conoscenza dell'arte. L'introduzione del fenomeno turistico e la necessità di promuovere l'educazione culturale nei primi decenni del XX secolo hanno fatto del cinema un mezzo efficace per diffondere l'eredità artistica e monumentale della Spagna. Pertanto, dopo aver esaminato questo sfondo, è stato necessario esplorare le basi, da un lato, della politica cinematografica e, dall'altro, della politica artistica e patrimoniale attuata dal regime franchista per scoprire come questi due legami convergevano nel cinema informativo e documentario sull'arte promosso dall'entità NO-DO.

Infine, si analizza il modo in cui NO-DO ha contribuito allo sviluppo del documentario d'arte, considerando diversi aspetti. In primo luogo, la situazione del genere a livello internazionale e nazionale. In secondo luogo, le condizioni di produzione, diffusione e ricezione di questi film. In terzo luogo, l'analisi dei film come forme o modi di rappresentazione, che tiene conto della loro doppia natura visiva e sonora. Infine, l'analisi dei documentari d'arte come costruzioni culturali che sono il risultato delle sinergie ideologiche e dei discorsi di potere generati dall'entità NO-DO negli anni del franchismo e della transizione, in base alla loro interpretazione iconografica e iconologica.

INTRODUCCIÓN

La investigación abordada en la presente tesis doctoral surge de la necesidad de analizar la forma en la que la cinematografía oficial del franquismo, NO-DO, contribuyó desde sus inicios al desarrollo del documental de arte en España, en un momento en el que este género vivía en Europa su época de máximo apogeo, tras la Segunda Guerra Mundial. La hipótesis de la que partimos, por tanto, es que la entidad NO-DO fue decisiva en la construcción de la imagen e identidad del arte en la conciencia nacional española a través de su producción documental. En este sentido, nos encontramos ante un amplio marco temporal de casi cuarenta años de duración, desde el surgimiento del organismo a finales de 1942 hasta su supresión oficial en 1981, que coincidió con los años del franquismo y de la transición.

Esos deseos del aparato franquista por controlar la información y hacer del cine una herramienta de propaganda de primer orden, que cristalizaron con la puesta en marcha del noticiario oficial, también dieron un fuerte impulso al desarrollo del documental, representado por las siglas "DO" de la entidad. A pesar de que esta actividad de la producción de NO-DO nunca fue monopolio del Estado, ni contó con la obligatoriedad de su exhibición en las salas del país, a diferencia del noticiario, lo cierto es que gozó de una serie de ventajas en el terreno de la producción, distribución y exhibición frente a las productoras privadas. Ahora bien, ese desarrollo del documental de arte en NO-DO se produjo tanto en la propia sección documental, como en la revista *Imágenes*, un formato periódico de producción cuya actividad se desarrolló entre 1945 y 1968. No obstante, conviene tener en cuenta que esta última vertiente, además de producir documentales de arte, también produjo otras películas de arte a caballo entre el cine informativo y documental. Se trataba, en definitiva, de cortometrajes que bajo un tema común agrupaban diferentes reportajes. A pesar de que no podamos considerarlas como documentales de arte *sensu stricto* por hallarse en esa frontera con el reportaje de corte periodístico, también han sido objeto de estudio de la presente investigación por su contribución a la conformación de la imagen e identidad del arte en la conciencia nacional. El hecho de abordar la manera en la que el régimen franquista construyó la imagen del arte a través del cine oficial hacía ineludible tener en cuenta la producción de la revista *Imágenes* en su totalidad, puesto que, dentro de los circuitos de exhibición estas películas fueron consideradas como documentales. La escasez y casi inexistencia de

documentales de largometraje por aquellos años y el paulatino descenso registrado en las producciones de cortometrajes de ficción desde mediados de los años cuarenta llevaron a utilizar indistintamente los términos de cortometraje y de documental.

De acuerdo con lo expuesto, el objetivo principal de esta investigación ha sido sistematizar y analizar los documentales de arte que fueron producidos por la entidad NO-DO. El concepto de documental de arte, *a priori*, parece ser bastante obvio si consideramos como tal aquella película de no ficción que trata sobre algún tema artístico, sin embargo, se trata de un término polivalente sobre el que se han adoptado diferentes puntos de vistas y consideraciones a lo largo de su historia por parte de realizadores, críticos, teóricos e historiadores, tanto del cine como del arte. En este sentido, no existe un criterio unánime que permita definir lo que es un documental de arte, puesto que los criterios varían según las tradiciones historiográficas, las épocas o los realizadores. A este respecto se discutirá en uno de los capítulos de la tesis, donde se ha aportado una definición de lo que fue considerado como documental de arte por la parte de la entidad NO-DO.

Cabe tener en cuenta que el arte no fue un tema exclusivo del género documental en el contexto de la producción oficial. La presencia de este en las diferentes actividades de producción de la entidad NO-DO fue una constante temática cultivada tanto en el terreno del reportaje como en el del documental. Es por ello que para definir el alcance temático del término también hemos examinado todas las cabeceras del noticiario relativas a temas artísticos para seleccionar y delimitar qué contenidos fueron agrupados bajo la categoría "arte". En este sentido, se recogen aspectos sobre las artes visuales (arquitectura, escultura, pintura, dibujo y artes decorativas) y la institución arte (artistas, espacios de creación, museos, exposiciones, etc.) y se excluyen los temas relacionados con otras artes, como la literatura, la música, el teatro, la fotografía, el cine o la artesanía, que son tratados al margen de las secciones dedicadas al arte.

Para la consecución de ese objetivo principal, se han tenido en cuenta otros específicos. A este respecto, el punto de partida de la investigación ha sido la recopilación y catalogación de los documentales de arte con el propósito de sistematizar este corpus de películas. Nos interesaba, especialmente, que los materiales catalogados, además de ir precedidos de una ficha técnico-artística, contasen con una descripción de las imágenes que los componen. La intención de este examen iconográfico era la de transcribir el

lenguaje icónico de las películas en un lenguaje escrito a fin de que esas imágenes puedan ser decodificadas y leídas para su posterior análisis.

Junto a ello, para conocer las dinámicas de visualidad del arte durante el franquismo ha sido necesario rastrear sus antecedentes, orígenes e intereses. Esa presencia del arte en NO-DO representó la culminación de un complejo proceso, cuyos orígenes se remontan a la centuria anterior, que tuvo como principal cometido difundir y dar a conocer entre la sociedad española las distintas muestras del arte nacional e internacional, tanto del pasado como del presente, a través del desarrollo de la historiografía artística y de la cultura visual del arte. La circulación cada vez mayor de las imágenes gracias a la posibilidad de la reproducción técnica y masiva de obras de arte por medio del grabado, la fotografía y el cine permitió ampliar los canales de difusión del conocimiento del arte. La implantación del fenómeno turístico y la necesidad de promover una educación cultural hicieron del cine durante las primeras décadas del siglo XX un eficaz medio para divulgar el legado artístico y monumental español. Por ello, tras examinar estos antecedentes, se ha hecho necesario explorar las bases, por un lado, de la política cinematográfica, y, por otro, de la política artística y patrimonial, puestas en marcha por el franquismo para conocer cómo convergieron estos dos eslabones en el cine informativo y documental sobre arte promovido por la entidad NO-DO.

Finalmente, se analiza la forma en la que la productora oficial contribuyó al desarrollo del documental de arte teniendo en cuenta varios aspectos. En primer lugar, la situación del género a nivel internacional y nacional. En segundo lugar, las condiciones de producción, difusión y recepción de estas películas. En tercer lugar, el análisis de las películas como formas o modos de representación, que atiende a su doble naturaleza visual y sonora. Y, por último, el análisis de los documentales de arte como construcciones culturales que son el resultado de las sinergias ideológicas y de los discursos de poder gestados desde la entidad de NO-DO en los años del franquismo y de la transición, a partir de su interpretación iconográfica e iconológica.

METODOLOGÍA Y FUENTES

El hecho de abordar el análisis de la imagen del arte creada por la cinematografía oficial del franquismo, partiendo de los documentales producidos por NO-DO, exige tener presente una perspectiva metodológica interdisciplinar que nos permita examinar esa compleja red de fenómenos, procesos y circunstancias que participan en la construcción del documental de arte. En otras palabras, para poder comprender cómo el arte se incardina en las dinámicas de visualidad del franquismo a partir del cine oficial se hace necesario, en primer lugar, explorar sus antecedentes, orígenes e intereses; en segundo lugar, examinar las condiciones de producción, difusión y recepción de esas imágenes; y, en tercer lugar, analizar los documentales de arte no solo como formas o modos de representación, sino también como construcciones culturales que son el resultado de las sinergias ideológicas y de los discursos de poder gestados desde la entidad de NO-DO en los años del franquismo y de la transición. Por esta razón, hemos considerado oportuno recurrir a los estudios visuales como base metodológica para enfrentarnos al análisis de los documentales de arte de NO-DO. Precisamente, uno de los principales fundamentos de la cultura visual estriba en la valoración y/o consideración de las imágenes —en nuestro caso cinematográficas— no solo a partir de sus rasgos estéticos —de manera exclusiva—, sino como productos que forman parte del conjunto de procesos sociales y culturales en los que se desenvuelvan las dinámicas de la visualidad. Como señala Keith Moxey "… la cultura visual nos permite observar tanto la especificidad social como la maleabilidad histórica de las afirmaciones de valor estético"[1]. En este sentido, nos encontramos ante un marco metodológico que, lejos de excluir otros enfoques o perspectivas de análisis, propone un espacio de diálogo y encuentro de carácter inclusivo e interdisciplinar. A este respecto, plantea Roland Barthes que "para realizar un trabajo interdisciplinario, no basta con escoger un tema y enfocarlo bajo dos o tres perspectivas o ciencias diferentes. El estudio interdisciplinario consiste en crear un nuevo objeto que no pertenece a nadie"[2].

[1] K. MOXEY, "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del arte con los Estudios Visuales". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 1, 2003, p. 54.
[2] Citado en N. MIRZOEFF, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 21.

Dentro de los estudios visuales son dos los principales paradigmas que dominan en torno a la interpretación de la imagen[3]. Por un lado, se encuentra la tendencia que sitúa las imágenes en el contexto social y cultural en el que fueron producidas, y en tanto que son producto de ese contexto se convierte en una *representación* de este y, por ende, su contenido ha de ser analizado en función de las circunstancias socioeconómicas, políticas, ideológicas y culturales en las que fueron gestada esas imágenes. Esta sería la concepción de la cultura visual anglosajona que es continuadora de la metodología iconológica inaugurada por Aby Warburg y continuada por Erwin Panofsky[4], a través del tamiz de la noción de "visualidad" como un constructo cultural de Norman Bryson, según la cual los múltiples discursos visuales emanan del contexto social[5]. Junto a ello, también entraría dentro de esta tendencia de los estudios visuales la herencia de la sociología del arte basada en el análisis de los condicionantes sociológicos de existencia de las obras de arte y sus efectos sociales[6].

Por otro lado, se sitúa el paradigma que concibe la imagen como una *presentación*, es decir, que, lejos de necesitar un contexto para ser comprendida, ella misma es capaz de desvelar su significado, como si de un ente vivo se tratara, sin necesidad de recurrir tampoco al leguaje (semiótica). Esta sería la visión que sostienen autores como W. J. T. Mitchell, a través la noción de "giro pictórico", en Estados Unidos, o Hans Belting en Alemania quien propone como modelo la *Bildanthropologie* ("antropología de las imágenes")[7].

En este orden de ideas, y teniendo en cuenta las dos principales tendencias presentes en los estudios visuales, nos hemos decantado en nuestra investigación por la primera, es decir, por aquella en la que confluyen la iconografía, la iconología y la sociología del arte, y que pone su foco de atención tanto en el contenido de los documentales como en la vinculación de esos temas con su contexto, interesándose por las condiciones de producción, difusión y recepción de las películas. No obstante, aunque ha predominado esta perspectiva contextual a lo largo de toda la investigación, como

---

[3] K. MOXEY, *Visual time. The Image in History*. Durham/Londres: Duke University Press, 2013, pp. 68-69.
[4] E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Thermes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper & Row, 1972. <edición original de 1939>
[5] N. BRYSON, "The Gaze in the Expanded Field", en W.H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*. Nueva York: Bay Press, 1988, pp. 87-113.
[6] V. FURIÓ, *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 28.
[7] K. MOXEY, "Los estudios visuales y el giro icónico". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 6, 2009, pp. 8-27.

enfoque metodológico referencial, también hemos analizado los documentales de arte atendiendo a los aspectos formales y estilísticos de sus códigos visuales, sonoros y sintácticos. Precisamente, por ser el cine un *lenguaje audio- (verbo-) visual*[8], no es posible reducir su análisis atendiendo solo a su naturaleza como imagen de la forma en la que lo plantea, por ejemplo, Mitchell en su obra *¿Qué quieren las imágenes?*[9] Ya que, en el caso del cine, la importancia de la banda sonora es crucial para entender la forma (redundancia, contraste, valor añadido, sincronización, etc.) en la que se relaciona con la imagen. Es por ello que, en este sentido, la semiótica ha sido un referente metodológico para ir más allá de la mera descripción formal o estructural en el análisis de los documentales de arte. Las imágenes que contienen los documentales de arte son capaces, en ocasiones, de desvelar significados por sí mismas, pero el papel de la música y, sobre todo, el de la palabra hace que esos significados sean enriquecidos o transformados, aportando nuevos valores de sentido. Por este motivo, resulta fundamental considerar también esa perspectiva semiótica, que parte del modelo lingüístico de Ferdinand de Saussure, para entender el documental de arte como un sistema de signos que da lugar a un específico proceso de comunicación[10].

El desarrollo de la investigación ha seguido el método deductivo, de manera que hemos partido de premisas generales, como han sido los antecedentes y los orígenes del documental de arte en España y la instrumentalización del cine y del arte al servicio de la propaganda durante el primer franquismo, para, posteriormente, centrarnos en la puesta en marcha de la entidad cinematográfica de NO-DO y en análisis de sus documentales de arte. De esta manera, hemos dividido la tesis en cinco capítulos que han permitido estructurarla de lo general a lo particular.

El primer capítulo, titulado "La prehistoria y los orígenes del documental de arte en España: de la herencia del siglo XIX al primer tercio del siglo XX", explora los antecedentes y las causas que llevaron a la incorporación de los temas artísticos a las producciones de NO-DO. En este sentido, se traza una cartografía por aquellos fenómenos y transformaciones que fue experimentando el arte fundamentalmente durante el siglo XIX y que se mantendrían a lo largo de la centuria siguiente. La génesis de este fenómeno

[8] J. AUMONT y M. MARIE, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006, p. 278.
[9] W. J. T. MITCHELL, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2020. <edición original de 2005>
[10] U. ECO, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1995; R. BARTHES, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 2009. <edición original de 1985>

partió de los deseos por definir las contribuciones del arte español a la cultura europea, un proceso que, no exento de prejuicios, acabó cristalizando en el descubrimiento español, es decir, en el florecimiento de una conciencia histórica y artística nacional sobre la existencia de un arte con personalidad propia. Este cambio de paradigma que reveló un interés por el desarrollo de la historiografía artística también se dejó notar en la cultura de la imagen. La posibilidad de la reproducción técnica y masiva de obras de arte por medio del grabado, la fotografía y el cine permitió ampliar los canales de difusión del conocimiento del arte. Así, estas circunstancias constituyeron las bases sobre las que se cimentó el sentido del arte al servicio del cine informativo y documental, que daría lugar al nacimiento del documental de arte, como género cinematográfico.

El segundo capítulo, "El cine y el arte al servicio de la propaganda durante el primer franquismo (1939-1945), analiza la manera en la que el aparato franquista puso el cine y el arte al servicio de su ideario propagandístico, dos piezas claves que, desde la Guerra Civil, transitaron de forma paralela y que, en la posguerra, con el surgimiento de NO-DO encontraron en el noticiario oficial su punto de convergencia. En este sentido, en el primer apartado, se examinan los principales hitos de la política artística y patrimonial desarrollados durante el primer franquismo y que se centran, por un lado, en el "rescate" de las obras de arte que habían sido evacuadas por el Gobierno de la República durante la Guerra Civil, la restitución de esos bienes artísticos que habían sido incautados a sus legítimos propietarios, los intercambios internacionales de obras de arte y la reconstrucción de monumentos que habían sufrido daños durante el conflicto bélico. Y, por otro lado, en ese intento por definir un programa estético que fuese expresión del nuevo Estado a través de la promoción de unos determinados artistas y corrientes estéticas y en la reanudación de las actividades artísticas e iniciativas culturales en los años de la posguerra. Por su parte, en el segundo apartado se analiza el complejo entramado burocrático que articuló el aparato franquista durante la Guerra Civil y la posguerra para organizar su política cinematográfica centrada en el control, la protección y el fomento del cine español, a los que se sumaría NO-DO como eslabón fundamental.

El tercer capítulo, "NO-DO como instrumento de propaganda y divulgación: la presencia del arte", aborda, en primer lugar, el análisis de aquellos noticiarios extranjeros (Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA o LUCE) que, con anterioridad a NO-DO, cubrieron con sus noticias la actualidad informativa en las salas de cine españolas y se convirtieron en un marco de referencia para la creación de NO-DO tanto en lo que se

refiere a la infraestructura, equipamiento y absorción de personal, como en la configuración de ese modelo informativo caracterizado por uno patrones discursivos y elementos formales y temáticos básicos. A este respecto, el tratamiento del arte que ya había sido habitual en los noticiarios extranjeros perfiló unas formas de aproximación a la realidad artística que fueron heredadas por el noticiario español. En segundo lugar, se examina la evolución administrativa de la entidad NO-DO y los principios ideológicos que primaron en cada una de sus etapas y que, de algún modo, se dejaron sentir en aquellas producciones donde el arte encontró un espacio para su tratamiento. Así, en tercer lugar, se analiza el papel que otorgó NO-DO al tratamiento de los contenidos artísticos tanto en el noticiario como en la producción documental y en la revista *Imágenes* y, se aborda el análisis de aquellas películas donde el arte ocupó un papel relevante dentro de los géneros etnográfico, turístico y político.

El cuarto capítulo, "La contribución de NO-DO al documental de arte", revela que ese interés de la entidad NO-DO por el tratamiento de temas sobre arte condujo al florecimiento del documental de arte en el seno de su producción. No obstante, el desarrollo que este género encontró en el seno de la producción cinematográfica oficial no fue una circunstancia aislada, sino que encontró su fundamento en el contexto internacional. Tras la Segunda Guerra Mundial, la película de arte se convirtió en un tema de profundo debate y reflexión para cineastas, teóricos, críticos, historiadores del arte y profesionales de instituciones culturales y museos. Este proceso culminó con la institucionalización del género en 1948. En este sentido, se hace un repaso por los principales hitos que marcaron la evolución histórica de este género atendiendo, fundamentalmente, a los países donde irradiaron las principales tendencias que fueron fruto de la reflexión de importantes teóricos del cine, y a los organismos internacionales que se preocuparon por su fomento y desarrollo. A continuación, se examina el contexto nacional del documental de arte, puesto que, además de la producción oficial de NO-DO, también hubo productoras privadas que, de forma paralela a NO-DO, se sumaron al desarrollo del género en España. Así, después de analizar el marco de producción, distribución y exhibición que encontró este tipo de películas en España, nos hemos centrado en el análisis de los documentales de arte de NO-DO a partir de los datos recogidos en nuestro catálogo. Se aborda, en este sentido, un análisis cuantitativo y cualitativo de las películas, donde se pone de relieve los principales profesionales que trabajaron en la realización de documentales de arte y se examinan los aspectos formales

y estilísticos de las películas, atendiendo a sus modos de representación, a la imagen, el montaje y a la banda sonora, así como las formas en las que se relaciona. Finalmente, se realiza un análisis del contenido de los documentales de arte en relación con su contexto.

En el quinto se recoge el catálogo de 151 películas de arte de NO-DO realizado a partir del visionado de toda la producción documental y de la revista *Imágenes* a través de la página de RTVE, donde se encuentran digitalizadas. Para llevar a cabo este proceso de recopilación y sistematización de las películas, se partió de la base de datos creada al amparo del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El Documental de Arte en España (1939-1975)" (HAR2017-83666-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España (MINECO) (Figura 1). Como ya se ha señalado, nos interesaba, especialmente, que los materiales catalogados, además de ir precedidos de una ficha técnico-artística, contasen con una descripción de las imágenes que los componen. La intención de este examen iconográfico era la de transcribir el lenguaje icónico de las películas en un lenguaje escrito a fin de que esas imágenes puedan ser decodificadas y leídas para su posterior análisis (Figura 2).

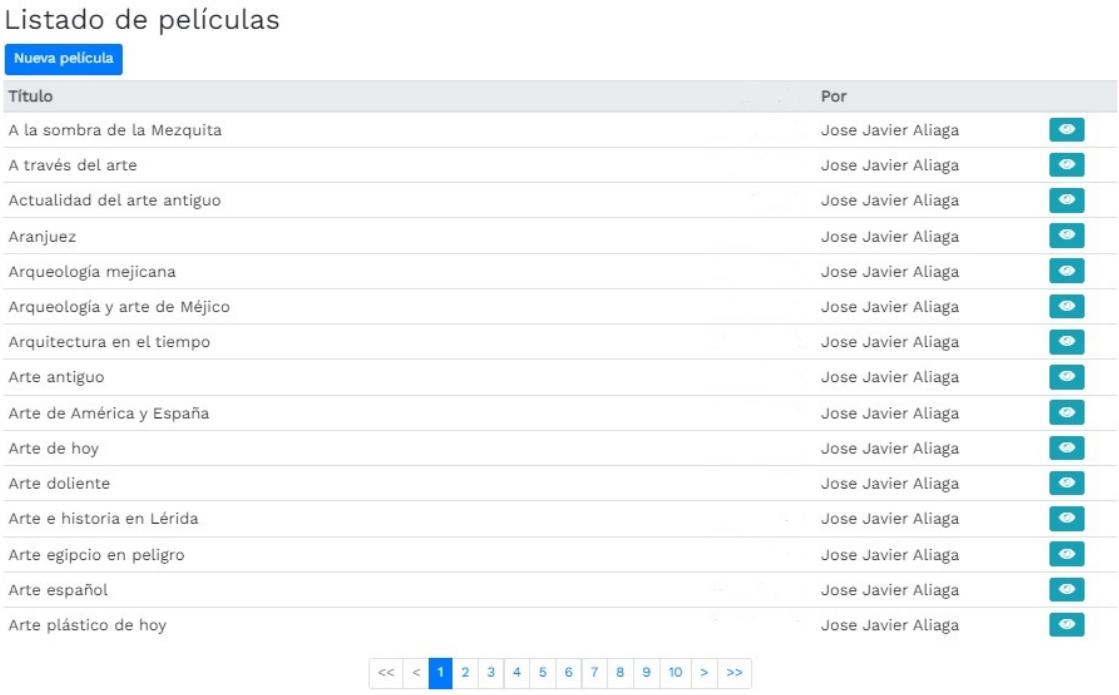


Figura 1. Interfaz de la base de datos del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El documental de arte en España (1939-1975)", HAR2017-83666-P (MEIC)

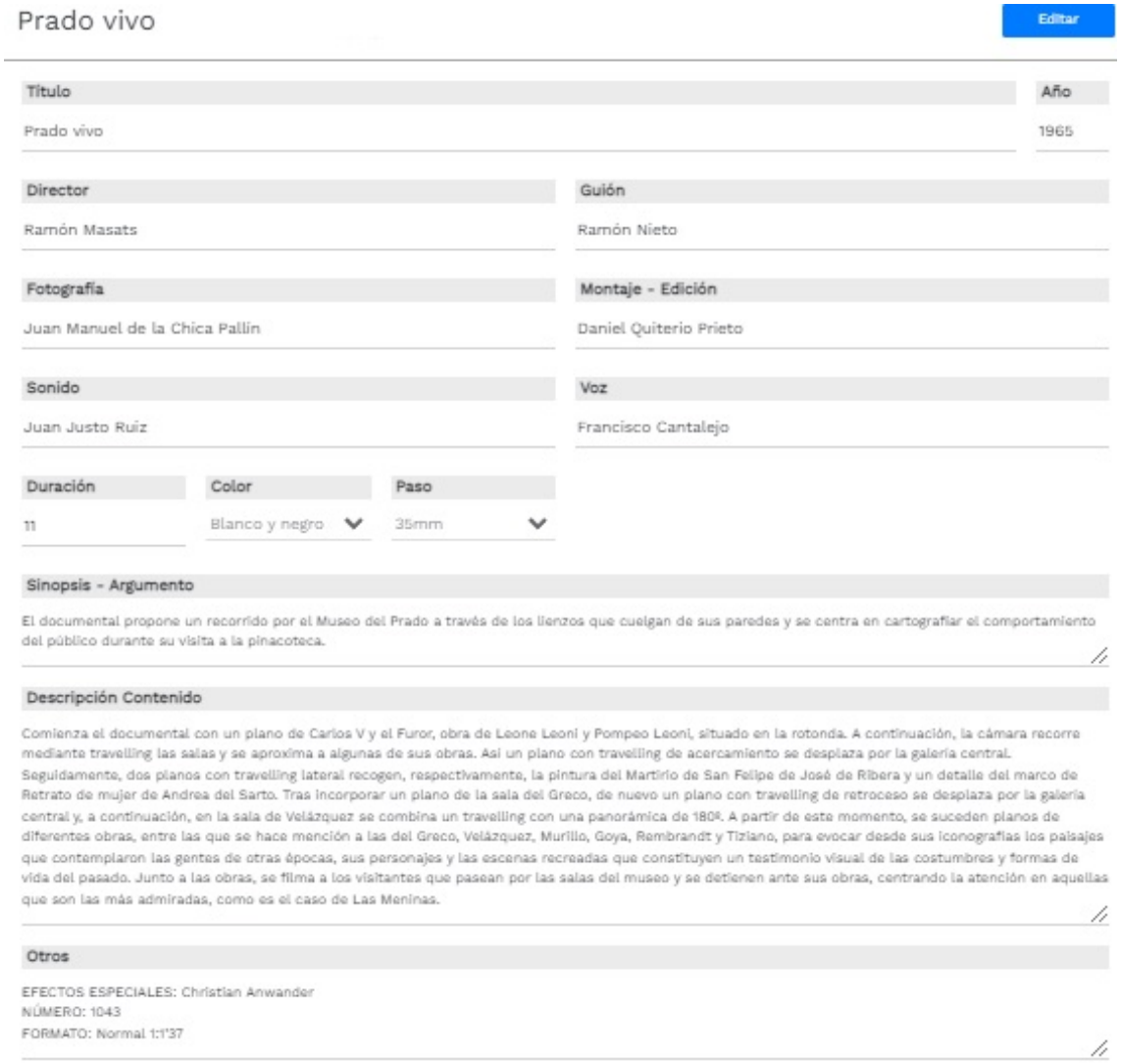


Figura 2. Interfaz de la base de datos del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El documental de arte en España (1939-1975)", HAR2017-83666-P (MEIC)

Para llevar a cabo la investigación se han consultado una serie de fuentes de diversa procedencia. Con respecto a las fuentes primarias, en primer lugar, se han examinado un conjunto de fondos fílmicos. Además del Archivo Histórico de NO-DO que ha sido la base para llevar a cabo el catálogo de las 151 películas objeto de estudio, también se han visionado una serie películas tanto de producción nacional como extranjera que han sido ineludibles para tener un conocimiento íntegro y completo del documental de arte dentro del periodo que nos ocupa (Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Regional de Murcia, Cineteca di Bologna, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi, Archives françaises du film du CNC (Bois d'Arcy) y Cinémathèque française). En segundo lugar, se llevado a cabo toda una labor de investigación en

archivos nacionales e internacionales. Entre los primeros, se encuentra, por un lado, Filmoteca Española, donde hemos consultado películas que no se encuentran digitalizadas y que tan solo es posible acceder a ellas en la sala de visionado de la institución. Asimismo, se ha consultado el fondo fotográfico y el fondo hemerográfico con el estudio de algunas revistas cinematográficas de la época en las que vieron la luz artículos sobre el documental (*Primer Plano*, *Espectáculo*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Revista Internacional del Cine*, *Cinestudio* y *Cinevídeo*). Por otro lado, en el Archivo General de la Administración (AGA) se han examinado algunos expedientes de censura de las películas, así como documentación oficial (cartas, correspondencias e instancias). En el Instituto del Patrimonio Cultural de España, se ha consultado documentación del Archivo de la Guerra, que se encuentra digitalizada. Gracias a las estancias de investigación llevadas a cabo en la Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, hemos podido tener acceso a las fuentes documentales de diferentes archivos italianos. La falta de documentación en España relativa al proceso de realización de los documentales de arte hacía necesaria la consulta de los fondos de tres de los grandes realizadores italianos del documental de arte, que con sus películas marcaron las principales tendencias de este género cinematográfico en Europa, para tener un conocimiento sólido sobre el contexto internacional. Asimismo, también se han rastreado los catálogos de películas de arte que publicaron la FIFA y el IIFA y festivales internacionales, como el de Asolo. En este sentido, hemos acudido al Archivio della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti (Luca), a la Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi (Florencia) y al Fondo Luciano Emmer de la Cineteca di Bologna (Bolonia) para poder recabar toda esta documentación. Igualmente, gracias a los fondos digitalizados de la Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), hemos podido tener acceso a artículos sobre el documental de arte que fueron publicados en revistas italianas, como *Bianco e Nero*. En esta línea, también han sido consultados los fondos fílmicos del Archivio LUCE, que se encuentran digitalizados.

Otras de las fuentes primarias a la que se ha recurrido para llevar a cabo la investigación ha sido la hemerografía. Junto a las revistas cinematográficas, también se ha llevado a cabo un análisis de la prensa ilustrada gracias a la consulta de los fondos digitalizados en la Biblioteca Nacional de España y se han examinado diferentes números de algunos diarios como el *ABC* y *La Vanguardia* para conocer más datos acerca de la

actualidad artística y cultural durante el franquismo, ineludibles para el análisis de las producciones de NO-DO. Igualmente, se han revisado diferentes artículos de revistas especializadas en Historia del Arte, como *Archivo Español de Arte* o *Goya*, a través de su consulta en la Hemeroteca Clara Campoamor (Murcia). También en esta institución y en Filmoteca Española hemos revisado los catálogos que se editaron sobre los documentales de NO-DO y los números de la revista *Imágenes* y los anuarios cinematográficos que publicó el Sindicato Nacional del Espectáculo.

En lo relativo a la documentación legislativa se ha recurrido fundamentalmente al Boletín Oficial del Estado y a su versión más antigua, la Gazeta de Madrid. Ambos se encuentran digitalizados y su consulta ha sido fundamental para recomponer el entramado administrativo y legislativo del cine español durante el franquismo y la Transición.

Con respecto a las fuentes secundarias, debido al carácter transversal de la investigación ha sido necesaria la consulta de una amplia bibliografía con estudios procedentes de diferentes ámbitos de conocimiento (Historia, Historia del Arte, Cine, Fotografía, Literatura, Educación, Turismo, Antropología, Sociología, etc.). En este sentido, se ha acudido a diferentes bibliotecas regionales, nacionales y extranjeras como son: la Biblioteca delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (Bolonia), la Biblioteca Renzo Renzi della Cineteca (Bolonia), la Biblioteca Luigi Chiarini – Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), la Biblioteca de Filmoteca Española (Madrid) , la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca Antonio Nebrija (Murcia) , la Biblioteca General María Moliner (Murcia), la Biblioteca del Instituto Teológico (Murcia), la Biblioteca Virtual de Andalucía, la Biblioteca Digital de Castilla y León y la Biblioteca Virtual del Principado de Asturias. Junto a ello, también hemos podido localizar muchos trabajos de investigación (artículos, libros y capítulos de libros) gracias a diferentes bases de datos y plataformas digitales, como Dialnet, Jstor, TESEO, Europeana, Ceres o academia.edu.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde que la entidad de los Noticiarios y Documentales (NO-DO) inició su andadura a finales de 1942 fueron numerosas las publicaciones que inundaron las páginas de las revistas cinematográficas y la prensa especializada por parte de los comentaristas de la época. Sin embargo, fue años después de su supresión oficial en 1981 cuando la comunidad científica inauguró una línea historiográfica centrada en arrojar luz acerca de esta entidad oficial y de sus producciones. Una de las primeras investigaciones al respecto fue el artículo que S. M. Ellwood publicó en 1987 en *Historical Journal of Film, Radio and Television* con el título "Spanish Newsreels 1943-1975: the image of Franco regime"[11]. Con motivo de la conmemoración del 50ª aniversario del nacimiento de NO-DO en 1993, apareció un nutrido número de trabajos que pusieron de relieve su interés ahondar en el valor propagandístico del noticiario. En ese sentido, Román Gubern, Alfonso del Amo, Jesús González Requena, Ramón Sala Noguer, Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca y Augusto M. Torres publicaron una serie de estudios pioneros en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* con los que abrieron las primeras vías para la investigación de NO-DO y sus vínculos con la construcción del imaginario franquista[12]. También en esta década aparecieron dos aportaciones clave de R. R. Tranche y de José López Clemente en la célebre obra *Historia del cortometraje español* de 1996 que ahondaron en aspectos relacionados con el marco legal y el contexto productivo de NO-DO[13]. Asimismo, R. R. Tranche y V. Sánchez-Biosca arrojaron luz sobre la década de los 50 de NO-DO en su estudio "Los años 50 en

[11] S. M. ELLWOOD, "Spanish Newsreels 1943-1975: the image of Franco régime". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n.º 3, vol. 7, 1987, pp. 225-230.
[12] R. GUBERN, "NO-DO: la mirada del régimen". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 5-9; A. del AMO GARCÍA, "El noticiario NO-DO en el archivo". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 11-19; J. GONZÁLEZ REQUENA, "El kitsch imperial". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 21-29; R. SALA NOGUER, "La memoria del franquismo". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 31-39; R. R. TRANCHE, y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "NO-DO: entre el desfile militar y la foto de familia". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 41-53; A. M. TORRES, "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 55-59.
[13] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 133-161; R. R. TRANCHE, "El cortometraje durante el franquismo (1939-1960…)", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 79-100.

el NO-DO: De la autarquía al desarrollismo" (1997)[14]. Junto a estos estudios, Josefina Martínez Álvarez abrió una línea de investigación centrada en el estudio de la Segunda Guerra Mundial a través de NO-DO con importantes contribuciones al respecto[15]. Antes de que finalizara la década, en 1999 Saturnino Rodríguez publicó un trabajo monográfico de NO-DO con el título *El NO-DO, catecismo social de una época*, en el que trató los principales factores políticos que hicieron posible el nacimiento del Organismo y la influencia de este en la sociedad del momento[16].

El año 2001 marcó un punto de inflexión en la línea de investigación abierta en la década anterior sobre NO-DO con la publicación de la obra de R. Tranche y Sánchez-Biosca *NO-DO: el tiempo y la memoria*[17]. Este estudio aborda un riguroso análisis global del funcionamiento del organismo con una teoría completa sobre los noticiarios de propaganda que examina las distintas caras que componen la complejidad poliédrica de NO-DO. A esta monografía también se sumaron el libro de Miguel Ángel Hernández Robledo, *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*[18], centrado en profundizar sobre los primeros años de la puesta en marcha de la entidad NO-DO, y los estudios realizados por Araceli Rodríguez Mateos acerca la imagen política del franquismo a través del noticiario, que culminarían con la monografía *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, publicada en 2008[19]. Sin duda, otra de las piedras angulares en el conocimiento de NO-DO fue la tesis

---

[14] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, "Los años 50 en el NO-DO: De la autarquía al desarrollismo" en Yraola Aitor (coord.), *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997. pp. 115-124.

[15] J. MARTÍNEZ ÁLVAREZ, "Información y desinformación: La II Guerra Mundial a través del NO-DO". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, n.º 7, 1994, pp. 295-312; J. MARTÍNEZ ÁLVAREZ, "La guerra en el cine y la propaganda: No-do 1943-45", en S. G. PAYNE y D. CONTRERAS GARCÍA (coords.), *España y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 145-155; J. MARTÍNEZ ÁLVAREZ, "La Segunda Guerra Mundial a través del NO-DO", en A. YRAOLA (coord.), *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: UAM, 1997, pp. 125-136.

[16] S. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

[17] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2005.

[18] M.A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

[19] A. RODRÍGUEZ MATEOS, "NO-DO: el origen. Razones que motivaron la creación de la imagen oficial del Régimen", en J. A. GARCÍA GALINDO, J. F. GUTIÉRREZ LOZANO y M. I. SÁNCHEZ ALARCÓN (Coords.*), La comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002, pp. 261-276; A. RODRÍGUEZ MATEOS, "NO-DO a ritmo de revolución cubana", en A. PENA RODRÍGUEZ (coord..), *Comunicación y guerra en la historia*. Santiago de Compostela: Tórculo ediciones, 2004, pp. 183-203; A. RODRÍGUEZ MATEOS, "La memoria oficial de la Guerra Civil en No-Do (1943-1959)". *Historia y comunicación social*, n.º 10, 2005, pp. 179-200; A. RODRÍGUEZ MATEOS, J. MONTERO DÍAZy M. A. PAZ REBOLLO, "NO-DO: La imagen política del régimen franquista". *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 1, 2006, pp. 184-185; A. RODRÍGUEZ MATEOS,

doctoral de Álvaro Matud Juristo en 2007, *El cine documental de NO-DO (1943-1981)*, que se centró en investigar la producción documental de la entidad, una actividad de producción que hasta la fecha no había sido estudiada de manera exhaustiva. Fruto de esta excelente investigación, los trabajos de Matud Juristo han prestado atención a aportar nuevos conocimientos sobre el documental en NO-DO durante el franquismo y la Transición[20].

De forma paralela a estas contribuciones, vio la luz, a lo largo de la primera década del siglo XXI, una serie de estudios con los que diferentes investigadores fueron ampliando el conocimiento sobre NO-DO a partir de una amplia variedad de enfoques metodológicos y perspectivas de análisis sobre los contenidos de la producción de la entidad oficial. Desde entonces hasta la actualidad han sido muchas las líneas de investigación abiertas dentro de la historiografía de NO-DO que han demostrado el interés de la comunidad científica para abordar el análisis de las imágenes de la cinematografía oficial del franquismo desde diferentes campos de conocimiento, más allá del estrictamente cinematográfico. Este carácter interdisciplinar de la historiografía de NO-DO queda demostrado por los estudios que han visto la luz en los ámbitos histórico, sociológico, antropológico, educativo, deportivo o sanitario.

Una de esas líneas de investigación que ha recibido una mayor cantidad de literatura científica ha sido la que se ha centrado en el análisis y en la interpretación sobre la representación de un determinado territorio (región o provincia) en las producciones desarrolladas por NO-DO, fundamentalmente en el noticiario. Son muchos los investigadores que se han sumado a ella para desentrañar el papel propagandístico desempeñado por la cinematografía oficial sobre los diferentes lugares de la geografía

---

"Franco visto por NO-DO: la forja de un caudillo carismático", en G. CAMARERO GÓMEZ, V. de la CRUZ MEDINA y B. de las HERAS (coords.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 500-515; A. RODRÍGUEZ MATEOS, *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp, 2008.

[20]A. MATUD JURISTO, *El cine documental de NO-DO 1943-1981*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007; A. MATUD JURISTO, "La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO". *Historia y Comunicación Social*, n.º 13, 2008, pp. 105-118; A. MATUD JURISTO, "El primer documental vanguardista de NO-DO. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 2, 2007, pp. 6-30; 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, pp. 123-135; A. MATUD JURISTO, "La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia". *Comunicación y Sociedad*, n.º 1, vol. 22, 2009, pp. 33-58; A. MATUD JURISTO, "Guernica en los documentales del NO-DO". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 64-65, 2010, pp. 66-81.

española[21]. En este sentido, destacan los estudios de: I. Soria, F. J. Lázaro Sebastián y F. Sanz Ferreruela sobre Aragón; J. F. López Zamora sobre Albacete; R. Navarrete-Galindo sobre Huelva; F. Ventajas Dote sobre Málaga y Granada; R. G. Fandiño Pérez sobre La Rioja; J. A. Pérez Millán sobre Salamanca; I. Durante Asensio sobre Murcia; B. Busto Miramontes sobre Galicia; M. C. Gil Pardo sobre Barcelona; M. Roll Grande, J. D. Sánchez Martínez, M. Jódar Mena, R. A. Casuso Quesada y J. A. Mesa Beltrán sobre Jaén; F. Martínez Gil sobre Toledo; y C. Sanz Hernando sobre Burgos. También dentro de este ámbito de estudio de NO-DO se pueden encuadrar otros trabajos que han focalizado su atención en otros aspectos relacionados con el territorio como son el M. A.

[21]I. SORIA, "La imagen de Aragón en el NO-DO. Aproximación a un noticiario semanal (1943-1956)". *Trébede. Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura,* n.º 58, 2001, pp. 50-54; F. J. LÁZARO SEBASTIÁN y F. SANZ FERRERUELA, "La ciudad de Zaragoza en los años de posguerra. Presencia y tratamiento en el cine documental español: la producción privada y NO-DO", en J. A. HERNÁNDEZ LATAS GUATAS (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria homenaje a Manuel García Guatas*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 357-380; J. F. LÓPEZ ZAMORA, *Albacete. Del blanco y negro al color. La provincia en el NO-DO*. Albacete: Diputación de Albacete, 2003; R. NAVARRETE-GALINDO, *Huelva en el NO-DO*. Huelva: Fundación El Monte, 2003; F. VENTAJAS DOTE, "Granada en el NO-DO: filmaciones en la comarca de Guadix". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, n.º 18, 2005, pp. 127-172; F. VENTAJAS DOTE, "Málaga en el NO-DO (1943-1980)". *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n.º 27, 2006, pp. 187-222; R. G. FANDIÑO PÉREZ, *La Rioja al alcance de todos los españoles: NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009; J. A. PÉREZ MILLÁN, *Salamanca en el NO-DO. La memoria audiovisual de una provincia*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2013; I. DURANTE ASENSIO, *Retóricas de la nostalgia. Imagen, propaganda e identidad. Los reportajes y documentales del NO-DO en la Región de Murcia*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, 2014; B. BUSTO MIRAMONTES, *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016; M. C. GIL PARDO, *Barcelona sota el règim franquista a través del NO-DO 1943-1956*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016; M. ROLL GRANDE, "La provincia de Jaén en los documentales del NO-DO (1943-1981). *Códice. Revista de Investigación Histórica y Archivística*, n.º 24, 2011, pp. 85-90; J. D. SÁNCHEZ MARTÍNEZ y M. JÓDAR MENA, "El NO-DO, fijador de miradas y forja de identidad territorial: el caso de la provincia de Jaén", en AA. VV., *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global*. Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 2017, pp. 2245-2254; R. A. CASUSO QUESADA, "Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 87-102; J. A. MESA BELTRÁN, "Los primeros noticiarios cinematográficos del "no-do" en Jaén (1943-1944). Un análisis de la fiesta y propaganda de la dictadura de Francisco Franco". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 17-31; F. MARTÍNEZ GIL, "Toledo en el NO-DO. Un mito a la medida del régimen de Franco". *Archivo Secreto*, n.º 7, 2018, pp. 362-393; C. SANZ HERNANDO, "La dictadura y el NO-DO: de "lugar de memoria" a "milagro económico", en A. M. SÁEZ de URABAIN y M. Á. MORENO GALLO (coords.), *Escenas de Burgos en el cine documental*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 117-144; C. SANZ HERNANDO, "La memoria de la Guerra Civil en la construcción de la imagen de Burgos en el NO-DO", en M. CRUSELLS VALETA, B. de las HERAS HERRERO, A. PANTOJA CHAVES (eds.), *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 301-315; C. SANZ HERNANDO, "Burgos en el NO-DO: de capital de la cruzada a ciudad industrial". *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 20, 2020, pp. 255-273.

Paz Rebollo, I. Sánchez Alarcón y J. Montero Díaz[22] o el de J. González Cubero y A. Zarza Arribas[23],

Asimismo, otra línea de investigación de NO-DO que goza de gran actualidad científica es la que aporta una perspectiva de género en el análisis de las imágenes cinematográficas. Uno de los estudios pioneros en este sentido fue el de M. A. Paz Rebollo con el título "Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través del NO-DO" publicado en 2003 en una obra colectiva. En este orden de ideas, en la última década, otros trabajos que se han centrado en examinar la representación de las mujeres en NO-DO dentro de diferentes contextos, como el deporte o el folclore, han sido los de F. Gil Gascón, J. Cabeza San Deogracias, M. Peinado Rodríguez, A. Melendo Cruz, I. Carrillo I Flores, P. Prat Viñolas, E. Collelldemont Pujadas, G. Van Zummeren-Moreno y R. Haro[24].

Por otro lado, dentro del ámbito deportivo, además del estudio de F. Gil Gascón y J. Cabeza San Deogracias, podemos destacar las contribuciones de C. Gómez García sobre la imagen de la pelota vasca en el noticiario, de C. Gutiérrez García, A. Jiménez

---

[22] M. A. PAZ REBOLLO, M. I. SÁNCHEZ ALARCÓN y J. MONTERO DÍAZ, "La imagen del Mediterráneo en los documentales de NO-DO: propaganda política del franquismo", en AA. VV., *El mediterráneo, imagen y reflexión: II Muestra Internacional de cine, vídeo y fotografía*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1999, pp. 121-138.

[23] J. GONZÁLEZ CUBERO y A. ZARZA ARRIBAS, "The built memory: presenting the colonization villages in Spain by the newsreel of State NO-DO", en S. BELL, A. FISHER, V. CAPRESI, M. H. MAIA y C. PALLINI (eds.), *Modernism, modernisation and the rural landscape*. Bruselas: MODSCAPES, 2019, recuperado de: https://doi.org/10.1051/shsconf/20196310001; A. ZARZA ARRIBAS y J. GONZÁLEZ CUBERO, "Relaciones cruzadas Pathé - NO-DO: dos miradas a las ciudades españolas", en J. CUADRADO (ed.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*. Granada: Comares, 2019, pp. 1731-1752.

[24] M. A. PAZ REBOLLO, "Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través del NO-DO", en M. P. AMADOR y M. R. RUIZ FRANCO (coords.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Barcelona: AEIHM, 2003, pp. 293-318; F. GIL GASCÓN y J. CABEZA SAN DEOGRACIAS, "Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975)". *Historia y comunicación social*, n.º 17, 2012, pp. 195-216; M. PEINADO RODRÍGUEZ, "De la invisibilidad al protagonismo. La mujer como objeto de discurso en el NO-DO". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 5-16.
A. MELENDO CRUZ, "Vestidos para después de una guerra. La mujer y la moda en el archivo histórico NO-DO durante el periodo autárquico". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 61-78; I. CARRILLO I FLORES y P. PRAT VIÑOLAS, "Enseñar la identidad femenina a través de los No-Do: "El deporte no está reñido con la coquetería", en X. M. CID FERNÁNDEZ y M.V. CARRERA FERNÁNDEZ (coords.), *Identidades, Internacionalismo, Pacifismo y Educación: (s. XIX y XX)*. Orense: SEDHE, 2019, pp. 195-200; I. CARRILLO I FLORES y P. PRAT VIÑOLAS, "La Sección Femenina y sus ambivalencias de género proyectadas en los NO-DO", en E. COLLELLDEMONT PUJADAS y C. VILANOU TORRANO (coords.), *Totalitarismos europeos, propaganda y educación: una historia visual desde los NO-DO*. Gijón: Trea, 2020, pp. 207-224; VAN ZUMMEREN-MORENO, Guillermo y HARO, Rosario, "Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951)", en M. Á. ZAPATA CASTILLO, J. J. YELO CANO y A. M. BOTELLA NICOLÁS (eds.), *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Madrid: SEDEM, 2020, pp. 89-100.

Landazuri, M. T. Gómez Alonso y E. Izquierdo Macón sobre las artes marciales a través del noticiario o de J. A. Simón sobre la representación de la actividad física y el deporte en el noticiario entre 1943 y 1951[25].

Un número creciente de investigadores se ha interesado por abordar el análisis de las ciencias tecnológicas y de la salud en NO-DO aportando una visión interdisciplinar a la historiografía dedicada al tema a partir de trabajos con temáticas muy variadas. A este respecto, en 2005, R. Medina-Doménech y A. Menéndez-Navarro dedicaron una investigación a la tecnología médica a través de las producciones de NO-DO y cuatro años después A. Menéndez-Navarro, en esta misma línea, publicó otro artículo sobre el tema[26]. F. E. Ramírez Martínez realizó su tesis doctoral sobre la ciencia y la tecnología al servicio de la propaganda puesta en marcha por el noticiario, además de publicar algunos de esos resultados en revistas científicas y obras colectivas[27]. También, C. J. Venegas Fito, R. Ruiz Altaba y A. Ramos Carrillo tomaron las producciones de NO-DO como fuente para el estudio de la historia de la farmacia en España[28]. Más reciente es el artículo publicado en 2020 por M. P. Morón Esteve, B. Echániz Martínez y J. Tuells sobre la alimentación en España a través de las producciones de NO-DO.

---

[25] C. GÓMEZ GARCÍA, "La pelota vasca y el NO-DO. Un símbolo vasquista a través el noticiario cinematográfico franquista". *Sancho El Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, n.º 38, 2015, pp. 117-136; C. GUTIÉRREZ GARCÍA, A. JIMÉNEZ LANDAZURI, M. T. GÓMEZ ALONSO y E. IZQUIERDO MACÓN, "Martial arts and combat sports in the Spanish No-Do newsreels". *Revista de Artes Marciales Asiáticas (RAMA)*, n.º 1 (extra), vol. 11, 2016, 108-109; J. A. SIMÓN, "El deporta en el NO-DO durante el primer franquismo, 1943-1951". *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, n.º 17. 2019, pp. 341-371.

[26] R. M. MEDINA-DOMÉNECH y A. MENÉNDEZ-NAVARRO, "Cinematic representations of medical technologies in the Spanish official newsreel, 1943-1970". *PublicUnderstanding of Science*, n.º 14, 2005, pp. 393-408; A. MENÉNDEZ NAVARRO, "Una cámara para nuestro amigo el átomo: la representación de las tecnologías médicas nucleares en NO-DO". *Quaderns de cine*, n.º 4, 2009, pp. 47-56.

[27] F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ, "Ciencia, tecnología y propaganda: el NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del Estado (1943-1957), en J. ORDÓÑEZ y F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ (coords.), *El pensamiento científico en la sociedad actual*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006; J. ORDÓÑEZ y F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ, "Los públicos de la ciencia española: un estudio del NO-DO", en A. ROMERO de PABLOS y M. J. SANTESMASES NAVARRO de PALENCIA (coords.), *Cien años de política científica en España*. Bilbao: Fundación BBVA, 2008, pp. 257-292; F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ, "Ciencia, tecnología y propaganda: el NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del Estado*". Actesd'Història de la Ciència i de la Tècnica*, n.º 2, vol. 1, 2008, pp. 253-262; F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ, *Ciencia, tecnología y propaganda en el noticiario oficial del Franquismo: El NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del estado (1943-1964)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011; F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ, "The development of a public idea of atomic energy in the Francoism (1945-1964): the role of the official newsreel NO-DO", en A. M. ROCA ROSELL (coord.), *The Circulation of Science and Technology*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2012, pp. 880-885.

[28] C. J. VENEGAS FITO, R. RUIZ ALTABA y A. RAMOS CARRILLO, "El NO-DO: un instrumento documental para la Historia de la Farmacia en España", en E. MORENO TORAL, A. RAMOS CARRILLO y A. GONZÁLEZ BUENO (coords.), Ciencia *y profesión: el farmacéutico en la historia*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018, pp. 281-299.

El estudio de la educación a través del NO-DO también ha sido un ámbito que ha contado con una gran literatura científica, sobre todo en los últimos años, siendo una de las últimas contribuciones los trabajos de M. C. Bernal Creus, A. Viñao Frago, J. Casanovas I Prat, J. García Farrero, A. Gómez Mundó, X. Tornafoch Yuste, A. F. Canales Serrano, C. Vilanou Torrano, K. Rivas Guzmán, entre otros, reunidos en la obra colectiva *Totalitarismos europeos, propaganda y educación: una historia visual desde los NO-DO* de 2020 coordinada por E. Collelldemont Pujadas y C. Vilanou Torrano[29]. A estos también hay que sumar el artículo de M. D. Molina Poveda y C. Sanchidrián Blanco "La formación profesional vista a través de NO-DO (1943-1981): Propaganda e ideología en un pasado reciente" publicado en 2020 en *Espacio, Tiempo y Educación*, así como la tesis doctoral de la primera, defendida en 2021, con el título *La educación a través del NO-DO (1943-1981)*[30].

Tampoco podemos dejar de mencionar dentro de las últimas investigaciones que han enriquecido la historiografía de NO-DO el número monográfico que dedicó la revista *Antropología Experimental* en 2018 con motivo del 75º aniversario de la emisión del primer noticiario NO-DO, que contó con las contribuciones de M. Jódar Mena, M. Peinado Rodríguez, J. A. Mesa, A. Rodríguez Mateos, J. L. Anta Félez, A. Melendo Cruz, M. Crusells Valeta, R. A. Casuso Quesada y E. Barranquero Texeira. Asimismo, entre las tesis doctorales defendidas en los últimos años, además de las ya citadas, podemos señalar la de A. L. Alburquerque Pereira (2011), la de M. M. Rodríguez Sánchez (2015) o la R. A. Rodríguez López (2021), que también han enriquecido la historiografía de NO-DO[31].

Pese a la importancia que tuvieron los temas relacionados con la cultura y el arte en los contenidos desarrollados por las diferentes actividades de producción de NO-DO, han sido escasas las investigaciones que han planteado el análisis de estos aspectos y las que lo han hecho se han centrado fundamentalmente en el estudio del noticiario. Dentro de los trabajos relacionados con los temas culturales podemos citar el artículo "Al Imperio

---

[29] E. COLLELLDEMONT PUJADAS y C. VILANOU TORRANO (coords.), *Totalitarismos europeos, propaganda y educación: una historia visual desde los NO-DO*. Gijón: Trea, 2020.

[30] M. D. MOLINA POVEDA y C. SANCHIDRIÁN BLANCO, "La formación profesional vista a través de NO-DO (1943-1981): Propaganda e ideología en un pasado reciente". *Espacio, Tiempo y Educación*, n.º 2, vol. 7, 2020, pp. 135-156; M. D. MOLINA POVEDA, *La educación a través del NO-DO (1943-1981)*. (Tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga, 2021.

[31] Abina Luciani ALBURQUERQUE PEREIRA, *El noticiario cinematográfico "Actualidades para Brasil"* (1950-1961). (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014; M. M. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *La Segunda Guerra Mundial en el NO-DO* (1943-1945). (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015; R. A. RODRÍGUEZ LÓPEZ, *Cine, propaganda y publicidad. NO-DO a la vanguardia en la persuasión audiovisual*. (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba, 2021.

por la Cultura. Uso publicitario de bibliotecas y patrimonio bibliográfico en el Noticiero Documental (NO-DO) durante la dictadura de Franco (1939-1975)", de A. Fernández Rincón, P. A. Hellín Ortuño y J. A. Gómez Hernández. Por otro lado, el análisis de la representación de la arquitectura en NO-DO ha merecido la atención en los trabajos de M. Cabrera Vergara, sobre las arquitecturas de las exposiciones internacionales[32], y N. Rubio, sobre los proyectos arquitectónicos promovidos por el Estado durante el franquismo a partir de los casos concretos de la vivienda, la arquitectura sanitaria, de la educación y del turismo[33]. Recientemente también ha visto la luz un estudio de D. Naranjo Morga y R. Suárez-Álvarez sobre el tratamiento simbólico del Valle de los Caídos en NO-DO[34].

En el caso de las investigaciones relacionadas con la actualidad cultural y la propaganda de la política artística del franquismo podemos destacar las contribuciones puntuales de C. Ravessound y G. Haver, con su estudio "Art Exhibitions through Newsreels: An Avatar for Identity Politics (1945–1960)"[35], o de N. de Haro García con sus trabajos "Banal art history. Baroque, modernization and official cinematography in Franco's Spain" y "Velázquez y lo velazqueño en las producciones de NO-DO"[36]. Este vacío historiográfico sobre la representación del arte en las producciones de NO-DO, ligado a la necesidad por arrojar luz sobre esos contenidos que desarrolló la entidad oficial al servicio de la propaganda franquista fueron los principales motivos que nos llevaron a investigar sobre esta cuestión. En este sentido, algunos de los resultados obtenidos han sido publicados en forma de artículos, libros y capítulos de libro[37]. Se trata, en definitiva,

[32] M. CABRERA VERGARA, "El NO-DO. Una mirada singular a las arquitecturas vanguardistas de las exposiciones internacionales", en J. M. POZO MUNICIO, H. GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS y B. CABALLERO (coords.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Pamplona: T6 Ediciones, 2014, pp. 187-198.

[33] N. RUBIO, "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)". *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, n.º 5, 2016, pp. 133-157.

[34] D. NARANJO MORGA y R. SUÁREZ-ÁLVAREZ, "Tratamiento cinematográfico del Valle de los Caídos en NO-DO desde una perspectiva de análisis basada en su tratamiento simbólico". *Hispania: Revista española de historia*, n.º 269, vol. 81, 2021, pp. 743-766.

[35] C. RAVESSOUND y G. HAVER, "Art Exhibitions through Newsreels: An Avatar for Identity Politics (1945–1960)", en K. IMESCH, S. SCHADE Y S. SIEBER (eds.), *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Televisionafter 1945*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, pp. 101-116.

[36] N. de HARO GARCÍA, "Banal art history. Baroque, modernization and official cinematography in Franco's Spain". *Journal of Art Historiography*, n.º 15, 2016, recuperado de: https://doaj.org/article/8931ffcef2e1432cb566c1ecc485b6a3; N. de HARO GARCÍA, "Velázquez y lo velazqueño en las producciones de NO-DO", en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, pp. 291-306.

[37] J. J. ALIAGA CÁRCELES, "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*, n.º 16, 2019, pp. 127-144; J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Platería y joyería en el documental y el reportaje de

de un tema donde convergen, por un lado, la historiografía sobre NO-DO, y, por otro lado, la historiografía sobre las relaciones entre el cine y las artes, que constituye una consolidada línea de investigación que se ha visto enriquecida en las últimas décadas con estudios que han abordado desde diferentes perspectivas esas formas en las que se producen las relaciones y las sinergias entre el medio fílmico y las artes visuales, prestando especial atención al cine de ficción[38]. Sin embargo, son escasas las investigaciones que han focalizado su atención sobre la representación del arte a través del cine informativo y documental español. De hecho, ya José Luis Borau en su ensayo *La Pintura en el Cine El Cine en la Pintura. Discurso de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando* advirtió de la ausencia de este tipo de películas en su estudio en los siguientes términos: "caerán fuera de consideración los llamados documental de arte, no porque tal género carezca de condición cinematográfica suficiente, sino por servir ésta fines didácticos antes que creativos"[39].

En este orden de ideas, desde que Carlos Fernández Cuenca publicara la primera monografía en España dedicada al documental de arte español bajo el título *30 años de documental de arte España*, la literatura científica sobre el tema desarrollada en hasta el momento en nuestro país ha sido prácticamente inexistente, salvo las aportaciones puntuales incluidas en los trabajos globales de Adolfo de Mingo Lorente y Palma Martínez-Burgos, sobre el Greco (2013)[40], y de Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, sobre Goya (2017), que, además del cine de ficción, también prestan atención a la representación de estos artistas y sus obras en el cine informativo y

---

la cinematografía oficial del franquismo", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Editum, 2019, pp. 45-61; 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; J. J. ALIAGA CÁRCELES, *Filmar la pintura: el Greco, Velázquez y Goya en las producciones de NO-DO*. Murcia: Tres Fronteras, 2021; J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Cine oficial, arte y turismo: los maestros de la pintura española del pasado en el imaginario turístico de NO-DO", En A. BARRIENTOS BÁEZ, E. PARRA LÓPEZ, J. AL. MARTÍNEZ GONZÁLEZ (coords.), *Investigaciones actuales en Ciencias Sociales y en Turismo*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021, pp. 45-57; J. J. ALIAGA CÁRCELES, "La imagen de la pintura española contemporánea en los reportajes de la cinematografía oficial del franquismo (1943-1945)", A. PÉREZ GARCÍA, J. M. CORBACHO VALENCIA y M. SELFA SASTRE (eds.), *Las Bellas Artes hoy*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021, pp. 29-42.

[38] J. A. RAMÍREZ, *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume, 1986; Á. ORTIZ y M. J. PIQUERAS, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995; C. TEJEDA, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008; G. CAMARERO GÓMEZ, *Pintores en el cine*. Madrid: JC Clementine, 2009; R. CERRATO, *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine, 2009.

[39] J. L. BORAU, *La Pintura en el Cine El Cine en la Pintura. Discurso de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando*. Madrid: Ocho y Medio, 2003, p. 16.

[40] A. de MINGO LORENTE y P. MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco en el cine: la construcción de un mito*. Toledo: CELYA, 2013.

documental. A estos habría que sumar también, la investigación llevada a cabo por Guillermo G. Peydró en su tesis doctoral titulada *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*, así como la publicación derivada de esta *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*[41]. Esta situación contrasta con la historiografía francesa, anglosajona e italiana que desde los años ochenta hasta la actualidad, dentro de esa corriente sobre las relaciones entre el cine y las artes visuales, han visto la luz numerosos estudios en los que el documental de arte ha ocupado una posición relevante, aunque las producciones españolas siempre han quedado al margen. No obstante, la vitalidad de los estudios sobre el documental de arte cobró impulso en el cambio de siglo.

En Francia, uno de los hitos fue la celebración en 1997 del encuentro *Le Film sur l'art et ses frontières* en Aix-en-Provence, bajo la dirección de Yves Chevrefils Desbiolles, cuyas actas fueron publicadas[42]. Entre los estudios que se fueron publicando a lo largo de la primera década del siglo XXI destacan el de Fanny Étienne, *Film d'art, film sur l'art* (2002) y Gilles Marsolais *Le Film sur l'art et le cinéma : fragments, passages* (2005)[43]. Asimismo, en el año 2000 Gisèle Breteau-Skira lanzó la revista *Zeuxis*, dedicada a las relaciones entre cine y arte, al amparo de la cual han visto la luz diferentes ensayos sobre el documental de arte. Sin duda, entre las aportaciones más relevantes de la historiografía francesa al documental de arte en los últimos años son las actividades científicas y publicaciones desarrolladas por el grupo de investigación *Arts : pratiques e poétiques* de la Universidad de Rennes, entre las que se encuentra la obra colectiva *Le film surl'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création* (2015), dirigida por V. Robert, L. Le Forestier y F. Albera[44].

En el caso de la historiografía anglosajona, destacan las aportaciones de A. Dalle Vacche y sobre todo de Steve Jacobs con *Framing Pictures. Film and the Visual Arts* (2012) o la co-edición de la obra colectiva *Art in the cinema: the mid-century art documentary,* una de las últimas aportaciones al documental de arte que cuenta con los estudios de Birgit Cleppe, Dimitrios Latsis, Steven Jacobs, Joséphine Vandekerckhove,

---

[41] G. G. PEYDRÓ, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014; G. G. PEYDRÓ, *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Madrid: Shangrila, 2019.
[42] Y. CHEVREFILS DESBIOLLES (dir.), *Les film sur l'art et ses frontières*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.
[43] F. ÉTIENNE, *Film d'art – Film sur l'art*. París: L'Harmattan, 2002; G. MARSOLAIS, *Le film sur l'art et le cinéma: fragments, passages*. Montreal: Tryptique, 2005.
[44] V. ROBERT, L. LE FORESTIER y F. ALBERA (dir.), *Le film surl'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

Emanuele Pellegrini, Angela Dalle Vacche, Natasha C. Ritsma, John Wyver, Lucy Reynolds y Henning Engelke[45].

En Italia, uno de los principales investigadores en el campo de las relaciones entre cine y arte ha sido Antonio Costa, quien dedicó una parte importante de sus estudios a examinar el documental de arte y la obra de C. L. Ragghianti[46]. Asimismo, las contribuciones de Paola Scremin han enriquecido el panorama historiográfico dedicado al tema[47]. Además de sus investigaciones sobre la película *Carpaccio* (Roberto Longhi y Umberto Barbaro, 1948) o la obra de Luciano Emmer, entre otras, fue la responsable de la sección dedicada al documental de arte, bajo el título "Film sull'Arte", en la *Enciclopedia del Cinema*. Tommaso Casini también es otro de los investigadores que ha centrado su atención en el documental de arte con sus trabajos "Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile" y "Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo"[48]. Junto a ello, destacan las tesis doctorales de A. Ucelli, M. Del Monte y P. Villa, que se han sumado a profundizar en el conocimiento del documental de arte italiano[49]. Entre los eventos científicos celebrados en relación al documental de arte en Italia, cabe destacar el Congreso Internacional *Open Arts. New Audiovisual Scenarios for the Circulation of the Arts*, impulsado por Giacomo Manzoli, director del Dipartimento delle Arti de la Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, y realizado en colaboración con la Universidad IULM de Milán y la Universidad de Murcia, que tuvo lugar el pasado mes de abril de 2021.

---

[45] A. DALLE VACCHE, "*The Art Documentary in the Postwar Period*". Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image, n.º 2, vol. 1, 2014, pp. 142-152; S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh Univeristy Press, 2011; S. JACOBS, B. CLEPPE, Birgit y D. LATSIS, (eds.), *Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020.

[46] A. COSTA, *Cinema e pittura*. Turín: Loescher, 1991; A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995; A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*. Turín: Einaudi, 2002.

[47] P. SCREMIN, *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*. Turín: Umberto Allemandi & C.,1991; P. SCREMIN, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*. Bolonia: Cineteca di Bologna, 2010; P. SCREMIN, "Film sull'Arte". *Enciclopedia del Cinema*, 2003. Recuperado el 5 de mayo de 2021: http://www.treccani.it/enciclopedia/film-sull-arte_(Enciclopedia-del-Cinema)

[48] T. CASINI, "Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile". *Annali di critica d'arte*, n.º 1, 2005, pp. 431-457; T. CASINI, "Un panorama variabile: fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo". *Palinsesti* n.º 1, vol. 1, 2011, p. 44-61.

[49] A. UCELLI, *Attraverso musei di celluloide. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del dopoguerra*. (Tesis doctoral). Turín: Università degli Studi di Torino, 2010; M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*. (Tesis doctoral). Venencia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2010; P. VILLA, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, contesti, figure*. (Tesis doctoral). Údine: Università degli Studi di Udine, 2020.

No obstante, dentro de ese panorama tan desolador que ofrece la historiografía española sobre el tema, lo cierto es que la Universidad de Murcia, desde la celebración en el año 2009 del Festival de Cine y Patrimonio, ha contribuido a promover encuentros científicos donde reflexionar y divulgar el documental de arte con siete ediciones de las Jornadas de Cine y Patrimonio y la celebración de un congreso internacional bajo el título *El documental de arte: creación, patrimonio y propaganda*, del 22 al 24 de septiembre de 2021. En definitiva, un conjunto de actividades e iniciativas, desarrolladas al amparo del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El Documental de Arte en España (1939-1975)" (HAR2017-83666-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España, que han apostado por conjugar la investigación y la transferencia del conocimiento en torno al documental de arte desde el ámbito académico. Es en este contexto donde se inserta la presente tesis doctoral centrada en analizar la imagen y la identidad del arte en la producción documental de NO-DO y de la revista *Imágenes*.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de más de cinco años de intensa investigación, la cual no habría sido posible sin la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU16/00799) que me fue concedida por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de España. Asimismo, gracias al convenio de cotutela entre la Universidad de Murcia y la Alma Mater Studiorum – Università di Bologna he podido completar mi formación predoctoral aportándole a la investigación que he desarrollado una proyección internacional a partir de las estancias realizadas en Bolonia durante esta etapa.

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a mis directores de tesis. A Joaquín T. Cánovas Belchí por su inestimable ayuda y sabios consejos, así como por confiar en mí y darme la oportunidad de poder unirme a su línea de investigación y formar parte de su Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El Documental de Arte en España (1939-1975)", HAR2017-83666-P (MINECO), al amparo del cual he podido desarrollar esta investigación y estrechar lazos con los miembros del mismo, a quienes me gustaría expresar mi afecto, particularmente, a Gloria Camarero, por su amistad y haberme brindado la ocasión de participar en las actividades académicas que ha llevado a cabo. Por todo ello, me siento en una profunda deuda que me hará recordar siempre quién ha sido mi mentor. También a Giacomo Manzoli, por haberme acompañado en el desarrollo de esta tesis y haberme dado la oportunidad de completar mi investigación en Bolonia, permitiéndome colaborar en sus proyectos, como el *Open Arts. New Audiovisual Scenarios for the Circulation of the Arts*, en el que pude trabajar con grandes profesionales, de entre los cuales quiero expresar mi reconocimiento a Marco Cucco.

En segundo lugar, mi gratitud se hace extensible al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, a su equipo directivo, Miguel Ángel Hernández e Isabel Durante, y a todos los compañeros por su apoyo incondicional y haberme acogido calurosamente durante estos años. En este sentido, quisiera expresar mi especial referimiento a María Griñán, Conchita de la Peña, María Dolores Palazón, Ignacio José García Zapata y Francisco José Sánchez Bernal, por la ayuda y el ánimo que me han dado. Parte de mi formación como investigador se la debo también a Manuel Pérez Sánchez, a quien agradezco encarecidamente que confiase en mí desde un primer momento y me animara a realizar esta tesis doctoral. Igualmente debo mencionar a aquellos compañeros de otros departamentos que han sido importantes en esta etapa como son los del Grupo

de Innovación Docente ARTYHUM, “los linces”, con un especial agradecimiento a María Reyes, Esther Vivancos, Pedro David Conesa y, sobre todo, a Viviana Cinquemani por su inestimable ayuda en esta tesis.

No puedo olvidarme de dar las gracias a todas aquellas instituciones y profesionales que me han brindado su amabilidad y disponibilidad en esta trayectoria investigadora. A Filmoteca Española y a su director Josetxo Cerdán, así como a su personal, Ramón Rubio, Miguel Ángel de la biblioteca, José Luis de la sección de visionado y consulta de fondos fílmicos, y Trinidad del Río y Pablo Cuesta de la sección de fotografía. A Ángel Cruz quien me ha permitido colaborar con la Filmoteca Regional de Murcia. A Michela Zegna por haberme facilitado la consulta del Fondo Luciano Emmer de la Cineteca di Bologna (Bolonia). A Francesca Pozzi por su colaboración en la Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti (Luca). A Andrei Bliznukov y Maria Cristina Bandera de la Fondazione di Studi di Storia dell’arte Roberto Longhi (Florencia). Asimismo, quisiera agradecer a otras instituciones y bibliotecas en las que he tenido la oportunidad de investigar y consultar sus fondos: Biblioteca Antonio Nebrija (Murcia), Biblioteca General María Moliner (Murcia), Biblioteca Virtual de Andalucía, la Biblioteca Digital de Castilla y León, Biblioteca Virtual del Principado de Asturias, Museo del Prado, Filmoteca de Catalunya, Archives françaises du film du CNC (Bois d’Arcy) y Cinémathèque française. Asimismo, quiero agradecer a otras personas que me han dado la oportunidad de desarrollar proyectos y de poder publicar los resultados de mis investigaciones durante estos años. A Sergio Porlán del Centro Párraga, a Paco Giménez de Tres Fronteras y a Juan Antonio Lorca.

Por último, y muy en especial, mi reconocimiento y agradecimiento a las personas más cercanas e íntimas que me han acompañado en esta larga travesía. A mi familia, mis padres, mis hermanas, y mis tíos, pero, sobre todo, a mi madre, quien ha sido el principal pilar y apoyo en esta tesis, por sus noches en vela, sus palabras y su amor incondicional. A mis abuelos, Mariano, Margarita, Carmen y Jerónimo, quienes me han acompañado y me guiarán siempre, y a mi madrina, Cari. También a Eliseo, Tere y Miguel. Tampoco puedo olvidarme de mis amigos, quienes, de un modo u otro, han aportado su granito de arena en esta investigación. A Inés, dispuesta en todo momento a ayudarme en las traducciones. A Diego, que, gracias a sus grandes conocimientos de música, ha contribuido a enriquecer esta tesis. También a los que han estado a mi lado y han sabido sacarme la mayor de las sonrisas cuando más lo necesitaba: Miguel, José, Paco, Laura,

Leticia, David, Ernesto, Javi, Abel y Álvaro. Y a Christian, mi alma gemela, por estar siempre ahí y haber sido el otro gran pilar durante estos años.

CAPÍTULO 1. LA PREHISTORIA Y LOS ORÍGENES DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN ESPAÑA: DE LA HERENCIA DEL SIGLO XIX AL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

1. EL DESCUBRIMIENTO DEL ARTE ESPAÑOL: DEL RECONOCIMIENTO HISTÓRICO A LA LEGITIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA NACIONAL

1.1. La conciencia histórica de un arte con personalidad propia

La visión negativa que había tenido la cultura española durante la Ilustración fue la detonante de la tardía estimación del arte español a nivel internacional, que hubo de esperar al siglo XIX para consolidarse como un elemento positivo diferenciador y símbolo de exaltación nacional[50]. No obstante, las críticas recibieron respuesta pronto por parte de los intelectuales españoles, que lanzaron sus argumentos de defensa a la nación en contra de ese tópico de "atraso" con el que los ilustrados habían calificado a España. A este respecto, el francés Nicolas Masson Morvilliers se preguntaba en el primer volumen de la *Géogrphie moderne* (1782): "¿Pero qué se debe a España? Y desde hace dos siglos, desde hace cuatro, desde hace diez, ¿qué ha hecho esta por Europa?"[51]. Como contrarréplica a dicho cuestionamiento, el conde de Floridablanca encargó a Juan Pablo Forner que realizara un libro que sirviera de respuesta contundente a la visión detractora que la Ilustración francesa tenía de la cultura española, y que vio la luz en 1786 bajo el título *Oración apologética por la España y su mérito literario*.

Esa imagen de la España oscurantista sobre la que aún pesaba la leyenda negra fue, poco a poco, disipándose (no exenta de ciertos problemas y reticencias a lo largo del siglo XIX) cuando el país se puso de moda y los entusiastas románticos descubrieron la singularidad del mundo español. En este contexto, el barón Taylor, con el pretexto de compilar algunos dibujos para su *Voyage pittoresque en Espagne*, se trasladó a España, junto con los pintores Dauzats y Blanchard, en una misión que, en realidad, tuvo como objetivo la adquisición de obras del arte español para Francia. Esta iniciativa, auspiciada por Luis Felipe de Orleans, contó con la colaboración de los Madrazo, entre otros, que fueron los que intentaron reorganizar las compras con la intención de que hubiera, al menos, un lugar en Europa en el que la escuela de pintura española estuviera representada. Así surgió la Galería Española del Museo del Louvre en París, inaugurada el 7 de enero de 1838, que estuvo vigente hasta 1853, cuando las obras fueron subastadas, pasando a

[50] F. CALVO SERRALLER, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 17-19.
[51] N. MASSON MORVILLIERS, "Géogrphie moderne", en Charles-Jospeh PANCKOUCKE (ed.), *Encyclopédie méthodique*. París, 1785, p. 565. *Mais que doit-on à l'Efpagne? Et depuis deux fi'ecles, depuis queatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?*

formar parte de otras colecciones europeas, sobre todo británicas[52]. Durante esos años, muchos pintores como Delacroix, Millet, Courbet o Corot frecuentaron la galería, adonde fueron a estudiar y a aprender de los grandes maestros del arte español. A esto se unieron los viajes emprendidos por coleccionistas, artistas y curiosos que recorrieron la geografía española interesados en conocer su arte y convirtieron el Museo del Prado en una de las estaciones de parada preferentes para visitar sus colecciones. Uno de esos visitantes, el escocés William Stirling Maxwell, se decidió por escribir una historia del arte español, *The Annals of the Artists of Spain* (Londres, 1848), así como un texto monográfico dedicado a la figura de Velázquez: *Velázquez and his Works* (Londres, 1855). Junto a ello, también reunió una importante colección de arte español durante las décadas de 1840 y 1850, parte de la cual se conserva en la Pollok House de Glasgow[53]. Por su parte, el historiador del arte alemán Carl Justi dedicó una parte importante de su trayectoria científica al arte y a la cultura española, constituyendo unas de sus primeras investigaciones la monografía *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888) [54]. A esta se sumaron otras, como *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens* (Berlín, 1908).

En este orden de ideas, la actitud y la comprensión hacia el arte español fue cambiando ante los ojos de los extranjeros, hasta el punto de que la propia historia del arte español se mantuvo en manos foráneas. Este hecho fue cambiando progresivamente y despertó la atención de los intelectuales españoles que, inmersos en un nacionalismo cada vez más firme e influidos por el positivismo histórico, bajo el tamiz de las teorías de Hippolyte-Adolphe Taine, se sumaron a la historiografía internacional con sus contribuciones, a fin de arrojar luz sobre las aportaciones de la escuela de pintura española. Ello no quiere decir que el arte español no hubiese gozado de un respaldo teórico en las centurias precedentes; de hecho, los estudios sobre el arte español que irrumpieron en este momento partieron de la información proporcionada por la tratadística y la literatura artística —que desde el siglo XVII se habían aproximado al arte español en forma de biografías o diccionarios—, para proceder a la revisión de algunos de los datos que hasta entonces

[52] J. A. VIGARA ZAFRA, "La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba". *Boletín de Arte*, n.º 32-33, 2011-2012, pp. 649-664.
[53] H. MACARTNEY, "Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, t. 12, 1999, pp. 287-316.
[54] K. HELLWIG, "Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español en Alemania", en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 309-322; A. BONET CORREA, H. KARGE y J. MAIER ALLENDE (dirs.), *Carl Justi y el arte español*. Madrid: CEEH, 2015.

habían sido admitidos comúnmente y que, sin embargo, resultaban inexactos. En este sentido, autores como Francisco de Pisa, Francisco Pacheco, Lázaro Díaz del Valle, Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Eugenio de Llaguno y Amírola o Isidoro Bosarte fueron el punto de partida de los historiadores que se incorporaron al estudio del arte español con el objetivo de hallar nuevos datos acerca de sus principales representantes.

1.1.1. La pintura española, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica

La existencia de una escuela de pintura española con personalidad propia estuvo integrada por una nómina de artistas que arrancaba desde el Greco hasta Goya, pasando por Velázquez, Murillo, Ribera o Zurbarán, y que los agrupaba en torno a unas constantes que se repetían en sus pinturas, entre las que el naturalismo y el realismo estético se convirtieron en las más estimadas, por ser considerados unos signos inherentes a la identidad nacional de la pintura española[55].

El entusiasmo que los literatos de la generación 98 sintieron por los grandes maestros de la pintura de los siglos XVI y XVII, especialmente por el Greco y Velázquez, trazó una fortuna crítica hacia las aportaciones de la pintura española, cuyos planteamientos entraban en clara sintonía con los principios intelectuales de dicha corriente[56]. Azorín, Unamuno, Baroja o Maeztu supieron ver en la pintura del Greco la encarnación de unos valores espirituales enraizados con el misticismo que representaban un rasgo propio de la esencia de la nación. Por su parte, de Velázquez se estimó su realismo, alzándose, así, para estos intelectuales, como un pilar insigne del arte nacional[57]. Estos planteamientos

[55] J. PORTÚS, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012, p. 9.
[56] F. GARCÍA RODRÍGUEZ y M. V. GÓMEZ ALFEO, "La valoración del Greco por los críticos del '98", *Anales de Historia del Arte*, n.º 12, 2002, pp. 199-225.
[57] A este respecto, son varios los trabajos que han abordado el estudio de la pintura en las obras de los escritores de la generación del 98, véase A. R. ROMERA, "Unamuno y la pintura". *Clavileño*, n.º 41, 1956, pp. 51-57; J. CAMÓN AZNAR, "Ideas sobre el arte de Miguel de Unamuno". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 113, 1971, pp. 3-22; N. M. SCOTT, "Unamuno and Painting". *Hispanófilia*, n.º 55, 1975, pp. 57-66; Y. KITAURA, "Unamuno y el Greco". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 137, 1977, 41-62; Y. KITAURA, "Unamuno ante Calderón y el Greco". *Goya. Revista de Arte*, n.º 161-162, 1981, pp. 340-345; M. C. PENA, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983; R. CÓMEZ RAMOS, "Azorín: arte y literatura". *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 361-370, o A. M. PAREDES ARNÁIZ, *Unamuno y las artes 1888-1936*. (Tesis doctoral). Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

fueron, igualmente, plasmados en la plástica de pintores como Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol o Julio Romero de Torres[58].

De forma paralela al reconocimiento de la escuela de pintura española y, a su vez, estrechamente conectado a este fenómeno, se consolidó en el siglo XIX la nueva imagen del artista romántico, marcada por la singularidad del genio creador. Esta nueva concepción del artista envuelto en un aura de genialidad, que recuperó el instinto creativo como principio fundamental, hizo florecer una mitología alrededor de esta figura que llevó, incluso, a que este se convertirse en protagonista de los relatos de los grandes novelistas del momento[59]. En el caso español, el mito romántico gestado en torno a la figura de Goya por parte de los artistas y escritores, fundamentalmente franceses, lo situó como el canto de cisne de las aportaciones de la escuela española, al tiempo que vio en él un ejemplo para defender lo que podía seguir contribuyendo la pintura española al arte universal[60].

En este sentido, la genialidad y la identidad se convirtieron en los dos pilares básicos que sustentaron el sentido del arte al servicio de la nación. Bajo estos parámetros se articularon los discursos historiográficos en los albores del siglo XX, que, fuertemente influenciados por el nacionalismo imperante, rescataron y sacaron a la luz a los representantes del arte español. De igual forma, en la definición de "mito" y "genio", a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas de la centuria siguiente convergieron, por un lado, la situación social del artista en esos momentos, y, por otro lado, la imagen que de ellos se fue acuñando. Dos aspectos que, a su vez, marcaron las formas de aproximación histórica a los maestros del pasado en aquellos intentos por revitalizar y aportar nuevos datos sobre la trayectoria artística y vital de esos pintores. Es por ello que conviene repasar algunos de los principales hitos históricos e historiográficos gestados durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX que contribuyeron a encumbrar a la tríada de pintores representada por el Greco, Velázquez y Goya, que acabarían por convertirse en los artistas más tratados por la historiografía del franquismo.

En el caso de Domenico Theotocopuli, el Greco, a pesar de los datos y las noticias que aportaron desde la tratadística y la literatura artística diferentes autores a lo largo del

[58] E. LAFUENTE FERRARI, "La pintura española y la Generación del 98". *Arbor*, n.º 36, 1948, pp. 449-458.
[59] A este respecto, véase F. CALVO SERRALLER, *La novela del artista*. Madrid: Mondadori, 1989.
[60] F. CALVO SERRALLER, *Del futuro al pasado…*, op. cit., pp. 24-27.

siglo XVII y XVIII —en ocasiones emitiendo juicios negativos acerca de su pintura—, no fue hasta el siglo XIX cuando despertó el interés hacia el artista, iniciándose, de este modo, un proceso de valorización y estimación de su pintura que tendría su refrendo en la fortuna crítica cosechada a lo largo de la centuria[61]. Entre los literatos, los críticos, los artistas y los historiadores del momento se fraguó un sentimiento de admiración hacia el cretense, influido por el entusiasmo que habían proyectado los viajeros y coleccionistas románticos, que los llevó a descubrir los valores de su pintura[62].

Fue a partir de la década de los setenta del siglo XIX, y en el marco de la reafirmación de la existencia de una escuela de pintura española con personalidad propia, cuando los hallazgos documentales sobre la figura y obra del Greco marcaron un punto de inflexión en la historiografía. De igual manera, se comenzaron a consolidar los primeros argumentos acerca de su papel en el desarrollo histórico de la pintura española, refiriéndose a él como un genio. En este sentido, Modesto de Castro y Solís lo situó como el fundador de la escuela española, estableciendo un nexo entre su pintura y la de Velázquez. Una opinión que fue igualmente respaldada por los críticos más influentes del momento, como Ceferino Araujo y Pedro de Madrazo[63].

A ellos se sumaron las personalidades vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza (ILE), un proyecto de renovación cultural y pedagógica que se inició en Madrid en 1876, impulsado por un grupo de profesores de pensamiento liberal y humanista, liderado por Francisco Giner de los Ríos. El interés por el Greco en sus programas educativos se canalizó en una doble vertiente de su ideario; por un lado, a través del conocimiento directo de las obras de arte, y, por otro lado, a través de las excursiones organizadas al Museo del Prado, a Toledo y al Guadarrama, al amparo de esta institución. En este orden de ideas, Giner de los Ríos resaltó en 1885 los vínculos existentes entre el Greco y el paisaje castellano. Asimismo, vinculado a este proyecto estuvo Manuel Bartolomé

---

[61] M. V. GÓMEZ ALFEO, "La crítica de "El Greco", en la prensa española del primer tercio del siglo XX", en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 335-347.

[62] J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987. Se trata del primer estudio que aborda la fortuna crítica del Greco con una recopilación bibliográfica y documental exhaustiva y que reproduce de manera íntegra los textos publicados sobre el cretense hasta 1901, además de incorporar las recensiones de los textos publicados entre 1902 y 1907. Asimismo, cabe hacer mención a la síntesis proporcionada a este aspecto por M. R. GUTIÉRREZ MARCOS, "Recorrido por las fuentes rehabilitadoras de la figura del Greco", *Alcántara*, n.º 70, 2009, pp. 27-55, y al repaso historiográfico completo proporcionado por J. ÁLVAREZ LOPERA, *El Greco. Estudio y catálogo*. Vol 1. Madrid: Fundación de Apoyo a la historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 19-69.

[63] J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío…*, op. cit., pp. 49-50.

Cossío, quien a partir de entonces comenzó a exponer a través de sus escritos valoraciones sobre el pintor cretense vinculadas a resaltar sus conexiones con la pintura contemporánea, al tiempo que reafirmó su papel en el proceso fundacional de la escuela de pintura[64]. Estas observaciones acabarían cristalizando a finales de 1907 en su amplio y exhaustivo estudio *El Greco*[65]. Junto a Cossío, estrechamente cercanos a la Institución, Aureliano de Beruete y Francisco Alcántara, entre otros, volvieron a resaltar la influencia del Greco sobre Velázquez, llegando incluso a afirmar la superioridad de aquel sobre este[66].

Por su parte, algunos representantes de la generación del 98 como Baroja y Azorín ya manifestaron en sus novelas tempranas, *Camino de perfección* y *Diario de un enfermo*, respectivamente, su fascinación por el Greco, tras haber realizado un viaje a Toledo en 1900[67]. El entusiasmo anticipado en estas obras hacia el pintor los llevó a proyectar su propia visión, que se caracterizó, 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"[68]. En definitiva, la encarnación de una serie de valores a los que Unamuno les añadió posteriormente, en 1914, coincidiendo con el tricentenario del Greco, el distintivo de constituir la representación del "alma castellana" por antonomasia[69].

La revisión de los datos aportados por los literatos y los tratadistas a lo largo de la Edad Moderna llevó al hallazgo de nuevas aportaciones documentales que vieron la luz por escrito en algunos estudios; es el caso de los datos aportados en la biografía del Greco por Carl Justi en *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888), donde, además de referirse a la fecha de muerte del pintor, señaló su origen cretense y la repercusión de sus años en Italia. Por su parte, en España, en el cambio de siglo, Sanpere y Miquel, siguiendo la estela de Carl Justi, se esforzó por aproximarse científicamente a la obra del pintor, intentando esclarecer sus inicios.

---

[64] M. B. COSSÍO, *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal, 1985. (Edición original de 1884).
[65] M. B. COSSÍO, *El Greco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1908.
[66] A. BERUETE, *Velázquez*. París: Librairie Renouard, Henri Laurens Editeur, 1898; F. ALCÁNTARA, "El Greco precursor de Velázquez", *La Opinión*, 25 de octubre de 1887, p. 3; "El precursor de Velázquez", *La Justicia*, 6 de abril de 1888, pp. 1-2.
[67] R. ALARCÓN SIERRA, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, p. 23.
[68] J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío…*, op. cit., p. 99.
[69] M. de UNAMUNO, "El Greco", *Rasssegna d'Arte*, XIV, n.º 4, 1914, pp. 75-85.

La exposición monográfica organizada en el Museo del Prado en 1902 llevó a que creciera el interés por la figura del pintor cretense. En este contexto, aparecieron las aportaciones de quien dos años después se convertiría en el primer catedrático de Historia del Arte, Elías Tormo. No obstante, el canto de cisne por aquellos años vino con la publicación de la monografía de Cossío en la que incluyó un inicial catálogo de su obra y un estudio, por vez primera, de la trayectoria del pintor en toda su complejidad, en el que estableció una interpretación que fraguó la genialidad del artista envuelta de aquellos tópicos que habían definido su personalidad y obra hasta ese momento.

Así, tras este estudio, piedra angular en el conocimiento científico del pintor, la bibliografía del Greco se amplió enormemente, tanto en el terreno nacional como internacional, con aportaciones que, de alguna manera, seguían la estela de la obra de Cossío, sin hacer grandes contribuciones a esta; en palabras de Fernando Marías: "se convirtió en la 'dictadura', para durar décadas y décadas y suprimir posturas alternativas, que caerían en el más absoluto silencio"[70]. Pese a ello, en 1910 vieron la luz nuevos hallazgos documentales en el libro de Francisco de Borja San Román *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocópuli*, a los que se sumaron otros que fueron incluidos en el artículo "De la vida del Greco (Nueva serie de documentos inéditos)", publicado en *Archivo Española de Arte y Arqueología* en 1927. Con ambos estudios, se aportaron documentalmente los inventarios de los bienes del Greco y de los de su hijo, Jorge Manuel, que supusieron uno de los grandes avances en el conocimiento documental sobre el Greco[71].

Junto a la creación de la Casa-Museo del Greco en 1910 por el marqués de la Vega-Inclán y a la celebración de una serie de actos con motivo del tercer centenario de la muerte del pintor, la historiografía internacional ofreció nuevas perspectivas de aproximación a la vida y obra del Greco. A este respecto, Julius Meier-Graefe (Berlín, 1910) se interesó por la personalidad artística de la pintura del Greco y su trascendencia en el arte contemporáneo, partiendo de la tesis que había apuntado tres años antes Maurice Denis en relación con las conexiones entre el Greco y Cézanne. Esta visión fue enriquecida, asimismo, por las contribuciones de August L. Mayer (Múnich, 1911), de

[70] F. MARÍAS, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*. San Sebastián: Nerea, 2013, p. 17.
[71] F. de B. SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocópuli*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1910; "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 8, 1927, pp. 139-159 y pp. 160-196

Hugo Kehrer (Múnich, 1914) o de Roger Fry (Londres, 1920), quien fue más allá, apostillando por la pureza de su pintura, que lo situaba como un precursor del arte abstracto. Maurice Barrès (París, 1912), influido por la obra de Cossío y siguiendo muchos argumentos fraguados en el siglo XIX, desarrolló la idea de los vínculos entre el Greco y Toledo. Max Dvorák, por su parte, en la década de los veinte, analizó la obra del Greco, inscribiéndola en el manierismo[72].

De forma paralela a estas lecturas sobre la obra del pintor cretense cobraron fuerza otras formas de aproximación que apuntaron, por un lado, a las tesis médicas relacionadas con las interpretaciones patológicas de las creaciones del Greco, y por otro lado, a esclarecer el periodo de formación previo a su asentamiento en España. Esta última tesis, aunque ya había sido anotada en los años precedentes, fue ampliada, mereciendo la atención de otros investigadores que apostaron por profundizar en esta cuestión. Así, comenzaron a emerger en las décadas de los veinte y de los treinta aquellos estudios que se centraron en desentrañar el bizantinismo del Greco y en estudiar sus obras de juventud, así como el periodo italiano. A este respecto, las principales aportaciones vinieron de la mano de August L. Mayer[73], Jens Ferdinand Willumsen o Ellis K. Waterhouse, entre otros[74].

En el caso de Diego Velázquez, dejando al margen el primer estudio monográfico dedicado a su figura—la obra de Sir William Stirling-Maxwell, *Velázquez and his Works* (Londres, 1855)[75]—, el interés científico por arrojar nuevos datos a la biografía del artista comenzó, al igual que con el Greco, a partir de los años setenta del siglo XIX[76]. Las aportaciones vertidas por Zarco del Valle y Cruzada Villaamil cosecharon los primeros hallazgos documentales hasta la fecha, que contribuyeron a ampliar el conocimiento de la vida de Velázquez. Con anterioridad, las fuentes disponibles sobre Velázquez eran los

---

[72] J. MEIER-GRAEFE, *Spanische Reise*. Berlín: Ernst Rowohlt, 1910; A. L. MAYER, *El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli Genannt el Greco*. Múnich: Delphin, Verlag, 1911; H. KEHRER, *Die Kunst des Greco: Mit Einundsiebzig Tafeln*. Múnich, 1914; R. FRY, *Vision and Design*. Londres: Chatto & Windus, 1920, y BARRÈS, Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*. París: Émile-Paul, 1912.

[73] T. POSADA KUBISSA, *August T. Mayer y la pintura española: Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*. Madrid: CEEH, 2010, p. 245.

[74] J. F. WILLUMSEN, *La jeunesse du peintre El Greco*. París: Les Editions G. Crès et Cie., 1927; E. K. WATERHOUSE, "El Greco's Italian Period", *Art Studies*, n.º 8, 1930, pp. 61-88, y A. L. MAYER, *Domenico Theotocopuli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*. Múnich: Hanfstaengl, 1926.

[75] W. STIRLING-MAXWELL, *Velázquez and his Works*. Londres: John W. Parker and Son, 1855.

[76] J. A. GAYA NUÑO, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid: Fundación Lázaro Gladiano, 1963. Ofrece una recopilación bibliográfica y documental exhaustiva comentada sobre el sevillano hasta los años sesenta.

datos e informaciones que habían aportado la tratadística y la literatura artística. En esta línea, en 1883 apareció la obra de Charles Boyd Curtis, *Velazquez and Murillo*, en la que, además de añadir un repertorio cronológico de la vida y de las obras de Velázquez, le atribuyó 274 pinturas originales[77]. Dos años más tarde, vio la luz la primera monografía española del pintor con la obra de Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos*[78].

La obra clave por aquellos años que encumbró la personalidad artística velazqueña fue la mencionada de Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888)[79]. En este estudio, en el que se prescindía de un catálogo, el historiador alemán, además de disertar de manera rigurosa sobre la obra de Velázquez, ofreció una contextualización analítica de ella, revelando el trasfondo histórico y la vida artística en los lugares que fueron testigos de la presencia del pintor sevillano. De igual manera, Justi configuró la imagen de Velázquez, caracterizada por una singularidad artística exenta de influencias, que estuvo vigente hasta la década de los treinta[80].

A diferencia de la opinión sostenida por Justi, en los albores del tercer centenario del nacimiento del pintor aparecieron las publicaciones de Robert Alan Mowbray Stevenson (1895) y Aureliano de Beruete (1898) —ampliadas y actualizadas en las versiones de 1903 y 1906, respectivamente— en las que revelaron el influjo ejercido por Velázquez en los pintores impresionistas, situándolo, incluso, como un precursor de dicha tendencia[81]. Además, Beruete apostó por depurar el catálogo de la obra de Velázquez que hasta ese momento habían aportado los estudios precedentes y puso de relieve el carácter naturalista y realista de su pintura, sosteniendo que "él fue, ciertamente, el máximo exponente del arte nacional en el realista siglo xvii". Con motivo del centenario de 1899 aparecieron numerosas publicaciones en revistas y periódicos nacionales e internacionales que cosecharon la fortuna crítica de la personalidad de Velázquez. Junto a ello, ese mismo año, el Museo del Prado inauguró la Sala XII, la sala de Velázquez.

---

[77] C. B. CURTIS, Velazquez *and Murillo*. *A descriptive and historical catalogue*. Londres/ Nueva York: Samposn Low, Marston, Searle and Rivington, J. W. Bouton, 1883.
[78] G. CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.
[79] C. JUSTI, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen), 1888.
[80] K. HELLWIG, "Carl Justi...", op. cit., pp. 318-319.
[81] R. A. M. STEVENSON, *The art of Velazquez*. Londres: Georges Bell and Sons, 1895; A. BERUETE, Aureliano, *Velazquez*. París: Librairie Renouard, Henri Laurens, 1898.

El interés despertado por Velázquez tras el centenario se prolongó en las primeras décadas de la centuria siguiente y allanó el terreno de la historiografía internacional —británica, francesa y, sobre todo, alemana— que aportó una ingente cantidad de estudios monográficos. Entre esas aportaciones, el estudio velazqueño de August L. Mayer, publicado en 1911, abrió un campo de investigación en la trayectoria del historiador del arte alemán que cultivó hasta su muerte y que vino a situar a la figura de Velázquez como el creador del clasicismo barroco, al tiempo que atribuyó a su pintura otras cualidades que ya habían sido aceptadas tradicionalmente[82]. En el caso español, al margen de algunas contribuciones de Elías Tormo y Monzó, Francisco Javier Sánchez Cantón o Juan Allende-Salazar, la irrupción de los estudios que marcaron hitos en la historiografía velazqueña se produjo a partir de los años del franquismo con los historiadores del arte Francisco Javier Sánchez Cantón, Diego Angulo Íñiguez y Enrique Lafuente Ferrari.

Por su parte, en el caso de la figura de Francisco de Goya, las primeras noticias que vieron la luz sobre su pintura aparecieron ya en el siglo XVIII. Los comentarios arrojados acerca de su obra aprobaron la capacidad técnica del pintor aragonés, al tiempo que resaltaron su originalidad y su capacidad imaginativa. Sin embargo, aunque la mayoría de estas referencias cosecharon la fortuna crítica hacia su obra, también hubo casos en los que se cuestionaron las cualidades de su pintura. En este sentido, transita la actitud mantenida por Ceán Bermúdez, quien recriminó a Goya su alejamiento de los parámetros neoclásicos. No obstante, fue a partir del siglo XIX cuando la crítica comenzó a forjar diferentes líneas de aproximación a la obra goyesca con las que se intentó perfilar la imagen de Goya, desde una dimensión romántica y realista hasta un enfoque académico, pasando por las interpretaciones psicológicas o patológicas, políticas y raciales, así como por su influencia en las diferentes corrientes de vanguardia —impresionismo, expresionismo y surrealismo—[83].

Las visiones más tempranas que se forjaron sobre la figura de Goya estuvieron determinadas por la concepción romántica que vio en su pintura un claro reflejo del carácter de la nación representada por el costumbrismo. A la construcción de la imagen romántica del pintor contribuyó su primer biógrafo, Valentín Carderera, quien trazó un

[82] T. POSADA KUBISSA, *August T. Mayer y la pintura española*…, op. cit. p. 298.
[83] Estas son las vertientes que articulan los capítulos de la obra de N. GLENDINNING, en la que se examinan las dimensiones a través de las cuales los diferentes agentes —la crítica, la literatura, la historia del arte o los propios artistas— han ido construyendo y perfilando la imagen de Goya. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982.

semblante de su trayectoria artística y vital plagado de anécdotas e invenciones, que tuvieron como objetivo consolidar la idea de genio creador en torno a su persona[84]. Así, se presentaba a Goya como el amante de la duquesa de Alba, un personaje cercano y popular, aficionado a los toros, que supo retratar a su pueblo. A esta concepción se sumó la imagen de un Goya pendenciero, satírico y desafiante, proyectada por los románticos franceses, como Laurent Matheron o Charles Yriarte[85]. Por otro lado, Théophile Gautier y Charles Baudelaire, además de defender ese cariz de carácter patrio y nacional en la pintura de Goya, matizaron su imagen añadiéndole otras cualidades que pusieron de manifiesto la complejidad y la dimensión paradójica de su pintura[86]. Señala a este respecto Joaquín Álvarez Barrientos que "Baudelaire insiste en lo misterioso de su pintura, en su capacidad para lo cómico y lo grotesco y la caricatura deformante, y en que lo feo y degradado también es arte"[87]. Por su parte, Gregorio Cruzada Villaamil publicó en 1870 la obra *Los tapices de Goya*, con la que pretendió consolidar la imagen del Goya nacional y costumbrista.

En las antípodas de los críticos románticos, Francisco Zapater y Gómez y Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, apostaron de manera decidida por depurar esa imagen tipista del pintor y, junto a ellos, también surgieron voces detractoras que arremetieron con comentarios despectivos contra la estética y la técnica de su pintura. En esta línea, destacan las críticas de Fernand Petit (1877), Prosper Mérimée (1869), Philip Gilbert Hamerton (1868) o de Julius Meier-Graefe (1904).

A partir de 1860, de forma paralela al entusiasmo puesto de manifiesto por los impresionistas hacia la obra de Goya, comenzaron a aparecer publicaciones en las que se reflexionó acerca de cómo el tratamiento del color, la importancia del movimiento y, en definitiva, la técnica goyesca influyeron en este movimiento artístico. A este respecto, Lucien Solvay (1888), Paul Flat (1890), D. S. MasColl (1902), S. L. Bensusan (1902) o los críticos españoles Alfredo Escobar (1878), Silverio Moreno (1900) y Miguel Utrillo (1904-1905) destacaron los puntos de contacto entre Goya y los impresionistas. No

---

[84] V. CARDERERA Y SOLANO, "Biografía de D. Francisco de Goya, pintor", *El Artista*, t. 2, 1 de abril de 1835, pp. 253-255.
[85] L. MATHERON, *Goya*. París: Schulz et Thullié, 1858; C. YRIARTE, *Goya sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites*. París: Henri Plon, 1867.
[86] F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado…*, op. cit., pp. 25-26.
[87] J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, "Sobre la construcción de la imagen de Goya: algunos usos y abusos", en AA.VV., *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, p. 23.

obstante, fue Aureliano de Beruete quien analizó de una forma precisa los aspectos técnicos que ponían en conexión a estos pintores. Esta influencia de la pintura goyesca en otras corrientes de vanguardia, como el expresionismo, fue enriquecida por los estudios de Meier-Grafe (1908) y August L. Mayer (1919) que abrieron nuevas líneas de investigación que serían exploradas ya en los años del franquismo.

Durante el primer tercio del siglo XX, el año que marcó un hito en la historiografía de Goya fue 1928 coincidiendo con los actos celebrados con motivo del primer centenario de su muerte. En este contexto, fueron los nombres de Ramón Gómez de la Serna, Bernardino de Pantorba, Juan de la Encina o Joaquín Ezquerra del Bayo los que encumbraron su figura a través de sus escritos. El segundo punto de inflexión en la historiografía goyesca vendría ya en los años del franquismo, coincidiendo con la conmemoración del bicentenario de su nacimiento (1946).

1.1.2. La arquitectura y la escultura españolas, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica

El influjo romántico también impulsó el interés por el conocimiento y la difusión de las muestras de arquitectura y escultura. Bajo el término de Bellas Artes proliferaron un amplio número de estudios que aportaron descripciones de obras de arte, rescataron biografías de artistas y trazaron un recorrido por los principales hitos de la historia de la arquitectura, pintura y escultura española. Estos vieron la luz en las revistas de la época, muchas de las cuales concedieron un especial interés a la divulgación del arte por medio de grabados, como veremos más adelante. Destacan, en este sentido, *El Artista* (Madrid, 1835-1836), *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-1857), *Boletín Español de Arquitectura* (Madrid, 1846), *El Museo Universal* (Madrid, 1857-1869), *El Arte en España* (Madrid, 1862-1869), *La Ilustración Española y Americana* (Madrid, 1870-1921) o *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1872-1880). Estas revistas fueron indispensables en la divulgación del arte español. A lo largo de sus páginas se dieron cita los principales historiadores, críticos y artistas (grabadores, dibujantes y litógrafos) españoles del momento, que contribuyeron a democratizar el conocimiento del arte entre las gentes de aquella época.

No obstante, es importante tener en cuenta que a lo largo del siglo XIX con el término de Bellas Artes también se trataron temas que hoy consideraríamos estrictamente arqueológicos, puesto que la antigüedad de esos restos materiales del pasado, tomada

como criterio de estudio por ambas disciplinas marcó una frontera difusa a la hora de aproximarse a determinados monumentos artístico-arquitectónicos[88].

Como en el caso de la pintura, la arquitectura ocupó un lugar significativo en la literatura artística española durante la segunda mitad del siglo XVIII[89]. Algunos estudiosos como Jovellanos o Antonio Ponz disertaron a través de sus escritos sobre la arquitectura de determinados periodos, emitiendo juicios y reflexiones analíticas con los que encumbraron o despreciaron algunos estilos. En este sentido, la estimación del clasicismo, en especial, la arquitectura herreriana, en detrimento del estilo barroco se dejó notar en esos ataques lanzados por la literatura artística de la época hacia los abusos y excesos del periodo barroco[90]. Es por ello que elogiaron contundentemente la arquitectura clásica, reflejo de la sensibilidad e ideología de su tiempo. Asimismo, en esa España de la Ilustración floreció el interés por una época que hasta ese momento había sido conocida como "el milenio de la barbarie". Ese afán por indagar sobre la Edad Media alcanzaría su cénit en el romanticismo.

Los hitos historiográficos sobre la arquitectura española durante el siglo XIX vinieron de la mano de Isidoro Bosarte, Eugenio Llaguno y Amírola, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Juan Miguel de Inclán Valdés y José Caveda y Nava. El primero de ellos, siguiendo la estela de Antonio Ponz, publicó en 1804 *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. Por su parte, en 1829 Ceán Bermúdez publicó el manuscrito de Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, que había recibido tras su muerte, incorporándole notas y adiciones[91]. Otra obra destacada que vio la luz en los albores del romanticismo español fue la de Inclán Valdés, *Apuntes para la Historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la*

---

[88] M. DÍAZ-ANDREU, "Arte y arqueología: la larga historia de una separación", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1995, pp. 151-160.

[89] Acerca de la historiografía de la arquitectura, véase: A. BONET CORREA (dir.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid: Turner, 1980.

[90] Véase, A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 115-127; M. PÉREZ SÁNCHEZ, "El celo de tu casa me devora: compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilustración. La mirada episcopal", en C. de la PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNES (eds.), *Apariencias de Persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia: Editum, 2012, pp. 443-464 y J. J. ALIAGA CÁRCELES, "El Tratado de la sagrada luminaria de Juan González Villar (Madrid, 1798): una controversia sobre las luces en la liturgia en la España de la Ilustracion". *Carthaginensia*, Vol. 33, nº 63, 2017, pp. 181-201.

[91] A pesar de que Llaguno ya había ofrecido dicho manuscrito a Ceán Bermúdez para que lo publicara en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, finalmente, este decidió no incluirlo.

denominación de gótica, en 1833. Finalmente, la publicación de José Caveda *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* en 1848 marcó un punto de inflexión a la hora de tratar el estudio de la arquitectura española. Así, en su prólogo señalaba:

> Nombrado por la Comision [sic] central de monumentos artísticos, juntamente con los señores D. José Madrazo y D. Anibal Alvarez [sic], para proponerle el plan de un viaje arquitectónico á las provincias de España, que ahora se publica á continuación [sic] de este Ensayo histórico, desde luego comprendí que tan importante trabajo solo podria [sic] corresponder á su objeto, cuando bien apreciadas las diversas escuelas de Arquitectura conocidas en la Península, de su mismo carácter se dedujesen las reglas generales para dirigir al artista en el exámen [sic] y clasificación [sic] de las grandiosas construcciones que produjeron.
>
> Investigar sus orígenes, seguirlas en sus vicisitudes, descubrir al traves de su estructura el espíritu y la civilización [sic] de los pueblos á quienes correspondieron, indagar cómo de las alteraciones sucesivas de su estilo vino á resultar otro distinto, fijar en fin las condiciones esenciales de esa transformación contínua [sic] y progresiva, y por decirlo así, comprender un vasto cuadro la genealogía del arte y sus modificaciones bajo distintas razas y latitudes, era para mí un estudio preparatorio, sin el cual el plan presentado á la Comision [sic] central, ni habría [sic] satisfecho sus deseos, ni servido de base á los importante trabajos arqueológicos en que se ocupa con laudable celo y conocida ventaja de las artes[92].

De forma paralela, la prensa del momento se hizo eco de las contribuciones documentales aportadas por estos autores a través de sus estudios y publicó gran cantidad de artículos sobre arte. Junto a ellas, aparecieron grandes proyectos editoriales que centraron su atención en la riqueza arquitectónica y monumental de España, concediéndole al grabado de arte una significación destacada.

Juan A. Calatrava, en su análisis sobre la imagen de la arquitectura a través de las revistas románticas, plantea una síntesis de aquellos estilos que atrajeron la atención de los eruditos decimonónicos a fin de ofrecer un panorama de los monumentos más representativos de cada periodo[93]. En ese sentido, señala que existió una cierta

---

[92] J. CAVEDA Y NAVA, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque, 1848, pp. V-VI.

[93] J. A. CALATRAVA, "La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 53-62.

continuidad y vigencia de aquellos planteamientos que habían sido apuntados por la historiografía artística española de la Ilustración durante el siglo XIX. No obstante, las circunstancias históricas por las que atravesó la nación y por las que se vieron seriamente amenazados los bienes patrimoniales, fueron los ingredientes que alimentaron el sentimiento de la historiografía romántica. A la destrucción y dispersión que sufrió el patrimonio como consecuencia de la invasión napoleónica, se sumaron las guerras carlistas y las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz en 1835 y 1855, respectivamente. Todo ello influyó de manera directa a la hora de trazar un hilo conductor programático según el cual la Edad Media fue vista como la etapa "de constitución de la nación y de unidad entre espíritu y estilo arquitectónico"[94]. De este modo, el gótico se convirtió en un símbolo de arquitectura nacional, lo que llevó a su recuperación historicista, al tiempo que comenzó a revalorizarse el arte hispano-musulmán[95]. De hecho, en este momento se valoró la contribución española a la constitución del orientalismo europeo a lo largo del siglo XIX[96]. La arquitectura de la Alta Edad Media, por su parte, no gozó de tanta estimación y fue habitual referirse al románico con el término de "romano-bizantino"[97]. Asimismo, el cambio del gótico al Renacimiento no fue tan elogiado por sus autores que vieron en el "plateresco" un exceso decorativo, cuyo fin vendría marcado por El Escorial y la arquitectura herreriana, momento de esplendor, nuevamente, de la arquitectura. En este orden de ideas, los siguientes momentos cumbre de la arquitectura española tuvieron lugar con el Palacio Real y con los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

Junto a esos impulsos historiográficos que contribuyeron a valorar y encumbrar la arquitectura española, también hay que destacar otra serie de iniciativas, muchas de las cuales se gestaron al amparo de instituciones gubernamentales, que contribuyeron a conocer, difundir y proteger los tesoros artísticos de la nación. A este respecto, Gonzalo Pasamar Alzuria señala cuatro hitos administrativos que se sucedieron durante la segunda

[94] Ibídem., p. 59.
[95] J. E. GARCÍA MELERO, "La visión del Románico en la historiografía española del 'Neoclasicismo romántico'". *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1988, pp. 139-186.
[96] La primera obra que había contribuido al conocimiento y difusión del arte hispano-musulmán fue publicada a finales de la centuria anterior, *Las Antigüedades Árabes de España* (1787) de José de Hermosilla. Acerca de esta obra, véase D. RODRÍGUEZ RUIZ, *José de Hermosilla y 'Las Antigüedades Árabes de España': la memoria frágil*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
[97] J. E. GARCÍA MELERO, "La visión del Románico en la historiografía española…", op. cit., pp. 53-62.

mitad del siglo XIX[98]. En primer lugar, la incorporación de la Arqueología como disciplina a la Escuela Superior de Diplomática, que había sido creada en 1835 por iniciativa de la Real Academia de la Historia. En segundo lugar, los cambios que trajo consigo el nuevo Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, con fecha de 21 de noviembre de 1865. En tercer lugar, la ampliación del Cuerpo de Bibliotecarios y Archiveros con una sección de Anticuarios en 1867. Y, en cuarto lugar, la creación del Museo Arqueológico Nacional y Museos Provinciales por el Real Decreto de 18 de marzo de 1867.

Asimismo, las actividades llevadas a cabo por la Sociedad Española de Excursiones, fundada en Madrid en 1893, contribuyeron de manera notable al conocimiento y a la difusión del gusto por el arte entre las clases altas y medias. Los distintos artículos publicados en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones vinieron a enriquecer el panorama historiográfico de la historia del arte español entre 1893 y 1953[99]. El fenómeno del excursionismo, que estuvo muy arraigado a la Institución Libre de Enseñanza (ILE), se convirtió en un vehículo para el conocimiento directo de las obras de arte. Finalmente, el cambio de siglo trajo consigo el deseo de impulsar un proyecto basado en la elaboración del Catálogo monumental de España, regulado por el Real Decreto de 1 de junio de 1900, del que hablaremos más adelante.

Los estudios sobre escultura fueron muy inferiores con respecto a los de arquitectura o pintura[100]. De hecho, J. J. Martín González apunta que los estudios aparecidos a lo largo del siglo XIX se basaron en los datos aportados por Ceán Bermúdez y que no sería hasta la centuria siguiente cuando se produjera un punto de inflexión en la historiografía de la escultura a partir de la obra del francés Marcel Dieulafoy *La statuaire polychrome en Espagne* publicada en París en 1908[101]. No obstante, conviene citar que en 1864 vio la luz la primera edición del diccionario de Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de*

---

[98] G. PASAMAR ALZURIA, "De la Historia de las Bellas Artes a la Historia del Arte (la profesionalización de la historiografía artística española)", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 137-149.

[99] Acerca del origen de la Sociedad Española de Excursiones y su impulsor, véase: T. B. BODELÓN RAMOS, *Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones*. (Tesis doctoral). UNED, 2015.

[100] En la investigación llevada a cabo de la obra *La Bibliografía del Arte en España*, editada por el Instituto Diego Velázquez en 1976 y 1979, Aguiló, Tárraga y Espinós apuntan que los artículos publicados sobre escultura entre 1850 y 1974 representan un 10% de las publicaciones periódicas. M. P. AGUILÓ, M. L. TÁRRAGA BALDÓ y A. ESPINÓS DÍAZ, "La Bibliografía del Arte en España. Análisis historiográfico de una obra", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, p. 427.

[101] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Historiografía de la escultura barroca", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, p. 197.

artistas españoles del siglo XIX, en el que dedicó una parte importante a escultores tanto del pasado como contemporáneos. Asimismo, en el cambio de siglo Enrique Serrano Fatigati, primer presidente de la Sociedad Española de Excursiones había iniciado una línea de trabajo dedicada a la escultura que enriqueció con diversas investigaciones en las primeras décadas del siglo XX.

1.1.3. Las artes decorativas españolas, su reconocimiento histórico y su legitimación historiográfica

También, el siglo XIX fue un momento decisivo para el reconocimiento de las artes decorativas y varios fueron los factores que contribuyeron a ello. En primer lugar, la organización de las Exposiciones Universales, que se erigieron como verdaderos escaparates públicos en los que se exhibieron los logros alcanzados en el campo de la industria, el comercio o las artes. En ellas se daban a conocer, junto con los objetos artísticos históricos, las obras realizadas en aquel momento con las más avanzadas tecnologías de la época. La primera se celebró en Londres en 1851 y marcó un punto de inflexión en la importancia y reconocimiento otorgado hacia las artes decorativas. Dos años después se eligió como sede Nueva York y a partir de ese momento se siguieron celebrando tanto Exposiciones Universales como Internacionales en las principales capitales de Europa y Estados Unidos[102]. Asimismo, los catálogos derivados de estas exposiciones irrumpieron en el ámbito cultural mundial y se convirtieron en otra fuente inagotables de conocimientos de las distintas artes decorativas de todos los países.

En segundo lugar, y como consecuencia directa de las Exposiciones Universales, el surgimiento de nuevos Museos de Artes Decorativas. El propósito de estas nuevas instituciones fue el de custodiar y dar a conocer aquellos objetos que habían sido expuestos en las grandes exposiciones, entre los artistas, fabricantes, estudiosos, coleccionistas y, en definitiva, todos los interesados en el campo de las artes decorativas. El primero de ellos, el South Kensington, abierto en 1857 y rebautizado en 1899 con el nombre de Victoria and Albert Museum, se convirtió en un modelo paradigmático de

[102] A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (Coord.), *Summa Artis*. Vol XLV. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 27-29.

museo cuya influencia se hizo notar en los creados posteriormente en la mayoría de las capitales de Europa y América[103].

El caso español, pese a las dificultades políticas y económicas atravesadas, no se mantuvo al margen de todas las iniciativas industriales y artísticas que estaban teniendo lugar a nivel internacional. Además, el protagonismo alcanzado por las artes decorativas hizo que se incorporaran en un programa educativo de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). La personalidad de Francisco Giner de los Ríos[104], vinculada a otros nombres como el de su hermano, Hermenegildo Giner de los Ríos, o Juan Facundo Riaño, impulsaron la divulgación de las artes decorativas con publicaciones y estudios monográficos sobre la orfebrería, el hierro, las armas, el mobiliario, el marfil, las cerámicas o los tejidos en España[105].

1.2.La institucionalización de la Historia del Arte en España

Mientras que, durante el siglo XIX, la Historia del Arte vivió en Europa un proceso de institucionalización como disciplina científica, en España hubo de esperar hasta 1904, año en el que Elías Tormo y Monzó tomó posesión de la primera cátedra de Historia del Arte en la Universidad Central de Madrid[106]. Este proceso de profesionalización que consiguió la disciplina marcó un hito en la historiografía, puesto que, desde ese momento, el liderazgo de los estudios y las nuevas investigaciones sobre historia del arte iban a estar en manos de los profesores universitarios[107]. Ellos marcaron las pautas de trabajo y los métodos de investigación, de corte positivista y atribucionista, que gozarían de gran predicamento en los años venideros, siendo heredados por las generaciones de

[103] B. ROBERTSON, "The South Kensington Museum in context: an alternative history". *Museum and society*, n.º 2, v. 1, 2004, p. 1-14.
[104] J.A. GARRIDO GONZÁLEZ y A. PINTO MARTÍN, "La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza". *Rvta. Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, n.º 27, 1996, pp. 151-166.
[105] Un estudio sobre estas primeras publicaciones lo aborda: M. R. CABALLERO CARRILLO, "La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Editum, 2006, pp. 97-112. Asimismo, A. BARTOLOMÉ ARRAIZA, op. cit., pp. 31-34, hace un recorrido historiográfico de las artes decorativas en España.
[106] Acerca de su contribución a la Historia del Arte, véase: L. ARCINIEGA GARCÍA, *Elías Tormo y Monzó (1869-1957)*. Granada: CEHA, 2014. Esta obra forma parte de una serie de estudios, editados por el prestigioso Comité Español de Historia del Arte, que bajo el título "Maestros de la Historia del Arte" dedican monografías a los protagonistas de la historiografía del arte en España, entre los que también están Manuel Gómez-Moreno Martínez, Enrique Lafuente Ferrari, Francisco Xavier de Salas Bosch, Diego Angulo Íñiguez y Francisco Murillo Herrera.
[107] G. PASAMAR e I. PEIRÓ, *Historiografía y práctica social en España*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1987, pp. 3-41.

historiadores del arte posteriores[108]. De esas generaciones, fue la segunda de ellas —integrada por una amplia nómina de historiadores del arte, entre los que destacan Francisco Javier Sánchez Cantón, Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar o Diego Angulo— y algunas personalidades de la tercera, como Xavier de Salas Bosch, las que contribuyeron a la historiografía española durante el franquismo con estudios especializados y monografías de gran alcance, que influyeron de manera decisiva en la elaboración de los contenidos artísticos abordados por la cinematografía informativa y documental.

Por su parte, las vías de difusión abiertas al conocimiento de la comunidad científica sobre las nuevas contribuciones que iban enriqueciendo el panorama historiográfico se concretaron tanto en las revistas españolas especializadas en historia del arte como en el surgimiento de un mercado editorial[109]. Respecto a las primeras, fueron principalmente dos las líneas editoriales españolas que acogieron y difundieron las aportaciones sobre la historia del arte español. Por un lado, *Archivo Español de Arte* —fundada inicialmente en 1925 por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas bajo el título *Archivo Español de Arte y Arqueología*—, que inició en 1940 una trayectoria editorial, con cierto carácter conservador, vinculada al Instituto "Diego Velázquez", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, centrada exclusivamente en temas de la historia del arte tradicional. Y, por otro, *Goya. Revista de Arte*, que fue fundada en 1954 en el seno de la Fundación Lázaro Galdiano por su director, José Camón Aznar, con el objetivo de abrir una nueva vía de difusión en la que tuviesen cabida otros estudios sobre arte, con enfoques metodológicos alternativos a los de *Archivo Español de Arte*, donde el arte contemporáneo encontró un espacio de visibilidad en el panorama científico. Así quedaba expresado en la presentación de su primer número, en el que se recogía la necesidad de dar a conocer "los aspectos más universales y trascendentales de nuestro arte. Lo mismo las glorias del pasado que la problemática del arte de hoy encontrarán su eco en estas páginas"[110]. Además de estas revistas especializadas, también cabría mencionar otras, como *Revista de Ideas Estéticas*, fundada en 1943 en el seno del

[108] G. M. BORRÁS GUALIS, *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001, pp. 30-36.
[109] G. M. BORRÁS GUALIS, A. R. PALACIOS LOZANO, *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra, 2006, pp. 13-34.
[110] "Presentación". *Goya. Revista de Arte*, n.º 1, 1954, p. 8.

CSIC, mediante la cual vieron la luz estudios relacionados con la estética de las artes plásticas.

De esta manera, los principales agentes responsables de los estudios de historia del arte durante el siglo XX marcaron "el canon" —en palabras de Carmen García[111]—, con sus investigaciones, expresando a través de ellas cuáles eran las nóminas de artistas y de obras representantes de una determinada época. La elección de unos u otros estuvo mediatizada, en primer lugar, por cuestiones de ideología, algunas de las cuales hundían sus raíces en la centuria anterior, vinculadas a los discursos historiográficos nacionalistas; y, en segundo lugar, por las restricciones impuestas por las editoriales, que obligaban a seleccionar aquellas obras que debían ser ilustradas, incluso las que merecían ir en color.

En definitiva, una serie de circunstancias que, finalmente, condujeron a establecer un criterio de prioridades, según el cual, hubo una serie de temas ocuparon un lugar preferente dentro de las investigaciones de historia del arte y que tuvo su refrendo en otros ámbitos y contextos. En este sentido, a partir del estudio bibliográfico llevado a cabo por Ana Isabel Álvarez Casado sobre la bibliografía artística en España entre1936 y 1948, los temas que más incidencia tuvieron en las investigaciones, por orden de importancia, fueron[112]: el Greco, Velázquez y Goya, la imaginería polícroma religiosa de los siglo XVI y XVII, El Escorial y Felipe II, el arte de la Alta y Baja Edad Media —con un protagonismo destacado de lo románico, lo visigodo y lo astur—, las artes suntuarias populares, los yacimientos arqueológicos ibéricos y en menor medida los romanos y griegos, la herencia y proyección hispana en Latinoamérica y, finalmente, el arte hispano-musulmán[113].

[111] C. GARCÍA, "El mito de la Historia del Arte". *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, pp. 255-264.
[112] A. I. ÁLVAREZ CASADO, *Repertorio bibliográfico artístico en prensa periódica española 1936-1948*. Madrid: CSIC, 1994, pp. 17-18.
[113] Algunas de las cuestiones tratadas en este apartado que lleva por título "El descubrimiento del arte español: del reconocimiento histórico a la legitimación historiográfica nacional" forman parte de los resultados publicados en J. J. ALIAGA CÁRCELES, *Filmar la pintura: el Greco, Velázquez y Goya…*, op. cit.

2. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: la conformación de un imaginario artístico

El título que da nombre al presente apartado alude de manera directa al ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, del que vieron la luz hasta cuatro versiones entre 1935 y 1939. En dicho texto dio cuenta de las transformaciones que estaba experimentando el arte, ya no solo como forma de expresión, sino sobre su propia naturaleza, desde el siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX.

Ya desde las primeras líneas, Benjamin aporta unas anotaciones históricas que le sirven para explicar cómo la copia del arte que había sido algo habitual en las prácticas artísticas del pasado, principalmente como método de aprendizaje, adquiere un cariz distinto tras la revolución que supuso el surgimiento del grabado —y sus diferentes procedimientos, fundamentalmente la xilografía y la litografía— para la reproducción y multiplicación de las obras de arte. Esa posibilidad de reproducir técnicamente las obras de arte acabaría por transformar de manera radical la propia naturaleza y función del arte con la irrupción de la fotografía y el cine. A este respecto afirma:

> En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas[114].

No obstante, lo que pretendía Benjamin no era disertar sobre el desarrollo histórico de los medios que posibilitan la reproducción técnica de obras de arte y tampoco reflexionar sobre la artisticidad de la fotografía o el cine, sino pensar en los cambios que experimenta el arte tanto en el terreno de la producción como en el de la exhibición y recepción desde el desarrollo de la modernidad industrial hasta el momento en el que escribe su ensayo, y que denomina la época de la reproductibilidad técnica. Nos interesa, en este sentido, examinar el pensamiento benjaminiano desde la óptica de la aplicación de la reproducción técnica a las obras de arte del pasado. Es, precisamente, en este punto donde podemos tomar las reflexiones articuladas por Benjamin en su ensayo como base

[114] W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2010, p. 13.

para comprender esos cambios productivos y exhibitivos del arte que de manera teleológica convergerían en el desarrollo del documental de arte.

Coincidiendo con el momento de publicación de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, comenzaron a aparecer en Europa las primeras experiencias de documentales de arte que acabarían cristalizando en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Aunque Benjamin no alude de manera explícita a la transformación que experimentan las artes tradicionales en la forma de concebirlas y percibirlas a través del cine, sí que, por el contrario, recurre a la fotografía para reflexionar sobre esos cambios que de forma consustancial culminarían con el nacimiento del cine. De este modo, comienza dando cuenta de la dimensión ubicua que adquiere la obra de arte al ser reproducida técnicamente y señala que "la catedral abandona su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio del aficionado al arte"[115]. Benjamin caracteriza esta revolución con la pérdida del "aura" de la obra original que "devalúa su aquí y ahora"[116]. Así, esa existencia irrepetible del original es lo que marca, para Benjamin, su autenticidad y su pertenencia a una tradición. Al despojar la reproducción a la obra de arte de su historia, el valor de culto primigenio es desactivado y reemplazado por el valor exhibitivo. Esta nueva dimensión que adquiere la obra de arte, y que es potenciada por los medios de masas, la despoja de la esfera del elitismo para acercarla y hacerla más inmediata al resto de la sociedad. Esa democratización que experimenta la obra de arte al ser reproducida hace que, de esa "existencia parasitaria dentro del ritual"[117], pase a formar parte de la cultura popular. Por ello, al ser descontextualizada, deja de cumplir la función para la que había sido creada y adquiere nuevos valores de sentido bajo los que, según Benjamin, prevalece la dimensión política. Pero, más allá, de esta última vocación, que se verá refrendada en las relaciones establecidas entre el Estado y el arte durante el franquismo como veremos en los próximos capítulos a través del cine oficial, la refuncionalización de la obra de arte reproducida queda mediatizada por cuestiones de ideología. En este sentido, uno de los principales discursos que subyació en los grabados y las fotografías del siglo XIX y que se mantuvo en buena parte de los reportajes y documentales de arte producidos durante el franquismo —sobre todo en su primera etapa—, fue el nacionalismo.

[115] Ibídem., p. 15.
[116] Ibídem.
[117] Ibídem., p. 22.

Los principales agentes productores de imágenes sobre arte (grabadores, editores, fotógrafos, productores y directores) fueron, en cierta medida, los responsables de la creación de un imaginario social del arte. Ellos seleccionaban y elegían las obras que merecían ser grabadas, fotografiadas o filmadas. Por lo tanto, la presencia social de arte que se desarrolló durante el siglo XIX permitió sentar las bases de una cultura visual artística de la que fue heredera la sociedad de masas, con unos planteamientos y unas formas expresivas que fueron enriquecidas durante la centuria siguiente gracias a las posibilidades del lenguaje cinematográfico. No obstante, conviene también tener en cuenta que dicho proceso obedeció a realidades históricas diferentes y la propia evolución de los sistemas de reproducción técnica fue reemplazando la hegemonía de unos medios por otros consecutivamente y de forma progresiva. De este modo, la sociedad española que recibió el arte por medio del grabado durante la etapa isabelina no fue la misma que la de la restauración, donde la fotografía se convirtió en el principal medio difusor de la imagen artística, o que la del primer franquismo, en la que la cinematografía oficial cumplió un papel de primer orden en la difusión propagandística y divulgativa del arte.

2.1. El grabado de arte y su difusión

2.1.1. El grabado de arte al servicio del Estado: la Real Calcografía y el Real Establecimiento Litográfico

La reproducción mecánica de obras de arte por medio del grabado tuvo su punto de arranque a mediados del siglo XV y constituyó una auténtica revolución en el ámbito de la creación artística[118]. El grabado se constituyó como una fuente de conocimiento ineludible para los artistas, ya que, dado su carácter ubicuo, ofreció la posibilidad de brindarles modelos y referentes de inspiración artística. Por ello, gracias al considerable número de reproducciones y a la facilidad para su transporte, el grabado originó una red de intercambio y de difusión que hizo de su discurso visual un lenguaje universal. Sin embargo, en España, no fue hasta el siglo XVIII cuando los círculos ilustrados vieron la necesidad de fomentar la enseñanza del grabado y la reproducción de las obras del arte español. De este modo, el grabado pasó a convertirse en un eficaz vehículo de propaganda en la imagen que la dinastía borbónica deseaba proyectar, al tiempo que representó los

[118] P. CABAÑAS MORENO, "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias". *Anales de Historia del Arte*, n.º 16, 2006, pp. 264-265.

ideales de esa España ilustrada en su afán por impulsar el progreso científico y técnico y fomentar esta disciplina artística. En este sentido, tanto la formación de los grabadores como la difusión del grabado pasó a ser una cuestión del Estado. La institución clave en esa política de fomento del grabado fue la Real Academia de San Fernando que, además de incorporarlo a su enseñanza, lo convirtió en un instrumento de primer orden para la educación artística. Esta circunstancia favoreció el reconocimiento del estatus social de la figura del grabador, con el nombramiento de distintos grabadores de cámara, y la inversión en su formación y progreso, que se materializó a través de la publicación y difusión de colecciones de estampas y obras ilustradas, tanto en el terreno nacional como en otros países europeos.

En 1788, Manuel Monfort, que era director de la Imprenta Real desde 1784, presentó el *Plan de grabadores del Rey*, un documento en el que plasmó la necesidad de que se grabara "La Colección de los Quadros originales que hay en España dignos de ser publicados, y la colección de Retratos de los Españoles distinguidos en las Letras, en las Armas y en la Política, cuya memoria aún por este camino convendría que se extendiese a todo el Mundo". Dicha iniciativa, que contemplaba la reproducción de pinturas de las colecciones reales, tomó impulso con la creación de la Real Calcografía en 1789[119]. Esta institución, que vio la luz bajo tutela real, y a cuyo frente estuvo Nicolás Barsanti como director, veló por reunir todas aquellas láminas dispersas que habían sido costeadas por el Estado, al tiempo que impulsó la adquisición de otras con el fin de enriquecer sus fondos.

En este orden de ideas, cabe destacar el trabajo llevado a cabo entre 1777 y 1785 por Barsanti y Juan Barcelón que los impulsó a grabar los *Trabajos de Hércules* que habían sido ejecutados al fresco por Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro. Junto a ello, en 1790 fueron adquiridas trece láminas de Goya[120], a las que sumarían las de la serie los *Caprichos* con la donación que el artista realizó en 1803. Además de ese interés por la pintura, también se dio impulso desde la Real Calcografía al grabado de monumentos arquitectónicos, del que podemos destacar, por citar algunos ejemplos, tanto la serie de *Vistas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* como la estampación de la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, edición iniciada en 1856 y que se

[119] CATÁLOGO GENERAL DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

[120] Acerca de los grabados realizados por Goya sobre las pinturas de Velázquez, véase: J. VEGA, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", en AA.VV., *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Pardo, 2000, pp. 25-74.

mantuvo hasta 1881(Figura 3). Esta última iniciativa, promovida por el Estado, estuvo compuesta por una comisión integrada por tres escritores —Pedro de Madrazo, José Amador de los Ríos y Manuel de Assar y Ereño, a los que se uniría Juan Facundo Riaño en 1870— "especializados en estudios arqueológicos" y tres arquitectos —Aníbal Álvarez, Francisco Jareño y Jerónimo de la Gándara—. Los monumentos que se trataron en dicha obra correspondieron a "todas las edades, todos los estilos y todas las comarcas de la Península", según se expuso en la advertencia preliminar. Así, el patrimonio arquitectónico español se agrupó en torno a las épocas "pagana", "cristiana" y "musulmana".



Figura 3. Portada de cuaderno de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. 1856-1881.
Fuente: Museo del Prado.

No obstante, de forma paralela a los encargos directos promovidos por la institución también se sucedieron iniciativas privadas que contaron con el respaldo real, como fue la constitución de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* en 1789 que, pese a su fracaso económico, llegó a publicar veinticuatro láminas entre 1791 y 1797, aunque otras tuvieron que esperar a la centuria siguiente para ver la

luz[121]. De esas láminas publicadas, la obra de Velázquez aglutinó un especial interés y protagonismo, convirtiéndose en el artista más grabado en este proyecto (Figura 4).



Figura 4. Estampa de la serie editada por la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*. Francisco Muntaner y Moner (grabador) y Agustín Esteve y Marqués (dibujante). *Las hilanderas, o la fábula de Aracne*, 1796.
Fuente: Museo del Prado.

El progresivo decaimiento del grabado calcográfico, ligado al auge que fue experimentando la litografía impulsó el respaldo estatal de esta que acabó cristalizando con la creación del Real Establecimiento Litográfico de Madrid en 1825, a cuyo frente como director estuvo el pintor de cámara José de Madrazo[122]. Uno de los proyectos más ambiciosos gestado al amparo de esta institución fue el de la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, publicada a partir de 1826, que vino a ser una iniciativa propagandística auspiciada bajo los postulados del monarca absoluto Fernando VII con el objetivo de exaltar su imagen[123]. El interés por hacer llegar el conocimiento del arte a un amplio sector de la sociedad llevó a que se optase por estampar esas obras en diferentes

[121] J. CARRETE PARRONDO, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*. Madrid: Club Urbis, 1978, pp. 28-31.
[122] ORIGEN DE LA LITOGRAFÍA EN ESPAÑA. EL REAL ESTABLECIMIENTO LITOGRÁFICO. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.
[123] J. M. MATILLA, "De la propaganda real a la interpretación del artista. La reproducción de la pintura a través de las técnicas tradicionales del arte gráfico", en AA. VV., *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Pardo, 2000, pp. 94-104.

tipos de papel que repercutió en su coste económico, posibilitando, así, su adquisición a un público más amplio. Además de grabarse obra de pintores extranjeros como Tiziano, Rubens o Teniers, la pintura de la escuela española ocupó una parte importante de la producción, encontrándose entre sus representantes más admirados, una vez más, Velázquez. Igualmente, se decidió grabar el lugar que custodiaba esa colección de pintura, el Real Museo de Pintura y Escultura, como se llamó en su momento al museo fundado por iniciativa de María Isabel de Braganza, reina consorte de España y segunda esposa de Fernando VII, quien había investigado los logros de las colecciones reales con el deseo de que algún día pudiera crearse ese museo, cuya inauguración tuvo lugar en noviembre del año 1819, cuando la reina ya había muerto, y que hoy conocemos como Museo Nacional del Prado (Figura 5)[124].



Figura 5. Estampa de la serie *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*. Léon-Auguste Asselineau (litógrafo) y Carlos de Vargas (dibujante). Vista de la fachada del Real Museo desde el Jardín Botánico. 1829-1832.
Fuente: Museo del Prado.

[124] Junto a la influencia que ejerció Isabel de Braganza en la creación del Museo Real, E. Afinoguénova, siguiendo los estudios de Pedro Beroqui, señala el papel decisivo que tuvo en tal empresa Isidoro Montenegro, un cortesano que estuvo trabajando en la Casa Real desde 1799. E. AFINOGUÉNOVA, *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid: Cátedra, 2019, pp. 65-66.

Otras publicaciones ilustradas con litografías que vieron la luz a lo largo del siglo XIX centraron su atención en la riqueza arquitectónica y monumental de España[125]. La primera de ellas, y una de las más importantes, fue *Recuerdos y Bellezas de España*, editada por el dibujante y litógrafo Francisco Javier Parcerisa y que contó con la colaboración de Pedro de Madrazo, Francisco Pi y Margall, Pablo Piferrer y José María Quadrado. Al primer tomo, publicado en 1839, le siguieron otros diez, que fueron viendo la luz hasta 1872 y que recorrieron las diferentes regiones y sus provincias: Cataluña (tomos 1 y 2), Mallorca (tomo 3), Aragón (tomo 4), Castilla la Nueva (tomo 5), Castilla la Vieja (tomo 6), Granada (tomo 7), Córdoba (tomo 8), Asturias y León (tomo 9), Sevilla y Cádiz (tomo 10), Valladolid y Palencia (tomo 11) y Salamanca y Ávila (tomo 12). Las 600 estampas que fueron apareciendo a lo largo de todos esos tomos recogieron vistas de ciudades, interiores y exteriores de los monumentos, paisajes, ruinas y detalles arquitectónicos y ornamentales (Figura 6).



Figura 6. Estampa publicada en *Recuerdos y Bellezas de España.* F. J. Parcerisa (dibujante y litógrafo) y Fragmentos de los Palacios de Medina-Azzahra. 1855.
Fuente: Biblioteca Virtual de Andalucía

[125] G. MORA, "La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 161-170.

Asimismo, entre 1842 y 1850 aparecieron tres tomos de otra obra ilustrada con litografías bajo el título de *España artística y monumental, vistas y descripciones de sitios y monumentos más notables de España* (Figura 7). Dicha publicación estuvo dirigida por el paisajista romántico Genero Pérez Villamil y contó con los textos del escritor Patricio de la Escosura, tanto en español como en francés. En su introducción, quedó expresado el propósito de esta magna obra, destinada a divulgar la riqueza del patrimonio arquitectónico de España más allá de sus fronteras: "Así pues, la obra que damos la público no es solo un homenaje que rendimos á las glorias del arte en España; sino además un servicio que hacemos á la historia del pais, facilitando á naturales y extranjeros seguros por lo menos nuestra íntima convicción, sin la cual con dificultad nos hubiéramos decidido á emprender una tarea, cuya fatiga y riesgos son harto superiores aun á las esperanzas de buen éxito que el deseo acierta á fingirnos"[126].



Figura 7. Estampa publicada en *España artística y monumental, vistas y descripciones de sitios y monumentos más notables de España.* G. Pérez Villaamil (dibujante) y Bachelier y Bayot (litógrafos). Capilla Mayor de la Catedral de Toledo. 1842.
Fuente: Biblioteca Digital de Castilla y León

[126] P. de la ESCOSURA, "Introducción", en G. PÉREZ VILLAAMIL (dir.), *España artística y monumental, vistas y descripciones de sitios y monumentos más notables de España*. Madrid: Alberto Hauser, 1842, p. 3.

2.1.2. El grabado de arte en la cultura grafico-informativa decimonónica: de la imagen pintoresca a la información gráfica de actualidad

Tras la muerte de Fernando VII, y con la publicación del Reglamento de Imprentas en el Real Decreto de 4 de enero de 1834, se había restablecido una tímida libertad de imprenta, no exenta de ciertas limitaciones, que motivó la amplia proliferación de publicaciones de todo tipo al amparo legislativo. Esta circunstancia expandió enormemente los canales de difusión de las imágenes seriadas. A los libros ilustrados, los folletos, las estampas o las aleluyas, que fueron algunos de los medios por los que los grabados encontraron su forma de divulgación, se sumó la prensa ilustrada[127]. En este sentido, dentro de esa variedad de productos gráficos que vieron la luz, lo realmente significativo en la configuración de la imagen del arte en el contexto de la construcción del Estado liberal, fue la aparición de esa serie de proyectos editoriales de prensa que concedieron un especial protagonismo a la creación de una cultura visual del arte. En efecto, esa tipología de prensa, que podemos categorizar —siguiendo a Bernardo Riego— en las "revistas pintorescas" y las "revistas ilustradas"[128], jugó un papel de primera índole en la conformación de una cultura visual gráfico-informativa, que se apoyó no solo en una amplia miscelánea de los contenidos tratados, sino también en la plasmación de una serie de valores sociales y culturales que encontraron en la imagen gráfica un eficaz medio de difusión. A este respecto, señala Valeriano Bozal que "la ilustración gráfica (…) contribuye de manera decisiva a configurar una concepción del mundo, un conjunto de valores que tipifican al nuevo sector social. En este sentido, no es sino una parte de una organización intelectual y cultural mucho más amplia"[129].

La presencia de las imágenes en estas revistas, acompañadas de textos escritos, cumplió diversos cometidos relacionados con el establecimiento de los valores culturales burgueses, donde el gusto por el arte y su interés quedaron puestos de manifiesto. De esta manera, la divulgación de las distintas muestras de arquitectura, escultura, pintura o de las artes decorativas que se hizo por medio del grabado contribuyó a ampliar el conocimiento de estas artes a un importante sector de la sociedad liberal. A este respecto, Pedro de Madrazo en un artículo publicado bajo el título "Los periódicos ilustrados de

[127] V. PLA VIVAS, *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010, pp. 24-28.
[128] B. RIEGO, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001, p. 113.
[129] V. BOZAL, *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979, p. 11.

Madrid", en *La Ilustración Española y Americana* en 1882, con motivo del veinticinco aniversario de la revista, señalaba lo siguiente:

> Hubo un tiempo en que las letras y las artes eran en nuestra España patrimonio de un muy contando número de individuos. Sucesos dimanados de causas complejas, que todos recordais, llamaron á hacer vida nueva á esta nacion, que un poderoso partido político con tendecias filosófico-religiosas suponia sumida en profundo letargo; y algunos jóvenes de ánimo generoso y escasa experiencia, estimulados por el grandioso espectáculo que ofrecian otros países, donde todas las fuerzas intelectuales de la gran masa social estaba en juego realizando creaciones maravillosas, juzgando que para poner su patria al nivel de aquéllos bastaria generalizar y difundir los conocimientos útiles, de que el pueblo estaba privado por tener cerradas las puertas de los institutos docentes y por la dificultad de proporcionarse la nuevas enseñanzas, concibieron el pensamiento de dotar á España de publicaciones periódicas é ilustras, de amena lectura y baratas, las cuales fomentasen la aficion á las letras, que son al fin y al cabo el vehículo de las ideas y la gran palanca del progreso social [sic][130].

No obstante, no todas esas publicaciones estuvieron dirigidas a un amplio sector de la sociedad, sino que algunos proyectos editoriales buscaron un público más minoritario y elitista, como *El Artista* (1835-1836). A este respecto, apunta en el mismo artículo Pedro de Madrazo que:

> *El Artista* no fue, propiamente hablando, un periódico ilustrado de los que hoy reconocemos como tales; de éstos que, con el aliciente de la baratura, de las viñetas y de la utilidad de las materias tratadas, se abre el acceso á todas las clases altas y bajas de la sociedad [sic][131].

Resulta interesante asimismo el artículo de Pedro de Madrazo porque, además de proporcionar un listado del amplio número de revistas que fueron viendo la luz a lo largo del siglo XIX, recoge los proyectos de prensa gráfica decimonónica más importantes a través de una genealogía de títulos que se había iniciado con *El Artista* y que fue

[130] P. DE MADRAZO, "Los periódicos ilustrados de Madrid". *La Ilustración Española y Americana*, nº 1, 8 de enero de 1882, p. 7.
[131] Ibídem., p. 10.

continuada por *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) y *El Museo Universal* (1857-1869), hasta culminar con *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921). Todos estos proyectos apostaron por la apertura de nuevas vías de discurso social y nuevas formas comunicativas centradas en la hegemonía de la imagen que, a través del medio gráfico, consiguieron una gran eficacia expresiva. El nivel de analfabetismo del momento hizo del grabado un medio especialmente atractivo y sugerente que sirvió de estímulo para que las clases iletradas se interesasen por la prensa. Incluso, como señala María Cruz Seoane, se organizaron talleres de lectura colectiva para que aquellos que no sabían leer pudiesen escuchar las noticias recogidas en los periódicos[132]. En este sentido, *El Museo Universal* recogió un grabado que constituye un testimonio visual de este fenómeno y que muestra a un grupo de lectores concentrados mientras un limpiabotas asiste a dicho gabinete de lectura al aire libre, al tiempo que ejerce su profesión (Figura 8)[133].

La importancia otorgada a la imagen por la prensa gráfica hizo que, entre las funciones asignadas al grabado, una de ellas fuera la de instruir en materia artística a la sociedad con el objetivo de orientar el gusto estético y educar su mirada en torno al arte. Así quedó puesto de relieve en un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* dedicado a las funciones y usos del grabado, donde se explicitó el propósito de: "fomentar el gusto por las cosas buenas, y dar por lo menos una tintura de las bellas artes, que no es licito ignoren las gentes decentes"[134].

[132] M. C. SEOANE, *Historia del periodismo en España II*. Madrid: Alianza, 1983, pp. 14-15.
[133] "Costumbres de Madrid. Gabinete de lectura al aire libre. Pasado, presente y porvenir". *El Museo Universal*, n.º 6, 30 de marzo de 1858, p. 48.
[134] Esas funciones fueron: "1. Divertir por medio de la imitación, representando cosas visibles, 2. Instruir de un modo más sólido y pronto que la palabra. "Las cosas, dice Horacio, que entran por los oídos, toman un camino mucho más largo, y conmueven menos, que las que entran por los ojos, las cuales son testimonios más seguros y fieles", 3. Abreviar el tiempo que se emplearía en volver á leer lo que se hubiese escapado de la memoria, y refrescarla con una sola mirada, 4. Representar las cosas ausentes cual si estuviesen ante nosotros, y que no podríamos ver sino á costa de penosos viajes y grandes gastos, 5. Facilitar el medio de comparar muchas cosas juntas, por el poco lugar que ocupan las estampas, su gran número y diversidad, 6. Formar el guato por las cosas buenas, y dar por lo menos una tintura de las bellas artes, que no es lícito ignoren las gentes decentes". "Utilidad de las estampas y de su uso". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 6, 11 de febrero de 1844, p. 48.



Figura 8. Xilografía publicada en *El Museo Universal*. Costumbres de Madrid. Gabinete de lectura al aire libre. Pasado, presente y porvenir. 1858.
Fuente: Biblioteca Nacional de España

Bajo ese interés por dar a conocer el arte entre la sociedad española subyació un principio nacionalista que tuvo como cometido exaltar un pasado esplendoroso, volviendo la mirada hacia determinados periodos como la Reconquista, la etapa de los Reyes Católicos, el Imperio de los Austrias o el Siglo de Oro español. Por ello, se apostó por difundir esas señas de identidad que resultaban ser un fiel testimonio de ese pasado que se intentaba rescatar a través de la cultura, el arte y la literatura.

En este orden de ideas, vio la luz el 4 de enero de 1835 el primer número de *El Artista*, un proyecto impulsado por el pintor Federico de Madrazo-Kuntz y el literato Eugenio de Ochoa, bajo la influencia del modelo francés. El espíritu romántico de esta publicación, dedicada a las artes y la literatura, quedó puesto de manifiesto en su página de presentación:

> Si todavia hay en nuestra desencantada sociedad moderna, algunas almas privilegiadas que creen en las bellas artes porque son capaces de sentirlas; aun hay personas que sin desdeñar los positivo, aprecian lo ideal y saben que, el hombre no es un materialismo mecánico, sino una creacion sublime, una emanacion de la divinidad. Pues bien; con estas personas habla el ARTISTA; á ellas solas dirige sus

> acentos, porque ellas serán las únicas que le comprendan, las únicas que simpaticen con él, como dos hijos de una misma patria que reune la suerte en una nacion estrangera [sic][135].

Entre los distintos artículos que fueron apareciendo en las diferentes entregas de doce páginas, acompañadas de una o dos litografías cada una de ellas, los dedicados al arte ocuparon un capítulo significativo. Valentín Carderera, Eugenio de Ochoa o Pedro de Madrazo fueron los principales escritores que colaboraron en los artículos dedicados a las Bellas Artes. El tratamiento del arte encontró en esos escritos diferentes formas de aproximación, siendo las más recurrentes las que trazaron un recorrido por los principales hitos de historia de la arquitectura, la pintura o la escultura, principalmente durante la Edad Media y el Renacimiento, las que aportaron descripciones de obras de arte concretas, las que recataron las biografías de los artistas, tomando como punto de partida a Francisco Pacheco, Palomino o Ceán Bermúdez, y aquellas que aportaron reflexiones en torno a la teoría de las artes y la consideración social de los artistas[136].

En este orden de ideas, el primer número contó con dos artículos dedicados a las artes. El primero, escrito por Valentín Carderera, fue el inicio de un repaso por la historia de arte español que arrancó con la reconquista. A lo largo de los diferentes números, la colaboración habitual de este erudito contribuyó a alumbrar con sus conocimientos las muestras más significativas del arte español y a sus principales artificies. El segundo, escrito por Eugenio de Ochoa y precedido por una litografía con la efigie de Velázquez, trazó un semblante biográfico del pintor sevillano. Dicho texto contó con una presentación en la que el crítico y escritor español trató de justificar su elección como protagonista de esta línea dedicada a las biografías de artistas y literatos españoles, en los siguientes términos:

> "Al proponernos publicar sucesivamente los retratos y biografías de nuestros grandes ingenios, creimos no poder empezar mas dignamente esta venerable coleccion, que con el retrato y biografía del pintor más esclarecido que ha producido nuestra patria, tan fecunda como la que mas en eminentes artistas. Hemos dado preferencia á D. Diego Velázquez, no solo por la alta estima en que tenemos el arte

[135] E. DE OCHOA, "Introducción". *El Artista*, t. 1, nº1, 1835, pp. 1-2.
[136] Esta última ha sido examinada por M. GACTO SÁNCHEZ, "La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española". *Anales de literatura española*, n.º25, 2013, pp. 149-168.

> sublime de la pintura, sino porque nos ha parecido justo contribuir en lo posible á generalizar la fama de este grande hombre, de quien, aun que nos sea doloroso decirlo, no se hace hoy generalmente en España tanta cuenta como se debiera, si consideramos que su nombre merece ser tan popular entre los españoles como lo son los de Cervantes y Calderon, á quienes igualó en mérito seguramente puesto que era imposible sobrepujarlos. Si aquellos fueron inimitables en el arte que profesaron, inimitable fue tambien en la mas difícil carrera de cuantas puede abrazar la inteligencia humana, nuestro gran D. Diego de Velazquez y Silva [sic]"[137].

La importancia del grabado de arte no solo sirvió para ilustrar a los artistas y literatos a través de sus efigies, sino que también se dejó notar, aunque en menor medida, en las reproducciones de obras y monumentos, como el Real Museo de Pintura y Escultura, la Puerta del Sol de Toledo, el Real Observatorio de Madrid, el coloso de Memnón, la Anunciación de Berruguete, la Puerta Bib-Rambla de Granada, Hospital de la Latina de Madrid o la Catedral de Granada. A tal fin, el Real Establecimiento litográfico fue un fiel colaborador de la revista[138]. No obstante, más allá de servir estas imágenes de acompañamiento a los textos, las litografías aparecidas en *El Artista* se concibieron para ser enmarcadas o utilizadas como objeto artístico[139], de ahí que la mayoría de artículos sobre arte no fuesen acompañados de ilustraciones sobre los temas tratados.

Apuntaba Pedro de Madrazo, refiriéndose a *El Artista* que "para escribir la verdadera historia del Arte en España, habia que proceder analíticamente, recogiendo hechos, datos, ejemplares, prescindiendo de teorías formuladas á priori, á capricho y por mera razón de autoridad [sic]"[140], y, en este sentido, el *Semanario Pintoresco Español* vino a cubrir esos propósitos. Esta revista, puesta en marcha por Ramón de Mesonero Romanos e inspirada en los modelos editoriales, *Magasin Pittoresque* y *Penny Magazine*, que triunfaban en Francia e Inglaterra, respectivamente, vio la luz el 3 de abril de 1836. A diferencia de la anterior, su intención fue la de ser accesible a un sector más amplio de la sociedad, tal y como quedó puesto de manifiesto en su carta de presentación "escribimos, pues, para toda clase de lectores y para toda clase de fortunas; pretendemos

[137] E. DE OCHOA, "Velázquez". *El Artista*, t. 1, n.º 1, 1835, pp. 6-9.
[138] A. GALLEGO, *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 348.
[139] B. RIEGO, *La construcción social de la realidad*…, op. cit., p. 128.
[140] P. DE MADRAZO, "Los periódicos ilustrados de Madrid", op. cit., p. 10.

instruir á los unos, recrear á los otros, y se accesibles á todos"[141]. Esto llevó a que alcanzase una difusión insólita para la época, contando con seis mil suscriptores. Junto a ello, también quedó expresado en su presentación el interés perseguido en tratar una amplia miscelánea de asuntos a través de secciones que se centraron en la geografía, la historia, el arte, la literatura, la higiene, las biografías, las costumbres, la poesía, la historia natural, la educación, los avances científicos, la arquitectura y los monumentos, la arqueología, la industria y la antropología y la etnografía. El afán por dar a conocer el arte en el *Semanario Pintoresco Español* llevó a que los grabados de arte estuviesen presentes semana tras semana en los diferentes números. A diferencia de *El Artista*, la técnica xilográfica permitió que las imágenes fuesen impresas en las páginas entre el texto, lo que favoreció que los lectores pudiesen llevarse una impresión visual de aquello que leían. Así, se fue configurando un imaginario en torno a los temas tratados, donde el arte fue un protagonista indiscutible. De hecho, la vocación internacional de la revista motivó que se diesen a conocer muestras artísticas más allá de la frontera española, aunque el espíritu nacionalista siguió pesando:

> "En las descripciones artísticas de los monumentos célebres daremos la debida preferencia á los de nuestra España tan rica en ellos, y que para mengua desdeñamos, al paso que corremos á admirar en los paises extranjeros muchos incomparablemente inferiores. Ni pára aqui nuestra intencion. Si el público acoge con benignidad nuestros trabajos, prometemos darle sucesivamente relaciones descriptivas de los pueblos principales y sitios pintorescos de la Península, acompañando las noticias estadísticas y críticas que el estadosde la nación y nuestras investigaciones nos permitan [sic][142]".

A continuación de esa presentación, el grabado y el artículo que inauguraron el primer número estuvieron dedicados al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Figura 9). La descripción aportada por Ramón de Mesonero cumplió con la intención de la revista de incorporar hechos y datos, siguiendo un enfoque de corte positivista.

[141] "Introducción". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 1, 3 de abril de 1836, p. 5.
[142] Ibídem.



Figura 9. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. 1836.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La eficacia del *Semanario Pintoresco Español* para difundir el arte y los monumentos llevó a la conformación de un catálogo visual que se fue configurando entrega tras entrega semanal. Así, en este primer tomo de la revista, correspondiente al año 1836, vieron la luz un total de 30 grabados del arte, tanto nacional como internacional, siendo los de arquitecturas y monumentos los más recurrentes. Del caso español, además del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se grabaron la Real Casa de la Aduana, el Alcázar de Segovia, El Palacio de Buenavista, la Real Fábrica de Platería Martínez, la Mezquita-Catedral de Córdoba, la Lonja de Valencia, la Catedral de Sevilla, el Acueducto de Tarragona, los baños árabes de Gerona y el Monasterio de Yuste. Junto a estos, también se ilustraron dos vistas de ciudades españolas, una general de Valencia, y otra de la fachada urbana de Burgos, presidida por el Arco de Santa María y al fondo su catedral, y tres muestras de escultura: el sepulcro de los reyes de Aragón, el sepulcro del obispo Gutiérrez de Vargas y un mendigo, obra del escultor Ferran. Este último grabado formó parte, junto con otro de la Costanilla de San Andrés de Madrid, del artículo dedicado a la exposición celebrada en 1836[143]. Este hecho pone de relieve, el incipiente interés del

[143] "La aduana". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 2, 10 de abril de 1836, p. 17; "El Alcázar de Segovia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 3, 14 de abril de 1836, p. 25; "El Palacio de Buenavista". *Semanario Pintoresco Español* t. 1, n.º 5, 1 de mayo de 1836, p. 41; "La Real Fábrica de Platería Martínez". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 12, 19 de junio de 1836, p. 97; "La Catedral de Córdoba". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 27, 2 de octubre de 1836, p. 217; "La Lonja de Valencia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 34, 20 de noviembre de 1836, p. 273; "La Catedral de Sevilla". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 34, 20 de noviembre de 1836, p. 280; "El Acueducto de Tarragona". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 35, 27 de noviembre de 1836, p. 281; "Baños árabes de Gerona". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 36, 4 de diciembre de 1836, p. 289; "El Monasterio de Yuste".

Semanario Pintoresco Español, por grabar acontecimientos de actualidad relacionados con el mundo del arte. En este sentido, esta noticia puede ser considerada un antecedente de la eclosión que vivirá el grabado de actualidad informativa en el modelo de prensa ilustrada por excelencia, *La Ilustración Española y Americana*.

Por su parte, como muestras del arte foráneo, se incluyeron, igualmente, grabados de arquitecturas y monumentos —la Abadía de Westminster, Plaza de San Pedro del Vaticano, la Basílica de San Pedro del Vaticano, el Palacio Ducal de Venecia, el Palacio de las Tullerías, la Bastilla, la antigua Bolsa de San Petersburgo, la Torre de Londres y la Catedral de Notre Dame de París—, vistas de ciudades —Jerusalén, Argel y Moscú— y de una pintura — Autorretrato de Tiziano—[144].

Queda comprobado, echando un vistazo a este primer tomo de la revista, que el papel del *Semanario Pintoresco Español* en la conformación de ese imaginario artístico en la sociedad española decimonónica fue indispensable hasta su desaparición en 1857. No obstante, más allá de esas vistas, monumentos y reproducciones de obras de arte, que tuvieron un gran calado a lo largo de las páginas de este proyecto editorial, llama la atención que comenzaron a ser reproducidas algunas muestras de la orfebrería y la armería españolas[145], en un momento que fue decisivo para el reconocimiento de las artes decorativas en España (Figuras 10 y 11). A su vez, a partir de 1839, los grabados de arte

Semanario Pintoresco Español, t. 1, n.º 38, 18 de diciembre de 1836, p. 312; "Valencia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 21, 21 de agosto de 1836, p. 169; "Burgos". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 39, 25 de diciembre de 1836, p. 313; "El sepulcro de los reyes de Aragón". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 37, 11 de diciembre de 1836, p. 297; "El sepulcro del obispo Gutiérrez de Vargas". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 38, 18 de diciembre de 1836, p. 305; "Un mendigo de A. Ferran". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 28, 9 de octubre de 1836, p. 226.

[144] "Abadía de Westminster". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 2, 10 de abril de 1836, p. 23; "Plaza del Vaticano en Roma". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 9, 29 de mayo de 1836, p. 76; "Iglesia de San Pedro en Roma". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 9, 29 de mayo de 1836, p. 77; "Venecia la bella". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 10, 5 de junio de 1836, p. 81; "Palacio de las Tullerías". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 13, 26 de junio de 1836, p. 105; "La Bastilla". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 16, 17 de julio de 1836, p. 129; "San Petersburgo". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 17, 24 de julio de 1836, p. 137; "La Torre de Londres". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 21, 21 de agosto de 1836, p. 184; "Nuestra Señora de París". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 25, 18 de septiembre de 1836, p. 201; "Jerusalén". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 10, 5 de junio de 1836, p. 84; "Argel". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 14, 3 de julio de 1836, p. 117; "Moscou". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 25, 18 de septiembre de 1836, p. 208; "Ticiano [sic]". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 8, 22 de mayo de 1836, p. 72.

[145] Destacamos, en este sentido, los grabados de "La custodia del Santísimo Sacramento en Sevilla". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 25, 21 de junio de 1840, p. 193 y "Armadura del Cid". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 57, 10 de octubre de 1843, p. 289. Asimismo, para un estudio de las espadas y sables de honor en tiempos de Isabel II a través de la prensa, véase: J. J. ALIAGA CÁRCELES y J. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, "Homenajes a la victoria: espadas y sables de honor de la aristocracia militar española en el reinado de Isabel II", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2018*. Murcia: Editum, 2018, pp. 39-55.

pasaron a ser agrupados en secciones fijas que, desde ese momento, fueron recurrentes en los distintos números de la revista, incorporándose, en ocasiones, nuevas secciones en las entregas sucesivas. Así, el arte vio la luz a través de las secciones: "España pintoresca", "Madrid artístico", "Bellas Artes", "Biografías", "Geografía y viajes", "Galería de pinturas", "Galería de esculturas", "Antigüedades españolas", "Armería Real de Madrid" y "Sucesos contemporáneos".

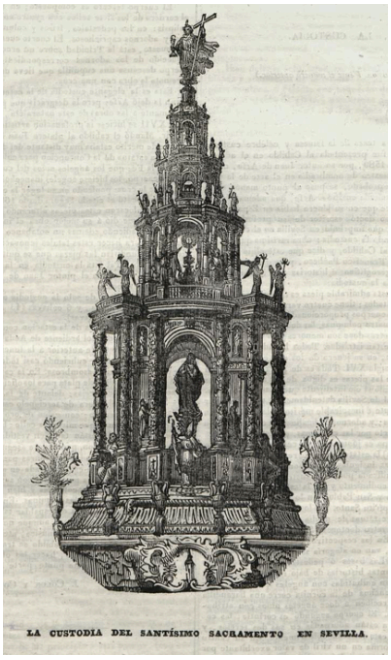


Figura 10. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* La custodia del Santísimo Sacramento en Sevilla. 1840.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

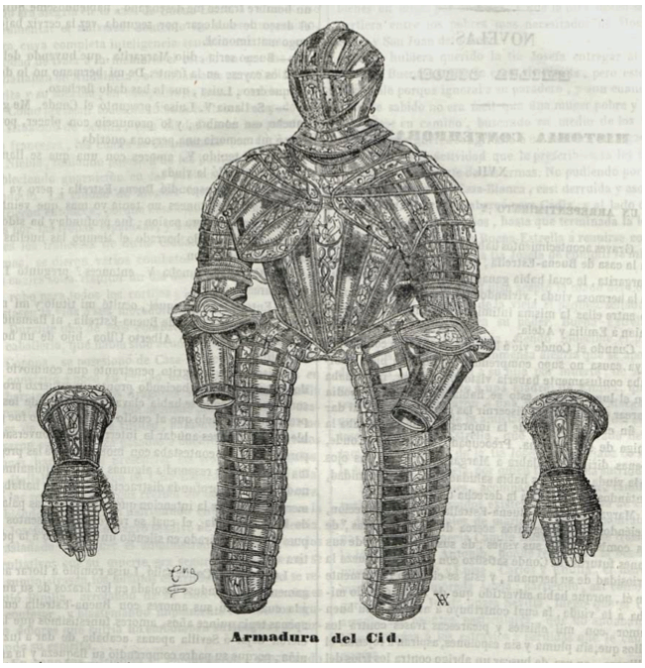


Figura 11. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* Armadura del Cid. 1843.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Aunque el *Semanario Pintoresco Español* no fue el único modelo de revista pintoresca que cubrió asuntos artísticos en sus páginas, sí que fue la más importante, no solo por la gran cantidad de grabados que incorporaron —a pesar de la tosquedad de algunos de ellos—, sino también por el carácter analítico de los textos, la amplia variedad de asuntos tratados en torno al arte y, en definitiva, por sus años de vigencia, que la distinguieron de esa extensa pléyade de revistas que de modo fugaz siguieron sus pasos. El siguiente paso sería, además de ofrecer muestras del arte del pasado, promover la difusión del arte del presente, dando a conocer no sólo sus logros, sino también los acontecimientos artísticos que marcaron la agenda de la burguesía española. En ese nacimiento de la actualidad informativa, las nuevas técnicas de imprenta, como el grabado

en madera, que ya se había puesto en marcha en el *Semanario Pintoresco Español*, fueron indispensables. De esta manera, nació la prensa ilustrada propiamente dicha.

La aparición de este tipo de revistas, calificadas ya en su propio tiempo como "ilustradas", tuvo lugar en Inglaterra. El modelo de estas ediciones fue *The Illustrated London News*, nacido el 14 de mayo de 1842, que combinaba de manera conjunta a lo largo de sus páginas textos con grabados. Tan solo un año después de la salida de esta, surgió en París el 4 de marzo de 1843 la versión francesa, que adoptó el título de *L'Illustration* y el subtítulo en su cabecera de *Journal Universel*. A partir de este momento, surgió una red de proyectos editoriales en las diferentes ciudades más importantes del mundo, en su mayoría, las capitales de sus respectivos estados.

En el caso español, el canto de cisne del prototipo editorial de revista ilustrada vino de la mano de *La Ilustración Española y Americana* que, precedida de las dos cabeceras *La Ilustración de España* (1849-1857) y *El Museo Universal* (1857-1869), siguió el modelo de las grandes revistas ilustradas europeas. A su vez, la segunda de estas dos cabeceras se convirtió en el eslabón que sacó a la luz el modelo de prensa ilustrada española por antonomasia. Así lo anunció en uno de sus últimos números:

> "muy en breve sufrirá este semanario una completa transformación; y estamos seguros de que las mejoras que en todos conceptos notarán los lectores en el periódico nuevo con que vamos á reemplazarle, les demostrará que hay en España elementos para que las publicaciones ilustradas puedan competir con las mejores del extranjero [sic]"[146].

La contribución de *La Ilustración Española y Americana* a la difusión del grabado de arte constituyó a todas luces una iniciativa que tendió a resaltar la universalidad y la verdadera esencia de los logros del arte español, tanto del pasado como del presente. Además, la visión del arte que proporcionó este modelo editorial contribuyó de manera decisiva a diluir aquella frontera que durante siglos había separado las conocidas como artes industriales o decorativas de las Bellas Artes. En este sentido, además de grabarse obras de arte de naturaleza arquitectónica, escultórica y pictórica, se incluyeron ejemplos de orfebrería, mueblería o joyería. Este hecho fue sumamente importante y decisivo para el reconocimiento de las artes decorativas en España, ya que, por un lado, permitió a los

[146] "Advertencia importante". *El Museo Universal*, n.º 45, 7 de noviembre de 1869.

lectores un acercamiento directo a estas artes y, por otro lado, creó un marco indiscriminado para la difusión del arte que no hizo distinción en la concepción del mismo en base a su naturaleza[147].

En este orden de ideas, la difusión de las artes decorativas en *La Ilustración Española y Americana* transitó en dos vertientes. Por un lado, se siguieron los planteamientos formulados por las revistas pintorescas de mostrar y dar a conocer nuestras señas de identidad artísticas volviendo la mirada a un pretérito glorioso[148]. La visión retrospectiva de la orfebrería española como exaltación de un pasado esplendoroso se hizo prestando atención principalmente a los períodos de la Baja Edad Media y del Renacimiento (Figura 12). La ilustración gráfica de determinadas obras pertenecientes a esos marcos temporales estuvo acompañada de un comentario explicativo que, fuertemente influenciado por los enfoques positivistas, historicistas y formalistas, pretendía dar unas nociones de arte a la sociedad. A través de los grabados los lectores comprendían la importancia de la nación, de sus glorias y de los motivos existentes para estar orgullosos de su pasado. A su vez, este servía como modelo a los artífices contemporáneos que veían en él un referente por antonomasia para revestir los objetos resultantes de la producción maquinizada, fruto del desarrollo industrial. De esta manera, el pasado y el presente se dieron cita con la recuperación de los lenguajes del pasado en el seno de la orfebrería, lo que contribuyó a reforzar esos propósitos patrióticos que definieron la imagen de las artes decorativas españolas[149].

---

[147] Esta cuestión ha sido analizada en una investigación cuyos resultados forman parte de la presente tesis doctoral: J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Platería y otros metales preciosos en La Ilustración Española y Americana", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería*. *San Eloy 2017*. Murcia: Editum, 2017, pp. 37-53.

[148] J. S., "Joyero del siglo XIII". *La Ilustración Española y Americana*, n.º 26, 15 de septiembre de 1871, pp. 453 y 456; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Custodia de la catedral de Toledo". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 21, 8 de junio de 1877, pp. 365 y 381; "Joyas antiguas del arte de orfebrería". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 18, 15 de mayo de 1881, p. 299; J. R. MÉLIDA, "La exposición de arte retrospectivo". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 21, 8 de junio de 1881, pp. 374-375; "La exposición de arte retrospectivo: relicario de hierro repujado y damasquinado (siglo XVI), presentado por la Casa Real". *La Ilustración Española y Americana*, n.º 23, 22 de junio de 1881, p. 397; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Arte retrospectivo. Cruz antigua de la catedral de Córdoba". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 13, 8 de abril de 1884, pp. 215 y 224; J. de CASTRO Y SERRANO, "Joyas moriscas". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 46, 15 de diciembre de 1887, pp. 358, 359 y 365; E. SERRANO FATIGATI, "Vajillas artísticas". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 43, 30 de diciembre de 1907, pp. 394-395.

[149] S. RODRÍGUEZ BERNIS, "Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño*, n.º 1, 2015, pp. 63-86.

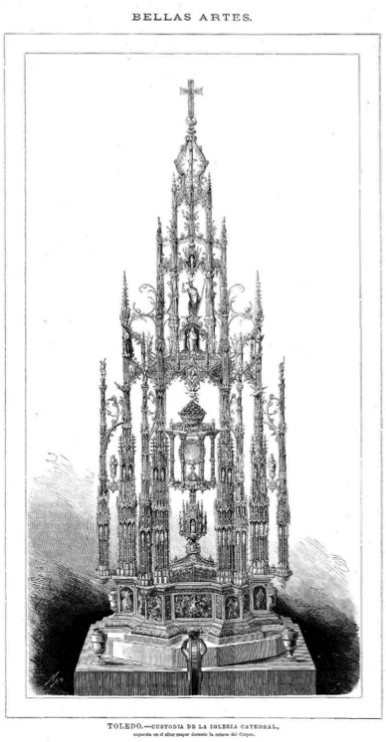


Figura 12. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Custodia de la Catedral de Toledo. 1877.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Por otro lado, se expusieron muestras de la platería y la joyería contemporánea que, en muchas ocasiones, aprovecharon las noticias sobre sucesos de actualidad como pretexto para ser incluidas. Entre esos acontecimientos relevantes de actualidad, fue con motivo de enlaces regios, homenajes e intercambios de regalos, cuando la plata y las joyas hicieron su aparición a través de la imagen gráfica (Figura 13)[150].

[150] "Joyero ofrecido á S.M. la reina". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 10, 15 de abril de 1871, p. 492; "Espada de honor". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 48, 30 de diciembre de 1874, p. 767; "Jubileo episcopal de Pío IX". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 22, 15 de junio de 1877, pp. 385 y 387; "Vaso regalado por el Sr. Duque de Montpensier al Excmo. Sr. Duque de Sesto". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 5, 30 de enero de 1878, pp. 86-87; "Joyas regaladas á SS. MM. Los Reyes". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 5, 8 de febrero de 1878, pp. 94 y 99; "Tocador de bronce con plata oxidada y esmalte". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 9, 8 de marzo de 1878, pp. 155 y 165; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Cáliz regalado al sumo pontífice [sic]". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 18, 15 de mayo de 1878, pp. 311 y 328; "Joyas regaladas por S. M. á la reina doña María Cristina". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 45, 8 de diciembre de 1879, pp. 347 y 361; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Lámpara y custodia". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 23, 22 de junio de 1881, pp. 400, 402 y 409; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Orfebrería española", *La Ilustración Española y Americana,* n.º 35, 22 de septiembre de 1882, pp. 163 y 176; E. MARTÍNEZ DE VELASCO, "Jubileo sacerdotal del papa León XIII". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 34, 15 de septiembre de 1887, pp. 150 y 160; "Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 28, 30 de julio de 1895, pp. 51 y 55; G. de REPARAZ, "Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 27, 22 de junio de 1896, pp. 35 y 48; "Arte cristiano". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 6, 15 de febrero de 1906, p. 104.



Figura 13. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Joyero de plata y oro de Felipe Rodríguez y Palacios, regalado a la reina María Victoria.1871.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

El hecho de incorporar grabados de arte relacionados con acontecimientos de actualidad fue otra de las principales contribuciones de *La Ilustración Española y Americana.* Esta circunstancia llevó a que se grabasen no sólo los objetos artísticos en sí, sino también los propios acontecimientos, entre los destacan las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que desde 1856 venían celebrándose en España por iniciativa estatal para la protección y promoción del arte, o los eventos y actos que tuvieron lugar con motivo de aniversarios o conmemoraciones (Figuras 14, 15 y 16). Esto supondría un antecedente directo de los reportajes sobre arte que marcarían parte de algunos de los contenidos de los noticiarios cinematográficos y que, en el caso español, tuvo su máximo exponente en NO-DO.

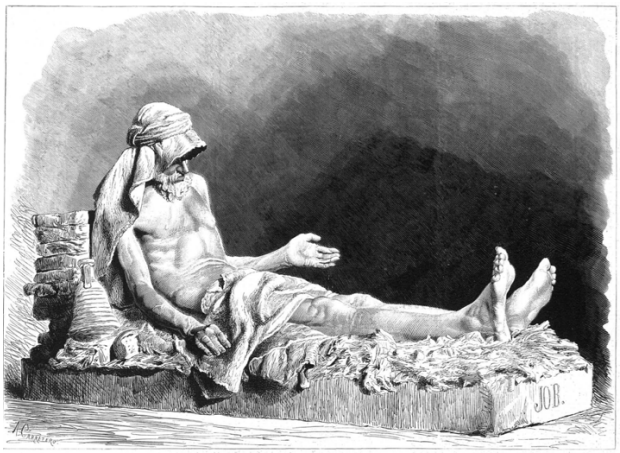


Figura 14. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* El pacientísimo Job. Escultura presentada por D. Francisco Pagés y Serratosa (premiada). Exposición Nacional de Bellas Arte. 1876. Madrid.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

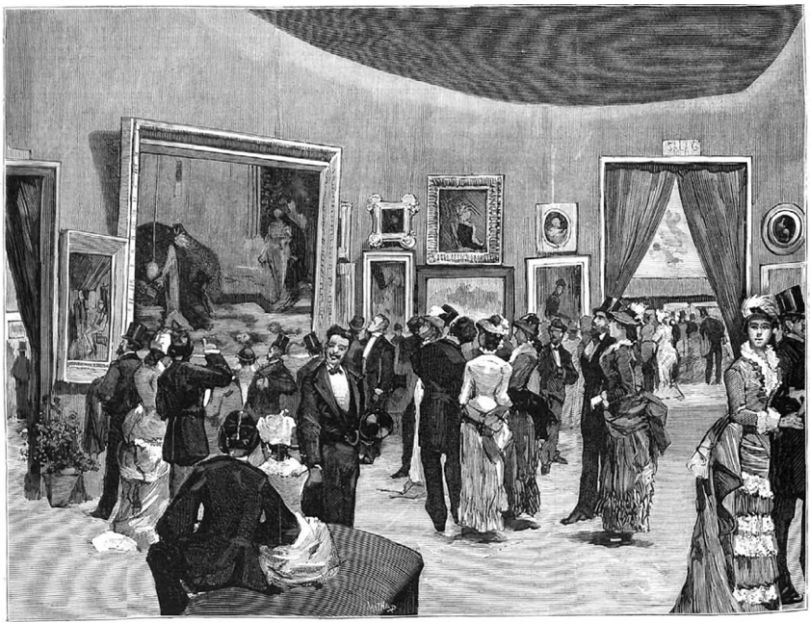


Figura 15. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Exposición Nacional de Bellas Artes: interior de la sala 5ª, el día de la inauguración. Dibujo del natural por Muñoz. 1881. Madrid.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 16. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Tercer centenario de Velázquez. Solemne inauguración de la sala de Velázquez en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Dibujo de Comba. 6 de junio de 1899. Madrid.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Los tiempos de exposición que requería la fotografía y las limitaciones técnicas de reproducción fotomecánicas hicieron que, en una primera etapa de *La Ilustración Española y Americana,* la actualidad informativa estuviese al servicio de la xilografía, lo que requirió de todo un proceso para reproducir esas imágenes. En este sentido, el grabado en madera conformó una jerarquía en su elaboración técnica, en esta labor solían ser, al

menos, dos los autores los que intervenían en el proceso. Por un lado, el dibujante, que era el encargado de reproducir el tema, y, por otro lado, el grabador, que era el responsable de trasladar el dibujo al relieve tipográfico en madera[151]. En la mayoría de los casos, donde la escena que había que reproducir tenía un carácter dinámico, el dibujante era el encargado de tomar las notas necesarias y hacer los escarceos, a modo de boceto, que luego darían lugar al dibujo. Este dibujo podía ser realizado por el mismo que había sido testigo de la escena acontecida o por otro distinto. En este último caso, el dibujante se encargaba de reinterpretar aquellas notas que habían sido esbozadas por el dibujante testigo del acontecimiento. Sin embargo, en los grabados de arte, aunque el dibujo de algunas de ellas se tomó del natural, en la mayoría de los casos se partió de fotografías previas, ya que, a pesar de las limitaciones técnicas que aún presentaba este medio, el carácter estático de las obras de arte permitió que fuesen fotografiadas[152].La imagen fotográfica contó a su vez con la ventaja de ser más fidedigna a la hora de captar los detalles ornamentales e iconográficos de las obras de arte, y esta cualidad innata del medio fotográfico hizo que, una vez superadas las limitaciones técnicas de reproducción de la imprenta, acabase por imponerse el fotograbado en la prensa ilustrada en las postrimerías del siglo XIX y, sobre todo, durante los años de vigencia del siglo XX. Por ello, aunque a mediados del siglo XIX el auge de la fotografía de arte había conseguido superar al grabado por su capacidad de reproducir la realidad con absoluta fidelidad y enorme detallismo, no fue hasta finales de siglo cuando las técnicas de reproducción fotomecánicas permitieron la impresión de fotografías en libros y revistas, poniendo fin al grabado de reproducción. Este desenlace ya fue augurado por el escritor francés Francis Wey en un artículo publicado en la revista *La Lumière* en 1851 donde sostuvo:

> "Le résultat le plus complet, le plus destructif, portera sur les dessins, les gravures ou les lithographies représentant des villes, des monuments, des églises, des ruines, des bas-reliefs, et en général des sujets d'architecture. Sur ce terrain, la lutte serait chimérique : une médiocre épreuve héliographique du portail de Chartres ou de Bourges sera toujours préférable, et comme fini, et comme réalité, et comme relief,

[151] B. RIEGO, *La construcción social de la realidad…*, op. cit., p. 136.
[152] De hecho, *La Ilustración Española y Americana* tuvo predilección por las fotografías que comercializaba la casa Laurent como lo recogen los grabados de orfebrería publicados en *La Ilustración Española y American*: Nº 6, 30 de enero de 1878; Nº 23, 22 de junio de 1881; Nº 45, 8 de diciembre de 1879.

et comme précision, à la gravure la plus accomplie. Dans ces sortes de sujets, la reproduction plastique est tout, et la photographie en est la perfection idéale"[153].

De este modo, en las postrimerías del siglo XIX el grabado pasaría a ser fundamentalmente un medio de expresión, viéndose los grabadores y dibujantes desplazados de esa función de reproducción gráfica en las publicaciones de la época, que sería asumida por las nuevas formas fotomecánicas como la fotolitografía o la fototipia. A partir de entonces, las fotografías comenzaron a proliferar en las revistas ilustradas y el género de la fotografía de arte encontró un espacio de difusión que consiguió llegar a un amplio sector de la sociedad. Esta tendencia se mantendría durante la centuria siguiente.

2.2. La contribución de la fotografía de arte: de las experiencias románticas a la catalogación de obras de arte y monumentos

La ventaja de la que gozaba la fotografía para reproducir, conservar y difundir los logros artísticos de la historia estuvo estrechamente vinculada con el espíritu enciclopédico —que ya había alumbrado a las revistas pintorescas a la hora de tratar temas artísticos, incorporando, en ocasiones, grabados—, y, a su vez, encontró en ese sentimiento nacionalista imperante que anhelaba rescatar el glorioso pasado de las distintas naciones europeas un vehículo para registrar sus obras de arte y sus monumentos más representativos. Además, el enorme éxito del que gozaron las fotografías de arte se debió a su capacidad para reproducir esas obras con absoluta veracidad y fidelidad, que posibilitaba mostrar los detalles con gran claridad y nitidez. No obstante, las limitaciones técnicas también condicionaron los temas de este género fotográfico. Los largos tiempos de exposición y las condiciones lumínicas explican el protagonismo de las vistas urbanas, la arquitectura o la escultura al aire libre, frente a la pintura, ya que los interiores mal iluminados fueron un obstáculo para fotografiar colecciones que se encontraban dentro de iglesias, catedrales, palacios o museos. En este sentido, llama la atención una fotografía que tomó Charles Clifford de la Cartuja de Miraflores durante su viaje a Burgos

[153] F. WEY, "De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts". *La Lumière*, n.º 1, 9 de febrero de 1851, p. 3.

en 1853[154], donde la escultura de San Bruno, obra de Manuel Pereira realizada en la primera mitad del siglo XVII, tuvo que ser sacada al exterior para poder ser fotografiada bajo unas condiciones óptimas de luz (Figura 17). También en esta estancia en Burgos realizó dos vistas del interior de su catedral que, junto a las posteriores fotografías de El Alcázar de Toledo (1857) y de La Catedral de Córdoba (1858), constituyen los únicos ejemplos de fotografías de interiores[155].



Figura 17. Fotografía de Charles Clifford. Escultura de San Bruno en la Cartuja de Miraflores. Burgos. 1853.
Fuente: Victoria & Albert Museum.

A pesar de que España no formó parte del itinerario habitual del *Grand Tour*, que estuvo integrado por países como Francia, Italia, Alemania, Países Bajos o Suiza, fue un destino que llamó la atención de muchos entusiastas románticos extranjeros, principalmente británicos, franceses y alemanas, que recorrieron el país en busca de nuevas experiencias que plasmaron en sus relatos, pinturas, acuarelas, dibujos y grabados. Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Merimée, Charles Davillier, George

[154]L. FONTANELLA y G. F. KURTZ, *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1996, p. 76; L. FONTANELLA, *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1999, pp. 231-320.
[155] R. E. BULLOUGH AINSCOUGH, *Charles Clifford y su imagen de España*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2019, pp. 81-82.

Borrows, Richard Ford John Frederick, George Vivian o Gustave Doré fueron algunos de los viajeros que eligieron conocer España, siendo uno de los destinos preferentes Andalucía, donde encontraron esa esencia oriental y ese color local que tanto les fascinaba. Junto a estos, también llegó un importante número de fotógrafos se lazaron a recorrer el país para fotografiar escenas costumbristas, tipos populares, sus paisajes y monumentos. A los daguerrotipos de Edmond François Jomard —vistas del Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada y del Albaicín de la Alhambra— y de Eugéne Piot —a quien se le atribuyen unas vistas del Patio de los Leones de la Alhambra, una vista de El Escorial y otra del palacio Real de Madrid—, realizados en la década de los cuarenta, se sumarían, durante las décadas de 1850 y 1860 una serie de fotógrafos británicos y franceses que, con sus calotipos, retrataron los monumentos españoles, fijando con ello, unos referentes iconográficos, unos encuadres, unos puntos de vistas y unas composiciones que sería repetidos posteriormente. François Leygonier, Joseph de Vigier, Alphonse de Launay, Émile Pécarrerè, Edward King Tenison y Louisa Tenison fueron algunos de esos fotógrafos aficionados románticos. La mirada foránea modeló a través de las fotografías una serie de tópicos que redundaban una y otra vez en la representación de unas mismas ciudades y monumentos que se convirtieron de manera ineludible en señas de identidad de lo español[156]. Junto a ello, también existió un interés científico y documental en las fotografías de arquitecturas, como ponen de relieve los proyectos acometidos por Jakob August Lorent, sobre la Alhambra de Granada, y Charles Thurston Thompson, fotógrafo británico que fue enviado en 1866 por el Victoria and Albert Museum para completar su repertorio de vistas de monumentos y obras de arte en el marco del Proyecto Fotográfico Ibérico impulsado por el conservador John Charles Robinson. Ambos son un claro ejemplo del interés que existió en Europa por utilizar la fotografía como medio para crear repertorios documentales que sirvieran de fuente de conocimiento y estudio a arquitectos, restauradores e historiadores[157].

Pero, sin duda, la principal contribución en la fotografía de arte en España vino de la mano de dos profesionales, el británico Charles Clifford, en los años cincuenta, y el francés Jean Laurent, en los años sesenta, que se establecieron en España donde generaron un mercado en torno a este tipo de imágenes de proyección internacional. En efecto, esa

[156] H. PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2013, pp. 359-413.
[157] Ibídem., pp. 249-276.

demanda de fotografías se debió a que en la década de los sesenta la reproducción de obras de arte fue una de las líneas de producción que más éxito tuvo en algunos de los más importantes estudios de fotografía profesionales europeos, que fueron los encargados de abastecer a esa clientela interesada en imágenes de ciudades, monumentos y obras de arte[158]. Así, además de las imágenes sueltas o los lotes de fotografías, los álbumes y las publicaciones impresas se convirtieron en los canales habituales para la difusión de la fotografía de arte. En el caso español, sus fotografías sobre monumentos gozaron de una buena acogida en los países extranjeros y esto, a su vez, generó que aumentase, cada vez más, el número de viajeros atraídos por los tesoros artísticos que aguardaba la nación.

Charles Clifford llegó a España en 1950 y al año siguiente abrió su estudio de calotipia en la Puerta del Sol[159]. En 1853, participó, junto al arquitecto Francisco Jareño, en la Expedición artística de Salamanca y Ávila, impulsada por la Escuela de Arquitectos de la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando, para la realización de una serie fotográfica sobre los principales monumentos, que vieron la luz en el álbum *Photografías*, compuesto de 4 fotografías de Ávila y 28 de Salamanca[160]. En dicha expedición, Clifford se lamentó y alertó del deterioro que sufrían determinadas arquitecturas que inmortalizó con su cámara. Más adelante, el fotógrafo inglés realizó una serie de vistas de Madrid, Segovia, El Escorial, La Granja y Burgos (Figura 18). De todas estas vistas, en las que los monumentos fueron los principales protagonistas de sus composiciones, destacan las fotografías de obras de arte que realizó en La Granja de San Ildefonso: dos de esculturas —Nuestra Señora de la concepción y el Cristo del Perdón— y dos de orfebrería —Ostensorio y Cruz procesional de la Colegiata del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso—[161].

[158] Ibídem., pp. 502-513.
[159] Ibídem., p. 460.
[160] J. PIÑAR SAMOS y C. SÁNCHEZ GÓMEZ, "Clifford y los álbumes de la Academia". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 98-99, 2004, p. 19. pp. 9-52.
[161] R. E. BULLOUGH AINSCOUGH, *Charles Clifford…*, op. cit., pp. 85-86.



Figura 18. Fotografía de Charles Clifford. Acueducto de Segovia. Segovia. 1853.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

A partir de 1854, Clifford logró posicionarse en el mercado europeo. De hecho, ese mismo año participó en la exposición Photographic Society de Londres con vistas de Madrid, Salamanca, La Granja y Segovia, que había tomado durante sus primeras experiencias en 1853, y que suponían una aproximación a los monumentos españoles más allá de esa visión estereotipada de la arquitectura islámica de Sevilla, Córdoba o Granada, que había generado todo un imaginario con el que quedó identificada España. Tras su regreso de Londres, Clifford continuó su periplo por el país, viajando por diferentes regiones y provincias, como Sevilla, Granada, Valladolid, León o Asturias. El siguiente hito, en cuanto a fotografía de monumentos, vino en 1855 cuando comenzó a colaborar con el ingeniero Lucio del Valle y realizó todo un catálogo de las obras públicas y de ingeniería que estaban siendo auspiciadas por la reina Isabel II. Fruto de todo ello fue uno de sus álbumes más célebres, *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II* (1858). Fue habitual que, además de fotografiar esos monumentos, se decidiese por introducir en sus composiciones tipos populares, habituales en la fotografía romántica, que parecían figurar de manera natural, a pesar de que su presencia estaba premeditada por el fotógrafo, ya que, debido a los tiempos de exposición, debían posar y permanecer inmóviles durante la realización de la fotografía (Figura 19).



Figura 19. Fotografía de Charles Clifford. Puente-acueducto de la fuente del Palo. Canal de Isabel II. Del álbum *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*. 1858.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La fama de la que gozaba Clifford por entonces le llevó a codearse con importantes personalidades de la aristocracia, como el duque de Osuna, para quien realizó un álbum en el que, bajo el título *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo, pertenecientes al Exmo. Sr. Duque de Osuna y del Infantado, sacadas por Mr. Clifford*, recogió un repertorio de sus propiedades y posesiones a través de 47 fotografías. Además de las diferentes vistas de los jardines y monumentos, incorporó en el álbum la reproducción de dos obras de Goya —*Vista de la Pradera de San Isidro* y *La era*—, que venían a ser una muestra de la prestigiosa colección de obras de arte que poseía el duque de Osuna (Figuras 20 y 21). No obstante, llama la atención, tal y como apuntó L. Fontanella, que, mientras el resto de fotografías que componen el álbum van firmadas, las reproducciones de las obras Goya no llevan la firma de Clifford, lo que revela que no se sentía creador de esas obras, a diferencia de las otras vistas donde sí ratifica su autoría a través de su firma en el positivo con lápiz turquesa (Figura 22)[162].

[162] L. FONTANELLA, *Clifford en España*…, op. cit., pp. 98-99.



Figura 20. Fotografía de Charles Clifford. Vista de la Pradera de San Isidro de Goya. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 21.Fotografía de Charles Clifford. Vista de unas Heras de labradores de Goya. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 22. Fotografía de Charles Clifford. Palacio de los Duques del Infantado. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Durante 1856, Clifford acudió a diferentes encuentros profesionales y exposiciones celebrados en París, Londres y Bruselas. La reputación del fotógrafo era cada vez mayor y eso se tradujo en los estrechos contactos que siguió manteniendo con la aristocracia y la realeza. Así, en 1858 realizó un viaje por Toledo y Extremadura con

el propósito de fotografías las propiedades del duque de Frías, al tiempo que también realizó una serie de vistas de Yuste por encargo de María Luisa Fernanda (Figuras 23 y 24).



Figura 23. Fotografía de Charles Clifford.
Puerta del Sol. Toledo. 1858.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

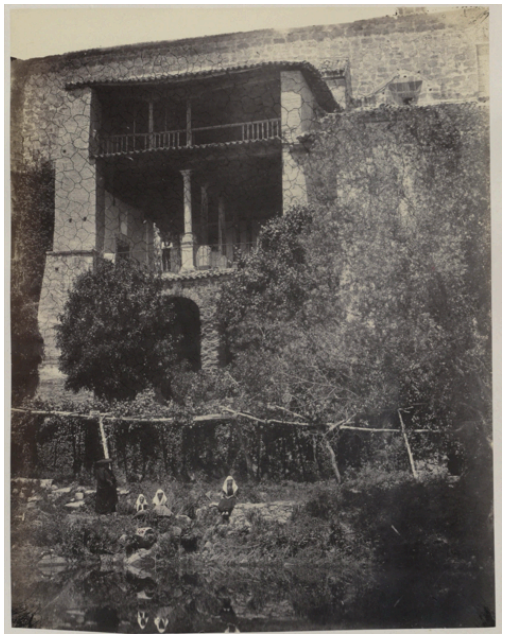


Figura 24. Fotografía de Charles Clifford.
Monasterio de Yuste. Cáceres.1858.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Más allá de los viajes que siguió realizando de manera individual por estos años, destacan aquellos en los que acompañó a la reina Isabel II a partir de 1860, que dieron como resultado diferentes vistas, como las recogidas en los álbumes *Recuerdos fotográficos del viaje de SS.MM. y AA. a las islas Baleares, Cataluña y Aragón* —compuesto por 56 fotografías— y *Recuerdos fotográficos del viaje de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía y Murcia* —compuesto por 93 fotografías—, donde combinó imágenes de arquitecturas efímeras, de paisajes y de monumentos de todas aquellas ciudades y provincias que visitaron. También, en este momento, la reina Victoria le solicitó una serie de fotografías sobre lugares de España. El último gran proyecto del fotógrafo que no pudo conocer culminado en vida, debido a su fallecimiento en 1863, fue el *Álbum Monumental de España* (1863-1869), el cual concluyó su esposa Jane Clifford, quien también recibió encargos de reproducciones de obras de arte: el Tesoro del Delfín, en 1863, y la Real Armería, en 1866 (Figuras 25 y 26)[163].

[163] Ibídem., pp. 216-217.



Figura 25. Fotografía de Jane Clifford. Tesoro del Delfín. 1863.
Fuente: Victoria & Albert Museum.



Figura 26. Fotografía de Jane Clifford. Casco de Felipe II. 1865.
Fuente: Victoria & Albert Museum.

El francés Jean Laurent y Minier siguió la estela de Charles Clifford de conformar todo un repertorio de imágenes en torno a las obras de arte y monumentos españoles. Tras su llegada a España en la década de los cuarenta, trabajó como jaspeador y se dedicó a la fabricación de cajas de lujo, una actividad que ya había iniciado en Francia. Su labor profesional fue reconocida y recibió varias medallas en la Exposición Industrial de Madrid. Su afición por la fotografía le llevó a abrir, junto a Juan Martínez Sánchez, su primer estudio de fotografía en la Carrera de San Jerónimo, 39, de Madrid, en 1856[164]. El número de encargos recibidos y la demanda de sus fotografías hicieron que a finales de los cincuenta ya fuese un fotógrafo reconocido. El retrato fue el género más reclamado, lo que le llevó a fotografiar a grandes celebridades del momento, miembros de la aristocracia y de la Familia Real, aunque también se especializó en fotografiar obras de arte y obras públicas, además de escenas costumbristas y tipos populares. Así, en 1858, en la misma línea de Clifford, recibió el encargo de Lucio del Valle para realizar un álbum de fotografías de la línea de ferrocarril de Madrid a Alicante. Esta actividad de fotografiar obras públicas sería retomada en la segunda mitad de la década de los sesenta.

[164] H. PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en España*…, p. 484.

Lo interesante de la fotografía de Jean Laurent, en cuanto a lo que nos atañe, es que, además de capturar vistas de ciudades y de los monumentos de las diferentes provincias de la geografía española, llevó a cabo una intensa actividad de reproducción de las obras de arte custodiadas en diferentes museos e instituciones. En el caso de esas vistas de ciudades y monumentos, destaca que, a diferencia de lo que hacía Clifford en algunas de sus composiciones de introducir personajes, renunció a ello concentrando todo el protagonismo de sus fotografías en los monumentos (Figura 27). No obstante, la mirada del fotógrafo inglés tras el objetivo influyó de manera decisiva a la hora de componer las vistas de Laurent, muchas de las cuales son un trasunto de aquellas.



Figura 27. Fotografía de Jean Laurent. La Catedral de Murcia. Ca. 1870.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Por su parte, en el caso de las reproducciones de obras de arte, ya en el primer catálogo publicado en 1861, bajo el título *Catálogo de los retratos que se venden de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*, dedicó un apartado al Museo del Prado "El Real Museo de Madrid en la mano. Álbum artístico. Colección de algunos cuadros del museo de pinturas", en el que dejó constancia de la reproducción de 78 pinturas de la pinacoteca madrileña (Figura 28).

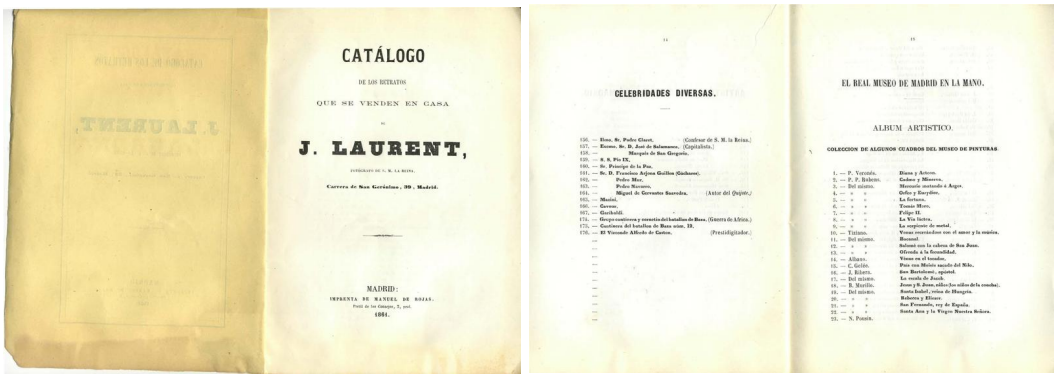


Figura 28. Jean Laurent. *Catálogo de los retratos que se venden de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*. Madrid. 1861.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

A pesar de esta referencia, tal y como ha apuntado H. Pérez Gallardo, el impulso de reproducir las obras del Museo del Prado vio la luz en el catálogo de 1866, una tarea que continuó hasta 1879 (Figura 29)[165]. Asimismo, Adolphe Braun también obtuvo en 1880 el permio para reproducir las obras de la pinacoteca. Junto a ello, el propio Laurent contó con un establecimiento en el propio museo, denominado J. Laurente & Cía desde 1863, junto a su yerno Alfonso Roswag, donde puso a disposición de sus clientes un amplio repertorio de las pinturas custodiadas en la institución. Tras la muerte de Roswag en 1898 y hasta 1990, cuando José Lacoste y Borde se hizo cargo del establecimiento, no se retoma la actividad de fotografiar la colección de la pinacoteca.



Figura 29. Fotografía de Jean Laurent. Las Meninas de Velázquez. Museo del Parado. Madrid.1867.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

[165] Ibídem., p. 490.

Además del Museo del Prado, Jean Laurent también fotografió otras colecciones, públicas y privadas, como las de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Museo Arqueológico, el Lázaro Galdiano, el Museo de Bella Artes de Sevilla o las de los sitios reales, así como obras de artistas contemporáneos, siendo un claro ejemplo las que fueron presentadas a las exposiciones nacionales de Bellas Artes (Figuras 30 y 31).



Figura 30. Fotografía de Jean Laurent. Biblioteca de El Escorial. 1867. Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 31. Fotografía de Jean Laurent. *Une procession interrompue* de Mariano Fortuny. Ca. 1875. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Su incesante actividad de fotografiar monumentos y obras de arte quedó recogida en la *Guide de l'Espagne et le Portugal du point de vue artistique, monumental y pittoresque* (1879), editada por el propio Laurent y escrita por Alfonso Roswag. Se trataba de una publicación de carácter práctico que tenía como cometido ofrecer un itinerario de visitas a los viajeros. Este tipo de literatura funcional encontró en las guías de viaje *Beadeker* el modelo editorial más difundido en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, la primera guía de España y Portugal no vio la luz hasta 1897, en su versión alemana, a la que se sumarían las versiones inglesa y francesa en 1898 y 1900, respectivamente[166]. Ligado con el turismo de finales del siglo XIX y con la fotografía, otro canal para la difusión y distribución de la imagen del arte fue la tarjeta postal. Esta comenzó a circular en España a partir de 1873, por una orden

[166] E. AFINOGUÉNOVA, "El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España", en A. DEL REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, p. 38.

ministerial que había sido aprobada dos años antes. Sin embargo, esas primeras tarjetas postales que comenzaron a circular no incorporaron imágenes. Hubo de esperar al perfeccionamiento de los sistemas de reproducción con procedimientos como la fototipia o el fotograbado para que fuese posible la inclusión de imágenes fotográficas. El sucesor de Laurent, José Lacoste, aprovechó la colección del archivo fotográfico del francés y editó numerosas series de postales de fototipias de ciudades, monumentos y colecciones de arte (Figuras 32 y 33). De este modo, la tarjeta postal fue un dispositivo indisoluble para la conformación de una mirada turística en torno al arte y fueron muchas las compañías extranjeras que se sumaron a editar tarjetas postales, siendo la más importante en los albores del siglo XX Hauser y Menet, que editó también series monográficas dedicadas al arte (Figuras 34 y 35)[167].

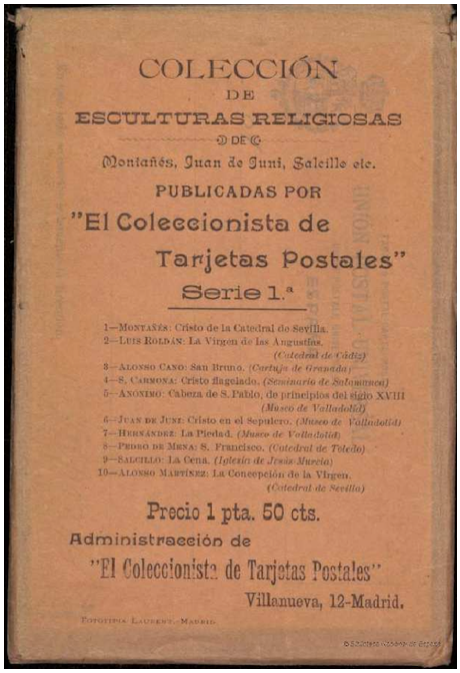


Figura 32. *Colección de esculturas religiosas de Montañés*, Juan de Juni, Salcillo, etc., publicadas por "El Coleccionista de Tarjetas Postales". Fototipia Laurent. Madrid. Ca. 1900.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

[167] C. VEGA, *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017, pp. 190-191.

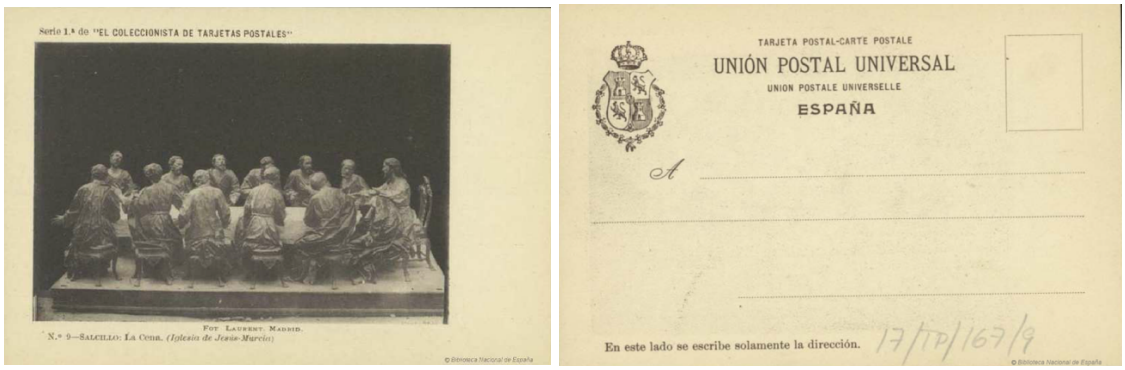


Figura 33. Anverso y reverso de la tarjeta postal con la imagen de *La Última Cena* de Francisco Salzillo. Laurent. Ca. 1900.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 34. Museo del Prado. 20 tarjetas postales. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1905.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.



Figura 35. Madrid. 20 tarjetas postales. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1905.
Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La contribución de los fotógrafos foráneos a la construcción de un imaginario artístico estuvo subordinada a satisfacer los deseos de una clientela ansiosa por retener y conservar en imágenes fotográficas un reportorio de los monumentos y de las obras de arte de la geografía española para el recuerdo. La atracción cada vez mayor que impulsó a los extranjeros a viajar al país llevó a la progresiva implantación del fenómeno turístico[168]. Es por ello que las fotografías de monumentos pasaron a ser demandadas por un creciente número de turistas. De este modo, esa función de la fotografía de arte al servicio del turismo, que gozó de un gran reclamo a finales del siglo XIX, se mantendría durante la centuria siguiente. Aunque las bases formales e iconográficas de la fotografía de arte habían sido sentadas por fotógrafos extranjeros, entre los que Charles Clifford y Jean Laurent contribuyeron de manera decidida a ello, a partir de la década de los sesenta del siglo XIX se sumaron fotógrafos locales a cultivar este género fotográfico[169]. Entre

[168] J. VEGA, "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 59, n.º 2, 2004, p. 101.
[169] H. PÉREZ GALLARDO, *Fotografía y arquitectura en España*…, p. 15.

esos fotógrafos podemos señalar, siguiendo a C. Vega, nombres como Alfonso Vadillo en Burgos, Antonio Bonilla en Valladolid, Venancio Gombau en Salamanca, Fernando López Beaubé en Ávila, Luis R. Alonso en Palencia, Pedro Cano Barranco en Barcelona, Pérez Romero en Sevilla, Cortés y Castellá en Córdoba, Manuel Torres Molina en Granada o Salazar en Orense[170]. Los trabajos de dichos fotógrafos vieron la luz tanto en publicaciones turísticas como en otras especializadas en arte.

En efecto, la divulgación del arte a través de la fotografía en las postrimerías del siglo XIX y en los albores del siglo XX no sólo respondió a un interés turístico, sino también a una sensibilidad artística que promovió la protección y la conservación del patrimonio. En este orden de ideas, los reales decretos de 1 de junio de 1900 y 14 de febrero de 1902 regularon la puesta en marcha de un ambicioso proyecto que tuvo como objetivo llevar a cabo un inventariado de todos los bienes patrimoniales de España, siéndole encomendada a diferentes autores una provincia, cuyos resultados conformaron el Catálogo Monumental de España[171]. Aunque vio frustradas sus expectativas, dicha empresa se desarrolló entre 1900 y 1961, y tal y como señala A. López-Yarto "por primera vez se aceptaba oficialmente la importancia de la fotografía para conocer el patrimonio y para el estudio de la Historia del Arte"[172]. Junto a ello, durante el primer tercio del siglo XX diferentes proyectos editoriales tomaron el relevo a las revistas ilustradas del siglo XIX y dedicaron secciones monográficas al arte con la publicación de fotografías de gran calidad, siendo una de las más importantes *La Esfera* (Madrid, 1914-1931)[173].

[170] C. VEGA, *Fotografía en España (1839-2015) …*, op. cit., p. 200.
[171] Real decreto disponiendo se proceda al Catálogo monumental y artístico de la Nación, de 1 de junio de 1900. *Gaceta de Madrid*. Madrid, t. 2, n.º 153, 2 de junio de 1900, p. 1079; Real decreto disponiendo que por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se continúe la formación del Inventario general de los monumentos históricos y artísticos del Reino, de 14 de febrero de 1902. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n.º 49, 18 de febrero de 1902, pp. 734-735.
[172] A. LÓPEZ-YARTO, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 21.
[173] C. VEGA, *Fotografía en España (1839-2015) …*, op. cit., p. 588.

2.3. La contribución de la cinematografía: de las vistas de ciudades y monumentos a las primeras muestras del arte en el cine informativo y documental

2.3.1. De las vistas de ciudades y monumentos españoles a los primeros documentales cinematográficos: del cine de los orígenes a los años diez

El surgimiento del cine supuso una auténtica revolución en la cultura de la imagen y, a pesar de que la circulación de imágenes en diferentes formatos y soportes era cada vez mayor en el momento de su nacimiento, logró asombrar y conmocionar a una sociedad que por vez primera era testigo de la existencia de un medio capaz de reproducir fotográficamente el movimiento. La capacidad para documentar la realidad circundante con absoluta fidelidad, como ya había hecho la fotografía, hizo que los primeros pasos dados por el cine siguiesen la estela de aquella[174]. De este modo, además de registrase acciones y fragmentos de la realidad cotidiana, existió una predilección por filmar las ciudades y sus principales monumentos. No obstante, conviene tener en cuenta que, lejos de ser consideradas estas primeras películas como documentales, esas vistas de ciudades y monumentos constituyen los bosquejos fílmicos iniciales de lo que, en un futuro, permitiría el desarrollo del documental de arte. Es cierto que comparten temas y soporte, pero, sin embargo, la finalidad de esas primeras vistas no fue otra que la de capturar y difundir lo observado, sin otra pretensión, mientras que la aspiración del documental de arte vendría a cumplir propósitos muy diversos, siendo la función didáctica su principal vocación.

De resultas de lo expuesto, rastrear los orígenes del documental de arte en España es una tarea compleja, principalmente, por tres motivos: en primer lugar, por la escasa obra conservada; en segundo lugar, por la escasa documentación referida al respecto; y, en tercer lugar, porque durante estos primeros años aún no se había configurado el documental de arte como género cinematográfico con personalidad propia, lo que dificulta aplicar los criterios epistemológicos y los límites que lo definen a las películas producidas durante el primer tercio del siglo XX, que se mueven entre las vistas, los reportajes y los documentales. Por ello, las fronteras entre el cine informativo y el documental durante en esta primera etapa del cine español son difusas y las películas

[174] J. MONTERO y Mª ANTONIA PAZ, "Poner puertas al campo: el cine informativo, sobre su definición y metodología". *Historia y Comunicación Social*, n.º 2, 1997, pp. 31-34.

producidas transitan por ambos terrenos. A ello, habría que sumar la dificultad añadida de no poder discernir para qué propósito fueron realizadas determinadas películas que tratan temas artísticos, ya que, más allá del propio registro documental de las primeras vistas que fueron realizadas en los albores del siglo XX, es cierto que desde las esferas institucionales se comenzó a ver el enorme potencial que podían tener esas películas sobre ciudades y monumentos para la promoción turística y cultural del país. Es por ello que pudieron servir bien a uno de estos propósitos, o bien a ambos.

El éxito cosechado por el cinematógrafo Lumière, tras la primera proyección pública el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café del Bulevar de los Capuchinos en París, llevó a su rápida expansión internacional. El 13 de mayo de 1896 tuvo lugar el primer pase privado de las cintas Lumière en España, en los bajos del Hotel Rusia de Madrid y al día siguiente se iniciaron las proyecciones públicas en la capital[175]. Los rodajes con el cinematógrafo, por su parte, comenzaron durante la primera quincena del mes de junio. Resulta llamativo que, entre esas primeras vistas que fueron realizadas, existió un interés por registrar una imagen urbana de Madrid que se materializó en los títulos *Puerta del Sol* y *Porte de Tolède* realizados por Alexandre Promio (Figuras 36 y 37)[176]. La elección de estos lugares para ser filmados se debió muy probablemente a su trascendencia histórica de haber sido enclaves de acceso a la ciudad y de haberse convertido en puntos neurálgicos de la misma. Precisamente, ambas recogen esa esencia en un plano autárquico de menos de un minuto de duración en el que la cámara se mantiene estática y el dinamismo de la imagen viene determinado por el movimiento interno de los viandantes y de los vehículos que son recogidos en la película.



Figura 36. Fotograma de *Puerta del Sol* (Alexandre Promio, 1896). Fuente: Filmoteca de Catalunya.



Figura 37. Fotograma de *Puerte de Tolède* (Alexandre Promio, 1896). Fuente: Filmoteca de Catalunya.

[175] J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, "Las primeras sesiones del cinematógrafo Lumière en Madrid". *Imafronte*, n.º 8-9, 1992-1993, p. 107.
[176] J. C. SEGUIN, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*. París: L'Harmattan, 1999, p. 46.

Los vínculos de estas vistas cinematográficas con la fotografía son muy estrechos, ya que suponen una continuidad de esas imágenes de ciudades y monumentos que habían difundido los grabados durante el siglo XIX y a los que se sumó más adelante la fotografía[177]. Además, conviene también tener en cuenta que el surgimiento del cinematógrafo se gestó en el seno de una empresa de productos fotográficos en Lyon que había impulsado el padre de Augusto y Louis Lumière, Antoine. De hecho, la rápida difusión del cinematógrafo se debió a que se supo aprovechar la fama, la organización y la infraestructura preexistente con las que contaba la casa Lumière[178]. Estas circunstancias favorables allanaron el terreno para que los operadores Lumière, cinematografistas y proyeccionistas, se encargasen de recorrer el mundo registrando y dando a conocer públicamente fragmentos de aquellas ciudades y los monumentos que visitaban. Esto posibilitó, por un lado, abrir una ventana más al mundo a aquellas personas que no tenían la posibilidad de viajar y gracias a estas vistas podían descubrir lugares que nunca imaginaron llegar a conocer, y, por otro lado, potenciar los viajes entre las clases más acomodas que, como sucedía con las imágenes fotográficas, vieron en esas vistas un aliciente para emprender visitas a estos nuevos lugares. A pesar de esas conexiones con la fotografía, con las que compartían algunos códigos, como los encuadres o los ángulos, la especificada del medio cinematográfico llevó a la incorporación del movimiento a esas vistas, lo que incrementó enormemente su poder de atracción y sugestión ante la mirada de los espectadores.

En este orden de ideas, el cine comenzó a construir y distribuir su propia imagen de España, en un primer momento bajo la mirada extranjera —como ya había sucedido con la fotografía— a la que, poco después, se sumaría la de los camarógrafos nacionales. Así, entre 1898 y 1901, las vistas urbanas y paisajística ocuparon un 21,6% de la producción en el ámbito español[179].

Durante los primeros años del siglo XX, fueron Fructuoso Gelabert y Segundo de Chomón algunas de las figuras pioneras del cine español que filmaron un número

[177] B. SOTO VÁZQUEZ, "Vistas Lumière y tradición fotográfica". *Banda aparte*, n.º 20, 2001, pp. 65-67.
[178] J. LETAMENDI y J. C. SEGUIN, "Los operadores Lumière o la difusión del cinematógrafo", en D. NARVÁLEZ TORREGROSA (coord.), *Los inicios del cine*. México: Universidad de Zacatecas; Editorial Plaza y Valdés; Gobierno del Estado de Zacatecas, 2004, pp. 11-30.
[179] P. GONZÁLEZ LÓPEZ, *Los inicios del cine en España (1896-1909): la llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Madrid: E-excellence, 2005, pp. 14-15.

importante de vistas de ciudades y monumentos[180]. La realización de este tipo de películas, además de suponer la forma más sencilla de iniciarse en el nuevo medio, no requería inversiones financieras ni una infraestructura industrial, pero sin embrago, permitía su exhibición tanto en las pantallas nacionales como internacionales[181].

En 1900, Fructuoso Gelabert rodó *Panorama de Barcelona, monumentos y fiestas*, una cinta en cuyo título plasmaba de manera explícita el interés por el legado arquitectónico de la capital catalana. Esta película inauguraba una línea temática dentro de su filmografía dedicada a los monumentos de Cataluña y Aragón, que dieron como resultado algunos títulos, como *Alhama de Aragón y el Monasterio de Piedra* (1903), *Excursión a Montserrat -Montserrat pintoresco-* (1908), *Gerona Monumental* (1908), *Mallorca: monumentos, costumbres, danzas y fiestas -Mallorca, isla dorada-* (1908), *El Monasterio de Poblet* (1908), *Castillo de Eramprunyá* (1911), *Castillo de Hostalric* (1911), *Monasterio de Queralt en Berga* (1911), *Tarragona monumental* (1911) o *Zaragoza y sus monumentos* (1913)[182].

El asentamiento de Barcelona como eje productivo, cuya hegemonía mantendría hasta los inicios de los años veinte, estuvo motivado por la formación de las primeras empresas de producción nacional, como Film Cuesta, Hispano Films, Films Barcelona o Studio Films, y por el establecimiento de sucursales de varias casas francesas como Pathé y Gaumont, que realizaron reportajes y documentales sobre temas españoles. La primera, por ejemplo, encargó a Segundo de Chomón la realización de una serie de documentales entre 1911 y 1912, como veremos a continuación. La segunda, por su parte, también se interesó por la riqueza monumental de España y encargó en 1905 a Alice Guy, pionera del cine francés de ficción, la realización de una serie de películas que, bajo el título *Voyage en Espagne*, registraron parte del legado arquitectónico y urbano de Barcelona, Madrid, Granada, Córdoba y Sevilla. El propósito de estos reportajes era el de ofrecer una imagen de país, mostrando a sus gentes, tradiciones, costumbres, paisajes y monumentos. El criterio de filmación que sigue Alice Guy para registrar estos últimos se basa en un plano con el que a través de una panorámica de izquierda a derecha ofrece una

[180] Sobre la contribución de Segundo de Chomón al cine español, véase J. M. MINGUET I BATLLORI, *Segundo de Chomón: el cine de la fascinación*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals, 2010.
[181] R. GUBERN, J. E. MONTERDE, J. PÉREZ PERUCHA, E. RIAMBAU y C. TORREIRO, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997, p.29.
[182] P. GONZÁLEZ LÓPEZ, "Fructuós Gelabert i Badiella, fundador y pilar del cine catalán". *D'Art: revista del Departament d'Historia de l'Art*, n.º 13, 1987, pp. 299-314; P. GONZÁLEZ LÓPEZ, "Los quince primeros años del cine en Cataluña". *Artigrama*, n.º 16, 2001, pp. 39-74.

imagen conjunta del monumento y su entorno. De este modo, la realizadora supo ver las posibilidades expresivas que le ofrecía el movimiento como recurso propio del cine para desplegar su mirada hacia el Monasterio de Montserrat en Barcelona, el paseo del Prado, el edificio del Banco de España, los jardines del Palacio de Buenavista —por entonces Ministerio de Guerra—, la fuente de Cibeles, la Puerta del Sol, el Palacio Real de Madrid, la mezquita de Córdoba[183], el puente de Triana, la Torre del Oro y la Catedral de Sevilla y la ciudad de Granada, así como la Alhambra (Figuras 38, 39, 40 y 41).



Figura 38. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Barcelona.
Fuente: Filmoteca de Catalunya.



Figura 39. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Madrid.
Fuente: Filmoteca de Catalunya.



Figura 40. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Sevilla.
Fuente: Filmoteca de Catalunya.

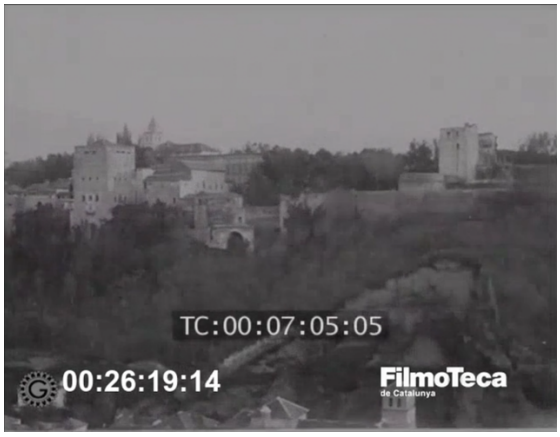


Figura 41. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Granada.
Fuente: Filmoteca de Catalunya.

Voyage en Espagne es un ejemplo de cómo el cine se sumó a la configuración de un imaginario de España, asumiendo una función que en la centuria precedente había tenido el grabado, la literatura de viajes y la fotografía. La obra de Alice Guy, por tanto,

[183] A. GUY BLACHÉ, *The memoirs of Alice Guy Blaché*. Londres: Scarecrow Press, 1996, p. 53.

supuso, un trasunto en imágenes de la obra de Théophile Gautier *Voyage en Espagne* (París, 1843), no solo por compartir título, sino también por ese afán en conocer el "color local" de una España que se reducía a mostrar sus tipos, costumbres, paisajes y monumentos, bajo esa óptica cargada de tópicos que había impulsado a los románticos a visitar el país. De hecho, esa atracción cada vez mayor que incitó a los extranjeros a viajar al país llevó a la progresiva implantación del fenómeno turístico. En este sentido, la finalidad principal de dichas imágenes cabría encuadrarlas en este contexto, más aún si tenemos en cuenta que, el mismo año en que Alice Guy llevó a cabo sus rodajes, comenzaron los primeros impulsos oficiales en materia de turismo en España con la creación de la Comisión Nacional para el Turismo (1905-1911), dependiente del Ministerio de Fomento[184].

En la década de los diez, las vistas de ciudades y monumentos dejaron paso a los documentales, siendo el turolense Segundo de Chomón quien marcó un punto de inflexión con sus películas[185]. Los conocimientos técnicos e industriales que adquirió en París cuando comenzó a trabajar junto a su esposa Julienne Mathieu en los talleres de coloreado manual de películas de George Méliès orientaron su vida profesional en el mundo del cine. Su regreso a España y la apertura en Barcelona de un taller de coloreado de películas en 1902, cuya dirección compartió con su esposa, lograron conseguir encargos de la casa francesa Pathé, iniciándose así una serie de relaciones con la empresa francesa que se mantendrían fluctuantes a lo largo de su carrera. Fue, precisamente, durante su última etapa de colaboración con la casa Pathé cuando Chomón recibió el encargo de realizar un conjunto de documentales, actividad que llevó a cabo hasta la primavera de 1912 cuando la productora Italo Films de Turín le ofreció un contrato de trabajo.

Como resultado de esa producción documental, realizó una serie de títulos dedicados a diferentes ciudades españolas y sus monumentos: *Burgos* (1911), *Gerona, la Venecia española* (1912), *L'antique Tolède* (1912), *Una excursión a la isla de Mallorca* (1912) y *Barcelone, principale villa de la Catalogne* (1912) (Figuras 42, 43, 44 y 45). Sin duda, de todos ellos, es *Burgos* el que se revela como una auténtica prueba de los dos

[184] J. C. GONZÁLEZ MORALES, "La Comisión Nacional de Turismo y primeras iniciativas para el fomento del turismo: la industria de los forasteros (1905-1911)". *Estudios Turísticos*, n.º 163-164, 2005, pp. 17-30.
[185] A. del REY-REGUILLO, "Segundo de Chomón, un guía turístico de cine". *Fotocinema. Revista Científica de cine y fotografía*, n.º 7, 2013, pp. 5-22.

principales elementos que el documental de arte, como género con entidad propia, desarrollaría posteriormente: la imagen y el texto, y sus interrelaciones. La cinta, de cuatro minutos de duración, fue coloreada por el sistema Cinemacoloris ideado por el propio Chomón y a pesar de la imposibilidad de incorporarle sonido por aquellos años, existe en ella una vocación explicativa de sus imágenes que se resuelve a través de la inclusión de intertítulos con rótulos que incorporan el título, la datación y una breve descripción de los emblemáticos edificios que recogen los planos (Figura 46). Junto a esa función explicativa de los rótulos, destaca que al ser producida por Pathé estaba destinada a servir de "visita turística guiada" a los franceses[186]. En efecto, A. del Rey-Reguillo apunta que dichas películas podrían haber cumplido un papel de primer orden en la promoción turística articulada por aquellos años[187], ya que, en 1911 fue creada la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística —sustituyendo a la Comisión Nacional para el turismo que había sido creada en 1905— desde la que se promovió una serie de acciones destinadas a la divulgación del tesoro artístico español, y cuya actividad se prolongó hasta 1928.



Figura 42. Fotograma de *L'antique Tolède* (Segundo de Chomón, 1912). Toledo.
Fuente: Archives françaises du film du CNC (Bois d'Arcy)

[186] Ibídem., p. 12.
[187] A. del REY-REGUILLO, "Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español", en A. del REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, pp. 70-76.

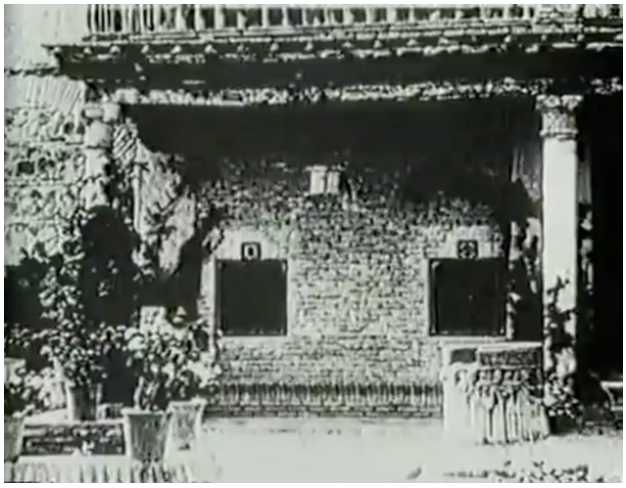


Figura 43. Fotograma de *L'antique Tolède* (Segundo de Chomón, 1912). Casa- Museo del Greco. Toledo.
Fuente: Archives françaises du film du CNC (Bois d'Arcy)



Figura 44. Fotograma de *Barcelone, principale villa de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912).
Fuente: Filmoteca de Catalunya.

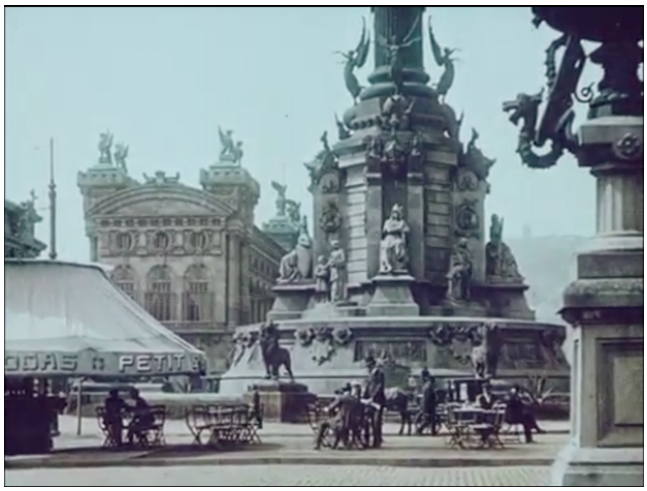


Figura 45. Fotograma de *Barcelone, principale villa de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912).
Fuente: Filmoteca de Catalunya.



Figura 46. Secuencia de planos de *Burgos* (Segundo de Chomón, 1911).
Fuente: Archives françaises du film du CNC (Bois d'Arcy). Composición de la secuencia de planos, elaboración propia.

Dicha comisión aunaba competencias, por un lado, en materia de turismo y, por otro, sobre la cultura artística, y entre las esas iniciativas llevadas a cabo por su comisario, el marqués de la Vega Inclán, podemos destacar la creación de la Casa-Museo del Greco en Toledo (1910) y la edición de folletos, guías y monografías sobre arte, siendo especialmente significativa la serie sobre *El arte en España*, impresa en Barcelona por el editor Thomas e ilustradas con fotografías, cuyo propósito principal quedó expresado en los siguientes términos:

> Propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiende, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. Es tanto lo que aún poseeos, y tan importante, que se de conveniencia que se sepa, por los que no lo tengan averiguado, que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, y para que esta demostración llegue fácilmente a todas partes, emprendemos la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recogerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales[188].

Los primeros números de la colección aparecieron en 1913 y a ellos se sumaron otros que se publicaron hasta 1943, conformando un total de 36 títulos: *La Catedral de Burgos, Guadalajara-Alcalá de Henares*, *La Casa del Greco*, *Real Palacio de Madrid*, *Alhambra I*, *Velázquez en el Museo del Prado*, *Sevilla*, *Escorial I*, *Monasterio de Guadalupe*, *El Greco*, *Aranjuez*, *Monasterio de Poblet*, *Ciudad Rodrigo*, *Goya en el Museo del Prado*, *La Catedral de León*, *Palencia*, *Alhambra II*, *Valladolid*, *Museo de Pinturas de Sevilla*, *La Catedral de Sigüenza*, *Ribera en el Museo del Prado*, *Escorial II*, *Zaragoza I*, *Zaragoza II*, *La Catedral de Toledo*, *Catedral de Toledo. Museo*, *Museo de Bellas Artes de Cádiz*, *La Catedral de Barcelona*, *Alcázar de Sevilla*, *La Catedral de Sevilla*, *La Catedral de Sevilla. Museo*, *Monasterio de Santes Creus*, *Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, La Catedral de Segovia*, *Zurbarán* y *Goya en el Museo del Prado. Tapices*.

[188] CABELLO y LAPIEDRA, Luis Mª, *El Arte en España. Ciudad Rodrigo*. Barcelona: Thomas, s. f., p. 49.

En este sentido, de forma paralela a esa aspiración de propaganda turística que se perseguía con las iniciativas llevadas a cabo por la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística, también existió la necesidad de promover una educación cultural. Precisamente, es en este contexto donde se comenzó a ver el cine como un medio eficaz para la educación y sobre ello dieron cuenta las primeras disposiciones oficiales. Así, en la Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 26 de diciembre de 1911, quedaba expresada la necesidad de integrar el cine en la educación "no sólo en beneficio de la enseñanza escolar, sino también de la post-escolar, en la que, entre otros beneficios, tanto pueden contribuir á la cultura artística de nuestro pueblo, base de aquel respeto por sus monumentos históricos, que asegura su integridad, su conservación y su permanencia en el suelo patrio"[189]. De acuerdo con esto, resulta cuando menos revelador que se dispusiese el potencial que el cine tenía especialmente para sensibilizar a sociedad en materia de patrimonio, para lo cual iban a servir aquellas producciones de documentales sobre ciudades y monumentos que se estaba llevando a cabo en aquel momento.

La contribución de J. Minguet sobre la recepción del cine en la España de los años diez arroja importantes observaciones acerca de la actitud mantenida por las élites frente al medio cinematográfico que, de manera ineludible, repercutió en las películas sobre temas artísticos que se estaban realizando por entonces[190]. Una de esas actitudes fue la de rechazo, que estuvo motivada por surgimiento de una serie de voces detractoras entre los sectores de la Iglesia y ciertos grupos intelectuales que consideraron las películas de ficción como una amenaza hacia determinados valores morales y sociales del momento. La condena al cine de ficción llevó a esos detractores a considerar una posible redención del cine a través de los reportajes y documentales con clara finalidad didáctica y educativa. Esta defensa, por lo tanto, jugó a favor de ese incipiente cine informativo y documental que estaba poniendo su foco de interés en temas artísticos y culturales. Es por ello que conforme fue avanzando esa década de los años diez el potencial educativo del cine fue alcanzando un mayor protagonismo y esas reflexiones alumbraron nuevas disposiciones legales al respecto. En este sentido, el Ministerio de Instrucción Pública y

[189] Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 26 de diciembre de 1911, disponiendo se fomente la creación de Sociedades particulares que á semejanza de las existentes en otros países se propongan regalar á las Escuelas pobres aparatos y proyecciones instructivas. *Gaceta de Madrid*. Madrid, 14 de enero de 1912, n.º 17, p. 134.

[190] J. M. MINGUET I BATLLORI, "¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión (sobre la recepción del cine en la España de los años diez)". *Secuencias*, n. º 8, 1998, pp. 9-16.

Bellas Artes aprobó dos reales órdenes el 11 de abril de 1918 y el 12 de julio de 1918. La primera de ellas dispuso la necesidad de implantar el cine en la enseñanza de las escuelas nacionales siguiendo el ejemplo de otros países como Francia, Inglaterra o Italia[191]. La segunda dispuso el encargo a las diputaciones provinciales y los ayuntamientos de asumir los costes de producción de "una ó más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones, con el fin de divulgar lo más saliente y característico de las mismas"[192].

En este orden de ideas, además de realizarse películas sobre las ciudades y sus monumentos, se llevaron a cabo otros proyectos para recoger testimonios de importantes personalidades del mundo de la cultura y las artes como demuestra la obra de Eduardo Zamacois, *Escritores y artistas españoles* (1920)[193]. Dicha película realiza un retrato de Santiago Rusiñol, Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Mariano Benlliure, Manuel Linares Rivas y Amadeo Vives, que los muestra en escena cotidianas, algunas de las cuales dan cuenta de su labor profesional. Destacan, a este respecto, las imágenes que se ocupan de los artistas plásticos Santiago Rusiñol y Mariano Benlliure. Los primeros planos dedicados al pintor barcelonés lo muestran en una barca que surca las aguas del río Tajo a su paso por el Jardín del Príncipe de Aranjuez. A estos, le suceden otros planos que ofrecen una imagen del pintor preparando su caballete frente a la Fuente de Apolo donde se dispone a culminar uno de los tantos lienzos que realizó de los jardines de Aranjuez durante más de treinta años, siendo el lugar que más inspiró su obra (Figura 47). Con pincel y paleta en mano, la cámara muestra, a través de planos americanos, primeros planos y planos detalle, unos segundos del proceso de creación de su paisaje. Culmina el reportaje mostrando al pintor en el embarcadero tras haber finalizado su jornada. Por su parte, en el caso de Mariano Benlliure, aparece acompañado del dramaturgo Manuel Linares Rivas a quien le muestra algunos de sus trabajos escultóricos, como *Fernando*

[191] Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 11 de abril de 1918, nombrando una Comisión encargada de implantar lo más rápidamente posible el uso del cinematógrafo en la enseñanza primaria, con fines educativos. *Gaceta de Madrid*. Madrid, 1 de mayo de 1918, n.º 121, p. 807.
[192] Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 12 de julio de 1918, disponiendo se ponga en conocimiento del Ministro de la Gobernación la conveniencia de que por dicho Ministerio se recomiende a las Diputaciones Provinciales y Ayuntamientos que tomen a su cargo el coste de producción de una o más películas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones, como medio educativo de la niñez. *Gaceta de Madrid*. Madrid, 1 de agosto de 1918, n.º 213, p. 340.
[193] J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, "Los inicios del cortometraje español. Etapa muda (1896-1930)", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, p. 31.

Roca de Togores y Maldonado, la *Bailaora*, *Primeros pasos*, *Goya* o *Duque de Veragua* (Figura 48).



Figura 47. Fotograma de *Escritores y artistas españoles* (Eduardo Zamacois, 1920). Santiago Rusiñol.
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 48. Fotograma de *Escritores y artistas españoles* (Eduardo Zamacois, 1920). Mariano Benlliure y Manuel Linares Rivas.
Fuente: Filmoteca Española.

La obra de Eduardo Zamacois es de suma importancia en la historia del documental de arte no solo a nivel nacional, sino también a nivel internacional, por dos motivos principales. En primer lugar, porque constituye un precedente directo de los reportajes y documentales sobre artistas contemporáneos que serían producidos por NO-DO en España. Y, en segundo lugar, porque se revela como uno de los primeros ejemplos a nivel europeo de reportajes sobre artistas contemporáneos, después de la experiencia llevada a cabo por Sacha Guitry en *Ceux de chez nous* (1915), a la que también se sumaría en la década de los veinte la serie alemana *Schaffende Hände* de Hans Cürlis, sobre el proceso de creación artístico de importantes creadores plásticos como Kandinsky, Grosz,

Pechstein, Dix, Kollwitz, Liebermann y Calder[194]. De la película muda de Sacha Guitry, que registró a grandes personalidades de la Francia de su tiempo, entre las que se encuentran los artistas Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir y Auguste Rodin, y cuya proyección estuvo pensada para ser acompañada por los comentarios de su realizador en vivo, se realizó otra versión sonora en 1939. Sin embargo, no fue hasta 1952 cuando vio la luz la versión acabada de la película (Figuras 49, 50, 51 y 52)[195].



Figura 49. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Edgar Degas.
Fuente: Cinémathèque française.



Figura 50. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Claude Monet.
Fuente: Cinémathèque française.



Figura 51. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Auguste Renoir.
Fuente: Cinémathèque française.



Figura 52. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Auguste Rodin.
Fuente: Cinémathèque française.

[194] S. JACOBS y D. LATSIS, "Introduction: the mid-century celluloid museum", en S. JACOBS, B. CLEPPE y D. LATSIS (eds.*), Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020, p. 21.

[195] 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.

2.3.2. El legado monumental en el documental español de los años veinte: entre la función educativa y finalidad turística

Durante la década de los años veinte, que en buena parte vino a coincidir con la dictadura del general Miguel Primo de Rivera (1923-1930), se produjo un proceso de nacionalización del cine dentro de la cultura de masas que hizo de este espectáculo un vehículo generador de identidades nacionales, donde las referencias culturales y populares alumbraron un genuino cine nacional, con personalidad e identidad propia, tal y como ha investigado ampliamente J. T. Cánovas Belchí en un nutrido número de trabajos[196]. Esa contribución del cine a la construcción de un imaginario de lo español no fue exclusiva de la ficción[197], sino que el cine documental también contribuyó a su enriquecimiento. En este sentido, el interés por filmar imágenes urbanas y monumentos histórico-artísticos que había presidido los años precedentes siguió su curso durante estos años decisivos en la conformación de un cine nacional por el que no pasó desapercibida la riqueza artística del país como símbolo identitario. Es más, por aquellos años, la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística seguía siendo consciente del enorme potencial que tenía el cine al servicio del turismo para promocionar el legado monumental español. Sin embargo, como bien ha apuntado E. Afinoguénova, la imagen que se ofrecía de España a través sus monumentos, lejos de ser integrada en otros discursos que diesen cobertura al desarrollo moderno del país, fue continuadora de ese espíritu que había impulsado la conservación y la protección de los tesoros artísticos de la nación durante la segunda mitad del siglo XIX[198].

La productora Atlántida S.A. Cinematográfica Española, la primera y la más importante durante los años veinte en la industria cinematográfica madrileña, rodó en 1923 diferentes documentales que, aunque no se conservan, sabemos que los títulos fueron: *Burgos* (169 m.), *Fiesta Nacional* (201 m.), *La Granja* (185 m.), *Salamanca* (125

---

[196] Véase al respecto los siguientes estudios: J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", en J. C. SEGUIN y N. BERTHIER (coords.), *Cine, nación, y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, pp. 25-36; "Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español: a propósito de la adaptación cinematográfica de *La Verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921). *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia del Arte*, n.º 10, 2011, pp. 65-87; "Modernidad y tradición en el cine español de los años veinte: cuestiones identitarias en la obra de José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo, en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Imaginarios en conflicto: 'lo español' en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, pp. 221-236.

[197] Véase, P. GONZÁLEZ LÓPEZ y J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.

[198] E. AFINOGUÉNOVA, "El discurso del turismo…", op. cit., pp. 44-49.

m.) y *Toledo* (257 m.)[199]. Ese interés por poner el acento en la riqueza monumental formaba parte del espíritu por indagar en lo genuinamente español que marcó la producción de esta empresa madrileña durante la primera mitad de los años veinte. Como bien ha analizado J. T. Cánovas Belchí, este panorama estuvo determinado por la siguiente circunstancia:

> La pujanza del cine extranjero exhibido en la corte, fundamentalmente americano y alemán, acrecientan la afición del público y ponen en evidencia el grado de perfección tanto narrativa como artística alcanzada. Su carácter abiertamente internacional es su mejor arma de penetración a lo que se suma la excelente organización comercial e industrial. Los cineastas patrios, limitados en sus recursos tanto financieros (por ausencia de capitales inversor estables y fuerte), como artísticos (por limitación de medios técnicos o simple ignorancia del nuevo medio expresivo) optarán por la "vía nacionalista" intentando oponer a la producción cosmopolita y suntuosa del exterior lo genuinamente autóctono o lo que se considera como tal, es decir, nuestro folklore, nuestra riqueza monumental y ambiental, y nuestras rancias tradiciones[200].

En este sentido, desde el estreno de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), hasta el de *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín y Manuel Noriega, 1925), las adaptaciones de zarzuelas y las obras costumbristas alcanzaron un enorme desarrollo que contribuyeron a alimentar ese imaginario de lo español que caracterizó a esa "vía nacionalista" del cine. En definitiva, tanto el cine documental como el cine de ficción exploraron los rasgos esenciales de la nación y configuraron una determinada forma de representar los elementos definitorios de la cultura española, donde el legado monumental constituyó una de sus principales señas de identidad. En este contexto, se gestó un polémico debate que estuvo determinado por la identificación del cine español con la *españolada*, un término que acogió dos acepciones bien diferenciadas. Por un lado, se empleó para hacer referencia a esas producciones nacionales que ahondaban en aspectos vinculados con la cultura española por medio de tópicos que hundían sus raíces en el siglo XIX. Por otro lado, se usó con un claro sentido peyorativo en las producciones extranjeras

[199] J. CÁNOVAS BELCHÍ, "La Atlántida SAGE y los inicios de la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en J. ROMAGUERA y P. ALDAZABAL (ed.), *Hora actual del cine de las autonomías en el Estado español*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1990, pp. 275-286.
[200] J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, "Cultura popular e identidad nacional en el cine español…", op. cit., p. 26.

que emplearon esos tópicos españoles para ofrecer una visión distorsionada de la realidad del país. Esta difícil circunstancia impulsó que se promulgaran órdenes oficiales que contribuyesen a paliar esa imagen negativa que se estaba explotando de España. Así, la Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 28 de julio de 1924 comenzaba señalando:

> De algún tiempo a esta parte viene advirtiéndose, con dolorosa frecuencia, en la producción cinematográfica que se lleva a la pantalla en el extranjero y que reproduce aspectos de la vida española, singularmente de carácter histórico, un falso concepto de la realidad, que si lamentablemente en cuento entraña una ligereza de preparación, lo es más y digno de toda censura por lo que significa de intención desaprensiva de buscar toda costa un efecto, aunque para ello sea preciso atropellar la verdad, nuestra propia representación diplomática en el extranjero ha concluido por llamar la atención de los Poderes pública, al efecto de que, con pretexto de dar a conocer los monumentos artísticos de nuestro país, se inventan películas verdaderamente calumniosas de sus hechos históricos, de sus costumbres, de sus tipos, de su desarrollo cultural, y que, por consiguiente, nos denigran ante los extraños[201].

Como medida de control, se impuso la obligatoriedad de entregar al citado ministerio dos copias del argumento y del *découpage* de aquellas producciones cinematográficas que requiriesen la entrada a monumentos nacionales para el rodaje de dichas películas:

> 1.º En lo sucesivo, a toda instancia de entrar en los Monumentos nacionales o Arquitectónicos-artísticos dirigida al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con finalidades cinematográficas, necesariamente se acompañarán dos copias del argumento y epígrafes narrativos o leyendas de todos sus cuadros.
> 2.º Las peticiones se resolverán a reserva de que el Gobernador de la provincia respectiva, asesorado del Presidente de la Comisión de Monumentos, estime que la impresión de películas no ocasiona perjuicio para el Monumento.

[201] Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 28 de julio de 1924, disponiendo que en lo sucesivo, a toda instancia de entrada en los Monumentos nacionales o arquitectónico-artísticos dirigida al Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes con finalidades cinematográficas, se acompañarán dos copias del argumento y epígrafes narrativos o leyendas de todos sus cuadros. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n.º 220, 7 de agosto de 1924, pp. 742-743.

3.º La autorización de entrada en los Monumentos, al efecto de impresionar lugares para películas, se otorgará en casa caso de Real orden[202].

Ese interés del cine documental español por el legado monumental quedó también recogido en *España Monumental* (ca. 1925) del que se conservan las imágenes dedicadas a la Alhambra y el Generalife en el Archivo Histórico de Filmoteca Española. La cinta de poco más de diez minutos de duración consta de diferentes planos de los espacios y edificios más representativos del conjunto monumental que son precedidos de rótulos descriptivos. La cámara presenta las diferentes unidades arquitectónicas combinando planos fijos con planos en los que se realizan panorámicas un tanto toscas, bien horizontales, o bien verticales, que sirven para ofrecer una visión del conjunto (Figuras 53 y 54). En la misma línea de este, encontramos *Toledo* (1928), también conservada en el Archivo Histórico de Filmoteca Española, donde el legado monumental de la Ciudad Imperial vuelve a ser el protagonista durante todo el metraje de la película.



Figura 53. Fotograma de *España Monumental* (ca. 1925). Patio de los Leones.
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 54. Fotograma de *España Monumental* (ca. 1925). Patio de los Arrayanes.
Fuente: Filmoteca Española.

La celebración del Primer Congreso Nacional de Cinematografía durante el mes de octubre de 1928 en el Palacio de Cristal del Buen Retiro en Madrid fue el evento cinematográfico nacional más importante gestado a finales de los años veinte. Los temas tratados y las resoluciones acordadas abrieron una nueva vía para el desarrollo del cine español. Dicho evento fue promovido por la revista *La Pantalla*, semanario cinematográfico español editado entre el 18 de noviembre de 1927 y el 18 de agosto de 1929 que, además de ofrecer noticias de actualidad del mundo del cine, se trazó como

[202] Ibídem.

meta intervenir directamente en los asuntos de la cinematografía española[203]. Bajo un discurso cargado de referencias a la raza, la patria o la nación, el Congreso articuló una serie de resoluciones que tuvieron como cometido servir de medidas de protección, control y fomento del cine español:

> 1.ª Aproximación material y espiritual de todas las regiones españolas por el mutuo conocimiento cinematográfico.
> 2.ª Verdadera confraternidad ibero o hispano-americana, que podrá obtenerse viéndonos unos a otros en la pantalla como un espejo.
> 3.ª Prácticas de la agricultura y primeros rudimentos de enseñanza con el "Cine ambulante".
> 4.ª La educación ciudadana según fórmula de Mussolini, a través de su fundación L. U. C. E., bajo los auspicios de la Sociedad de las Naciones.
> 5.ª Nuevo régimen de censura con normas de unidad y un Tribunal de apelación para las películas rechazadas.
> 6.ª Registro oficial de títulos de películas a base del establecido por la "Mutua de Defensa Cinematográfica Española".
> 7.ª Creación de una Cámara Arbitral Cinematográfica Hispanoamericana.
> 8.ª Reglamentación de la profesión de operador proyeccionista.
> 9.ª Homenaje a la Aviación española y al gran inventor del auto-giro, D. Juan de la Cierva, como agradecimiento de la técnica cinematográfica.
> 10.ª Prohibición de que los niños asistan a los cines donde se exhiban películas no aptas para menores.
> 11.ª Constitución en todos los pueblos de Cinematecas Municipales como la propuesta en San Sebastián por la maestra doña Presentación Ortega de Ustarroz.
> 12.ª Premio para las películas educativas.
> 13.ª Exención de derechos de Aduanas y franquicia postal para las películas científicas, pedagógicas e instructivas.
> 14.ª Publicación de un "Noticiario Cinematográfico" netamente español, dirigido por la Oficina permanente del Congreso.
> 15.ª Conveniencia de que el Estado obligue a un porcentaje de película española en los "Noticiarios" editados por extranjeros y exhibidos en España.
> 16.ª Proyecto de ley de Protección a la Industria cinematográfica nacional.
> 17.ª Apoyo únicamente para aquellas películas que puedan hacer honor a España.

[203] J. NIETO FERRANDO y J. E. MONTERDE, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Valencia: Shangrila, 2018, pp. 486-487.

18.ª Obligación legal y moral de programa películas nuestras.

19.ª Creación de premios en metálico y honoríficos a las mejores películas nacionales.

20.ª Definición de cuáles películas pueden y deben considerarse españolas.

21.ª Formación en el Ministerio de Trabajo de una Cinemateca Nacional.

22.ª Constitución de una Cámara Sindical de la Producción Cinematográfica Española[204].

El ideario de este proyecto sentó las bases de muchas de las acciones que verían la luz en las décadas sucesivas. Algunas de ellas se materializaron en la República, otras acabarían por cristalizar en la dictadura franquista. Resulta especialmente significativo a este respecto, por un lado, la alusión al Instituto LUCE como modelo a exportar en España, y, por otro lado, el interés por la creación de un noticiario "netamente español". Se trata de dos piezas claves que acabarían por encajar con la creación de NO-DO en 1942. Pero, junto a ello, encontramos en reiteradas ocasiones referencias al cine educativo y, una vez más, se vuelve la mirada hacia Italia. Conviene tener en cuenta que antes de la creación del Instituto LUCE, su impulsor, Luciano De Feo, había fundado una pequeña sociedad anónima, Sindicato Istruzione Cinematografica (SIC), para producir y distribuir películas educativas[205]. Los primeros títulos incluían algunos documentales como los científicos de Roberto Omegna —*La vita dei ragni Epeira*, *La mantide religiosa*, *Vita delle farfalle* o *La vita delle api*—, el documental de viaje de Franco Martini *Aethiopia* y algunos documentales de arte, como la serie dedicada al arte griego que, bajo el título *Arte greca*, dedicó tres cortometrajes a sus diferentes etapas: arcaica, clásica y helenística. La mayor parte del metraje de estas tres películas está dedicada a la escultura, tanto en relieve como en bulto redondo, aunque también se incluyen algunas muestras de arquitecturas, como son la Acrópolis de Atenas —en el cortometraje dedicada a la época clásica— y el Templo de Zeus Olímpico de Atenas —en el cortometraje dedicado a la época helenística—. Los intertítulos que preceden a los planos con las obras aportan datos relacionados con el título de la pieza, datación, localización y/o función. Por su parte, las obras son presentadas por medio de planos fijos, que muestran la obra en su totalidad o un detalle de la misma. En ocasiones, se incluyen diferentes planos que muestras distintos

[204] "Resoluciones adoptadas por el Primer Congreso Español de Cinematografía, elevadas a la aprobación del Gobierno de S. M.". *La Pantalla*, n.º 45, 1928, p. 760.
[205] E. G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Istituto Luce, 2004, p. 13.

puntos de vista de la obra o en un mismo plano se muestra la escultura girando sobre una base móvil. Solamente se incorpora un tosco *travelling* en el cortometraje dedicado a la época helenística cuando es presentado el relieve de las Bailarinas Borghese del Museo del Louvre (Figura 55).



Figura 55. Fotograma de *Arte Greca – Architettura e Scultura – Epoca ellenistica* (SIC, 1924). Bailarinas Borghese del Museo del Louvre
Fuente: Archivio Luce.

El cine educativo, por lo tanto, hizo del patrimonio histórico-artístico uno de sus principales temas para su cultivo. El 5 de noviembre de 1928 tuvo lugar la inauguración del Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa (IICE), con sede en Roma, de la mano del gobierno fascista de Mussolini, vinculado al Instituto Internacional de Cooperación de la Sociedad de Naciones, cuya finalidad era la de generar un marco adecuado para la producción y difusión de películas educativas a nivel internacional (Figura 56). La dirección de dicha institución fue asumida por el director del Istituto LUCE, Luciano De Feo[206]. Junto a ello, en el seno de la institución también se fundó la *Revista Internacional de Cinema Educativo* que publicó mensualmente en italiano, francés, inglés alemán y español. Muy vinculada al espíritu de esta institución estuvo la

[206] C. TAILLIBERT, *L'Institut International du cinématographe éducatif - Regard sur le role du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. París: L'Harmattan, 1999, p. 9.

figura del intelectual español Ernesto Giménez Caballero, quien decidió implementar en España esas iniciativas que se estaban llevando a cabo en Italia[207].



Figura 56. Fotograma del Giornale LUCE A / A0303. Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa. Villa Falconieri di Frascati (Roma). 1929.
Fuente: Archivio Luce.

Este ambiente de efervescencia cultural que presidió el año 1928 también estuvo marcado por otro acontecimiento de carácter artístico de enorme calado que fue la celebración del primer centenario de la muerte de Goya, del que la cinematografía no pasó desapercibida. En efecto, a los diferentes actos que se sucedieron para conmemorar la vida y la obra del pintor aragonés, desde festejos populares, hasta impulsos de carácter académico e institucional, como publicaciones de estudios y monografías y celebración de exposiciones, se sumaron una serie de iniciativas cinematográficas, algunas de las cuales se llevaban fraguando desde años atrás. Como han estudiado F. J. Lázaro Sebastián y F. Sanz Ferreruela, la influencia la personalidad goyesca que perfiló la historiografía francesa a mediados del siglo XIX alumbró un nutrido número de proyectos que no fueron más allá del papel, como los planteados por Luis Buñuel, Florián Rey (*En tierra de Goya*), José del Oro (*El milagro de la jota*), Carlos Fernández Cuenca (*Como en los tiempos de Goya*) o Federico Deán (*La maja de Goya*). Además de estas propuestas inconclusas, también se refieren los investigadores a aquellas producciones que de alguna manera

[207] L. LÓPEZ MARTÍN, "Origen y contenido del cine proyectado con fines educativos hasta 1960". *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n. °11, 2013. Recuperado el 19 de enero de 2021 de: http://journals.openedition.org/ccec/4851

participaron de ese espíritu conmemorativo con guiños u homenajes a la obra goyesca —como, por ejemplo, *La condesa María* (Benito Perojo, 1927) o las dirigidas por José Buchs, *El conde de Maravillas* (1927), *El dos de mayo* (1927) y *Pepe-Hillo* (1928)—, así como a la película realizada por Modesto Alonso *Goya, que vuelve* (1928), según la novela homónima escrita por Antonio García Guzmán[208].

Ese afán por redundar en un concepto de la identidad nacional de España a través de sus monumentos histórico-artísticos que había presidido la década pronto iba a sufrir un cambio de paradigma tras la creación del Patronato Nacional del Turismo por Real Decreto de 25 de abril de 1928. De este modo, después de sustituir a la Comisaría Regia de Turismo y de la Cultura Artística, que había sido hasta entonces la encargada del control de ese incipiente turismo y de la promoción del tesoro artístico español, uno de sus principales cometidos propagandísticos fue el de transmitir una imagen competitiva del país conjugando el pasado monumental y la belleza natural con elementos propios de la modernidad[209]. La cultura visual gestada al amparo del Patronato vino a cumplir este cometido, siendo el cartel turístico, tanto pictórico como fotográfico, uno de los principales motores de la representación de esa renovada imagen de España[210]. Es más, ese impulso visual de la imagen de España llevado a cabo por el Patronato Nacional del Turismo fue continuado tras la Guerra Civil, en primer momento, por la Dirección General de Turismo tras su creación en agosto de 1939 y, en un segundo momento, por el Ministerio de Información y Turismo en 1951, que fueron los organismos encargados de generar la cultura visual oficial del turismo en los años del franquismo[211]. Es por ello que no debe extrañarnos que el famoso eslogan "Spain is different" que apareció por vez primera en 1929 fuese retomado en la propaganda turística promovida por ministro Manuel Fraga Iribarne en los años del desarrollismo. Con dicho lema se pretendía transmitir la idea de una España moderna y renovada que nada tenía que ver con esa

[208] 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, pp. 17-52.
[209] E. AFINOGUÉNOVA, "El discurso del turismo…", op. cit., pp. 49-55.
[210] Véase, F. J. LÁZARO SEBASTIÁN, "El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo. *Artigrama*, n. º30, pp. 143-165 y M. D. FERNÁNDEZ POYATOS y J. R. VALERO ESCANDELL, "Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936). *Cuadernos de Turismo*, n.º 35, pp. 157-184.
[211] B. CORREYERO RUIZ, "La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política". *Estudios Turísticos*, n. º163-164, 2004, pp. 55-79.

imagen exótica y salvaje —en la mayoría de las ocasiones con un claro sentido peyorativo— que había pesado en el imaginario extranjero sobre el país[212].

La mayor empresa propagandística a la que tuvo que hacer frente el Patronato Nacional del Turismo fue la de las Exposiciones Internacional de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla cuya celebración iba a tener lugar en 1929. Precisamente es en este contexto donde se vio el cine como arma indispensable para la promoción turística de la imagen de España. Las contribuciones de B. Soto a la investigación de la producción cinematográfica derivada de estos eventos ponen de relieve que se realizaron dos tipos de películas[213]. Unas dedicadas a registrar dichos eventos y otras sobre determinadas ciudades españolas que iban a estar destinadas a ser proyectadas en dichas las exposiciones. Del primero de los casos, destacan los títulos *Inauguración de la Exposición de Sevilla*, producido por Información Cinematográfica Española / Ejército del Aire, *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, producida por España Film / Patronato Nacional del Turismo, y *España ante el mundo*, producida por Ediciones Turismo Internacional. Por su parte, del segundo de los casos, y más interesante para comprender el desarrollo del documental de arte en España, destaca una serie de documentales que se realizó para la promoción turística de las ciudades españolas. Resultan significativas estas películas porque, a pesar de dedicar buena parte de su metraje a temas artísticos —fundamentalmente al legado monumental de esas ciudades—, se sitúan en esa frontera que distingue al documental de arte del documental turístico, ya que, a diferencia de las producciones que se habían realizado anteriormente, algunas de las cuales tenían vocación turística, nos encontramos con que en estos casos el interés turístico queda plasmado de manera explícita en las imágenes cinematográficas. Como señalábamos

---

[212] A. MARCA BOADA, "Falsos conceptos sobre España en el extranjero". *La Vanguardia*, n. º 20.150, 21 de septiembre de 1928, p. 17. El autor se lamenta en su artículo de la imagen negativa que se tiene de España en Suiza y señala que "sería de desear que los asuntos de España fuesen tratados con mayor conocimiento de causa, para que de una vez desapareciese la falsa leyenda que en muchos aspectos se tiene formada de nosotros. Bastante se ha escrito a este respecto, siendo de lamentar que no exista medio de evitarlo; pero lo curioso del caso es que a los otros países no les pasa lo que al nuestro, lo cual da lugar a suponer que, por la razón que sea, se tiene interés en presentar una España fantástica que, si ha sido, no es ya".

[213] Véase a este respecto los siguientes trabajos: B. SOTO VÁZQUEZ, "Proyectos y experiencias. Producción cinematográfica al servicio de la propaganda política. El legado del Patronato Nacional de Turismo". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. º 56, 2005, pp. 112-113; "Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas, en A. del REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, pp. 101-115 y *Las exposiciones de 1929: cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana. (Sevilla, 1929)*. Madrid/Sevilla: Filmoteca Española; Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009. Este último, es un libro que acompaña a la edición en DVD de los materiales relativos a la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

anteriormente, el propósito del Patronato Nacional del Turismo fue el de configurar una imagen competitiva del país que conjugara, por un lado, elementos identitarios, como eran el pasado monumental o las bellezas del paisaje de las diferentes provincias, con elementos propios de la vida moderna que sirviesen para dar cuenta de las ofertas hoteleras, los medios de transporte, los itinerarios, las excursiones de interés, etc.

La Delegación del Patronato Nacional del Turismo de Andalucía, Canarias y Marruecos, a cuyo frente estuvo Luis A. Bolín, promovió a través de la productora España Film Manufactura Cinematográfica la realización de una serie de cortometrajes vinculados a Andalucía: *Sevilla*, *Cádiz*, *Córdoba* y *Málaga*. En este sentido, tal y como ha apuntado B. Soto, el más representativo fue el documental *Sevilla*, ya que, ante la inminente celebración de la Exposición Iberoamericana en esta ciudad, la película se encargó de reflejar "la adecuación de la ciudad a un nuevo tipo de turista, haciendo hincapié en las infraestructuras hoteleras y de transporte, dejando en un segundo plano los tópicos sobre la capital andaluza"[214].

Comienza el documental con una vista panorámica de Sevilla desde el barrio de Triana —como bien da cuenta de ello el rótulo inicial—, a la que le suceden planos de edificios, enclaves y rincones importantes y significativos de la ciudad que van precedidos de intertítulos con rótulos que incorporan textos retóricos, cargados de adjetivos y epítetos, —una característica que estará muy presente en los textos pronunciados por los locutores en los documentales del franquismo— que no ofrecen, en la mayoría de las ocasiones, datos relevantes sobre los monumentos. Sirva como ejemplo el intertítulo que precede a los planos de la Giralda y que recoge lo siguiente en su texto: "La Giralda. La torre más bella del mundo, eléva arrogante su esbelta mole, sobre el mar los edificios que forman la encantadora Ciudad, cual faro espiritual de la belleza de Andalucia [sic]". No obstante, lo realmente significativo del documental es que el último tercio de su metraje está dedicado a recoger aspectos relacionados con esas necesidades y demandas del turista. El primer intertítulo a este respecto está relacionado con el transporte y sus conexiones: "Sevilla-Lisboa. Por Carretera, la Empresa Arturo Damas tiene establecido un magnifico servicio internacional de Autobuses en combinación con los ferrocarriles portugueses, asi como a diversas poblaciones del resto de España [sic]". A los diversos planos de autobuses que dan cuenta de esta cuestión, le sucede otro

[214] B. SOTO VÁZQUEZ, *Cuatro reportajes cinematográficos…*, op. cit., pp. 28-29.

intertítulo dirigido a mostrar la amplia oferta hotelera de la ciudad: "Sevilla cuenta con magnificos hoteles de diversas categorias, todos ellos cuidadosamente atendidos [sic]". A partir de este momento, se incorporan diferentes planos de los distintos hoteles que, igualmente, van precedidos por intertítulos que incorporan los nombres de los mismos: Hotel Alfonso XIII, Hotel Cristina, Hotel Royal, Hotel Bristol, Hotel Museum y Gran Hotel de Madrid (Sevilla Palace Hotel). Finalmente, se ofrecen servicios de restauración, a través del restaurante Pasaje del Duque y de información turística, gracias a la oficina que tiene instalada el Patronato Nacional del Turismo en el ayuntamiento.

También, por iniciativa del Patronato Nacional del Turismo, la misma productora, España Film Manufactura Cinematográfica, realizó el documental *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). Los deseos por mostrar los progresos propios de la modernidad llevaron a elegir el ferrocarril como eje vertebrador de este documental turístico. El ferrocarril como símbolo de la vida moderna ya formaba parte del imaginario cinematográfico desde que *La llegada del tren a la Estación de La Ciotat* de los hermanos Lumière (1896) hubiera sorprendido durante su primera proyección a aquel público que no dudó en reaccionar al ver que un tren se abalanzaba sobre ellos. Los primeros planos que acompañan a este cortometraje intercalan imágenes de los viajeros subiendo al tren y de la salida de este de la estación con un intertítulo poderosamente sugestivo que señala que "el recorrido se efectua en cómodos coches sistema Pullman [sic]" (Figuras 57 y 58). A partir de este momento, se emprende un viaje cuyo destino es Granada y durante el cual se efectúan paradas en las ciudades de Ronda y Antequera. Durante el trayecto, se alternan planos del interior de los coches que muestran a los pasajeros disfrutando de los servicios que les brinda el ferrocarril, con otros planos del exterior que, a menudo, asumen la mirada del viajero al contemplar los paisajes por medio de ese *travelling* continuo, que resultaba de filmar desde el ferrocarril en marcha (Figura 59). Este recurso de colocar la cámara sobre un vehículo, que ya había sido explorado por los operadores Lumière, y posteriormente también por los pioneros españoles, siendo un claro exponente de ello Ricardo Baños en *Barcelona en tranvía* (1908), es enriquecido con movimientos panorámicos que consiguen potenciar esa alusión a la mirada del viajero. Por su parte, las tomas urbanas de Ronda y Antequera intentan transmitir una imagen pintoresca de esos lugares incorporando en sus planos tipos populares, escenas costumbristas y monumentos. En definitiva, un imaginario que ya formaba parte de la cultura visual del momento, a la que había contribuido, entre otros medios, la fotografía y el cine de ficción

(Figuras 60, 61 y 62). Culmina el documental con la llegada a Granada, de la que se incluyen diferentes planos del conjunto monumental de la Alhambra, que son precedidos del intertítulo con el rótulo "Y vemos Granada, ciudad única en el mundo".



Figura 57. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española



Figura 58. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 59. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 60. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española



Figura 61. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española



Figura 62. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929).
Fuente: Filmoteca Española.

La empresa I. C. E. (Información Cinematográfica Española), a cuyo frente estuvieron los veteranos fotógrafos Leopoldo Alonso, como director gerente, y Agustín Macasoli, como director técnico, impulsó un ambicioso proyecto que, bajo el título genérico *Estampas Españolas*, alumbró la realización de una serie de películas dedicadas a las ciudades de Salamanca, Ávila, Barcelona, Santander, Valladolid y Zamora[215]. Contando con la aprobación del Patronato Nacional del Turismo, para el que esta iniciativa iba a servir a su ideario propagandístico, dichas películas se realizaron en estrecha colaboración con la Sección Cinematográfica de la Aviación Militar. Cada uno de los títulos que integraron *Estampas Españolas* estuvo precedido de un texto que daba cuenta de su finalidad turística en los siguientes términos:

> El Patronato Nacional de Turismo, ofrece a españoles y extranjeros, estas "ESTAMPAS" que, en la pantalla, dan la sintesis de una España de la que dijo Stresemann "tiene una armonía encantadora entre la conservación de antiguas costumbres t el desarrollo de la civilización material". EXTRANJEROS, visitad ESPAÑA. ESPAÑOLES, conoced vuestra patria [sic].

Aunque estas películas no constituyen documentales de arte *sensu stricto*, ya que sus imágenes conjugan una amalgama de asuntos que ponen su foco de interés en temas costumbristas, folclóricos, tipos populares, paisajes naturales, actividades de ocio y deportivas, etc., otorgan un especial interés al legado monumental de las ciudades. En este sentido, las aportaciones de la serie *Estampas Españolas* al documental de arte se pueden concretar en: la presencia de vistas áreas de las ciudades, la incorporación de fundidos encadenados entre planos generales de los monumentos y planos detalles de los mismos, los incipientes rodajes en interiores de edificios y el enriquecimiento de los intertítulos que aportan datos sobre la cronología, la autoría, el estilo y/o las funciones de los edificios representados (Figuras 63, 64, 65 y 66)[216].

Felipe Centeno, alabada, desde las páginas de *La Vanguardia*, la serie *Estampas Españolas* en los siguientes términos:

---

[215] "Vida cinematográfica. Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n. º 21.103, 15 de octubre de 1931, p. 14.

[216] Del título *Salamanca*, vio la luz al año siguiente una versión sonora "hecha a base de las magnificencias de la capital salmantina, y de las canciones, bailes y diálogos entre los naturales de la provincia castellana". "Real Cinema". *ABC*, 30 de marzo de 1930, p.57.

> Fuego de luz y sombra, elección y enlace de paisaje, valorización del conjunto y realce del detalle, conocimiento del panorama ibérico, buen gusto, habilidad y paciencia para atar al paisaje en sí, la costumbre, el detalle pintoresco, compenetración absoluta —indispensable y rara vez lograda— del hombre, el tema y la cámara, todo esto se advierte, y se aplaude, en las 'Estampas Españolas', de Leopoldo Alonso. A nuestro juicio —repitámoslo—, la producción española no ha dado de sí nada mejor hasta el día [sic][217].

Sin embargo, más adelante, el mismo autor se lamentaba y denunciaba la escasa presencia que tenía el cine documental en las pantallas del país, al tiempo que arremetía contra algunas películas de ficción que, a pesar de su falta de calidad, encontraban su acogida en los ámbitos de la exhibición cinematográfica, apuntando que:

> … no teniendo la película documental un lugar fijo en los programas de nuestros salones, cintas así, que nos enaltecerían y servirían de aliento, ¡quién sabe si también de camino!, a los que aquí, de buena fe, desean emprender otras rutas que las de la zarzuelería, pasen inadvertidas, desconociéndose hasta su existencia, mientras forman la base de un programa —a veces el programa entero— cintas hechas en casa, a las que una supervisión discreta y concienzuda no debió dejar pasar de la sala de pruebas[218].



Figura 63. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Vista aérea. Fuente: Filmoteca Española



Figura 64. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Fundido encadenado. Fuente: Filmoteca Española

[217] F. CENTENO, "Vida cinematográfica. Documentales". *La Vanguardia*, n. º 20.361, 25 de mayo de 1929, p. 24.
[218] Ibídem.



Figura 65. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Interior de la Ermita de San Segundo. Ávila.
Fuente: Filmoteca Española.

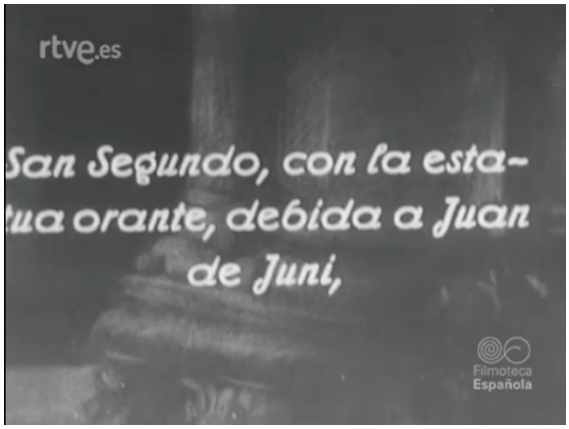


Figura 66. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Intertítulo.
Fuente: Filmoteca Española

Finalmente, otra de las iniciativas que vio la luz al amparo del Patronato Nacional de Turismo fue la llevada a cabo por Ediciones Mur – Montesinos Carriles bajo el título *Ciudades españolas* (1929). Dicho cortometraje se aleja de ese discurso moderno de mostrar las infraestructuras y equipamientos turísticos para concentrar su atención en los monumentos históricos y artísticos de Madrid, El Escorial, Aranjuez, Segovia, Toledo, Santiago de Compostela y Jerez de la Frontera. La primera mitad del metraje está dedicado a los Reales Sitios, de los que se incluyen planos del Palacio Real de Madrid, de San Lorenzo de El Escorial, del Palacio Real de Aranjuez, la Casa del Labrador de Aranjuez y el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. La segunda mitad del metraje ofrece muestras de la arquitectura más icónica de las ciudades que recorre, prevaleciendo el interés por mostrar el legado religioso. En este sentido, de Segovia se incluyen planos de su catedral, de su alcázar, de su acueducto y de la Iglesia de la Vera Cruz; de Toledo se da cuenta de su catedral, de la Puerta del Sol, del Puente de Alcántara y de la Puerta de Bisagra; de Santiago de Compostela se incluye un plano de su catedral y de Jerez de la Frontera se muestran planos de la Cartuja de Santa María de la Defensión. En definitiva, en este documental prevalecía ese propósito divulgativo, muy en la línea de las producciones que habían sido llevadas a cabo antes de la existencia del Patronato, que podía servir tanto a fines turísticos como didácticos. No conviene olvidar que la función educativa del cine seguía siendo un tema de reflexión por aquel entonces a nivel nacional e internacional y los hechos gestados en las postrimerías de la dictadura primorriverista no cesaron con la caída de esta.

2.3.3. Diálogos entre cine y arte español en el documental y el reportaje de la Segunda República y la Guerra Civil

Tras la proclamación de la República el 14 de abril de 1931 los impulsos que se habían gestado en materia del cine educativo durante la dictadura de Primo de Rivera acabaron por cristalizar en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, cuya celebración tuvo lugar entre el 2 y el 12 de octubre de 1931 en Madrid (Figura 67)[219]. No obstante, el germen de este proyecto nació al amparo de la monarquía, tal y como se da cuenta de ello desde las páginas de *La Vanguardia*:

> Se ha concedido oficialidad al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, reconociéndosele también personalidad jurídica para el cumplimiento de sus fines y autorizar a la comisión organizadora para que pueda convocar a la reunión preparatoria el 12 de octubre y el Congreso, en la fecha que se fije del año 1931[220].

Uno de los principales asuntos que motivó la emergencia de este encuentro fue la primacía de la industria americana, acrecentada ante la llegada del sonoro que vio tambalear la propia industria nacional. Junto a ello, otro de los temas que fueron tratados en el congreso fue el cine cultural y educativo. En este orden de ideas, quedaron establecidas cinco secciones, que articularon las ponencias presentadas: convenios y subvenciones; producción y distribución; cine cultural y educativo; el idioma en el cinematógrafo; y asuntos de orden general[221].

[219] N. ÁLVAREZ MACÍAS, "Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo". *Tarbiya: revista de investigación e innovación educativa*, n. 31, 2002, pp. 52-56.
[220] "El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n.º 20.705, 3 de julio de 1930, p. 21.
[221] "Vida cinematográfica. Del Congreso Hispano-Americano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n.º 21.001, 17 de junio de 1931, p. 15.



Figura 67. Josep Maria Segarra. *Clausura del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrada en el Salón de Sesiones del Palacio de la Generalidad.*
Fuente: Hemeroteca *La Vanguardia*.

Las disposiciones que habían visto la luz en los años precedentes con los acuerdos y acciones que habían de emprenderse para implementar el cine educativo no fueron más allá del plano teórico[222]. La falta de inversión y la coyuntura acerca de si debían ser competencia de la administración local o del Estado los asuntos relacionados con el cine educativo condicionaron que dicha empresa no llegase a buen puerto. A pesar de ello, se materializaron algunas iniciativas, impulsadas por determinados organismos y particulares, que fueron tratadas por los ponentes en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Un claro ejemplo fue la constitución del Comité Español de Cinema Educativo, a propuesta del ministro de Trabajo y Previsión, Pedro Sangro y Ros de Olano, que recibió la aprobación oficial el 29 de julio de 1930. Vinculado directamente a este Comité estuvo Giménez Caballero, quien fundó el primer Cineclub en España en 1928, donde se celebraron "las sesiones sociales —a taquilla abierta y a muy baratos precios del Comité Español de Cinema Educativo"[223]. Fue precisamente en este contexto, donde vieron la luz los dos cortometrajes realizados por el intelectual, *Noticiario de Cineclub* y *Esencia de Verbena (Poema documental de Madrid en doce imágenes)* en 1930. Este último empleó un montaje basado en asociaciones visuales y fotos fijas de obras de Goya, Picasso, Maruja Mayo y Picabia.

[222] "Vida Cinematográfica. Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Cine educativo". *La Vanguardia*, n.º 21.102, 14 de octubre de 1931, p. 11.
[223] "Vida cinematográfica. Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n. º 21.103, 15 de octubre de 1931, p. 14.

Sin duda, el acontecimiento más significativo gestado durante la Segunda República Española que materializó el uso del cine como agente activo en la educación popular fue el de la creación de las Misiones Pedagógicas, el 29 de mayo de 1931. El ideario de dicho proyecto nació de la necesidad de llevar la cultura a aquellos rincones de España más atrasados y con mayor índice de analfabetismo a fin de garantizar la educación de todos los sectores sociales. Las actuaciones llevadas a cabo se concretaron en una serie de actividades realizadas, como la creación de bibliotecas, las representaciones teatrales, el museo circulante, las audiciones musicales o el rodaje y la proyección de películas. A este respecto, son de enorme relevancia los documentales que realizó José Val del Omar para la Misiones[224], la mayoría de ellos desaparecidos, de los que se conservan *Estampas 1932* (1932) y los materiales rodados en Murcia entre 1934 y 1935, bajo las etiquetas de *Semana Santa en Lorca y Cartagena*, *Semana Santa en Murcia* y *Fiestas de Primavera de Murcia*[225].

Otro de los asuntos de enrome calado que llamó la atención del régimen republicano fue el impulso legislativo dedicado a la protección de los monumentos. A pesar de que España contaba con una normativa al respecto, que se había ido fraguando en las décadas precedentes, y con un departamento encargado exclusivamente de la gestión de los bienes culturales —la Dirección General de Bellas Artes, que había surgido en 1900 vinculado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes—, la primera Constitución española que asumió la protección de monumentos como una norma fue la republicana de 9 de diciembre de 1931[226]. Concretamente, en su artículo 45, atribuía al Estado el deber de velar por la conservación del Patrimonio Histórico del país en los siguientes términos:

---

[224] R. R. TRANCHE, *Más allá de la pantalla. Vórtice Val del Omar*. Granada: Diputación de Granada, 2020, p. 155, señala que distintas fuentes apuntan a que realizó 15 documentales de carácter etnográfico para las Misiones Pedagógicas, fruto de las expediciones a pueblos y comarcas que fueron organizadas por la entidad.

[225] Los materiales relativos a Murcia fueron recuperados por la Fundación José y María José Val del Omar, bajo el patrocinio de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en 2003 y del que se editó un DVD con el título *Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas*. Véase J. T. CÁNOVAS BELCHÍ e I. DURANTE ASENSIO, "Los documentales de la Región de Murcia y las Misiones Pedagógicas", en AA. VV., *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia/Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 117-130 y J. CÁNOVAS BELCHÍ, "Val del Omar, las Misiones Pedagógicas y los documentales murcianos". *Flores en la sombra*, 12-19 de febrero de 2021 (hoja de sala).

[226] J. GARCÍA FERNÁNDEZ, "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939). *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 1, 2007, pp. 3-9.

> Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico[227].

Asimismo, en su artículo 48 rezaba: "El servicio de la cultura es atribución del Estado y los prestará mediante instituciones educativas…"[228]. En este sentido, vemos cómo se iba tejiendo ese entramado que unía el patrimonio con la cultura y esta con la educación, fin último este para el que el cine, como hemos visto, era un vehículo activo de enorme calado. En este orden de ideas, esa preocupación por la protección del patrimonio que quedó puesta de manifiesto en la Constitución desembocó en la aprobación de la Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933[229]. La trascendencia de dicha normativa radica en su dilatada vigencia, ya que constituyó el marco legar de referencia durante la dictadura franquista, la transición y los primeros años de la democracia, hasta la entrada en vigor de la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español.

De resultas de lo expuesto, estas fueron las bases sobre las que se cimentó el documental de arte gestado durante los años de la República. Así, según hemos podido rastrear en las fuentes hemerográficas, en 1933, Antonio Prast y Rodríguez del Llano, uno de los principales cultivadores de la fotografía de arte durante el primer tercio del siglo XX, realizó un documental del Castillo de la Mota. Su afán por la historia y el arte, le había llevado a colaborar, desde 1929, en un ambicioso proyecto de restauración del mismo, por iniciativa de Mercedes Sainz de Vicuña, sobre el que vio la luz un artículo que publicó en 1932 en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, bajo el título "El Castillo de la Mota, de Medina del Campo. Intento de 'huida' de doña Juana la Loca"[230]. Dicho artículo, en el que pone de manifiesto su conocimiento acerca de las

[227] Constitución de la República Española, de 9 de diciembre de 1931. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n. º344, 10 de diciembre de 1931, p. 1582. pp. 1578-1588.
[228] Ibídem.
[229] Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n. º145, 25 de mayo de 1933, pp. 1393-1399.
[230] A. PRAST, "El Castillo de la Mota, de Medina del Campo. Intento de 'huida' de doña Juana la Loca". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 101, 1932, pp. 508-522.

investigaciones y referencias historiográficas sobre el castillo que habían sido llevadas a cabo hasta la fecha, contó con ilustraciones fotográficas que fueron realizadas por el propio Prast (Figuras 68 y 69). Es, quizás, que esa necesidad de conjugar la imagen y la palabra fue la que le llevó a interesarse en el cine como medio de exploración de las posibilidades que este le ofrecía para divulgar sus aportaciones históricas y fotográficas del Castillo de la Mota. A este respecto, José Sanz y Díaz, desde las páginas de *El Siglo Futuro*, escribía:

> Durante varios años, Prast se dedica a estudiar profundamente cuantos sucesos históricos tuvieron alguna relación con la Mota medinense; dirige excavaciones afortunadas en los fosos y patio de armas, obteniendo objetos, cacharros, papeles escritos, monedas y hasta frutas y pescados en estado de momificación, que le permiten fijar fechas y dejar sentada la demostración de que Isabel la Católica vivió con su hija, la infeliz doña Juana, en el castillo de la Mota. Con todos estos detalles, don Antonio Prast va levantando planos magníficos, que son verdaderas obras de arte: "filma" sobre el terreno una película de ambiente medioeval que evoca admirablemente los principales hechos históricos que en aquella fortaleza se realizaron (…)[231].



Figura 68. Fotografía de Antonio Prast. Castillo de la Mota. Medina del Campo. Valladolid. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



Figura 69. Fotografía de Antonio Prast. Castillo de la Mota. Medina del Campo. Valladolid. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[231] J. SANZ Y DÍAZ, "De Arte. Un inteligente proyecto de restauración del Castillo de la Mota". *El Siglo Futuro*, n.º 17.782, 2 de septiembre de 1933, p. 3.

Desde el punto de vista técnico, la evolución del documental de arte por estos años estuvo marcada por la llegada del cine sonoro. De esta etapa, a la que R. Gubern denominó "la traumática transición del cine español del mudo al sonoro"[232], destaca la versión sonora que se realizó de *Salamanca* (1930), ese documental que pertenecía a la serie *Estampas Españolas*, que había dirigido en 1929 Leopoldo Alonso. No obstante, fue entre 1935 y 1936— momento en el que ya estaba implantado el cine sonoro en España— cuando vivió unos años de efervescencia el documental sobre arte, ciudades y monumentos, que en muchos de los casos tuvo una clara finalidad turística. En este sentido, destacan los documentales turístico-culturales que dirigió Heinrich Gaertner —quien posteriormente nacionalizó su nombre como Enrique Guerner— para la productora más activa en la realización de cortometrajes durante el periodo republicano[233], CIFESA: *Costa brava* (1935), *Granada* (1935), *Valencia* (1935) y *Quince minutos de España* (1935)[234]. Este último, probablemente, sea el mismo que se conserva, en versión francesa, en el Archivo Histórico de Filmoteca Española, bajo el título *Voyage*, de 9 minutos y 14 segundos de duración. Basado en el comentario de Manuel Villegas López, contó con la música de Quintín Esquembre y la interpretación de Vicente Gómez como guitarrista. El documental realiza un recorrido por las ciudades de Valencia, Sagunto, Elche, Málaga y Sevilla, prestando atención a su legado monumental y a las bellezas de sus paisajes urbanos y naturales, a través del uso recurrente de planos panorámicos (Figuras 70 y 71).

[232] R. GUBERN, "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro", en AA. VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C.* Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 3-24.
[233] R. GUBERN, "El cortometraje republicano", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 41-43.
[234] Sabemos que *Quince minutos de España* y *Voyage* pueden ser la misma película porque la descripción de contenidos que fue recogida en el ABC (Sevilla) de la primera coindice con los de la versión francesa. "Cinegramas". *ABC*, 14 de marzo de 1935, p. 11.



Figura 70. Fotograma de *Voyage* (Heinrich Gaertner, 1936). Valencia.
Fuente: Filmoteca Española



Figura 71. Fotograma de *Voyage* (Heinrich Gaertner, 1936). Valencia.
Fuente: Filmoteca Española

También por aquellos años, el periodista cinematográfico Juan Antonio Cabero y el crítico de cine Fernando Méndez-Leite von Haffe —pioneros de la historiografía del cine español—hicieron sus incursiones en el terreno del documental. El primero con el título *Salamanca, monumental e histórica* (1935), del que C. Fernández Cuenca sostuvo que "no es todavía un film de arquitectura, tal como después se entendería, pero se le acerca mucho"[235], y el segundo con el cortometraje *La ruta de Guadalupe* (1935) producido por Ufilms. Para este contó con la colaboración de Marc Gerard, Enrique Guerner y Leopoldo Alonso al frente de la fotografía, haciéndose cargo de los gráficos y del sonido Antonio Prast y Felipe Fernández respectivamente. Llama la atención la participación de esos profesionales como eran Guerner, Alonso y Prast que ya habían llevado a cabo experiencias cinematográficas relacionadas con la divulgación de las ciudades y monumentos. El documental está concebido a modo de *road movie* que inicia su recorrido en Madrid —concretamente desde el Palacio de Amboage—, hasta llegar al Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres), pasando por Navalcarnero, Maqueda, Talavera de la Reina, Oropesa, Lagartera y Puerto de San Vicente (Figura 72). Su intención es la de mostrar las impresiones del viaje en automóvil de una pareja, ofreciendo una visión pintoresca de la travesía cargada de tópicos románticos que ahondan en las costumbres, los tipos populares, la riqueza monumental y el devenir de la historia.

[235] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967, p. 25.



Figura 72. Fotograma de *La ruta de Guadalupe* (Fernando Méndez-Leite, 1935).
Fuente: Filmoteca Española

En 1935, Ignacio Ferrés Iquino realizó en los inicios de su carrera *Toledo y El Greco* —hoy desaparecida—, producida por Emisora Films, y que, según señala C. Fernández Cuenca, "intenta situar la obra del genial pintor en el marco de su ciudad adoptiva. Tiene de este film especial interés su atinado paseo por la Casa-Museo del Greco y la atención a las obras que en ella se guardan"[236]. Por su parte, el biólogo Carlos Velo y el crítico cinematográfico Fernando G. Mantilla rodaron antes de 1931 —apunta R. Gubern según los testimonios de Velo— el documental *Felipe II y El Escorial*, aunque no fue estrenado hasta 1935. Dicho documental se trataba de "una desmitificación de la obra y la filosofía de aquel monarca imperial"[237]. Un año más tarde realizaron *Castillos de Castilla* (1936), del que José María Beltrán se hizo cargo de la fotografía y Antonio Roces del sonido, y según recoge C. Fernández Cuenca "el público admiraba las bellísimas imágenes de los castillos más célebres de la tierra castellana, las atinadas descripciones que de ellos se hacían, el primero que aplicaba a cada uno para destacar sus características arquitectónicas"[238]. Ambos documentales fueron seleccionados por Buñuel para ser exhibidos en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937[239].

[236] Ibídem., p. 26.
[237] R. GUBERN, "El cortometraje…", op. cit., p. 49.
[238] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*…, op. cit., p. 26.
[239] R. GUBERN, "El cortometraje…", op. cit., p. 51.

El estallido de la Guerra Civil el 17 de julio de 1936 marcó un nuevo rumbo del sector cinematográfico en un país que quedó dividido en dos zonas: la republicana y la sublevada. Ambos bandos supieron ver desde pronto el enorme potencial del cine como arma al servicio de la información y la propaganda. Sin embargo, la zona republicana contaba con la ventaja de aglutinar los dos principales centros de la producción cinematográfica ubicados en Barcelona y Madrid, a diferencia del bando nacional que solo disponía de dos equipos de filmación incautados que se hallaban filmando en Andalucía *Asilo naval* y *El genio alegre* en el inicio de la contienda, por lo que tuvo que acudir al auxilio internacional de los países de Alemania, Italia y Portugal. Esta circunstancia, por supuesto, influyó en la producción tanto desde el punto de vista cuantitativo como desde el cualitativo. A ello, se sumaban también los diferentes niveles de censura impuestos en ambas zonas, ya que la severidad impuesta por el bando nacional ralentizó su producción cinematográfica[240].

Así la cosas, la hegemonía de la que gozó el cine informativo y documental en estos años, en detrimento de la ficción, con producciones promovidas no solo a instancias oficiales, sino también por los partidos, los sindicatos y las organizaciones sociales fue una constante que se mantuvo en la actividad cinematográfica de estos años. Sin embargo, a pesar de ese aparato propagandístico desplegado por los reportajes y documentales, donde los asuntos bélicos, militares o sociales, ocuparon una posición preponderante en los contenidos desarrollados, el arte despertó un escaso interés en las imágenes cinematográficas, a diferencia de otros medios, como el cartelismo, donde sí se gestó todo un ideario de propaganda al servicio de la defensa del patrimonio artístico.

Tengamos presente que el inicio del conflicto bélico supuso una fuerte amenaza hacia el patrimonio, sobre el que pronto se dejaron notar sus efectos. Las protestas en la zona republicana se materializaron a través de la quema de numerosas iglesias y conventos. Para hacer frente a esta situación, el Gobierno de la República creó el 23 de julio de 1936 la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, por decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes[241]. Se iniciaba así una intensa labor de localización, recogida y registro de

[240] M. CRUSELLS, "El cine durante la Guerra Civil Española". *Comunicación y Sociedad*, vol. 9, n.º 2, 1998, p. 125.

[241] Decreto disponiendo se constituya un Junta, en relación inmediata con el Director general de Bellas Artes, encargada de intervenir con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los Palacios ocupados, de Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 23 de julio de 1936. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n.º 207, 25 de julio de 1936, p. 834.

las obras de arte para ser entregadas en grandes depósitos de la zona republicana, a fin de garantizar su protección. Asimismo, se impulsó toda una campaña propagandística para hacerle llegar a la sociedad la necesidad y la importancia de preservar el patrimonio artístico. Esta iniciativa alumbró una serie de carteles, algunos de los cuales fueron creados por estudiantes de la escuela de Bellas Artes de Madrid, cuyo propósito era el de mostrar a la población que por encima del significado religioso que pudiesen contener los bienes de iglesia estaba su valor patrimonial que había de proteger por el bien común de la nación.

Los acontecimientos se recrudecieron cuando la aviación del bando sublevado sobrevoló y bombardeó la capital ocasionando importantes destrucciones cuyos efectos se dejaron sentir de manera directa en importantes monumentos y edificios, como el Museo del Prado. De este modo, esas tareas de evacuación de las obras de la pinacoteca que habían comenzado días antes del bombardeo no cesaron y se impulsó toda una empresa para poner a salvo los tesoros del museo, iniciándose así su traslado primero a Valencia, después a Figueras, y, por último, gracias a un acuerdo internacional, a Ginebra. Estos hechos que se desarrollaron durante toda la guerra dentro de ese ambicioso plan de protección que había impulsado el Gobierno de la República encontraron en la Junta Central del Tesoro Artístico, creada el 5 de abril de 1937, y a cuyo frente estuvo Timoteo Pérez Rubio, un eficaz y férreo marco legal para la salvaguardia del patrimonio[242]. No sólo se protegieron las obras del Museo del Prado, sino también importantes monumentos de la capital y otros bienes patrimoniales procedentes de museos, iglesias, conventos, palacios, organismos públicos y colecciones particulares que fueron evacuadas tanto a depósitos nacionales como al extranjero[243]. Todas las piezas fueron minuciosamente catalogadas por la Junta que además creó su propio archivo fotográfico a partir de los trabajos que se encargaron a los establecimientos Moreno, Hauser y Menet, así como al fotógrafo Aurelio Pérez Rioja.

---

[242] A. COLORADO CASTELLARY, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 31-61.

[243] A. COLORADO CASTELLARY e I. MORENO SÁNCHEZ, *El patrimonio artístico durante la guerra civil y la posguerra*. Recuperado el 23 de enero de 2021 de: http://pgp.ucm.es/PGP/#/ La investigación impulsada en 2015 por A. Colorado Castellary, junto a I. Moreno Sánchez, en el marco del Proyecto de I+D de Excelencia *Investigación histórica y representación digital accesible. El patrimonio artístico durante la Guerra Civil y la posguerra*, ha tenido como propósito principal la localización y la catalogación de esas obras que fueron incautadas durante la Guerra Civil, algunas de las cuales salieron al extranjero, bien vía evacuación, o bien vía saqueo, por medio de un base de datos, en abierto, cuyos resultados están publicados en la web.

De algunos de estos acontecimientos se hizo eco la cinematografía a través de la realización de reportajes y documentales. En este sentido, en el marco de la producción oficial republicana, la Comisaría de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, que había sido creada en octubre de 1936, impulsó dentro la sección de cine Laya Films, el noticiario *Espanya al dia*[244], que dio cuenta, en el reportaje *Les crimes des Ailesnoires* (1937), de los destrozos ocasionados por los bombardeos tanto en bienes muebles como en bienes inmuebles y del trabajo desarrollado por los miembros de la Junta del Tesoro Artístico con el traslado de objetos artísticos a los depósitos (Figuras 73 y 74). Muy vinculada con este noticiario —con el que colaboró en las versiones inglesa y francesa del mismo— estuvo la productora Film Popular, principal organismo responsable de la política cinematográfica comunista, que realizó, en colaboración con la Alianza Intelectuales Antifascistas, el documental *Defensa de Madrid* (1937). Bajo la dirección de Ángel Villatoro, con la fotografía de Alberto Arroyo, los rótulos y dibujos de Eugenio Vega "Yes" y la interpretación de Rafael Alberti, este documental dedicó poco más de un minuto de su metraje a poner de relieve, una vez más, la labor de la Junta del Tesoro Artístico, en este caso, en un palacio donde se recogen todas las piezas artísticas de su interior (pinturas, esculturas, armaduras, etc.) para trasladarlas a un depósito (Figuras 75 y 76). La voz del locutor señala: "bajo el ruido de los cañones, no olvida el pueblo de Madrid la defensa de su tesoro artístico".



Figura 73. Fotograma de *Espanya al dia* (1937). Fuente: Filmoteca Española



Figura 74. Fotograma de *Espanya al dia* (1937). Fuente: Filmoteca Española

[244] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)". *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, 2007, p. 80.



Figura 75. Fotograma de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). Madrid. Fuente: Filmoteca Española



Figura 76. Fotograma de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). Madrid. Fuente: Filmoteca Española

Pero, sin lugar a dudas, la auténtica contribución del cine durante estos años al género del documental de arte vino de la mano de Ramón Barreiro con su película *Velázquez* (1937), producida por CEA, con prólogo de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero y a partir del guion de Francisco Moré de la Torre (Figura 77). La decisión de dedicar un documental al pintor sevillano en 1937, 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 proyectada hacia un país al que se le arrebataban sus señas de identidad artísticas[245]. 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 del pintor sevillano, 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 Graunding. El documental de Barreiro asentó una modalidad de representación en la cinematografía nacional que arraigó en los documentales de arte posteriores que tomaron como protagonista a un artista. Esta modalidad partía de la contextualización de su figura a través de la incorporación de planos de los lugares que fueron testigos de su presencia, acompañados de algunos apuntes biográficos pronunciados por la voz *over* del locutor, para, posteriormente, centrarse en su producción artística. En el caso de *Velázquez*, las obras son presentadas a modo de película-catálogo por medio de la sucesión de planos generales de las distintas pinturas que, en ocasiones, incluyen planos detalles de algunas de ellas que sirven para

[245] Sobre la figura de Ramón Barreiro y su trayectoria, véase J. L. CASTRO DE PAZ y X. FANDIÑO (eds.), *Ramón Barreiro: humor, parodia e modernidade*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 2009.

descomponer las piezas y profundizar en sus aspectos formales e iconográficos. El lenguaje retórico y pomposo del locutor junto a la música no diegética, que sirve de acompañamiento, componen los elementos de la banda sonora de la película.



Figura 77. *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937).
Fuente: Filmoteca Española

CAPÍTULO 2. EL CINE Y EL ARTE AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO (1939-1945)

Terminada la Guerra Civil, el aparto franquista puso el cine y el arte al servicio de su ideario propagandístico. Se trataba de dos instrumentos que, de forma paralela, iban a servir para promocionar las labores llevadas a cabo por parte del Estado y que, por ende, contribuirían a ensalzar la figura de su promotor, Francisco Franco. En el caso del cine, ya durante la Guerra Civil, se había convertido en una eficaz arma de propaganda en un momento en el que el franquismo comprendió la urgente necesidad de promover una política cinematográfica sin precedentes en España. Es más, el nuevo Estado intervino directamente en la producción con la creación de un noticiario oficial en 1938 en el seno del Departamento Nacional de Cinematografía, que sería el precedente de NO-DO, organismo que desde 1943 gozó de la exclusiva de producción y exhibición del cine informativo en España.

Por su parte, el arte hubo de esperar al fin de la guerra para convertirse en un tema de interés propagandístico. Es cierto que durante el conflicto bélico el bando franquista lanzó fuertes ataques y críticas hacia el bando republicano por las labores emprendidas de evacuación de las obras de arte de país, considerando esta acción como una estrategia para saquear y destruir el patrimonio artístico nacional. Sin embargo, una vez terminada la Guerra Civil, a esos continuos desprestigios y condenas, se sumó una campaña propagandística que, bajo el término de "rescate" del patrimonio artístico español, persiguió forjar en la conciencia nacional un relato según el cual el nuevo Estado había salvado el tesoro artístico nacional, iniciando una intensa labor de recuperación de todas aquellas obras de arte que, según los políticos franquistas, habían sido robadas por los republicanos. Esta instrumentalización del patrimonio hizo que con el estallido de la Segunda Guerra Mundial los bienes artísticos se convirtiesen en un elemento para presionar a los países enemigos o para congraciarse con los simpatizantes extranjeros. Junto a ello, también se gestó un interés por reanudar las actividades artísticas que se habían interrumpido durante los años de la guerra y un deseo por buscar unas señas de identidad artística que fuesen compatibles con la ideología franquista y constituyesen un reflejo del "espíritu nacional".

En este contexto de posguerra, donde las bases de la política cinematográfica franquista estaban prácticamente asentadas y los principios de la política artística se estaban perfilando, surgió la entidad de los Noticiarios y Documentales en la que el franquismo vio un instrumento indispensable para divulgar y hacer propaganda, dentro de la variedad de asuntos tratados, de los temas relacionados con el arte por medio de sus producciones. En este sentido, estas dos piezas fundamentales en su ideario

propagandístico, como eran el cine y el arte, que transitaban de forma paralela, encontraron su unión en este organismo oficial encargado de generar toda una cultura visual en torno al arte durante los años del franquismo y la transición, hasta su supresión oficial en 1981. Tras el paréntesis que había supuesto la guerra para la producción de películas sobre arte y, concretamente, para la evolución del documental de arte, en los años de la posguerra este género cinematográfico encontró un marco favorable para su desarrollo. Un impulso que se mantendría durante las décadas sucesivas hasta la definitiva eclosión del género del documental de arte, en la que tanto la productora oficial, NO-DO, como otras productoras privadas, contribuyeron a definir y a asentar sus rasgos estéticos y narrativos.

1. LA POLÍTICA ARTÍSTICA Y PATRIMONIAL DEL FRANQUISMO

1.1. La fragilidad del patrimonio artístico español: guerra y posguerra

1.1.1. La evacuación del arte español y las negociaciones internacionales

Desde los inicios de la Guerra Civil existió toda una preocupación a nivel internacional por los peligros que corría el patrimonio artístico español, que se materializó por medio de comunicados, manifiestos, cartas y congresos que trascendieron a la opinión pública. Esta circunstancia motivó que distintas instituciones internacionales se implicasen en la causa, siendo una de ellas la Oficina Internacional de Museos, del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, vinculada a la Sociedad de Naciones. Sin embargo, su incapacidad para intervenir de manera directa en el control de la situación, ligado al recrudecimiento de la contienda, llevó a que se solicitase a la propia Sociedad de Naciones que tomara cartas en el asunto, aunque los apoyos de este organismo no resultaron del todo satisfactorios[246].

Como bien hemos apuntado en el capítulo anterior, una de las medidas adoptadas por el Gobierno de la República para la protección del patrimonio artístico fue la de la evacuación de miles de obras de arte al extranjero. No obstante, esta fue una opción que desde un primer momento fue vista con cierta desconfianza debido a la falta de garantías jurídicas que ofrecían los gobiernos europeos. Sin embargo, el propio curso de la guerra y el avance de las tropas franquistas hicieron cada vez más necesaria la decisión de evacuar las obras de arte en el extranjero. En este contexto, entró en escena el pintor muralista José María Sert quien, gracias a sus amistades y relaciones diplomáticas internacional, impulsó la creación del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, en enero de 1939, que fue el encargado de gestionar ante las autoridades republicanas la evacuación del patrimonio artístico español y su traslado a Ginebra[247]. Dicho organismo, que se definió a sí mismo como semioficial, estuvo administrado por fondos públicos y privados de aquellos museos franceses, ingleses, suizos, holandeses, belgas y estadounidenses, de cuyos patronatos participaron algunas

[246] A. COLORADO CASTELLARY, *Éxodo y exilio del arte*…, op. cit., pp. 63-71.
[247] Ibídem., pp. 99-115.

personalidades como miembros del Comité Internacional[248]. Junto a ello, también contó con el apoyo de los gobiernos democráticos y de la Sociedad de Naciones.

Las negociaciones para conseguir la aprobación del Gobierno republicano, no exentas de reticencias y dificultades, acabaron materializándose el 3 de febrero de 1939 en lo que A. Colorado Castellary ha denominado el Acuerdo de Figueras[249]. En este acuerdo, además de garantizarse la salvaguardia del patrimonio artístico español, se concretó que, una vez terminada la guerra, las obras de arte serían devueltas a España. De este modo, se inició el traslado de las obras en 71 camiones desde el norte de Cataluña hacia Francia con destino a Ginebra en un periplo plagado de dificultades: carreteras saturadas, fronteras cerradas a los combatientes y bombardeos sistemáticos por parte de las fuerzas franquistas. Entre la ingente cantidad de obras de arte que fueron transportadas, se hallaban importantes piezas procedentes del Museo del Prado, de El Escorial, del Palacio de Liria, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como de colecciones privadas. Asimismo, en ese caos de aquellos días también se salieron obras de España fruto de robos y saqueos. Estas circunstancias fueron aprovechadas por las fuerzas franquistas para reforzar su discurso difamatorio hacia los republicanos y denunciar que todas esas obras de arte que estaban saliendo del país estaban siendo robadas por los "rojos", ya que para ellos no hubo distinción entre las que estaban siendo evacuadas para su salvamento y las que eran fruto del pillaje. La intención del bando nacional en este momento en el que las obras estaba de camino a Ginebra fue la de evitar que llegaran a su destino, tal y como se había firmado en el Acuerdo de Figueras, y repatriarlas[250].

Finalmente, y a pesar de las contrariedades, el 13 de febrero de 1939 las obras llegaron a Ginebra y fueron trasladadas a la sede de la Sociedad de Naciones donde se almacenaron para llevar a cabo el inventario de todas ellas por un nuevo comité, de carácter oficial, integrado por los mismos miembros que había formado el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles, que recibió el nombre de Comité Internacional para la Conservación de las Obras de Arte Españolas. De alguna manera, este era continuador de las labores llevadas a cabo por el anterior, al que se le asignaban nuevas funciones como, además de la de inventariado, la de organización de

[248] Ibídem., pp. 107-112.
[249] Ibídem., p. 151.
[250] Ibídem., pp. 169-213.

exposiciones que sirvieran de escaparate para dar a conocer el patrimonio artístico español[251]. De los miles de piezas que fueron inventariadas, 542 formaban parte de las colecciones del Museo del Prado, entre pinturas y dibujos.

1.1.2. La intervención franquista. El "rescate" del patrimonio artístico español como primera empresa propagandística

El bando nacional, que había estado interviniendo para evitar la llegada de las obras de arte a la Sociedad de Naciones, organizó un programa de negociaciones para iniciar la repatriación del patrimonio artístico español. De este modo, el Gobierno de Burgos envió como delegados a Ginebra a Sert, d'Ors y Bárcenas. La enemistad y las tensiones surgidas entre los delegados nacionalistas condujo a que las actuaciones previstas por estos se llevaran a cabo de manera aislada. Estas se centraron en la participación en el inventario y en la gestión de devolución de las obras de arte[252]. Sin embargo, la primera de ellas no pudo completarse en su totalidad debido a la presión constante ejercida por parte de los nacionalistas para que se iniciaría la devolución lo antes posible. El bando nacional fue, poco a poco, ganando apoyos a favor de ese retorno del arte español. Por una parte, entraron en escena una serie de propietarios privados que reclamaron sus obras de arte ante la Sociedad de Naciones, y, por otra parte, el acercamiento cada vez mayor del Gobierno de Franco al Gobierno del Cantón de Ginebra consiguió aunar fuerzas para presionar al secretario general de la Sociedad de Naciones, Joseph Avenol, a que cediese ante las demandas de los nacionalistas[253]. A cambio, el Gobierno de Franco ofreció al Gobierno suizo la celebración de una exposición de arte español con la que dejaría de lado tanto a la Sociedad de Naciones como al Comité Internacional de Conservación que desde su constitución anhelaba organizar dicha exposición con sede itinerante en Ginebra, París y Londres[254]. De alguna manera, la estrategia franquista era la de apartar y eclipsar las acciones que habían sido llevadas a cabo por la República —que había colaborado de manera activa con la Sociedad de Naciones— y atribuirse el Gobierno de Franco el mérito de ser el auténtico y único valedor del salvamento del patrimonio artístico español. Es, sobre todo, a partir de este

[251] Ibídem., pp. 228-229.
[252] Ibídem., pp. 234-237
[253] Ibídem., pp. 266-268.
[254] Ibídem., p. 277.

momento, cuando el franquismo comenzó a dar forma a su campaña de propaganda artística.

Sert y d'Ors fueron apartados del proyecto expositivo y de repartición del patrimonio impulsado por los nacionalistas y relevados por dos nuevos delegados, Fernando Álvarez de Sotomayor y Pedro Muguruza y Otaño, quienes asumieron la organización de la exposición en Ginebra y la gestión de la devolución del tesoro artístico, respectivamente[255]. Los criterios que se esbozaron para configurar el discurso de la exposición obedecieron a diferentes puntos de vista. Por un lado, Álvarez de Sotomayor proponía hacer una exaltación a la escuela de la pintura española encabezada por la obra de el Greco, Velázquez y Goya, por otro lado, las autoridades suizas proponían una convivencia entre la representación de la pintura española y la pintura extranjera. El trasunto ideológico que acompañaba a la confección del diseño expositivo acabó por decantar su protagonismo hacia la pintura española y aunque la mayoría de obras procedían de la colección del Museo del Prado también se expusieron obras de otras instituciones. De este modo, de las quince salas del Museo de Arte y de Historia de Ginebra que acogieron la exposición "Les Chefs-d'oevre du Musée du Prado", la principal, bajo el nombre de "Imperial", se dedicó a las grandezas artística del arte español presidida por los retratos de los monarcas españoles de la dinastía de los Austria; tres salas fueron dedicadas a la pintura de Velázquez, dos a la del Greco, dos a la de Goya, una a la pintura española de los siglos XVI y XVII y otra a los tapices del Palacio Real. Por su parte, la pintura extranjera se distribuyó de la siguiente manera: una sala dedicada a la pintura flamenca y alemana de los siglos XVI y XVII, dos a la pintura de Rubens y Van Dyck y otras dos a la pintura italiana[256]. Por su parte, aquellas obras que no fueron expuestas se repatriaron en dos expediciones que tuvieron lugar en los meses de mayo y junio[257].

El 1 de junio tuvo lugar la inauguración oficial y el amplio despliegue propagandístico articulado en torno a la exposición rápidamente cosechó su éxito, que se dejó notar en la gran afluencia de público que acudió a visitarla, en los numerosos

[255] Ibídem., p. 289.
[256] Ibídem., p. 311.
[257] Acerca del depósito y entrega de las obras que llegaron en estas dos primeras expediciones desde Ginebra, el 9 de mayo de 1939 y el 16 de junio de 1939, véase la siguiente documentación: IPCE, Archivo de la Guerra, sign. SDPAN 316/116; sign. SDPAN 316/121; sign. SDPAN 316/126; sign. SDPAN 316/140; sign. SDPAN 317/12; sign. SDPAN 317/31; sign. SDPAN 317/15; sign. SDPAN 317/67 y sign. SDPAN 317/41.

artículos aparecidos en la prensa extranjero que dieron cuenta de ella y en la publicación de monografías sobre la misma. Tampoco el cine informativo internacional fue ajeno a este acontecimiento, de hecho, las cámaras de Paramount se trasladaron hasta Ginebra para dar cuenta de la magna exposición (Figuras 78 y 79). Este triunfo implacable de la misma tuvo su correlato en el ideario propagandístico puesto en marcha por el franquismo que tenía como colofón la entrega al Museo del Prado de sus tesoros más preciados cuya trascendencia iba a ser a todas luces conocida a nivel internacional. Sin embargo, ese mérito que tanto ansiaba el franquismo de ser los responsables de salvar el patrimonio artístico español no encontrón su aprobación en la prensa internacional[258]. A pesar de ello, lo que sí es cierto es que la exposición fue concebida como un escaparate abierto al mundo de las riquezas artísticas de la nación española y este interés de poner en conocimiento de los extranjeros la importancia del legado monumental español fue el punto de partida de la campaña propagandística franquista. Es decir, dar a conocer primero para, posteriormente, reafirmar y legitimar los hechos que vendrían después con la repatriación de las obras de arte. Porque, tal y como señalaba Fernando Álvarez de Sotomayor en su crónica "Recuerdos de la exposición de Ginebra (1939)", "el Museo del Prado no se conocía en Europa"[259], y, a continuación, precisaba esta afirmación, apuntando:

> Unos miles, pocos, de turistas y algunos críticos de arte, no muchos, sabían de los fondos del Museo y habían admirado nuestros tesoros de arte. Los demás, los que forman ese inmenso aluvión de la sociedad culta que ha visitado las pinacotecas de Europa que están más al paso de la gran corriente viajera llevada y traída por las Empresas turísticas, no conocían el Prado[260].

[258] Ibídem., p. 332.
[259] F. ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, "Recuerdos de la exposición de Ginebra (1939)". *Revista Nacional de Educación*, n.º 4, 1941, p. 29.
[260] Ibídem.



Figura 78. Fotograma del noticiario *Paramount* (1939)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 79. Fotograma del noticiario *Paramount* (1939)
Fuente: Filmoteca Española

Fueron muchos los gobiernos europeos los cuales, movidos por los beneficios económicos que estaba reportando dicha exposición en Ginebra, enviaron peticiones oficiales al Gobierno de Franco solicitando que se organizaran también otras similares en sus países con las obras evacuadas[261]. Pero todas ellas recibieron respuesta negativa, sobre todo ante la inestabilidad internacional que pronto iba a dar lugar al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Así, una vez clausurada oficialmente la exposición el 31 de

[261] Ibídem., p. 335.

agosto, el 5 de septiembre partió el tren de la estación de Cornavin (Ginebra) cargado del tesoro artístico español con destino a España, cuya llegada a la capital tuvo lugar el 9 de septiembre de 1939. De este periplo se hizo eco la prensa nacional la cual fue informando desde la entrada de las obras a San Sebastián el 7 de septiembre. Así lo relataba el *ABC*:

> San Sebastián 7, 12 noche. Este medio día llegaron por la frontera de Irún, procedentes de Ginebra, los cuadros españoles, valiosísimas obras de arte, que estuvieron expuestos en el salón imperial de la Exposición recientemente celebrada en Ginebra.
>
> Al cuidado de estas jotas pictóricas han venido D. Pedro Muguruza, jefe nacional de Recuperación; el Sr. Álvarez Sotomayor, director del Museo del Prado, y el diplomático Sr. Bejarano, uno de los encargados de los trámites llevado a cabo en aquella ciudad suiza con el embajador, señor Macarrón[262].

Pero, sin duda, la auténtica explosión mediática vino con la llegada a Madrid de las obras. Las ediciones del 9 de septiembre del *ABC* y de *La Vanguardia* daban cuenta del vacío que había sumido la guerra al Museo del Prado con la ausencia de sus tesoros más preciados y de los supuestos responsables, respectivamente. En este sentido, el primero de los diarios abría sus noticias con el titular "Los fantasmas del museo", un artículo escrito por el periodista y escritor español José María Salaverría con un título homólogo al de su libro publicado dieciocho años cuyo propósito fue el de "interpretar el Museo del Prado en un sentido de ámbito imaginativo por donde circulaban los fantasmas de nuestra Historia vestidos con la suntuosidad del Arte". Salaverría comienza concienciando al lector del peligro que han corrido las obras de arte del museo y para ello elige tres obras representativas de esa tríada de pintores encabezada por Velázquez, el Greco y Goya, expresándolo en los siguientes términos:

> Con un cuchillo se puede rasgar en pedacitos el cuadro de Las Meninas; con un encendedor de cigarrillos se puede reducir a cenizas el Caballero de la mano al pecho, y una bomba destruye instantáneamente la Maja desnuda. ¿Quién sustituiría esas obras? ¿Quién le restituiría a España la gloria de haberlas creado y poseído? Pero el infortunio de la guerra se ha detenido antes ellas y las ha respetado completamente, en número y en calidad. Al conocer la noticia, la idea del milagro

[262] "Llegan a San Sebastián los cuadros que figuraron en la exposición de Ginebra". *ABC*, n. º 10.470, 8 de septiembre de 1939, p. 12.

> acude a la mente, y sentimos el mismo gozo que si se tratase de una riqueza propia y personal que nos ha sido devuelta[263].

Líneas más adelante, bajo un contundente discurso nacionalista, legitima la pertenencia de ese patrimonio artístico a los españoles y señala la trascendencia que tendrá esa restitución de las obras del arte al Museo del Prado para el disfrute de sus visitantes:

> El pasado de un pueblo está hecho de ademanes, y es benigna la fortuna cuando quiere que esos ademanes estén marcados por el nombre, por la gracia y la genialidad (…) El gesto que España traza en la historia es inconfundible; otros pueblos los han trazado muy sublimes y hermosos; pero el nuestro se señala por su desconcertante energía y por su originalidad.
>
> Los personajes que dispersó la guerra van a restituirse a su Patria. El Museo del Prado volverá a albergar sus gloriosos fantasmas. Y no es la palabra lo que debe asustar. Son positivos fantasmas, en efecto, los que hallan su auténtica vida en la imaginación y los que sirven de incentivo a la mente. De esa especie de fantasmas se halla formada la existencia de los pueblos, porque representan el pasado en forma visible y en expresión ideal, y sin el auxilio del pasado un pueblo quedaría reducido al infantilismo.
>
> Los extranjeros que vienen por placer a España buscan las bellezas del paisaje o el pintoresquismo de las costumbres (…) Pero, especialmente, les atrae el Museo del Prado, rico en obras maestras, y aun más rico en la originalidad de las tácitas gesticulaciones que hacen los fantasmas que viven dentro[264].

El diario *La Vanguardia*, por su parte, abría su primera página con una noticia que informaba, por un lado, de esa llegada de la obra del Museo del Prado, pero, por otro lado, aprovechaba para acusar a los republicanos de ser los responsables de su exilio, bajo el titular "Retornan a Madrid los cuadros del Museo del Prado, que fueron expatriados por los rojos". Una vez más encontramos ese discurso deslegitimador que había estado presente en las campañas de desprestigio hacia la República articuladas por el bando nacional desde los inicios de la Guerra Civil. Junto a ello, esta noticia, como ya lo había hecho la anterior, hace hincapié en el retorno de las pinturas de esa tríada de pintores -el

[263] J. M. SALAVERRÍA, "Los fantasmas del museo". *ABC*, n.º 10. 471, 9 de septiembre de 1939, p. 3.
[264] Ibídem.

Greco, Velázquez y Goya-, aunque también hace referencia al retorno de obras de consagrados artistas extranjeros, como son Tiziano y Rubens, expresándolo en términos cuantitativos: "los cuadros que retornan a Madrid son dos mil, de ellos 115 de Goya, 45 de Velázquez, 43 del Greco, 36 de Tiziano y 26 de Rubens"[265]. A continuación, informa de que "a las nueve de la mañana de hoy día 9, en la estación del Norte se celebrará el acto de entrega del tesoro a las autoridades"[266].

"¡Completo el Museo del Prado!" Con este titular inauguraba Manuel Abril la primera página del *ABC* del 10 de septiembre de 1939. Con gran emoción y júbilo ante la llegada de todas las obras que se había producido el día anterior, resaltaba el crítico de arte la trascendencia de ese hecho histórico para la nación y una vez más volvía a elogiar la obra de el Greco Velázquez y Goya, aportando en este caso, referencia a esos rasgos de su pintura que la convertían en una auténtica seña de identidad nacional:

> Velázquez, el Greco y Goya están solamente en el Prado; y, sin estos tres pintores, no hay modo del alcanzar concepto plano del arte de la pintura.
> El caso del Greco es único. No sólo porque es, acaso, el pintor más asombroso que ha nacido, sino porque en él se da lo que casi podríamos llamar lo "sobrenatural" en pintura: la pintura alcanzando unas regiones en donde la esencia terrena se volatiliza y supera. "Un poco de materia puesta a arder" … Sí; desde luego, la materia en llama mística de transfiguración… tornado trascendente…
> Solamente en España y en Madrid —en el Museo— puede estudiarse el caso excepcional de este pintor de un terrenal… de ultratumba.
> Velázquez, ¡qué distinto! Bastaría el contraste entre ambos para honrar a la Nación que ha sabido, en caso único, producir por influjo racial, por obra de lo más propio, dos artes tan diferentes y que —pese a ser opuestos— sean, no obstante, los dos insustituiblemente españoles; algo que se crea aquí y que no puede crear de esa manera ningún otro pueblo del mundo.
> Pero lo grande de Velázquez no proviene de su comparación con el Greco; proviene de su valor intrínseco e insustituible; un valor sin el cual no es posible ni saber lo que es realismo de verdad —realismo digno de arte— ni saber lo que es España… ¡Explicar a Velázquez por Cervantes; a Cervantes por Velázquez, y a España por uno y otro! —¡qué misión!— ¡qué caso único!

[265] "Retornan a Madrid los cuadros del Museo del Prado, que fueron expatriados por los rojos". *La Vanguardia*, n.º 22.767, 9 de septiembre de 1939.
[266] Ibídem.

> Este caso no es posible conocerlo más que conociendo España y nuestro Museo del Prado.
> Y ¡Goya! … Goya no existe más que en el Museo del Prado… Todo lo que Goya es se ve sólo en el Museo. Y Goya es —con el Greco y con Velázquez— padre del arte moderno.
> El expresionismo alemán nace del Greco. El impresionismo francés proviene —por Manet y por Renoir— de Velázquez y de Goya.
> Goya ha sido el precursor del siglo XIX en los pictórico del impresionismo; *e oltre*; en los psicológico, de lo temperamental; en lo patético del guiñolismo; en lo ideológico, del racionalismo; en lo satírico, del comentario social de los dibujantes de periódico.
> Qué emoción para un español reconocer en los negros de Manet la influencia de nuestro Museo, el Museo que había de marcar huella indeleble en el que, a su vez, marcaría rumbo firme al arte contemporáneo[267].

Indudablemente ese hilo conductor con el que se establecía un vínculo genealógico entre los pintores que integraban la escuela de la pintura española apuntado por Manuel Abril bebía directamente de los discursos historiográficos que habían contribuido a encumbrar a estas figuras durante el siglo XIX y principios del XX, como se ha visto en el capítulo 1. Se trataba de una serie de rasgos, aportaciones y señas de identidad que los estudios y las investigaciones dedicados a estos artistas habían ido observando y que se convertirían en el punto de partida de la cinematografía para la elaboración de sus textos narrativos, tanto en los reportajes como en los documentales.

1.1.3. La restitución de los bienes artísticos y los intercambios internacionales

Las líneas de actuación de la política de defensa y de recuperación del patrimonio artístico desarrolladas por el bando nacional durante el conflicto bélico fueron más tardías que las adoptadas por el Gobierno de la República y, de alguna manera, siguieron la estela de este. En este sentido, también se crearon en la zona nacional organismos específicos para la protección del patrimonio que, tal y como señala L. Monreal Tejeda, llegaron incluso a colaborar estrechamente con los republicanos conforme iban avanzando en el frente[268]. De este modo, los primeros organismos encargados de la salvaguardia del

[267] M. ABRIL, "¡Completo el Museo del Prado"! *ABC*, n.º 10.472, 10 de septiembre de 1939, p. 3.
[268] L. MONREAL Y TEJADA, *Arte y Guerra Civil*. Angüés: La Val de Onsera, 1999, p. 12.

patrimonio artístico en el bando nacional fueron principalmente: la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico (creada el 23 de diciembre de 1936) y el Servicio Artístico de Vanguardia (creado el 14 de enero de 1937). Sin embargo, la falta de medios económicos y materiales condujo a que las iniciativas encomendadas de control y protección del patrimonio no fuesen del todo satisfactorias, cuyos resultados fueron ineficientes. Esa escasa operatividad llevó a que, una vez formado el Gobierno de Burgos, se creara el 22 de abril de 1938 el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dependiente de la Jefatura de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, cuyas funciones a asumir fueron las de "recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional"[269]. Asimismo, más adelante fueron nombrados Pedro Muguruza y Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, comisario general y subcomisario, respectivamente. Ambos también fueron los encargados por aquel entonces de redactar un proyecto de ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, la cual pretendía ser un trasunto de Ley de Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933[270].

Fue, precisamente, una vez acabada la Guerra Civil, cuando las labores del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional se intensificaron. Por un lado, a través de las negociaciones para la recuperación de las obras de arte que habían sido evacuadas en el extranjero y, por otro lado, por medio de la localización, la recuperación, y la restitución de aquellas piezas que habían sido incautadas durante el conflicto[271]. El Servicio de Recuperación Artística, denominado en sus orígenes Servicio Artístico de Vanguardia, que quedó integrado en Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, se había ido encargando de localizar todos aquellos depósitos que habían sido constituidos por la Junta del Tesoro Artístico de la República durante la guerra, principalmente en Madrid, Barcelona y Valencia. Por ejemplo, en la capital algunos de los más importantes por el número de obras que acogieron fueron el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Prado y las iglesias de San Fermín de los Navarros y de Santa Bárbara. Junto a estos, también estuvieron los que fueron creados por la Caja General de

[269] Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 22 de abril de 1938, creando el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, Burgos, n.º 549, 23 de abril de 1938, pp. 6920-6922.
[270] A. ALTED VIGIL, "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", en I. Argerich Fernández y J. Ara Lázaro (eds.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009, p. 104.
[271] T. DÍAZ FRAILE, "Medidas para la protección del tesoro artístico durante la Guerra Civil: las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística", en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN (coords.), *Arte en tiempos de Guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 546-551.

Reparaciones, dependiente del Ministerio de Hacienda[272]. Pero claro, aparte de estos depósitos conocidos, también existían otros clandestinos de difícil localización. Esta ardua y difícil tarea de localización de los depósitos y de identificación de las piezas artísticas empezó por rastrear las más importantes y conocidas que pertenecían las entidades oficiales y a la Iglesia, cuya devolución no plantó apenas dificultades (Figura 80). La orden aprobada por el Ministerio de Educación Nacional el 31 de mayo de 1939 reguló cómo debía efectuarse la gestión de las piezas que iban siendo localizadas y su devolución. En este sentido, se estableció una clasificación para la confección de los inventarios que agrupó las obras localizadas en las siguientes categorías:

a) Los objetos de culto religioso sin valor esencialmente artístico.
b) Los objetos de culto religioso que tengan valor artístico.
c) Los objetos de arte cuyos propietarios sean plenamente conocidos.
d) Los objetos de arte cuyos propietarios no se hayan identificado.
e) Las alhajas, metales preciosos y objetos de valor que no tengan mérito artístico[273].



Figura 80. Obras halladas en uno de los depósitos. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1939-1940.
Fuente: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

[272] M. CHAMOSO LAMAS, "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* n.º 47, 1943, pp. 283-284.
[273] Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 31 de mayo de 1939, sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 162, de 11 de junio de 1939, pp. 3194-3195.

De este modo, el procedimiento consistió en localizar la propiedad de las piezas y en hacerles la entrega directamente a los propietarios de sus bienes. Sin embargo, en aquellos casos en los que no fue posible dar con los titulares de las obras se decidió organizar exposiciones públicas, principalmente en Madrid, Barcelona y Valencia, con el objetivo de que se formulasen las reclamaciones pertinentes por parte de los legítimos propietarios. En los casos en los que eran varios los reclamantes o las pruebas presentadas eran insuficientes para efectuar la entrega al supuesto propietario la pieza en cuestión quedaba depositada en el Servicio un mes durante el cual podrían litigar entre sí los reclamantes, aportar nuevas pruebas o las informaciones pertinentes requeridas[274].

Esas exposiciones organizadas, bajo la denominación de Exposiciones de Arte Recuperado, para lograr una posible identificación de los objetos, también tuvieron como cometido resaltar "no sólo su importancia pedagógica, sino también el grandioso valor representativo de nuestro arte nacional"[275] (Figuras 81 y 82). Entre las celebradas, una de las más importantes fue la Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto celebrada en 1941 en el Museo Arqueológico Nacional donde, además de exhibir piezas de orfebrería[276], se instaló un taller para la reparación y restauración de algunas de ellas, aunque, como recogió el que fue ministro de Educación Nacional entre 1939 y 1951, José Ibáñez Martín, "de las piezas de oro son contadísimas las salvadas. Figura así entre las pérdidas irreparables los cálices de Mendoza y Cisneros de Toledo y los relicarios de pedrería del tesoro existente en la Capilla Real"[277]. A esta exposición siguieron otras organizadas también en Madrid que tuvieron como sede el Palacio de Cristal del Retiro y que persiguieron esa doble finalidad de lograr esa posible identificación de las piezas para

[274] F. ÍÑIGUEZ, "El arte en España durante la guerra: su destrucción, dispersión y rescate". *Revista Nacional de Educación*, n.º 5, 1941, p. 39.
[275] M. CHAMOSO LAMAS, "El Servicio de Recuperación…", op. cit., pp. 292-293.
[276] Sobre aquellos objetos procedentes de dicha exposición que pasaron a formar parte del Museo Nacional de Artes Decorativas, véase I.M. RODRÍGUEZ MARCO, N. MOREU TOLOBA, A. CABRERA LAFUENTE y A. MARTÍN MORENO, "La exposición Orfebrería y Ropas de Culto de 1941 y la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas", en A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio Cultural. Guerra Civil y Posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 167-186.
[277] J. IBÁÑEZ MARTÍN, *Diez años de servicio a la cultura española. 1939-1949*. Madrid: Magisterio Español, 1950, p. 537. Además, el propio ministro se lamentaba en sus crónicas por la pérdida de algunas de las piezas del tesoro de la Catedral de Jaén, como la custodia. A este respecto, se remite a J.A. MESA BELTRÁN, "La platería de la diócesis de Jaén en la guerra civil española y la posguerra", en R. ANGUITA HERRADOR (coord.), *Maestros plateros en Jaén*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2017, pp. 89-97 y J.A. MESA BELTRÁN, "Noticias sobre el expolio y la salvaguarda de bienes artísticos en Jaén durante la Guerra Civil Española y Posguerra", en R. ANGUITA HERRADOR (ed.), *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*. Jaén: Universidad de Jaén, 2018, pp. 229-259.

localizar a sus legítimos propietarios y de realzar la importancia del patrimonio artístico español.



Figura 81. Exposición de Arte Recuperado. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1940-1941.
Fuente: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

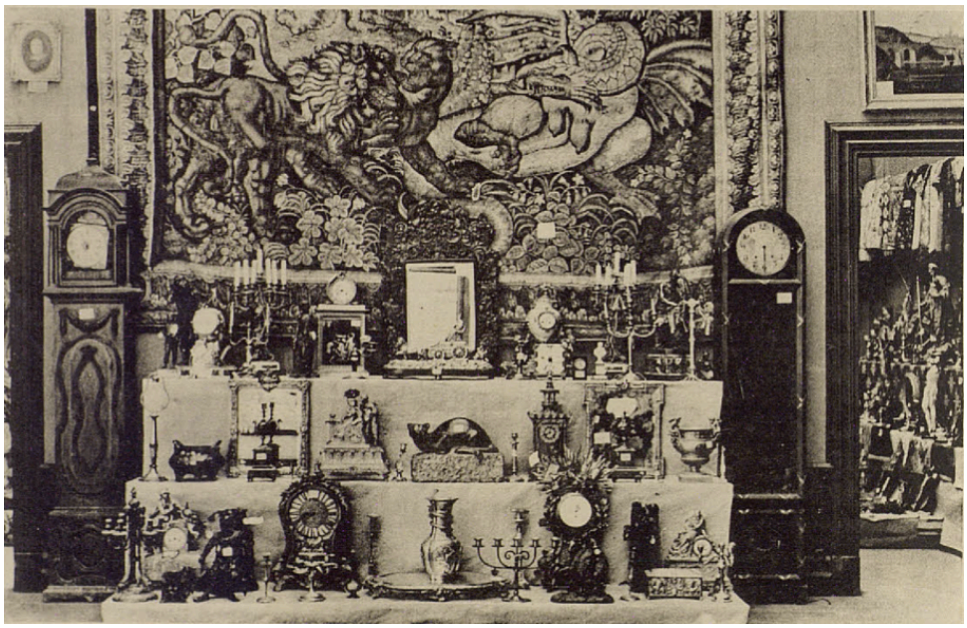


Figura 82. Exposición de Arte Recuperado. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1940-1941.
Fuente: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.*

Este proceso de devolución y reclamación de obras de arte no podía dilatarse en el tiempo, ya que el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional también debía atender otros frentes. Es por ello que el 11 de enero de 1940 se aprobó una orden "fijando

normas para que en plazo no lejano pueda liquidarse el Servicio de Recuperación Artística, reintegrando al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a las funciones únicas que les son propias". De esta manera, se dispuso que aquellos objetos que no hubiesen sido reclamados serían entregados al Ministerio de Hacienda, a la Iglesia, a museos y otros oficiales[278]. Finalmente, el Servicio de Recuperación Artística fue disuelto el 29 de abril de 1943. Por su parte, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional continuó ejerciendo las labores que le habían sido asignadas desde su creación, entre las que se encontraban las de protección, conservación y restauración de "los monumentos y conjuntos histórico-artísticos, jardines artísticos, parajes pintorescos patrimonio histórico-artístico y etnológico mobiliario"[279], aunque cambiaría su denominación a Comisaria General del Patrimonio Artístico Nacional, entre 1968 y 1974, y a Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico Nacional, entre 1974-1976.

De forma paralela a ese proceso de devolución de obras de arte, continuó la incesante búsqueda de las obras de arte que habían salido al extranjero durante la guerra. Para el franquismo no hubo distinción entre aquellas que habían salido, bien por vía de evacuación, bien por vía de saqueo, ya que lo que le que interesaba transmitir era ese "rescate" del patrimonio artístico español que estaba llevando a cabo.

Con respecto a las obras que habían sido evacuadas en el extranjero, ya hemos visto cómo se desencadenó y desarrolló el proceso de intervención franquista en Ginebra para repatriar las obras de arte que había sido llevadas por el Gobierno de la República durante la guerra y la gran campaña propagandística que se desplegó en torno a los acontecimiento que se sucedieron desde la exposición celebrada en el Museo de Arte e Historia de Ginebra hasta la llegada definitiva de las obras a España y la entrada triunfal de las piezas artísticas en el Museo del Prado. Pero además de ese traslado de las obras que habían sido evacuadas a Ginebra, también el Gobierno de Franco llevó a cabo las gestiones de repatriación de otras obras que habían sido evacuadas a Francia por el Gobierno de la Generalitat y el Gobierno Vasco. Entre ellas, se encontraban algunas piezas que habían sido expuestas en el Pabellón español de la Exposición Internación de

[278] Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 11 de enero de 1939, fijando normas para que en plazo no lejano pueda Liquidarse el Servicio de Recuperación Artística, reintegrando al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a las funciones únicas que le son propias. *BOE*, n.º 13, de 13 de enero de 1940, pp. 286-287.

[279] Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, de 13 de mayo de 1969, por la que se reorganiza la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 125, de 26 de mayo de 1969, pp. 8093-8094.

París de 1937, obras de arte medieval del Museu d'Art de Catalunya, así como otras obras procedentes de los museos de Arte Moderno y de Bellas Arte de Bilbao, de particulares y de instituciones religiosas del País Vasco. La llegada de este ingente número de obras se produjo de manera gradual. Así, por ejemplo, el 16 de septiembre de 1939, una semana después de la entrada a Madrid de las obras de la exposición de Ginebra, llegaron a Barcelona las obras de arte medieval y, casi un mes después, el 13 de octubre, llegó otra tanda de obras a Irún, entre las que se encontraban piezas de carácter etnográfico como cerámicas, trajes y fotografías[280]. Por su parte, las obras que salieron al extranjero vía saqueo o expolio, tanto en la zona nacional como republicana, por la intervención mercaderes, saqueadores profesionales, milicianos y militantes fueron más difíciles de localizar y requirió de la colaboración de otros agentes como la policía francesa y de la Gestapo, así como de las informaciones y denuncias que llegaban a la Embajada[281].

En esa tarea de recuperación del patrimonio artístico español, en la que, como ya hemos apuntado, subyacían ansias propagandísticas, A. Colorado Castellary ha hecho notar cómo ese afán de propaganda se intensificó con la llegada determinadas obras de carácter religioso para las que se montaron grandilocuentes ceremoniales de recepción. Unos claros exponentes de ello, con los que el investigador corrobora este hecho, son: el *Cristo de Medinaceli* de la iglesia de Jesús de Madrid, la *Virgen de Covadonga* y la *Santa Faz* de la catedral de Jaén. En efecto, se trataba de dar respuesta al carácter anticlerical de la República, mostrando el gran fervor religioso del pueblo español en esos actos multitudinarios celebrados con motivo del regreso de dichas obras[282].

La ocupación de Francia por parte de los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial abrió un nuevo contexto de negociaciones en la política patrimonial franquista. El armisticio firmado el 22 de junio de 1940 por el que el territorio francés quedó dividido en la zona ocupada por los alemanes y la "zona libre" con capital en Vichy determinó ese marco de relaciones diplomáticas que iban a guiar las acciones emprendidas por el Gobierno de Franco para la recuperación del arte español. De este modo, ese verano de 1940 se organizaron una serie de misiones a destinadas a localizar y seguir con las tareas

[280] Para un análisis en profundidad de este proceso de evacuación y devolución de las obras en Francia, véase A. COLORADO CASTELLARY, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 73-108.
[281] Acerca de esas obras que salieron por vía saqueo, véase la documentación inédita que aporta en su estudio A. COLORADO CASTELLARY, "Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte durante la Guerra Civil". *Archivo Español de Arte*, Vol. 90, n.º 359, 2017, pp. 275-286.
[282] A. COLORADO CASTELLARY, *Arte, revancha y propaganda*…, op. cit., pp. 109-123.

de recuperación de las piezas artísticas que habían salido de España durante la guerra. Para dicha empresa, el Gobierno de Franco contó con la estrecha colaboración de los alemanes en el territorio ocupado que facilitaron las labores de rastreo, que culminaron con la repatriación de una serie obras de arte del País Vasco, la *Bandeja del rapto de las Sabinas* de Benvenuto Cellini de la Catedral de Toledo y un conjunto de fotografías de Ortiz Echagüe que no habían sido devueltas en la expedición de otoño de 1939[283]. No obstante, frente a esa compleja tarea de recuperación de esas obras que habías sido saqueadas, el franquismo concentró sus esfuerzos en otro asunto que a todas luces iba a enaltecer su discurso propagandístico en sus negociaciones con Francia y que, como señaló A. Colorado Castellary, era "el exponente palmario del concepto del patrimonio que poseía el Gobierno de Franco: por un lado, su desatención y por otro su utilización como arma de poder y propaganda"[284]. En este sentido, de forma paralela a las misiones que se organizaron en verano de 1940 para continuar con la devolución de obras de arte que habían salido de España durante la guerra, habían comenzado ya a esbozarse las primeras tentativas y a redactarse los primeros informes de un proyecto que tenía como finalidad solicitar a Francia la recuperación de una serie de obras y documentos que habían salido de España desde la invasión napoleónica. Se trataba de aprovechar, por parte del franquismo, la debilidad en la que se encontraba Francia ante la ocupación nazi para llevar a cabo este plan, ya que no se planteó en ningún momento solicitar a otros países como Gran Bretaña o Estados Unidos, donde también se encontraban obras que habían sido robadas durante la Guerra de la Independencia, que devolviesen ese patrimonio[285].

El 12 de octubre de 1940 tuvo lugar la primera reunión en el Museo del Louvre entre Jacques Jaujard, director de los Museos nacionales, los comisionados españoles, Luis Pérez Bueno y Marcelino Macarrón, y José María Sert. En dicho encuentro, se tanteraon las bases de la negociación que iba a estar basada en un intercambio artístico entre las dos naciones. Sin embargo, el franquismo evitó hablar de esa contrapartida, es decir, de las obras que España tenía que entregar a Francia a cambio de los bienes que solicitaban y, por ello, se prefirió hablar ante la opinión pública de una devolución de las

[283] Ibídem., pp. 145-168.
[284] A. COLORADO CASTELLARY, "La diáspora del patrimonio artístico español". *Letra Internacional,* n.º 102, 2009, p. 35.
[285] A. COLORADO CASTELLARY, "La permuta artística Franco-Pétain de 1941: desagravio y emblema de lo "genuinamente español"", en M. CABAÑAS BRAVO Y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, p. 414.

obras que había sido saqueadas en el pasado por los franceses, en vez de informar de ese intercambio[286]. Finalmente, por el acuerdo franco-español firmado el 21 de diciembre de 1940[287], volvieron a España:

> La Dama de Elche; los relieves ibéricos de Osuna; algunas piezas del Cerro de los Santos y treinta y siete objetos de arte ibérico que se guardaban en el Louvre; seis coronas del tesoro visigótico de Guarrazar, entre ellas la de Recesvinto, que puede considerarse como la pieza más importante de la orfebrería germánica del mundo, La Inmaculada, de Murillo y 51.000 documentos del Archivo de Simancas, referentes a las relaciones hispano francesas[288].

Estas obras elegidas por el Gobierno de Franco para su regreso a España no fueron ajenas a su ideario propagandístico. En su análisis del documento del acta de la reunión del 12 de octubre de 1940, A. Colorado Castellary recoge los argumentos con los que los comisionados españoles Pérez Bueno y Macarrón dieron cuenta del papel trascendental para la nación que cumpliría el regreso de las piezas solicitadas. Así, apuntaron: de la *Inmaculada* de Murillo que "representa la más perfecta imagen de la patrona de España"; de la *Dama de Elche* que se trataba de "uno de los testimonios más antiguos del arte ibérico prerromano"; y de las coronas votivas visigodas que representaban "una de las primeras y más preciosas manifestaciones de la fe católica en España". De este modo quedaban sintetizados "los grandes mitos de la historia de España planteados por la historiografía franquista: el origen de la raza española, la unificación política y religiosa y la época del gran Imperio español, además de borrar la afrenta de la invasión napoleónica"[289].

En contrapartida, el Gobierno de Franco envió a Francia uno de los dos retratos de *Mariana de Austria* de Velázquez del Museo del Prado, una de las dos versiones del retrato de *Antonio de Covarrubias* del Greco del Museo del Greco y una copia de uno de los tapices de Goya, *La riña en la Venta Nueva*. Esta último fue ofrecido por los franquistas ante la negatividad de hacerles entrega a los franceses de la tienda de Francisco I que habían solicitado[290].

---

[286] A. COLORADO CASTELLARY*, Arte, revancha y propaganda*…, op. cit., pp. 193-208.
[287] Ibídem., pp. 212-216.
[288] "El Tesoro Artístico devuelto por Francia". *Revista Nacional de Educación*, n.º 3, 1941, p. 80.
[289] A. COLORADO CASTELLARY, "La permuta artística Franco-Pétain de 1941…", op. cit, pp. 415-417.
[290] Ibídem., pp. 422-423.

Paralelamente a ese proceso de recuperación de obras de arte, otro de los fenómenos que se dio en la España de la posguerra fue la utilización del patrimonio artístico español como obsequio a sus colaboradores y a los líderes de sus países aliados. Entre esas obras que fueron entregadas como regalos y recompensas, se encuentran tres cuadros de Zuloaga a Hitler (4 de julio de 1939). Junto a ello, también se propuso hacer entrega a los nazis de La marquesa de Santa Cruz de Goya y un apostolado del Greco a cambio del Patio de la Infanta, edificio que había sido desmontado en el siglo XIX y que se encontraba en París. Por su parte, Franco también recibió regalos de Italia y Alemania[291].

1.1.4. La arquitectura y la reconstrucción nacional

Dentro de ese ambicioso plan de reconstrucción nacional que persiguió el régimen franquista tanto en el plano moral como material, la arquitectura se convirtió en todo un emblema de la inversión económica y propagandística del Estado llevada a cabo para reedificar todos aquellos inmuebles en los que se habían dejado notar los efectos de la guerra. Las actuaciones emprendidas a tal fin fueron promovidas por dos organismos dependiente de dos departamentos ministeriales distintos; por un lado, se encontraba el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, adscrito al Ministerio de Educación Nacional y, por otro lado, el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, vinculado al Ministerio del Interior.

Al primero de ellos, le fueron asignadas, a través de las comisarías de zona, las funciones de: elaborar informes de todos aquellos monumentos que, de manera prioritaria, necesitasen de un plan de conservación y restauración; elaborar planes de acción de esos monumentos que necesitasen ser intervenidos; vigilar el cumplimiento de las instrucciones dictadas para la intervención en los monumentos; contestar a los requerimientos de la comisaría general, haciéndole llegar fotografías, planos o cualquier otros tipo de información que solicitase; y, por último, proponer los monumentos que debieran figurar en el Catálogo de Monumentos Nacionales histórico-artísticos o los que debieran dejar de formar parte del mismo[292]. Por su parte, al segundo de ellos, también

[291] A. COLORADO CASTELLARY, *Arte, revancha y propaganda*…, op. cit., pp. 225-249.
[292] Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 9 de agosto de 1938, disponiendo normas reglamentando el funcionamiento de las Comisarias de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 49, 18 de agosto de 1938, pp. 775-776.

organizado en siete comisarías de zona, le fueron atribuidas, igualmente, competencias sobre la gestión de la reconstrucción de los bienes inmuebles. Sin embargo, a diferencia del anterior, su ámbito de actuación no solo se redujo a los inmuebles histórico-artísticos, sino que su plan contempló un abanico más amplio del patrimonio inmueble que fue clasificado en los siguientes grupos: monumentos artísticos o nacionales; edificios de la Iglesia; edificios y servicios propios del Estado; edificios y servicios provinciales o municipales; y edificios particulares o de empresas[293]. Sin embargo, esta asunción de competencias compartidas entre ambos ministerios desencadenó que se produjeran choques entre ambos por las interferencias mutuas en el ámbito de la propaganda[294].

Una vez terminada la Guerra Civil, en agosto de 1939, el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones pasó a convertirse en la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, dependiente del Ministerio de la Gobernación, y a cuyo frente se situó, como primer responsable, Joaquín Benjumea Burín. Este organismo, junto con la Dirección General de Arquitectura —creada en septiembre de 1939—, bajo el mandato de Pedro Muguruza, también adscrita a dicho ministerio, fue el encargado de implementar las acciones de la política de reconstrucción nacional durante los años de la posguerra.

Los días 26, 27 y 28 de junio de 1939 se celebró en Madrid la I Asamblea de Arquitectura con la intención de plantear los diferentes retos a los que el nuevo Estado debía hacer frente. La primera consigna propagandística articulada por el aparato franquista en la inmediata posguerra fue la de afrontar urgentemente la cuestión de la reconstrucción de un país devastado y, buena parte, en ruinas por los efectos de la guerra, para volver a convertirse en un Imperio[295]. Bajo esta premisa se articuló todo un discurso en el que estuvieron enfrentadas dos realidades, por un lado, la destrucción, y, por otro, la reconstrucción. Una dicotomía que tenía como trasfondo ideológico mostrar que esas ruinas que asolaban el país eran el resultado de las acciones de la barbarie roja y, frente a ello, la "Nueva España" debía ser levantada sobre ese sustrato de destrucción, que para

[293] Orden del Ministerio del Interior, de 11 de junio de 1938, dictando las normas de organización y funcionamiento del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones dependientes de este Departamento. *BOE*, n.º 601, 16 de junio de 1938, pp. 7868-7870.
[294] [294] A. ALTED VIGIL, "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales…", op. cit, pp. 107-109.
[295] Z. BOX, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo". *Revista de Estudios Políticos*, n.º 155, 2012, p. 153.

el régimen constituía el "máximo galardón"[296], como afirmó A. Bonet Correa, dentro de las tareas de reconstrucción emprendidas. Estos fueron los planteamientos que sirvieron como punto de partida a los teóricos y arquitectos que, a través de sus artículos, publicados entre 1940 y 1953 en la revista de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, *Reconstrucción*, reflexionaron entre otras cuestiones, sobre las tipologías arquitectónicas, los trazados urbanos de nueva planta y la concepción estética e ideológica de la ruina (Figura 83).

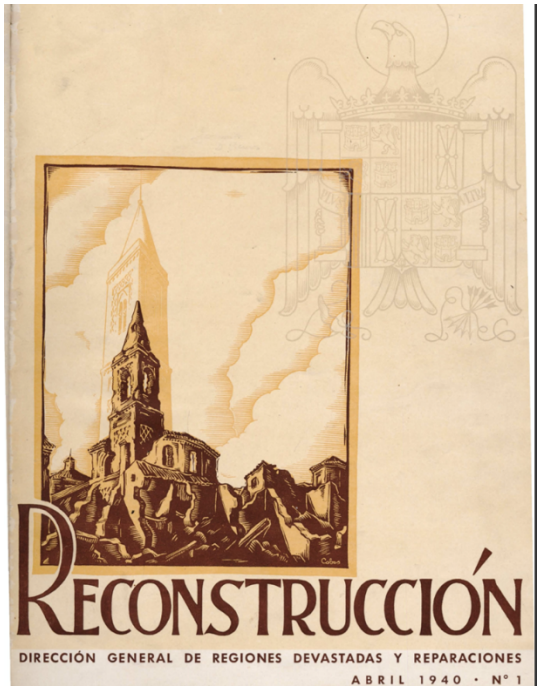


Figura 83. Portada del primer número de la revista Reconstrucción de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (abril, 1940).
Fuente: Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha.

Junto a ello, otra de las preocupaciones a las que se enfrentaron también los teóricos y arquitectos de la posguerra fue la de definir un modelo estético de la arquitectura que fuese reflejo del nuevo Estado. Como sucedería también en el resto de las artes visuales, aunque en un principio existió un rechazado hacia los modelos que habían estado presentes durante la Segunda República, y que en el caso de la arquitectura se asociaron con el Movimiento moderno, lo cierto es que no se consiguió un modelo estético arquitectónico unitario que representase los principios del régimen franquista a

[296] A. BONET CORREA, "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en A. BONET CORREA (coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 25.

diferencia de Alemania o Italia[297]. Esta dificultad por definir un modelo estético que fuese reflejo de la nueva realidad política del país llevó al director General de Arquitectura, Pedro Muguruza, a afirmar "no importa nada el estilo", para, más adelante, señalar que, a pesar de ello, era necesario estudiar los rasgos esenciales de la arquitectura española[298]. Esta cuestión llevó a que se realizase una revisión de los estilos del pasado que formaban parte del legado arquitectónico español. En esta relectura del pasado formaron parte, de alguna manera, los argumentos que, bajo el espíritu romántico, habían encumbrado a una nómina de arquitectos y una serie de monumentos durante el siglo precedente. Se trataba, en definitiva, de ejemplos paradigmáticos de ese pasado mítico que el franquismo ansiaba rescatar para legitimarse. Es, por ello, que Pedro Muguruza en un artículo dedicado a Uclés señalaba que allí se reunían "tres momentos singulares de nuestra Historia, que tienen por tema lo medieval, el Imperio y lo barroco"[299]. Más adelante apuntaba a la presencia de unos "factores raciales" en la arquitectura española que eran los que terminaban por configurar "la personalidad singular de nuestros monumentos, nacidos en el vaivén de influjos sucesivos, desordenados para quien mide la Historia a golpes de cronómetro"[300].

Esta postura también fue compartida por Víctor D'Ors, uno de los arquitectos que más influencia ejerció en la definición de los parámetros estéticos en arquitectura y urbanismo en la inmediata posguerra[301], quien planteaba para las nuevas construcciones encontrar una serie de fundamentos en los estilos del pasado:

> Esta magna reconstrucción de España que prevemos tiene que realizarse en un estilo arquitectónico nuevo. A la vez español y moderno. La vida de nuestros días, nuestra técnica y la misma "poética" —por decirlo así— de los materiales que empleamos nos conducen a un conjunto de normas en las que se debe insuflar las tendencias y características que han sido constantes al traducir al lenguaje de formas español cualquiera de los llamados estilos históricos y que por lo tanto revelan la especial

[297] I. HENARES CUÉLLAR y M. I. CABRERA GARCÍA, "El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo", en I. HENARES CUÉLLAR, M. I. CABRERA GARCÍA. G. PÉREZ ZALDUONDO Y J. CASTILLO RUIZ (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, p. 52.
[298] P. MUGURUZA, *Arquitectura popular española*. Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas, 1940, p. 13.
[299] P. MUGURUZA, "Lo medieval, el Imperio y lo barroco". *Legiones y falanges*, n.º 15, 1942, p. 8.
[300] Ibídem., p. 9.
[301] J. M. LÓPEZ, *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1957)*. Zaragoza: Gobierno de Argón, 1995, p. 537.

> idiosincrasia del alma nacional. Por encima las normas eternas de belleza y armonía, que para algo creemos en valoras absolutos[302].

De este modo, el historicismo fue una de las constantes estéticas a la que el franquismo acudió para concebir sus proyectos arquitectónicos. El sentido imperial al que aspiraba la arquitectura encontró sus mejores ejemplos en la época de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II. Aunque, sin lugar a dudas, el modelo de referencia para las futuras construcciones fue El Escorial, que ya durante la Ilustración y en el Romanticismo había encontrado a firmes defensores de su estilo considerado como una de las piezas claves de la arquitectura española[303]. De hecho, este edificio se había convertido en el eje de la obra de Ernesto Giménez Caballero *Arte y Estado* (1935), que vio en él la mejor forma de expresión del Estado, sosteniendo que "El Escorial es el más soberbio Estado" [304]. La consecuencia de esta visión en los años del franquismo encontró en el Ministerio del Aire, obra de Luis Gutiérrez Soto, su máximo exponente.

Además del historicismo, el regionalismo fue otra de las claves estéticas para el desarrollo de la arquitectura. A este respecto, señalaba Pedro Muguruza:

> Se incide sencillamente en la necesidad de buscar en la Arquitectura una expresión viva de esa misma secuencia observable en un recorrido del territorio nacional, donde las infinitas variaciones y aún los contrastes entre zonas distantes se producen a través de matices y cambiantes, en que existe siempre el factor común de un carácter determinado[305].

En este sentido, un texto fundamental para la reafirmación de estos principios fue el de *Ideas generales sobre el Plan Nacional de Ordenación y Reconstrucción*, donde se sostenía que las acciones de reconstrucción debían "apoyarse necesariamente en la realidad natural geográfica"[306], según la cual el país quedaba integrado por regiones y comarcas. Este sentido regionalista se hizo patente en las labores emprendidas por Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones que prestaron una especial

---

[302] V. D'ORS, "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España". *Vértice*, n.º 3, junio de 1939.
[303] J. A. CALATRAVA, "La visión de la historia de la arquitectura española…", op. cit., pp. 60-61.
[304] E. GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte y Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. (1ª ed., 1935).
[305] P. MUGURUZA, "Problemas de arquitectura en la reconstrucción nacional". *Revista Nacional de Educación*, n.º 5, 1941, p. 48.
[306] G. UREÑA, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos*. Madrid: Istmo, p. 272.

atención a la vivienda rural como exaltación de los valores identitarios de las distintas regiones. En correspondencia con ello, las exposiciones que fueron organizada por esta entidad incidieron en potenciar los rasgos característicos de las regiones representadas, atendiendo a sus paisajes naturales, costumbres, tradiciones y folclore[307].

1.2. El panorama artístico en la inmediata posguerra: una breve cartografía por las iniciativas artísticas llevadas a cabo

Una de las circunstancias que condicionó el panorama artístico de la posguerra fue el exilio de muchos artistas que por razones políticas habían decidido marcharse de España durante la contienda o tras ella. Entre los pintores que decidieron salir del país no solo figuraron los vanguardistas, sino también artistas que había cultivado un arte académico[308]. Por ello, a los que decidieron quedarse no les quedó otra que prestar su individualidad al servicio de la nación y adherirse al régimen de Franco si deseaban conseguir visibilidad y ser promocionados.

En aquellos mismos momentos, floreció un deseo por definir un programa estético que fuese expresión del nuevo Estado cimentado por el franquismo. En este sentido, la relación entre "Arte y Estado", articulada por Giménez Caballero en 1935, fue fundamental en la definición del programa estético de la posguerra, apostándose, de esta manera, por un arte que fuese expresión del nuevo Estado cimentado por el franquismo y estuviese basado en los principios del orden, la unidad, la armonía y la jerarquía[309]. Sin embargo, la pluralidad y la complejidad del programa ideológico franquista, ligado a la falta de unanimidad sobre las ideas rectoras que debían regir la estética del franquismo, fueron los factores detonantes que llevaron a la inexistencia de un estilo oficial del régimen, pese al empeño de este por crearlo[310]. Por ello, Cirici hace notar que "una aproximación a la estética franquista de lo visual requiere la contemplación de aspectos muy distintos, puesto que se trata de un fenómeno muy complejo"[311].

A pesar de esa ausencia de un estilo oficial, sí es cierto que, en un primer momento, existió un rechazo hacia el arte de vanguardia que, a su vez, favoreció una plástica

[307] "La exposición de la reconstrucción de España". *Reconstrucción*, n.º 3, junio-julio 1940.
[308] J. L. MARZO y P. MAYAYO. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, pp. 24-65.
[309] M. I. CABRERA GARCÍA, *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 75-90.
[310] Ibídem., p. 60.
[311] A. CIRICI, *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gil, 1977, p. 13.

fundamentada en la recuperación de la tradición artística española como señal de un valor intrínseco a la nación durante la primera década de la posguerra. Precisamente, tal como apunta Llorente, "el argumento de que las vanguardias eran las responsables de la pérdida de la identidad nacional es una muestra más del nacionalismo exacerbado de la ideología fascista"[312]. En este sentido, la recuperación de la españolidad y la búsqueda de la identidad artística nacional se fundamentó en elogiar tanto a aquellos artistas que formaban parte de lo que se definió como "pintura española" y que agrupaba bajo esta etiqueta a pintores como El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo o Goya[313], como a esos otros pintores contemporáneos cuya pintura supo inscribirse en esa tradición.

Entre esos artistas contemporáneos sobresalieron, por un lado, aquellos vinculados al espíritu de la generación del 98 —Ignacio Zuloaga o José Romero de Torres— en los que el franquismo vio en sus obras el rescate de unos rasgos característicos de la españolidad, que frecuentemente trascendían el plano de lo meramente artístico para hacer referencia a valores relacionados con el tradicionalismo, el nacionalismo y el casticismo. Se trata de un fundamento que fue puesto de manifiesto por los intelectuales de la época, como es el caso de Lafuente Ferrari, que en su célebre artículo "La pintura española y la generación del 98", publicado en 1948, planteó aplicar el término generación del 98, acuñado por Azorín con el que se designó a los escritores de este movimiento, también a los pintores de ese momento cuyas obras encarnaron las mismas preocupaciones[314]. En definitiva, los artistas que cultivaron esta pintura de corte tradicionalista se inscribieron en ese ambicioso proyecto impulsado por el franquismo de recuperar ese pasado remoto y legendario. Como señalan Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo "el mito del surgimiento de la nación literaria y artística en los siglos XVI, XVII y XVIII será completamente asumido por el franquismo para expresar en él su posición victoriosa y su afirmación cultural frente a una realidad mundial cada vez menos amable con la dictadura española conforme vaya pasando los años cuarenta"[315]. En efecto, el propósito era conectar el pasado con el presente "en un intento de buscar lo nuevo, el modelo ideal para el presente, desde lo antiguo, desde la historia, con la intención de potenciar los valores profundamente nacionales de lo español"[316]. En este fenómeno anacrónico de querer implantar ese pasado en el presente, el barroco fue defendido y legitimado por D'Ors en

[312] Á. LLORENTE, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*.Madrid: la Balsa de la Medusa, 1995, p. 42.
[313] J. PORTÚS, *El concepto de Pintura Española*…, op. cit., pp. 214-216.
[314] E. LAFUENTE FERRARI, "La pintura española y la generación del 98". *Arbor*, n.º 26, 1948, pp. 449-458.
[315] J. L. MARZO y P. MAYAYO. *Arte en España (1939-2015)* …, op. cit., pp. 96-97.
[316] M. I. CABRERA GARCÍA, *Tradición y Vanguardia*…, op. cit., p. 22.

su publicación en castellano *Lo barroco* de 1944. En este texto reflexionaba acerca del barroco más que como un estilo, como sistema, o como él lo denominó con el vocablo griego *eón*. En consecuencia, en este momento surgieron voces de defensa de lo barroco como máxima expresión de lo nacional, atemporal y siempre victoriosa. La retórica de la memoria sobre el barroco se convirtió en uno de los principales argumentos para sostener un discurso antimoderno y vincularlo así a las esencias de la nación[317].

Por otro lado, se abrió paso a una serie de maestros cuya formación había tenido lugar en el ambiente de preguerra y practicaron una pintura con aires de modernidad que se alejaba de las premisas estrictamente académicas pero sin tomar la vanguardia en su totalidad; pues, como señala De la Nuez Santana: "asimilar la vanguardia en su integridad implicaría renunciar a una tradición nacional, fuera del tipo que fuera, y esto es así porque la vanguardia se plantea como un lenguaje que hace tabla rasa del pasado y se crea en la pureza de la originalidad"[318]. A este grupo de pintores, que se situaba a caballo entre la tradición y la vanguardia, se le conoció como la *tercera fuerza*[319], por situarse como una generación intermedia que había iniciado una tendencia más vanguardista antes de la guerra, la cual siguió cultivando, de una manera más atemperada, en la posguerra.

En la inmediata posguerra, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari (1940) publicó un artículo en la revista *Vértice*, bajo el título "El año 40 y el arte español", en el que ofreció a los lectores una valoración acerca de cómo se había ido produciendo la reanudación de las actividades artísticas en España tras la Guerra Civil. Asimismo, proponía nuevas fórmulas en la dinámica de las exposiciones a fin de que tanto los artistas consagrados como los más jóvenes tuviesen las mismas oportunidades para exhibir y dar visibilidad a sus obras.

En este orden de ideas, las exposiciones nacionales de Bellas Artes, que desde 1856 venían celebrándose en España por iniciativa estatal para la protección y promoción del arte, fueron retomadas por el régimen de Franco tras el paréntesis de la guerra, como muestra del respaldo oficial del que gozaba el arte español. La primera de esta nueva etapa tuvo lugar en 1941 y desde ese año se celebraron sucesivamente las de 1943, 1945, 1950, 1954, 1957, 1960, 1962, 1964, 1966 y 1968[320]. La apuesta de estos certámenes por

---

[317] Ibídem.
[318] J. L. de la NUEZ SANTANA, José Luis, "La pintura de paisaje en la España de posguerra y los límites de una afirmación identitaria", en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, p. 278.
[319] E. LAFUENTE FERRARI, "Introducción a la Bienal". *Mundo Hispánico*, nº46, 1952, p. 15.
[320] Véase L. CAPARRÓS MASEGOSA, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

un arte de corte tradicionalista y academicista durante los primeros años del franquismo obedeció a fuertes mecanismos de censura y propaganda. Esa preferencia por un arte anclado en la tradición se dio, igualmente, en esas actividades llevadas a cabo en organizaciones culturales, como los Círculos de Bellas Arte y los Ateneos.

No obstante, dentro de ese contexto caracterizado por la falta de definición de un arte oficial que representase al nuevo Estado, se abrió paso a una serie de maestros cuya formación había tenido lugar en el ambiente de preguerra y que practicaron una pintura dotada de ciertos aires de modernidad que, en ocasiones, la alejaban de lo estrictamente académico, pero sin renunciar de la tradición. En este sentido, el crítico Eugenio d'Ors contribuyó a la promoción de estos artistas con la creación de la Academia Breve de Crítica de Arte en 1942. Los esfuerzos del crítico por reordenar el panorama artístico de la España de la posguerra estuvieron encaminados a forjar una imagen del arte del momento que pudiese ser canalizada públicamente por el régimen. Así, se creó, en el seno de esta institución, en 1943, el Salón de los Once, una exposición de carácter anual que contó con once ediciones y en la que participaron, en cada una de ellas, once artistas que eran designados y presentados por un miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte. Junto a ello, también contribuyeron de manera decidida a la promoción artística en los años de la posguerra las iniciativas privadas llevadas a cabo por las galerías de arte de Madrid y Barcelona, fundamentalmente, que fueron los principales núcleos artísticos del momento[321].

Otro factor que es fundamental para entender el curso de la política artística del franquismo fue la creación el 31 de diciembre de 1945 del Instituto de Cultura Hispánica (ICH, en adelante), dependiente de la Dirección General de Relaciones Culturales y, a su vez, esta del Ministerio de Asuntos Exteriores. Este organismo se convirtió en el agente estatal de la política cultural española, tanto fuera como dentro del país. Como afirma Jorge Luis Marzo "El ICH, en realidad, se conformó como un observatorio del poder para monitorizar aquellos comportamientos culturales que pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen del franquismo. Y lo hizo inicialmente en España y Latinoamérica, aunque pronto abarcaría Europa y, en especial, los Estados Unidos"[322].

---

[321] Parte de los resultados de este apartado han sido publicados en J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Daniel Vázquez Díaz en las producciones de NO-DO…", op. cit., pp. 127-144.

[322] J. L. MARZO, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y Poder en España desde 1950*. Murcia: CENDEAC, 2010, p. 41.

2. LA POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEL FRANQUISMO

2.1. La puesta en marcha y la evolución administrativa durante la Guerra Civil (1936-1939)

Las circunstancias en las que el bando sublevado inició su práctica cinematográfica estuvieron determinadas por la falta de medios técnicos y humanos, puesto que solo contaba con los equipos de rodaje de CEA y CIFESA que había incautado en los inicios de la contienda, lo que le llevó a solicitar la ayuda de Alemania, Italia, Portugal y otros simpatizantes extranjeros durante los tres años que duró el conflicto bélico para la producción cinematográfica. A pesar de ello, desde un primer momento se comenzaron a sentar las bases de una política cinematográfica que entendió la importancia del medio cinematográfico al servicio de los intereses del Estado, a través del establecimiento de una serie de medias de control centradas en la censura de las películas, la protección de la propia industria, la represión de los profesionales disidentes y la propaganda[323]. De este modo, a partir de estas premisas, los distintos grupos que compusieron las "familias del régimen" pugnaron por controlar alguno de estos ámbitos que, en ocasiones, llevó a adoptar puntos de vista contrarios, provocando conflictos de intereses y enfrentamientos internos. Se fue definiendo, así, de manera progresiva, el conjunto de la política cinematográfica franquista, un complejo entramado burocrático en el que estuvieron implicados distintos organismos estatales cuyas denominaciones y competencias fueron evolucionando al compás de la política general.

2.1.1. La regulación de la censura

La censura cinematográfica fue la primera de las preocupaciones que despertó la atención de los católicos, quienes, ya desde los comienzos del cine se habían mostrado proclives a establecimiento de mecanismos de control restrictivos que garantizaran un cine que no supusiera una amenaza hacia los valores sociales y morales por los que velaba la Iglesia[324]. Es por ello que con los inicios del levantamiento militar se pusieron en marcha juntas locales y provinciales de censura, al tiempo que los militares también impusieron una censura de guerra. No obstante, fue el 21 de marzo de 1937, cuando la

[323] Véase E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.
[324] Ibídem., pp. 121-124.

censura consigue la aprobación oficial con la creación de una Junta de Censura Cinematográfica en las provincias de Sevilla y La Coruña, a las que se les encomienda "revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematográficas que tengan entrada o se impresionen en nuestra Nación, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse"[325]. Esta orden fue completada por la de 29 de abril de 1937 en la que también se incorporaron los modelos de formularios de censura[326], y el 28 de mayo se dispuso la entrada en vigor de estas disposiciones a partir del 31 de mayo[327].

El 29 de mayo de 1937 se aprobó una nueva orden por la que se concedían competencias en materia de censura a la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda, un organismo que había sido creado el 14 de enero de 1937[328], dependiente de la Secretaria General del Estado, con el propósito principal de "dar a conocer, tanto en el extranjero como en toda España, el carácter del Movimiento Nacional, sus obras y posibilidades y cuantas noticias exactas sirvan para oponerse a la calumniosa campaña que se hacer por elementos 'rojos' en el campo internacional"[329]. Se trataba de establecer una censura previa al rodaje de las películas en la que se debía examinar "su título, argumento, actores, lugar de desarrollo y propaganda", a fin de que se comprobase, posteriormente durante la proyección, que se ajustaban a lo expuesto inicialmente[330]. Meses más tarde, el 19 de octubre de 1937, una nueva orden dispone que todos los organismos encargados de la censura pasen a depender de la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda con el objeto de unificar el funcionamiento de esta[331].

---

[325] Orden del Gobierno Central, de 21 de marzo de 1937, creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña. *BOE*. Burgos, n.º 158, 27 de marzo de 1937, p. 818.

[326] Orden del Gobierno Central, de 29 de abril de 1937, dictando instrucciones complementarias a la Orden de 21 de marzo sobre censura cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 195, de 2 de mayo de 1937, pp. 1236-1239.

[327] Orden del Gobierno Central, de 28 de mayo de 1937, disponiendo que las disposiciones referentes a la censura cinematográfica entrarán en todo su vigor pasado el 31 del mes actual. *BOE*. Burgos, n.º 222, de 30 de mayo de 1937, p. 1666.

[328] I ARRIAGA y C. LEIRA, "Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil", en A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 64.

[329] Decreto del Gobierno del Estado, de 14 de enero de 1937, creando la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 89, 17 de enero de 1937, pp. 134-135.

[330] Orden de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 29 de mayo de 1937, dictando reglas para la mayor eficacia en los servicios encomendados a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 226, de 3 de junio de 1937, pp. 1723-1724.

[331] Orden de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 19 de octubre de 1937, disponiendo que la censura cinematográfica pase a depender de la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 370, de 25 de octubre de 1937, p. 4013.

Junto a ello, se crea por Orden de 10 de diciembre de 1937 la Junta Superior Censura de con sede, primero en Salamanca y, más tarde, después de la formación del primer gobierno de Franco a principios de 1938, en Burgos, de la que dependería un Gabinete de Censura Cinematográfica en Sevilla[332]. El gobierno de Burgos también llevó a que las competencias censoras de la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda pasaran a depender de la Subsecretaría del Estado para Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior, cuya cartera ostentó Ramón Serrano Suñer. Finalmente, la última orden sobre censura cinematográfica que vio la luz en el periodo de la guerra civil española fue la de 2 de noviembre de 1938, la cual acabó por configurar la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura Cinematográfica, ambas dependientes del Ministerio del Interior[333].

2.1.2. La regulación de la propaganda y la producción cinematográfica oficial: la creación del Noticiario Español

El control de la información y la propaganda fue un asunto que despertó el interés del bando sublevado desde los inicios del conflicto bélico. En este sentido, se fueron creando una serie de organismos para tal propósito. El 24 de julio de 1936 se creó en Salamanca la Junta de Defensa Nacional y días más tarde, el 5 de agosto, se organizó un Gabinete de Prensa, que acabó recibiendo la denominación de Oficina de Prensa y Propaganda, a cuyo frente se situó el periodista Juan Pujol. Tras el nombramiento de Franco como jefe del Estado, el 1 de octubre, dicha oficina paso a depender de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado[334]. No obstante, fue con la creación de la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda el 14 de enero de 1937, a la que ya hemos hecho alusión anteriormente, cuando se dio impulso a la idea de establecer mecanismos de control y propaganda en los medios de comunicación (cine, radio, periódicos, folletos y conferencias"). Para coordinar el ámbito cinematográfico, se creó en abril una Sección de Cinematografía dirigida por Serafín Ballesteros, a quien le relevó en septiembre 1937 el ingeniero Ezequiel de Selgas y Martín[335]. Sin embargo, la escasez de medios a disposición del organismo llevó a impulsar una campaña centrada en

[332] Orden circular de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 10 de diciembre de 1937, sobre censura cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 418, de 12 de diciembre de 1937, pp. 4771-4772.
[333] Orden del Ministerio del Interior, de 2 de noviembre de 1938, sobre organización de la Comisión y Junta de Censura Cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 128, de 5 de noviembre de 1938, pp. 2222-2223.
[334] M.A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., pp. 26-28.
[335] E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo*…, op. cit., pp. 264-267.

la búsqueda de equipos técnicos y humanos, tanto a nivel nacional como internacional, a fin de paliar esa falta de recursos que impedían iniciar una producción propagandística[336]. Pese a establecer acuerdos con los laboratorios de Lisboa Film e intentar colaborar con UFA —sin resultados positivos con esta última—[337], así como con las productoras privadas CIFESA y CEA, las dificultades no fueron pocas, por lo que la producción, finalmente, fue muy escasa[338].

Es por todo ello que desde los inicios del levantamiento militar hasta 1938 las únicas conquistas fructíferas que se consiguieron en el terreno de la cinematografía fueron las que se centraron en la represión y en establecimiento de mecanismos de censura[339]. La remodelación de los servicios de propaganda, tras la formación del Gobierno de Burgos, abrió paso a una nueva etapa en las relaciones del Estado con el cine. Así, desde el momento en que Ramón Serrano Suñer recibe la cartera de Interior, denominada de la Gobernación cuando en agosto se fusiona con el Ministerio de Orden Público, se crea el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente de la Subsecretaría de Prensa y Propagada, articulado en dos secciones: el Servicio Nacional de Prensa, a cuyo frente estuvo José Antonio Giménez Arnau, y el Servicio Nacional de Prensa, dirigido por Dionisio Ridruejo. Se trataba de una nueva organización liderada por falangistas, donde se dio un fuerte impulso a la propaganda cinematográfica a través de la creación el 1 de abril de 1938 del Departamento Nacional de Cinematografía. El propio Dionisio Ridruejo ofreció al murciano Manuel Augusto García Viñolas la jefatura de este nuevo organismo[340]. Licenciado en derecho, había sido columnista del diario *La Verdad* y corresponsal de *El Debate* en Roma, sin embargo, al no contar con experiencia profesional en el mundo del cine por aquel entonces, García Viñolas nombró como secretario general a Antonio Obregón y José Manuel Goyanes fue colocado como jefe de

[336] R. SALA NORGUER y R. ÁLVAREZ, *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000, p. 166.
[337] Seña E. Diez Puertas a este respecto que "la razón es que en la DEPP trabajan antiguos militares de derechas, personas que dan al Movimiento un tono clerical y conservador, y en definitiva, compite con la Falange, quien sí recibe ayuda alemana". E. DIEZ PUERTAS, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)". *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999, p. 41.
[338] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria…*, op. cit., pp. 32-34.
[339] W. MARTIN HAMDORF, "Film y propaganda en la Guerra Civil española", en A. YRAOLA (coord.), *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997, p.94.
[340] J. TOMÁS CÁNOVAS BELCHÍ y J. F. CERÓN GÓMEZ, *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia, 1990, pp. 137-138.

producción[341]. Tanto García Viñolas como Obregón llevaron a cabo la redacción de un informe donde dejaron plasmadas las funciones y competencias que iban a ser asumidas por el Departamento Nacional de Cinematografía[342]:

1. La producción cinematográfica no puede ser nunca una actividad exclusiva del Estado.
2. Por el contrario, el Estado debe estimular la iniciativa privada para el desarrollo y florecimiento de la cinematografía nacional.
3. El Estado ejercerá la vigilancia y orientación del cine a fin de que este sea digno de los valores espirituales de la patria.
4. El Estado, en todo caso, se reserva la producción de noticiarios y documentales políticos y de propaganda.

Con la intención de garantizar la correcta coordinación de todos estos aspectos, las actividades del Departamento Nacional de Cinematografía, fueron organizadas en tres secciones[343]:

1. Producción de Películas (Noticiarios y Documentales políticos).
2. Control, orientación y regulación de la producción nacional (Guiones, argumentos y realizaciones).
3. Control y regulación de la producción extranjera explotada en España.

No obstante, a pesar de estas orientaciones fundamentales que iban a servir el Departamento Nacional de Cinematografía para planificar la política cinematográfica puesta en marcha por el bando franquista, el reconocimiento oficial de las competencias de este organismo no se produjo hasta su aprobación el 21 de febrero de 1940 y publicación en el BOE[344]. Sin duda, el proyecto más ambicioso e importante llevado a

[341] M. BIZCARRONDO, "Cuando España era un desfile: el 'Noticiario Español'" en A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 79; E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo…*, op. cit., p. 74.
[342] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972, pp. 238-239.
[343] El Informe de constitución del Departamento redactado por Manuel Augusto García Viñolas y Antonio Obregón con fecha 16 de abril de 1938 es recogido por E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo…*, op. cit., pp. 275-277.
[344] Orden del Ministerio de la Gobernación, de 21 de febrero de 1940, fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía Dependiente de la Dirección General de Propaganda. *BOE*, nº 56, de 25 de febrero de 1940, p. 1393.

cabo por esos años por el Departamento fue la creación del *Noticiario Español* (1938-1941) que constituyó el punto de despegue del cine informativo oficial franquista, gozando de cierta regularidad en su producción durante los años de la guerra (Figura 84).



Figura 84. Cabecera del *Noticiario Español*
Fuente: Filmoteca Española.

Este impuso desde el punto de vista cuantitativo fue posible gracias a los acuerdos establecidos con Alemania, puesto que, como ya hemos indicado con anterioridad, la zona nacional carecía de estudios para el montaje, la sincronización del sonido y el tiraje de copias. Es por ello que el mismo García Viñolas viajó a Berlín para firmar un acuerdo por el que la TOBIS se comprometía a editar el noticiario y su filial en Sevilla, la Hispania Tobis, asumía la distribución del mismo en el mercado español[345], ya que de la distribución a Hispanoamérica se encargó CIFESA[346]. Junto a ello, en dicho acuerdo se estableció una serie de garantías al cine alemán, asegurando un incremento de su cuota de mercado, la exhibición habitual de *Actualidades UFA* y el establecimiento de medidas restrictivas a aquellas películas que supusiesen una amenaza al ideario nazi[347]. En este sentido, este acuerdo marcó un rumbo favorable para la producción del *Noticiario*

[345] R. R. TRANCHE, "El concepto de tradición y unidad en el cine nacional durante la Guerra Civil española", en J. C. SEGUIN y N. BERTHIER (coords.), *Cine, nación, y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, p. 53.
[346] M.A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 45.
[347] M. BIZCARRONDO, "Cuando España era un desfile…", op. cit., p. 80.

Español, que contó la supervisión en Alemania de Joaquín Reig Gozalbes, quien se habían trasladado en los inicios del conflicto bélico a la capital del Reich para promover películas propagandísticas favorables a la causa nacional, al servicio de la falange. De hecho, entre noviembre y diciembre de 1940 será el encargado de dirigir la edición española de *Actualidades UFA*, donde también colaboró su hermano Alberto, que será una figura clave en la historia de NO-DO, primero como subdirector de la entidad y posteriormente, entre 1953 y 1962, como director[348].

Esta colaboración con Alemania para la edición del noticiario se mantuvo hasta la toma de Barcelona por las tropas franquistas el 26 de enero de 1939, momento en el que pasó a editarse en Barcelona. Aunque, a los pocos meses, con la conquista de Madrid, la actividad pasaría a ser realizada en la capital. En este sentido, durante los años de la guerra se editó un total de 18 números del *Noticiario Español* y 11 documentales. La periodicidad del noticiario fue generalmente quincenal en 1938, mientras que en 1939 pasó a ser exhibido cada tres semanas[349]. La experiencia periodística y literaria de los integrantes del Departamento Nacional de Cinematografía garantizaron la confección de los textos de las películas, así como la planificación de los guiones. Por su parte, la dirección de fotografía fue asumida por Enrique Guerner, quien había desarrollado toda una producción documental para CIFESA durante el periodo republicano[350].

El hilo conductor programático que se forjó en este noticiario oficial articuló un discurso propagandístico que adoptó, tal y como apunta E. Díez Puertas, "la forma de un relato mítico"[351]. A este respecto, señala M. Bizcarrondo que el propósito de las noticias era el de transmitir "la doctrina de los vencedores, o de los que van venciendo, e imprimirla sobre el conjunto de la sociedad cuyo control progresivamente asumen"[352]. Para ello, los contenidos que dieron forma a dichas noticias conformaron un programa iconográfico basado en el culto al Caudillo, la exaltación del Ejército, el enardecimiento de las organizaciones juveniles y las labores de la Sección Femenina, el Frente de Juventudes y el Auxilio social, las destrucciones provocadas por los republicanos, las labores de reconstrucción emprendidas por el "nuevo" Estado, la exaltación del pasado

[348] E. DIEZ PUERTAS, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich …", op. cit., pp. 37-38.
[349] M.A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 45.
[350] Ibídem., p. 43.
[351] E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo*…, op. cit., p. 285.
[352] M. BIZCARRONDO, "Cuando España era un desfile…", op. cit., p. 81.

glorioso de la nación, la exaltación de las tradiciones populares, el folclore y la religiosidad[353].

Dentro de esta amalgama de noticias, el arte encontró un espacio para su representación, bien bajo los discursos de desprestigio hacia la República, haciendo hincapié en la destrucción de edificios y en el desmantelamiento y robo de obras de arte, o bien bajo los discursos de exaltación del pasado glorioso. Del primero de los casos, por ejemplo, se da cuenta de las destrucciones del Palacio del Infantado en Guadalajara y de diferentes poblaciones y edificios en el nº 2, del saqueo de una iglesia en el nº 3, del robo de unas cajas de alhajas, incluidas coronas, encontradas supuestamente en casa de Negrín en el nº 13, y de obras artísticas y objetos suntuarios localizados en los sótanos del castillo de Figureas en el nº 17, donde el locutor señala: "Tesoros recuperados gracias al ejército de Franco, cuyos avances han impedido que fuesen llevados al extranjero". Es también significativo, en este sentido, el noticiario nº 18, de abril de 1939, producido justamente tras el final de la guerra, que dedica una noticia al estado del Monasterio de El Escorial tras la entrada de las tropas franquistas en Madrid. El locutor apunta:

> El Escorial. El famoso Monasterio de El Escorial aparece en buen estado de conservación al ser liberado por nuestro Ejército. Sin embargo, los dirigentes marxistas del gobierno del Frente Popular lo despojaron de preciadísimas joyas que encerraba. La arquitectura no sufrió daño. Desapareció la biblioteca que encerraba tesoros incalculables para la historia y en sus salas y galerías faltan sus cuadros más preciosos que han sido robados.

Como señala E. Diez Puertas en su análisis sobre discurso propagandístico que se desprende del *Noticiario Español*, el relato mítico que asumen las noticias articula una narración que conjuga el antes y el después de lo que se trata o representa[354]. El antes, cargado de connotaciones negativas —que vendría a representar el poder de la República—, se filtra en la noticia de El Escorial cuando se refiere a que los bienes artísticos han sido despojados, y más adelante apunta que han sido robados por el Gobierno de la República, con la intención de reforzar el discurso deslegitimador hacia este. Por su parte, el después de esa situación se convierte en el aspecto positivo a realzar y se materializa a través de la exaltación de la labor llevada a cabo por del bando nacional,

[353] Ibídem., pp. 81-89.
[354] E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo*…, op. cit., p. 285.

encarnado en el Ejército, que ha conseguido conservar el buen estado el edificio gracias a la "liberación". El texto pronunciado por el locutor se va hilvanando con imágenes del Monasterio de El Escorial. Así, comienza el reportaje con un gran plano general del edificio, al que le siguen otros planos exteriores que muestran la fachada sur, la fachada de la basílica y el patio de los evangelistas (Figuras 85 y 86). A estos, acompaña la voz *over* que da cuenta del buen estado del edificio. La yuxtaposición de los planos no es baladí, puesto que están al servicio del relato textual y el texto funciona como un valor añadido a las imágenes. A continuación, se incorporan planos del interior que recogen el altar mayor, despojado del ajuar litúrgico, el Panteón de los Infantes, la sacristía y la sala capitular, y, a través de la manipulación textual, se hace cree que, efectivamente, esa ausencia de obras de arte se debe al robo que ha acometido el bando republicando (Figuras 87 y 88). De este modo, se tergiversa la realidad histórica, al eludir que esa ausencia de las piezas artística se debía a que habían sido evacuadas para su protección y conservación durante la guerra.



Figura 85. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial.
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 86. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial.
Fuente: Filmoteca Española.

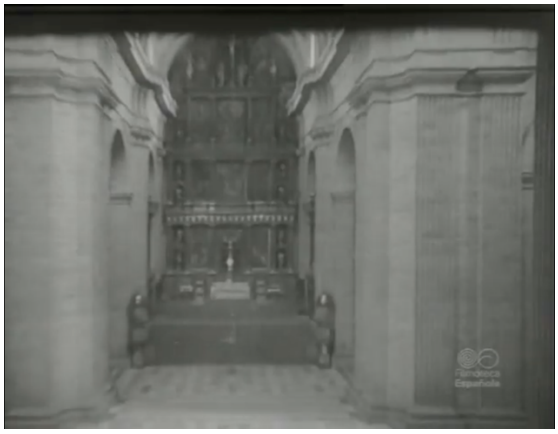


Figura 87. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial.
Fuente: Filmoteca Española.

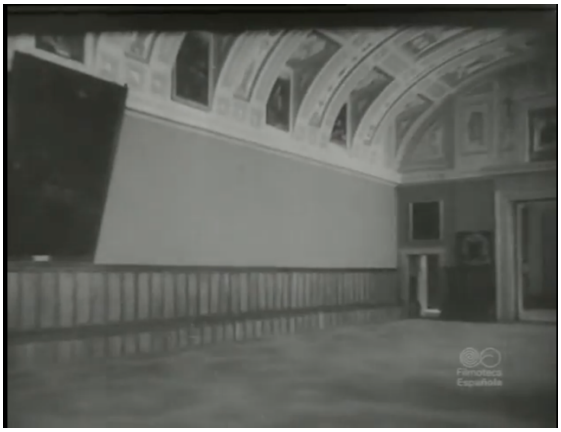


Figura 88. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial.
Fuente: Filmoteca Española.

Igualmente, en el noticiario nº 18 también se incluye un reportaje de la Semana Santa murciana, dedicado al Viernes Santo (Figura 89). Aunque la noticia, desde el punto de vista visual, concentra su interés en los pasos procesionales de Francisco Salzillo, el texto que la acompaña, por el contrario, no se refiere ni al imaginero, ni tampoco aporta ninguna información de carácter artístico, sino que se sirve de esta festividad como pretexto para informar de la liberación de la ciudad de Murcia, uno de los últimos reductos de la República en ser tomados, y dar cuenta de la espiritualidad católica como ingrediente del ideario franquista. Por lo tanto, el arte, en este caso, pese a estar presente en las imágenes del noticiario, queda subsumido al discurso propagandístico de corte político y religioso.



Figura 89. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). Viernes Santo. Murcia.
Fuente: Filmoteca Española.

Por otro lado, bajo los discursos de exaltación del pasado glorioso, también encontró el arte un espacio en el noticiario. Se trata, como señala M. Bizcarrondo de una serie de "noticias históricas", que incorporan imágenes de monasterios y obras de arte vinculadas con grandes personajes históricos como El Cid, Guzmán el Bueno o los Reyes Católicos, que sirviesen para trazar un paralelismo entre la Reconquista y la Guerra Civil, y entre la unificación llevada a cabo por los Reyes Católicos y la unificación emprendida por el "nuevo" Estado[355]. Así, el noticiario nº 9 incluye un reportaje sobre los lugares y tumbas de personajes históricos como el sepulcro del Cid en San Pedro de Cardeña, la tumba de Sancho el Fuerte en la abadía de Roncesvalles, Guzmán el Bueno en el monasterio de San Isidoro del Campo, de Sevilla, de la Capilla Real de Granada con las tumbas de los Reyes Católicos o del monasterio de Las Huelgas donde yacen Alfonso VIII y Leonor Plantagenet. En esta línea, en un reportaje del noticiario nº 15, que conmemora la conquista de Granada, el locutor apunta: "en la ciudad de Granada se ha conmemorado brillantemente una de las fechas más gloriosas de la historia, la conquista de la capital por los Reyes Católicos, realizadores de la unidad de España. Desde la muerte del rey don Fernando la conmemoración de la toma de Granda tiene lugar conforme a lo ordenado por aquellos monarcas, insignes forjadores del Estado más fuerte que haya conocido el mundo". Estas palabras se intercalan con imágenes de la ciudad y de los relieves del sotabanco del gran retablo mayor de la Capilla Real de Granada, que recogen dicho episodio (Figura 90). También en este noticiario se incluyó otro reportaje sobre la reconstrucción de la Alcazaba de Málaga con planos del edificio y de jóvenes recorriendo sus jardines.

[355] M. BIZCARRONDO, "Cuando España era un desfile…", op. cit., p. 89.

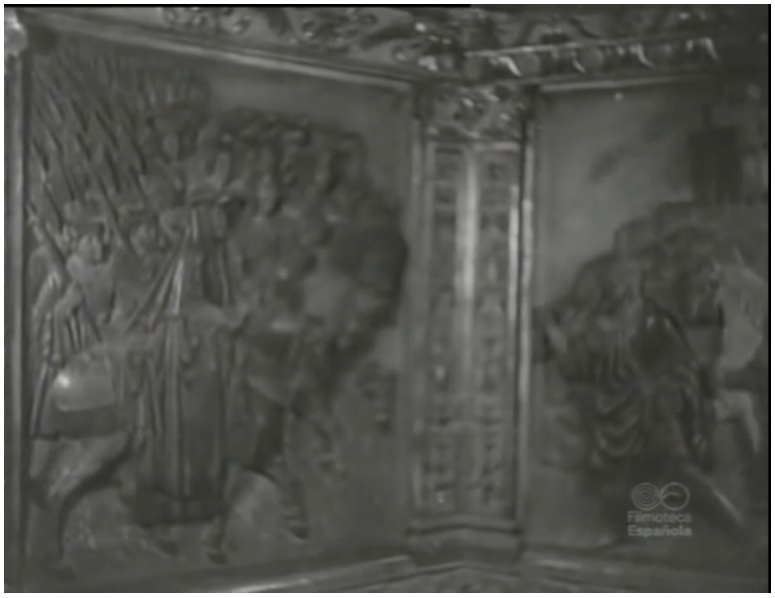


Figura 90. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). Gran retablo mayor de la Capilla Real de Granada.
Fuente: Filmoteca Española.

Se trataba, por lo tanto, de legitimar el presente a través del pasado, resaltando sus momentos gloriosos. Una alusión que fue recurrente en el discurso franquista, y que también quedó puesta de manifestó en el número extraordinario editado por el *Noticiario Español*, bajo el *título La liberación de Madrid*, donde el locutor comenzaba apuntando:

> Madrid, elegida por Felipe II como sede y presidencia del más vasto Imperio que ha conocido el mundo, y una de las capitales más encantadoras de la tierra que inmortalizaron a través de los siglos pintores y poetas, era ya una ciudad moderna y cosmopolita que, a sus gracias únicas y a su refinamiento y señorío tradicionales, unía el perfeccionamiento moderno de la gran urbe. El 18 de julio el Madrid aquel se hundió en poder de las turbas llenas de odio del marxismo y de las brigadas de asesinos que de aquella ciudad hermosa y alegre hicieron una gran checa rusa. Las iglesias fueron destruidas y los palacios quemados y desechos.

Queda claro que en un contexto donde la propaganda puesta en marcha por el bando franquista concentró sus esfuerzos en los asuntos bélicos, el documental de arte no encontró un marco favorable para su desarrollo, puesto que lo que interesaba en ese momento era transmitir ese proyecto ideológico puesto al servicio de la victoria, que enfatizase aquellos valores que entroncaban directamente con los actores de la guerra civil, el Caudillo, el Ejército, los agentes del Partido y las obras emprendidas por el "nuevo" Estado. Es por ello que el arte, como hemos visto, tan solo encontró un espacio

para su representación dentro del cine informativo bajo esos discursos destinados, por un lado, a condenar las acciones republicanas, y, por otro lado, a legitimar el *statu quo* de las fuerzas sublevadas.

2.2. El desarrollo de la política cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1945)

La política cinematográfica durante el primer franquismo, entre 1939 y 1945, estuvo bajo la influencia directa de cinco departamentos ministeriales: Ministerio del Interior, Ministerio de la Gobernación, Ministerio de Comercio e Industria, Ministerio Secretaría General del Movimiento y Ministerio de Educación. Las competencias asignadas a cada departamento estatal fueron cambiando y evolucionado a través de la aparición y la cesión de unos u otros órganos en el seno jerárquico de cada uno de los ministerios. Un complejo entramado burocrático que articuló el aparato franquista para reorganizar la política cinematográfica en los años de la posguerra, y que, de manera ineludible, influyó en la producción del cine informativo y documental.

2.2.1. El ocaso del *Noticiario Español*. Hacia un nuevo rumbo propagandístico

El auge que había experimentado la producción cinematográfica oficial a través del *Noticiario Español* durante los años de la guerra inició un notable descenso. Así, mientras que, en menos de un año, desde su surgimiento hasta el final del conflicto bélico, había conseguido producir 18 números, entre mayo de 1939 y abril de 1941, lejos de aumentar su producción, apenas logró mantener una edición mensual, viendo la luz un total de 14 números en un lapso de casi dos años. Esta situación se debió, por un lado, a que las consignas propagandísticas que habían alumbrado el nacimiento del noticiario oficial en el contexto bélico habían cambiado, y, por otro lado, a que muchos de los profesionales que habían colaborado en la producción oficial se desplazaron al emergente sector privado, que ofrecía mayores posibilidades[356]. Es por ello que el rumbo de la propaganda debía explorar nuevos territorios sobre los que forjar un ideario al servicio de la reconstrucción del nuevo Estado. El asunto bélico, ya desfasado, que había subyacido en los discursos de los documentales y noticiarios debía dejar paso a nuevos contenidos que incidiese en aspectos sociales, económicos, políticos, culturales o artísticos.

[356] M.A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 49.

No obstante, bajo ese ideario propagandístico derivado de la contienda, el noticiario nº 23, producido en los primeros meses de la posguerra, dedicó una noticia a dar cuenta de las piezas hallada en el Museo Arqueológico y el nº 24 incorporó un reportaje sobre la llegada de las colecciones del Museo del Prado, tras su exilio en Ginebra. Toda una oda a la política patrimonial puesta en marcha por el aparato franquista donde quedaban activadas de manera contundente esas sinergias propagandísticas entre el arte y el cine oficial durante los primeros años de la dictadura. De esta manera, la cinematográfica se sumaba al resto de medios de comunicación como eran la prensa y la radio para dar cobertura mediática a un acontecimiento tan trascendental para la nación: la restitución de sus bienes artísticos tras el final de la guerra. El texto pronunciado por el locutor apuntaba lo siguiente:

> Madrid. El tesoro artístico nacional vuelve a su sede. Merced a las gestiones del Gobierno español orientadas personalmente por el Caudillo, los cuadros inmortales del Museo del Prado retornan a España. Estos vagones de ferrocarril transportan las obras de arte famosas. Los lienzos de inapreciable valor pasan por el centro de la urbe, en medio del tráfico ciudadano. Quién iba a decir a todos los Goyas y Velázquez que iban a cruzar de esta manera Madrid. En las entradas principales del museo se procede a descargar las cajas. Las pinturas del Greco y del Tiziano entran en las salas donde las admiró siempre el mundo entero.

Ese discurso textual pronunciado por el locutor es enriquecido por las imágenes que componen el reportaje, que incluyen planos de las autoridades y la muchedumbre en la estación ante la llegada de los trenes cargados con las obras de arte, de los camiones trasladando las piezas artísticas, así como de la descarga y entrada de estas en el Museo del Prado. Entre esas obras que capta la cámara, se pueden reconocer *Pentecostés* del Greco y *Dánae recibiendo la lluvia de oro* de Tiziano.

Como ya había hecho la prensa escrita, el hecho de hacer alusión de manera exclusiva a esa tríada de pintores representada por el Greco, Velázquez y Goya, así como a Tiziano, para informar de esa llegada y devolución del arte español a las salas del Museo del Prado tenía como valor añadido conectar de manera directa con la conciencia nacional; es decir, despertar la sensibilidad de la población por medio de referentes que eran de sobra conocidos por buena parte de la sociedad y que, de manera inexorable, formaban parte del imaginario colectivo. Ya que, en definitiva, si solo se valora aquello

que se conoce, era necesario recurrir a los tópicos artísticos para conseguir que esa propaganda articulada por el franquismo fuese efectiva y que, así, la población entendiese que el nuevo Estado era el único responsable de dicha empresa de rescate del arte español, quedando, de alguna manera, eclipsada y desterrada toda la labor de la República y del Comité Internacional.

2.2.2. El complejo entramado burocrático de la política cinematográfica franquista: relaciones institucionales y marco normativo

La primera transformación que se gesta en la política cinematográfica franquista en la inmediata posguerra es el cambio de denominación de la Delegación de Prensa y Propaganda que, en agosto de 1939, pasa a denominarse Subsecretaría de Prensa y Propaganda y continúa siendo dependiente del Ministerio del Interior. Junto a ello, los antiguos Servicios Nacionales de Prensa y Propaganda, pasan a constituirse en dos Direcciones Generales (Dirección General de Prensa y Dirección General de Propaganda). Tras la fusión de los Ministerios del Interior y Orden Público por la Orden de 21 de febrero de 1940, la Subsecretaría de Prensa y Propaganda pasó a depender del Ministerio de Gobernación. Fue, en este momento, cuando finalmente fueron reconocidas oficialmente las funciones y competencias del Departamento Nacional de Cinematografía, tras su publicación el 25 de febrero de 1940 en el BOE.

El siguiente cambio en la política cinematográfica se produjo con la crisis política de 1941, tras el enfrentamiento entre diferentes sectores de poder, que llevó a la sustitución de Serrano Suñer por el antifalangista Valentín Galarza como ministro de la Gobernación y a la cesión de algunos de los cargos de los máximos responsables hasta ese momento de la prensa y la propaganda como Dionisio Ridruejo y Manuel Augusto García Viñolas. Es entonces cuando el 20 de mayo de 1941 se crea la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, a cuyo frente se sitúa Gabriel Arias Salgado, que pasa a asumir las competencias de prensa y propaganda, dependiente del ministro-secretario general del Movimiento José Luis Arrese[357]. Sin embargo, no es hasta el 10 de octubre de 1941 cuando se aprueba la nueva estructura que va a regir la Vicesecretaría a través de cuatro Delegaciones Nacionales: Prensa, Propaganda, Radiodifusión y

[357] Ley, de 20 de mayo de 1941, por la que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de F. E. T. y de las J. O. N. S., que se crea por la presente Ley. *BOE*. Madrid, n.º 142, de 22 de mayo de 1941, pp. 3636-3637.

Cinematografía y Teatro. Es decir, el antiguo Departamento Nacional de Cinematografía, ahora liderado por Carlos Fernández Cuenca, se transforma en Sección de Cinematografía de la Delegación de Cinematografía y Teatro y, a continuación, se integra en la Dirección General de Cinematografía y Teatro[358] (Tabla 1). Sin embargo, la producción cinematográfica de este organismo fue prácticamente inexistente, desapareciendo tras la creación de NO-DO, por lo que sus funciones se redujeron a controlar la producción nacional y extranjera.

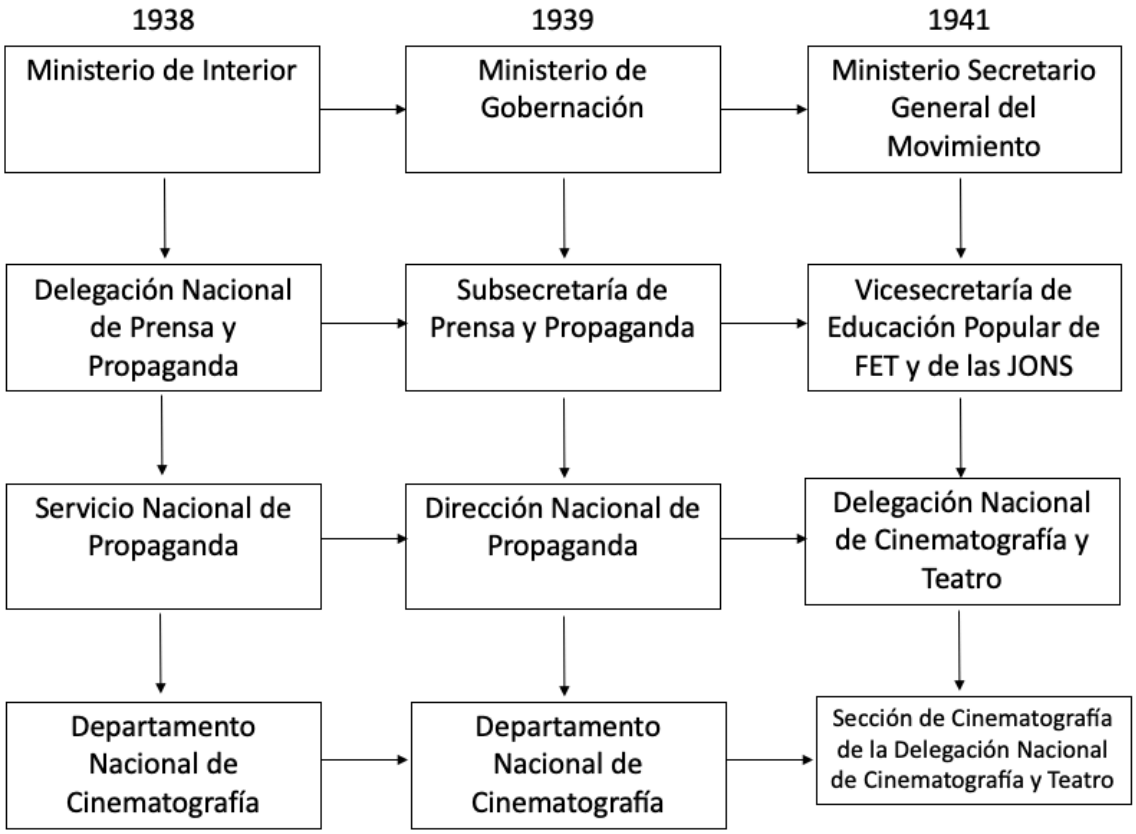


Tabla 1. Organización de la producción del cine informativo oficial entre 1938 y 1941.
Fuente: elaboración propia.

Por su parte, la Junta Superior y la Comisión de Censura Cinematográfica siguió siendo un organismo autónomo, aunque dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular. Cabe recordar que la censura había sido la primera institución en aparecer en el seno de las fuerzas sublevadas, ya que fue el pilar clave de los mecanismos de control de la cinematografía puestos en marcha con el inicio de la Guerra Civil. Desde el 2 de noviembre de 1938, cuando fue creada la Junta Superior de Censura Cinematográfica y

[358] Decreto de la Secretaría General de Movimiento, de 10 de octubre de 1941, por el que se organizan los servicio de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. *BOE*. Madrid, n.º 288, 15 de octubre de 1941, pp. 7987-7988.

la Comisión de Censura Cinematográfica, el funcionamiento de este mecanismo siguió su curso habitual en la posguerra y no se publicaron nuevas normativas al respecto hasta que el 23 de noviembre de 1942 vio la luz la orden para la reorganización de los servicios de censura[359]. En este sentido, se dispuso que la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se encargarse de ejercer la censura cinematográfica y la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica acometiese la revisión de los recursos. Ambas quedarían adscritas a la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro. Junto a ello, también se concretó que todos los componentes de la Comisión y la Junta tendrían voz en la valoración general de las películas pero que cada uno debía emitir dictamen escrito con base a sus competencias según el sector que representasen: "militar y de defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto". Este último, además, debía de comprobar que las películas se adaptaban a lo expresado en un principio en el guion autorizado. Así las cosas, las élites censoras entre 1942 y 1946 estuvieron compuestas por el presidente —Antonio Fraguas Saavedra—, el secretario —Manuel Andrés Zabala, aunque en ocasiones también ejercieron esta función Luis González y José Luis Trigo y Delgado—, y cinco vocales: el vocal militar —Adolfo de la Rosa, Fernando Navarro Ibáñez y Trinidad Díaz Gómez—, el vocal representante de las jerarquías eclesiásticas —Rvdo. Padre Antonio García Figar y Rvdo. Padre Ramón F. Gascón—, el vocal representante del Ministerio de Educación Nacional —Agustín de Lucas, Alonso Iniesta Corredor y Alejandro Bermúdez—, el vocal representante del Ministerio de Industria y Comercio —Joaquín Soriano— y el vocal lector de guiones representante de la Subsecretaría de Educación Popular —Francisco Ortiz Muñoz—.

Otro de los organismos con competencias en materia cinematográfica fue la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía que, creada octubre de 1939, dependiente del Ministerio de Industria y Comercio, fue la responsable de regular la política económica[360]. Así quedaba expresado en dicha orden: "Dentro de unas normas de inflexible austeridad económica, el Estado ha de procurar, por otra parte, poner las onerosas importaciones de 'films' extranjeros al servicio de la industria nacional y ver

[359] Disposición de la Secretaría General del Movimiento, de 23 de noviembre de 1942, para la reorganización de los servicios de censura. *BOE*. Madrid, n.º 330, 26 de noviembre de 1942, pp. 9630-9632.
[360] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 20 de octubre de 1939, creando la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. *BOE*. Madrid, n.º 294, 21 de octubre de 1939, pp. 5895-5896.

también la manera de obtener divisas mediante la exportación de producciones nacionales, tanto de películas de largo metraje, como de Noticiarios, documentales, etc.". Entre sus funciones se encontraban las de regular las actividades económicas de las distintas fases de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición), así como las derivadas del comercio exterior (asegurar el suministro de película virgen y otras materias primas y tecnología, permisos de importación, permisos de doblaje, etc.)[361].

Muy vinculado con aspecto económico estuvo también el Sindicato Nacional del Espectáculo, cuyo reconocimiento oficial como corporación de derecho público quedó regulado por la orden del 11 de febrero de 1942[362]. Dicha normativa dispuso que esta organización sería la única "con personalidad suficiente para la representación y disciplina de los intereses económicos de esta rama de la producción" y sus competencias y funciones estarían regidas por la Ley de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940[363]. El control económico del cine, compartido por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y el Sindicato Nacional del Espectáculo, llevó a que surgiesen rivalidades internas, al no estar perfectamente definidas las competencias y funciones asignadas a cada organismo, dando lugar unos límites un tanto difusos en esa administración económica. Esto condujo a que, finalmente, se acabara por otorgar a la primera la gestión de los permisos de importación y a la segunda la administración de la protección y el fomento del cine[364].

2.2.3. La necesidad de un cine propagandístico: mecanismos de control, protección y fomento

Esta breve cartografía por el marco normativo y las relaciones instituciones de la política cinematográfica puesta en marcha por el franquismo en la inmediata posguerra nos permite tener una visión de los poderes que fueron otorgados a cada uno de los ministerios y organismos para el control del cine, al tiempo que posibilita comprender el lugar que ocuparía NO-DO dentro de ese engranaje, donde se le otorgó la función de ejercer la propaganda cinematográfica oficial.

---

[361] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 51-56.
[362] Decreto de la Secretaría General del Movimiento, de 19 de febrero de 1942, por el que se reconoce el Sindicato Nacional del Espectáculo como corporación de Derecho público. *BOE*. Madrid, n.º 66, 7 de marzo de 1942, pp. 1659-1660.
[363] Ley de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940. *BOE*. Madrid, n.º 342, 7 de diciembre de 1940, pp. 8388-8392.
[364] E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo*…, op. cit., p. 56.

Como hemos visto, desde la desaparición del *Noticiario Español* el terreno para la producción de películas oficiales quedo yermo. Esto no quiere decir que las aspiraciones propagandísticas del cine hubiesen cesado. Todo lo contrario. Esta cuestión seguía siendo un aspecto crucial para respaldar y legitimar el "nuevo" Estado a través de la promoción de un cine que sustentase los principios ideológicos del régimen. Sin embargo, el discurso vertebrador del cine informativo y documental debía explorar nuevos horizontes que garantizase el éxito de sus cometidos a través del tratamiento de unos contenidos que diesen cuenta de las labores puestas en marcha por el aparato franquista y que ahondasen no solo en cuestiones políticas, sino también en aspectos económicos, sociales, religiosos, artísticos y culturales. En suma, que permitiesen construir todo un reportorio visual de las obras del Estado y que fuese un trasunto en imágenes de los valores definidos por el franquismo. Sin embargo, esta ambiciosa empresa no sería posible hasta la creación de NO-DO.

No obstante, esa falta de un cine informativo oficial autóctono que fuese capaz de ofrecer una imagen del país acorde con los principios ideológicos del régimen franquista se suplió a través del fomento y la promoción de películas que fuese reflejo del "espíritu nacional" defendido por el Estado desde los primeros años de la dictadura. Aunque no se tratase de un cine oficial, los mecanismos de control, protección y fomento sí hicieron que se desarrollase un cine afín al franquismo. De este modo, la producción privada estuvo sometida a unas medidas que sirvieron de filtro ideológico.

En primer lugar, las medidas de control, que se concretaron en la censura, tanto del guion como del resultado final de la película, y en los permisos de importación de película virgen y de rodaje. En segundo lugar, las medidas proteccionistas, que estuvieron encaminadas a fomentar el cine español. Entre ellas, destacan los permisos de doblaje, ya que la Orden dictada por el Ministerio de Industria y Comercio, de 23 de abril de 1941, estableció la obligatoriedad de exhibir las películas extranjeras en español[365]. Este sistema implicó que para generar licencias de doblaje era necesaria la producción de películas españolas. Es por ello que, para que las empresas pudieran obtener permisos de importación de películas extranjeras, las películas producidas en España debían ser de una "categoría decorosa" y de un coste superior a 750.000 pesetas. Este sistema provocó

[365] C. GUTIÉRREZ-LANZA, "Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal", en R. RABADÁN (coord..), *Tradición y censura, inglés español 1939-1985*. León: Universidad de León, p. 25.

que se filmaran películas solamente para conseguir esas licencias, puesto que el beneficio económico procedía de lo recaudado en taquilla por las películas extranjeras, sobre todo estadounidenses, ya que el doblaje obligatorio no supuso una traba para la industria norteamericana[366]. En este orden de ideas, el 25 de mayo de 1943 se creó una Comisión de Clasificación de Películas Nacionales, dependiente del Ministerio de Industria y Comercio, con el propósito de determinar tres categorías de clasificación de las películas nacionales a partir de las cuales se procedería a conceder las licencias de importación. Así, a las de 1ª categoría le correspondían entre 3 y 5 licencias de importación, a las de 2ª categoría entre 2 y 4, y a las de 3ª categoría ninguna[367]. Un año más tarde se instituyó un nuevo filtro que fue la categoría de "Película de Interés Nacional", un canon aplicado a las películas que tuvo como objeto garantizar un cine destinado a exaltar los principios del régimen y transmitirlos al público nacional y extranjero[368]. En tercer lugar, ese control del cine se efectuó a través de las medidas de fomento, que se canalizaron a través de las ayudas sindicales, concesión de créditos, los premios y el establecimiento de la exhibición obligatoria de películas de producción nacional[369].

2.2.4. El cine y la ideología del Estado: la exaltación del "espíritu nacional"

El desarrollo del cine español en la posguerra, concretamente durante la primera mitad de los años cuarenta, concentro su hegemonía en la productora CIFESA, a la que seguirían en la segunda mitad de la década otras como Suevia Films o Emisora Films. En este sentido, CIFESA vivió una etapa dorada como productora y distribuidora lo que llevó a identificar sus producciones con el cine franquista[370]. Las comedias, los dramas y los melodramas fueron los géneros cinematográficos predominantes en la década de los cuarenta. No obstante, también dieron sus frutos otros géneros como el histórico u otras tendencias temáticas como el cine literario, religioso o folclórico que trataron de manera

---

366 J. M. CAPARRÓS LERA, *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983, pp. 30-31.
367 M. MIGUEL GONZÁLEZ, "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio", en R. RABADÁN (coord..), *Tradición y censura, inglés español 1939-1985*. León: Universidad de León, p. 71.
368 E. DIEZ PUERTAS, "El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964), en *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*. Madrid: Universidad Complutense, 2014, pp. 1-13.
369 Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de 1941, por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española. *BOE*. Madrid, n.º 347, 13 de diciembre de 1941, p. 9724.
370 R. GUBERN, J. E. MONTERDE, J. PÉREZ PERUCHA, E. RIAMBAU y C. TORREIRO, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 205-207.

explícita asuntos vinculados directamente con la ideología franquista[371]. Esto no quiere decir que los otros géneros de manera implícita o indirecta no hiciesen propaganda sobre alguno de los pilares ideológicos del régimen[372], sin embargo, lo que sí es cierto es que aquellas películas que cultivaron la *españolidad* fueron las que de una forma más contundente estuvieron al servicio de la propaganda franquista.

El término *españolidad* aglutino un sistema de valores con referencias a lo social, lo económico, lo religioso y lo artístico, que se vinculaban a la propia identidad nacional. No se trataba de un aspecto nuevo en el cine español, todo lo contrario, su punto de partida hundía sus raíces en la década de los años veinte cuando la industria consiguió alumbrar un genuino cine nacional, con personalidad e identidad propia[373]. Claro que esa *españolidad* hubo de resistir, por un lado, a las influencias foráneas, y, por otro lado, a ser identificada con la *españolada* en su acepción peyorativa, que reconocía ese gusto por lo castizo, el tipismo y lo autóctono con cierta distancia crítica y desprecio por parte, sobre todo, de la industria francesa y hollywoodiense[374]. En definitiva, la *españolada* venía a ser una obra bien nacional, o bien extranjera que ofrecía una visión costumbrista de la cultura española, poblada de toreros, bandoleros, majas y chulapos donde abundaban las zarzuelas y otras formas de espectáculos populares. Este tipo de cine conformó todo un imaginario heredero de los tópicos románticos gestados a lo largo del siglo XIX que materializó una determinada forma de representar la nación y que, a su vez, fue el correlato de ese "espíritu nacional" defendido por el franquismo.

Tal y como ha analizado E. Diez Puertas, la revista cinematográfica oficial franquista *Primer Plano* defendió cuatro géneros o temáticas que venían a representar los ideales de esos sectores del régimen franquista que tuvieron influencia la industria cinematográfica —los falangistas, la patronal, los católicos y el ejército— y que, por ende, constituirían un fiel reflejo de ese "espíritu nacional": el cine histórico, el cine folclórico, el cine religioso y el cine castrense[375].

---

[371] Sobre las películas de ficción realizadas en esta década, véase A. L. HUESO MONTÓN, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra/Filmoteca, 1998.
[372] R. GUBERN, J. E. MONTERDE, J. PÉREZ PERUCHA, E. RIAMBAU y C. TORREIRO, *Historia del cine español*…, op. cit., pp. 229-230.
[373] J. T. CÁNOVAS BELCHÍ, "Cultura popular e identidad nacional en el cine español…", op. cit., pp. 29-31.
[374] D. SÁNCHEZ SALAS, *Historia de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional, 2007, p. 267.
[375] E. DIEZ PUERTAS, *El montaje del franquismo*…, op. cit., p. 290.

El cine histórico o de reconstrucción histórica gozó del respaldo de la Falange, ya que concentró su interés en tratar un momento histórico muy concreto como fue el del Imperio español, es decir, esa fase que abarcaba la unidad nacional de los Reyes Católicos, el descubrimiento de América y la expansión territorial emprendida por los Austrias Mayores[376]. Cabe recordar que uno de los puntos del ideario falangista era "Nación, unidad, imperio" y bajo este lema sostenía "Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio"[377]. Más adelante apuntaba "respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de la cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales"[378]. En este sentido, la recurrencia al pasado glorioso fue uno de los argumentos recurrentes que el franquismo utilizó para reconocerse y legitimarse. Es por ello que evocar ese pasado imperial, legendario y mítico suponía la reactivación y traslación de ese modelo de temporalidad al presente en una suerte de atemporalidad.

El cine folclórico fue el promovido por la patronal, es decir, por ese conjunto de empresas que formaban parte del entramado de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición)[379]. Se trataba de ese conjunto de películas que transmitían los rasgos esenciales de la *españolidad*, a través de la exaltación de la patria, de sus tierras, de sus gentes, de sus monumentos, de su artesanía, de sus tradiciones, etc. En definitiva, representaba el cine que ponía su foco de interés en la cultura popular, evitando, eso sí, ser tachado peyorativamente de *españolada*, sobre la que Manuel Augusto García Viñolas lazó una defensa desde las páginas de *Primer Plano* y señaló[380]:

> Ninguna cinematografía con carácter nacional es ajena a la vida de su nación, sino imagen suya, incluso cuando trata temas universales o extranjeros. Y no es por un atajo de impura economía que nuestro Cine vino a dar en el tipismo andaluz o intentó refugiarse a la sombra de los dramas rurales, sino por la razón suprema de que toda la vida española era comedia andaluza, cuando no sombrío drama rural.

---

[376] Sirvan de ejemplo paradigmático los siguientes títulos de ficción: *La Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Locura de Amor* (Juan de Orduña, 1948), *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1950), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) o *Jeromín* (Luis Lucia, 1953).
[377] "El Programa de Falange Española de las J.O.N.S". *ABC*, n.º 9.834, 30 de noviembre de 1934, p. 33.
[378] Ibídem.
[379] E. DIEZ PUERTAS, "El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas". *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 23, 2001, p. 144.
[380] M. A. GARCÍA VIÑOLAS, "Manifiesto a la cinematografía española". *Primer Plano*, n.º 2, 27 de octubre de 1940.

La presencia de lo religioso en el cine respondió a una catadura moral de todas las películas que fue controlada directamente por el poder eclesiástico a través de la censura. Es por ello que, más que hablar de un cine religioso como género cinematográfico, lo que vehiculó la presencia religiosa en el cine del primer franquismo fue su vinculación con la "idea de España" y, por tanto, con el sistema nacionalcatólico. Así, en los diferentes modelos genéricos y temáticos del temprano franquismo subyacieron, de alguna manera, los principios del Nacionalcatolicismo[381].

El cine castrense, por su parte, vino a representar el sector militar del régimen franquista, que hizo del soldado un modelo ejemplar de comportamiento. Dentro de este cine, se incluían esas películas políticamente comprometidas, como fue el cine de Cruzada. Este tipo de películas fue cuantitativamente minoritario y lo que buscaba era refrendar ideológicamente que aquel ideario que había servido para alcanzar la victoria debía seguir presente una vez terminada la Guerra Civil. En este sentido, la película paradigmática que inauguró ese naciente régimen franquista fue *Raza* (José Luis Sánez de Heredia, 1941) en la el propio Franco participó en la confección de su argumento bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade. Sin duda, un auténtico manifiesto del interés y la afición que tuvo el dictador por el medio cinematográfico, una cuestión que ha sido refrendada recientemente por J. M. Caparrós Lera y M. Crusells (2018) en su obra *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975* [382]. Esta investigación analiza unos materiales inéditos sobre las programaciones de las sesiones cinematográficas que se celebraron en el Teatro de Carlos IV del Palacio del Pardo entre enero de 1946 y octubre de 1975. A través de este estudio, los autores han podido constatar cuáles fueron las películas más consumidas por Franco. En este sentido, el cine norteamericano fue uno de los más recurrentes en esas sesiones privadas y los géneros más visionados fueron la comedia, el drama, el policiaco y el musical. Además, muchas de las películas que se proyectaron en El Pardo fueron visionadas antes de pasar la censura por lo que Franco vio películas que fueron prohibidas a la postre. En definitiva, Franco, al igual que los líderes fascistas Adolf Hitler y Benito Mussolini, fue un gran

[381] Un excelente estudio a este respecto es el que aborda F. SANZ FERRERUELA, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Fernando el Católico, 2013 donde no solo analiza la ideología y la influencia de la Iglesia frente al cine durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, su gestión y tutela moral, sino que también examina la presencia del pensamiento nacionalcatólico en las producciones realizadas en ese marco temporal.

[382] J. M. CAPARRÓS LERA y M. CRUSELLS, *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Cátedra, 2018.

aficionado al cine, al tiempo que supo ver en él ese enorme potencial que tenía al servicio de la propaganda; una actitud sobre la que Mussolini sostuvo su máxima de que el cine era el arma más fuerte.

2.2.5. La situación del documental español antes de NO-DO (1939-1942): un espacio de para la divulgación del arte español

De resultas de lo expuesto en el apartado anterior, queda comprobado que el afán propagandístico del cine emprendido por el franquismo, antes del nacimiento de NO-DO, estuvo presente dentro de su ideario político. Por supuesto, que el documental también estuvo al servicio de esas aspiraciones y de las medidas de control puestas en marcha por el aparato franquista y, en este sentido, contribuyó a dar cuenta de esos principios definitorios del "espíritu nacional" defendido por el nuevo Estado. Sin embargo, una coyuntura añadida al cine documental durante estos años fue la identificación de este género con el formato del cortometraje. De hecho, ambos términos se usaron de forma indistinta para aludir a este tipo de cine, debido a que rara vez se produjeron documentales de largometraje y a que el cortometraje de ficción experimentó un paulatino descenso desde mediados de la década de los cuarenta[383]. Esta circunstancia motivó que en las normativas sobre el cine que vieron la luz en este momento se introdujeran una serie de artículos específicos relativos a las películas de cortometrajes que, de manera insoslayable, repercutieron sobre el documental. Esto planteó un problema agravante para el cine documental que se hizo notar, principalmente, en sector de la distribución y la exhibición, ya que, a lo que el público iba al cine era a ver las películas de ficción, que era el plato fuerte, más allá de esos complementos de cine informativo o documental que hiciesen su aparición en la gran pantalla, que poco interés despertaban en el espectador. Así, el documental español no solo tuvo que luchar por hacerse hueco en las salas cinematográficas del país, sino que, además, tuvo que competir con los noticiarios extranjeros Fox, UFA y LUCE y con las producciones documentales extranjeras[384]. Ante esta irregularidad del documental español en los circuitos de distribución y exhibición se dictaron órdenes e instrucciones para paliar su difícil situación. La primera acción legal se materializó en la Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de

[383] R. R. TRANCHE, "El cortometraje durante el franquismo…", op. cit., pp.pp. 81-82.
[384] A. MATUD JURISTO, *El cine documental…*, op. cit, p. 59.

1941, donde se estipuló, en primer lugar, la proyección obligatoria de películas españolas en todas las salas del país, ya que, tal y como se señala en dicho texto, era necesaria la intervención del Estado para el fomento de la cinematografía nacional[385]:

> Los laudables esfuerzos que vienen realizando las empresas productoras no se corresponden con sus resultados prácticas, por el complejo de circunstancias que hace difícil la explotación de nuestras películas. Aliviadas estas dificultades, es de esperar que esta industria alcance rápidamente el grado de esplendor que le corresponde. Para conseguir dicho fin y decidido el Gobierno a fomentar la producción cinematográfica en su doble aspecto de fuente de riqueza y de vehículo para la difusión de nuestra cultura.

Junto a esa exhibición obligatoria de películas españolas —entendidas como largometrajes de ficción, fundamentalmente—, se incluyó en dicha orden un artículo específico relativo al cine de cortometraje en el que se expuso, asimismo, que "todos los locales estarán obligados a completar el programa de cada una de las sesiones con una película corta nacional de las llamadas de complemento". No obstante, a pesar del respaldo legal del que gozaba el cortometraje con esta normativa, su aplicación en la práctica resultó inefectiva, lo que llevó al Sindicato Nacional del Espectáculo a dictar nuevas instrucciones y órdenes[386]. Asimismo, la otra coyuntura en la que se vio envuelto el documental español fue la de la desprotección económica, ya que "como no se importaban documentales extranjeros, se excluyó de esta ayuda económica a los films de cortometraje"[387].

A pesar de estas dificultades añadidas por las que tuvo que atravesar el documental entre el final de la guerra y la creación de NO-DO, lo cierto es que gozó de un cierto desarrollo, el cual fue reconocido en la época como "la hermosa fiebre del documental". En este sentido, el género del documental de arte experimentó un notable ascenso cuantitativo en su producción. Aunque la mayoría de ellos no nos han llegado, basta con echar un vistazo a los títulos que son mencionados desde la revista *Primer Plano* para

---

[385] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de 1941, por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española. *BOE*. Madrid, n.º 347, 13 de diciembre de 1941, p. 9724.
[386] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 59-60.
[387] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*. Madrid: Rialp, 1960, p. 149.

hacernos una idea de la recuperación de este género, que vio cercenado su desarrollo con la Guerra Civil:

> Una verdadera y hermosa fiebre de producción anima hoy a la industria privada de la cinematografía, que le ha impulsado a solicitar del Departamento hasta 90 permisos de rodaje, exclusivamente de documentales, desde el mes de junio pasado hasta la actualidad. Hay 10 basados en la Historia de España, como Valladolid, España medieval, Asturias cuna de la reconquista, Arte romano en España, Al borde del gran viaje, etc. (…)[388].

Es más, ese interés por dar a conocer el arte, las ciudades y los monumentos españoles no solo tuvo su proyección en el terreno nacional, sino también a nivel internacional. En este sentido, M. A. Hernández Robledo examina una carta del 2 de agosto de 1944 enviada por David Jato, delegado nacional de Propaganda, a Joaquín Soriano para la exportación de documentales españoles en el extranjero, donde aquellos relacionados con el arte tuvieron una presencia destacada, mencionándose algunos títulos como: *Lugares de España*, *Velázquez*, *Viajando por España*, *Estampa Asturiana*, *Ciudades Viejas de Castilla*, *Madrid*, *La alcazaba de Almería*, *Pueblos singulares de España*, *Zaragoza*, etc.[389]

Aunque durante estos años se produjeron documentales oficiales promovidos por los ministerios u otros organismos gubernamentales y sindicales, lo cierto es que, tal y como apunta A. Matud Juristo, con los resultados obtenidos de la interpretación de los datos de la producción documental entre 1940 y 1942 procedentes del *Anuario del Espectáculo*, el sector privado fue el que concentró un mayor número de producción, representando el 81'5 % del total de los realizados en ese marco temporal[390]. Estos resultados que ponen de relieve la supremacía de la producción privada también confirman que fueron estas empresas las que promovieron la realización de documentales de arte, siendo CIFESA uno de los principales motores de la producción —*Ciudades Viejas de Castilla* (Arturo Ruiz-Castillo, 1941), *Santiago y el camino de los peregrinos* (Arturo Ruiz-Castillo, 1941), *Residencias Reales de España* (Arturo Ruiz-Castillo,

[388] P. GARCÍA, "La hermosa fiebre del documental". *Primer Plano*, n.º 4, 10 de noviembre de 1940.
[389] M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 132.
[390] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 68-69.

1941)—[391], a las que siguieron otras como Ufilms —*Ávila, ayer y hoy* (Arturo Ruiz-Castillo, 1942) — o Filmófono —*Cuevas de Altamira* (Arturo Ruiz-Castillo, 1942)—[392]. Asimismo, queda comprobado que Arturo Ruiz-Castillo fue el realizador que, por estos años, cultivó de una manera más prolija el género del documental de arte. Considerado por la prensa de los años cuarenta como uno más del grupo al que se le calificó como "nietos de la Generación del 98", desde muy joven Ruiz-Castillo se movió en los círculos intelectuales de la conocida *edad de plata* e incluso formó parte de las Misiones Pedagógicas, junto con Gonzalo Menéndez Pidal, José Val del Omar y Cecilio Paniagua, como fotógrafo y cineasta. Asimismo, durante la Guerra Civil rodó documentales de propaganda bélica del lado de la República, aunque fue en la década de los cuarenta cuando debutó con su primer largometraje *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), adaptación de la novela homónima de Pío Baroja. A este título, siguieron otras películas de ficción dentro su filmografía durante las décadas de los cincuenta y sesenta e, incluso, hizo su incursión en ese cine histórico que floreció en los años de la autarquía con su obra *Catalina de Inglaterra* (1951). No obstante, fue en la segunda mitad de los años sesenta cuando retomó su actividad como documentalista en colaboración con TVE[393].

A los títulos de Ruiz-Castillo realizados en los primeros años de la década de los cuarenta habría que sumar también el documental de Julián Torremocha *Julio Romero de Torres* (1940), realizado a partir del guion de Mauricio Torres y producido por Alejandro Lorenzo y Santos B. Acevedo, con fotografía de Alberto Arroyo, música del Maestro Braña, comentario de José Mallén, poesía de José Ojeda, voz de José González Marín y sonido de Antonio F. Roces[394], así como el realizado por Ángel Negra, *Madrid* (1942). Este realiza un recorrido por los principales edificios y monumentos de la capital, como es el caso del Museo del Prado, del que se recogen distintos planos, entre los que destacan aquellos que incorporan la presencia de la *Dama de Elche* y *La Inmaculada Concepción de los Venerables* de Bartolomé Esteban Murillo, tras su llegada a España procedentes del Museo del Louvre (Figuras 91 y 92).

[391] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte*…, op. cit., p. 28.
[392] Ibídem., p. 29.
[393] J. GARCÍA de DUEÑAS, "Arturo Ruiz-Castillo", en J. L. BORAU (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 773-774.
[394] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte*…, op. cit., p. 27.



Figura 91. Fotograma de *Madrid* (Ángel Negra, 1942). *La Inmaculada Concepción de los Venerables* de Bartolomé Esteban Murillo.
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 92. Fotograma de *Madrid* (Ángel Negra, 1942). *Dama de Elche*.
Fuente: Filmoteca Española.

CAPÍTULO 3. NO-DO COMO INSTRUMENTO DE PROPAGANDA Y DIVULGACIÓN: LA PRESENCIA DEL ARTE

1. ANTECEDENTES: LOS NOTICIARIOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA

El panorama mediático del cine informativo una vez terminada la guerra civil española y hasta la creación de NO-DO estuvo dominado —como ya había sucedido en años anteriores— por los noticiarios de producción extranjera, concretamente por: Noticiario Fox Movietone (Estados Unidos), Actualidades UFA (Alemania) y LUCE (Italia). Cabe recordar que, entre mayo de 1939 y abril de 1941, la producción del *Noticiario Español* descendió notablemente y durante esos casi dos años vieron la luz 14 números de un total de 32 ediciones que se produjeron desde que había iniciado su andadura en junio de 1938.

Esa hegemonía de los noticiarios extranjeros había sido habitual en los circuitos de exhibición antes de la creación de NO-DO. De hecho, en los años de la Republica, señalan M. A. Paz Rebollo y J. Cabezas San Deogracias que los noticiarios estadounidenses fueron los que tuvieron una mayor presencia y regularidad en las pantallas españolas, sobre todo, la *Revista Paramount* y el *Noticiario Fox*. No obstante, los noticiarios europeos también encontraron un espacio para su proyección durante la República en las salas de cine del país, aunque con una presencia y regularidad menores. En este sentido destacan: los franceses (Éclair, Pathé y Gaumont), los alemanes (UFA y Bavaria), los británicos (Gaumont British) o el italiano (LUCE). Por supuesto, a estos también habría que sumar los españoles que, a pesar de tener una producción irregular y escasa vigencia, también estuvieron presentes en el panorama mediático, al igual que los de otras naciones, como Japón (Noticiario de Extremo Oriente)[395].

1.1.Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA y LUCE

La empresa estadounidense "Movietonews Inc.", perteneciente a la FOX, creó uno de los noticiarios de mayor importancia y difusión internacional, Fox Movietone News, con ediciones para diferentes países entre la década de los años veinte y treinta: British Movietone News (Gran Bretaña), Fox Tönende Wochenschau (Alemania), Actualités Movietone Fox (Francia), Fox Movietone Nieuws (Holanda) e Irish Movietone News (Irlanda)[396]. En el caso español, la edición del noticiario, conocida como Noticiario Fox

[395] M. A. PAZ REBOLLO y J. CABEZA SAN DEOGRACIAS, "La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-36)". *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 70, n.º 236, 2010, pp. 737-764.
[396] A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, p. 441.

Movietone, se inició en el periodo mudo, aunque a partir de 1927 introdujo el sonido y desde finales de 1929 comenzaron a ser proyectados los noticiarios sonoros en las salas de cine del país (Figura 93). La posición ventajosa de la que gozó este noticiario en los circuitos de exhibición llevó a que, a partir de la década de los treinta, además de incluirse noticias extranjeras, se comenzar a tratar asuntos españoles que merecieron, incluso, ediciones especiales[397]. La inclinación de esta empresa norteamericana a favor del bando nacional durante la Guerra Civil motivó que una vez terminado el conflicto bélico y hasta la creación de NO-DO pudiese continuar su actividad cinematográfica en España, junto con Actualidades UFA y LUCE[398].



Figura 93. Cabecera del Noticiario Movietone Fox.
Fuente: Filmoteca Española.

Con el comienzo de la Primer Guerra Mundial, el Estado alemán fue consciente del enorme potencial propagandístico del cine en este contexto bélico. En este sentido, en 1917 se fundó la UFA (Universum Film Aktiengesellschaf), con el propósito fundamental de elevar la calidad del cine alemán y contrarrestar la influencia de la propaganda norteamericana. En palabra de Elsaesser, "la UFA fue concebida como un conglomerado industrial que se proponía representar 'lo último' en el contexto del negocio

[397] Concretamente fue en 1934 cuando esas ediciones especiales que contenían temas españoles vieron aumentar su producción desde el punto de vista cuantitativo. M. A. PAZ REBOLLO y J. CABEZA SAN DEOGRACIAS, "La realidad que vieron los españoles…", op. cit., p. 746.
[398] M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 75.

cinematográfico nacional"[399]. De este modo, dentro de sus actividades de producción, a finales de 1918 comenzó a editar el noticiario UFA Journal, que conoció una versión para el exterior bajo el nombre de "UFA Auslands Wochenschau". Unos años más tarde, en 1921, la UFA fue privatizada, aunque mantuvo acuerdos de colaboración con el Gobierno alemán. Así, por ejemplo, el 17 de septiembre de 1925 apareció el primer número del noticiario mudo "UFA-Wochenschau", que conocería su versión sonora el 11 de septiembre de 1930 como "UFA-Tonwoche"[400] (Figura 94). Junto a la edición de otros noticiarios, el 19 de septiembre de 1930 inició su trayectoria el "UFA-Auslands-Woche", que se editó para 20 países, en versiones distintas hasta 1945, contando con su distribución en España, a través de la empresa Alianza Cinematográfica Española. Esta distribuidora también cumplió un papel de primer orden a la hora de distribuir películas culturales dentro de las series "Cultural UFA" y "Panorámica UFA", donde el arte se convirtió en el protagonista de algunos títulos, como pone de relieve *Piedras y Monumentos del Adriático*[401].



Figura 94. Cabecera del noticiario UFA-Tonwoche.
Fuente: Internet Archive.

[399] T. ELSAESSER, "Del Kaiser a la crisis de Weimar", en J. Pérez Perucha y M. Palacio (coords.), *Historia General del Cine V. Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid: Cátedra, pp. 35-35.
[400] R. VANDE WINKEL, "Nazi Newsreels in Europe, 1939-1945: the many faces of Ufa's foreign wekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, n.º 1, 2004, pp. 5-34; A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine*…, op. cit., p. 855.
[401] M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., p. 79.

Los orígenes del Instituto LUCE, acrónimo de L'Unione Cinematografica Educativa, se remontan a 1924, cuando el periodista Luciano De Feo decide fundar una pequeña empresa privada con la intención de hacer del cine un instrumento de propaganda y difusión de la cultura a través de la realización de noticiarios y documentales. De este modo, el organismo encargado de la producción fue el Sindicato Istruzione Cinematografica (SIC) que, como hemos visto en el capítulo anterior, dio un fuerte impulso al cine educativo a partir de la realización de documentales científicos, de viajes y de arte. La enorme eficacia propagandística que vio Mussolini en este proyecto, quien consideraba que el cine era el arma más fuerte, le hizo plantearse la institucionalización de esta entidad con su transformación en L'Unione Cinematografica Educativa. De este modo, el 14 de julio de 1925 Mussolini envió una circular a los Ministerios del Interior, de las Colonias, de la Economía Nacional y de la Instrucción Pública ofreciéndoles "reconocer oficialmente LUCE y servirse de su organización técnica para la educación, la instrucción y la propaganda". Meses más tarde, concretamente el 5 de noviembre de 1925, LUCE pasó a convertirse en un organismo paraestatal al servicio del gobierno fascista[402].

Una vez constituido y organizado el organismo en junio de 1927 vio la luz el primer número del Giornale LUCE, que llegó a tener una frecuencia de cuatro números a la semana y, además de gozar del monopolio de la información, contó con la proyección obligatoria en todas las salas de cine italianas (Figura 95)[403]. De este modo, se desarrolló la edición muda (Giornale LUCE A) entre 1927 y 1932 —con 1037 números— y a partir de 1932 el noticiario se transformó en sonoro. En esta etapa se sucedieron dos series: el Giornale LUCE B, entre 1931 y 1940, —con 1695 números— y el Giornale LUCE C, entre 1940 y 1945 —con 478 números—. Con la caída del fascismo el noticiario comenzó a languidecer y su cabecera se transformó con el nombre NUOVA LUCE. Esta nueva versión que solo contó con 22 números se desarrolló entre el 26 de julio de 1945 y enero de 1947.

[402] E. G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila*…, pp. 24-25.
[403] Ibídem., p. 47.



Figura 95. Cabecera del noticiario Giornale LUCE.
Fuente: Archivio Luce.

La razón fundamental por la cual el franquismo autorizó la exhibición de estos tres noticiarios extranjeros en España se debe al posicionamiento que habían adoptado durante el Guerra Civil a favor del bando sublevado y al punto de vista que ofrecieron del conflicto bélico[404]. Por otro lado, también conviene tener en cuenta que cuando el Departamento Nacional de Cinematografía decidió producir un noticiario oficial tuvo que solicitar ayuda extranjera para su edición y distribución. Aunque en un principio la UFA no se mostró favorable a prestar dicho apoyo, al ver que el noticiario español podía ser un competidor directo del suyo, finalmente accedió y se llevaron a cabo una serie de acuerdos con Alemania[405]. Es más, cuando Actualidades UFA pasa a ser dirigida por Joaquín Reig Gozalbes, los asuntos españoles comenzaron a cobrar un mayor protagonismo en el noticiario alemán. Sin embargo, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial provocó un conflicto de intereses ideológicos por el control de la información y la propaganda que rápidamente se hizo notar en estos noticiarios. La presencia del

[404] Acerca de la cobertura que dieron los noticiarios extranjeros sobre España durante la Guerra Civil y la posguerra, véase: J. B. ROMEISER, "The Spanish Civil War and Fox Movietonews, 1936-1939", en K. VERNON (ed.), *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ithaca: Cornell University Press, 1991; D. ARONICA, *La guerra civil española en la propaganda fascista. Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)*. Santander: Shangrila, 2017; M. TOMASONI, "La imagen del Estado franquista en los Cinegiornali Luce (1939-1943), en M. CRUSELLS, B. de las HERAS y A. PANTOJA (eds.), *Historia y Cine. El Primer Franquismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 199-219.
[405] E. DIEZ PUERTAS, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich …", op. cit., pp. 40-53.

Noticiario Fox Movietone en las pantallas españolas despertó el descontento de Alemania que, a pesar de contar con Actualidades UFA y con el LUCE como instrumento de propaganda de las potencias del Eje, vio en el noticiario estadounidense una evidente amenaza de cara a la opinión pública que se pudiese forjar en la sociedad española sobre el conflicto bélico. Por tanto, mientras que el noticiario italiano solo suponía una competencia a nivel económico, el estadounidense implicaba además un conflicto ideológico[406].

En medio de este convulso contexto plagado de disconformidades, el régimen franquista inicia la creación, por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalistas (JONS) de 29 de septiembre de 1942, de la entidad de los Noticiarios y Documentales NO-DO. Las desavenencias y las contrariedades presentes en los discursos de los noticiarios extranjeros, ligadas a la necesidad del Estado de ofrecer una información propia nacional a la sociedad española, lejos de la mirada foránea que pudiesen proyectar del país el Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA o LUCE, condujo a la creación del noticiario oficial franquista. No obstante, para que dicho proyecto audiovisual pudiese materializarse el aparato franquista necesitó de la ayuda de esos noticiarios extranjeros: un equipo técnico y profesional cualificado, infraestructuras, medios técnicos y una red de distribución. Así, la propuesta de reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad redactada por Manuel Torres López recogía algunos puntos relativos a esta cuestión en el artículo 4, donde quedaban concretadas las funciones del director de NO-DO. Entre esos puntos desarrollados en la propuesta, se manifestó de manera explícita esa necesidad de recurrir a los noticiarios extranjeros para la constitución del noticiario NO-DO en los siguientes términos:

> 3.º Llevar a cabo, de acuerdo con el Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, las gestiones necesarias para la adquisición de las organizaciones de los noticiarios extranjeros que vienen funcionando actualmente en España.

[406] M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., pp. 80-81.

> 4.º Llevar a cabo, en las mismas condiciones, las gestiones que conduzcan a un continuo intercambio de noticias con el extranjero valorando el natural interés de ambas partes en conseguir esta finalidad[407].

A fin de poder llevar a la práctica esa colaboración extranjera en la organización y funcionamiento de NO-DO, el 20 de noviembre de 1942 se firmó un convenio hispano-alemán entre Fritz Tietz, director gerente y jefe de la Sección Extranjera de la Organización del Noticiario Alemán en Berlín, y Joaquín Soriano Roesset, director de NO-DO, según el cual la sucursal de UFA en España se comprometía a ceder a NO-DO su plantilla de personal, material de producción, archivos de ruido y música, película virgen existente y un estudio de sonorización[408]. De acuerdo con lo expuesto y a partir de los datos de la primera plantilla del personal de NO-DO compuesta de 25 profesionales, que fue presentada por Joaquín Soriano el 14 de diciembre de 1942, el 44% procedían de UFA y el 16% de FOX[409].

Además de esta infraestructura, equipamiento y personal, los noticiarios extranjeros constituyeron los referentes directos a partir de los que NO-DO perfiló su modelo informativo. Como ha señalado R. R. Tranche, NO-DO se erigió como "un híbrido entre el noticiario propagandístico de corte nazi o fascista y el modelo comercial norteamericano"[410]. En efecto, conviene tener en cuenta que cuando se crea NO-DO el noticiario ha alcanzado su plena madurez como género cinematográfico[411]. Por lo tanto, el nuevo noticiario oficial, que haría su primera aparición en las pantallas de cine españolas el 4 de enero de 1943, no podía pasar por alto la influencia que los otros modelos informativos internacionales podían aportarle en su construcción a partir de unos patrones discursivos y elementos básicos ya consolidados.

---

[407] Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO. Madrid, 29 de septiembre de 1942, en R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 585- 586.

[408] Convenio entre Deutschen Wochenschau y NO-DO. Madrid, 20 de noviembre de 1942, en R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 588-590.

[409] De UFA: Alberto Reig Gozalbes (Redactor Jefe), Juan García Sánchez (Operador Jefe), Cristino Anwander (1º Operador), Ramón Saiz de la Hoya (Ingeniero de Sonido), Juan Serracant Manau (Jefe en Barcelona), Ramón Viadiu (Operador en Barcelona), Joaquín Hugalde Ortigosa (2º Operador), Lily Bobes (2º Montador), José Hernández Franch (Locutor), Concepción Jorquera Cánovas (Secretaria Redacción; Secretaria Barcelona) y José Luis Sánchez (Ayudante Cámaras); De FOX: Rafael Simancas (1º Montador), Gregorio Sánchez (Ayudante Operadores), Juan Justo Ruiz (Técnico de Sonido) e Ignacio Mateo (Locutor). M. A. HERNÁNDEZ ROBLEDO, *Estado e información*…, op. cit., pp. 115-116.

[410] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 97.

[411] Acerca de la evolución de los noticiarios, véase: M. A. PAZ REBOLLO y J. MONTERO, *El cine informativo 1895-1945: creando realidad*. Barcelona: Ariel, 2002, pp. 20-24.

En términos generales, los criterios y las características de los noticiarios respondían a: el tratamiento de información de actualidad, una regularidad de exhibición, la articulación temática a partir de noticias variadas con una duración similar y una aproximación a la realidad expositiva de carácter descriptivo. En definitiva, una serie de rasgos estructurales y convenciones que hacían del noticiario un género cinematográfico definido, dentro del terreno de la no-ficción. Atendiendo al aspecto temático, cabe señalar que, a pesar del protagonismo que los asuntos bélicos adquirieron en los noticiarios extranjeros proyectados en España entre 1939 y 1942, por la coincidencia de estos años de la posguerra española con la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que el noticiario como género se caracterizó por la amplia miscelánea de los contenidos tratados en sus diferentes números, como la moda, las curiosidades, los deportes, la cultura, la sociedad, la política, la economía, la geografía, la religión o el ocio. Ahora bien, lo habitual fue que cada noticiario tratase esos contenidos prestando atención a su nación de origen, por lo que los temas españoles, generalmente, fueron muy escasos. Es por ello que, a partir de estos referentes temáticos internacionales y de la manera de abordarlos, NO-DO fue absorbiendo ideas para cartografiar en los diferentes números de los noticiarios la actualidad de la nación española.

1.2.El tratamiento del arte y sus modos de representación

Los temas relacionados con el arte también encontraron un espacio para su tratamiento y difusión en los noticiarios internacionales, siendo un contenido recurrente y habitual orientado a informar a la sociedad sobre acontecimientos artísticos de actualidad y divulgar las muestras artísticas y los monumentos del pasado con una clara intención educativa. En este sentido, fue habitual que cada noticiario abordase los asuntos propios de su nación, aunque también se incorporaron reportajes sobre aspectos relacionados con el arte de otras naciones fruto, en la mayoría de los casos, del intercambio de las noticias con los noticiarios de otros países.

Por ejemplo, si tomamos como punto de referencia los resultados de búsqueda en la colección Fox Movietone New conservada en la Universidad de Carolina del Sur, que alberga noticias mudas (Fox News) y sonoras (Fox Movietone News) desde 1919 a 1934, con las palabras clave “arte”, “arquitectura”, “escultura” y “pintura” nos encontramos con una amplia variedad de noticias sobre arte que asciende al medio centenar. Estos reportajes ofrecen diferentes formas de aproximación a la realidad artística y dan cuenta

de aspectos tan diversos como la construcción de edificios emblemáticos de Estados Unidos, algunos ejemplos de arquitecturas de diferentes épocas y culturas, los museos y las instituciones culturales y sus colecciones del arte, las exposiciones, la artesanía y las artes populares o los artistas contemporáneos, entre otros[412]. Basta con echar un vistazo a los títulos que hemos localizado en nuestra búsqueda para corroborar la hegemonía de la información artística de Estados Unidos en el Noticiario Fox Movietone. Sin duda, uno de los contenidos sobre el arte estadounidense más recurrente en el noticiario fue la arquitectura, y más concretamente la construcción de nuevos edificios y rascacielos, que transformó el paisaje urbano de las ciudades estadounidense desde finales del siglo XIX y se convirtió en toda una seña de identidad de la nación. Siendo Nueva York una de las principales cunas de este fenómeno, las cámaras del noticiario recogieron imágenes de

[412] James E. Fraser, escultor (Fox News 0293, 19/08/1919); Edificio Hibernia de Nueva Orleans (Fox News 4853, 14/09/1920); Escenas de la ciudad de Nueva York (Fox News Story 5535, ca. 1920); Iglesias rusas (Fox News A0964, ca. 1920); Vistas aéreas de Washington, DC (Fox News A1031, ca. 1920); Memorial de las Guerras de América (Fox News Story 8442, ca. 1920-1925); Vistas de Roma (Fox News Story A0328, ca. 1920-1925); Construcción del edificio más grande del sur (Fox News 1762, 25/01/1921); Estatua para la tumba de Roosevelt (Fox News Story A6860, A6861, 09/04/1921); Galerías del Vaticano (News Story 8827, ca. Febrero de 1922); El juez Kenesaw Mountain Landis posa para el pintor Wayman Adams (Fox News 4562, 17/03/1922); Primeros rascacielos de Italia (Fox News 0446, 24/03/1923); Artista joven (Fox News Story A5075, A5076, ca. Diciembre de 1924); Pirámide del Sol de Teotihuacán (Fox News A9215, ca. 1924); Artes y oficios populares (Fox News Story A9398, 07/03/1925); Porcelana de Dresde China (Fox News Story A9131, A9132, ca. Abril, 1925); Castillo de Hermesvilla (Fox News Story A7174, 12/05/1925); Ignacio Zuloaga (Fox News B6430-B6433, 08/10/1925); Julio Romero de Torres (Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925); Castillos austriacos (Fox News Story A7125, ca. 1925); La sirena de Badersee (Fox News Story B1384, 11/02/1926); Apertura del edificio de Pittsburgh en Sesqui (Fox News Story B3547, 24/07/1926); Edificios de la ciudad de Nueva York (Fox News Story B6077, B6078, 17/12/1926); Con lápiz, pincel y cincel (Fox News Story B1419-B1425, ca. 1926); Primera casa construida en América del Norte (Fox News Story B8124, 30/03/1927); Pinturas de Semana Santa (Fox News Story C1566, C1567, 02/09/1927); Fox - Roxy Theatre (Fox News Story C0405, 19/09/1927); Piezas de arte de oro en exhibición (Fox News Story C1347, 19/11/1927); Pirámide del Sol de Teotihuacán (Fox News Story C1187, ca. 1927); Tesoros artísticos del Vaticano (Fox News Story C3076-C3079, ca. 1927); La catedral de Colonia (Fox News Story C2818, 20/02/1928); Fox Theatre de San Francisco (Fox News Story C4828, 13/03/1928); El cielo es el límite para los constructores de hoy (Fox News Story C5851-C5856, 12/07/1928); Máscaras del Museo de Historia Natural de Nueva York (Movietone News Story 1-49, 14/09/1928); Fox Theatre de San Francisco (Fox News Story C7631, ca. Noviembre, 1928); Manhattan agrega un nuevo pico a su horizonte (Fox News Story C8206-C8209, 06/12/1928); Fox Theatre de San Francisco (Fox News Story C9258, 14/03/1929); Zuppke sobre la pintura (Fox Movietone News 2-466, 11/04/1929); Barbara Newberry y E. Shinn (Fox Movietone News 2-470, 18/04/1929); Cerámica (Fox News Story D0838, 27/06/1929); JC Clark - tallador de madera indio (Fox Movietone News 3-266, 23/07/1929); Maqueta de la Casa Dymaxion (Fox Movietone News 4-146, 08/11/1929); Dymaxion House (Fox News Story D2931, D2932, 08/11/1929); Irving Trust Company Construcción de edificios (Fox Movietone News 4-572, 02/12/1929); Movietone capta el verdadero Hawai (Fox Movietone News 4-641, ca. 1929); Construcción del Empire State Building (Fox Movietone News 4-394, ca. 1929); Iglesia de Santo Tomás de Nueva York (Fox Movietone News 4-126, ca. 1929); Brookhart posa para retrato (Fox Movietone News 5-106, 25/01/1930); Artistas y modelo (Fox Movietone News 5-442, 25/02/1930); Exposición de arte moderno (Fox News Story D3760, 07/03/1930); Exposición de arte celebrada en el Gran Central Palace de Nueva York (Fox Movietone News 9-333, 09/03/1931); Academia Nacional de Diseño (Fox Movietone News Story 21-353, 02/03/1934); Príncipe de Gales en la exposición de arte austriaco (Fox Movietone News Story 21-941, 20/04/1934).

arquitecturas de reciente construcción como el Metropolitan Life Insurance Company Tower, el Sutton Place South, el Ritz Tower, la Iglesia de Santo Tomás o el Roxy Theatre, así como de otros edificios emblemáticos en proceso de construcción, como el Empire State Building. De este último, además de mostrarse vistas de su exterior tomadas desde la calle, también se filmaron imágenes desde los andamios del mismo que recogieron a sus trabajadores con la ciudad neoyorkina de fondo (Figura 96). Pero, además de los edificios de Nueva York, también se incorporaron noticias sobre otros edificios de diferentes ciudades como el Hibernia Bank Building de Nueva Orleans, el Capitolio de los Estados Unidos en Washington o el Fox Theatre de San Francisco, del que se han localizado hasta tres noticias.



Figura 96. Noticia sobre la construcción del Empire State Building de Nueva York del Noticiario Fox Movietone News 4-394, ca. 1929.
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur

Otro de los contenidos recurrentes del noticiario Noticiario Fox Movietone fue el de recoger a los artistas estadounidenses durante el proceso de realización de retratos, para quienes posaron, en casi todos los casos, importantes celebridades del momento (Figura 97). En este sentido, el noticiario Fox News 0293 (19/08/1919) recogía imágenes del escultor James E. Fraser dando los últimos retoques a algunas obras como un busto del presidente Theodore Roosevelt; el Fox Movietone News 2-470 (18/04/1929) mostraba la complicidad del pintor Everett Shinn con su modelo Barbara Newberry, durante la realización de un retrato; el Fox Movietone News 5-106 (25/01/1930) daba cuenta del retrato que Caleb Arnold Slade le estaba realizando al senador Smith W.

Brookhart; y, el Fox News Story D3760 (07/03/1930), captaba a los artistas Charles Logasa y Alfred Henry Maurer trabajando en los retratos realizados a la modelo Julia Johnson. Esta forma de tratar el arte haciendo protagonistas a sus creadores y el acto mismo de la creación alcanzará un gran desarrollo en el noticiario NO-DO.



Figura 97. Diferentes noticias sobre artistas realizando retratos del Noticiario Fox Movietone.
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur

Junto a esas noticias de Estados Unidos, el Noticiario Fox Movietone también dio cuenta de la realidad artística en otros países como Italia, Alemania, Rusia, Austria, Méjico o España. En este caso nos encontramos con dos reportajes dedicados a Ignacio Zuloaga (Fox News B6430-B6433, 08/10/1925) y Julio Romero de Torres (Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925). El primero presta atención al entorno personal y profesional del artista vasco en su casa de la finca Santiago Etxea en Zumaya. La cámara recoge imágenes del estudio del artista y escenas familiares. El segundo muestra al pintor cordobés trabajando en tres obras para las que posan diferentes modelos, al tiempo que también se recoge a Romero de Torres junto a su hijo Rafael recibiendo a unos invitados en su estudio para mostrarles, entre otras, su obra *Naranjas y limones* (Figuras 98, 99, 100, 101 y 102). Se trata de un testimonio trascendental no solo para conocer el estudio

del artista, su forma de trabajar o sus modelos, sino también porque si tenemos en cuenta la fecha de la película, algunas de las obras que ahí aparecen han sido mal datadas por la historiografía, al considerarse que fueron realizadas con fecha posterior, como sucede, por ejemplo, con *Rivalidad* o *Naranjas y limones*. Debido a que el pintor no solía fechar sus obras, este documento audiovisual se erige como una fuente indispensable para una revisión historiográfica sobre la obra del artista.



Figura 98. Fotograma del noticiario Fox News B6430-B6433, 08/10/1925
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur



Figura 99. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur



Figura 100. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur



Figura 101. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur



Figura 102. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925
Fuente: Fox Movietone New - Universidad de Carolina del Sur

Dicho esto, y sin haber hecho un análisis detallado del Noticiario Fox Movietone, puesto que escapa de los objetivos de este trabajo, quedan claros tres aspectos significativos: en primer lugar, la presencia del arte en el noticiario como contenido recurrente; en segundo lugar, las diferentes formas de tratamiento de la información artística; y, en tercer lugar, el interés por dar cobertura a temas de interés artístico de otros países, entre los cuales estuvo España con dos noticias dedicadas a Ignacio Zuloaga y a Julio Romero de Torres. Por tanto, teniendo en cuenta las limitaciones que ofrece la cata que hemos realizado por no ofrecer una visión completa tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo de los reportajes sobre arte en el noticiario estadounidense, lo cierto es que esta aproximación confirma que muchos elementos presentes en estas noticias servirán de modelo al noticiario NO-DO.

Quizá, para completar esta visión acerca de los antecedentes y modelos de inspiración de las noticias artística en NO-DO, sea necesario también referirse a LUCE. A pesar de que, como han señalada Tranche y Robledo, el noticiario italiano tuvo un menor nivel de implantación en España, esto no quiere decir que su influencia en NO-DO pasara desapercibida. Todo lo contrario, ya que desde la celebración del Primer

Congreso Nacional de Cinematografía en 1928 caló en España la idea de crear un noticiario propio siguiendo como modelo el de LUCE y contribuir a la promoción del cine educativo en el que el patrimonio histórico-artístico fue uno de sus principales temas cultivados. A esto, también habría que sumar el sentido propagandístico depositado en LUCE por el fascismo italiano, liderado por Benito Mussolini, puesto que el franquismo fue una secuela menor de los regímenes totalitarios. En este sentido, el nacimiento de NO-DO se vio envuelto en esa ideología dominante en el control de la información y la propaganda por parte del Estado franquista.

Una de las principales modalidades en el tratamiento del arte en el noticiario LUCE desde su nacimiento fue a través de las exposiciones y, más concretamente, a través de la utilización del espacio expositivo como lugar de escenificación de un acto oficial. En efecto, la inclusión de noticias sobre arte se produjo con frecuencia con motivo de los actos de inauguración o clausura de las exposiciones o de las visitas oficiales a las mismas. Más que las obras de arte allí expuestas, el interés de las cámaras oficiales era el de hacer protagonistas a las autoridades como responsables de la política cultural puesta en marcha por el régimen fascista. Así, fue habitual recoger al Duce acompañado del resto de las autoridades recorriendo las salas de los museos o de los espacios expositivos y contemplando las obras arte exhibidas. Su primera aparición en el noticiario LUCE, dentro este contexto, tuvo lugar con motivo de la inauguración de la Galleria d'Arte de Roma con una exposición retrospectiva de Armando Spadini en el Giornale LUCE A / A0609 de junio de 1930 (Figura 103). La primera imagen muestra a Mussolini bajando del coche situado en la puerta de la galería. Después, la cámara capta a las personalidades accediendo a una de las salas y se incorpora un intertítulo que da cuenta de la exposición dedicada a Spadini. A partir de este momento, se suceden planos de las obras de este artista y de las autoridades en las salas. Por último, se muestra la salida de Mussolini quien se dirige al coche que lo ha llevado hasta allí.



Figura 103. Giornale LUCE A / A0609 de junio de 1930.
Fuente: Archivio Luce.

Sin duda, esta estrategia retórica de exaltar al Duce y al resto de las autoridades fascistas a través de los actos oficiales celebrados con ocasión de exposiciones de arte sentó un precedente en el noticiario NO-DO donde también sería habitual recoger a Franco y a las autoridades franquistas presidiendo actos artístico-culturales y recorriendo las salas de los museos, las galerías o los espacios culturales.

Las noticias sobre el arte español el noticiario LUCE fueron prácticamente inexistentes. Mientras la cobertura que se le dio a la Guerra Civil fue significativa y las noticias relacionadas con las costumbres, el folclore, los toros, el fútbol y la Semana Santa también fueron recurrentes, la presencia del arte español tan solo vio la luz en el Giornale LUCE B / B1321 del 15 de junio 1938 en una noticia sobre la Biennale d'Arte di Venezia que, en un momento dado, da cuenta de las obras presentadas en el Pabellón de España, entre las que se encuentra un retrato que el pintor cubano José Aguiar le realizó a Franco (Figura 104). Por su parte, el Giornale LUCE B / B1578 del 6 de octubre de 1939, recogió en una noticia al ministro Ramón Serrano Suñer inaugurando en Burgos la exposición dedicada al escultor italiano De Marchis, donde, entre las obras expuestas, la cámara dio cuenta de los bustos realizados al jefe del Estado y a su esposa Carmen Polo (Figura 105).



Figura 104. Fotograma del Giornale LUCE B / B1321 del 15 de junio 1938.
Fuente: Archivio Luce.



Figura 105. Giornale LUCE B / B1578 del 6 de octubre de 1939.
Fuente: Archivio Luce.

2. LA ENTIDAD NO-DO: EVOLUCIÓN ADMINISTRATIVA Y MARCO LEGAL

2.1. El nacimiento de la entidad de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO

Como ha analizado ampliamente R. Rodríguez Tranche, el nacimiento de la entidad de los Noticiario y Documentales Cinematográficos NO-DO y la creación, en el seno de esta, de un noticiario oficial fueron fruto de varias circunstancias. Estas estuvieron motivadas, principalmente, por tres hechos: los conflictos internos surgidos entre diferentes sectores oficiales por la producción de un noticiario oficial, las rivalidades entre los noticiarios extranjeros Noticiario Fox Movietone (Estados Unidos), Actualidades UFA (Alemania) y LUCE (Italia) y la necesidad del régimen de contar con un instrumento unívoco en la transmisión de la información y la propaganda audiovisual[413].

Así, el reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad redactado por Manuel Torres López con fecha de 29 de septiembre de 1942 marcaba el inicio de NO-DO. A través de su estatuto reglamentario articulado en nueve puntos se establecían las bases relativas a su producción, sus funciones, su régimen económico, su dependencia de la Vicesecretaría, las competencias del director y su régimen jurídico. En este orden de ideas, además de exponerse la producción en exclusiva de un noticiario semanal con noticias españolas y noticias extrajeras, procedentes de los intercambios con los noticiarios de otros países, se hacía referencia a la actividad de producción documental al servicio de "la propaganda e información de los diferentes organismos oficiales, Instituciones Científicas, e incluso entidades particulares que soliciten sus servicios". Esa doble finalidad propagandística e informativa explicitada en el punto 3 del artículo 1 habría que entenderla a partir de las afirmaciones del preámbulo cuando se señala que el propósito de los documentales es que "eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convenzan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestre al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia, y en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsado por el nuevo Estado"[414].

---

[413] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 41-46.
[414] Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO. Madrid, 29 de septiembre de 1942, en Ibídem., pp. 585- 586.

Dos meses más tarde, concretamente el 22 de diciembre se publicaba en el BOE la orden de la Vicesecretaría de Educación Popular "disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiario Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiario y Documentales Cinematográficos NO-DO"[415]. Este texto, al igual que el reglamento fundacional, volvía a incidir en la adscripción de la entidad a la Vicesecretaría, al tiempo que la facultaba para producir un noticiario con exclusividad, que vería la luz en enero de 1943. Además de hacerse referencia al momento de su estreno, se introducía una novedad con respecto al reglamento del 29 de septiembre por la cual su proyección sería obligatoria en todas las salas cinematográficas del país. Sin embargo, no se hacían alusiones a los objetivos ni al régimen económico y jurídico por el que se iba a guiar la entidad.

2.2.Etapas administrativas de NO-DO

La evolución administrativa de la entidad estuvo marcada por los cambios de adscripción ministerial a los que se vio sometida. Esta circunstancia no solo supuso una transformación a nivel organizativo o nivel jurídico, sino que también influyó de manera decisiva tanto en el terreno de la producción como en los intereses y en el trasfondo ideológico que subyacieron en sus productos. De este modo, al mismo tiempo que las aspiraciones propagandísticas del régimen fueron evolucionando, los contenidos abordados en los reportajes y documentales de NO-DO se nutrieron de los intereses ideológicos perseguidos por los diferentes departamentos ministeriales a los que perteneció la entidad oficial durante sus años de existencia. Se trata, en definitiva, de un aspecto que resulta indispensable a la hora de entender el sentido epistemológico del documental de arte de NO-DO sujeto a esa serie de transformaciones.

Por tanto, a partir de esa trayectoria administrativa de la entidad NO-DO, se pueden trazar cuatro grandes etapas en función de los ministerios y de los órganos jerárquicos de estos a los que estuvo adscrita:

[415] Orden de la Vicesecretaría de Educación Nacional, de 17 de diciembre de 1942, disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiario Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiario y Documentales Cinematográficos NO-DO. *BOE*. Madrid, n.º 356, 22 de diciembre de 1942, p. 10444.

2.2.1. Primera etapa (1942-1945): Secretaría General del Movimiento – Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS

Desde su creación hasta 1945, que coincide con la etapa fascista del franquismo por sus estrechos vínculos ideológicos con Alemania e Italia, cuyos noticiarios además sirvieron de base para la creación de NO-DO, la entidad quedó adscrita a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, dependiente de la Secretaría General del Movimiento, que había sido creada el 20 de mayo de 1941 y a cuyo frente estuvo Gabriel Arias Salgado (Tabla 2). Durante estos años, en los Joaquín Soriano fue su primer director, cargo que mantendría hasta octubre de 1952, el marco legal por el que se rigió NO-DO se concretó en el reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad de 29 de septiembre de 1942 y la disposición publicada en el BOE el 22 de diciembre de 1942. El carácter propagandístico que rigió la producción de la entidad durante estos años estuvo orientado a "en primer lugar difundir la obra del Estado en el amplio orden de la reconstrucción nacional y, en segundo lugar, a mantener con impulso propio la directriz adecuada a las informaciones cinematográficas mundiales"[416].



Tabla 2. Adscripción de NO-DO entre 1942 y 1945
Fuente: elaboración propia.

No obstante, NO-DO también estuvo sujeto a otras normativas aprobadas tanto por la Vicesecretaría de Educación Popular como por otros departamentos ministeriales y organismos con competencias jurisdiccionales sobre la industria cinematográfica.

[416] *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950, p. 121.

Así, la censura de los noticiarios y documentales de NO-DO encontró su marco legal en la orden del 23 de noviembre de 1942 por la que se reorganizaron los servicios de censura[417]. En este sentido, se dispuso que la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se encargarse de ejercer la censura cinematográfica y la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica acometiese la revisión de los recursos. Ambas quedarían adscritas a la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, dependiente de la Vicesecretaría de Educación Popular. Junto a ello, también se concretó que todos los componentes de la Comisión y la Junta tendrían voz en la valoración general de las películas pero que cada uno debía emitir dictamen escrito en base a sus competencias según el sector que representasen: "militar y de defensa nacional, el primero; moral y religioso, el segundo; pedagógico y de cultura, el tercero; económico, el cuarto; técnico, político y de educación popular, el quinto". Este último, además, debía de comprobar que las películas se adaptaban a lo expresado en un principio en el guion autorizado.

Por su parte, desde el punto de vista de la regulación económica, el Ministerio de Industria y Comercio aprobó la orden de 23 de febrero de 1943 por la que se autorizaban provisionalmente los precios por la exhibición de los noticiarios[418]. A esta, siguieron otras que, en la misma línea, vinieron a regular los aspectos económicos de la entidad que no habían sido tratados ni en el reglamento ni en la disposición de la entidad, más allá de los ingresos procedentes de los presupuestos generales del Estado[419].

Las medidas legales sobre la protección y el fomento de la política cinematográfica franquista también coadyuvaron al desarrollo del documental de NO-DO. En este sentido, por la orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 11 de noviembre de 1941, diferentes documentales de NO-DO fueron premiados por el Sindicato Nacional del Espectáculo: *Academia Isabel la Católica* (con 5.000 ptas.) en la temporada 1943-1944;

---

[417] Disposición de la Secretaría General del Movimiento, de 23 de noviembre de 1942, para la reorganización de los servicios de censura. *BOE*. Madrid, n.º 330, 26 de noviembre de 1942, pp. 9630-9632.

[418] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 23 de febrero de 1943, autorizando, bajo las condiciones que se determinan, y con carácter provisional, a la entidad "Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO", para cobrar por la exhibición de su Noticiario Español los precios que dicha entidad estime pertinente. *BOE*. Madrid, n.º 55, 24 de febrero de 1943, pp. 1839-1840.

[419] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 29 de abril de 1943, ampliando y aclarando lo dispuesto con fecha 23 de febrero de 1943, referente a los precios del Noticiario Español. *BOE*. Madrid, n.º 123, 3 de mayo de 1943, pp. 4051-4052; Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 29 de marzo de 1944, ratificando la autorización dada a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, para cobrar por la exhibición del Noticiario Español, los precios que fije, atendiéndose a lo señalado en el apartado primero de la Orden de 23 de febrero de 1943. *BOE*. Madrid, n.º 90, 30 de marzo de 1944, pp. 1570-2572.

y, *Oasis* (con 4.000 ptas.), *Arcos de la Frontera* (con 4.000 ptas.), *Museo Cerralbo* (con 2.000 ptas.), *Un día en Santiago* (con 2.000 ptas.) y *Desde el Bermeo a El Abra* (con 2.000 ptas.) en la temporada 1944-1945[420].

2.2.2. Segunda etapa (1945-1951): Ministerio de Educación Nacional – Subsecretaría de Educación Popular

Por el Decreto-Ley de 27 de julio de 1945 los servicios de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS fueron transferidos a la Subsecretaría de Educación Popular, por lo que NO-DO quedaba adscrito al Ministerio de Educación Nacional, al frente del cual se situó José Ibáñez Martín, al igual que el resto de los servicios de propaganda. En este sentido, en el texto se justificaba este traslado de la propaganda por considerar esta un "aspecto importantísimo de la formación espiritual y culturar de los ciudadanos", a la vez que contribuía a "complementar eficazmente la labor educadora de los organismos docentes"[421]. Por tanto, el papel que NO-DO estaba destinado a cumplir en esta nueva etapa de adscripción al Ministerio de Educación Nacional era el de contribuir a la formación educativa de la sociedad. Se trataba de una nueva orientación filtrada bajo el tamiz del sistema nacionalcatólico que tuvo su influencia en el ámbito de la educación, la cultura y las actitudes y hábitos sociales[422].

En 1946, por el Decreto de 22 de febrero, el Ministerio de Educación fijaba por vez primera el régimen jurídico y económico de la entidad. De este modo, se expresaba su dependencia a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de la Subsecretaría de Educación Popular como órgano con "un régimen autónomo, con plenas facultades, tanto a los efectos administrativos, como a los económicos y comerciales" (Tabla 3). Junto a ello, en el artículo se concretaban las misiones de su producción en los siguientes términos:

a) Edición y exhibición de Noticiarios cinematográficos en español, con carácter de exclusividad. Dichos Noticiarios se compondrán: de su parte nacional, producida directamente, y de la parte exterior procedente de los Noticiarios

[420] *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*…, op. cit., pp. 661-663.
[421] Decreto-Ley del Ministerio de Educación Nacional, de 27 de julio de 1945, por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional. *BOE*. Madrid, n.º 209, 28 de julio de 1945, p. 686.
[422] S. RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, *El NO-DO, catecismo social de una época*., op. cit., pp. 11-22.

extranjeros, según los pactos que con ellos se establezcan o de las noticias que puedan obtener por medio de sus corresponsales.

b) Producción de Documentales, en sus diferentes modalidades; distribución en el territorio español o extranjero de la producción propia, y todas aquellas otras funciones que, en orden a la cinematografía, estime oportuno conferirle el Estado español, por medio del Ministerio de Educación Nacional[423].



Tabla 3. Adscripción de NO-DO entre 1946 y 1951
Fuente: elaboración propia.

Durante esta etapa, vieron la luz nuevas normativa relativa a la censura cinematográfica. Así, por la orden del Ministerio de Educación Nacional, de 28 de junio de 1946, los organismos que hasta entonces se habían encargado de los servicios de la censura cinematográfica, la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, se fundieron en un solo organismo, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica[424]. Entre las competencias asignadas a este, se determinó la de "ejercer la censura de toda clase de películas nacionales y extranjeras que hayan de proyectarse en territorio nacional, así como la del material de propaganda que las casas, distribuidoras o propietarias de las películas remitan con éstas a las salas de proyección". Más adelante, el 7 de octubre de 1947, se aprobaba una nueva

[423] Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 22 de febrero de 1946, por el que regula el régimen jurídico-económico de Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO). *BOE*. Madrid, n.º 63, 4 de marzo de 1946, pp. 1697-1698.

[424] Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 28 de junio de 1946, por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica. BOE. Madrid, n.º 200, 19 de julio de 1946, p. 5716.

orden con el reglamento de régimen interno que debía regular la mencionada Junta y se establecían las normas para el ejercicio de la censura cinematográfica[425].

También, diferentes documentales de NO-DO fueron premiados por el Sindicato Nacional del Espectáculo en estos años: *Vía Dolorosa* (con 4.000 ptas.) y *Sierra de Gredos* (con 2.000 ptas.) en la temporada 1946-1947; *Imaginería Castellana* (con 7.000 ptas.) y *A la sombra de la mezquita* (con 5.000 ptas.) en la temporada 1947-1948; *Altos hornos de Sagunto* (con 15.000 ptas.) en la temporada 1948-1949; y *Blancos mercedarios* (40.000 ptas.) en la temporada 1950-1951[426].

2.2.3. Tercera etapa (1951-1977): Ministerio de Información y Turismo

Con la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951[427], a cuyo frente estuvieron sucesivamente: Gabriel Arias Salgado (1951-1962), Manuel Fraga Iribarne (1962-1969), Alfredo Sánchez Bella (1969-1973) y Pío Cabanillas (1973-1977), NO-DO quedó adscrito al nuevo departamento ministerial. Sin embargo, dentro de esta dilatada etapa cabe distinguir dos fases de la entidad en la estructura orgánica de este ministerio: primero, con su integración en la Dirección General de Cinematografía y Teatro, entre 1952 y 1968, y después, con su adscripción a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, entre 1968 y 1977.

2.2.3.1. Primera fase (1951-1968): Ministerio de Información y Turismo - Dirección General de Cinematografía y Teatro

La adhesión de NO-DO al Ministerio de Información y Turismo abrió una nueva etapa en el discurso propagandístico de sus producciones en las que confluyeron los dos intereses que dieron nombre a dicho departamento. El sentido político que había caracterizado su primera etapa o el educativo en la segunda dejaban paso a un nuevo ideario basado en reforzar los intereses del emergente sector turístico. Así, tras la

[425] Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 7 de octubre de 1947, por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica y normas para el ejercicio de la censura cinematográfica. BOE. Madrid, 11 de octubre de 1947, en *Anuario español de cinematografía*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963, pp. 112-114.
[426] *Anuario del cine español 1955-1956*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1956, pp. 493-497.
[427] Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado. *BOE*. Madrid, n.º 201, 20 de julio de 1951, p. 3446.

integración de la entidad en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Tabla 4)[428], y el fallecimiento de su primer director, Joaquín Soriano, en octubre de 1952, se iniciaba una nueva etapa con Alberto Reig como director que ha sido calificada por R. Rodríguez Tranche como la "etapa dorada del organismo"[429]. A pesar de que el 28 de octubre de 1956 comenzaron las emisiones regulares de TVE en España, NO-DO consiguió mantener su hegemonía en el panorama informativo audiovisual durante este momento. Junto a ello, el reconocimiento de NO-DO como empresa mercantil contribuyó a aumentar la autonomía económica y administrativa de la entidad. No obstante, la aprobación de la Ley de Entidades Estatales Autónomas de 26 de diciembre de 1958 modificó su naturaleza jurídica, que sería desarrollada en el Decreto de 14 de junio de 1962, clasificando el organismo dentro grupo B, por lo que se incluía en los "organismos autónomos que atiendan los servicios que les están encomendados mediante subvenciones consignadas en los Presupuesto del Estado o mediante estas subvenciones el rendimiento de los impuestos, arbitrarios, tasas, recargos y exacciones que tengan establecidos"[430].



Tabla 4. Adscripción de NO-DO entre 1951 y 1968
Fuente: elaboración propia.

La reorganización administrativa durante este momento también influyó en la censura, ya que, por el Decreto de 21 de marzo de 1952, la Junta Superior de Orientación

[428] Decreto del Ministerio de Información y Turismo, de 15 de febrero de 1952, orgánico del Ministerio de Información y Turismo. *BOE*. Madrid, n.º 55, 24 de febrero de 1952, pp. 851-853.
[429] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 58.
[430] Ley de 26 de diciembre de 1958 sobre régimen jurídico de las Entidades estatales autónomas. *BOE*. Madrid, n.º 311, 29 de diciembre de 1958, pp. 11911-11922; Decreto 1348/1962, de 14 de junio, por el que se da cumplimiento a lo dispuesto en la disposición transitoria sexta de la Ley de Régimen Jurídico de Entidades Estatales Autónomas, de 26 de diciembre de 1958, y se aprueba la clasificación de dichas Entidades. *BOE*. Madrid, n.º 146, 19 de junio de 1962, pp. 8416-8436.

Cinematográfica que había sido creada en 1946 pasó a denominarse Junta de Clasificación y Censura y quedó integrada en el Instituto de Orientación Cinematográfica. Las funciones de este nuevo órgano quedaron determinadas en el artículo sexto en los siguientes términos:

> La Junta de Clasificación y Censura, a través de la Rama de Censura, tendrá como funciones:
>
> a) Ejercer la censura de las películas nacionales y extranjeras en cuento a su contenido moral, de buenas costumbres, político y social.
> b) Apreciar la valoración de las mismas, estableciendo una puntuación relativa a las cualidades que se señalan en el apartado anterior.
> c) Informar sobre la conveniencia del doblaje de cada película extranjera y autorizar la exportación de cada una de las naciones en razón a sus valores políticos y espirituales.
>
> A través de la Rama de Clasificación, la Junta tendrá como funciones:
>
> a) Clasificar, a todos los efectos, las películas nacionales y extranjeras, atendiendo a sus valores técnicos, artísticos y comerciales y también a sus inversiones financieras al referirse a películas españolas.
> b) Establecer una puntuación a las películas españolas como consecuencia de aquellos valores.
> c) Prohibir la exportación de las películas nacionales en atención a su baja calidad[431].

El año 1962 estuvo marcado por una serie de cambios en los cargos directivos de la jerarquía orgánica de la entidad. Manuel Fraga Iribarne fue nombrado ministro de Información y Turismo, José María García Escudero director General de Cinematografía y Teatro y Manuel Augusto García Viñolas director de NO-DO. Así, mientras que con el primero se abría una nueva fase en la política estatal de aperturismo y desarrollismo, García Escudero emprendía una profunda reforma en la política cinematográfica. Por su parte, García Viñolas abrió un nuevo rumbo en el tratamiento informativo del noticiario. Tras su dimisión en 1966, fue sustituido de manera interina por Luis Figuerola Ferretti hasta 1968.

[431] Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 91, 31 de marzo de 1952, p. 1439.

También, en el marco de la política cinematográfica de la censura se dictaron nuevas órdenes. Así, con el Decreto 2373/1962, de 20 de septiembre, se decide reorganizar la Junta de Clasificación y Censura con el propósito de que "en lo concerniente a la clasificación, se complete su estructura representativa con la aportación de organismos y actividades cuya presencia en la Junta es de justificación obvia, y de que, en lo que respecta a la censura, la Junta funcione con la máxima eficacia y al ritmo que imponen las exigencias de la industria"[432]. Dos años más tarde, se aprobaba un nuevo reglamento para la rama de la censura de dicha Junta donde se hacía referencia a su composición y a las funciones de sus miembros[433]. Sin embargo, fue al año siguiente con el Decreto 99/19655 cuando tuvo lugar una remodelación administrativa. De este modo, la Junta pasaba a depender del Instituto Nacional de Cinematografía y cambiaba su denominación a Junta de Censura y Apreciación de Películas[434].

2.2.3.2. Segunda fase (1968-1977): Ministerio de Información y Turismo - Dirección General de Radiodifusión y Televisión

La reorganización administrativa del Ministerio de Información y Turismo, por la cual la Dirección General de Cinematografía y Teatro desapareció, creándose en su lugar la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y NO-DO quedó adscrito a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión[435], supuso el inicio del declive de la entidad (Tabla 5). Este cambio a la nueva Dirección General, a cuyo frente se situó Jesús Aparicio Bernal, motivó que NO-DO tuviese que amoldarse y hacer frente a un nuevo panorama mediático en el que el protagonismo de TVE hacía cada día más difícil la supervivencia del noticiario cinematográfico. Así, Rogelio Díez Alonso, nombrado director de la entidad en 1968, tuvo que plantear una serie de retos para hacer frente a la hegemonía televisiva. Entre las medias adoptadas, se decidió transformar el noticiario en

[432] Decreto 2373/1962 del Ministerio de Información y Turismo, de 20 de septiembre, por el que se reorganiza la Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 233, 28 de septiembre de 1962, pp. 13720-13721.
[433] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 20 de febrero de 1964, por la que se aprueba el Reglamento del Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 64, 14 de marzo de 1964, pp. 3343-3345.
[434] Decreto 99/1965 del Ministerio de Información y Turismo, de 14 de enero, por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas. *BOE*. Madrid, n.º 27, 1 de febrero de 1965, p. 1700.
[435] Decreto 64/1968 del Ministerio de Información y Turismo, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo. *BOE*. Madrid, n.º 18, 20 de enero de 1968, pp. 825-831.

Revista Cinematográfica Española con un enfoque informativo alejado de la inmediatez y del sentido de actualidad de los reportajes del noticiario. A esta siguieron otras que repercutieron directamente en el terreno de la producción documental y que analizaremos más adelante con mayor detenimiento.



Tabla 5. Adscripción de NO-DO entre 1968 y 1977
Fuente: elaboración propia.

Tras el cese de Manuel Fraga Iribarne como ministro, su puesto fue ocupado por Alfredo Sánchez Bella entre 1969 y 1973. Sin embargo, va a ser a partir de 1974 cuando se den una serie de remodelaciones ministeriales y se dicten nuevas normas que van a marcar el rumbo de la entidad y de su producción. Pío Cabanillas como ministro de Información y Turismo y Matías Prats como director de NO-DO van a ser las personalidades que van a ostentar dichos cargos hasta el final de esta etapa. En este orden de ideas, el Decreto 3169/1974, de 22 de octubre, sobre la administración institucional del Ministerio de Información y Turismo, dedicó el capítulo VI a concretar el marco legar de la entidad en lo referente a su naturaleza y régimen jurídico, sus funciones, su régimen económico, así como los miembros y funciones de los órganos rectores y del consejo rector. Así, se insistía en el carácter autónomo del organismo, y su adscripción al Ministerio de Información y Turismo a través de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, cuyas funciones quedaron fijadas en siete puntos:

1. Editar noticiarios y revistas cinematográficas de actualidad con carácter de exclusividad para todo el territorio nacional.
2. Producir cortometrajes y documentales en sus diferentes modalidades, cualquiera que sea su metraje, por sus propios medios o mediante conciertos o coproducciones.

3. Coadyuvar a través de la Cinematografía en las tareas del Estado para la educación popular, y en el exterior para difundir la realidad española.
4. Impulsar la iniciativa privada en orden a la producción y difusión del cine documental.
5. Llevar a cabo, por sí o a través de conciertos con empresas privadas, la distribución de producciones propias o de otras Entidades, incluso extranjeras, que podrán ser adquiridas, intercambiadas, alquiladas e importadas para su explotación comercial en España.
6. Adaptar su producción cinematográfica a las modernas técnicas audiovisuales, con destino a su comercialización.
7. Cualesquiera otras funciones que expresamente le sean encomendadas[436].

Como ha apuntado R. Rodríguez Tranche, resulta cuando menos llamativo que se retome la idea de hacer de las películas un instrumento de "educación popular" que había cobrado fuerza en el Decreto-Ley de 27 de julio de 1945[437]. A pesar de este completo impulso normativo con el que se quiso reafirmar el funcionamiento de la entidad, lo cierto es que su vigencia fue muy limitada puesto que pronto NO-DO iba a sufrir un nuevo viraje coincidiendo con el final del franquismo. A este respecto, la orden del Ministerio de Información y Turismo, de 22 de agosto de 1975, ponía fin a la obligatoriedad de exhibición de su noticiario, pudiendo optar las exhibidoras libremente por seguir proyectándolo o incluir cortometrajes de empresas públicas o privadas[438]. Por su parte, la censura cinematográfica comenzaba a disiparse con la orden del Ministerio de Información y Turismo, de 19 de febrero de 1975, que ya en su preámbulo recogía lo siguiente:

> La cinematografía, como medio de expresión cultural al servicio de la persona humana, debe gozar de la libertad inherente a toda creación artística, libertad que tiene por límite natural el respeto a los valores sociales compartidos y a cuya defensa el Estado viene obligado por razones de bien común, ya que la cinematografía es

[436] Decreto 3169/1974, del Ministerio de Información y Turismo, de 24 de octubre, sobre la administración institucional del Ministerio de Información y Turismo. *BOE*. Madrid, n.º 278, 20 de noviembre de 1974, pp. 23511-23520.
[437] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 65.
[438] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 22 de agosto de 1975, acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la proyección de cortometrajes en las salas de exhibición cinematográficas y se suprime las obligatoriedad de proyección del Noticiario Cinematográfico Español "NO-DO". *BOE*. Madrid, n.º 225, 19 de septiembre de 1975, p. 19870.

asimismo un medio de comunicación de gran audiencia, dirigido, en consecuencia, a los sectores más diversos[439].

2.2.4. Cuarta etapa (1977-1981): Ministerio de Cultura – Dirección General de Cinematografía y Dirección General de Radiodifusión y Televisión

Con el segundo gobierno de Adolfo Suárez, Pío Cabanillas fue nombrado, de nuevo, ministro de Información y Turismo el 4 de julio de 1977, aunque a los pocos días este departamento ministerial se transformaría en el Ministerio de Cultura y Bienestar. Esta etapa final de la entidad que tuvo como directores a Miguel Martín Mayo (1977-1978), Rafael Julián (1978-1979) y Roberto Bieger Herrara (1979-1981) estuvo marcada por su adscripción, primero, a la Dirección General de Cinematografía y, después, a la Dirección General de Radiodifusión y Televisión[440] (Tablas 6 y 7).



Tabla 6. Adscripción de NO-DO entre 1977 y 1978
Fuente: elaboración propia.

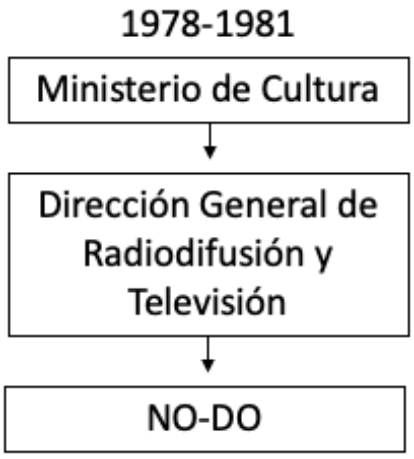


Tabla 7. Adscripción de NO-DO entre 1978 y 1981
Fuente: elaboración propia.

En este momento de la transición, acabó por materializarse la derogación definitiva de la censura cinematográfica a través del Real Decreto 3071/1977 del Ministerio de Cultura, de 11 de noviembre. Junto ello, por el Real Decreto 1075/1978 del Ministerio de Cultura NO-DO perdía su último resquicio: la exclusividad de producción del noticiario.

[439] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 19 de febrero de 1975, por la que se establecen normas de clasificación cinematográfica. *BOE*. Madrid, n.º 52, 1 de marzo de 1975, pp. 4313-4314.
[440] Real Decreto 2258/1977 del Ministerio de Cultura y Bienestar, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura. *BOE*. Madrid, n.º 209, 1 de septiembre de 1977, pp. 19581-19584; Real Decreto 3156/1978 del Ministerio de Cultura, de 1 de diciembre, por el que el Organismo autónomo "Noticiarios y Documentales Cinematográficos" (NO-DO) se adscribe al Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. *BOE*. Madrid, n.º 16, 18 de enero de 1979, p. 1389.

Se trataba de una acción legal de carácter reparador en consonancia con el nuevo régimen democrático, puesto que por aquellos años los noticiarios cinematográficos ya se encontraban caducos. Finalmente, la Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y la Televisión, establecía en la disposición transitoria cuarta: "El Organismo autónomo NO-DO quedará extinguido, integrándose a todos los efectos en el Ente público RTVE"[441]. De este modo, se ponía fin a la entidad de NO-DO, aunque esta continuó su producción hasta el 25 de mayo de 1981.

3. LAS ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN Y EL TRATAMIENTO DEL ARTE

Una de las principales causas que dio origen a la creación de la entidad de NO-DO fue la necesidad de contar con un noticiario oficial que permitiese al régimen franquista contar con un instrumento de propaganda y divulgación a fin de cumplir con su máxima de poner "el mundo entero al alcance de todos los españoles". Pero, más allá, de ofrecer noticias extranjeras sobre aspectos de las distintas naciones, lo que realmente dotó al noticiario de una idiosincrasia puramente nacionalista fue la incorporación de noticias de actualidad sobre la vida española, mostrando aspectos relacionados con las esferas política, económica, religiosa, educativa, deportiva, cultural y artística. Así lo expresaba en 1950, el ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín:

> El noticiario español era —había sido siempre— una necesidad hondamente sentida, pero todavía más en aquellos momentos en que el mundo se debatía en una contienda universal y cruenta.
>
> España permanecía neutral y era preciso que nuestras pantallas no se convirtieran en campo propicio para la propaganda de los beligerantes. Al público español había que servirle una información imparcial y verídica de los sucesos. Desde el primer momento, NO-DO supo hacerlo así. A una información extranjera cuidada y dosificada convenientemente, NO-DO añadió una más amplia de los acontecimientos nacionales captados por las cámaras de sus equipos centrales y por los de sus corresponsales en provincias.
>
> Por primera vez nuestros espectadores pudieron conocer sucesos reportajes nacionales, que rara vez habían merecido la atención de los noticiarios extranjeros, hechos a la medida de intereses extraños. NO-DO mostró nuestras industrias típicas,

[441] Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y la Televisión. *BOE*. Madrid, n.º 11, 12 de enero de 1980, pp. 844-845.

> descubrió rincones desconocidos de España, prestó atención a los acontecimientos políticos nacionales, fue, en suma, un fiel servidor de la actualidad española[442].

Sin embargo, junto a esa línea de producción de cine informativo, ya en su reglamento fundacional se dispuso, igualmente, el interés de promover la realización de documentales. No exentos de carga propagandística, pues ya en el reglamento del 29 de septiembre de 1942 se insistió en ese sentido educativo, instructivo y persuasivo que debía guiar estos documentales, tuvieron una finalidad claramente divulgativa. De hecho, el ministro José Ibáñez Martín se refirió a que esta vertiente de producción tenía como cometido "difundir eficaz y dignamente los valores industriales, estéticos y folklóricos de nuestra Patria"[443].

La prolífica actividad de producción desarrollada por NO-DO le llevó a diversificar sus productos siempre en el terreno del cine informativo y documental. Así, dentro del primer ámbito, además del noticiario, se produjeron ediciones de este para el extranjero: *Noticiario español para América* (desde diciembre de 1945 hasta diciembre de 1975), *Noticiario NO-DO para Portugal* (desde enero de 1949 hasta octubre de 1977), *Actualidades NO-DO para Brasil* (desde marzo de 1950 hasta marzo de 1961) y *Noticiario español para América Iberia* (desde mayo de 1974 hasta octubre de 1977)[444]. Se trataba en definitiva de ediciones específicas para esos países que incorporaban los reportajes del noticiario español que habían sido rodados por las cámaras de NO-DO[445]. Junto a ello, también se llevó a cabo la edición del *Noticiario cultural*, entre enero de 1955 y mayo de 1958, en 16 mm para su distribución en centros e instituciones culturales donde se incluyó una selección de noticias extraídas también del noticiario español.

Por lo que respecta al cine documental, además de las producciones en blanco y negro y color llevadas a cabo dentro de sección documental, se realizaron ediciones especiales y la serie *NODOCOLOR*, entre 1954 y 1957, con 12 números. Junto a ello, a caballo entre el cine informativo y documental, también se realizaron ediciones periódicas bajo la fórmula de revista cinematográfica, entre las que se encuentran: la revista *Imágenes*

---

[442] J. IBÁÑEZ MARTÍN, *Diez años de servicio a la cultura española…*, op. cit., p.777.
[443] Ibídem., p. 778.
[444] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria…*, op. cit., p. 172.
[445] Señala J. Ibáñez Martín a este respecto, que entre 1948 y 1949, las cifras en metros de las noticias enviadas al extranjero para su inclusión en noticiarios extranjeros y emisiones de televisión son: 12.558 en 1943; 8.969 en 1944; 3.251 en 1945; 7.228 en 1946; 20.163 en 1947; 23.415 en 1948 y 25.000 en 1949, sumando un total de 114.245 m. J. IBÁÑEZ MARTÍN, *Diez años de servicio a la cultura española…*, op. cit., p. 783.

(desde enero 1945 hasta agosto de 1968) e *Imágenes del deporte* (desde noviembre de 1968 hasta junio de 1977).

Por tanto, nos encontramos ante una ingente cantidad de materiales que, en cifras de producción —dejando de lado las ediciones extrajeras del noticiario e *Imágenes del deporte*—, a partir de los resultados del análisis cuantitativo propuesto por R. Rodríguez Tranche y de la clasificación hecha del Archivo Histórico de NO-DO, reporta los datos que se recogen en la Tabla 8[446].

Actividad de producción	Número total de ediciones
Noticiario NO-DO	4.016
Documentales en blanco y negro y ediciones especiales	216
Documentales en color y ediciones especiales	498
Revista *Imágenes*	1.228

Tabla 8. Cifras de producción de NO-DO.
Fuente: elaboración propia a partir de los datos de Filmoteca Española y de Rodríguez Tranche y Sánchez-Biosca (2005)

Los temas relacionados con el arte ocuparon una parte importante en los contenidos desarrollados por las diferentes actividades que compusieron la producción cinematográfica de NO-DO. En este sentido, la presencia del arte en la cinematografía oficial operó tanto en el terreno del reportaje informativo como en el del documental, por lo que su tratamiento articuló diferentes formas de aproximación. Mientras el propósito del reportaje estuvo encaminado en informar sobre hechos o aspectos de la realidad artística nacional o internacional de interés y vinculados, generalmente, con la actualidad, el documental, alejado de ese cariz periodístico, vino a servir a otros fines más allá de los

[446] Conviene tener en cuenta que algunas de estas cifras cabría matizarlas puesto que, como ha afirmado R. R. Tranche al referirse a los datos de producción: "hay importantes lagunas historiográficas (…), incluso los datos oficiales muestran omisiones y errores que hacen muy difícil la simple cuantificación de la producción". R. R. TRANCHE, "El cortometraje…", op. cit., pp. 79-99. En este sentido, en lo que respecta a los documentales en color, mientras Filmoteca Española incluye la serie *NODOCOLOR* en esta sección, R. Rodríguez Tranche la analiza aparte, por lo que en su estudio aparecen recogidos un total de 486 documentales en color. Por su parte, la revista *Imágenes* también plantea controversia al respecto, ya que algunos de sus números en color están incluidos en el Archivo Histórico de NO-DO en la sección de documentales en color.

meramente informativos. Por tanto, además de encontramos ante diferentes formas de tratamiento del arte, también su presencia articuló diferentes modos de relación desde el punto de vista temático. Estas relaciones basan sus diferencias y sus matices en lo que podríamos concretar en reportajes *sobre* arte, reportajes *de* arte, documentales *sobre* arte y documentales *de* arte. Además de estas asociaciones, cabría mencionar aquellas películas que sin tratar sobre arte lo incluyen en su discurso como elemento ilustrativo. Por tanto, el arte no sólo constituyó el tema principal de un reportaje o documental, sino que también fue un argumento o discurso secundario que se filtró y formó parte de otros contenidos. Por ello, partiendo de estos presupuestos, a continuación, nos centraremos en trazar una cartografía por el tratamiento del arte y su evolución dentro de estas actividades de producción de NO-DO.

3.1.Noticiario

La necesidad de contar con un noticiario oficial, que fue uno de los principales argumentos que llevó a la creación de la entidad de NO-DO, como ya se ha señalado, motivó que durante los primeros años su actividad de producción se centrase en la puesta en marcha del Noticiario, relegando a un segundo plano la producción documental que quedaba recogida bajo las siglas "DO" de la entidad[447]. Además de la obligatoriedad de exhibición en todas las salas cinematográficas del país, se le atribuyó a la entidad la edición exclusiva de noticiarios para España.

Los contenidos abordados en el noticiario se caracterizaron por la miscelánea de asuntos tratados tanto a nivel nacional como internacional (política, guerra, economía, deportes, toros, procesiones, festejos, moda, cultura, arte, etc.). Esta diversidad temática fue una práctica habitual de toda la producción del noticiario[448]. Sin embargo, las

[447] A. MATUD JURISTO, "La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO", op. cit., pp. 105-118.

[448] En este sentido, en 1946 y en 1950 la entidad publicó un índice temático de los números estrenados esos años que fueron agrupados en diferentes áreas. En 1946 se contemplaron las siguiente: agricultura, arte, atómica y radar, aviación, cinematografía, circo y excentricidades, deportes —con las subcategorías de atletismo, boxeo y luchas, ciclismo, esquí, fútbol, hipismo, motorismo, natación, regatas, tenis y varios—, estragos y catástrofes, fiestas populares, ganadería y avicultura, industria y sus certámenes, marina, militares y armas, modas, navidad, obras y reconstrucción, paisajes, pesca, política y diplomáticas, postguerra, religiosas, sociales, teatro y toros, y varios. Por su parte, en 1950 fueron: agricultura, arte y artesanía, atracciones, aviación, catástrofes, cinematografía, comunicaciones y transportes, construcción y reconstrucción, curiosidades, deportes —con las subcategorías de atletismo, boxeo, caza, ciclismo, esquí, fútbol, hipismo, motorismo, natación, patín, regatas, tenis y varios—, fiestas cívicas, religiosas y populares, ganadería, guerra, industria, marina, medicina, modas, navidad, política nacional y personalidades, y toros y toreros.

secciones en las que hicieron su aparición estos contenidos en los reportajes y noticias variaron a largo del tiempo. Junto a ello, la propia evolución del noticiario también determinó el propio tratamiento y enfoque de esos temas. Es por ello que basta con examinar las noticias y los reportajes dedicados al arte para dar cuenta de ello, ya que este contenido alcanzó una especial relevancia en el noticiario y agrupó aspectos relacionados, principalmente, con la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes decorativas, con especial intención a la orfebrería, dejando de lado otros vinculados con la artesanía. En este sentido, las actividades relacionadas con el trabajo del vidrio, de la cerámica, de la porcelana, del esmalte, de las alfombras y los tapices, del hierro o del marfil, a menudo, hicieron su aparición en la sección titulada *Artesanía*[449]. Del mismo modo, los temas sobre el cine y la fotografía también encontraron en las secciones *Cinematografía* y *Fotografía*, respectivamente, un espacio para su tratamiento.

En el contexto de posguerra, donde las bases de la política cinematográfica franquista estaban prácticamente asentadas y los principios de la política artística y patrimonial se estaban perfilando, el nacimiento de NO-DO permitió al régimen hacer de sus producciones un instrumento indispensable para divulgar y hacer propaganda, dentro de esa variedad de asuntos tratados, de los temas relacionados con el arte. En otras palabras, el régimen franquista encontró en el noticiario un eficaz instrumento para informar a la sociedad española acerca del rumbo que había tomado el arte tras la Guerra Civil. En este sentido, el cine informativo cumplió un papel de primer orden a la hora de comunicar oficialmente la actualidad del arte dentro de ese debate que presidió los años de la inmediata postguerra acerca de cuál era la política artística que debía fraguar el nuevo Estado. A diferencia de la prensa donde existieron diferencias ideológicas sectoriales, el noticiario cinematográfico fue unívoco en la transmisión de la información o, en otras palabras, se comportó "como la auténtica y más genuina voz estándar del régimen"[450]. Además, al gozar NO-DO del monopolio de la producción del noticiario, la sociedad de la época no contó con una alternativa audiovisual que le permitiese conocer discursos alternativos en torno a la visión del arte aportada por este. Así, este noticiario fue el único dispositivo cinematográfico encargado de construir su relato en torno a la actualidad del arte. Junto a ello, la obligatoriedad de su exhibición en todas las salas cinematográficas

[449] J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Platería y joyería en el documental y el reportaje de la cinematografía oficial del franquismo", op. cit., p. 50.
[450] V. SÁNCHEZ-BIOSCA, "Los lugares de la memoria franquistas en el NO-DO". *ArtCultura*, vol. 11 n.º 18, p. 100. 95-108

del país llevó a que los espectadores que acudían al cine no les quedase otra opción que consumir dichas imágenes. Esto nos lleva a pensar que más allá del carácter divulgativo o de la intencionalidad propagandística de estas imágenes también subyació en ellas una finalidad didáctica que tuvo como cometido educar la mirada del espectador en materia artística.

Si tenemos en cuenta que el primer número del noticiario vio la luz el 4 de enero de 1943, el interés por incluir noticias de arte no se hizo esperar y el 25 de enero y el 1 de febrero, se incluyeron los primeros reportajes al respecto en los números 4 y 5, respectivamente. El primero de ellos inauguraba una sección bajo el título *Reconstrucción* que, inspirada en esa agenda propagandística de reconstrucción de los bienes inmuebles que había puesto en marcha el nuevo Estado tras el final de la Guerra Civil, tuvo como propósito mostrar y difundir las labores de reconstrucción y restauración de edificios llevadas a cabo tanto a nivel nacional como internacional, con la incorporación de noticias procedentes de otros países. En este caso, lo hacía con la inclusión de una noticia sobre las tareas de restauración que se estaban realizando en el Palacio de Carlos V de Granada. No obstante, esta sección no se prodigó y vio la luz en un total de 14 números, siendo el último en el que apareció el 537 B (Figura 106).



Figura 106. Sección *Reconstrucción* del noticiario 537 B
Fuente: Filmoteca Española.

Por su parte, el número 5 estrenó una sección con el título *Arte* que, realmente, fue el principal escaparate dedicado a la inclusión de temas artísticos a nivel nacional e internacional (Figura 107). En este caso lo hacía con un reportaje dedicado a mostrar el

proceso de creación artística de la escultora Pierre Gargallo, hija del escultor aragonés Pablo Gargallo. Este reportaje, además de inaugurar la sección *Arte*, que haría su aparición en más de 200 número del noticiario, consagró una modalidad de representación artística basada en representar al artista en el acto de la creación, cuyos antecedentes se remontaban en el cine español a la película de Eduardo Zamacois *Escritores y artistas españoles* (1920).



Figura 107. Diferentes modelos de la cabecera *Arte*
Fuente: Filmoteca Española.

A partir de este momento fue habitual que las cámaras de NO-DO se trasladasen a los talleres para mostrar a los artistas en sus entornos personales y profesionales. Así, el escrutinio objetivo del proceso creador y la captura del momento mismo de la inspiración constituyeron las primeras conquistas de NO-DO para ofrecer a la sociedad española un acercamiento al arte contemporáneo. La posibilidad de registrar cinematográficamente al artista trabajando en su estudio permitió lo que no había sido posible en los siglos precedentes: usurpar la intimidad del acto de creación y hacerla pública. En efecto, lo que pretendían las cámaras de NO-DO era humanizar la imagen del artista, mostrarlo en carne y hueso, ya que a lo que el público estaba acostumbrado era a ver el resultado final de ese proceso, la obra. Los artistas habían ocultado durante años su corporeidad trabajando, puesto que aquello que los distinguía de los demás mortales era su cabeza, el don de la inspiración y del talento, mientras que el cuerpo los igualaba con el resto de la sociedad.

De este modo, NO-DO fue presentando a un nutrido número de artistas, principalmente pintores y escultores, trabajando en sus talleres tanto en esta sección *Arte*

como en otras que fueron apareciendo sucesivamente como veremos más adelante. Entre los nombres, cabe citar a: Gabriel Morcillo, Antonio Cano Correa, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Durancamps, Juan Vila-Puig, Mariano Benlliure, José Planes, Víctor Moya, Marisa Roësset, Wäinö Aaltonen, Consuelo Matoses, Isaac Díaz Pardo, Francisco Mora, María Rosa Arsalaguet, Ismael Blat, Tomás Vila, Serra Güell, Lahosa, Alice Wiedenbrueg, Pancho Cossío, Mary Mizian, Aniceto Marinas, Marceliano Santamaría, Juan Cristóbal, José Clará, Javier Murga, Anita Solá Imbert, Manuel Lambarri, Coll Bardolet, Miguel Oslé, Gómez Feu, Esteban Wenceslao Viciana, Mariano Bertuchi, Julio Moisés Fernández, Martín Madera, Juan de Ávalos, Joan Miró, Victorio Macho, Martínez Díaz, Manuel Blasco o Martín Chirino. Pero, sin duda, el artista español al que más reportajes se le dedicaron en este sentido fue Salvador Dalí, cuya primera aparición en el noticiario tuvo lugar el 13 de septiembre de 1948 en el número 297 B. Las primeras imágenes presentaban a Dalí y Gala paseando por la playa de Portlligat. Seguidamente, la cámara captaba a Dalí pintando frente a un modelo, así como a Gala emergiendo del lienzo en el que trabajaba el artista, y posteriormente se recogían algunas de sus obras como *Las tres esfinges de Bikini* (1947), *Le Tristan fou* (1944), *Semitaza gigante volante, con anexo inexplicable de cinco metros de longitud* (1946), *La persistencia de la memoria* (1931) y *Cesta con pan* (1945) para, finalmente, culminar con la famosa fotografía que le realizó Philippe Halsman, *Dalí Atomicus* (1948). A su vez, el locutor presentaba al artista, tras su regreso de Estados Unidos, en los siguientes términos:

> Cadqués, situado en una luminosa bahía de la Costa Brava, fue la cuna del originalísimo pintor Salvador Dalí que ha regresado a España después de su triunfo universal, y que descansa con su familia antes de emprender de nuevo su peregrinaje por el mundo. Aquí es donde el artista empezó su arriesgada obra. En Cadaqués, dice Dalí, hay más de siete colores como en la baraja de un tramposo.
>
> El pintor, con sus ojos exaltados y su bigote de largas guías untadas con azúcar de dátil, se entrega a la extraña tarea que él define como la de hacer revivir con la geografía la mitología. Confiesa que el artista que al principio no acierta con lo que quieran significar los cuadros que pinta, pero que al cabo de los años esa significación se va descubriendo y revelando.
>
> Dalí no olvida su origen superrealista y los trucos cinematográficos le acompañan en la presentación de sus ambiciosos y fantásticos sueños. Pero por encima de la excentricidad y de la extravagancia de los temas y de los asuntos de sus cuadros, el

> dibujo y el color de estas obras, y en algunos casos, —como el bodegón "La cesta de pan"— su retorno al clasicismo ha hecho de Dalí uno de los primeros pintores del mundo[451].

Desde este momento, la colaboración del artista en el noticiario fue habitual y, en muchas ocasiones, las filmaciones realizadas a Dalí se sumaron a su proceso creativo con la aplicación de trucajes (paso de manivela, sobreimpresiones, desenfoques o *rewind*), ritmos frenéticos con un uso constante del montaje analítico, encuadres poco habituales y el uso de signos de puntuación alternativos al corte directo, como los barridos[452]. Pero, además de recoger al artista creando en su casa de Portlligat, también se dio cuenta de su participación en exposiciones, de la presentación de sus obras, como *La última cena* (1955), que fue recogida en el 702 A (1956), o del recibimiento de condecoraciones, como la Medalla de Oro de la Provincia de Gerona (922 A, 1960) o la Gran Cruz de Isabel la Católica (1140 B, 1964)[453].

Junto a esa modalidad de representación del arte basada en el proceso de creación de los artistas, también dentro de la sección *Arte* cobraron un especial protagonismo las exposiciones[454]. El interés del nuevo Estado por orientar a la sociedad acerca del rumbo que había emprendido el arte tras la Guerra Civil llevó a las cámaras de NO-DO a trasladarse a las exposiciones celebradas por iniciativa tanto institucional —fundamentalmente las nacionales— como privada, a través de las galerías, especialmente, las madrileñas y las barcelonesas. El cine oficial, en este sentido, vino a ser el escaparate desde el que la sociedad española tuvo acceso a conocer el panorama artístico que al franquismo le interesaba promocionar a través de las exposiciones. Esto, a su vez, venía reforzado por la preeminencia de registrar las visitas oficiales y los actos de inauguración o clausura.

---

[451] Registro sonoro del noticiario 297B —del que no se ha conservado el sonido original—, procedente del Archivo Histórico de NO-DO de Filmoteca Española.

[452] Como ponen de relieve los números 297 B (1948), 711 B (1956), 972 A (1961), 1142 B (1964) o 1296 B (1967).

[453] Véase 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.

[454] Las primeras, recogidas en los números 11 (15 de marzo de 1943) —sobre una exposición de pintura contemporánea húngara celebrada en la Galería Nacional de Berlín— y 16 (19 de abril de 1943) —sobre una exposición de arte croata celebrada en Berlín—, prestaron atención a acontecimientos internacionales, concretamente de Alemania. Fue el número 22 A (31 de mayo de 1943) el primero en dar cuenta de una exposición celebrada a nivel nacional, dedicada, concretamente, a la pintura de Beltrán Massés.

La modalidad de representación partía por acompañar a las autoridades en su recorrido por las salas de la exposición, alternando a través del montaje de planos de los asistentes con planos de las obras que, supuestamente, contemplaban. De la misma forma que existió un interés por promocionar el arte contemporáneo, también las cámaras de NO-DO dieron cuenta de otras exposiciones dedicas al arte del pasado sobre pintura, escultura o artes decorativas con una intención, igualmente, de carácter divulgativo y propagandístico. Es por ello que los reportajes sobre las exposiciones celebradas tanto a nivel nacional como internacional fueron uno de los temas de información de actualidad en los que la política artística del franquismo encontró un espacio para dar visibilidad a las actividades oficiales llevadas a cabo en el terreno cultural. No obstante, la información de actualidad del arte fue más allá del ámbito de las exposiciones y amplió su dimensión con otras noticias que centraron su atención en sucesos relacionados con el hallazgo, la recuperación, la subasta o la presentación de obras de arte, así como con tareas de conservación y restauración de obras y eventos relacionados con homenajes y conmemoraciones de artistas.

Pero, junto a la sección *Arte*, los temas artísticos también encontraron, de forma simultánea, otras vías para su difusión en otras cabeceras o secciones del noticiario con títulos genérico alusivos al arte, como *Vida artística* (a partir del número 261 A del 5 de enero de 1948) y *Arte y artistas* (a partir del número 400 A del 4 de septiembre de 1950), muy significativas desde el punto de vista cuantitativo, o *Arte Sacro*, *Arte religioso*, *Arquitectura*, *Arquitectura religiosa*, *Escultura religiosa*, *Motivos de Arte* o *Historia y Arte* de las que, como mucho, vieron la luz en dos o tres números.

En otros casos, también se dieron títulos específicos de la noticia, como fueron: *El Caudillo inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes* (22 B, 127 A y B), *Monumento a los Caídos* (45 B), *Valencia y Benlliure* (255 A), *Un pintor español* (297 B), *Diamantes en Ámsterdam* (363 A), *Monumentos de Asturias* (369 A), *Exposición Nacional* (386 A), *La Abadía de Monfero* (500 B), *Belenes artísticos* (522 A), *Templos indios* (522 B), *Exhibición de joyas* (569 A), *Arquitectura brasileña* (589 B), *Joyas* (618 A), *Orfebrería religiosa* (639 B), *El pintor de Montmartre* (672 A), *Córdoba en Madrid* (675 B), *Pintura excéntrica* (718 B), *Exposición Gaudí* (704 B), *Imaginería* (706 B), *Exposición antológica* (727 A), *Arte oriental* (729 A), *Castillos de España* (730 A), *Arte Esquimal* (738 B; 836 B), *La torre de Madrid* (773 B), *Pintores mutilados* (775 B), *Colecciones valiosas* (802 B), *Orfebrería* (802 B), *Monumento conmemorativo* (826 B),

Armas y armaduras (827 B), *Arquitectura rural* (847 A), *El Valle de los Caídos* (848 B), *Monumento a Sarasate* (852 A), *Castillos* (852 B), *Mosaicos* (857 A), *Dalí en Port Lligat* (922 A), *Monasterio de Samos* (925 B), *Joyas dalinianas* (931 C), *Arte y melodía* (934 B), *Joyas y relojes* (937 A), *Velázquez y lo velazqueño* (937 A), *Homenaje a Velázquez* (939 B) y *El arte falsificado* (1321 A).

También títulos correspondientes a ámbitos geográficos (países, regiones, provincias o localidades), tanto a nivel nacional como internacional, incluyeron reportajes sobre temas artísticos: *Ginebra* (12), *Pamplona* (13), *Italia* (27, 429 A), *Portugal* (33 B), *Madrid* (50 A, 73 A, 232 A, 340 A, 364 B, 442 A), *Francia* (52 B, 346 A), *Venecia* (62 A), *Holanda* (77 B,), *Estados Unidos* (97 A), *Barcelona* (116 B), *Suiza* (125 B), *Vich* (147 B), *Nueva York* (163 B), *Argentina* (243 B, 257 B), *Ámsterdam* (263 A), *Inglaterra* (360 A), *Zaragoza* (435 B), *Perú* (548 B), *Soria* (621 B), *Pontevedra* (630 A), *Burgos* (656 A), *Toledo* (825 B) y *Yuste* (826 B).

Así, en todas estas fórmulas expuestas los contenidos artísticos hicieron su aparición en el noticiario con periodicidad semanal tanto en la serie A como en la B, desde el 17 de mayo de 1943 en la que apareció esta, a las que se sumaría la serie C, entre el 3 de octubre de 1960 y el 23 de enero de 1967. A partir de ese momento, prácticamente todos los reportajes sobre arte pasaron a ser incluidos en amplias cabeceras de sección que introdujeron varias noticias en epígrafes como *Actualidad nacional*, *Noticias españolas*, *Información nacional*, *Actualidad mundial*, *Informaciones y reportajes*, *Instantáneas Mundiales*, etc. De hecho, la sección *Arte* que había hecho su primera aparición el 1 de febrero de 1943 terminó desapareciendo con el número 1300 A del 4 de diciembre de 1967.

La competencia cada vez mayor de la televisión con la sección del *Telediario* motivó un cambio de orientación en el noticiario. Así, tras ser nombrado en 1968 Rogelio Díez Alonso como director de la entidad impulsó la transformación del noticiario en *Revista Cinematográfica Española* con un enfoque informativo alejado de la inmediatez y del sentido de actualidad de los reportajes del noticiario. Junto a ello, con el número 1344 A, del 7 de octubre de 1968, se inaugura una nueva sección en color, titulada *Página en color*, con un reportaje dedicado nada menos que a Salvador Dalí, que se mantiene hasta 1977, momento a partir del que el noticiario se emite íntegramente en color. Dentro de esta cabecera, los temas relacionados con el arte cobraron un fuerte interés. Además, el enfoque que asumieron estos reportajes de carácter atemporal los mantuvo cercanos al

documental, tanto desde el punto de vista del tratamiento textual como visual. A su vez, los títulos incluidos en esta *Página en color* partieron de los contenidos específicos abordados en los reportajes. En este sentido, podemos citar, a modo de ejemplo: *La casa de Colón en Valladolid* (1345 A), *Castillos en Castilla* (1347 B), *Navidad en el Museo del Prado* (1355 B), *Vázquez Díaz* (1370 B), *El Parque Güell* (1372 B), *IV Centenario de Montañés* (1383 A), *Arte Vanguardia* (1384 A), *La Pasión según Salzillo* (1420 A), *El legado Picasso* (1469 A) o *Mujeres de Goya* (1705 B) (Figura 108).



Figura 108. Diferentes títulos de reportajes de arte de la sección *Página en color* de la *Revista Cinematográfica Española (NO-DO)*
Fuente: Filmoteca Española.

3.2.Documentales

La intención de promover la producción del cine documental desde la entidad NO-DO, junto a la realización del noticiario oficial, quedó ya expuesta en el reglamento fundacional del organismo, como ya se ha apuntado, siendo la otra actividad que cultivó NO-DO y que se concretó en las siglas "DO" de la entidad. No obstante, esta vertiente de producción tan cuantiosa y dilatada en el tiempo atravesó por diferentes fases a lo largo de la historia de NO-DO y estuvo condicionada tanto por factores externos como internos.

Cabe recordar que, en los años previos a la creación de NO-DO tras la Guerra Civil, la producción documental había cobrado una especial vitalidad a manos del sector privado frente a la escasa producción de los organismos oficiales. Entre ellos, se encontraban, además de la Sección de Cinematografía y Teatro de la Delegación Nacional de Cinematografía, los Ministerios, las secciones de la FET y de las JONS, así como otros organismo gubernamentales, sindicales y locales[455]. En este sentido, con el surgimiento de la entidad NO-DO quedaban depositadas todas las esperanzas en esta para estimular la producción documental oficial.

A diferencia del noticiario, la producción documental no siguió las mismas prerrogativas de edición exclusiva y de exhibición obligatoria. El alcance divulgativo del documental primó sobre el propagandístico, relegándose a un segundo plano la esfera política. Buena parte de los contenidos de estos documentales estuvieron dedicados a recoger de forma convencional los tópicos de la geografía, las costumbres y el arte españoles, de acuerdo a los principios ideológicos del régimen. Esos principios, lejos de ser inmutables, fueron evolucionando a lo largo de las décadas de acuerdo con los acontecimientos que marcaron el devenir político, económico, social y cultural del país; y, en este sentido, el tratamiento de los asuntos abordados por la producción documental fue un claro reflejo de esos cambios que fueron operando en el sistema.

Durante la década de los cuarenta, que coincide con la etapa del primer director de NO-DO, Joaquín Soriano, los esfuerzos se centraron, principalmente, en la puesta en marcha del noticiario, relegándose a un segundo plano la producción de documentales. Es por ello que, desde el punto de vista cuantitativo, fueron escasas las películas documentales que producidas en aquellos años. Siguiendo las cifras barajadas por Matud

[455] *Anuario del Espectáculo*. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1944-1945.

Juristo, entre 1943 y 1950, se realizó un total de 36 documentales[456]. Todos ellos en blanco y negro, a excepción de dos películas experimentales en color realizadas en 1949, *Así es Madrid* y *En Sevilla hay una feria*, que fueron dirigidas por el propio Soriano, contando con la colaboración de un operador inglés, Stanley Sayer, quien prestó su ayuda a los operadores de NO-DO en el manejo de la nueva técnica.

El fallecimiento de Joaquín Soriano, en octubre de 1952, abrió una nueva etapa en NO-DO con Alberto Reig como director de la entidad, entre 1953 y 1962, que dio un fuerte impulso al cine documental. Este florecimiento del género estuvo justificado por varios acontecimientos. En primer lugar, hay que tener en cuenta el contexto internacional, donde tras las Segunda Guerra Mundial se gestó en Europa una profunda reflexión intelectual acerca del papel que podría cumplir el cine documental como instrumento de labor pedagógica que sirviese para contribuir a la educación de la sociedad. En este sentido, diferentes congresos, festivales, catálogos y publicaciones colectivas que se fueron sucediendo durante estos años reunieron a un nutrido grupo de profesionales (críticos, cineastas, teóricos, etc.) procedentes de las distintas nacionales para abordar cuestiones relacionadas con la promoción, el fomento y la circulación de este tipo de películas, donde el documental de arte fue uno de los principales protagonistas. De este panorama no fue ajeno el cine español y en 1953 viajó a París al IV Congreso Internacional de películas educativas, documentales y de cortometraje una comitiva encabezada por el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla y Alberto Reig, director de NO-DO, a la que también se sumaron otros productores y directores del cine documental español, como José López Clemente, quien recordaba que dicho encuentro abrió las puertas a una serie de iniciativas destinadas a promover este cine en España:

> En este viaje pasamos juntos unos breves días los españoles y hablamos de un proyecto del Ministerio de convocar un concurso de guiones turísticos para NO-DO que se quería realizasen, por primera vez, documentalistas independientes. Se abría así la puerta para una colaboración fructífera, tanto en el sentido de aportar, tal vez, nuevas iniciativas a la producción de documentales de NO-DO, como en el más

[456] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, p. 233.

importante de las enseñanzas que, como ya hemos visto, venía a ser como "clases prácticas"[457].

Estos impulsos para promover y revitalizar el documental, donde las iniciativas llevadas a cabo por parte de NO-DO allanaron el terreno para la realización de nuevos proyectos y colaboraciones —que analizáremos posteriormente en detalle en relación con el documental de arte—, alumbraron también la idea de crear una asociación que velase por los derechos del cine documental. Esta acabó cristalizando en diciembre de 1953 con la constitución legal de la Asociación de Cortometraje Educativo y Documental (CINECOR) en el Salón Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, que dirigía entonces el pintor Julio Moisés. El propósito de la asociación, como ha señalado López Clemente, era la de: "agrupar las actividades de todo orden relacionadas con el cine documental, encauzar las aficiones dispersas, que carecían de orientación y apoyo, y educar al público en el conocimiento de los documentales que se producían en el mundo, entre nosotros difíciles de ver por razones a veces políticas y a veces puramente comerciales"[458]. Sin embargo, la falta de apoyos económicos condujo a la disolución de la asociación en 1955.

Junto a ese nuevo estatus del que gozaba el documental internacionalmente, en segundo lugar, por esos años en los documentales de NO-DO se generalizó el uso del color, una innovación técnica que garantizó su éxito en el sector de la exhibición y que fue desplazando, progresivamente, a las producciones en blanco y negro. Así, las primeras películas realizadas en color formaron parte de una serie denominada *NODOCOLOR*, que se inició en 1954 y se mantuvo hasta 1957. Las posibilidades expresivas que aportaba el color para el tratamiento de determinados temas como eran los artísticos, folclóricos y costumbristas, ya fueron puestas de relieve en el primer número de esta serie titulado *Madrid, Valencia fallera y el Desfile de la Victoria* (1954). En este sentido, sobre diferentes vistas de edificios y monumentos de Madrid fotografiadas por Christian Anwander el locutor señala:

Iniciamos con este film una serie de películas complementarias en color en las que recogeremos aquellos temas que más se presten a la nueva técnica (…) Al pasar a la

[457] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., pp. 153-154.
[458] Ibídem., pp. 154-155.

> pantalla de esta manera, los panoramas cobran un nuevo aspecto, muy diferente de la normal visión que nos ofrece el cine en blanco y negro. El color se adueña más cada día del mundo del Séptimo Arte. Obedientes a esta exigencia de carácter técnico y estético, incorporamos la información y el reportaje a esa modalidad cinematográfica. Estos rincones y aspectos de la ciudad, antiguos y modernos, cobran con el color el sentido y la apariencia más próximos a la realidad.

A este respecto, no resulta extraño que, al ser el arte uno de los temas que más se prestaba a la nueva técnica del color, en el siguiente número de la serie *Industria, arte, belleza y danza* (1954), se incluyesen entre sus contenidos una vista a las clases de restauración en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y un recorrido por el parque del Retiro.

Al margen de esta serie, cuyos números estuvieron más cercanos al reportaje cinematográfico, los documentales en color comenzaron a ver la luz a partir de 1955. Esta renovación estética del documental también estuvo acompañada de un incremento en su producción. Por su parte, las producciones en blanco y negro quedaron reservadas para la Ediciones Especiales, fundamentalmente. Este descenso cuantitativo cada vez mayor de los documentales en blanco y negro llevó incluso a la dificultad de encontrar este tipo de película. Así lo expresaba López Clemente en 1960:

> El avance experimentado en los últimos tiempos por la película en color ha generalizado su uso de tal forma que actualmente es raro el documental que se rueda en blanco y negro. En España, el empleo del color supone más del 80 por 100 de nuestra producción documentalista. Con este motivo, es frecuente oír la afirmación de que la película en color es más fácil de conseguir que la de blanco y negro[459].

El crecimiento de la producción del cine documental se fue manteniendo durante los años siguientes incluso hasta la primera mitad de la década de los sesenta, coincidiendo con la etapa en la que Manuel Augusto García Viñolas asumió la dirección de NO-DO. Incluso en este tiempo, en que las emisiones regulares de TVE habían comenzado en 1956 NO-DO puso a disposición de la cadena televisiva el fondo de documentales y de la

[459] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 70.

revista *Imágenes* para completar su programación[460]. Tras la dimisión de García Viñolas en 1966, que fue sustituido de manera interina por Luis Figuerola Ferretti hasta 1968, la producción documental sufrió un importante viraje marcado por una profunda crisis económica que vivió la entidad, tal y como ha analizado Matud Juristo[461]. No obstante, con el nombramiento de Rogelio Díaz Alonso como director y las medidas adoptadas para hacer frente a la competencia televisiva cada vez mayor que estaba sacudiendo al noticiario en el panorama informativo de actualidad, el documental de NO-DO experimentó un florecimiento que se tradujo en un incremento exponencial de su producción que mantendría a lo largo de los años setenta. Esta circunstancia fue favorable para la supervivencia de la entidad puesto que una parte importante de sus ingresos procedieron de la explotación de los documentales, al tiempo que muchas de estas películas se produjeron también con el presupuesto procedente de otras entidades oficiales y empresas privadas[462].

3.3.Revista Imágenes

En enero de 1945, dos años después de haber sido creada la entidad NO-DO, se inició una nueva actividad de producción con periodicidad semanal, como el noticiario, bajo la denominación de revista *Imágenes*. Las diferentes formas de tratamiento que recibieron los números de esta edición llevaron ya en su momento a que no existiese una definición unánime para referirse a los productos de *Imágenes*. Incluso, algunos críticos como José López Clemente se refirieron a esta de formas muy diversas. Por ello, encontramos que en 1955 la consideraba un "magazine", mientras que en 1996 en su contribución a la *Historia del cortometraje español* se refería en los siguientes términos: "Serie en la que se incluyeron verdaderos documentales"[463]. Esta falta de determinación ha sido apuntada igualmente por los investigadores que han estudiado en mayor profundidad las diferentes facetas y el funcionamiento de NO-DO, como R. Tranche, Sánchez-Biosca o Matud Juristo[464]. Sin embargo, lo cierto es que a efectos de producción y exhibición las películas producidas por esta revista cinematográfica fueron consideradas como documentales por dos circunstancias.

---

[460] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 59.
[461] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 161-162.
[462] Ibídem., pp. 163-165.
[463] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., p. 86.
[464] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 142-143; A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit., pp. 11-13.

En primer lugar, porque durante el tiempo en el que estuvo activa, entre 1945 y 1968, el género documental y el formato de cortometraje formaron un binomio por el que quedaron identificados como si fueran términos equivalentes e intercambiables. Esta convención establecida por los hábitos de la exhibición cinematográfica se debió, por un lado, a la escasez de los documentales de larga duración realizados en estos años y, por otro, al paulatino descenso registrado en las producciones de cortometrajes de ficción desde mediados de los años cuarenta. Así, el documental quedó confinado en la fórmula cortometraje[465]. Al ser obligatoria la proyección de cortometrajes dentro de la sección de "películas de complemento", porque venían a cubrir un lugar necesario en sus programas, junto a la proyección del noticiario, los números de la revista *Imágenes* fueron vistos simplemente como "complementos", sin establecerse distinciones entre los cortometrajes y los documentales. Sin embargo, a pesar de que la revista *Imágenes* nunca fue monopolio del Estado ni fue obligatoria su exhibición, al igual que los documentales, en la práctica gozaron de un lugar preferente en las pantallas cinematográficas ya que los exhibidores prefirieron contratar estos números por su bajo coste frente a las películas de producción privada[466]. Y, en segundo lugar, porque lo cierto es que en esta revista cinematográfica también se produjeron verdaderos documentales, como bien afirmó José López Clemente, junto con otras ediciones que agruparon varios reportajes, propios o extranjeros, agrupados bajo un tema común.

Los principales acontecimientos que marcaron el devenir de la revista *Imágenes* en los veintitrés de actividad fueron fundamentalmente los contextos que determinaron el inicio y el final de la misma. En este sentido, uno de los principales motivos que pudo llevar a Joaquín Soriano a poner en marcha esta vertiente de producción fuese la necesidad de comenzar a promover la realización de documentales. De hecho, esa falta de atención a la sección documental durante los primeros años de la entidad, al concentrarse los esfuerzos en la puesta en marcha del noticiario, fue reconocida por el propio director en marzo de 1943 cuando justificaba ese descuido en la producción de documentales por no existir unas bases sólidas sobre la orientación de la misma[467]. Es por ello que el hecho de iniciar una nueva actividad, a caballo entre el cine informativo y

[465] R. R. TRANCHE, "El cortometraje durante el franquismo…", op. cit., pp. 79-99; VV.AA., "Documental" en *Diccionario de Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid: SGAE, 2010, p. 279.
[466] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Su aspecto económico. III. Distribución y exhibición". *Espectáculo*, n.º 110, 1956.
[467] J. SORIANO, "Orientación de NO-DO sobre documentales". *Primer Plano*, n.º 123, 7 de marzo de 1943.

documental, venían a suplir en cierta manera esa escasa producción documental que entre 1943 y 1944 sumó un total de 16 películas. Por otro lado, la irrupción de la revista *Imágenes* también explicaría la escasa producción de documentales que vieron la luz durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, al diversificarse los productos.

De este modo, la actividad desarrollada por la revista *Imágenes* desde sus inicios fue prolífica y se mantuvo ininterrumpida hasta 1968, gozando de un gran éxito en los circuitos de exhibición, como ya ponía de relieve López Clemente en 1960:

> Desde su creación, la revista *Imágenes* ha tenido por finalidad principal la de atender a los exhibidores en sus demandas de suministro periódico y constante de material corto para completar sus programas. Porque, reducida casi a nada la importación de documentales extranjeros y prácticamente anulada la producción nacional independiente, la carencia de films cortos, tanto nacionales como extranjeros, vino a ser suplida, en forma regular y constante, por los complementos producidos por NO-DO y, en particular, por los números de *Imágenes*. En este sentido la revista *Imágenes* ha desempeñado un papel permanente, en el mercado nacional de películas cortas desde su creación, pues los exhibidores sabían que a la ventaja de un precio moderado se unía la de poder contar cada semana con un complemento nuevo, para completar los programas con un número de *Imágenes*, si así lo deseaban, cosa que los productores independientes no estaban en condiciones de poder ofrecer, entre otros motivos, por la escasa rentabilidad de los documentales y por las dificultades de producción de todo orden con que tropezaban[468].

Como nos referíamos con anterioridad, pese a que a efectos de producción y exhibición las películas de la revista *Imágenes* fueron consideradas como documentales, lo cierto que es que, si examinamos sus planteamientos discursivos, podemos afirmar que no todas respondieron a los planteamientos epistemológicos propios del cine documental. De hecho, una parte importante de sus números estuvo más próxima al cine informativo. Es por ello que, además de documentales, se produjeron otros tipos de películas informativos que, siguiendo a López Clemente, podemos agrupar en tres tipos:

a) Las monográficas, en las que se aborda un solo tema, que se desarrolla sin la minuciosidad con que puede hacerse en el documental.

[468] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 144.

b) Las de asuntos o escenas variadas, pero reunidas por el nexo de una idea común.

c) Las de temas o ideas diversas, agrupadas en una verdadera mesa revuelta[469].

Desde el punto de vista técnico, todas las películas se realizaron en blanco y negro. De hecho, la generalización del color fue el principal motivo que puso fin a esta actividad de producción. Cabe recordar, al respecto, que cuando en 1968 Rogelio Díez asume la dirección de NO-DO en un momento en el que la entidad necesita una profunda revisión y reordenación de sus actividades de producción ante la competencia de la televisión, además de llevarse a cabo una transformación del noticiario en *Revista Cinematográfica Española* con un enfoque informativo alejado de la inmediatez y del sentido de actualidad de los reportajes del noticiario, también se tomaron medidas reorientar la revista *Imágenes*. La extensión de las películas en color por aquellos años hacía difícil, por un lado, conseguir película en blanco y negro para la revista *Imágenes*, y, por otro lado, darle salida de mercado a estos números, puesto que, pese a su bajo coste, los exhibidores preferían alquilar películas en color. De este modo, se planteó la transformación de la revista en color y comenzaron a editarse algunos números con esta nueva técnica como fueron: *Regadíos del sur* (n.º 1173, 1967), *Lérida, capital de la fruta* (n.º 1179, 1967), *Gran Canaria* (n.º 1193, 1967), *El signo de la Navidad* (n.º 1198, 1967), *Coronación imperial* (n.º 1199), *Zurbarán* (n.º 1209, 1968), *Madrid en fiestas* (n.º 1226, 1968) y *Vamos a la Rioja* (n.º 1227, 1968). No obstante, estos números realizados en color fueron esporádicos y se alternaron con las películas en blanco y negro. En total, la revista Imágenes editó 1228 números y mantuvo su periodicidad semanal ininterrumpida hasta el número 1225, estrenado el 8 de julio de 1968, al que siguieron el 1225 (bis) del 22 de julio, el 1226 y el 1227[470].

3.4.El tratamiento del arte en el documental y en la revista *Imágenes*

Tanto las producciones de la sección documental como de la revista *Imágenes* acogieron un amplio abanico de contenidos. Sin embargo, el tratamiento de los mismos varió en cada una de estas dos actividades. Mientras en la sección documental se incluyeron películas que respondían a los rasgos propios del género documental, en la revista *Imágenes* vieron la luz películas que podríamos englobar, por una parte, dentro

[469] Ibídem., p. 143.

[470] *Imágenes 1945-1953*. Madrid: Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, s.f.; *Imágenes 1965-1968*. Madrid: Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, s.f.

del cine informativo, y, por otra parte, en el género documental. Pero, al margen de ese tratamiento, si valoramos esa amplia variedad de asuntos tratados podemos afirmar que la función propagandística que se le asignó a las producciones realizadas al margen del noticiario no respondió directamente a fines políticos. En este sentido, los documentales y los números de *Imágenes* tuvieron como propósito divulgar los rasgos propios de la nación y elogiar la obra del Estado en las diferentes esferas de la vida española dentro de las dinámicas de visualidad del franquismo. La consecución de estos procesos, por tanto, estuvo íntimamente ligada a cuestiones de ideología y en la medida que esas imágenes comenzaron a circular y fueron presentadas a la sociedad contribuyeron a promover modos de reconocimiento e identificación identitaria.

En definitiva, se trataba de presentar una mirada concreta de la realidad nacional y extranjera bajo el tamiz de los principios ideológicos que al franquismo le interesaba difundir en cada una de las fases de la dictadura. Claro que esos principios, lejos de ser inmutables, fueron evolucionando a lo largo de las décadas de acuerdo con los acontecimientos que marcaron el devenir político, económico, social y cultural del país; y, en este sentido, el tratamiento de los asuntos abordados por la producción documental fue un claro reflejo de esos cambios que fueron operando en el sistema. Incluso, ese cariz ideológico subyacente en las películas de NO-DO también se dejó notar en los intereses proyectados por cada uno de los departamentos ministeriales y organismos a los que estuvo adscrita la entidad a lo largo de historia. De este modo, a ese sentido propagandístico que alumbró las primeras producciones en el seno de la Vicesecretaría Popular, pronto, en 1945, se le sumó un interés educativo siguiendo las premisas del Ministerio de Educación Nacional. Esta concepción daría un giro de tuerca con la incorporación de la entidad al Ministerio de Información y Turismo, desde 1951 hasta 1968, que vio en los productos de NO-DO un eficaz instrumento para difundir las directrices de la política turística. Sin duda, un planteamiento ideológico que impregnó buena parte de su producción y que se mantuvo, incluso, tras la adscripción posterior de NO-DO al Ministerio de Cultura, donde volvió a resurgir con fuerza esa tesis de la educación popular que había irrumpido en 1945.

Dicho esto, volvamos a retomar los rasgos de esa diversidad temática de las producciones para después examinar bajo qué discursos hizo su aparición el arte en los documentales y los números de *Imágenes*. A título indicativo, en 1968 el servicio de Promoción Exterior de Radio y Televisión Española publicó un catálogo de 270

documentales producidos por NO-DO entre 1945 y 1966[471], donde, además de ser agrupados en torno a diferentes áreas temáticas, se ofreció una clasificación por materias[472].

Así, esas áreas temáticas se articularon de la siguiente forma: España regional —Andalucía; Aragón, Navarra y el Pirineo; Castilla y Extremadura; Cataluña y Valencia; España Insular; Por el Norte de España—; Agricultura e industria; Obras públicas, vivienda, aviación y transporte; Arte y museos; Danza, teatro y música; Evocaciones históricas y temas pedagógicos; Folklore; Semana Santa y temas religiosos; Infantiles; Caza, pesca y temas marítimos; Deportes; Nuestras cámaras en el extranjero; Temas para divulgar; Ediciones Especiales y documentales en blanco y negro; Documentales en color.

Por su parte, el índice por materias se organizó alfabéticamente a partir de 45 palabras clave sobre aspectos presentes en los documentales catalogados, que fueron: Aeropuertos; Acueductos; Agricultura; Arqueología; Aviones; Barcos; Canales; Centrales eléctricas; Cine; Circo; Ciudades y pueblos; Concursos de belleza; Cuevas y grutas; Danza; Demostraciones militares; Deportes; Destilerías; Escuelas; Exposiciones; Ferias; Ferrocarril; Fiestas; Folklore; Investigación; Industria —Instalaciones; Productos—; Lagos; Monumentos; Museos; Música; Navidad; Países; Pantanos; Paradores; Parques infantiles; Personalidades —Actores; Arqueólogos; Bailarines; Cantantes; Escritores; Escultores; Deportistas; Jefes de Estado; Músicos; Personajes históricos; Personalidades de actualidad; Pintores; Santos; Toreros—; Pueblos; Puertos; Ríos; Romerías; Semana Santa; Teatro; Toros; Universidad; Vivienda; Zoología.

Estas constantes temáticas, que podrían extrapolarse al conjunto de producciones de la sección de documentales y de la revista *Imágenes* durante los años de actividad de la entidad, revelan un especial interés por el arte y el patrimonio, cuyos títulos se incluyen dentro del índice temático del catálogo, principalmente, en la categoría *Arte y museos* y suman un total de 13 números. No obstante, también se tienen que tener en cuenta otros 2 títulos adscritos a la sección Ediciones Especiales y blanco y negro 11 a la sección y documentales en color, que ponen de manifiesto, desde el punto de vista cuantitativo, una

[471] *Catálogo de documentales NO-DO*. Madrid: Publicaciones de Promoción Exterior de Radio y Televisión Española, 1968.
[472] En dicha clasificación, no se hace distinción entre los documentales en blanco y negro, los documentales en color, las Ediciones Especiales y la revista *Imágenes*.

presencia desatacada de películas de arte. En efecto, el desarrollo del documental de arte dentro de la producción oficial encontró en NO-DO un gran aliado. Sin embargo, la recurrencia a temas artísticos y patrimoniales también se dejó sentir en otras producciones que, sin ser propiamente documentales de arte, incorporaron a lo largo de su metraje estos asuntos. En otras palabras, el arte se incardinó y formó parte de los discursos que configuraron otros subgéneros del documental de NO-DO y que podemos agrupar en torno al documental etnográfico, al documental turístico y al documental político.

3.4.1. El documental etnográfico

Bajo la categoría de documental etnográfico se ha tenido en cuenta una amplia variedad de títulos que muestra un alto grado de interés por los tipos populares, las gentes, las formas de vida, el folclore o las costumbres de los lugares que retratan. En este sentido, formarían parte de esta categoría aquellas películas geográficas que recorren las regiones, las provincias o las localidades con la intención de poner de relieve aquellos rasgos identitarios adscritos al territorio en cuestión como son las bellezas naturales, los usos y costumbres o el legado artístico y monumental. Por tanto, el arte, pese a formar parte de la narración, no constituye el tema principal del documental, sino que es una pieza más de ese puzle que aborda la representación de las tradiciones y de la cultura popular de un determinado territorio. Además de estas películas, también incluiríamos dentro de esta categoría del documental etnográfico tanto aquellos documentales sobre Semana Santa como aquellos dedicados a la artesanía, puesto que lo que prima en estas películas es la exaltación del espíritu popular y de los valores de las culturas tradicionales.

El discurso nacionalista forjado por el régimen franquista bajo la idea de la unidad de España, a la que también se sumaría su vocación imperial, apeló a la tradición y al pasado como fundamentos para modelar la imagen y la identidad del país. Como ha apuntado J. Vega, para que el concepto de nación cobre sentido es preciso la existencia de una comunidad que comparta la memoria del pasado, el destino como grupo y sienta la igualdad de pertenencia[473]. Este proceso que se desarrolló en España a lo largo del siglo XIX encontró en la imagen un eficaz vehículo para proyectar esos valores nacionales con los que se tenía que sentir identificada la sociedad. Esa contribución de lo visual, donde el arte fue uno sus temas recurrentes, como hemos analizado en el capítulo 1, contribuyó

[473] J. VEGA, *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016, p. 19.

a la conformación de un imaginario colectivo en torno a diferentes aspectos de la realidad. Esa representación del país basada en sus bellezas naturales, tipos populares, costumbres y monumentos que alumbraron los entusiastas románticos fue uno de los argumentos que el franquismo rescató y prodigó en la construcción identitaria de la nación basada en proyectar una imagen de esa España eterna.

A pesar de que el nuevo Estado no admitió la descentralización de los poderes estatales ni concesiones de autogobierno y controló ciertas identidades alternativas como la vasca y la catalana, que podían ser proclives al separatismo, lo cierto es que vio en las identidades locales un complemento eficaz a la identidad nacional. Como ha señalado X. M. Núñez Seixas, "un factor que distinguía al nacionalismo franquista de otros nacionalismos fascistas contemporáneos era su contradictoria capacidad para promover marcos de identificación local y regional como variantes complementarias de la identidad nacional"[474]. En efecto, la singularidad nacional residía en la variedad y en los contrastes entre las regiones y las provincias, y aunque el franquismo no reconociese las regiones como entidades político-administrativas sí las consideró como entidades territoriales caracterizadas por poseer, cada una de ellas, una serie de rasgos históricos, etnográficos y culturales propios. En este sentido, fue recurrente la apelación a estas en el seno del aparato propagandístico desplegado por el régimen, donde NO-DO cumplió un papel importante en la interpretación de los territorios a parir de sus paisajes, sus pueblos, sus costumbres, sus tipos populares y sus monumentos. Por tanto, esa imagen que proyectaron los documentales oficiales entraba en clara sintonía con las dinámicas de visualidad del franquismo, cuyas correspondencias las podemos rastrear también en la fotografía a partir de las aportaciones de José Ortiz Echagüe en *España, tipos y trajes* (1930), *España, Pueblos y Paisajes* (1939) y *España mística* (1943) o en la contribución de Rafael Calleja en *Apología turística de España* (1943), publicada por la Dirección General de Turismo[475]. En definitiva, se traba de apelar a la pureza de los tiempos pasados

[474] X. M. NÚÑEZ SEIXAS, "La región y lo local en el primer franquismo". En S. MICHONNEAU y X. M. NÚÑEZ SEIXAS (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, p. 150.

[475] Véase: M. RAMÓN GABRIEL y J. GARCÍA ÁLVAREZ, "Fotografía, turismo e identidad nacional en el primer franquismo (1939-1959): Rafael Calleja y la Apología turística de España". *Cuadernos de Turismo*, n.º 38, 2016, pp. 385-410 y F. J. LÁZARO SEBASTIÁN, "La Dirección General de Turismo: fotografías y fotógrafos en la década de los cuarenta". En J. A. HERNÁNDEZ LATAS y F. J. LÁZARO SEBASTIÁN (dirs.), *II Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 465-477.

y a una España anclada en sus tradiciones con el firme propósito de demostrar la pervivencia de esos valores genuinos y diferenciales de lo español en el presente.

De este modo, el protagonismo de los monumentos y los tesoros artísticos del país dentro de las películas que hemos clasificado como etnográficas fue especialmente recurrente durante los años cuarenta y cincuenta, ya que, a partir de los sesenta comenzó a advertirse un mayor interés por mostrar el desarrollo de las industrias y las obras públicas que experimentaron las localidades y las provincias durante el desarrollismo. Así, si partimos de esas regiones, los documentales que incorporaron a lo largo de su metraje algún aspecto relacionado con el legado artístico y monumental, junto con otros aspectos del territorio representado: folclore, costumbres, tipos populares, bellezas naturales, etc., podemos clasificarlos de la siguiente manera:

- **Andalucía**:
    - **Documentales**: *Primavera sevillana* (1943) y *Arcos de la Frontera* (1945), *Gracia y tradición andaluzas* (1954), *Ronda y Pedro Romero* (1955) y *Cabra, la cordobesa* (1973)
    - **Revista *Imágenes*:** *Al pie de Sierra Nevada* (n.º 130, 1947), *Atalayas del Estrecho* (n.º 410, 1952), *Despertar jerezano* (n.º 599, 1956) y *Almería, hoy* (n.º 1206, 1968)
- **Aragón**:
    - **Documentales**: *Por el camino de la jota* (Francisco Centol, 1957) y *Pirineo de Huesca* (1973)
    - **Revista *Imágenes*:** *Por tierras de Aragón* (n.º 326, 1951) y *Estampas de Aragón* (n.º 773, 1959)
- **Asturias**:
    - **Documentales**: *Gijón, ciudad de 2000 años* (1972) y *Asturias* (1973)
    - **Revista *Imágenes*:** *Rutas asturianas* (n.º 268, 1950) y *En el paisaje de Asturias* (n.º 450, 1953)
- **Baleares**:
    - **Revista *Imágenes*:** *La isla de la paz* (n.º 161, 1948), *La blanca Ibiza* (n.º 163, 1948), *Menorca indómita* (n.º 478, 1954), *Estampas mallorquinas* (n.º 605, 1956) y *Reportaje en Mallorca* (n.º 909, 1962)
- **Canarias**:
    - **Documentales**: *Isla de la Palma* (1944)

    - **Revista *Imágenes*:** *Gran Canaria: aventuras de una cámara cinematográfica* (n.º 80, 1946), *Isla y volcán* (n.º 89, 1946) y *A la sombra del Teide* (n.º 397, 1952)
- **Castilla la Nueva**:
    - **Revista *Imágenes*:** *En las llanuras manchegas* (n.º 275, 1950)
- **Castilla la Vieja**:
    - **Revista *Imágenes*:** *Itinerario de Ávila* (n.º 105, 1947), *En la vieja Castilla* (n.º 238, 1949), *Panorama riojano* (n.º 727, 1958) y *Motivos segovianos* (n.º 743, 1959) y *Vamos a la Rioja* (n.º 1227, 1968).
- **Cataluña**:
    - **Documentales:** *Por tierras catalanas* (1955)
    - **Revista *Imágenes*:** *Paisaje y riqueza de Lérida* (n.º 245, 1949), *Costas de Gerona* (n.º 353, 1951), *Panoramas de Gerona* (n.º 449, 1953), *Bañolas: Vida y leyenda* (n.º 465, 1953) y *Lérida, capital de la fruta* (n.º 1179, 1967)
- **Galicia**:
    - **Documentales:** *Un día en Santiago* (1944) y *Galicia y sus gentes: ayer y hoy de las Tierras Meigas* (1951).
    - **Revista *Imágenes*:** *Rutas galaicas* (n.º 391, 1952), *Mirando al mar* (n.º 400, 1952), *Contrastes de Galicia* (n.º 403, 1952), *En el valle de Presaras* (n.º 533, 1955) y *Peregrinación a Compostela* (n.º 1081, 1965)
- **León**:
    - **Documentales:** *Temas salmantinos* (1954), *León* (1973) y *Sierras de Salamanca* (1973)
    - **Revista *Imágenes*:** *En torno a Salamanca* (n.º 147, 1947), *Por tierras de León* (n.º 217, 1949) y *Zamora mística* (n.º 903, 1962)
- **Navarra**:
    - **Revista *Imágenes*:** *Pamplona. San Fermín 1946* (n.º 82, 1946), *Temple navarro* (n.º 291, 1950) y *En la Ribera Navarra* (n.º 466, 1953)
- **Valencia**:
    - **Revista *Imágenes*:** *Historia de una isla* (n.º 119, 1947) y *Panoramas de Alicante* (n.º 208, 1949).
- **Vascongadas**:
    - **Documentales**: *De Bermeo al Abra* (1944)

La observación atenta a las imágenes de estos títulos advierte sin dificultad el propósito que persigue el discurso fílmico de retratar las peculiaridades etnográficas de cada una de las localidades, provincias o regiones protagonistas. Entre esas peculiaridades, el arte, la arquitectura y los monumentos impregnan buena parte del metraje de muchos de estos documentales. Sin embargo, no podemos considerarlos documentales de arte como tales puesto que los tesoros artísticos y los monumentos forman parte de ese mosaico de los territorios que busca rescatar los rasgos más singulares de cada uno de ellos. Sin embargo, lo cierto es que con base a la relevancia que adquiere ese legado artístico y monumental en los documentales podemos destacar algunos títulos significativos que le otorgan un nivel de propiedad bastante destacado.

Por ejemplo, en *Itinerario de Ávila* el locutor ya advierte en su presentación de la importancia de sus monumentos cargados de historia y presenta la ciudad en los siguientes términos: "Ávila de los Caballeros, en la Vieja Castilla, se alza sobre una eminencia rocosa dominando el valle de Amberes, batida más que bañada por el viento y la luz. Fenicia y romana, escenario de luchas entre moros y cristianos, reedificada por Alfonso V, cargada de historia y de tradición, un verdadero museo del pasado". Seguidamente, se hace un recorrido por la ciudad y diferentes localidades de la provincia. En este sentido, la cámara da cuenta de sus murallas, de su catedral por el exterior y el interior y se detiene ante el sepulcro de Alfonso Fernández de Madrigal, de la iglesia de San Pedro, de la ermita de San Segundo, de la basílica de San Vicente, del Arco de Piedra, del Real Hospital, de la Casa del pastelero de Madrigal, del Convento de Santa María de Gracia, de la iglesia de San Nicolás de Bari, los Toros de Guisando, del Castillo de Castronuevo en Rivilla de Barajas, del Castillo de Magalia en Las Navas del Marqués, del Castillo del Condestable en Arenas de San Pedro y el Castillo de Mombeltrán (Figuras 109 y 110). Después, el documental, se detiene en retratar escenas costumbristas, sus tipos populares y bailes tradicionales como la jota arenera.



Figura 109. Fotograma de *Itinerario de Ávila* (n.º 105, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 110. Fotograma de *Itinerario de Ávila* (n.º 105, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.

Por su parte, *En torno a Salamanca*, propone, en primer lugar, un recorrido por las tradiciones y las costumbres salmantinas: el ganado, el mercado, la feria, el folclore con sus bailes tradicionales como la danza de palos o el baile de la rosca y sus indumentarias y tipos populares y, posteriormente, los dos últimos minutos y medio de su metraje están dedicados a dar cuenta del legado monumental de la ciudad. Así, se ofrece un itinerario por algunos de sus monumentos más representativos, como la Plaza Mayor y su ayuntamiento, la Casa de las Conchas, la fachada de la Universidad de Salamanca, la Catedral Vieja o la Catedral Nueva (Figuras 111 y 112). También en *Despertar jerezano*, se advierte ese interés por el legado artístico y monumental de la ciudad. Se incorporan así imágenes de la plaza del Arenal presidida por la escultura ecuestre de Primo de Rivera, de piezas arqueológicas y se presta especial atención a la iglesia de San Miguel de la que, además de ofrecer imágenes de su fachada, se muestran imágenes de su retablo (Figura 113). Junto a ello, también se ofrecen ejemplos de diferentes templos, entre los que destaca su catedral, que la cámara recorre en su interior para dar cuenta de sus tesoros artístico. *Panorama riojano*, va alternando a lo largo del metraje imágenes de diferentes monumentos de la provincia. En Logroño la cámara se detiene ante la concatedral de Santa María la Redonda para, posteriormente, reflejar el ambiente de la feria de San Mateo y de la fiesta de la vendimia. En Haro, se incorporan planos de la Basílica de Nuestra Señora de la Vega y del Palacio de los Condes de Haro. Por último, se ofrecen imágenes de la Catedral del Salvador de Santo Domingo de la Calzada y de los monasterios de Yuso y Suso (Figura 114).



Figura 111. Fotograma de *En torno a Salamanca* (n.º 147, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 112. Fotograma de *En torno a Salamanca* (n.º 147, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 113. Fotograma de *Despertar jerezano* (n.º 599, 1956)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 114. Fotograma de *Panorama riojano* (n.º 727, 1958)
Fuente: Filmoteca Española.

Por último, también cabe destacar la relevancia que alcanzan los tesoros artísticos y los monumentos en el documental *Motivos segovianos*. Comienza dando cuenta de la riqueza forestal de Navafría y de los venados de Riofrío, para, posteriormente, detenerse en la riqueza artística de la ciudad de Segovia (Figuras 115 y 116). Se ofrece un itinerario por el alcázar, el acueducto, la puerta de San Andrés, la plaza de las Sirenas y la iglesia de San Martín. En esta última se detiene la cámara para ofrecer diferentes planos detalle de la tabla de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y del *San Francisco* de Pedro de Mena. A continuación, continúa el recorrido por la puerta de la Claustra, la iglesia de San Millán, la iglesia de San Esteban, el Palacio del Marqués del Arco y, después, por su catedral, donde la cámara recorre su interior y da cuenta de algunas de las obras artísticas que atesora como el *Tríptico del Descendimiento*, el *Descendimiento* de Juan de Juni o el *Cristo Yacente* de Gregorio Fernández. También se presta atención a los castillos segovianos y se ofrecen como ejemplos el de Coca y el de Turégano.



Figura 115. Fotograma de *Motivos segovianos* (n.º 743, 1959)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 116. Fotograma de *Motivos segovianos* (n.º 743, 1959)
Fuente: Filmoteca Española.

Además de estos documentales que se encargaron de cartografiar determinados territorios haciendo gala de esos valores genuinos de cada una de las localidades, provincias y regiones, otras películas, por su parte, focalizaron su atención de forma exclusiva en las costumbres, la cultura festiva y en el folclore y, bajo este pretexto, los monumentos más representativos de esos lugares fueron incorporados en sus películas, aunque en la mayoría de los casos aparecen de forma tangencial y no adquieren una relevancia destacada en el discurso fílmico.

Esa variedad de formas de la cultura tradicional que conviven en España en las costumbres y en las manifestaciones folclóricas quedó puesta de manifestó en el n.º 166 de la revista *Imágenes*, *Costumbres españolas* (1948), donde se realiza un recorrido por diferentes localidades españolas cuyas tradiciones y costumbres permanecen imperecederas al paso del tiempo, al igual que sus arquitecturas. Comienza con unas vistas de la villa de Ansó y de unos pastores con sus rebaños junto a la orilla del río Veral, mientras el locutor señala que "los pastores ansotanos, como el resto de los habitantes de la villa, van vestidos a la antigua usanza, ya que el aislamiento de estas tierras les hizo siempre poco propicios a la evolución y a las variaciones de la moda indumentaria". Esta idea del pueblo como depositario de unos valores tradicionales y autóctonos y substrato de la raza enlazaba claramente con la retórica franquista y, a su vez, permitía exaltar el carácter de su arquitectura muy emparentada con este discurso. En este sentido, el locutor señala que:

> "es de las más características del Alto Aragón. La casa de Ansó es como el paisaje: ceñuda, severa y adusta, escasa de adornos. La austeridad es mucho más marcada que en el resto de la región aragonesa. Las condiciones físicas, las costumbres, la

> idiosincrasia han impuesto carácter al exterior de las viviendas. Sobrevive el tipo románico y la estructura y distribución se conservan".

A continuación, se ofrece un panorama de la localidad de Barco de Ávila con la incorporación de imágenes de una boda celebrada en la iglesia Mayor de la Asunción de Nuestra Señora, de sus calles y del baile típico del rondón (Figura 117). Por último, se da cuenta de la barraca valencia y de los tipos huertanos y se rastrean sus orígenes en ese afán por legitimar la pervivencia de las viejas costumbres. Así, señala el locutor:

> La barraca valencia es un tipo de construcción arcaica que se remonta a épocas prehistóricas. Para algunos eruditos su enigmático nombre es de origen celta, pero como hay evidentes relaciones entre los usos y costumbres valencianos y los de África se pueden rastrear tanto en los hábitos como en las indumentarias las relaciones de origen musulmán, como lo fueron los antiguos huertanos.

A estas palabras, las acompañan escenas costumbristas que recogen a los huertanos frente a sus barracas y bailando la popular danza de la jota (Figura 118). Resulta interesante como se pone de relieve la influencia árabe en esa noción de la *españolidad* que, sin ser propiamente europea ni del todo árabe, conformó una esencia identitaria propia. De hecho, seña Jo Labanyi que "esta ambivalencia quedó plasmada en el discurso franquista, que sentía la identidad nacional como Europa, en tanto que católica, pero que se alejaba del legado occidental al rechazar la democracia y la modernidad capitalista"[476]. En suma, esa serie de valores relacionados con el tipismo, el folclore, la cultura popular y la religión católica quedaban claramente reflejados en esta cinta.



Figura 117. Fotograma de *Costumbres españolas* (n.º 166, 1948)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 118. Fotograma de Fotograma de *Costumbres españolas* (n.º 166, 1948)
Fuente: Filmoteca Española.

[476] J. LABANYI, "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 32, 1999, p. 31.

Las fiestas y las ferias también constituyeron los temas principales de algunos documentales. En este sentido, en las localidades donde tuvieron lugar dichas celebraciones, las cámaras de NO-DO rastrearon entre sus arquitecturas aquello hitos y monumentos que conformaban las señalas de identidad de esos lugares. Así, por ejemplo, sobre Sevilla y su Feria de Abril, que fue un tema tratado en varios documentales, se utilizaron diferentes iconos monumentales de su paisaje urbano como carta de presentación al recorrido festivo. La Plaza de España, la Torre del Oro, el Real Alcázar y/o la Giralda fueron los más recurrente que sirvieron para contextualizar la feria sevillana, como ponen de relieve los títulos: *Feria en Sevilla – 1946* (n.º 71, 1946), *En el abril sevillano* (n.º 383, 1952) y *Sevilla* (n.º 958, 1963) (Figura 119). También, de la región de Andalucía, se dedicó un documental a la feria de Jerez y al I Festival Internacional de Arte Flamenco, bajo el título *Fiesta jerezana* (n.º 907, 1962), en el que antes de retratar el ambiente festivo con los caballistas, las corridas de toros, los bailes de las sevillanas en las casetas o las grandes figuras del arte flamenco, como Rocío Jurado, se hace un repaso por el legado monumental de la ciudad. A unas vistas generales de la misma, acompañadas de unas notas históricas que son pronunciadas por el locutor, le siguen planos del Palacio de Riquelme, de su catedral y de la iglesia de Santiago, que, igualmente, cuentan con un comentario descriptivo sobre estos monumentos que da cuenta de su estilo y datación. Por otro lado, el documental *El toreo y sus glorias* (n.º 188 1948), dedicado *III Exposición Nacional de Arte Taurino de Córdoba*, presta especial atención a las obras de arte taurinas presentadas por diferentes artistas (Figura 120). Comienza este número de la edición *Imágenes* con un plano general de la ciudad de Córdoba que sirve de entrada para contextualizar la exposición en la que se exhiben 400 obras de artistas españoles y extranjeros, además de trofeos, carteles, recuerdos y programas antiguos. Entre esos artistas, participó Daniel Vázquez Díaz con una serie de retratos de toreros, entre los que destaca el *Retrato de Juan Belmonte* (1947)[477].

[477] J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Daniel Vázquez Díaz en las producciones de NO-DO…", op. cit., p. 137.



Figura 119. Fotograma de *En el abril sevillano* (n.º 383, 1952)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 120. Fotograma de *El toreo y sus glorias* (n.º 188 1948)
Fuente: Filmoteca Española.

También Madrid fue una ciudad en la que el ambiente festivo despertó el interés de las cámaras oficiales. A este respecto, son varios los títulos que dedican una parte de su metraje a recoger vistas de la ciudad y de sus monumentos para, posteriormente, centrarse en sus verbenas o ferias. Resulta significativo, al respecto, el n.º 93 de la revista *Imágenes* que, bajo el título *Verbenas ayer y hoy* (1946), rescata imágenes de archivo de la película *Esencia de Verbena (Poema documental de Madrid en doce imágenes)*, que había realizado Ernesto Giménez Caballero en 1930, para mostrar la pervivencia de ese ambiente festivo en los primeros años del franquismo con imágenes de NO-DO. Si en aquella película habían hecho su aparición obras de Goya, Picasso, Maruja Mayo y Picabia, en esta, esos planos son suprimidos y se mantiene únicamente el de *La pradera de San Isidro* (1788) de Goya. Por su parte, el protagonismo de los monumentos se concentra en las ermitas de San Isidro y de San Antonio de la Florida, punto de referencia de las fiestas celebradas en honor a estos santos, a cuyas imágenes se suman otras de las barracas de feria, los mercados, los gigantes y cabezudos, los carruseles, los caballitos, las danzas, las corridas de toros, etc.

Madrid y sus fiestas (n.º 282, 1950), que también pone de relieve ese ambiente lúdico y festivo, comienza incorporando un plano aéreo de la capital y diferentes vistas de la Gran Vía y de las plazas de la ciudad, como la Plaza Mayor. Un recurso similar utiliza *En la Feria del Campo* (n.º 441, 1953), dedicada a la segunda edición de la Feria Internacional del Campo, donde, a modo de presentación se incluyen diferentes planos aéreos de la capital, así como planos de la Gran Vía que sirven para contextualizar la ciudad, sede del evento (Figura 121). En cambio, *Madrid y sus fiestas* (n.º 1169, 1967), cuyo título aparece sobreimpresionado en varias imágenes en movimiento, entre ellas,

una de la Fuente de Cibeles, hace una presentación de la villa concentrando su protagonismo en la Plaza Mayor, con un claro sentido propagandístico por las labores de restauración llevadas a cabo, de la que el locutor señala: "La Plaza Mayor restaurada de un modo inteligente para que conserve toda su emoción histórica y su tranquila belleza sigue siendo monumento tradicional de la villa de las siete estrellas" (Figura 122). A continuación, se incorporan planos de las viviendas y de las calles madrileñas, al tiempo que el locutor apunta que "en los barrios antiguos con los rótulos de las calles que también están cargados de evocaciones y trasuntos artesanos aún se puede vivir y soñar con los ojos puestos en el pasado o dar libre juego a la imaginación ante las casas viejas enlazadas a la historia, a la conseja y a la leyenda".



Figura 121. Fotograma de *En la Feria del Campo* (n.º 441, 1953)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 122. Fotograma de *Madrid y sus fiestas* (n.º 1169, 1967)
Fuente: Filmoteca Española.

Finalmente, en este grupo de documentales sobre las fiestas donde los monumentos cobran relevancia en relación con el territorio como carta de presentación, destacamos *Fiestas en Soria* (n.º 968, 1963). Tras evocar la Soria de Machado, hace un repaso por algunos de sus monumentos como el Palacio de los Condes de Gómara, el Palacio de los Ríos y Salcedo, la iglesia de San Juan de Rabanera, la iglesia de Santo Domingo, donde la cámara se detiene en dar cuenta de su riqueza escultórica románica, y el Monasterio de San Juan de Duero, y a continuación se detiene en recorrer el ambiente festivo, no exento del fervor religioso (Figuras 123 y 124).



Figura 123. Fotograma de *Fiestas en Soria* (n.º 968, 1963)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 124. Fotograma de *Fiestas en Soria* (n.º 968, 1963)
Fuente: Filmoteca Española.

Esa presencia del arte en el ámbito de la festividad religiosa encontró en la Semana Santa uno de sus principales motivos para que las cámaras de NO-DO recorriese las diferentes localidades y diesen cuentan de la variedad de formas de expresión dramática de la Pasión representada en sus pasos procesionales. La Semana Santa se convirtió en los años de la posguerra en uno de los principales manifiestos de la religiosidad del país que ayudó a definir el espíritu del nacionalcatolicismo. Esta retórica de la que hizo gala el noticiario, puesto que los reportajes sobre la Semana Santa ocuparon un lugar destacado dentro de los contenidos abordados por el mismo[478], también se dejó sentir en la revista *Imágenes* y, en menor media, en la sección de documentales. Del primero de los casos, podemos destacar los títulos *Semana Santa en Castilla* (n.º 120, 1947), *Días Santos en Andalucía* (n.º 224, 1949), *Expresiones de la fe* (n.º 323, 1951), *Sevilla en Semana Santa* (n.º 429, 1953), *Toledo y su Semana Santa* (n.º 483, 1954), *Estampas de Semana Santa* (n.º 536, 1955), *Cuenca y su Semana Santa* (n.º 690, 1958), *Tiempo de pasión* (n.º 953, 1963), *Tres viernes santos* (n.º 1060, 1965), *La pasión en Cervera* (n.º 1158, 1967) y *Evocaciones de Semana Santa* (n.º 1213, 1968) (Figura 125). Por su parte, en el marco de la sección documental se produjeron dos en blanco y negro: *Semana Santa en España* (Joaquín Soriano, 1946) y *Vía dolorosa* (Joaquín Reig, 1947) y tres en color: *Sevilla penitente* (Christian Anwander, 1958), *Semana Santa en Castro del Río* (Joaquín Hualde, 1975) y *Jueves Santo en Málaga* (Miguel Melcón, 1975) (Figura 126). Sin embargo, aunque estos documentales centren su atención en los pasos procesionales y hagan referencia a importantes imagineros del pasado lo que prevalece en todos ellos es el

[478] Véase R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 557-579.

propósito de mostrar la Semana Santa como una expresión de fe y devoción del pueblo español. En este sentido, los documentales recorren las ciudades y los pueblos de la geografía española para dar a conocer la variedad y el contraste de formas que tienen de expresar su fe las diferentes cofradías. Así, en esa cartografía realizada por los documentales se advierte un especial protagonismo a la Semana Santa de Andalucía —Málaga, Sevilla y Granada—, Castilla —Medina de Río Seco, Salamanca, Burgos, Valladolid y Zamora—, Cataluña —Tarragona, Cervera y Verges— y Murcia —Cartagena, Murcia y Lorca—. En esta categoría de documentales etnográficos dedicado a la Semana Santa, no hemos incluido, por ejemplo, el documental *Murcia y Salzillo* (1948), puesto que, a pesar de que incluye imágenes del Viernes Santo murciano, focaliza su atención en la figura del imaginero y en su obra. Algo similar sucede con *Toledo y su Semana Santa*, ya que el discurso que prima en la mayor parte de su metraje está más próximo al documental de arte que al documental etnográfico.



Figura 125. Fotograma de *Semana Santa en Castilla* (n.º 120, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 126. Fotograma de *Vía dolorosa* (Joaquín Reig, 1947)
Fuente: Filmoteca Española.

Aunque muchos de estos documentales sobre Semana Santa incluyeron aspectos relacionados con las labores artesanas concretadas en los trabajos de orfebrería, en las mantillas, en los bordados o en las palmas, como expresión del arte popular, también se realizaron documentales monográficos destinados a exaltar y elogiar la artesanía tanto nacional como internacional como pone de relieve un nutrido número de títulos pertenecientes a la revista *Imágenes*. Al respecto, cabe citar los siguientes: *Artesanía andaluza* (n.º 86, 1946), *Calidoscopio español* (n.º 138, 1947), *Paisajes y arte de Italia* (n.º 228, 1949), *Arte y artesanía de Italia* (n.º 261, 1950), *Artesanía española* (n.º 264, 1950), *Artesanía y fantasía* (n.º 315, 1951), *Arte decorativo* (n.º 367, 1952), *Artesanía y técnica* (n.º 398, 1952), *Artesanía internacional* (n.º 439, 1953), *Arte y artesanía* (n.º 481,

1954), *Curiosidades artesanas* (n.º 616, 1956), *Méjico artesano* (n.º 775, 1959) y *Variaciones artesanas* (n.º 808, 1960) (Figuras 127 y 128). A estos también habría que sumar el documental en color dirigido por José López Clemente en 1968, *Artesanía española*. En estos números, fueron tratadas diferentes actividades, fundamentalmente, el trabajo del vidrio, de la cerámica, de la porcelana, del esmalte, de las alfombras y los tapices, del hierro o del marfil.



Figura 127. Fotograma de *Artesanía andaluza* (n.º 86, 1946)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 128. Fotograma de *Artesanía española* (n.º 264, 1950)
Fuente: Filmoteca Española.

No en vano, cabe tener en cuenta que a pesar de la estimación que las artes decorativas fueron adquiriendo progresivamente durante el franquismo y al amparo de la oficialidad, siguió existiendo esa división que tradicionalmente las había separado de las Bellas Artes. Esa distinción entre las artes encontró su justificación por parte del Estado en la defensa que proyectó de las actividades artesanales frente a la industria, un sector que tras el conflicto bélico se hallaba debilitado y arruinado. Esta circunstancia fue detonante para promover la primacía de la artesanía y desvincularla de la producción industrial. Incluso, algunos intelectuales del momento como Giménez Caballero apostaron por volver la mirada hacia la organización gremial y a la figura del artesano medieval, generando un discurso que entroncaba con la búsqueda de los valores arraigados en la tradición perseguida por el régimen durante el período de la autarquía[479]. En este sentido, la actividad artesanal se convirtió en uno de los referentes predilectos de la Falange. Así, una vez finalizada la guerra, mientras las enseñanzas artísticas se

[479] R. PELTA RESANO, "La artesanía bajo el régimen de Franco", en AA.VV., *Actas del Simposio Modernos a pesar de todo*. Barcelona, 2016, pp. 1-11.

impartieron en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid y Valencia, las artesanales se hicieron en las Escuelas de Artes y Oficios y las Escuelas de Cerámica.

Además de proyectarse una mirada sobre lo genuinamente español, también en las producciones documentales de NO-DO, sobre todo en las de la revista *Imágenes*, se decidió ofrecer un panorama por las tradiciones y costumbres de otros países. Así, a través del intercambio de reportajes y noticias con otras editoras de noticiarios y organismos estatales responsables de los noticiarios oficiales de muchos países, se editaron números para la revista *Imágenes* que focalizaron su interés cartografiar los rasgos típicos y curiosidades de algunos países como Italia, Marruecos, Suecia, Holanda, Bélgica, Francia o Alemania[480].

Es más, en esa red de intercambios, lo realmente significativo fueron las relaciones con Hispanoamérica, ya que desde el punto de vista cuantitativo los materiales procedentes de estos países son muy elevados. La puesta en marcha de la "política de la Hispanidad", que tuvo como principal cometido el establecimiento de unos lazos de identidad comunes con los países Iberoamericanos y que la política artística del franquismo canalizó a través del Instituto de Cultura Hispánica, explica ese interés por mostrar entre la sociedad española aspectos vinculados con el mundo hispanoamericano. En este sentido, podemos citar algunos títulos que recogen ese interés por las costumbres y las tradiciones de estos países, como ponen de relieve los números de la revista *Imágenes Mosaico de Hispanoamérica* (n.º 479, 1954), *Folklore americano* (n.º 574, 1956), *Folklore hispanoamericano* (n.º 703, 1958) o *Panoramas argentinos* (n.º 747, 1959) o los documentales en color *Paraguay, corazón de América* (Ernesto Giménez Caballero, 1961) y *Chinchero* (Alberto Carles, 1968) (Figuras 129 y 130).

[480] Ejemplo de ello son los títulos: *Variaciones sobre el mapa* (n.º 196, 1948), *Tierras de moros* (n.º 203, 1948), *Una región de Suecia* (n.º 508, 1954), *Paisajes y arte de Italia* (n.º 228, 1949), *Arte y artesanía de Italia* (n.º 261, 1950), *Artesanía y fantasía* (n.º 315, 1951), *Panoramas de Tánger* (n.º 332, 1951), *Artesanía y técnica* (n.º 398, 1952), *Reportajes de Italia* (n.º 399, 1952), *Arte y artesanía* (n.º 481, 1954), *Curiosidades artesanas* (n.º 616, 1956), *Temas marroquíes* (n.º 636, 1957), *Mosaico de París* (n.º 746, 1959), *Panorama de París* (n.º 798, 1960), *Variaciones artesanas* (n.º 808, 1960), *África Occidental Española* (n.º 921, 1963), *Cuatro ciudades alemanas* (n.º 1105, 1966)



Figura 129. Fotograma de *Paraguay, corazón de América* (Ernesto Giménez Caballero, 1961) Fuente: Filmoteca Española.



Figura 130. Fotograma de *Paraguay, corazón de América* (Ernesto Giménez Caballero, 1961) Fuente: Filmoteca Española.

Pero, sin duda, el país sobre el que más números editó la revista *Imágenes* fue México. A pesar de que después de la Guerra Civil las relaciones diplomáticas entre México y España fueron nulas, debido al rechazo del gobierno mejicano al régimen franquista, lo cierto es que desde el punto de vista cultural esas relaciones fueron estrechas, sobre todo, en el ámbito cinematográfico. En este sentido, hemos localizados una amplia variedad de títulos que revelan el interés por la pervivencia de las costumbres mejicanas, la cultura popular y la artesanía como son: *En tierras de Méjico* (n.º 271, 1950), *Perspectivas de Méjico* (n.º 351, 1951), *Paisaje y arte de Méjico* (n.º 411, 1952), *En el paisaje de Méjico* (n.º 458, 1953), *Panoramas mejicanos* (n.º 549, 1955), *Méjico y su pasado* (n.º 577, 1956), *En tierras de Méjico* (n.º 622, 1956), *Temas de Méjico* (n.º 715, 1958), *Cuadros de Méjico* (n.º 755, 1959), *Méjico artesano* (n.º 775, 1959), *Típicamente mejicano* (n.º 838, 1961), *Motivos mejicanos* (n.º 861, 1961), *Méjico pintoresco* (n.º 870, 1961), *Tradiciones y costumbres mejicanas* (n.º 1079, 1965) y *Perfiles mejicanos* (n.º 1189, 1967).

3.4.2. El documental turístico

El legado artístico y monumental también fue protagonista en el documental turístico que, siguiendo a Antonia del Rey-Reguillo, define como "un tipo de películas, de corto, medio y largo metraje que, en forma de relato de no ficción, tratan sobre un lugar —país, región, ciudad, espacio natural o cultural, etc. — susceptible de ser percibido como destino turístico, propiciando en el espectador la posibilidad de vivir una

experiencia viajera virtual y suscitando su deseo de convertirla en real"[481]. Si partimos de esta definición, lo cierto es que algunos de los documentales que hemos encuadrado dentro de la categoría de los documentales etnográficos entrarían dentro de esta categoría del documental turístico, puesto que, en ese afán por retratar lo verdaderamente auténtico y genuino de cada uno de los rincones de la geografía española también subyacía un interés por generar en el espectador el deseo de viajar a esos territorios. No obstante, en nuestro caso, hemos considerado como documental turístico aquella película que se encarga de acuñar una imagen competitiva del país conjugando, por un lado, elementos identitarios relacionados con las costumbres, el pasado monumental, las tradiciones, el folclore y las bellezas de los paisajes y, por otro lado, elementos propios de la vida moderna como eran los transportes, los alojamientos y las infraestructuras destinados a dar cobertura a las necesidades y demandas del turista. En definitiva, consideramos como documental turístico aquel en el que el hecho turístico participa de manera explícita en el discurso fílmico. Sin duda, un discurso este cuyos orígenes cabe rastrearlos en el proyecto de la configuración turística de España que modeló el Patronato Nacional de Turismo a través de la cultura visual generada al amparo de este organismo, donde, recordemos, el cine también fue partícipe[482].

En este sentido, en la medida en la que el hecho turístico participe y alcance relevancia en el discurso fílmico, hará que podamos considerar esa película como documental turístico y no etnográfico. Es por ello que cuando las ciudades, el arte y los monumentos adquieren un factor de relevancia alto en determinados documentales resulta, en ocasiones, difícil adscribirlos a un subgénero concreto puesto que las fronteras entre el documental etnográfico, el documental turístico y el documental de arte resultan un tanto difusas.

No obstante, conviene recordar que, con la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, la entidad NO-DO inició una nueva etapa al quedar adscrita a este nuevo departamento, que compartió con la Dirección General de Turismo. Es por ello que desde ese momento sus producciones fueron vistas como un vehículo idóneo para hacer propaganda turística. Así, a las imágenes oficiales generadas en los folletos, los carteles y las guías turísticas, se fueron sumando progresivamente las promovidas desde

[481] A. DEL REY-REGUILLO, "Mucho más que sol y playa. El documental turístico español. De Segundo de Chomón a Carlos Serrano de Osma", en A. DEL REY-REGUILLO (ed.), *Turistas de película: sus representaciones en el cine hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, p. 39.
[482] E. AFINOGUÉNOVA, "El discurso del turismo…", op. cit., p. 49.

los reportajes y documentales de NO-DO. Estas pretensiones por vehicular las políticas turísticas a través de las producciones de NO-DO se hicieron más evidentes en proyectos colaborativos que se impulsaron a partir de 1957 y, sobre todo, en los años setenta, donde la Dirección General de Turismo (1951-1962), primero, y la Dirección General de Promoción del Turismo (1962-1973), más tarde, fueron los órganos que contribuyeron al desarrollo del documental no sólo al turístico, sino también al de arte, como veremos más adelante, con el propósito de difundirlos en el extranjero, ya que se hicieron versiones de los mismos en diferentes idiomas.

El tratamiento del arte en el documental turístico se articuló fundamentalmente a través de rutas, viajes e itinerarios por determinados territorios donde, entre la amplia variedad de ofertas y atractivos turísticos, el patrimonio cultural ocupó un lugar destacado. Una de las estrategias narrativas empleadas para emprender dichos viajes fue la de tomar como modelo el libro y el diario de viajes, para dotar de un carácter intimista y subjetivo al discurso fílmico relatando las supuestas experiencias vividas en primera persona por los narradores. En este caso, es habitual encontrarnos la presencia extradiegética de un narrador autodiegético, siguiendo a Gérard Genette[483], es decir, un narrador que cuenta su propia experiencia a través de los recuerdos, por medio, habitualmente, de un *flashback*.

Barcelona y la Sardana (Christian Anwander, 1955) comienza con unos planos iniciales que muestran a una turista escribiendo unas postales en el Aeropuerto del Prat de Barcelona, al tiempo que recuerda su paso por la ciudad e inicia un recorrido turístico por la misma (Figura 131):

> Escribo estas postales en el aeropuerto de Barcelona después de un paso fugaz que duró solo unas horas por esta gran ciudad, archivo de la cortesía, como la llamó Cervantes. Algunas leves imágenes de lo que he visto se mezclan en mi recuerdo. Barcelona es mucho más que todo esto que te voy a contar, pero en una rápida visión viajera, como si dijéramos, a flor de piel, es así...

[483] G. GENETTE, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.



Figura 131. Fotograma de *Barcelona y la Sardana* (Christian Anwander, 1955)
Fuente: Filmoteca Española.

En ese itinerario da cuenta de algunos hitos histórico-artísticos que ha visitado como son: la Plaza de Cataluña, el Park Güell, el Parque de la Ciudadela en Montjuic o el Barrio Gótico del que se dice que "evoca la grandeza del pasado", eludiendo el influjo neogótico del conjunto, con un claro sentido propagandístico de legitimar la pervivencia del medievo en la ciudad (Figura 132).

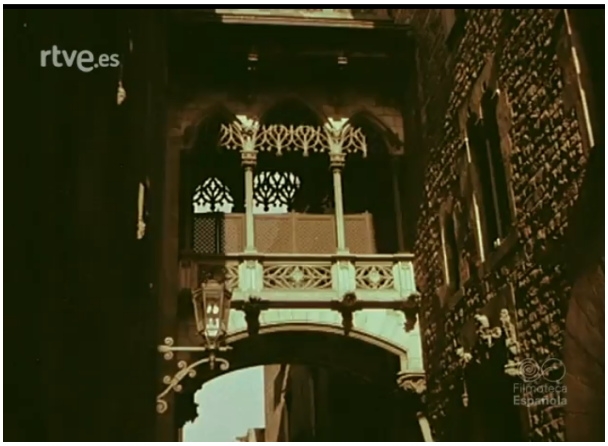


Figura 132. Fotograma de *Barcelona y la Sardana* (Christian Anwander, 1955)
Fuente: Filmoteca Española.

Aires de mi tierra (Alberto Carles Blat, 1958) realiza un recorrido turístico por Galicia de la mano de un matrimonio. Comienza con unas imágenes iniciales, entre las que se incluyen: una vista aérea tomada desde el avión, unos planos del avión aterrizando y del matrimonio bajando del mismo, a los que sigue otro plano que muestra a la pareja montándose en un Seat 1400B, al tiempo que el narrador autodiegético representado por el marido señala:

> Cuando la ausencia se alarga a través de los años, cada vez se siente con mayor fuerza el deseo de volver a España y visitar la patria chica. Todo un mundo vivido

> en el sueño del pasado reaparece instantáneamente. La impaciencia por enseñarle a mi mujer todo aquello hizo que nos lanzásemos enseguida a la calle en busca quién sabe de qué, de cualquier lugar.

A partir de este momento, el cónyuge va relatando las experiencias de su viaje en el que recorren el puerto, el monte de Santa Tecla y sus parajes naturales, el pintoresco pueblo de Combarro (Pontevedra), la Isla de la Toja (Pontevedra), y que culmina en Santiago de Compostela (A Coruña) (Figura 133), de la que señala el narrador:

> Y terminamos visitando la ciudad del apóstol Santiago. ¿Qué representaban para ti los años de mi ausencia? Así iba pensando mientras subíamos las escalaras que dan acceso a la catedral, sin prisas dejando al tiempo que nos siguiese en su camino. Admiramos el maravilloso Pórtico de la Gloria, un conjunto escultórico en la arquitectura más bellas del estilo románico. Más tarde, daríamos el abrazo al santo. Una nueva despedida con una nueva promesa, la de volver otra vez a nuestra amada España, a nuestra querida Galicia.



Figura 133. Fotograma de *Aires de mi tierra* (Alberto Carles Blat, 1958)
Fuente: Filmoteca Española.

Este tono más personal contribuía a incitar al futuro turista a emprender el mismo viaje, las mismas rutas y los mismos itinerarios, al tiempo que daba pie a contar sucesos, impresiones, sensaciones, estados de ánimo y anécdotas. El empleo de continuas elipsis permitía sintetizar en cuestión de 10-20 minutos —habitualmente— esas experiencias que supuestamente duraron varios días, semanas o meses, como sería el caso de *España (fiestas y castillos)* (Jesús Fernández Santos, 1959) que realizada un viaje por España comentado por Fernando Rey en el que recorre principalmente las capitales de diferentes

provincias españolas dando cuenta de su legado artístico y monumental, así como de sus costumbres, folclore y tradiciones (Figura 134).

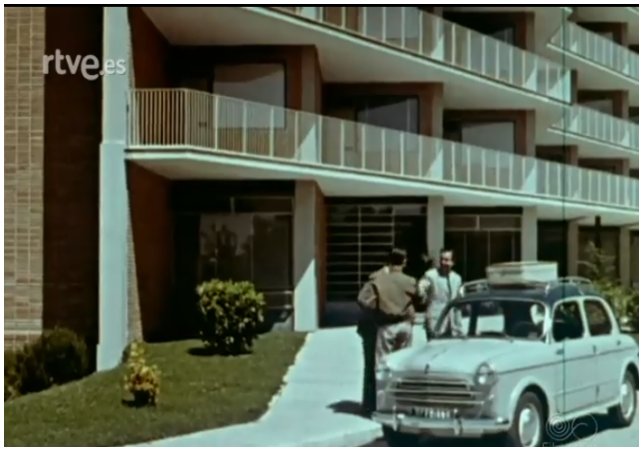


Figura 134. Fotograma de *España (fiestas y castillos)* (Jesús Fernández Santos, 1959)
Fuente: Filmoteca Española.

En esta línea, también tenemos *Málaga y la Costa del Sol* (Matías Prats, 1962) documental narrado por el propio Matías Prats que comienza señalando con añoranza los años de infancia y juventud que pasó en Málaga para iniciar su ruta turística en la que compagina el turismo cultural con el turismo de sol y playa, de ocio y gastronómico. Resulta llamativo en este documental que es la primera vez que hace su aparición la figura de Pablo Picasso en NO-DO dentro de esas visitas culturales que realiza Matías Prats que muestran la casa del pintor malagueño, la Iglesia de Santiago donde fue bautizado y algunas de sus obras de juventud (Figura 135).



Figura 135. Fotograma de *Málaga y la Costa del Sol* (Matías Prats, 1962)
Fuente: Filmoteca Española.

A propósito de Baleares (José Luis Font, 1969), resulta especialmente significativo porque se encuentra en la frontera entre el documental y la ficción. Se trata de una película que propone una ruta turística por las Islas Baleares a través de la experiencia de dos turistas: una joven llamada Carol procedente de Nueva York, interesada en un turismo cultural y Pablo, un joven interesado por un turismo de ocio, de sol y playa. Por medio de un montaje paralelo se van mostrando las experiencias de ambos que al final del documental se conocen y se enamoran. Pues bien, a través de Carol vamos descubriendo la forma de hacer turismo cultural. Una vez llega al Castillo Son Vida convertido en un Hotel de Lujo, cuya inauguración había tenido lugar en 1961, abre su maleta que aparece repleta de libros y guías de turismo que le acompañaran durante sus excursiones al Castillo de Bellver, a la Catedral-Basílica de Santa María en Palma (Mallorca), al Convento de san Francisco en Palma de Mallorca o al Museo Arqueológico de Ibiza (Figuras 136 y 137).



Figura 136. Fotograma de *A propósito de Baleares* (José Luis Font, 1969)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 137. Fotograma de *A propósito de Baleares* (José Luis Font, 1969)
Fuente: Filmoteca Española.

En este sentido, también podemos destacar otros dos documentales realizados en la década de los setenta, como son *Barcelona, ciudad de congresos* (José Luis Font, 1970) y *Entre ríos y encinares* (Julio Pérez Tabernero, 1971). En el primero, dos asistentes al V Congreso Internacional sobre la organización de Congresos, celebrado del 6 al 9 de mayo 1970—interpretados por los locutores José Ángel Juanes y Delis Luna—, después de asistir al evento deciden visitar algunos de los monumentos y museos de la provincia, como la Catedral de la Santa Cruz y Santa Eulalia de Barcelona, el Museo Picasso de Barcelona o el Monasterio de San Cugat del Vallés (Figura 138). En el segundo, una pareja, interpretada por Germán Cobos y Manolita Campos, recorre el interior de España desde los campos de Valladolid, pasando por Zamora y Salamanca hasta llegar a Extremadura, mostrando las costumbres y monumentos locales (Figura 139).



Figura 138. Fotograma de *Barcelona, ciudad de congresos* (José Luis Font, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 139. Fotograma de *Entre ríos y encinares* (Julio Pérez Tabernero, 1971)
Fuente: Filmoteca Española.

Junto a estos documentales turísticos que proponen un discurso basado en la experiencia, nos encontramos con una modalidad del documental turístico que se erige como un trasunto de las guías turísticas y cuyos contenidos se organizan a través de las diferentes ofertas turísticas que ofrece el territorio en cuestión, que puede ser de proyección nacional (turismo en España) o de proyección local (turismo por las diferentes provincias). Así, estos documentales ofrecen un conjunto de datos objetivos acerca de los lugares a visitar (clima, vegetación, población, historia, etc.) e información práctica sobre alojamientos, transportes, gastronomía, fiestas, actividades deportivas y de ocio, etc. En este caso, nos encontramos con un narrador extradiegético y heterodiegético, es decir, se trata de un narrador que no nos habla desde la historia que se está narrando y, además, no tiene nada que ver con la historia que se narra, sino que se limita a ofrecer información sobre el destino/destinos en cuestión para convencer al futuro turista.

Dentro de los documentales destinados a promocionar el país, donde el legado artístico y monumental de las diferentes provincias cobra especial interés como atractivo turístico, se encuentran una serie de títulos que se realizaron en la década de los setenta: *España país de congresos* (José Luis Font, 1970), *Bienvenidos a España* (Francisco Summers, 1970), *Diccionario turístico español* (Gonzalo Sebastián de Erice, 1972), *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974) e *Invierno en España* (Ramón Masats, 1975).

El documental *España país de congresos* muestra el país como un lugar ideal para la celebración de congresos, recorriendo los Palacios de Congresos de las principales ciudades de España. En ese recorrido, se aprovecha para mostrar la variedad de ofertas turísticas que ofrecen los territorios, desde Barcelona hasta Madrid, pasando por

Mallorca, Málaga, Toledo y Segovia. Entre esos atractivos que ofrece España, se propone una vista el Barrio Gótico de Barcelona, el Museo Picasso de Barcelona[484], el Pueblo Español de Palma de Mallorca, el Castillo de Bellver de Mallorca, la Plaza Mayor de Madrid, el Palacio Real, el Museo del Prado, la Catedral de Toledo, la Casa-Museo del Greco, la Catedral de Segovia, el Alcázar de Segovia, la Iglesia de San Esteban de Segovia, el Acueducto de Segovia y el Monasterio de El Escorial (Figuras 140 y 141).



Figura 140. Fotograma de *España país de congresos* (José Luis Font, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 141. Fotograma de *España país de congresos* (José Luis Font, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.

Bienvenidos a España, cuyo título es una clara declaración de intenciones para mostrar el agrado hacia los turistas que deciden viajar al país, comienza con imágenes folclóricas del país, que recogen diferentes fiestas, como los sanfermines, a las que les siguen otras de la práctica deportiva del esquí acuático y de turistas cargados de equipaje saliendo del aeropuerto. A estos planos acompaña la voz *over* del locutor que señala:

> Estamos en la era de la velocidad. Nosotros pretendemos mostrarles España en veinte minutos, empeño que va a resultar algo difícil. Supongamos que han llegado a nuestro país; acaban de bajar ustedes del avión pensando, sin duda, en las sorpresas que les aguardan. ¿Qué se puede hacer en España?

Tras estas palabras, se inicia un recorrido por los paisajes, las costumbres, los monumentos y playas de la geografía española (Figura 142). Entre esos monumentos y museos que propone el documental visitar se encuentran: el Castillo de Manzanares El Real, el Castillo de Coca, la Catedral de León, la Catedral de Burgos, la Catedral de Santiago de Compostela, el Museo del Prado, la casa de Dalí en Portlligat, el Acueducto de Segovia, la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba y la Giralda de Sevilla (Figura 143).

[484] Estas imágenes de Barcelona proceden del documental *Barcelona, ciudad de congresos* (José Luis Font, 1970).



Figura 142. Fotograma de *Bienvenidos a España* (Francisco Summers, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 143. Fotograma de *Bienvenidos a España* (Francisco Summers, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.

Llama la atención cómo en estos títulos se produce una estrategia de síntesis y simplificación del legado artístico y monumental español que pretende rescatar las principales señas de identidad del país para su promoción turística. A este respecto, resulta significativo *Diccionario turístico español*, que está estructurado a través de las letras del alfabeto por las que se van presentando elementos y ofertas de interés turístico y donde el arte y los monumentos ocupan las letras "a", "c" e "i". La letra "a" está dedicada al arte y se ofrecen planos de obras del Greco, Velázquez y Goya, junto a las de los artistas de vanguardia Picasso y Miró, a los que siguen unas declaraciones de Dalí (Figura 144). La letra "c" está dedicada a los castillos y, además de incorporarse ejemplos de famosos castillos como el de La Mota, el de Coca o el de Manzanares El Real, también se aprovecha esta letra para hacer referencia a las catedrales, particularmente, a las de Santiago, Sevilla, Burgos, Toledo Palma y Segovia, y otros hitos arquitectónicos, como el Monasterio de El Escorial y el Palacio Real de Madrid. La letra "i" dedicada a la inspiración, hace un repaso por algunos monumentos de la península, como el Acueducto de Segovia, la Mezquita del Cristo de la Luz, la iglesia de San Pablo de Valladolid, el patio de las Escuelas Menores de Salamanca, las murallas de Ávila, la fachada de la Universidad de Salamanca, la Sagrada Familia de Barcelona, la Casa Milà o el Park Güell.



Figura 144. Rótulos de *Diccionario turístico español* (Gonzalo Sebastián de Erice, 1972)
Fuente: Filmoteca Española.

La contribución de Ramón Masats al documental turístico con los títulos *España de los contrastes* e *Invierno en España* se tradujo en dos propuestas diferentes. La primera, como pone de manifiesto en su título, tiene como propósito dar cuenta de la variedad de formas y los contrastes que se dan en España en sus paisajes, costumbres, tradiciones y monumentos. En este sentido, los locutores comienzan apuntando:

> España es un país en sol y sombra. Una calle con lodo y con claveles. España es un contraste inexplicable. De hecho, gran parte del talento español se ha gastado desde hace siglos en el trabajo de tratar de comprendernos, y se explica porque nuestro propio suelo es una mezcla, un contraste y una sin razón (…)

Es por ello que, en este documental, las obras de arte, los monumentos y los museos tratados se incardinan en ese discurso de los contrastes que contempla, asimismo, una visión del arte del pasado contrastada con una visión del arte contemporáneo. Por ejemplo, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca contrasta con el Museo del Prado y este a su vez con el Museo Picasso de Barcelona (Figuras 145, 146 y 147). Por su parte, la segunda propuesta, *Invierno en España*, está destinada a mostrar al visitante formas alternativas al turismo de sol y playa, promoviendo el turismo cultural, entre otros. Para ello, se prescinde de narrador y las imágenes son presentadas con acompañamiento musical.



Figura 145. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 146. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 147. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974)
Fuente: Filmoteca Española.

Por su parte los documentales turísticos sobre determinadas provincias o áreas geográficas fueron más numerosos y alcanzaron un notable desarrollo durante la segunda mitad de los años sesenta y, sobre todo, en la década de los setenta. Los itinerarios historio-artísticos en estos documentales también encontraron un espacio a pesar del potencial para el turismo de sol y playa que ofrecían las costas de la península y las islas. En este sentido, *Junto a la Costa del Sol* (Matías Prats, 1962), *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* (Jorge Grau, 1971), *Cornisa cantábrica* (Horacio Valcárcel, 1971), *Costas de Levante* (Adela Medrano, 1971), *Costa del Sol malagueña* (Javier Aguirre, 1972) y *Una costa brava* (Raúl Peña, 1973) son documentales que agrupan diferentes zonas geográficas del litoral para ofrecer un panorama de las instalaciones, los alojamientos, la gastronomía, las tradiciones, el ocio y de las actividades y ofertas turísticas se que ofrecen (Figuras 148 y 149).



Figura 148. Fotograma de *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* (Jorge Grau, 1971)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 149. Fotograma de *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* (Jorge Grau, 1971)
Fuente: Filmoteca Española.

En documental *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* el turismo cultural cobra especial relevancia al ofrecer en su recorrido una visita a las ruinas de Ampurias, al Museo Arqueológico de Barcelona, a la Catedral de Barcelona, al Museo de Historia de la Ciudad, a la Basílica de Santa María del Mar, al Museo Picasso de Barcelona, a la Sagrada Familia, a la Casa Milà, a la Casa Batlló, a la Catedral de Vich, al Monasterio de Santa María de Ripoll, al Castillo de Perelada, a la Catedral de Gerona, a los Baños árabes de Gerona, a la casa de Dalí en Portlligat, al Monasterio de Monserrat, al Monasterio de San Cugat del Vallés, al conjunto monumental de las iglesias de San Pedro de Tarrasa, al Monasterio de Poblet, al Arco de Bará, a la Torre de los Escipiones, al Acueducto romano de Tarragona y al Parque Güell. Lo mismo sucede en *Costas de Levante*, que recorre las provincias de Teruel, Valencia, Alicante, Murcia y Castellón y da cuenta del legado artístico y monumental de algunas de sus localidades como las pinturas rupestres del Parado del Navazo (Albarracín), la Linterna de Cartagena, las murallas de Sagunto, las Torres de Quart (Valencia), el Castillo de Villena, las Torres de Serranos (Valencia), la Colegiata de San Patricio (Lorca), la Catedral de Murcia, la Torre de San Martín (Teruel), la Catedral de Teruel, el Castillo de Peñíscola, la Lonja de Valencia o el Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia (Figuras 150 y 151).



Figura 150. Fotograma de *Costas de Levante* (Adela Medrano, 1971)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 151. Fotograma de *Costas de Levante* (Adela Medrano, 1971)
Fuente: Filmoteca Española.

A la España insular también se dedicaron documentales turísticos. En este sentido, del archipiélago balear se realizaron los documentales *Saludo a Menorca* (José Luis Font, 1970) e *Ibiza* (José Luis Font, 1970), mientras que del canario se produjeron *Gran Canaria* (*Imágenes* n.º 1193, J.M Santos, 1967) y *Fuerteventura* (José López Clemente, 1976) (Figuras 152, 153, 154 y 155).



Figura 152. Fotograma de *Saludo a Menorca* (José Luis Font, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 153. Fotograma de *Ibiza* (José Luis Font, 1970)
Fuente: Filmoteca Española.

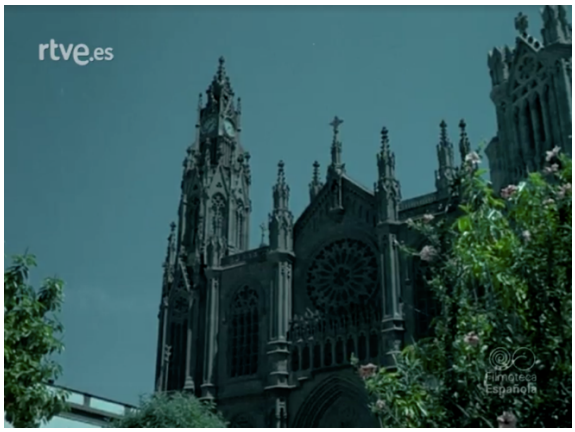


Figura 154. Fotograma de *Fuerteventura* (José López Clemente, 1976)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 155. Fotograma de *Gran Canaria* (*Imágenes* n.º 1193, J.M Santos, 1967)
Fuente: Filmoteca Española.

De la España peninsular, Madrid y sus provincias limítrofes fueron otras de las zonas geográficas a las que se dedicaron más documentales turísticos como ponen de relieve los títulos: *Contrapunto Madrid* (José López Clemente, 1957), *Madrid ayer y hoy* (*Imágenes* n.º 1145, 1966), *Madrid y sus alrededores* (José Luis Tafur, 1969), *En el centro de España* (Raúl Peña, 1971), *Madrid, ritmo de otoño* (Joaquín Castro, 1977) y *Balada para Madrid* (Joaquín Castro, 1978) (Figuras 156 y 157).



Figura 156. Fotograma de *Balada para Madrid* (Joaquín Castro, 1978)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 157. Fotograma de *Balada para Madrid* (Joaquín Castro, 1978)
Fuente: Filmoteca Española.

También la región catalana recibió especial atención en este sentido, ya que a los documentales dedicados a la Costa Brava y a la Costa Dorada, se sumaron los títulos *Gerona y su paisaje* (*Imágenes* n.º 349, 1951), *Tarragona, contrapunto en el tiempo* (Luis José Cornerón, 1968), *Sitges* (Francisco Perelló,1968), *Pirineo de Lérida* (Miguel Iglesias, 1970) y *Gerona, puerta de España* (Raúl Peña, 1976). Por su parte, sobre la región andaluza vieron la luz los documentales: *Almería* (Alberto Carles Blat, 1971), *Arcos de la Frontera* (1973), *Huelva* (Luis Revenga, 1973), *Puerto de Santa María* (Eduardo Casanova, 1974) y *Oasis mediterráneo* (Juan Manuel de la Chica, 1976), y sobre la galaica: *Carta de Lugo* (*Imágenes* n.º 1142, 1966), *Orense* (Juan Manuel de la Chica Pallín, 1971) y *Las Rías de Pontevedra* (Paul Rickenback, 1971).

En el caso de Castilla-La Mancha, fueron las provincias de Cuenca —*Viaje por Cuenca* (Antonio Mercero, 1969)—, Guadalajara —*Guadalajara, tierra de lagos, valle de fortalezas* (Antonio López Palacios, 1970)— y Albacete —*Viaje por Albacete* (José Luis Viloria, 1971)—, a las que se dedicaron documentales destinados a ofrecer una cartografía de las posibilidades que ofrecía el turismo de interior en España (Figura 158). De Castilla y León, solo se realizó un documental turístico de la provincia de Palencia —*Palencia* (Joaquín Esteban Perruca, 1972)—, ya que, los otros dos títulos se centraron en ofrecer una visión más concreta de los territorios de Ávila —*El valle del Tiétar* (José López Clemente, 1971)— y de Soria) —*Meseta del Alto Duero* (Joaquín Hualde, 1972)—. Por último, cabe citar el documental turístico *Valencia* (José López Clemente, 1969) y los documentales dedicados a las ciudades autónomas Ceuta y Melilla dirigidos por José López Clemente —*Visita a Ceuta* (1969) y *Melilla ayer y hoy* (José López Clemente,

1970)—, en los que también se tratan aspectos artísticos y monumentales de esos territorios inmersos en un discurso turístico (Figura 159).



Figura 158. Fotograma de *Viaje por Cuenca* (Antonio Mercero, 1969)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 159. Fotograma de *Valencia* (José López Clemente, 1969)
Fuente: Filmoteca Española.

También los acontecimientos turísticos alumbraron producciones que los convirtieron en protagonistas, como hemos visto en *Barcelona, ciudad de congresos* (1970) sobre el V Congreso Internacional sobre la organización de Congresos, celebrado del 6 al 9 de mayo 1970. El tratamiento del arte en dicho documental se hacía a través de las visitas efectuadas por una pareja a diferentes monumentos y museos de la provincia de Barcelona. Además de este, otras películas sobre eventos turísticos también dieron cobertura a temas artísticos. Con motivo de la Feria Mundial de Nueva York, que tuvo lugar en 1964, en la que participó España con su pabellón, NO-DO produjo un cortometraje de animación, *Feria en Nueva York* (José Cárdenas y José María Cruz Novillo, 1964) y un documental, *España en la Feria de Nueva York* (Ismael Palacio Aldea, 1964). Tanto uno como otro dieron cuenta de las obras de arte que fueron llevadas al museo instalado en el pabellón de España (Figuras 160 y 161). Así, mientras el primero muestra en un momento determinado al personaje animado de Currito con su acompañante paseando por el museo y contemplando las obras *El caballero de la mano en el pecho* del Greco, *Pablo de Valladolid* de Velázquez y *Fray Jerónimo Pérez* de Zurbarán, el segundo recorre las salas del museo y recoge las obras de los artistas del pasado —el Greco, Ribera, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya— y contemporáneos —Picasso, Gris, Miró y Dalí—, que allí fueron presentadas.



Figura 160. Fotograma de *Feria en Nueva York* (José Cárdenas y José María Cruz Novillo, 1964)
Fuente: Filmoteca Española.

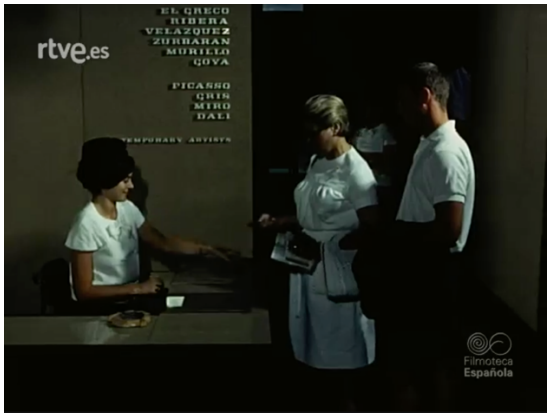


Figura 161. Fotograma de *España en la Feria de Nueva York* (Ismael Palacio Aldea, 1964)
Fuente: Filmoteca Española.

En esta línea, también podemos destacar *Artetur 72* (José López Clemente, 1972), un documental que se dedicó a la exposición sobre el urbanismo turístico, el arte y la artesanía popular de España instalada en el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo (Madrid), o *La Organización Mundial del Turismo en Madrid* (José López Clemente, 1975), sobre el evento que tuvo lugar el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid. Por último, vinculados también directamente con la industria turística fueron los tres documentales que se dedicaron a los Paradores Turísticos instalados en edificios emblemáticos: *Piedras que renacen* (José López Clemente, 1969), *Alivio a Caminantes* (José Luis Font, 1969) y *Paradores del Pirineo* (Miguel Iglesias, 1971) (Figura 162).



Figura 162. Fotograma de *Piedras que renacen* (José López Clemente, 1969)
Fuente: Filmoteca Española.

La vocación por hacer llegar estas producciones más allá de las fronteras del país para el fomento del turismo contribuyó a hacer de España un destino sugerente y atractivo. Pero, además de proyectarse una mirada del propio territorio, también las

cámaras de NO-DO viajaron para ofrecer un panorama de otros países como destinos turísticos, y tanto en la revista *Imágenes* como en la sección de documentales vieron la luz un nutrido número de documentales turísticos que incorporaron entre sus imágenes aspectos relacionados con los tesoros artísticos y los monumentos de los territorios retratados.

El mito de la Hispanidad como uno de los ejes de la propaganda franquista fue el motor que llevó a incorporar en los diferentes números de la revista *Imágenes* aspectos relacionados con las costumbres, las tradiciones, la artesanía, los monumentos de los países americanos, especialmente con México, como ya hemos apuntado. El trasfondo ideológico que alumbró ese interés por estrechar lazos culturales comunes entre España e Hispanoamérica a través de estas producciones documentales no fue otro que el de resucitar ciertos valores y mitos como la patria, la raza, el imperio y el catolicismo que formaban parte del ideario nacionalistas desplegado por el régimen franquista durante los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, a partir de los años sesenta comenzó a advertirse en las producciones de NO-DO un nuevo cariz ideológico en el marco de esa política de la Hispanidad donde el acervo cultural de los países americanos fue visto como un gran potencial para el emergente sector turístico. En este sentido, se dedicaron documentales a Perú, Argentina, República Dominicana, Puerto Rico y México.

En el documental *Un viaje a Lima* (n.º 966, 1963), el locutor comienza dando cuenta de esos lazos culturales que unen a España con Perú en los siguientes términos:

> En un reactor de Iberia emprendemos vuelo hacia tierras de Hispanoamérica. Han acudido al aeropuerto los grupos regionales de Trujillo de donde los expedicionarios portan una arqueta con tierra de la patria del conquistador del Perú a la ciudad de Lima.

Durante el recorrido por la ciudad de Lima, el documental indaga acerca de las huellas de la presencia española. Así, por ejemplo, cuando se incorporan planos de la Catedral de Lima el locutor apunta que "la portada de la catedral limeña conserva sellos de la arquitectura virreinal española" (Figura 163). Asimismo, se incorporan a lo largo del metraje planos de otros edificios y monumentos emblemáticos como la Tumba de Pizarro en el interior en el interior de la catedral, el Monumento a Ricardo Palma, Palacio del Gobierno, el Monumento a San Martín, el Palacio de Justicia, la Iglesia Matriz Virgen Milagrosa de Miraflores, la Iglesia de la Merced o el Palacio de Torre Tagle. También, cuando se recogen planos del patio de una vivienda se vuelve a hacer referencia a esos

vínculos con España "los patios andaluces de la ciudad de Lima no difieren de los de Córdoba o Sevilla. Aquí se conserva la esencia de la región meridional de España, incluso en la devoción a la Virgen de la Esperanza". La última parte del documental recoge los restos arqueológicos de las culturas prehispánicas andinas y propone una visita a los museos de Arqueología y Antropología y de Pedro de Osma. También, el documental *Buenos Aires capital* (Juan Manuel de la Chica, 1963), realiza un recorrido turístico por la capital de Argentina y se detiene ante sus monumentos y edificios más emblemáticos, como el Palacio del Congreso de la Nación Argentina, el Ministerio de Defensa, el Monumento al General San Martín, el Teatro Colón, el Monumento al General Manuel Belgrano, la Casa Rosada o el Monumento a la Cata Magna.



Figura 163. Fotograma de *Un viaje a Lima* (n.º 966, 1963)
Fuente: Filmoteca Española.

En 1967 con motivo de la inauguración del vuelo directo de Iberia España-República Dominicana, la revista *Imágenes* dedicó un documental turístico a la capital de la República Dominicana bajo el título *En Santo Domingo* (n.º 1196, 1967) (Figura 164). Con una estructura discursiva muy similar a *Un viaje a Lima*, en su recorrido por la capital se detiene ante diferentes monumentos, como el Obelisco de Santo Domingo, el Monumento a Cervantes, la Puerta de la Misericordia, la Puerta del Conde, la Iglesia del Carmen, el Palacio Nacional, el Centro de los Héroes, el Alcázar de Colón, el Monumento a Colón y la Catedral Primada de América.



Figura 164. Fotograma de *En Santo Domingo* (n.º 1196, 1967)
Fuente: Filmoteca Española.

Sin duda, fue México el país del que más documentales turísticos produjo NO-DO con un total de cuatro películas realizadas entre los años sesenta y setenta: *Nuestras cámaras en Méjico* (*Imágenes* n.º 998, 1964)**,** *Guadalajara (México)* (1968)**,** *Yucatán, el último paraíso Maya* (Mariano de Córdoba, 1977) y *México, México, México* (Mariano de Córdoba 1977). Resultan especialmente significativos estos dos últimos por el trasfondo político que subyace en ellos, ya que, si recordamos, desde el final de la Guerra Civil las relaciones diplomáticas entre México y España se rompieron y no fue hasta 1977, momento en el que se realizaron estos documentales, cuando se reanudaron. El primero se centra en el estado de Yucatán, y recorre desde su capital Mérida hasta las antiguas ciudades mayas de Uxmal y Chichén Itzá, poniendo de relieve su legado artístico, arqueológico y monumental y mostrando las instalaciones turísticas que ofrece Cancún (Figura 165). El segundo propone un recorrido más amplio por los monumentos, los restos arqueológicos, las tradiciones, el folclore y las playas de México. En ese itinerario la cámara se detiene ante el Monumento a La Raza, el Monumento a la Independencia, el Monumento a los Niños Héroes, el Monumento a Madero, el Monumento a Zapata, los murales de Diego Rivera, la Biblioteca Central, el Palacio de Carlota y Maximiliano, la Estatua de León Felipe, el Museo Nacional de Antropología, Teotihuacan, Tula, la Basílica de Santa María de Guadalupe, la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, el Chapitel del Calvario y la Iglesia de San José de Cuernavaca, el Palacio Municipal de Cuernavaca, Monumento a Morelos, Monumento al General Pacheco y el Templo de Santa Prisca de Taxco (Figura 166).



Figura 165. Fotograma de *Yucatán, el último paraíso Maya* (Mariano de Córdoba, 1977)
Fuente: Filmoteca Española.

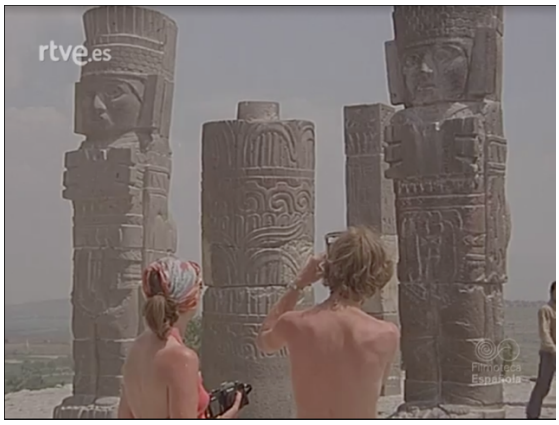


Figura 166. Fotograma de *México, México, México* (Mariano de Córdoba 1977)
Fuente: Filmoteca Española.

Ese interés por indagar sobre las huellas españolas en sus antiguas posesiones también se plasmó en otros documentales. En este sentido, nos encontramos con el documental *Viaje a Manila* (n.º 725, 1958) de la revista *Imágenes* o con los dos documentales que realizó Paul Rickenback en 1970 *Retorno a San Juan* y *España en Florida* (Paul Rickenback, 1970) que realizan un viaje a Puerto Rico y Florida, respectivamente. Junto a ello, el documental de la revista *Imágenes Fernando Poo* (n.º 913, 1962), se dedicó a la que fue una colonia y, posteriormente, provincia española en África (1959-1968), proponiendo un recorrido por su capital, entonces llamada Santa Isabel.

Además de estos documentales turísticos, que pusieron su acento en resaltar la histórica presencia de los españoles en esos territorios, se produjeron otros de promoción turística de diferentes países. Así, durante la década de los sesenta nos encontramos con varios títulos de la revista *Imágenes*. En este sentido, *De Nueva York a San Francisco* (*Imágenes* n.º 831, 1960) hace un viaje por diferentes ciudades de Estados Unidos. *La cámara viaja* (n.º 863, 1961), por su parte, propone un itinerario por Arabia Saudí, Grecia y la Unión Sudafricana. *Ciudades de Oriente* (n.º 982, 1963) recorre Indonesia, Iraq, Jordania e Israel. *Nuestras cámaras en Alemania* (n.º 1014, 1964) visita las ciudades más importantes de Alemania (Berlín, Colonia, Essen, Frankfurt y Hamburgo). Entre el final de la década de los sesenta y comienzos de los setenta se produjeron cuatro documentales turísticos en color sobre Irak —*Bagdad, una ciudad a orillas del Tigris* (Adriano del Valle, 1968)—, Irlanda —*Irlanda, la Isla Esmeralda* (Adriano del Valle, 1969)— e Italia —*Florencia* (Joaquín Esteban Perruca, 1970) y *Viaje a Toscana* (Joaquín Esteban Perruca, 1970)—.

3.3.3. El documental político

Los documentales políticos abordan fundamentalmente visitas oficiales que durante los años del franquismo y de la Transición se dieron tanto por parte de las autoridades españolas como por líderes políticos de las diferentes naciones que viajaron a España para establecer acuerdos diplomáticos. En este sentido, el tratamiento del arte y los monumentos en este tipo de documentales, pese a ocupar un espacio anecdótico, se produjo en el marco de las visitas y recorridos que emprendieron las autoridades durante su estancia en los territorios visitados.

Durante los años del franquismo, esas visitas que registraron las cámaras de NO-DO fueron las que diferentes líderes y personalidades políticas de otros países realizaron en España. Aunque estos contenidos fueron tratados especialmente por el noticiario, también se realizaron Ediciones Especiales a partir de esas imágenes del noticiario a modo de documentales. Las rutas que componían el itinerario integraban tanto enclaves que tenían connotaciones simbólicas relacionadas con la victoria franquista —ejemplo de ello es el Alcázar de Toledo o el Valle de los Caídos— como otros lugares que representaban el pasado glorioso de la nación, entre los que el Monasterio de El Escorial, el Museo del Prado y la Casa-Museo del Greco fueron focos significativos de atención para las cámaras oficiales.

El criterio de filmación se basó en acompañar a las autoridades y al resto de los asistentes en su recorrido, optándose por alternar planos de los asistentes con planos de los monumentos y de las obras que, se suponía, estaban contemplando. Además, las locuciones, que implicaban un valor añadido a las imágenes, tendían a promocionar el arte, resaltando la riqueza y la singularidad del patrimonio español.

Este tipo de reportajes y documentales adquirieron una notoria importancia a partir de los cincuenta en un contexto donde la experiencia autárquica del régimen franquista, definida por la autosuficiencia económica, el aislamiento internacional y la construcción del férreo Estado franquista, empezó a dar muestras de agotamiento. El desmantelamiento del nazismo y el fascismo y la probada ineficacia del modelo autárquico para reflotar la economía española tras la posguerra exigieron la entrada de España en los circuitos internacionales y la consolidación de las relaciones con el exterior como vías para garantizar la supervivencia del régimen. La ayuda económica de Estados Unidos, los acuerdos firmados en 1953 y el definitivo ingreso de España en la ONU en

1955 fueron los hechos que marcaron una bisagra entre el aislacionismo de la década de los cuarenta y el aperturismo de los sesenta.

En la coyuntura política en la que se debatía el papel de España en el panorama internacional tras la Segunda Guerra Mundial, Franco encontró en el régimen de Perón un aliado con el que afianzar unos lazos políticos y económicos entre 1946 y 1949[485]. En este sentido, NO-DO dedicó un largometraje a la visita de Eva Perón, esposa del presidente de la República Argentina, titulado *La primera dama argentina en España* (1947), en el que recogió su viaje por los diferentes lugares de la geografía insular y peninsular, resaltando los aspectos más representativos de cada uno de ellos relacionados con el arte, las tradiciones y el folclore[486]. En dicho periplo, se realizan visitas a algunos monumentos y museos como las murallas de Ávila, el Convento de Santa Teresa, el Castillo de la Mota, el Acueducto de Segovia, el Monasterio de El Escorial, el Puente de Alcántara de Toledo, el Palacio de Exposiciones del retiro donde se encuentra instalada la Exposición de Artes Decorativas e Industriales, el Museo del Prado, la Alhambra, el Generalife, el Monumento a la Fe Descubridora en Huelva, la Catedral de Santiago de Compostela, el Palacio Municipal de Castrelos, la Basílica de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, el Monumento a Colón de Barcelona, la Catedral de Barcelona, la Casa de la Pia Almoina de Barcelona, el Palacio Bereguer d'Aguilar, el Palacio Nacional de Barcelona o el Monasterio de Monserrat (Figuras 167 y 168).



Figura 167. Fotograma de *La primera dama argentina en España* (1947)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 168. Fotograma de *La primera dama argentina en España* (1947)
Fuente: Filmoteca Española.

[485] R. REIN, "El Pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, n.º 1, vol. 1, 2015. Recuperado de http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1313

[486] Esta Edición Especial refundía los noticiarios 232, 233, 234, 235 y los números de *Imágenes* 129, 130 y 131. A. MATUD JURISTO, El cine documental…, op. cit., p. 292.

Con la puesta en marcha de la política de la Hispanidad, se dieron una serie de visitas que estuvieron presididas por personalidades procedentes de los países latinoamericanos[487]. Bajo este impulso subyacía, asimismo, el ingrediente imperialista que acompañó al sentir nacionalista y que orquestó una trayectoria diplomática que se extrapoló incluso a las antiguas colonias, como Filipinas. En este contexto, NO-DO dedicó la Edición Especial *El presidente Quirino en España* (1951) al viaje del presidente de Filipinas, Elpidio Quirino, que incluyó el recorrido habitual por las salas del Museo del Prado, así como su visita al Alcázar de Toledo, al Valle de los Caídos y al Monasterio de El Escorial. En esta línea, fue igualmente filmado el viaje del presidente de Brasil, Juscelino Kubitschek, quien llegó a España con el interés de aprobar acuerdos relacionados con el sector industrial. Así, en el documental *El presidente Kubitschek en España* (1956) se incorporan imágenes de su visita a Toledo con planos que muestran al presidente recorriendo el Alcázar de Toledo y contemplando las pinturas del Greco en la sacristía de la catedral, en la Casa-Museo y en la Iglesia de Santo Tomé (Figuras 169 y 170).



Figura 169. Fotograma de *El presidente Quirino en España* (1951)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 170. Fotograma de *El presidente Kubitschek en España* (1956)
Fuente: Filmoteca Española.

Las relaciones diplomáticas con los países africanos también fueron un baluarte importante en la política internacional de España durante la década de los cincuenta. En este sentido, el documental *El presidente de Liberia en España (The President of Liberia in Spain)* (1952) incorporó la visita del presidente William V. S. Tubman al Museo del Prado, en la misma línea en la que lo habían hecho los anteriores (Figura 171). La amplia

[487] D. MARCILHACY, David, "La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista", en S. MICHONNEAU y X. M. NÚÑEZ SEIXAS, *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, p.74.

nómina de autoridades del mundo árabe que desfilaron por la geografía española fue significativa. Los lazos de amistad que unían al jefe del Estado, Francisco Franco, con muchos de los gobernantes de estos países, y con los que compartía algunos principios ideológicos, marcaron una serie de visitas durante la década de los cincuenta, como ponen de relieve *Misión española en el Oriente Medio* (1952) y *España y el Irak* (1952) y se intensificaron a partir de 1956[488], tal y como lo recogen *España y sus visitantes* (Alberto Reig, 1956), *Mohamed V en España* (Alberto Reig, 1956) o *España y Pakistán (Spain y Pakistan)* (1957) (Figura 172).



Figura 171. Fotograma de *El presidente de Liberia en España* (1952)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 172. Fotograma de *España y sus visitantes* (Alberto Reig, 1956)
Fuente: Filmoteca Española.

No obstante, al margen de estos documentales concebidos como Ediciones Especiales que incorporaron a lo largo de su metraje algunas visitas a museos y monumentos durante el acompañamiento a las autoridades extranjeras en sus recorridos, el tema de las visitas oficiales, al ser de actualidad y estar vinculado directamente con la política, fue especialmente tratado en el noticiario, donde estas noticias ocuparon parte de los contenidos durante los años cincuenta y, sobre todo, en los sesenta. Es por ello que de esta década tan solo encontramos el título de la revista *Imágenes Un viaje a Marruecos* (n.º 967, 1963), en el que, durante la estancia del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga en Marruecos, las cámaras dieron cuenta del legado arquitectónico de aquel país y acompañaron a las autoridades en sus visitas a sus monumentos (Figura 173). En este sentido, se incorporan planos de la torre Hasán, de los vestigios romanos de Chellah o de la Qasab de los Udayas y de las autoridades visitándolos, al tiempo que el locutor aporta descripciones de dichos monumentos y, en ocasiones, aprovecha el momento para

[488] M. EIROA SAN FRANCISCO, "España en el marco de las crisis mundiales de 1956". *HAOL*, n.º 10, 2006, pp. 135-144.

establecer vínculos con el legado arquitectónico hispanomusulmán, como sucede durante el recorrido por la Qasab de los Udayas, donde señala que:

> (…) se aprecia la solidez de la arquitectura árabe y su indudable belleza. En sus patios, tan parecidos algunos a los de la Alhambra granadina, comprobamos las similitudes del edificio con el Alcázar de Sevilla. Ambos son producto de la misma época y de la misma civilización Almorávide y Almohade.



Figura 173. Fotograma de *Un viaje a Marruecos* (n.º 967, 1963)
Fuente: Filmoteca Española.

Fue a partir de la Transición cuando los documentales políticos cobraron un fuerte impulso, tratando fundamentalmente las visitas y los viajes de los reyes de España tanto por las provincias del país como por el extranjero, así como aspectos relacionados con el sistema democrático[489]. A pesar del elevado número de documentales que dieron cuenta de los viajes reales[490], lo cierto es que el tratamiento del arte y los monumentos en los lugares visitados apenas despertó el interés de las cámaras de NO-DO, ya que el foco de

[489] A. MATUD JURISTO, "La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia", op. cit., , pp. 33-58.

[490] *Los Reyes de España en Asturias* (Ramón Saiz de la Hoya, 1976), *Los Reyes de España en Alicante* (1976), *Los Reyes de España en Valencia* (1976), *Viaje Real al continente americano* (1976), *Los Reyes en el Monasterio de Poblet* (1976), *Visita Real a Cádiz* (1976), *Los reyes en Hispanoamérica (Colombia y Venezuela)* (1976), *Visita Real a Lugo* (1976), *Visita Real a Sevilla* (1976), *Visita Real a Córdoba* (1976), *Visita Real a La Coruña* (1976), *Visita Real a Pontevedra* (1976), *Visita Real a Orense* (1976)
Visita Real a Santiago de Compostela (1976), *Los Reyes de España en Castellón de la Plana* (1976), *Los Reyes de España en París* (1976), *Visita Real a Huelva* (1976), *Los Reyes de España en Jordania* (1977), *Los Reyes de España en Egipto* (1977), *Visita Real a El Salvador, Costa Rica y Panamá* (1977), *Visita Real a Cáceres* (1977), *Visita Real a Badajoz* (1977), *Visita Real a Cuenca* (1977), *Los Reyes de España en el INI* (1977), *Los Reyes de España en Alemania: Bonn* (1977), *Los Reyes de España en China* (1978), *Los Reyes de España en Perú* (1978), *Los Reyes de Bélgica en España* (1978), *Viaje de los Reyes de España a México* (1978), *Los Reyes de España en Irak e Irán* (1978), *Los Reyes de España en Guadalupe* (1978), *Los Reyes de España en Portugal* (1978), *Los Reyes en Zamora* (1978), *Los Reyes de España en Argentina* (1978), *Los Reyes de España en Palencia* (1978), *Los Reyes de España en Costa de Marfil y República Popular de Guinea* (1979), *Los Reyes de España en Senegal* (1979) y *Los Reyes de España en Suiza* (1979)

atención lo concentraron los discursos oficiales, la entrega de condecoraciones y las multitudes alabando y vitoreando a los reyes. No obstante, en aquellos documentales en los que el arte y los monumentos encontraron un espacio lo hicieron de tres maneras diferentes: en primer lugar, como contextualización de la ciudad se incluyeron sus edificios más emblemáticos; en segundo lugar, en los actos oficiales que tomaron como escenario algún edificio histórico; en tercer lugar, en los recorridos llevados a cabos por los reyes en museos y monumentos.

Centrándonos en esas visitas a museos y monumentos, podemos destacar varios títulos. De los viajes por la geografía española, *Los Reyes de España en Alicante* (1976), da cuenta de la visita al Castillo de Santa Bárbara; *Visita Real a Sevilla* (1976), recoge a los reyes en la inauguración del Parador Nacional instalado en el Alcázar del Rey Don Pedro en Sevilla; *Visita Real a Badajoz* (1977), da cuenta de la visita al Teatro Romano de Mérida; *Visita Real a Cáceres* (1977) hace referencia a la visita al Monasterio de Santa María de Guadalupe; *Visita Real a Cuenca* (1977) muestra a los reyes recorriendo las salas del Museo de Arte Abstracto de Cuenca y del Museo Arqueológico (Figura 174); *Los Reyes en Zamora* (1978) recoge a los reyes visitando la Colegiata de Santa María La Mayor de Toro (Figura 175); y *Los Reyes de España en Palencia* (1978), mostraron a los reyes durante su vista a la Iglesia-Museo de Santa Eulalia de Paredes de Nava.



Figura 174. Fotograma de *Visita Real a Cuenca* (1977)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 175. Fotograma de *Los Reyes en Zamora* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.

También los documentales sobre los viajes reales a otros países dedicaron un espacio a mostrar a los reyes visitando sus principales monumentos. *Los Reyes de España en Egipto* (1977), recoge las visitas guiadas por el profesor Martín Almagro a Abu Simbel, a los templos de Karnak y Luchor, a los Valles de los Reyes y las Reinas, a los Colosos de Memnón y al Museo Egipcio de El Cairo (Figuras 176 y 177). *Los Reyes de*

España en China (1978) muestra a los reyes visitando Ciudad Prohibida con el complejo palaciego de las dinastías Ming y Qing (Figura 178). *Los Reyes de España en Perú* (1978) da cuenta de la visita al Palacio de Colcampata, a la fortaleza de Sacsayhuamán, a la Catedral de Cuzco y a Machu Picchu (Figura 179). *Viaje de los Reyes de España a México* (1978) muestra a los reyes, por un lado, inaugurando la Exposición Del Greco a Goya instalada en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México y recorriendo sus salas, y, por otro lado, visitando el Museo Nacional de Antropología, así como el Palacio Nacional (Figura 180). *Los Reyes de España en Irak e Irán* (1978) recoge la visita al centro arqueológico de lo que fue la ciudad de Babilonia. *Los Reyes de España en Portugal* (1978) da cuenta de la visita al Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa. *Los Reyes de España en Costa de Marfil y República Popular de Guinea* (1979) recoge a la reina Sofía contemplando las piezas del Museo de las Civilizaciones de Costa de Marfil (Figura 181). Por último, *Los Reyes de España en Senegal* (1979) muestra a los reyes visitando la fábrica de tapices de Thiès.



Figura 176. Fotograma de *Los Reyes de España en Egipto* (1977)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 177. Fotograma de *Los Reyes de España en Egipto* (1977)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 178. Fotograma de *Los Reyes de España en China* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 179. Fotograma de *Los Reyes de España en Perú* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 180. Fotograma de *Viaje de los Reyes de España a México* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 181. Fotograma de *Los Reyes de España en Costa de Marfil y República Popular de Guinea* (1979)
Fuente: Filmoteca Española.

Junto estos documentales que recogieron los viajes de los reyes españoles en el extranjero, también se dedicó un documental a la visita de los reyes de Bélgica a España, *Los Reyes de Bélgica en España* (1978), donde se señala el locutor que "este encuentro hay que situarlo dentro del momento actual europeo en base a la aspiración de nuestro país a la plena incorporación a Europa. Conviene recordar que Bruselas es la sede del mercado común y de la OTAN". Así, tras mostrar la llegada de los monarcas al aeropuerto de Barajas, su traslado Palacio de Aranjuez, la cena de gala en el Palacio Real, los actos oficiales celebrados en el Palacio de las Cortes y en el Ayuntamiento de Madrid, la visita al Hospital General La Paz, y la asistencia a un concierto en la sala de tapices en la Cala de Cisneros, la cámara acompaña a las autoridades en su recorrido por el Monasterio de las Descalzas Reales y da cuenta de los tesoros artísticos que allí se custodian (Figura 182). Seguidamente, unos planos aéreos del Alcázar y del Acueducto de Segovia sirven para contextualizar la visita que los reyes belgas hicieron a la ciudad, donde también se interesaron por conocer su catedral y La Granja de San Ildefonso (Figura 183).



Figura 182. Fotograma de *Los Reyes de Bélgica en España* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 183. Fotograma de *Los Reyes de Bélgica en España* (1978)
Fuente: Filmoteca Española.

Finalmente, dentro de estos documentales políticos producidos durante la Transición no podemos dejar de mencionar *Sobre la democracia* (Raúl Peña, 1977), un cortometraje que, a partir de pinturas, grabados, esculturas, monumentos y material de archivo (fotográfico y fílmico), propone un recorrido histórico del sistema democrático desde sus orígenes en la Antigua Grecia hasta la actualidad, con la intención de dar a conocer a la sociedad española los rasgos de este sistema político.

CAPÍTULO 4. LA CONTRIBUCIÓN DE NO-DO AL DOCUMENTAL DE ARTE

1. LA EDAD DE ORO DEL DOCUMENTAL DE ARTE

Hasta el momento hemos analizado las bases que impulsaron a incorporar contenidos artísticos en la producción oficial de NO-DO, atendiendo, fundamentalmente, a la revista *Imágenes* y a la sección documental de la entidad. Como hemos visto, esa presencia del arte, a menudo, cumplió un papel secundario, ya que formó parte de otros discursos fílmicos que centraron su atención en aspectos relacionados con la geografía, la etnografía, el turismo o la política. Sin embargo, la relevancia que los temas artísticos adquirieron en las producciones de NO-DO llevó, incluso, a que se convirtieran en protagonistas de sus películas, lo que contribuyó al desarrollo del documental de arte en el seno de la entidad. Ahora bien, ese florecimiento del documental de arte no fue una circunstancia aislada y exclusiva de la producción oficial, sino que se sumó y formó parte de un fenómeno más amplio que desde los años cuarenta marcó el inicio de la edad de oro de este género cinematográfico a nivel internacional.

Dicho de otro modo, para entender la forma en la que NO-DO favoreció el desarrollo del documental de arte es necesario conocer los contextos nacional e internacional que marcaron el rumbo de este género. Se trata, en definitiva, de dos ámbitos conectados e interdependientes, pero que, sin embargo, perfilaron marcos de actuación diferentes en las distintas naciones. Es por ello que tras aportar una breve cartografía por las iniciativas llevadas a cabo en el panorama internacional y valorar en qué medida España participó de este contexto, nos centraremos en abordar las circunstancias en las que se debatió la evolución del documental de arte español, atendiendo a los marcos de producción, distribución y exhibición de este tipo de películas, su regulación legislativa y las reflexiones aportadas desde la teórica y la crítica.

1.1. El contexto internacional

El desarrollo alcanzado por la producción de documentales de arte en las principales cinematografías nacionales europeas hizo que este género viviese en los años cuarenta y cincuenta su "edad de oro", coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial, no sólo por el elevado número de películas que se realizaron, sino también por la alta calidad y el carácter innovador o experimental de muchas de ellas que marcaron tendencias con sus soluciones formales y temáticas[491]. En este contexto de posguerra, en

[491] S. JACOBS y D. LATSIS, "Introduction: the mid-century celluloid museum", op. cit., p. 1.

el que el patrimonio cultural había sufrido los efectos inminentes derivados de la dispersión y destrucción de los bienes incautados por los nazis en los territorios ocupados, teóricos y cineastas reflexionaron sobre el papel que podía cumplir el cine para educar, concienciar y sensibilizar a la sociedad acerca de la importancia de conservar y preservar el patrimonio. De este modo, el género del documental se erigió como el vehículo ideal destinado a jugar un papel ético en la educación de los públicos a través de la divulgación de las obras de arte. A fin de que estas pretensiones llegasen a buen puerto, se dieron una serie de acciones que estuvieron representadas por instituciones y organismos internacionales y que se concretaron en las celebraciones de festivales, conferencias y congresos, así como en las iniciativas para la promoción y el intercambio de películas, publicaciones de estudios y catálogos de documentales de arte, etc.

1.1.1. Los inicios del género: el documental de arte en las cinematografías nacionales pioneras

Con anterioridad a la década de los cuarenta, lo cierto es que vieron la luz una serie de tentativas y experiencias que marcaron los inicios del documental de arte[492]. Más allá de las vistas de ciudades y monumentos que acompañaron a los inicios del cine o de las primeras filmaciones que recogieron a los artistas creando durante las décadas de los años diez y veinte, con las aportaciones de Sacha Guitry en *Ceux de chez nous* (1915), Hans Cürlis en *Schaffende Hände* o la película española de Eduardo Zamacois *Escritores y artistas españoles* (1920), fue en la década de los treinta cuando aparecieron los primeros documentales de arte en varios países, como Bélgica, Alemania, Francia, Italia o España.

La contribución de Bélgica al documental de arte se concretó, principalmente, en las aportaciones de Charles Dekeukeleire con *Thèmes d'inspiration*, 1938 o André Cauvin con *L'Agneau Mystique*, 1939[493]. La primera, que obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición Internacional del Arte Cinematográfico de Venecia 1938, rastrea los temas que inspiraron las obras de Pieter Bruegel, Joachim Patinir, Jacob Jordaens o Constant Permeke con imágenes tomadas de la realidad que recogen paisajes, escenas cotidianas,

[492] Por ejemplo, Carlos Fernández Cuenca remonta su más lejana ascendencia a 1918 con el documental realizado por el director sueco Sergels Masterverk que recogía las esculturas de Johan Tobias Sergel, conservadas en el Museo Nacional de Estocolmo. C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*…, op. cit., pp. 8-9.
[493] R. M. BARSAM, *Nonfiction Film. A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1973, p. 119.

personas y objetos. Así, a través del montaje se van alternando esos planos de imágenes reales con los planos de las representaciones pictóricas y se establece una analogía entre la mímesis y la realidad que busca rastrear los estímulos creativos que inspiraron a esos maestros de la pintura (Figuras 184 y 185). Por su parte, el cortometraje de Cauvin realiza un análisis pormenorizado de los paneles que conforman el Políptico de Gante de los hermanos Hubert y Jan van Eyck por medio de su descomposición en los planos detalle (Figura 186). Esta película, como han señalado Jacobs y Latsis, fue la más influyente de la preguerra y cobró una gran trascendencia durante los años cuarenta[494].



Figura 184. Fotograma de *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938)
Fuente: Cinematek



Figura 185. Fotograma de *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938)
Fuente: Cinematek

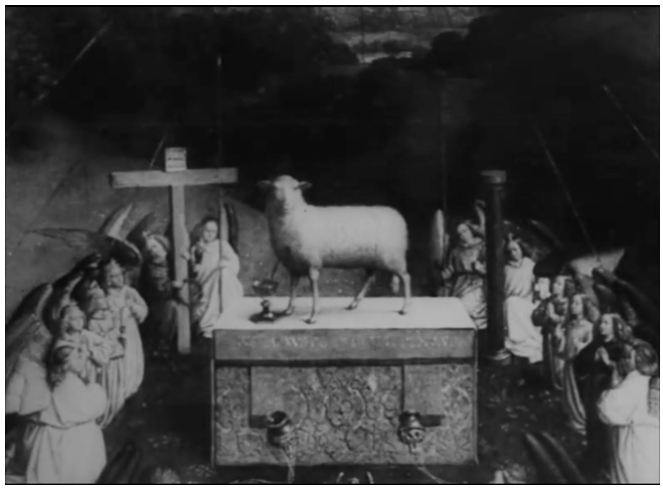


Figura 186. Fotograma de *L'Agneau Mystique* (André Cauvin, 1939)
Fuente: Filmgeschiedenis

La producción francesa también va a ocupar un puesto esencial en los años de la configuración del género. En 1938 René Huyghe consigue su primer éxito con el film *Rubens et son temps*, que realiza con motivo de una gran exposición sobre la obra del

[494] S. JACOBS y D. LATSIS, "Introduction: the mid-century celluloid museum", op. cit., p. 5.

pintor en el Museo Orangerie[495]. Los negativos de este documental fueron destruidos durante un bombardeo aéreo en la Segunda Guerra Mundial, conociéndose solamente gracias a unas copias en blanco y negro[496]. Por otro lado, Maurice Cloche también aportará su grano de arena en este campo con su film *Le Mont Saint-Michel* de 1935, en el que ofrece su personal forma de ver la arquitectura a través de la abadía normanda[497].

En el caso español, como ya hemos visto, esta década estuvo jalonada por una serie de aportaciones que se concretaron en *Salamanca, monumental e histórica* (Juan Antonio Cabero, 1935), *La ruta de Guadalupe* (Fernando Méndez-Leite von Haffe, 1935), *Toledo y El Greco* (Ignacio Ferrés Iquino, 1935), *Felipe II y El Escorial* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1935) y *Castillos de Castilla* (Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1936). Pero, sin duda, el documental de arte más influyente fue el realizado por Ramón Barreiro bajo el título *Velázquez* (1937) en el contexto de la Guerra Civil en el momento en el que las obras del Museo del Prado se encontraban rumbo a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra. Para filmar esta película, Barreiro recurrió a las reproducciones fotográficas de las pinturas de Velázquez del Archivo Moreno, 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 en colaboración con Enrico Gras y Tatiana Grauding (Figura 187)[498]. Esta película sobre los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua pintados por Giotto inició una vía llena de posibilidades para el film de arte y consagró a Luciano Emmer como una de las piedras angulares en la configuración del género en Italia. A pesar de ser esta película la más influyente, no fue la única contribución de Italia al documental de arte durante esta década, ya que con anterioridad vieron la luz otras aportaciones, entre las que podemos

[495] F. ALBERA, L. LE FORESTIER, V. ROBERT, K. IMESCH y M. LÜSCHER, "Approches d'un genre hybride, le film sur art", en V. ROBERT, L. LE FORESTIER y F. ALBERA (dir.). *Le film surl'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 10.
[496] O. CÉSAR PAREDES, "Documentales de arte". *Revista Internacional del Cine*, n,º 3, octubre de 1952, pp. 67-70.
[497] R. M. BARSAM, *Nonfiction Film, op. cit.,* p. 114
[498] Sobre 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 definitorioas del buen documental de arte. Aunque nuestros cineístas no hubieran hecho después nada que valiese la pena de recordar, bastaría con el "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 extranjeros". C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*, op. cit., p. 19.

destacar: *Assisi* (Alessandro Blasetti, 1932), *Paestum* (Ferdinando Maria Poggioli, 1932) o *Fontane di Roma* (Mario Costa, 1938).



Figura 187. Fotograma de *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Graunding, 1938)
Fuente: Cineteca di Bologna

1.1.2. La Edad de Oro del documental de arte y la institucionalización del género

A las experiencias aportadas por las diferentes naciones durante los años treinta, siguieron otras contribuciones en los primeros años de la década de los cuarenta, como el largometraje suizo *Michelangelo: Das Leben eines Titanen* (Curt Oertel,1940), el cortometraje francés *Aristide Maillol, sculpteur* (Jean Lods, 1943) o las películas italianas *Venezia minore* (Francesco Pasinetti, 1942), *Il paradiso terrestre* (1940), *Destino d'amore, overo, piccolo mondo al platino* (1942), *Il Cantico delle creature* (1943) y *Guerrieri* (1943), realizadas las cuatro por Luciano Emmer en colaboración con Tatiana Grauding y Enrico Gras[499]. Sin embargo, la auténtica revolución del documental de arte vino con el final de la Segunda Guerra Mundial, en un momento en el que este género se convirtió "en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura"[500], como ha apuntado G. G. Peydró. De esta manera, las décadas de los cuarenta y los cincuenta significaron para el documental de arte una etapa de plenitud y madurez, a la vez que este género experimentó su institucionalización. Muchos países europeos se vieron beneficiados por las leyes de producción y difusión de este tipo de películas. En este sentido, Bélgica, Francia e Italia se convirtieron en las

[499] P. SCREMIN, *Parole dipinte*…, op. cit., p.48.
[500] G. G. PEYDRÓ, *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*, op. cit., p. 35.

principales potencias productoras de documentales de arte, al tiempo que contribuyeron con sus aportaciones a marcar las tendencias del género a través de sus experimentaciones formales y temáticas.

La consideración del cine como una eficaz herramienta para la difusión y democratización de la cultura y las posibilidades que ofrecía el documental de arte para educar en materia artística por medio de la reflexión sobre los procesos de creación, el análisis del arte (arquitectura, escultura, pintura, grabado, orfebrería, etc.) a través de sus periodos y estilos o de las biografías de sus artistas fueron sólidos argumentos que permitieron conectar la educación y la cultura con la sociedad en un contexto marcado por la barbarie y devastación de la guerra. Esta dimensión humanista del documental de arte encajaba directamente con los ideales que dieron impulso a la creación de importantes organizaciones internacionales de la cultura como fue la UNESCO. A esta también se sumaron otras más especializadas en diferentes ámbitos de la cultura, como la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), que había sido fundada en París en 1938, o el Consejo Internacional de Museos (ICOM), en 1946. E, incluso, se crearon otras dedicadas específicamente a la difusión, el fomento y el conocimiento del documental de arte, como veremos a continuación.

El 4 de noviembre de 1946 se constituyó oficialmente en París la UNESCO, una rama de la ONU especializada en la educación, la ciencia y la cultura, tras un encuentro celebrado un año antes en Londres que organizaron los gobiernos de Reino Unidos y Francia cuando aún no había finalizado la guerra. El propósito de dicha organización era el de:

> Contribuir a la paz y a la seguridad estrechando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, la colaboración entre las naciones, a fin de asegurar el respeto universal a la justicia, a la ley, a los derechos humanos y a las libertades fundamentales que, sin distinción de raza, sexo, idioma o religión, la Carta de las Naciones Unidas reconoce a todos los pueblos del mundo[501].

La importancia que los medios de comunicación adquirieron en la sociedad de masas y el papel encomendado al cine como dispositivo al servicio de la cultura y la educación no pasaron desapercibidos por la UNESCO y en 1947 nombró a John Grierson, padre de la escuela documentalista inglesa, director del Departamento de Comunicación

[501] *¿Qué es la UNESCO?* París: UNESCO, 1969, p. 10.

de Masas e Información Pública. Las iniciativas aportadas por esta figura al fomento del cine documental como medio de educación pronto se dejaron sentir en la organización y en 1948 publicó un artículo en *El correo de la UNESCO* en el que expresaba lo siguiente:

> En el desarrollo de su programa cinematográfica, la UNESCO estimulará la producción de documentales, que presentan las realizaciones alcanzadas por naciones o grupos nacionales seleccionados, contando para ello con el concurso de los Estados Miembros. Su distribución será universal[502].

Precisamente, en ese mismo año, el 26 de junio de 1948, el representante de la Unidad de Cine del departamento regentado por Grierson, Gordon Mirams, inauguró la primera Conferencia Internacional sobre el Cine de Arte, cuya celebración tuvo lugar en el Louvre y el Musée de l'Homme y se prolongó hasta el 2 de julio. Dicho encuentro, organizado por el círculo artístico francés Les Amis de l'Art con la colaboración de la UNESCO, el ICOM, la Cinemateca Francesa y los Ministerios franceses de Educación y Asuntos Exteriores, reunió a importantes personalidades del mundo de la cultura, entre los que se encontraban cineastas, artistas, responsables de museos, archiveros de películas e historiadores del arte, que ya habían mostrado su interés por el género del cine sobre arte. A las conferencias presentadas en torno al documental de arte y al ciclo de proyecciones organizado, su sumó, como broche final del evento, la fundación de la Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)[503]. La creación de este organismo venía a ser el primer gran impulso institucional destinado a fomentar, proteger y difundir las películas de arte a nivel internacional, sin embargo, las acciones e iniciativas llevadas a cabo respondieron a las coyunturas en las que se vio envuelta la FIFA desde su creación hasta su disolución en 1970[504]. Tras la primera conferencia de París, se celebraron en los años siguientes tres más que tuvieron como sede Bruselas (1950), Ámsterdam (1951) y Venecia (1952). Durante estos años, los esfuerzos se concentraron, por un lado, en definir el alance del término del documental de arte, y, por otro lado, en dotar a esta organización de unos estatutos y definir sus objetivos, su plan de actuación y su organización interna.

---

[502] J. GRIERSON, "La libre difusión de ideas. Un debate animado en el seno de la subcomisión de información de masas". *El Correo de la UNESCO*, n.º 1, vol. 1, 1948, p. 3.

[503] B. CLEPPE, "The institutional breeding grounds of the post-war film on art: key figures and networks behind the first International Conference on Art Films", en S. JACOBS, B. CLEPPE y D. LATSIS (eds.), *Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020, pp. 39-40.

[504] Para una revisión sobre la historia de la FIFA, véase: F. GUERMANN, "La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)". *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 1, 2000, pp. 14-19.

El debate en torno a la definición de película de arte fue un tema de reflexión que presidió el encuentro de Bruselas organizado del 19 al 22 de febrero de 1950. En un artículo publicado en *El correo de la UNESCO* de Francis Bolen, representante de la Unidad de Cine de la UNESCO en el congreso de Bruselas, se expusieron las conclusiones de dicho congreso y se aportó una serie de reflexiones en torno al alcance del término "película de arte" (Figura 188). Así, se señalaba que la definición adoptada en el II Congreso Internacional de la Película de Arte fue la siguiente: "toda película cinematográfica que contribuya al conocimiento, al estudio y a la difusión de cualquiera de las ramas del arte". Más adelante, profundizaba acerca de estos tres propósitos de la película de arte y precisaba:

> las que contribuyen al conocimiento, como sucede con las películas documentales de vulgarización general; las que son un instrumento de estudio, y en este caso el cine viene a unirse a la historia del arte o a la crítica artística; las que tiene por objeto la difusión, quedando incluidos en esta categoría todas las que, partiendo de una obra de arte, dejan cierta libertad a la fantasía, al sueño, a la interpretación[505].

Asimismo, Bolen sostuvo que las películas de arte hasta el momento se habían centrado en las artes plásticas, dejando a un lado la música, la danza y la poesía. Por lo que, el término de película de arte debía ampliar su proyección y dar cabida a otras artes. En este sentido, los congresistas se mostraron favorables a tener en cuenta otras disciplinas artísticas.

[505] F. BOLEN, "Bautismo y definición de la Película de Arte". *El Correo de la UNESCO*, n.º 3, vol. 3, 1950 p. 11.



Bautismo y definicion de la Pelicula de Arte

Por Francis BOLEN
de la División Cinematográfica de la Unesco

DEBE entenderse por película de arte toda cinta cinematográfica que contribuya al conocimiento, al estudio y a la difusión de cualquiera de las ramas, del arte.»

Esta es la definición que adoptó el II Congreso Internacional de la Película de Arte, que acaba de celebrarse en Bruselas.

Se habían manifestado dos tendencias entre los congresistas cineastas y artistas, historiadores y críticos de arte, conservadores de museos. Para algunos de ellos, la película debería mantenerse estrictamente en el terreno didáctico, **al servicio de la obra de arte**; para otros, puede permitirse al cineasta una interpretación personal, **utilizando la obra de arte** para fines nuevos.

La mayor parte de las películas de arte realizadas hasta hoy tratan de pintura, escultura, grabado; en una palabra, se refieren a las artes plásticas. ¿No debería pensarse también en la música, en la danza, incluso en la poesía? El Congreso acabó por dar una respuesta afirmativa a esta pregunta, del mismo modo que adoptó una fórmula de máxima tolerancia en lo que se refiere al primero de los puntos que se discutieron.

En efecto, si volvemos a la definición que hemos citado al principio de este artículo, veremos que comprende tres tipos de películas: las que contribuyen al **conocimiento**, como sucede con las películas documentales de vulgarización general; las que son un instrumento de **estudio**, y en este caso el cine viene a unirse a la historia del arte o a la crítica artística; las que tienen por objeto la **difusión**, quedando incluidos en esta categoría todas las que, partiendo de una obra de arte, dejan cierta libertad a la fantasía, al ensueño, a la interpretación. Incluiríamos en la primera categoría, por ejemplo, la película francesa «CÉSARÉE», sobre los vestigios de una ciudad romana en Africa del Norte; para la segunda, citaremos el «RUBENS» de Paul Haesaerts y Henri Storck, y en la tercera, «El EVANGELIO DE LA PIEDRA» en que André Bureau relata la vida de Cristo basándose en una serie de esculturas de diversas catedrales.

Es preciso, sin embargo, evitar cuidadosamente los compartimentos estancos y reconocer que toda película para la que se hayan utilizado una o varias obras de arte será una película de arte en la medida en que propague el sentido de lo bello.

Desde este punto de vista, el Congreso pudo juzgar sobre elementos reales, ya que las sesiones de trabajo alternaron con proyecciones que se convirtieron en un verdadero festival especializado, el cual, a su vez, proporcionó materiales para interesantes debates acerca de la utilización de la película en color y sobre el papel de la música y del comentario hablado.

Después de elegir el Consejo de Administración de la Federación internacional de la Película de Arte, el Congreso encargó a sus dirigentes que estudiaran la creación de una filmoteca general de consulta, de acuerdo con la Federación internacional de Archivos de cine, rogándoles asimismo que señalen medios que permitan estimular la producción, la venta y la distribución de este tipo de cine.

EL APOCALIPSIS. — Domiciano martirizó a Juan de Galilea. Sumergido en una caldera de aceite hirviendo, no sintió nada. El Apocalipsis que escribió inspiró a Durero. Los grabados de Durero, a su vez han inspirado al cineasta inglés H. G. Cowpelle para su película « El Apocalipsis o la Revelación de San Juan ».

ENTRE las películas que vimos, había algunas que merecen un análisis detallado. Desgraciadamente hemos de limitarnos aquí a una rápida enumeración.

«Experiencia del Cubismo» (Italia), realización de Geo Tapparelli, es una buena exposición de las concepciones cubistas. Partiendo de un cuadro, se llega a los diversos elementos reales trasportados a la obra de arte. La perspectiva es convencional y el pintor cubista trata de crear una vida nueva, o más exactamente un objeto nuevo.

«Saga in Stone» (India) es una maravillosa galería de esculturas. Esta cinta adolece, indudablemente, de imperfecciones técnicas; pero el material tratado es un río que se olvidan fácilmente esos defectos.

Holanda da modestamente los primeros pasos en el dominio de la película de arte con **«De Muyderkring herleeft»** (El Círculo de Muyden renace), reconstitución de la vida en el castillo de Muyden, donde el gran poeta Hooft reunía en torno suyo a las inteligencias más brillantes de su época: Vondel, Huygbens, etc.

En **«Images Gothiques»** (Francia), Maurice Cloche ha iluminado con gran talento esculturas admirables.

En **«Carpaccio»** (Italia), Umberto Barbaro hace un análisis crítico muy interesante de la obra del maestro veneciano.

Gaspariano, por su parte, en **«The Apocalypse or the Revelation of St. John»** (Gran Bretaña) ha ensayado una especie de sinfonía cinematográfica a base de los grabados de Durero.

La película de Giuseppe Delogu y Max Haufler, **«Rhapsodie véronaise»**, estudio histórico de la ciudad de los Dogos, señala la presencia de Suiza, y **«Romantici a Venezia»** (Italia) es uno de esos juegos de virtuosos en que se complace Luciano Emmer. En este caso evoca las figuras de Byron, George Sand, Rissel, Wagner y d'Annunzio, en el ambiente de palacios y canales.

«Images Médiévales» es una película francesa en tecnicolor, compuesta toda ella a base de miniaturas de los siglos XIV y XV. William Novik se ha servido con gran talento de los miniaturistas para componer una evocación de los usos y costumbres de la Edad Media. Difícil sería decir qué es lo más admirable, la habilidad técnica del cineasta o la riqueza del material con que opera.

El Dr. Carl Lamb, de Munich, había traído un precioso rollo hecho con el concurso de las bellas figuritas de Bustelli: **«Jeux de Porcelaine»**.

Se splendió nuevamente **«Le Paradis Perdu»** (Italia), en que Luciano Emmer se recrea en innumerables detalles de la maravillosa obra de Jerónimo Bosco.

Los ingleses presentaron una película que exhibeza del trabajo, creador de Bellezas. El principio y el final de la cinta están tratados en grabado, donde así preciosas indicaciones sobre este nuevo procedimiento de la cinematografía en colores.

Los polacos presentan una película documental muy interesante sobre la antigua ciudad lacustre de **«Biskupin»**, donde se han descubierto vestigios de la Edad de Bronce. La realización de Stefanowski es impecable.

Finalmente, los franceses presentaron **«Images Médiévales»** (Francia), película en tecnicolor, compuesta toda ella a base de miniaturas de los siglos XIV y XV. William Novik se ha servido con gran talento de los miniaturistas para componer una evocación de los usos y costumbres de la Edad Media. Difícil sería decir qué es lo más admirable, la habilidad técnica del cineasta o la riqueza del material con que opera.

El Dr. Carl Lamb, de Munich, había traído un precioso rollo hecho con el concurso de las bellas figuritas de Bustelli: **«Jeux de Porcelaine»**.

Se splendió nuevamente **«Le Paradis Perdu»** (Italia), en que Luciano Emmer se recrea en innumerables detalles de la maravillosa obra de Jerónimo Bosco.

Los ingleses presentaron una película que exhibeza del trabajo, creador de Bellezas. El principio y el final de la cinta están tratados en grabado, donde así preciosas indicaciones sobre este nuevo procedimiento de la cinematografía en colores.

Los polacos presentan una película documental muy interesante sobre la antigua ciudad lacustre de **«Biskupin»**, donde se han descubierto vestigios de la Edad de Bronce. La realización de Stefanowski es impecable.

« Imágenes Medievales » : William Novik ha realizado con ese título, sobre miniaturas de manuscritos de la Biblioteca Nacional de París, una magnífica película, cuya música, en estilo de la época, ha compuesto Guy-Bernard Deispierre.

Finalmente, los franceses presentaron **«Images Médiévales»** (Francia), película en tecnicolor, compuesta toda ella a base de miniaturas de los siglos XIV y XV. William Novik se ha servido con gran talento de los miniaturistas para componer una evocación de los usos y costumbres de la Edad Media. Difícil sería decir qué es lo más admirable, la habilidad técnica del cineasta o la riqueza del material con que opera.

El Dr. Carl Lamb, de Munich, había traído un precioso rollo hecho con el concurso de las bellas figuritas de Bustelli: **«Jeux de Porcelaine»**.

Se splendió nuevamente **«Le Paradis Perdu»** (Italia), en que Luciano Emmer se recrea en innumerables detalles de la maravillosa obra de Jerónimo Bosco.

Los ingleses presentaron una película que exhibeza del trabajo, creador de Bellezas. El principio y el final de la cinta están tratados en grabado, donde así preciosas indicaciones sobre este nuevo procedimiento de la cinematografía en colores.

Los polacos presentan una película documental muy interesante sobre la antigua ciudad lacustre de **«Biskupin»**, donde se han descubierto vestigios de la Edad de Bronce. La realización de Stefanowski es impecable.

Figura 188. *El correo de la Unesco*
Fuente: UNESCO

También en este II congreso, se eligió al consejo de administración de la FIFA y se encargó a sus dirigentes que estudiaran la creación de una filmoteca general de consulta de acuerdo con la FIAF, así como los medios para estimular la producción, la venta y la distribución de este tipo de películas. No obstante, fue en el siguiente congreso, celebrado un año después en Ámsterdam, cuando se dotó a la FIFA de un estatuto jurídico y se definieron los objetivos y las líneas de actuación, que se concretaron en: la organización de festivales y congresos, la publicación de catálogos, revistas y estudios, la creación de un archivo y el establecimiento de redes de contacto entre los profesionales encargados de la realización de películas de arte (cineastas, productores, historiadores, críticos, distribuidores, etc.). Sin embargo, no sería hasta 1952 cuando la UNESCO reconociese la FIFA como una ONG, por lo que, la capacidad para que sus actividades recibiesen subvenciones no fue posible hasta 1953.

Estos primeros años de la FIFA fueron los más prolíficos en cuanto a la organización de actividades y toma de decisiones. En este sentido, se editaron tres catálogos (1949, 1951 y 1953) que, además de recoger, un reportorio de los documentales de arte realizados en distintos países, incluyeron ensayos críticos sobre el tema. Llama la

atención cómo España no está incluida entre los países productores de películas de este género. El catálogo de 1949, *Le film sur l'art: etudes critiques et répertoire international*, recoge un total de 13 países, con una producción liderada por Italia con 29 películas, Francia con 19 y Bélgica con 17. El de 1950, *Le film sur l'art: Bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international*, suma un total de 19 países, cuya producción de documentales de arte está liderada por Estados Unidos con 66, Italia con 64 y Francia con 53. Por último, el catálogo editado en 1953, *Le film sur l'art: Panorama 1953,* recoge un total de 29 países, donde, de nuevo, la producción de documentales de arte viene liderada por Estados Unidos con 155, Italia con 127 y Francia con 111[506].

Junto a la FIFA, otra organización internacional que veló por el fomento y el desarrollo del documental de arte fue el Comité Internacional CIDALC para el Cine y las Artes Figurativas. Este nuevo comité creado por Carlo Ludovico Ragghianti en 1950 en el Instituto de Historia del Arte del Palacio Strozzi de Florencia se trataba de una rama especializada en películas de arte del Comité Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma (CIDALC) que había sido creado en París en 1930. También este comité reunió a importantes personalidades del mundo del cine y del arte y, además de las reuniones y los encuentros que se celebraron, en 1953 vio la luz un catálogo de películas de arte que estaba previsto que apareciese en 1951, pero, finalmente, se retrasó su publicación. El propósito de este nuevo catálogo era el de actualizar los que hasta el momento habían visto la luz sobre películas de arte —el repertorio de títulos publicado por Mario Verdone en 1950[507] y los catálogos de la UNESCO de 1949 y 1950— e incorporar nuevos países que habían producido documentales de arte. Así, este nuevo catálogo sumó un total de 1109 títulos procedentes de 31 países distintos entre los que, por vez primera, se encontraba España representada con dos documentales de Alexandre Cirici i Pellicer de 1950, *Gaudí* y *Pintura románica catalana*[508].

Durante el II Congreso sobre el Cine y las Artes Figurativas celebrado en el Palacio Strozzi de Florencia del 25 al 28 de septiembre de 1955, el Comité se transformó en el Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA). El objetivo principal de este nuevo

---

[506] Véase: *Le film sur l'art:* etudes *critiques et répertoire international*. París: UNESCO, 1949; *Le film sur l'art: Bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international*. París: UNESCO, 1951; y, *Le film sur l'art: Panorama 1953*. París: UNESCO, 1953.

[507] M. VERDONE, "Filmografia", en VV. AA., *Le Belle Arti e il film*. Roma: Bianco e Nero, 1950, pp. 97-121.

[508] *Le film sur l'art: Répertoire général international des films sur les arts*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1953, p. 88.

encuentro fue el de fusionar el IIFA y la FIFA en un solo organismo a fin de aunar esfuerzos, puesto que las líneas de actuación y los propósitos de ambas organizaciones transitaban de forma paralela y muchos de sus miembros eran los mismos, pero, finalmente, estas aspiraciones no llegaron a buen puerto[509].

En este contexto de efervescencia del documental de arte, destacados críticos y teóricos del cine como André Bazin, Pierre Francastel, Henri Lemaître, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim y Carlo Ludovico Ragghianti, entre otros, se sumaron con sus publicaciones al debate y a la reflexión sobre las posibilidades de este género cinematográfico. A través de sus escritos delinearon un escenario de tendencias en entorno al documental de arte que situó a Italia, Francia y Bélgica como los principales países cuyos realizadores contribuyeron con sus propuestas a explorar las diferentes vías por las que debía transitar el cine sobre arte.

Italia a la cabeza fue, sin lugar a dudas, el país que llevó el documental de arte a sus más altas cinemas. No solo por ser la nación europea donde más películas de arte se produjeron si tomamos como referencia los datos de los catálogos publicados en la década de los cincuenta, sino porque fue el escenario donde coincidieron en torno a 1948 las principales tendencias del documental de arte representadas por las películas de Luciano Emmer, Roberto Longhi y Umberto Barbaro y Carlo Ludovico Ragghianti[510]. La razón de esta vitalidad en la producción de documentales de arte viene en parte del amparo legislativo a partir de la Ley 678 de 5 de octubre de 1945, según la cual el 3% anual de los ingresos brutos de la exhibición debía invertirse en cortometrajes, a la que se sumarían nuevas órdenes en los siguientes años destinadas al fomento y a la protección de las películas documentales.

Las experiencias aportadas por Luciano Emmer al documental de arte, en colaboración con Enrico Gras y Tatiana Graunding, desde *Racconto da un affresco* (1938), a la que se sumaron otras películas durante los años cuarenta, demostraron las posibilidades creativas del cine en su diálogo con el arte[511]. En este sentido, desde 1948 y durante la década de los cincuenta vieron la luz nuevos títulos *Isole nella laguna* (1948),

[509] Acerca de las relaciones entre el IIFA y la FIFA, véase: P. VILLA, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, consteti, figure*. (Tesis doctoral). Údine: Università degli Studi di Udine, 2020, pp. 185-189

[510] G. G. PEYDRÓ, "Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 344, 2013, pp. 264-275.

[511] Acerca de Luciano Emmer, véase: G. MONETI, *Luciano Emmer*. Florencia: La Nuova Italia, 1992.

Venise et ses amants / Romantici a Venezia (1948), *La légende de sainte Ursule* (1948), *L'allegoria della Primavera* (1948), *L'invenzione della croce* (1949), *I fratelli miracolosi* (1949), *La colonna Traiana* (1949), *Goya. La festa di sant'Isidoro / I disastri della guerra* (1950), *Leonardo da Vinci* (1952), *Matrimonio alla moda / La carriera di un libertino* (1953), *Picasso* (1954) y *Sette pittori* (1957) con los que, según André Bazin, tuvo lugar la primera revolución de las películas de arte. Esta se fundamentaba, precisamente, en "la abolición del marco, cuya desaparición identifica el universo pictórico con el universo simplemente tal"[512]. Se trataba de una de las claves de las películas de Luciano Emmer que ya estaba presente desde su primer documental, donde, había demostrado la capacidad del cine de utilizar la pintura como punto de partida para una nueva creación.

Por tanto, más que hacer del cine un instrumento didáctico, analítico o interpretativo de la obra de arte, el propósito de Emmer residía en explorar el potencial creativo del cine en su diálogo con el arte. El alto grado de experimentación alcanzado por Emmer en sus películas consigue situar a la pintura al servicio de la narración cinematográfica, gracias al uso del montaje, que otorga un toque dramático al discurso del documental[513]. Así, en *Racconto da un affresco*, partiendo de las reproducciones fotográficas de frescos de Giotto de la Capilla Scrovegni de la editorial Alinari, Emmer se concedió la licencia creativa de descomponer en planos detalle las pinturas —que en ningún momento son mostradas en su totalidad— y, posteriormente, recomponer esos fragmentos pictóricos, estableciendo, a través del montaje, asociaciones semánticas entre los asuntos representados. La defensa de Bazi a favor de utilizar libremente la cámara excediendo los límites del cuadro también encontró en la teoría de Siegried Kracauer su refrendo, al apuntar que:

> El cine experimental sobre arte adquiere su plenitud cuando su creador, despreocupado de cualquier propósito exterior, intenta construir, partiendo de los elementos de las pinturas utilizadas, una unidad autónoma de tanta validez artística como las originales[514].

El modelo de Emmer, además de marcar un punto de inflexión en la concepción del documental de arte, pronto tuvo una amplia nómina de seguidores. Así, en 1950, desde *El correo de la UNESCO* se daba cuenta de esta trascendencia en los siguientes términos:

---

[512] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990, p. 218. <1ª ed., 1958>
[513] A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, op. cit., p. 53.
[514] S. KRACAUER, *Teoría del cine*. *La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996, p, 253. <1ª ed., 1960>

> Esta nueva fórmula se ha extendido por el extranjero, y hoy existen en Francia, en Inglaterra y en Norteamérica muchos cineastas que enfocan del mismo modo que Emmer el problema del documental sobre la pintura. Ello constituye una victoria del lenguaje cinematográfico, así como uno de los ensayos más interesantes de interpretación de un arte por otro que haya abordado la cultura contemporánea[515].

En las antípodas de esta tendencia creativa de Emmer, se desarrollaron las propuestas, por un lado, de Roberto Longhi y Umberto Barbaro, y, por otro, de Carlo Ludovico Ragghianti. Tanto Longhi como Ragghianti compartían su formación como historiadores del arte y consideraban la obra de Emmer una traición a la pintura, sin embargo, sus posturas acerca de lo que debía ser el documental de arte transitaron por sederos diferentes.

Los casos de historiadores del arte que se sumaron a participar en la realización de documentales de arte en Italia fueron desde los primeros años cuarenta recurrentes. En este sentido, podemos señalar algunos ejemplos de historiadores del arte que se encargaron de realizar el comentario de diferentes películas, como fueron Matteo Marangoni para *Botticelli* (Antonio Pozzetti, 1943), Valerio Mariani para *Sinfonie piranesiane* (Edmondo Cancellieri, 1943) y *Michelangelo da Caravaggio* (Raffaele Saitto, 1943), Rodolfo Pallucchini para *Tintoretto* (Edmondo Cancellieri, 1943) o Alberto Savino para *Andrea Mantegna* (Carlo Malatesta, 1943)[516]. Por tanto, aunque la participación de especialistas del mundo del arte no era novedad en el documental de arte italiano, el hecho de dirigir películas de arte y proponer con ellas modos de análisis de las obras de arte fue lo que realmente situó a Longhi y Ragghianti en las primeras filas de las contribuciones de este género en Italia.

La concepción del documental de arte de Longhi y Barbaro estuvo fuertemente influenciada por la trayectoria profesional de estos realizadores. En este sentido, a la labor docente desarrollada por Longhi desde su toma de posesión de la cátedra de Historia del Arte Medieval y Moderno en la Università di Bologna en 1934, donde formó a importantes figuras, como Pier Paolo Pasolini, se unían sus contribuciones al estudio de la Historia del Arte, entre cuyos trabajos se encuentra los dedicados a Piero della Francesca (1927) y Caravaggio (1952). Esta doble trayectoria como docente e investigador aportaron las bases metodológicas de su análisis del arte a través del cine,

---

[515] "Películas documentales de arte en Italia". *El Correo de la UNESCO*, n.º 4, vol. 3, 1950, p. 10.
[516] P. SCREMIN, "Teoria e pratica del critofilm", en A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995, p. 103.

así como el conocimiento sobre los temas abordados. Por su parte, el teórico y crítico de cine Barbaro había estudiado el formalismo cinematográfico, al traducir a Balázs y Pudovkin, así como la teoría de la pura visibilidad y el método formalista, a partir, fundamentalmente, de la obra de Wölfflin, que también había traducido[517]. Así, sobre estas sólidas bases teóricas y metodológicas del cine y del arte, realizaron conjuntamente los cortometrajes *Carpaccio* (1948) y *Caravaggio* (1948), alzándose el primero de ellos con el León de Plata en la IX Mostra Cinematografica Veneziana, donde fue presentado dentro de la sección especial "Film d'Arte Figurativa"[518] (Figura 189).

El modelo de documental de arte propuesto por Longhi y Barbaro se erigió como un experimento divulgativo de la historia del arte y, frente al de Emmer, persiguió mantenerse fiel a la obra de arte a través de una estrecha relación entre el texto y la imagen. En este sentido, en *Carpaccio* se advierte un interés por indagar en los elementos formales e iconográficos que caracterizan a la obra del pintor cuatrocentista. Para ello, además de hacerse referencia al contexto figurativo de la época, con la incorporación de planos de las obras de Gentille Bellini, Piero della Francesca, Antonello da Messina, Paolo Uccello o Domenico Ghirlandaio, también se establecen relaciones con la pintura moderna con referencia a las obras de Carlo Carrà o Édouard Manet.



Figura 189. Fotograma de *Carpaccio* (Roberto Longhi y Umberto Barbaro, 1948)
Fuente: Cineteca di Bologna

Para Ragghianti, tanto el modelo de Emmer como la propuesta de Longhi y Barbaro estuvieron muy alejados de su postura acerca de cómo el cine debía contribuir al análisis

[517] P. SCREMIN, *Carpaccio*…, op. cit., pp. 39-41. P. SCREMIN, "Teoria e pratica del critofilm", op. cit., p. 108.
[518] P. SCREMIN, *Carpaccio*…, op. cit., p. 18.

de la obra de arte, donde, según él, debía primar una aproximación crítico-interpretativa[519]. Es por ello que en su aspiración por alejarse de las tendencias del documental de arte imperantes en el momento bautizó a sus películas bajo el término *critofilm* con el que pretendía definir su modelo de análisis basado en "la crítica de arte (penetración, interpretación, reconstrucción del proceso de la obra de arte o del artista) realizada por medios cinematográficos y no por palabras"[520].

La llegada de Ragghianti al documental de arte se produce después de haber aportado un significativa y contundente reflexión teórica sobre el cine, iniciada en los primeros años treinta con su ensayo, *Cinematografo rigoroso* (1933), en el que afirma que el cine debe estudiarse desde los métodos de la historia del arte[521]. A partir de este momento, las reflexiones aportadas en torno a la concepción cine como arte figurativo van a ocupar las páginas de sus ensayos posteriores, *Cinema arte figurativa* (1952) y *Arti della visione I: Cinema* (1975)[522]. Así, esa teoría desarrollada por Ragghianti, estrechamente familiarizada con la doctrina del formalismo y de la pura visibilidad, bajo el tamiz de las aportaciones de Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin o Benedeto Croce, fue la que le abrió el camino para la realización de su primer *critofilm* en 1948, *La Deposizione di Raffaello*, donde llevó sus inquietudes teóricas a la práctica, a la que se sumaría un año después *Lorenzo il Magnifico e le arti*. A diferencia de Longhi y Barbaro, que también se habían posicionado a favor de una dimensión analítica de la obra de arte frente a la dimensión creativa de Emmer, Ragghianti consideraba que para conocer verdaderamente la obra de arte era necesario entrar en contacto directamente con ella y desentrañar los procedimientos técnicos que habían permitido a los artistas alcanzar sus resultados. Precisamente, ese complejo proceso de construcción de la obra es que el Ragghianti se propone examinar y reconstruir a través de la técnica cinematográfica valiéndose para ello de gráficos, diagramas, sobreimpresiones, trucos de cámara, etc.

---

[519] Entre la amplia bibliografía dedicada a Ragghianti y sus *critofilms*, véase: M. T. LEONI ZANOBINI, *Carlo L. Ragghianti, bibliografia degli scritti, 1928-1990*. Florencia: UIA, 1990; D. FERRANTE (ed.), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti*. Bolonia: Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1993; P.A. MICHAUD (ed.), *Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de Carlo L. Ragghianti*. París: Service de l'Auditorium Musée du Louvre, 1994; A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995; VV. AA., Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione. Milán: Edizioni Charta, 2000. V. LA SALVIA (ed.*), I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*. Luca: Fondazione Ragghianti, 2006.

[520] C. L. RAGGHIANTI, *Arti della visione I: Cinema*. Turín: Einaudi, 1975, p. 231.

[521] A. COSTA, "Cinema, arte della visione", en A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995 p. 12.

[522] C. L. RAGGHIANTI, *Cinema arte figurativa*. Turín: Einaudi, 1952; C. L. RAGGHIANTI, *Arti della visione*…, op. cit.;

Entre 1954 y 1964, gracias a la financiación de uno de los industriales italianos más importantes, Adriano Olivetti, Ragghianti realizó una serie de diecinueve *critofilms*, bajo los títulos: *Comunità millenarie* (1954), *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (1954), *Stile di Piero della Francesca* (1954), *Lucca città comunale* (1955), *Stile dell'Angelico* (1955), *Storia di una piazza: la piazza di Pisa* (1955), *Urne etrusche di Volterra* (1957), *L'arte di Rosai* (1957), *L'arte della moneta nel tardo impero* (1958), *Pompei urbanística* (1958), *Pompei città della pittura* (1958), *Fantasia di Botticelli. "La calunnia"* (1961), *Terre alte di Toscana* (1961), *Certosa di Pavia* (1961), *Tempio Malatestiano* (1962), *Canal Grande* (1963*), Antelami: Battistero di Parma* (1963), *Stupinigi* (1963) *y Michelangiolo* (1964). Todos ellos revelan el interés por dar a conocer entre el público una amplia variedad de manifestaciones artísticas desde la pintura a la arquitectura, pasando por la escultura, el urbanismo o la numismática. Se trataba, sin duda, de un ambicioso proyecto de divulgación del arte y de la cultura, que igualmente contó con la fundación de la revista *SeleArte* en 1952, gracias al apoyo de Olivetti (Figura 190).



Figura 190. Rótulo de los critofilms, SeleArte
Fuente: Cineteca di Bologna

El carácter combativo de Ragghianti, frente al resto de tendencias del documental de arte que transitaban de forma paralela a sus *critofilms,* se dejó sentir especialmente en su película *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (1954), donde, en los dos primeros minutos y medio aprovechó para hacer una parodia y condenar las fórmulas discursivas habituales en los documentales de arte. Así, tras aportar unos breves apuntes biográficos y contextuales de la figura de Andrea del Castagno, a los que acompañan una panorámica horizontal de Florencia, una panorámica vertical del Campanile di Giotto y un plano de la Iglesia de Sant'Apollonia, el narrador hace referencia a las característica genéricas de la pintura renacentista (la perspectiva, el clasicismo y el naturalismo florentino) sobre un plano entero y diferentes planos detalle del La Última Cena y, en un momento

determinado, la película se interrumpe, se suceden velozmente diferentes planos desordenados del fresco y la imagen se torna oscura. Una voz femenina irrumpe y pregunta: "Ma cos'è, che succede?". La misma voz y la del locutor entonan conjuntamente: "Basta con questa storia!", y, seguidamente, la voz femenina formula otra pregunta: "E' un guasto alla macchina?". "No —le responde el locutor— ci siamo accorti che non è così che va veduta e spiegata quest'opera d'arte. Vediamola in un altro modo, cerchiamo di penetrarla direttamente, di guardarla nel modo in cui l'artista la creò". Es, entonces, cuando se inicia el *critofilm* de Ragghianti con el que indaga y examina la construcción formal de la pintura sirviéndose para ello de los recursos cinematográficos (Figuras 191 y 192).



Figura 191. Fotograma de *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Carlo Ludovico Ragghianti 1954)
Fuente: Cineteca di Bologna

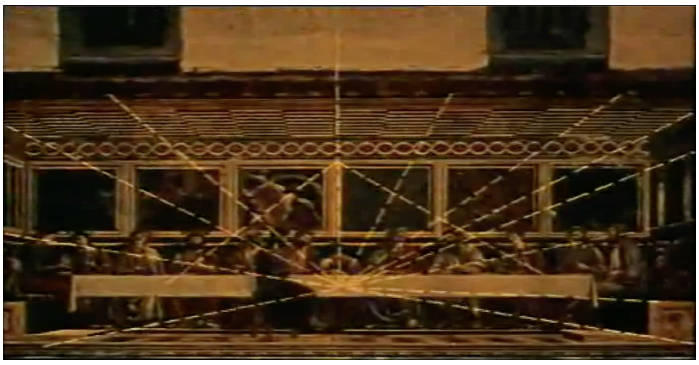


Figura 192. Fotograma de *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Carlo Ludovico Ragghianti 1954)
Fuente: Cineteca di Bologna

El Francia, una figura clave en el desarrolló del documental de arte en los años de la posguerra fue Alain Resnais, a quien le fue encardo por el círculo de los Amis de l'Art la realización de *Van Gogh* (1948), junto a Robert Hessens, siguiendo la estela de modelo instaurado por Emmer (Figura 193). Tras el éxito de esta película, que fue galardonada

con un Oscar en 1950[523], realizó en la misma línea una dedicada a Gauguin (*Gauguin*, 1950) y otra, de nuevo en colaboración con Robert Hessens, dedicada a la célebre obra de Pablo Picasso, que había durante la Guerra Civil (*Guernica*, 1951). Más adelántate, junto a Chris Marker, realizaron el film-ensayo sobre arte *Les Statues meurent aussi* (1953), un cortometraje que aborda la escultura africana desde una óptica anticolonialista, lo que llevó a que fuese censurada en su momento.



Figura 193. Fotograma de *Van Gogh* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1948)
Fuente: Vimeo

La otra gran aportación del documental de arte francés en estos años en los que el género vivía su edad de oro vino de la mano de Henri-Georges Clouzot y se película *Le Mystère Picasso* (1956)[524], sobre la que Bazin sostuvo que, después de la aportación de Emmer, constituyó "la segunda revolución sobre el film de arte"[525], porque, precisamente, con este largometraje "Clouzot no explica a Picasso, sino que lo muestra"[526]. En efecto, el propósito del realizador francés era captar a Picasso en el proceso mismo de la creación artística y conseguir retener ese tiempo de la pintura en su película. Aunque con anterioridad ya se había explorado esa capacidad del cine para recoger el acto de la creación, el mérito de Clouzot, señala Bazin, "consiste en haber sabido hacer pasar estos procedimientos y estas ideas de su forma experimental, episódica o embrionaria, a la plenitud del espectáculo"[527]. Sin embargo, lo cierto es que años antes ya había sido registrado el pintor malagueño creando en las películas *Visite à Picasso* (Paul Haesaerts,

[523] S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, op. cit., p. 23.
[524] La película fue realizada durante tres meses, en el verano de 1955, en los estudios de Le Victorine, cerca de Niza. J. M. FOLGAR DE LA CALLE, "El cine reproduce una actividad pictórica: *Le Mystère Picasso*, de H. G. Clouzot". *Quintana*, n.º 5, 2006,, pp. 185-191.
[525] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 218.
[526] Ibídem., p. 217.
[527] Ibídem., p. 221.

1950) y *Picasso* (Luciano Emmer, 1954). En la primera de ellas, el realizador belga en su deseo por registrar los gestos de creación colocó la pantalla delante de una superficie transparente de plexiglás que permitía ver al artista ejecutando los trazos de su pintura (Figura 194). Por su parte, Luciano Emmer en determinados momentos de su película también recogía a Picasso creando con las más variadas técnicas: escultura, dibujo, cerámica o pintura mural, pero, sin llegar a captar directamente el acto creador a través de una superficie transparente como lo había hecho Haesaerts (Figura 195). El propio Emmer expresión el propósito de su película en los siguientes términos:

> "No se trata de una película sobre la vida privada de Picasso, me propongo solo narrar su vida de artista y de dar una idea completa de su obra. El gran público no entiende esta obra y la convierte en un blanco de burlas tradicionales. Y yo quiero intentar explicar las aparentes contradicciones del arte del gran pintor. Se ha repetido a menudo que Picasso es un *fumiste*, pero eso es un grave error, yo creo que él seguirá siendo el más grande pintor de nuestro siglo"[528].

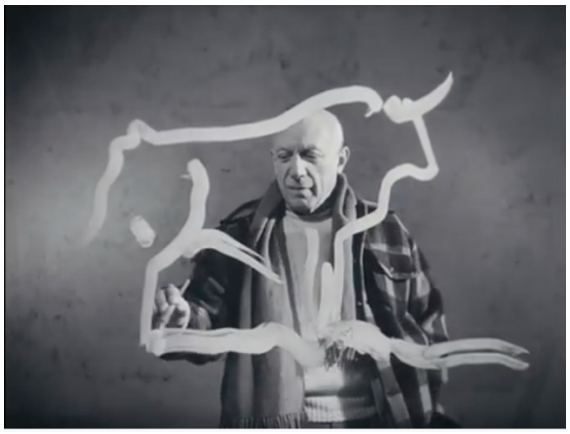


Figura 194. Fotograma de *Visite à Picasso* (Paul Haesaerts, 1950)
Fuente: Vimeo



Figura 195. Fotograma de *Picasso* (Luciano Emmer, 1954)
Fuente: Cineteca di Bologna

La innovación de Clouzot con respecto a estas dos películas fue la de sustituir la superficie transparente de plexiglás que había empelado Haesaerts por un soporte de papel. De este modo, situado Picasso a un lado del panel y la cámara al otro, los trazos de las composiciones captadas por la cámara parecían surgir de forma mágica, al no poderse captar al artista por la opacidad del soporte. Así, asistimos a todo el proceso de realización de diferentes representaciones desde su génesis con los bocetos hasta su resultado final

[528] Fondo Luciano Emmer – Cineteca di Bologna. EMMER 10, 10.1. Ressegna stampa. N. 11, 1952-53-54 (traducción propia).

(Figuras 196 y 197). Como se ha referido Bazin "el espectáculo en sí mismo es entonces la fascinación ante el surgir de las formas, libres y en estado naciente"[529].



Figura 196. Fotograma de *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) Fuente: Vimeo



Figura 197. Fotograma de *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) Fuente: Vimeo

En Bélgica, una de las principales figuras en el desarrollo del documental de arte durante los años cuarenta fue Henri Storck[530]. En 1944, dirigió el cortometraje *Le monde de Paul Delvaux* — sonorizado en 1946— donde convergieron dos líneas de influencia, por un lado, la experiencia desarrollada por André Cauvin con *L'Agneau Mystique*, 1939, y, por otro lado, la tendencia que había inaugurado Luciano Emmer en *Racconto da un affresco*. No obstante, frente a las películas de estos realizadores que se habían basado en obras individuales, Storck indagó en el universo pictórico de Paul Delvaux desde una óptica poética, contando para ello con la colaboración del poeta y ensayista René Micha[531]. No obstante, fue en 1948 cuando vio la luz su obra más célebre, *Rubens*, realizada en colaboración con Paul Haesaerts, en la que exploraron esa vertiente crítico-interpretativa del documental de arte que también había inaugurado ese mismo año Ragghianti. Ese método de análisis formalista muy emparentado con las teorías de Heinrich Wölfflin fue aplicado a la pintura de Rubens a través de los propios recursos cinematográficos con el empleo de iris, pantallas partidas, técnicas de animación, movimientos de cámara, sobreimpresiones, etc., que permitieron profundizar en el

[529] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 222.
[530] Acerca de esta figura, véase: J. QUEVAL, *Henri Storck o La traversée du cinema*. Bruselas: Festival national du film belge, 1976; M. CANOSA (ed.), *Herni Storck*. Údine: Campanotto, 1994; HOMMAGE AAN HENRI STORCK : FILMS 1928/1985 OEUVRECATALOGUS. Bruselas: Henri Storck Fonds, 1997. L. VICHI, *Henri Storck: de l'avant-garde au documentaire social*. Crisnée: Yellow Now, 2002; B. BENVINDO, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*. Bruselas: Éditions de l'université de Bruxelles, 2010.
[531] S. JACOBS, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*, op. cit., pp. 13- 14.

análisis de la obra del pintor barroco y establecer, incluso, comparaciones con las obras de otros artistas, como Van der Weyden, Van der Goes, Memling, Van Eyck, El Bosco, Bruegel, Tiziano, Veronese, Van Dyck, Jordaens, Delacroix, Wiertz, Watteau o Renoir (Figuras 198 y 199)[532]. Precisamente, por compartir una forma similar de construir el discurso analítico del documental de arte con Ragghianti, esta obra mereció el elogio del creador de los *critofilms*[533]. Esta tendencia fue continuada por Paul Haesaerts en *De Renoir à Picasso* (1950), donde de nuevo se sirvió de la técnica cinematográfica para examinar diferentes muestras de la pintura moderna. Ese interés por el conocimiento del arte moderno fue el que le llevó en ese mismo año a realizar *Visite à Picasso*.



Figura 198. Fotograma de *Rubens* (Henri Storck y Paul Haesaerts 1948)
Fuente: Vimeo



Figura 199. Fotograma de *Rubens* (Henri Storck y Paul Haesaerts 1948)
Fuente: Vimeo

De resultas de lo expuesto, las tendencias del documental de arte que irradiaron en Italia, Francia y Bélgica en el momento en el que este género conoció su edad de oro durante los años cuarenta y cincuenta se concretaron en dos corrientes. Por un lado, la vertiente creativa representada, principalmente, por Luciano Emmer y Alain Resnais. Y, por otro lado, la vertiente analítica que se manifestó tanto en la propuesta de Roberto Longhi y Umberto Barbaro, como en la tendencia crítico-interpretativa de Carlo L. Ragghianti, Henri Storck y Paul Haesaerts. Se trataba, en definitiva, de dos formas diferentes de dialogar con la obra de arte de las que Bazin se mostró a favor de la primera:

[532] F. BONINO, "Henri Storck : de la représentation cinématographique de la peinture, ou l'histoire de l'art renouvelée", 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. 142-144.
[533] C. MAES, "Paul Heasaerts et le film sur l'art : pour un 'cinema-critique'", 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. 153-163.

"prefiero, sin duda, *Van Gogh* o *Guernica* a *Rubens* o al film *De Renoir à Picasso* de Haesaerts, que no pretenden ser más que pedagógicos y críticos".

Aunque durante la década de los cincuenta España no estuvo representada en los catálogos de películas de arte editados por la UNESCO, y solo se incluyeron dos películas españolas en el repertorio realizado por el CIDALC, esto no quiere decir que se mantuviera ajena a los eventos internacionales que se organizaron en torno al documental y al cine educativo. En este sentido, cabe recordar que en 1953 con motivo del IV Congreso Internacional de películas educativas, documentales y de cortometraje celebrado en París viajó una comitiva encabezada por el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla y Alberto Reig, director de NO-DO, a la que también se sumaron otros productores y directores del cine documental español, como José López Clemente. De esta forma, España se fue sumando al panorama internacional con sus documentales de arte, así lo recogió José López Clemente con su alusión sobre la participación de España en el Festival de Edimburgo y en un Certamen cinematográfico organizado por la filmoteca del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo de Brasil en agosto de 1955:

> Desde el mes de abril –mes de las lluvias- llueven las propuestas para participar en festivales, semanas y certámenes cinematográficos, en una cantidad tal que habría que tener una producción mucho más numerosa que la actual solamente para poder concurrir con cierta asiduidad a los mismos (…) [Festival de Edimburgo] este año tendrá lugar el que hace número nueve, del 21 de agosto al 11 de septiembre. Para concurrir a Edimburgo se han clasificado las siguientes películas (…) "Cacería en el prado", "Viaje romántico a Granada" y "La tauromaquia". Bajo el lema "Diez años de películas sobre Arte" ha convocado la filmoteca del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, en Brasil, a los productores españoles de esta clase de películas que quieran participar en el Certamen cinematográfico que tendrá lugar en la citada ciudad durante el próximo mes de agosto. El periodo que abarca esta manifestación fílmica es el comprendido entre los años 1945 a 1955. La invitación a España venía ya marcada con la citación de varias películas españolas como "El Greco en su obra maestra", "Gaudí", "Los desastres de la guerra" y "Carnaval". A tal fin se reunieron los productores de corto metraje en el Sindicato, convocando a todos los interesados, y a pesar del interés demostrado por los organismos oficiales, no todos los productores han respondido el requerimiento de la Filmoteca de Sao Paulo. Las películas seleccionadas han sido las siguientes: "Pasión en Castilla" en Ferraniacolor, de NO-DO; "Cacería en el prado", de M. Hernández Sanjuán; "El

> Greco en su obra maestra", de Serra; "Viaje romántico a Granada", realizada para Studio Films por alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográfica, y "La tauromaquia", de Studio Films[534].

En esta línea, en 1959 tuvo lugar en Bilbao el I Certamen Internacional de cine Documental Iberoamericano y Filipino organizado por el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao, cuya celebración venía anunciándola José López Clemente desde 1957 y señalaba: "No se trata del festival de las grandes superproducciones (…) Lo que propugnamos es sencillamente un festival de ese otro cine que es el cortometraje y en el que caben las películas documentales, las científicas, las de arte, las educativas, etc."[535]. A pesar de que su primera edición tuvo lugar en 1959, no fue hasta la segunda, celebrada en 1960, cuando se le dotó de un reglamento, en cuyo primer artículo recogía los propósitos de este certamen:

> Se propone el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, con la celebración del Certamen, avivar el amor, la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos Ibero-Americanos y dar a conocer sus costumbres, arte, música, folklore, paisaje a través de la fuerza expresiva del cine, en sus modalidades de documental, cortometraje y noticiario. Asimismo y en un sentido netamente cultural y afectivo quiere expresar y exaltar el cine de Europa como base de conocimiento de los pueblos y con el propósito de recoger toda iniciativa, inquietud y actividad que contribuya a la divulgación y expansión de los valores europeos.

Esa vocación de España por sumarse con sus documentales al ámbito internacional también se dejó notar en su participación en otros festivales internacionales. Cabe tener en cuenta que los dos eventos más importantes dedicados exclusivamente al documental de arte se celebraron entre 1958 y 1970: la Mostra Internazionale del Film sull'Arte de Venecia y el Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte[536]. En este sentido, las películas de arte españolas fueron presentadas tanto en aquellos festivales que ofrecían la posibilidad de concurrir en las secciones dedicadas al

---

[534] Esta primera participación de España en el panorama internacional con sus films sobre arte es recogida por J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental: lluvia de festivales", *Espectáculo*, n.º 95, mayo-junio, 1955.

[535] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental". *Espectáculo*, n.º 118, mayor de 1957.

[536] Véase: M. DEL MONTE, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*. (Tesis doctoral). Venecia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2010 y S. MAZZOCCHI, "Il Gran Premio Bergamo del Film d'Arte e sull'Arte nell'Archivio Zucchelli". *La Rivista di Bergamo*, n.º 33, 2003, pp. 36-43.

documental como en otros dedicados exclusivamente al documental de arte, tal y como se recoge en la Tabla 9.

	Festival de Cannes (Francia)	**Festival Internacional de Berlín (oeste) (Alemania)**	**Festival Internacional de San Sebastián (España)**	**Festival Internacional de Mar de Plata (Argentina)**	**Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia (Italia)**
1954	*El Greco en su obra maestra* (Juan Serra, 1953)	*El Greco en su obra maestra* (Juan Serra, 1953)			
1956		*Aguaespejo granadino* (1955)	*Viaje romántico a Granada* (Eugenio Martín, 1955)		
1957	*San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957)				
1958	*Goya: una vida apasionada* (José Ochoa, 1957)	*Murillo, pintor de Sevilla* (José López Clemente, 1957)			
1959	*España 1800* (Jesús Fernández Santos, 1958)	*Carlos V, defensor de Occidente* (Luis Torreblanca, 1959)	*Mascarada: obra y presencia de Solana* (Manuel Domínguez, 1958)	*Mascarada: obra y presencia de Solana* (Manuel Domínguez, 1958)	
1960	*Sorolla, el pintor de la luz* (Manuel Domínguez, 1959)	*Toledo, otra vez por el Emperador* (Manuel Hernández Sanjuán, 1959)			
1961	*Fuego en Castilla* (Val del Omar, 1959)	*Velázquez y lo velazqueño* (Julio Diamante, 1961)	*Cristo fusilado* (José Font y Jorge Feliú, 1961)		*El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (Jesús Fernández Santos, 1960) **Premio a la mejor película de pintura**
1962			*Lección de arte* (Antonio Mercero, 1962)	*Cristo fusilado* (José Font y Jorge Feliú, 1961)	

Tabla 9. Documentales de arte españoles presentados a los principales festivales internacionales de cine entre 1954 y 1962
Fuente: elaboración propia

1.1.3. La encrucijada del documental de arte en la era televisiva

La década de los sesenta estuvo presidida por el nuevo panorama mediático en el que se vio envuelto el futuro del documental de arte ante la hegemonía cada vez mayor de la televisión. Un acontecimiento que, a todas luces, encontró un marco de reflexión y debate en las reuniones y mesas redondas que la FIFA organizó en Madrid (mayo de 1961), Bérgamo (septiembre de 1961), Ottawa (mayo de 1963) y Milán (octubre de 1963)[537]. A este asunto, se sumaron otras coyunturas que afectaron, de igual modo, al devenir del documental de arte y que fueron el foco de atención durante estos años. La producción, la distribución, el establecimiento de una red de agentes colaboradores, la actualización de catálogos y repertorios de películas de arte, las dificultades de circulación de este tipo de películas o la captación de un público interesado por las películas de arte fueron algunos de los principales temas de debates en los encuentros organizados para abordar el futuro del documental de arte.

Al igual que en la década anterior, en estos años existió un ansiado interés por llevar a cabo todo un proceso de localización y sistematización de las películas de arte producidas a nivel internacional que se materializó en la publicación de numerosos catálogos, entre los cuales, los promovidos por la FIFA —con el respaldo de la UNESCO— y el IIFA demostraron ese deseo por actualizar los que ya había visto la luz en los años cincuenta. En esa revisión, la producción española de documentales de arte fue encontrando progresivamente un espacio entre los títulos que fueron agrupados por países. Así, en el catálogo publicado en Florencia en 1963 por la IIFA a cargo de Pasquale Rocchetti y Cesare Molinari, *Le film sur l'art. Répértoire International du film sur l'art 1953-1960*, España se alzaba en el séptimo puesto con 50 películas, por detrás de Italia (316 películas), Estados Unidos (307 películas), Francia (114 películas), Alemania (101 películas), Rusia (73 películas) y Austria (60 películas), de un total de 46 países. De esas 50 películas, la mayoría producidas por productoras independientes, 7 pertenecieron a las producciones de NO-DO: *La Pasión en Castilla* (José López Clemente, 1955), *Reales Sitios* (Francisco Centol Lahoz, 1956), *Asturias monumental* (Christian Anwander, 1957), *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957), *Dos ciudades históricas y dos sitios*

[537] P. VILLA, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, consteti, figure*, op. cit., 2020, p. 190.

reales (José López Clemente, 1957) y *Las pinturas negras de Goya* (Christian Anwander, 1959)[538].

Por su parte, la principal novedad que introducían los catálogos de la FIFA, con respecto al resto de los que habían sido publicados con anterioridad, era la inclusión de un juicio crítico junto a las fichas de las películas. En 1960, apareció *Films sur l'art. 1960 Architecture,* un catálogo centrado en los documentales sobre arquitectura, que recogió películas de 37 participantes diferentes entre los que figuró España con 11 documentales[539]. Dicho catálogo fue completado con el de 1966, el último publicado por la UNESCO sobre temas exclusivamente artísticos[540], que se dedicó a los documentales de pintura y escultura que habían sido realizados entre 1952 y 1962[541]. Aunque la presencia de las películas españolas en este caso resulta anecdótica y se reduce a 4 documentales —de las 1379 que forman parte del catálogo—, entre los cuales se incluyen los que Jesús Fernández Santos realizó a el Greco, Velázquez y Goya para NO-DO, el ensayo introductorio que incluye Henri Lemaître constituye, sin lugar a dudas, un testimonio de primera mano para conocer la situación y los problemas a los que se enfrentaba allá por los años sesenta el documental de arte, a los que hace frente proponiendo posibles soluciones.

Las dificultades y las coyunturas expuestas por Henri Lemaître a las que se enfrentaba el documental de arte no dictaban demasiado de las que presidieron los encuentros y las mesas redondas celebrados desde los primeros años de los sesenta. De hecho, en las últimas páginas de su ensayo recoge una relación de los principales acuerdos e iniciativas resultantes de las mesas redondas de Bérgamo (septiembre de 1961) y Ottawa (mayo de 1963). Ya el propio título de su texto resulta especialmente revelador al integrar el "problema de las películas de arte en el cine y en la televisión" dentro del marco general de "la cultura artística y los medios audiovisuales", lo que pone de manifiesto que el

---

[538] *Le film sur l'art. Répértoire International du film sur l'art 1953-1960*. Florencia: Neri Pozza, 1963, pp. 90-104.
[539] *Films sur l'art. 1960 Architecture*. París: UNESCO, 1960.
[540] En este sentido, se publicaron también catálogos sobre música y artes de espectáculo —*Films for music education and opera films*. París: UNESCO, 1962; *Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime*. París: UNESCO, 1965; *Ten years of films on ballet and classical dance*. París: UNESCO, 1968; *Ten years of films on ballet and classical dance*, 1968; *Films on traditional music and dance*. París: UNESCO, 1970; *Catalogue de films sur les arts du spectacle dans les pays arabes et en Asie*. París: UNESCO, 1975— y sobre etnografía y arqueología —*Premier catalogue selective international de films ethnographiques sur l'Afrique noir*. París: UNESCO, 1967; *Premier catalogue selective international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*. París: UNESCO, 1970; *Catalogue de films d'intérêt archéologique, ethnographique ou historique*. París: UNESCO, 1970.
[541] *Dix ans de film sur l'art (1952-1962)*. I. Peinture et sculpture. París: UNESCO, 1966.

documental de arte en estos años no era algo exclusivo del cine, sino que se trataba de un fenómeno que impregnaba a todo el sector audiovisual. Es por ello que la exposición de Lemaître contempla la integración de la cultura artística tanto en el contexto cinematográfico como el televisivo. Así, su reflexión, además de abordar cuestiones habituales relacionadas con la definición de la película de arte, sus funciones, los puntos de vistas sostenidos por diferentes teóricos en torno al cine sobre arte o la evolución histórica del género, se centra en considerar los problemas fundamentales por los que ha atravesado la película de arte en los últimos años y plantea posibles soluciones a los mismos.

La primera cuestión que plantea Lemaître es la relación que la película de arte puede mantener con el cine, la televisión y el museo teniendo presente que tanto el punto de partida como el punto final de esa relación ha de ser siempre el público. Así, considera que la película de arte lejos de reemplazar las visitas a los museos y la relación directa del público con la obra de arte tiene que ser vista como un complemento a dicha experiencia y para ello la misión confiada al cine y a la televisión tiene que basarse en una estrecha colaboración sabiendo que se trata de medios de expresión diferentes entre sí. Esas diferencias entre el cine y la televisión vienen dadas por la propia naturaleza de los medios. En este sentido, mientras las películas de arte suelen ser producciones cinematográficas, el marco de producción televisivo se caracteriza por promover programas de arte. Por tanto, el lenguaje, el tono y el estilo empleados en la traducción de las obras al lenguaje audiovisual modela en el cine y en la televisión formas de tratamiento distintas entre sí, a los que también se suman las especificidades técnicas: frente a la pequeña pantalla de la televisión en blanco y negro, el cine goza de las ventajas de la gran pantalla y del color. También, el público del cine y el de la televisión son diferentes. A diferencia de la audiencia televisiva que espera que este medio cumpla una función informativa y educativa, los espectadores que acuden a las salas de cine lo hacen para ver una película de ficción y no un documental de arte.

Partiendo de estos presupuestos, Lemaître propone algunas soluciones a fin de crear una doctrina común que rija el futuro de la película de arte en esas relaciones entre el cine y la televisión. Así, comienza señalando que esa capacidad de la televisión de llegar a un mayor número de audiencia no tiene que ser visto como un problema para el cine, sino como una forma para captar público y que la televisión sirva de proveedor de espectadores. La información sobre cultura artística general es una tarea que recae

fundamentalmente en la televisión, mientras que la información educativa es una misión compartida entre el cine y la televisión y la información especializada es una función que viene a cubrir especialmente el cine.

No obstante, lo cierto es que tanto las películas de arte como los programas de arte tienen que garantizar su calidad cultural y para ello han de contemplar una serie de categorías fundamentales que permitan establecer un sistema de clasificación con base a una serie de variables, a saber, la naturaleza del público, la intención de la película o el programa, el estilo y el lenguaje empleados y las necesidades culturales a satisfacer. De este modo, Lemaître contempla cuatro categorías fundamentales[542]:

a) Películas y programas para "todos los públicos", que no requieran *a priori* un alto nivel de cultura donde se emplee el uso de comparaciones y similitudes con un comentario sencillo y discreto que permita al público una primera aproximación a la cultura artística.
b) Películas y programas para "todos los públicos" de difusión cultural que, además de las características definidas anteriormente, interroguen al espectador y ahonden con más profundidad en los temas tratados.
c) La constitución de un verdaderos "museo del cine", donde se incluyan películas de cine y programas de televisión.
d) Películas y programas destinados a la investigación y promovidos dentro de un marco académico o en los museos.

Para garantizar la eficacia de estas categorías básicas, apunta Lemaître que es fundamental crear un marco de coordinación entre los profesionales del cine, los miembros de la profesión docente y las instituciones culturales y las autoridades, públicas o privadas, que dispongan de un presupuesto cultural para subvencionar las películas y los programas de arte. Más adelante, profundiza en torno a la cuestión de la constitución de verdaderos "museos del cine" y propone un itinerario en el que se complementarían, las visitas a los museos con los programas y las películas de arte. En este sentido, el punto de partida sería el programa televisivo que invitaría al espectador a acudir y descubrir el museo movido por la curiosidad y el deseo de aumentar y profundizar en el conocimiento de los temas abordados en el programa de arte. Ya en el museo, el visitante culminaría su

[542] H. LEMAÎTRE, "La culture artistique et les moyens audio-visuels: Problèmes du film sur l'art au cinéma à la télévision", en *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture*. París: UNESCO, 1966, pp. 34-35.

recorrido en una sala de cine allí instalada donde tendría la oportunidad de ver una película de arte (Figura 200). De este modo, la película de arte encontraría un nuevo espacio de exhibición más allá del "complemento" en las salas comerciales de cine, que se completaría también con su circulación en universidades, bibliotecas, cineclubes, centros culturales, etc.



Figura 200. Itinerario del "museo del cine" propuesto por Henri Lemaître
Fuente: elaboración propia

La segunda cuestión que plantea Lemaître es la necesidad de sistematizar y organizar la información relativa a las películas y programas de arte a través de un centro de documentación y difusión internacional[543]. Aunque señala que esta iniciativa ha sido ya puesta en marcha por la FIFA en el Museo Stedelijk, las dificultades a las que se enfrenta impiden el pleno rendimiento del centro. Para llevar a cabo la tarea de recopilación y sistematización de la información, propone Lemaître la creación de una red de corresponsales en los diferentes países productores de películas de arte (a través de centros nacionales o regional) para que se encarguen de informar al centro internacional de cada una de las películas que se van estrenando por medio de notas informativas. Dichas notas han de contener una descripción completa de las películas que incluyan las características técnicas, los detalles de los derechos, un análisis objetivo del contenido y una valoración personal del corresponsal. Se trata, en definitiva, del modelo de ficha que

[543] Ibídem, pp. 45-53.

incorpora el catálogo *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture* y cuyos criterios también se habían aplicado con anterioridad al catálogo de películas de arquitectura, *Films sur l'art. 1960 Architecture*.

Una vez reunidas las notas informativas aportadas por los corresponsables se clasificarían para su posterior distribución entre los museos, bibliotecas, universidades y asociaciones culturales o cinematográficas. Además de ello, también se hace referencia a la necesidad de publicar boletines y catálogos y organizar encuentros periódicos que reúnan a los diferentes agentes implicados en las producciones de películas de arte. La última misión del centro sería la de reunir un archivo de las películas de arte que, ante la imposibilidad de compra, sería posible estableciendo un sistema de depósito.

La tercera cuestión que plantea Lemaître se refiere a la producción, distribución y circulación de las películas y programa de arte[544]. Se trata de una tarea que al no poder ser asumida por el centro internacional se aborda en un apartado específico del ensayo donde se exponen los principales problemas de estos sectores y posibles soluciones.

Las producciones de las películas sobre arte a menudo se enfrentan al problema de encontrar subvenciones para poder llevarlas a cabo. Para contribuir a paliar este problema, una forma es a través de medias de fomento con la concesión de premios económicos a películas de calidad que sean examinadas por un jurado. Otra forma es a través de la colaboración entre la televisión y el museo, puesto que, al no disponer las instituciones culturales de recursos financieros en sus propios presupuestos para hacer frente a una producción, la televisión, que habitualmente muestra interés por la difusión de la cultura artística y traslada sus equipos a los museos para confeccionar sus programas, podría aportar el apoyo económico necesario para producir conjuntamente.

La distribución y circulación de las películas de arte se encuentra con un doble problema. Por un lado, el de la dispersión de la información que provoca que cuando se decide organizar un ciclo de proyecciones de películas de arte, a menudo, sucede que no es posible componer dicho programa por la dificultad para localizar las películas o descubrir quién es el titular de los derechos. La solución a dicho problema pretende abordarlo el centro de información internacional con su proyecto de sistematización y centralización de la información a través de los datos aportados por los corresponsales de las diferentes nacionales. Por otro lado, se encuentra con la dificultad de circulación ante

[544] Ibídem., pp. 53-59.

las fronteras políticas y barreras aduaneras. Es por ello que Lemaître propone el establecimiento de una red de distribución especializada a la que le sea posible la libre circulación internacional de películas culturales. Junto a ello, aboga por incrementar los intercambios televisivos de programas artísticos entre los distintos países con el propósito de ampliar el alcance del conocimiento cultural.

Este contexto de incertidumbre caracterizado por la incapacidad para implementar las posibles soluciones a los problemas expuestos por Lemaître que se acentuó en los años siguientes hizo que el papel de la FIFA fuese decayendo progresivamente ante la dificultad de hacer frente a las nuevas coyunturas por las que atravesaban el documental de arte. Es por ello que el 25 de junio de 1970 en una mesa redonda celebrada en Venecia con motivo del IX Mostra Internazionale del Film sull'Arte se decidió poner fin a la FIFA con su transformación en la Association Internationale pour l'Art et les Moyens Audiovisuels adscrita al Comité International du Cinéma et de la Télévision dell'Unesco[545]. No obstante, la huella de esta organización no llegó a disiparse del todo y desde 1981 el festival celebrado en Montreal sobre películas de arte, *Festival International du Film sur l'Art,* asumió sus siglas: FIFA.

Del mismo modo que 1970 marcó el final de la FIFA, también lo fue para la Mostra Internazionale del Film sull'Arte de Venecia y el Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte, los dos principales festivales internacionales que desde 1958 se dedicaron de forma exclusiva a la exhibición de películas de arte. En este clima de profunda crisis institucional que atravesaba el documental de arte, Flavia Paulon, crítica, ensayista y funcionaria del Festival de Cine de Venecia durante cuarenta años, decidió fundar en 1973 en la localidad de Asolo un festival dedicado al cine sobre arte. Tras el I Festival Internazionale del Film sull'Arte e di Biografie d'artisti que se celebró del 23 al 31 de mayo de 1973 se sucedieron nuevas ediciones en los años siguientes, con algunas interrupciones a mediados de los noventa, y todavía en la actualidad sigue vigente con el nombre de Asolo Art Film Festival.

La participación de España en el Festival de Asolo no se hizo esperar y en 1974 fueron presentados dos documentales de arte de NO-DO: *Las pinturas negras de Goya* (Christian Anwander, 1959) y *Vázquez Díaz, su vida y su obra* (Arturo Ruiz-Castillo,

[545] P. VILLA, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, consteti, figure*, op. cit., 2020, p. 196.

1968). Se abría así una nueva vía para la difusión internacional del documental de arte español donde las producciones de NO-DO ocuparon un lugar protagonista entre las películas presentadas en las sucesivas ediciones (1975, 1977, 1978). En este sentido, en la edición de 1975 se presentaron: *Ruta del arte hispanomusulmán* (Antonio Drove, 1971) y *La Navidad en el Museo del Prado* (Jesús Fernández Santos, 1972); en la de 1977: *Mérida, 2000 años* (José López Clemente, 1975), *Legado arquitectónico español* (Horacio Valcárcel, 1975), *Lugo 2000* (Horacio Valcárcel, 1976) y *Pedro Bueno, pintor* (Luis Figuerola-Ferretti, 1976); en la de 1978: *Artes plásticas en Lanzarote* (Luis Figuerola-Ferretti, 1977)[546].

1.2. El contexto nacional

Las experiencias llevadas a cabo en España durante los años treinta en el terrero del documental de arte demostraron el interés por el desarrollo de este género, que cobraría una especial vitalidad en la posguerra. En este sentido, durante los años cuarenta varias productoras privadas se lanzaron a producir un buen número de documentales de arte abriendo así una línea de trabajo especializada en temas artísticos que, a la postre, alcanzaría un notable desarrollo con la incorporación de nuevas productoras en los años cincuenta. De este modo, a la producción oficial de documentales de arte representada por NO-DO. se sumaron paralelamente las aportaciones de un nutrido número de productoras independientes[547].

1.2.1. El documental del arte y la producción privada

CIFESA, que vivió su etapa de máximo apogeo durante la primera mitad de los cuarenta, contó con Arturo Ruiz Castilla y Sabino A. Micón para dirigir un nutrido grupo de cortometrajes de arte. Del primero, destacan los títulos: *Ciudades viejas de Castilla* (1941), *Santiago y el camino de los peregrinos* (1941), *Residencias reales de España* (1941), *La Dama de Elche y las palmeras* (1943), *Fallas en Valencia* (1943), *Castillos en España* (1944), *Catedrales españolas* (1944) y *El Greco en Toledo* (1945). Por su parte, del segundo, podemos señalar: *Pueblos singulares de España: bajo el suelo y bajo*

[546] *Asolo e il Film sull'Arte: 1973-1982*. Asolo: Comune di Asolo, 1982.
[547] Para recomponer las producciones de documentales de arte que fueron llevadas a cabo por empresas privadas se ha partido de los datos proporcionados por C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte…*, op. cit.; y E. RIAMBAU Y C. TORREIRO, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008.

el cielo (1941), *La filigrana de plata* (1945*), Benlliure, escultor inmortal* (1947) y *Benlliure en la intimidad* (1947). Además de estos, en 1953 Juan Serra dirigió el documental de arte *El Greco en su obra maestra* que, según Fernández Cuenca, "alcanza la cumbre del documental de arte en España hasta entonces"[548].

La empresa de producción, distribución y exhibición Filmófono, que había sido creada en 1931 por el industrial Ricardo María Urgoiti, también produjo durante la primera mitad de los años cuarenta algunos documentales de arte, como los que dirigió en 1941 Arturo Pérez Camarero, *Burgos, cabeza de Castilla* y *Valladolid, vieja corte de España*, los que se dedicaron a temas de la Prehistoria bajo los títulos *Cuevas de Altamira* (1943), *Civilización cuaternaria* (1944) y *Edad de la piedra* (1944) o los que dirigió en 1944 Ramón Barreiro sobre artistas contemporáneos, *Diez minutos con Álvarez Sotomayor* y *Diez minutos con Benlliure*. En esta línea, Lais Cinematográfica, S.A., tras su fundación en 1942, desarrolló una intensa actividad centrada en la producción de documentales de arte durante la primera mitad de los años cuarenta. Las ciudades y los monumentos fueron asuntos que adquirieron un especial protagonismo en las producciones de Lais Cinematográfica, así como los temas sobre artesanía y artes decorativas. Así lo ponen de relieve los títulos *Aranjuez, ciudad de grandeza* (1942), *Artesanía salmantina* (1942), *La ciudad de Don Rodrigo* (1942), *Ciudad de reyes y condes* (1942), *De San Pedro a San Pablo (Piedras religiosas de Barcelona)* (1942), *La joya de Prades* (1942), *Santa Creus* (1942), *Ávila de Santa Teresa* (1943), *León monumental* (Francisco Mora, 1943), *Cerámica talaverana* (1944*), Porcelanas del Buen Retiro* (1944), *En los jardines de la Granja* (1944), *Piedras de oro* (1944), *Por tierras de Ávila* (1944), *Viejos jardines* (1944), *La Seo de Santa Eulalia* (Francisco Mora, 1945), *La Sede Burgalesa* (Francisco Mora, 1945), *La Sede Primada* (Francisco Mora, 1945), *Arte de filigrana* (1945), *La catedral sin paredes* (1946) y *Segovia, museo de Castilla* (Argimiro Valderrama, 1946).

El año 1948 que marcó un punto de inflexión en el desarrollo histórico del género a nivel internacional también fue testigo en España de una oleada de contribuciones al documental de arte. Una figura protagonista en este año fue José María Elorrieta, quien daba sus primeros pasos en el mundo de cine con un importante *corpus* de obra dedicada al documental de arte, concretado en ocho trabajos para las productoras Proa —*La*

[548] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte…*, op. cit., p. 52.

Catedral de León (1948), *La mitología en el Prado* (1948) y *El Gótico en España (Burgos)* (1948)— y Universitas Films —*Castillos de Levante* (1948), *Goya* (1948), *Velázquez* (1948), *El Greco* (1948) y *La capilla del Espíritu Santo* (1948)—. A los documentales de estas productoras, se sumaron otros como los de Medusa Films —*El arte del tapiz* (Royán Marugán, 1948), *Algo sobre Berruguete* (Royán Marugán, 1948) y *Arte arquitectónico árabe* (Miguel Ángel Degrey, 1948)— o los de otros directores que produjeron ellos mismos sus películas, una dinámica que fue habitual en el documental de arte tanto en esta década como en la siguiente. Así, a las aportaciones de Manuel Ordóñez de Barraicúa de 1944, *Pintura religiosa* y *Grabados en la Biblia*, se sumaron en 1948 las de Francisco Velilla con *La Catedral de Burgos* y *Ávila* para Velilla Films o la Antonio Miruri García con *La Catedral sevillana* para Miruri. Dentro de esta dinámica de directores que, a la vez, producen sus documentales de arte, destaca la figura de Arturo Pérez Camarero con siete trabajos realizados en la segunda mitad de los cuarenta que dedicó al legado monumental de las regiones catalana y extremeña bajo los títulos *Templos románicos* (1946), *Los grandes monasterios* (1946), *La imperial Tarragona* (1946), *Barcelona medieval* (1946), *Barcelona monumental* (1946), *La romana Mérida* (1949), *Cáceres monumental* (1949).

Tampoco podemos dejar de señalar las aportaciones puntales que hicieron algunas productoras durante esta década al documental de arte, como, por ejemplo: Ufilms con *Ávila, ayer y hoy* (Arturo Ruiz Castillo, 1942); Helios Films con *Gaudí* (Emilio Rivas, 1943); Lumen con *El Románico* (Francisco Mora, 1944); Cultura Films con *Berruguete* (Jorge Salviche, 1945) y *Juan de Juni y Gregorio Fernández* (Jorge Salviche, 1945); Astoria Films con *Barcelona, viaja ciudad gótica* (Argimiro Valderrama, 1946); Minerva Film con *Murillo, pintor de la Inmaculada* (Leopoldo Alonso, 1947); Exclusivas Diana con *Vestigios romanos* (Fernando Fernández Ibero, 1948); y Peñalara Films con *Monumentos y estatuas artísticos madrileños* (José Antonio Durán, 1949).

La década de los cincuenta estuvo caracterizada por la configuración definitiva de un mínimo fundamento empresarial especializado en el cine documental, como ha señalado Lázaro Sebastián[549], que, junto a la producción de NO-DO, abrió una nueva

[549] 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*, n.º 70, 2012, p. 154.

etapa en el desarrollo del documental de arte en España. De este modo, los años cincuenta, sesenta y setenta fueron un periodo de enorme apogeo en la producción del documental de arte en España que estuvo representada tanto por la contribución de las productoras privadas como por la de NO-DO e, incluso, en momento determinados, llegaron a colaborar conjuntamente.

Una de esas productoras que dio un fuerte impulso a la producción de documentales de arte fue Hermic Films, que había sido fundada en 1940. Además de realizar su célebre serie de documentales conocida como Guinea Española que dirigió Manuel Hernández Sanjuán con el patrocinio del director general de Marruecos y Colonias, José Díaz de Villegas Bustamante, produjo un nutrido número de documentales de arte entre la segunda mitad de la década de los cuarenta y la primera mitad de los sesenta. En este sentido, fueron varios los realizadores que trabajaron para esta productora y contribuyeron con sus aportaciones al documental de arte, como José María Hernández Sanjuán —*Aquel Madrid de Goya* (1944) y *Fiesta aldeana* (1955)—, Santos Núñez —*Escultura* (1944), *Cerrajería artística* (1946), *Carlos V, defensor de Occidente* (1959) y *Mensaje de la medalla* (Santo Núñez, 1959)—, Fernando Fernández Íbero —*La Alhambra de Washington Irvin* (1947)—, Eugenio Martín —*Romance de una batalla* (1955) —, José Val del Omar —*Fuego en Castilla* (1960)—, Alfredo Castellón —*Velázquez y su época* (1961)— o Luis Torreblanca —*Peregrinos eternos* (1955) y *Pintura española* (1964)—. Pero, sin duda, fueron Manuel Hernández Sanjuán y José López Clemente las dos figuras que dirigieron un mayor número de trabajo dedicados al arte. El primero con *Evocación de El Greco* (1944), *Arte egipcio* (1944), *Cacería en El Prado* (1954), *Toledo, otra vez por el emperador* (1959), *La paleta de Velázquez* (1962) y el segundo con *Carnaval* (1952), *En la Corte de Felipe IV* (1952), *Los desastres de la guerra* (1953), *La tauromaquia* (1954) y *El mundo de Solana* (1961).

En 1952, se sumó al desarrollo del documental de arte otra productora fundada por José López Clemente, Studio Films, que desarrolló su actividad entre esta década y la de los sesenta. Aunque la mayoría de los documentales producidos por esta empresa fueron dirigidos por José López Clemente, como ponen de relieve los títulos *Carnaval* (1952), *Los desastres de la guerra* (1953), *La tauromaquia* (1954), *En la Corte de Felipe IV* (1954), *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957), *Murillo, pintor de Sevilla* (1957), *El martirio de San Mauricio* (1960), *Zabaleta* (1962) o *Zurbarán* (1966), también

colaboraron en momentos puntuales otros realizadores. Así, por ejemplo, nos encontramos con que en 1954 José María Hernández Sanjuán dirigió *Cacería en el Prado* y en 1955 Eugenio Martín realizó *Viaje romántico a Granada*.

Europea de Cinematografía – Eurofilms fue otra empresa que desde 1957 y durante los sesenta se encargó de la producción de un importante número de documentales de arte. En este sentido, podemos citar los trabajos que dirigieron Manuel Domínguez —*Oración en piedra: Catedral de Toledo* (1957), *Evocación y silencio: Toledo* (1957), *Mascarada: obra y presencia de Solana* (1958), *Santilla del Mar* (1958) y *Cuevas prehistóricas: Altamira y Puente Viesgo* (1959)—, Jesús Fernández Santos —*La Catedral de León* (1958) y *San Isidoro de León* (1958)—, Javier González Álvarez —*Santiago de Compostela* (1958) y *La Catedral de Santiago* (1958)— o Javier Aguirre —*Artesanía en el tiempo* (1965)—.

Pero, además de estas productoras especializadas en el documental de arte, como había sucedido en la década anterior, también otras empresas privadas hicieron sus contribuciones puntuales al género durante los años cincuenta. En este sentido, podemos citar algunos ejemplos como son: Oriens Films con *La vida de María* (Manuel Hernández Sanjuán, 1952); Urania Films con *Goya, una vida apasionada* (José Ochoa, 1957); Eresma Films con *Auto de Pasión* (Paulino Rodrigo Díaz, 1957); Producciones Cinematográficas Toledo con los cortometrajes dirigidos por Luis Serrano Vivar, *Joyas toledanas: el damasquinado* (1957) y *El Museo de San Vicente de Toledo* (1958); Tarfe Films con *España 1800* (Jesús Fernández Santos, 1958); Producción Sayans P. C. con las películas dirigidas por el mismo productor, Manuel Sayans, en 1958 *Artes marroquíes* y *Las acuarelas de Maura*; Visor Films con *Ávila* (Carlos Serrano de Osma, 1958); Producción Cinecorto con *El ángel de la paz* (Luis Enrique Torán, 1959); Producción Jesús Sáiz: *El Valle de los Caídos* (José Ochoa, 1959); Onda Films con *Sorolla, el pintor de la luz* (Manuel Domínguez, 1959); o UNINCI con los trabajos de Pío Caro Baroja sobre el Greco, *El Greco en Toledo* y *El entierro del conde de Orgaz*, de 1959. No obstante, resulta especialmente llamativo cómo en esta década dos productoras experimentaron con el formato del largometraje en el documental de arte, como lo fueron Producción Industrias Cinematográficas Altamira con *Cristo* (Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, 1953) y Tyrys Films con *Concierto en el Prado* (Vicente Lluch, 1959).

En los años sesenta y setenta, donde la hegemonía televisiva era una realidad a la que tuvo que acomodarse el género del documental de arte, junto a las aportaciones que hicieron diferentes productoras cinematográficas, empezaron a aparecer los primeros documentales de arte televisivos, así como series y programas sobre arte. Así, dentro del contexto cinematográfico, destacan las contribuciones de: Producción Procusa con *Medio siglo en un pincel* (Jorge Grau, 1960), *Cristo Fusilado* (José Font Espina, 1961), *Lección de Arte* (Antonio Mercero, 1962) y *Toros tres* (Javier Aguirre, 1963); Producción Saroya Films con *Velázquez y lo velazqueño* (Julio Diamante, 1961); Producción P. C. Balcázar con *Velázquez* (José Luis Font, 1961); Producción Julián de la Flor con *Monasterio de Montserrat* (Julián de la Flor, 1962); o del Ministerio de Educación y Ciencia con *Museo del Prado* (Jesús Fernández Santos, 1966). Esta se trataba de una serie formada por doce títulos: *Primitivos flamencos*, *Fra Angélico y Botticelli*, *Velázquez*, *El Greco*, *Zurbarán*, *Murillo*, *Ribera*, *Otros pintores de los siglos XVI y XVII*, *Tiziano*, *Tintoretto y Veronés*, *Rubens* y *Goya*, que contaron con la participación de importantes especialistas de la historia del arte, como Francisco J. Sánchez Cantón, José Camón Aznar, el Marqués de Lozoya, Enrique Lafuente Ferrari, Diego Angulo o Xavier de Salas.

Durante la segunda mitad de los años sesenta que significaron para Televisión Española una época de gran apogeo, comenzaron a proliferar los primeros documentales y series de arte en televisión. No obstante, la promoción de los programas culturales en Televisión Española, donde también recibió tratamiento el arte, se venía dando desde finales de los años cincuenta, concretamente, desde que Antonio Ozores fue nombrado jefe de programas el 15 de junio de 1958, como pone de relieve el programa *Galería de Arte*, cuyo estreno tuvo lugar ese mismo mes, que dedicó sus primeras entregas al escultor Josep Clará y al pintor Eduardo Vicente[550].

En 1965 vio la luz *Zurbarán, el pintor de los monjes*, dirigido por Jesús Fernández Santos, sobre el que Fernández Cuenca señala que "es este el primer documental de arte realizado en España para televisión, pero permitiendo asimismo su exhibición en las pantallas de los cines". Con la creación de la Segunda Cadena, conocida como UHF, el 16 de noviembre de 1966, Jesús Fernández Santos volvió a trabajar para televisión en

[550] M. PALACIO, "Los intelectuales y la imagen de la televisión cultural", en A. ANSÓN (ed.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 15. (pp. 11-24) Antonio Asón.

1968 dirigiendo la serie *La víspera de nuestro tiempo*, un programa cultural emitido entre 1967 y 1969, donde se dedicaron capítulos a temas artísticos. Dentro de esta línea de producción de programa culturales, otro hito en las series dedicadas al arte tuvo lugar el 17 de abril de 1974 se estrenó con de *Los pintores del Prado*, un proyecto impulsado por Ramón Gómez Redondo, que contó con la participación de directores de prestigio como Antonio Drove, Jaime Chávarri o Josefina Molina.

1.2.2. La reflexión teórica en torno al documental de arte

El impulso que el documental de arte cobró en España en la década de los cincuenta llevó a la crítica especializada y a los profesionales a reflexionar, debatir y teorizar sobre este género cinematográfico. Así, a comienzos de esta década, el historiador del arte José Camón Aznar publicó dos textos claves: *La estética del cine* (1951) y *La cinematografía y las artes* (1952). En el segundo de ellos, expone una serie de observaciones relacionadas con la estética de la imagen en la que defiende sus argumentos con ejemplos de la pintura, la escultura, la arquitectura o el cine. Así, además de reflexionar y emitir juicios en relación con el cine en color, las películas históricas, la música y el movimiento, el espacio y el tiempo en las artes, dedica un capítulo a teorizar sobre el diálogo que establece el cine con la pintura, la escultura y la arquitectura. En el primero de los casos, comienza determinando que "el éxito tan resonante de las películas de Arte es debido a las nuevas perspectivas con que pueden ser contempladas unas obras hasta ahora juzgadas desde un solo ángulo de visión"[551]. En este orden, continúa su argumentación esbozando una teoría de la visión en la misma línea en la que también lo estaba haciendo, pero de una forma más analítica, el crítico, teórico e historiador del arte italiano Carlo Ludovico Ragghianti a través de diferentes textos cuyas reflexiones culminaron en su monumental obra en tres volúmenes *Arti della visione*[552].

Los principios que sostienen la teoría de Camón Aznar se concretan, por un lado, en la abolición de la concepción unitaria de la obra ante la posibilidad de descomponer y examinar los elementos subordinados al tema central de la pintura por medio de diferentes planos. Una consideración con la que se adelantaba a lo que en 1958 escribiría André Bazin acerca de lo que él entendía como la primera revolución que había conseguido el

[551] J. CAMÓN AZNAR, *La cinematografía y las artes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, p. 21.
[552] El dedicado al cine fue el primero de ellos, publicado en 1975: C. L. RAGGHIANTI, *Arti della visione. Cinema*. Turín: Einaudi, 1975.

documental de arte, a partir de su fórmula basada en que "el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga". Esto permitía al cineasta prescindir del marco de los cuadros, penetrar directamente en las pinturas y desplazarse libremente sobre ellas con la cámara[553].

Por otro lado, otros de los principios que sustentan la teoría de Camón Aznar son la desvirtuación que supone el aumento de tamaño de las obras y sus partes en la proyección cinematográfica y la posibilidad de integrar las diferentes artes en la película con la inclusión de la música, que ha de ser redundante con la imagen, llegándose a convertir en un símbolo de esta. Junto a ello, plantea dos formar básicas de realización cinematográfica; por un lado, partiendo de la propia inspiración del artista, según la cual las obras serían resultado del contexto vital del artista, y, por otro lado, tomando las obras como punto de partida para su recontextualización. En el caso de la escultura, señala el historiador y crítico del arte, que "la técnica cinematográfica produce películas más perfectas que en otras artes" y justifica esta apreciación a partir de la capacidad del montaje y de los movimientos de cámara para ofrecer diferentes puntos de vista de obras que fueron concebidas para ser contempladas de este modo. Así, considera que, frente a la experiencia ordinaria, que en muchas ocasiones determina una contemplación de la obra frontal, el cine ofrece una forma alternativa de mirar la escultura y señala que:

> Es la visión *en redondo* la que con la cámara cinematográfica se consigue. Perspectivas oblicuas, puntos de vista inéditos que vitalicen los relieves, comprensión, en fin, de la totalidad de la estatua es la que este tipo de cine puede rendir. A esto se añade la posibilidad de verter luces que dinamicen las superficies y los bultos. Todo se proyecta así lúcido y actuante[554].

Por su parte, también en la arquitectura la técnica cinematográfica contribuye a enriquecer la experiencia de la visión en una línea muy similar a como lo hace con la escultura, y señala Camón Aznar que "los ángulos de visión se multiplican y los edificios presentan así perspectivas insospechadas, planos deshabitúales y escorzados que aumentan la expresividad de los monumentos"[555]. En este sentido, considera que el tratamiento fílmico de la arquitectura debe adecuarse, asimismo, a los propios estilos arquitectónicos y apunta que "la habilidad del realizador consistirá en sugerir un estado

[553] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 213. <1ª ed., 1958>
[554] J. CAMÓN AZNAR, *La cinematografía y las artes*, op. cit., p. 32.
[555] Ibídem., p. 35.

de ánimo en el espectador congruente con el estilo y el momento histórico que el edifico encarne"[556].

El profesor, crítico y documentalista José López Clemente, además de publicar numerosos artículos sobre el documental en las revistas cinematográficas del momento, principalmente en la sección "Rincón del documental" de *Espectáculo*, la revista oficial del Sindicato Nacional del Espectáculo —vigente entre 1941 y 1962—, dedicó un capítulo al documental de arte en su monografía *Cine documental español*. En dicho estudio, además de trazar un semblante del desarrollo histórico del género, concibió una categorización del documental de arte basada en cuatro criterios de clasificación[557]:

- En primer lugar, el documental de arte "película-catálogo" en el que las obras de arte se presentan como una sucesión de fotografías y que cuenta con una clara finalidad didáctica.
- En segundo lugar, el documental crítico de arte en el que se introduce el factor subjetivo, el del crítico que interpreta y se sirve del movimiento de la cámara para relacionar subjetivamente las distintas partes de la obra de arte.
- En tercer lugar, el documental de arte que recrea. Esta recreación puede ser biográfica, bien sirviéndose de un relato cronológico de los hechos y la vida del artista, bien situando al protagonista en un ambiente concreto, o bien refiriéndose al drama vital de alguna personalidad artística y a sus avatares biográficos, o escenográfica: basándose en los decorados que le ofrece la obra de arte, en el vestuario, en los lugares e, incluso, en los mismos personajes.
- Por último, el documental de arte de libre interpretación que, bajo el criterio de López Clemente, es el que mayores posibilidades ofrece desde el punto de vista creativo. Tal circunstancia situó este tipo de documental de arte en los lindes con la ficción.

En 1967 Carlos Fernández Cuenca publicó la primera monografía sobre este género en España, titulada *30 años de documental de arte en España*, en la que incluyó un catálogo de las películas realizadas entre 1935 y 1966, al que precedió un estudio

[556] Ibídem., p. 37.
[557] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., pp. 177-180.

crítico sobre la gestación y el desarrollo del documental de arte, cuya definición la concretó en los siguientes términos:

> El documental de arte no consiste en fotografiar de lejos o de cerca una obra de arte —cuadro, dibujo, escultura, edificio, monumento o grabado— sino en penetrar en sus esencias, analizar sus propiedades, desentrañar sus intenciones, descubrir su compleja verdad[558].

El punto de partida que llevó a este crítico e historiador del cine español a dedicarle una obra monográfica al documental de arte español fue el de contribuir a otorgarle a la producción española el puesto histórico que se merecía. De hecho, él mismo se lamentaba de la escasa proyección que había tenido el documental de arte fuera de las fronteras del país en los siguientes términos:

> Porque España ha contribuido, y no en escasa medida, al florecimiento de este género de tan extraordinario alcance pedagógico y cultural. La mayoría de los críticos extranjeros, muy flacos de información española por lo común, rarísima vez aluden a los documentales de arte salidos de nuestros laboratorios. El desconocimiento lleva implícita la injusticia, por lo menos en cuanto a desentenderse de la búsqueda de datos y noticias que están al alcance de cuantos se preocupen por encontrarlos y reunirlos, aunque solo sea para presumir de bien enterados[559].

Precisamente, en el momento de publicación de esta obra, la década de los sesenta, este género cinematográfico se encontraba en una nueva etapa de incertidumbre y renovación ante la hegemonía televisiva, tras la edad de oro que había vivido en Europa tras la Segunda Guerra Mundial con importantes organizaciones internacionales como la Fédération International du Film sur l'Art (FIFA) o el Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA) que velaron por el fomento, la protección y circulación de sus películas, como ya se ha analizado.

En este orden de ideas, el respaldo teórico que aportaron estos profesionales y especialistas del ámbito de la historia del arte y del cine propiciaron un caldo de cultivo favorable para la producción de películas sobre arte a partir de los cincuenta.

---

[558] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte*…, op. cit., p. 10.
[559] Ibídem., p. 16.

1.2.3. Marco de producción, distribución y exhibición

Mientras muchos países europeos, como Francia, Bélgica, Dinamarca o Italia, se vieron beneficiados por las leyes de producción y difusión de este tipo de películas en los cines, el panorama en el caso español distaba mucho de lo que sucedía al otro lado de sus fronteras. Las circunstancias en las que se había visto sumido el país tras la Guerra Civil provocaron que la industria cinematográfica sufriera los efectos de las dificultades económicas. La escasa producción de cortometrajes documentales oficiales durante los primeros años de la dictadura se mantuvo hasta la creación en 1942 de la entidad de los Noticiarios y Documentales (NO-DO). Sin embargo, debido a la exclusividad de producción y a la obligatoriedad de exhibición del noticiario en las salas cinematográficas del país, el documental independiente se vio sumido en una encrucijada de inconvenientes que se debatía entre los problemas de inversión en la producción y las dificultades de distribución y de exhibición[560]. A ello, también hay que sumar, por un lado, que los documentales estaban englobados en el cajón de sastre del complemento, como ha señalado Lázaro Sebastián[561], que no hacía distinción entre el género cinematográfico del documental y el formato del cortometraje, lo que motivaba que los exhibidores renunciaran a estas películas alegando que con los materiales de NO-DO cubrían los complementos[562]. Y, por otro lado, el problema de los programas dobles, que al incluir dos largometrajes no daban cabida a la proyección de documentales[563]. Ante esta última circunstancia, se abogaba, como alternativa, por la proyección de un largometraje, el noticiario de NO-DO y tres o cuatro documentales con el fin de conseguir circuitos de exhibición regulares para el documental[564].

---

[560] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Ordenación del cine documental". *Espectáculo*, n.º 67, 1963, p. 30.
[561] F. J. LÁZARO SEBASTIÁN, "Consideraciones en torno al género documental español en la época de Franco". *Revista Latente*, n.º 9, 2011, p. 140.
[562] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Su aspecto económico. III. Distribución y exhibición". *Espectáculo*, n.º 110, 1956.
[563] Recogía, a este respecto López Clemente "que si bien dentro de la denominación de cortometraje pueden considerarse distintas clases de films, es evidente que la película documental constituye un género distinto a los films de dibujos animados, los noticiarios de actualidad y los reportajes cinematográficos". J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Su aspecto económico. IV. Obligatoriedad de exhibición". *Espectáculo*, n.º 111, 1956.
[564] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Los programas dobles". *Espectáculo*, n.º 85, 1954.

Estos obstáculos fueron una constante que se mantuvo a lo largo de la dictadura y aunque consiguieron atenuarse con la promulgación de diferentes medidas de protección en las décadas sucesivas, el cumplimiento de estas no resultó efectivo[565].

Las primeras medidas de fomento al cortometraje quedaron reguladas por la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 11 de noviembre de 1941, según la cual, además de establecerse la concesión de créditos cinematográficos, se concretaron el número de premios y la cuantía destinados a "las películas de complemento", correspondiendo cuatro premios de veinticinco mil pesetas, así como las bases del concurso de guiones y de las becas cinematográficas[566]. Ese mismo año también quedó regulada la obligatoriedad de exhibición de los cortometrajes españoles en las salas cinematográficas a través de la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 10 de diciembre de 1941, que en su artículo 3 recogía: "[…] todos los locales estarán obligados a completar el programa de cada una de las sesiones con una película corta nacional de las llamadas de complemento" [567]. Esta disposición fue completada por la Orden del mismo ministerio de 13 de octubre de 1944[568]. Sin embargo, como afirmó López Clemente, ambas "resultaron totalmente inoperantes"[569].

El incumplimiento de estas disposiciones legales, ligado a la insuficiencia de medidas para la protección de los documentales, llevó a la promulgación de las Normas de Protección Económica a la Cinematografía Nacional, reguladas por la Orden de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo de 16 de julio de 1952[570]. Según estas normas, se podía obtener una subvención para cubrir el coste de las películas presentadas, atendiendo a su presupuesto y a la clasificación obtenida por la Junta de Clasificación y Censura. Estas medidas beneficiaron al documental de arte, marcando un

[565] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Aspecto económico del documental. V. Protección al cortometraje". *Espectáculo*, n.º 113, 1957.
[566] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 11 de noviembre de 1941, por la que se dictan normas para dar aplicación adecuada a los fondos reunidos por el Sindicato Nacional de Espectáculo para protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional. *BOE*. Madrid, n.º 321, de 17 de noviembre de 1941, p. 8974.
[567] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de 1941, por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española. *BOE*. Madrid, n.º 347, de 13 de diciembre de 1941, p. 9724.
[568] Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 13 de octubre de 1944, sobre proyección de películas nacionales en todas las salas de cinematógrafo, y prohibición de programas dobles. *BOE*. Madrid, n.º 289, de 15 de octubre de 1944, p. 7759.
[569] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Su aspecto económico. IV…", op. cit.
[570] Orden de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo, de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional. *BOE*. Madrid, n.º 205, de 23 de julio de 1952, p. 3391.

punto de inflexión en su producción, ya que, como señala López Clemente: "Antes de que se estableciera la protección económica sobre los documentales no era financieramente posible acometer la realización de este género de películas, que por su carácter cultural y de selección se juzgaban por los exhibidores como films de escaso o nulo valor comercial". Más adelante apuntaba, asimismo, que "teniendo esto en cuenta se comprende que la protección puede ser un estímulo, pero nunca la solución definitiva del problema, que ha de venir, bien por la distribución comercial (cinematecas, embajadas y delegaciones españolas en el extranjero, institutos, universidades, escuelas, etc.), bien por la programación en los cines"[571].

En consecuencia, las vicisitudes por las que atravesaba el documental en los años cincuenta seguían siendo fundamentalmente las de los circuitos comerciales. Por ello, durante esta década se promulgaron la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 11 de agosto de 1953[572] y la Orden del mismo ministerio del 7 de febrero de 1958, que modificaba aquella y establecía "[…] la preferencia de programación de películas largas nacionales que se distribuyan unidas a cortometrajes españoles"[573]. Por otro lado, a pesar de la ausencia de España en los acuerdos de la UNESCO durante la década de los cincuenta sobre la supresión de restricciones fiscales o comerciales que dificultaran la libre circulación de las películas de carácter educativo, científico y cultural, su participación en festivales internacionales como el de Edimburgo contribuyó a que los documentales de arte españoles viesen la luz más allá de nuestras fronteras. De hecho, se propuso la organización de un festival internacional con sede en Madrid[574], que acabó cristalizando en la constitución del Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino[575].

Las esperanzas vertidas hacia el género del documental y, más concretamente, a las películas sobre arte, allanaron el terreno de la producción independiente en los años

[571] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Documentales españoles de arte". *Espectáculo*, n.º 91, 1955.
[572] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 11 de agosto de 1953, por la que se establece y regula la exhibición obligatoria de películas españolas en los cinematógrafos nacionales. *BOE*. Madrid, n.º 253, de 10 de septiembre de 1953, p. 5450.
[573] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 7 de febrero de 1958, por la que se modifica la de 11 de agosto de 1953 reguladora de la exhibición obligatoria de películas nacionales en los cinematógrafos españoles. *BOE*. Madrid, n.º 47, de 24 de febrero de 1958, p. 324.
[574] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Un festival en Madrid". *Espectáculo*, n.º 118, 1957.
[575] "II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino". *Espectáculo*, n.º 145, 1960.

del desarrollismo, que incrementaron su número[576]. De igual manera, se convocaron nuevas condecoraciones que estimularon la producción documental y que se concretaron en el Premio Nacional y en los Premios Nacionales de Turismo para películas de cortometraje[577]. El florecimiento que experimentó este género cinematográfico alcanzó sus cotas más altas con la reforma emprendida por García Escudero en 1964 en el sistema de ayudas a la industria cinematográfica y se mantuvo hasta finales de esa década[578]. Sin embargo, la imposibilidad del Fondo de Protección de la Cinematografía y el Teatro de hacer frente a los pagos que tenía pendientes con aquellos productores con los que se había comprometido llevó a que la Asociación Sindical de Directores y Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) se reuniese en marzo 1970 con el fin de proponer una serie de reivindicaciones. A pesar de las medidas promovidas a instancias del Fondo de Protección a la Cinematografía y el Teatro, estas no resultaron suficientes para solucionar la deuda con los productores[579]. De hecho, la situación se agravó con la crisis del petróleo de 1973, lo que provocó una disminución en la producción de documentales que se mantuvo hasta 1977, año en el que se volvieron a modificar las ayudas a la cinematografía española, atendiendo a las nuevas circunstancias políticas por las que atravesaba el país tal y como se pone de relieve en su Real Decreto:

> La cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que está inmersa nuestra Sociedad. Es un requisito indispensable para esta actualización adaptar el vigente régimen jurídico de libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la Sociedad española[580].

---

[576] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Una puerta abierta para el incremento de la exhibición de documentales españoles", *Espectáculo*, n.º 128, 1958.

[577] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 18 de noviembre de 1961, por la que se crean los Premios Nacionales de Cinematografía para películas de cortometrajes. *BOE*. Madrid, n.º 299, de 15 de diciembre de 1961, pp. 17639-17640; Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 8 de febrero de 1964, por la que se crean los Premios Nacionales de Turismo para películas de cortometraje. *BOE*. Madrid, n.º 42, de 18 de febrero de 1964, p. 2151.

[578] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 19 de agosto de 1964, para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos. *BOE*. Madrid, n.º 210, de 1 de septiembre de 1964, pp. 11461-11466.

[579] Á. MATUD JURISTO, *El cine documental de NO-DO (1943-1981)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2007, pp. 136-139.

[580] Real Decreto 3071/1977 del Ministerio de Cultura, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423.

El crecimiento exponencial de la producción de documentales llegó tras la aprobación de la Ley 3/1980, de 10 de enero, de regulación de cuotas de pantalla y distribución cinematográfica. Sin embargo, los cambios en los circuitos comerciales, promovidos por las demandas del público, llevaron a alejar al documental de su exhibición en la gran pantalla, tal y como señaló Torán:

> El documental, que es seguido con desinterés en las salas comerciales, porque el público va a ver la película de largometrajes, es mucho mejor aceptado en la pequeña pantalla porque hay menos impaciencia, menos exigencia y menos rigor crítico. En el panel de audiencia que realiza TVE las serie documentales ocupan, en numerosas ocasiones, lugares destacados[581].

Al hilo de lo expuesto, fue la producción oficial, canalizada a través de la entidad NO-DO, la que gozó de una situación más favorable para la realización de documentales durante el franquismo y, junto a ella, las producciones de aquellos organismos vinculados a departamentos ministeriales e institucionales[582]. Sin embargo, a pesar del "círculo vicioso" en el que se vieron inmersas las productoras independientes para la financiación, distribución y exhibición de sus películas, también desarrollaron una actividad prolífica[583].

[581] S. BLÁZQUEZ, "El género documental. El gran olvidado". *Cinevideo*, n.º 19, 1985, pp. 16-23.
[582] R. R. TRANCHE, "El cortometraje durante el franquismo…", op. cit., p. 89.
[583] A. FONS, "El cortometraje en España". *Espectáculo*, n.º 134, 1959. "En España se desconoce casi por completo la misión del cortometraje, siendo, además, un género poco explotado, proviniendo la causa por una especie de círculo vicioso. El productor no produce cortometrajes, la gente no está acostumbrada a verlos, el exhibidor no los admite. Así, si alguien se decide a producir alguno, la salida es difícil de encontrar. Es un mal de principio".

2. EL DOCUMENTAL DE ARTE DE NO-DO

2.1. Consideraciones en torno al documental de arte en las producciones de NO-DO: hacia una delimitación conceptual

El hecho de precisar terminológicamente qué es un documental de arte resulta, cuando menos, tarea compleja si tenemos en cuenta que las definiciones aportadas hacia este tipo de películas han variado a lo largo de la historia del género. Es más, los criterios, los rasgos y las variables barajadas en la definición del término han encontrado posturas muy diferentes por parte de realizadores, teóricos, escuelas nacionales y tradiciones historiográficas que han llevado a una constante redefinición del documental de arte. Una circunstancia que no dicta demasiado de la propia definición del término documental que, desde que John Grierson, pionero de la escuela documentalista inglesa, lo definiese como "tratamiento creativo de la actualidad" en 1926 a propósito de la película *Moana* de Flahery[584], han sido muchos los autores que se han esforzado por aportar una definición. De hecho, tal y como afirmó Robert Rosenstone, el documental "es una forma problemática para todos aquellos que en los últimos años han tratado de definirla y teorizarla"[585]. Pero, si a ello unimos el tratamiento específico del arte que es abordado por el documental, nos encontramos con una dificultad añadida acerca de lo que se entiende por arte en este tipo de películas.

Por tanto, ante las dificultades epistemológicas que plantea el documental de arte, hacer un repaso por todas aquellas definiciones que se le han dado o aportar una definición unívoca y universal para definir este género resulta tarea inútil, al tiempo que excede los propósitos de esta investigación, dadas las contradicciones, riegos y pluralidad de aspectos que encierra el término. Es por todo ello por lo que conviene delimitar su alcance terminológico en el contexto de las producciones desarrolladas por NO-DO, que es nuestro objeto de estudio.

El crítico y teórico del cine estadounidense Bill Nichols, en su célebre libro *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, propone considerar tres puntos de vista a la hora de definir el documental y los concreta en: el

[584] Citado en A. MEDRANO, *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: A.T.E., 1982 por M. SELLÉS, *El documental*. Barcelona: UOC, 2008, p. 33.
[585] R. A. ROSENSTONE, *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Longman, 2006, p. 70.

realizador, el texto y el espectador[586]. Una postura que, para aportar una aproximación al documental de arte en las producciones de NO-DO, permite esclarecer algunos aspectos.

Desde el punto de vista del realizador, conviene tener en cuenta que la realización de un documental implica la participación de una serie de agentes, más allá de los propios directores, que abarcan los sectores de la producción, distribución y exhibición de las películas.

En el caso de la producción de NO-DO, cabe recordar que ya en su reglamento fundacional se dispuso la necesidad de contar con un noticiario oficial y el interés de promover la realización de documentales. En este sentido, la naturaleza del noticiario no parece presentar problemas de confusión con respecto a la producción de documentales de arte, que se canalizaron a través de la sección documental de la entidad, donde en muchas ocasiones participaron directores ajenos a la entidad que se consideraban a sí mismos documentalistas, puesto que la mayoría de ellos habían pasado por las aulas de la EOC.

La primera dificultad aparece con la revista *Imágenes*, una actividad de producción que inició la entidad en enero de 1945, cuyos productos estuvieron a caballo entre el cine informativo y el cine documental. Sin embargo, como ya se ha analizado, a efectos legislativos, de producción y exhibición las películas producidas por esta revista cinematográfica fueron consideras como documentales, ya que a los ojos de los exhibidores eran "películas de complemento", donde al quedar el documental identificado con el cortometraje, no se estableció distinción entre "género" y "formato" y ambos términos fueron empleados indistintamente para referirse tanto a los documentales de la entidad como a las películas de la revista *Imágenes*.

Por otra parte, si tomamos en cuenta la postura de los realizadores sobre la revista *Imágenes* a partir de los testimonios de uno de los que desarrolló una mayor actividad como documentalista en la entidad y sobre todo en el terreno del documental de arte, como fue José López Clemente, nos encontramos también con una serie de argumentos que resultan contradictorios. Por ejemplo, en un artículo publicado en 1959 en la revista *Espectáculo* establecía una diferenciación entre la revista *Imágenes* y el documental y sostenía lo siguiente:

---

[586] B. NICHOLS, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 42.

> No se tienen aquí en cuenta, por su carácter ajeno al documental propiamente dicho, ni los noticiarios de actualidad, en total 206 al año, ni la revista *Imágenes*, que presenta más semejanza con los magazines, aunque algunos de sus números pudieran también considerarse como documentales[587].

Sin embargo, 37 años más tarde, al referirse de nuevo a la revista *Imágenes*, afirmaba que se trataba de una "serie en la que se incluyeron verdaderos documentales" cuyas películas "siempre se consideraron, a todos los efectos de producción, como documentales"[588]. No obstante, más adelante matizaba esta afirmación, al exponer que también dentro de la revista *Imágenes* se editaron números en torno a temas comunes que agruparon diferentes reportajes, en muchos casos, con noticias procedentes de los noticiarios extranjeros, por lo que estos números de la revista *Imágenes* no se podían considerar "como documentales si se tenía en cuenta toda la teoría desarrollada sobre esta actividad cinematográfica por John Grierson (…)"[589].

Es, ahora, cuando entra en juego la otra variable a la que se refiere B. Nichols para definir el documental: el texto. Así considera que:

> El documental es un género cinematográfico como cualquier otro. Las películas incluidas en este género compartirán ciertas características. Diversas normas, códigos y convenciones presentan una eminencia que no se observa en otros géneros. Cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales[590].

En virtud de estos rasgos discursivos que caracterizan al documental, y por extensión al documental de arte, queda claro que se trata de un género cinematográfico que lo hace diferente a otros, como puedan ser el cine de ficción o el cine informativo, aunque puedan existir determinados puntos de contactos con ellos. Por ejemplo, a propósito del primero, cabe señalar que el documental tiene una base narrativa construida, es decir, se trata de un relato basado en la representación de la realidad. Como señala Rosenstone: "el

---

[587] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La expansión del color en el documental". *Espectáculo*, n.º 131, enero de 1959, p. 26.
[588] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., p. 39.
[589] Ibídem., pp. 142-143.
[590] B. NICHOLS, *La representación de la realidad*…, op.cit., p. 48.

documental nunca es el reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes —ya sean del pasado o del presente— conforman un discurso narrativo con un significado determinado"[591]. Por tanto, desde este punto de vista, no se aleja demasiado de lo sostenido por B. Nichols acerca de que los documentales "no difieren de las ficciones en su construcción como textos, sino en las representaciones que hacen"[592].

Por su parte, la semejanza del documental con el cine informativo parte de que ambos, por oposición al cine de ficción, se encuadran dentro del cine de no ficción. Sin embargo, entre ellos existen diferencias notables. El cine de informativo, más allá de sus particulares rasgos de producción y exhibición, parte de una narración periodística que tiene como propósito informar de un hecho o acontecimiento de actualidad de la forma más objetiva posible, aunque esto no quiera decir que no puedan tratar temas alejados de la actualidad, pero lo cierto es que el acercamiento a la realidad suele ser bastante superficial. En el cine documental, el acercamiento a la realidad suele asumir una perspectiva más personal y su tratamiento es más profundo con un sentido más marcadamente interpretativo frente al cine informativo. Además, los asuntos tratados en el documental no tienen por qué responder necesariamente a temas de actualidad. Si aplicamos estas consideraciones a la revista *Imágenes* pronto detectamos que la mayoría de películas que abordan temas de arte suelen estar próximas al cine informativo, ya que, como señalaba López Clemente, fue una fórmula habitual agrupar diferentes reportajes sobre un tema en común.

Por último, la variable de los espectadores resulta especialmente difícil de aplicar a la hora de valorar la consideración del documental en las producciones de NO-DO y más aún en el caso específico de los documentales de arte. Esto se debe fundamentalmente a la escasez y casi inexistencia de estudios de campo o estadísticas fiables sobre la recepción del cine por los espectadores. No obstante, en el caso de NO-DO, Mª Antonia Paz publicó en el año 2003 un estudio en el que abordaba la influencia del cine y, especialmente, del noticiario durante el franquismo a partir de testimonios orales procedentes de 40 entrevistas realizadas a 22 mujeres y 18 hombres nacidos, en el caso de las primeras, entre 1914 y 1955, y en el caso de los segundos, entre 1920 y 1950[593]. En

[591] R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 35.
[592] B. NICHOLS, *La representación de la realidad…*, op.cit., p. 151.
[593] M. A. PAZ, "The Spanish Remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943-1975". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n.º 4, vol. 23, 2003, pp. 357-374.

él, señala la investigadora, que el noticiario no gustó a las mujeres más jóvenes, mientras que una mayoría manifestó una actitud positiva hacia el mismo, ya que, más allá de la carga ideológica, proporcionaba información nacional y extranjera, al tiempo que formaba parte del espectáculo cinematográfico. Aunque los entrevistados no recordaban noticias concretas, lo cierto es que prefería aquellas alejadas de la vida política. Sin embargo, las posturas acerca de cómo el noticiario trató la realidad y cumplió su cometido propagandístico resultan variadas, no existiendo unanimidad. Pero lo que sí es cierto es que "contribuyó a conformar la identidad nacional porque creó un sentimiento de unidad, singularidad y, sobre todo, confianza en el régimen de Franco"[594].

Por su parte, A. Matud Juristo, en su análisis del *Estudio sobre la situación del cine en España* publicado en 1968 en Madrid por el Instituto de Opinión Pública, intenta rastrear cuál fue la preferencia de los públicos con respecto a los complementos (noticiario —65%—, revista *Imágenes* —5%—, dibujos animados —16%— y cortometrajes —7%—) y termina concluyendo que los datos resultantes de esas encuestas no son del todo fiables puesto que la mayoría de los espectadores no distinguía entre los productos de NO-DO que se proyectaban[595].

Además de estos datos, otras de las fuentes que nos permite conocer de forma indirecta las expectativas de los espectadores en torno a NO-DO y los documentales son los comentarios aportados por la crítica especializada. Entre esos comentarios, resultan reveladoras las opiniones que recoge López Clemente en su obra *Cine documental español* con las que abre su primera página y que vienen a reafirmar la conclusión a la que llega Matud Juristo:

> Si preguntáramos a los espectadores españoles de cine qué es lo que entienden por películas documentales, nos podríamos encontrar con una serie de variadas respuestas:
>
> —Documentales son los *nodos*.
>
> —Son esas películas cortas que se ponen antes de *la película*.
>
> —Son el margen de cortesía que nos dan para que podamos llegar tarde al cine.
>
> —Son el mejor fondo para seguir charlando.
>
> —Son lo que va antes de los anuncios.
>
> —Son el pretexto para que en seguida aparezca la palabra *descanso*.

[594] Ibídem., p. 370.
[595] A. MATUD JURISTO, *El cine documental…*, op. cit, p. 178.

—Son unos tostones con los que pretenden ilustrarnos.

—Son esos films que nos gustaría ver cada vez más y que se ponen cada vez menos.

—Son…[596]

Resulta llamativo que, entre esas respuestas que recoge López Clemente, se desprende en su mayoría una actitud del público hacia la película documental de indiferencia. Incluso, posturas negativas que encuentran su base en esa incapacidad del público por distinguir entre el noticiario, la revista *Imágenes* y los documentales que eran concebidos como "complementos" que se proyectaban antes de la película de ficción que era a lo que el público acudía realmente a ver en el cine. Claro queda que esta actitud del público hacia el documental se hacía también extensible al documental de arte.

A propósito del documental de arte, Georges Fradier en 1951, desde las páginas de *El correo de la UNESCO*, se lamentaba de la situación y hacia responsables a los exhibidores por no hacer hueco en su programación a los documentales de arte porque según ellos no interesaban al público. Así lo señala:

> Pero si se interroga al público, a ese público que acude al cine con la impresionante regularidad registrada por las estadísticas, ¿cuántos espectadores han visto esas películas sobre arte? ¿Cuántos han salido de verlas sintiéndose mejor informados y espiritualmente más ricos? En los cines de estreno o de barrio, de capitales y de provincia, hay oportunidad de ver algún documental y hasta alguna película científica: pero la película sobre arte parece estar prohibida por los exhibidores, como si éstos hubieran decidido, de una vez por todas, que el público no se interesa por el arte y que en cambio "exige" la estupidez y la vulgaridad[597].

De resultas de lo expuesto, y a modo de recapitulación, de las tres variables que propone B. Nichols a la hora de definir el documental, para el estudio de las producciones de NO-DO y en concreto de los documentales de arte, solamente podemos quedarnos con el punto de vista de la realización y del texto. Así, mientras que, en el primero de los casos, nos encontramos con que tanto los documentales como los productos de la revista *Imágenes* fueron considerados como documentales-cortometrajes desde el punto de vista

[596] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 13.
[597] G. FRADIER, "¿Quién ve las películas sobre arte?". *El correo de la UNESCO*, n.º 9, vol. IV, 1951, p. 16.

de la producción y exhibición, en el caso de las películas entendidas como textos y, en definitiva como un género, llegamos a la conclusión de que, ciertamente, buena parte las películas de la revista *Imágenes* catalogadas como documentales de arte no pueden ser consideradas como tales *sensu stricto*, puesto que solo una pequeña parte obedecería a este principio. Sin embargo, el hecho de que las hayamos tenido en consideración dentro de los límites objeto de estudio de la investigación se debe a que para conocer cómo se construyó esa imagen e identidad del arte en la conciencia nacional resulta indisoluble tenerlas en cuenta, puesto que, aunque desde el punto de vista textual no se adecúen a los parámetros del documental por estar más próximas al género del cine informativo, al final productores, exhibidores y espectadores no hicieron distinción de género en su momento y lo que interesó fue la promoción, divulgación y propaganda del arte a través del cine oficial.

Además de estas variables que hemos tenido en cuenta a la hora valorar el alcance del término del documental de arte en las producciones de NO-DO, también conviene prestar atención a la definición que se dio en España a este género cinematográfico. Para ello resulta indispensable recordar la que aportó Carlos Fernández Cuenca en la primera monografía dedicada al documental de arte español:

> El documental de arte no consiste en fotografiar de lejos o de cerca una obra de arte -cuadro, dibujo, escultura, edificio, monumento o grabado- sino en penetrar en sus esencias, analizar sus propiedades, desentrañar sus intenciones, descubrir su compleja verdad[598].

En esta definición, el crítico e historiador del cine español formula qué es lo que tiene que tratar un documental de arte (cuadro, dibujo, escultura, edificio, monumento o grabado) y cómo ha de hacerlo (penetrar en sus esencias, analizar sus propiedades, desentrañar sus intenciones, descubrir su compleja verdad). Por lo tanto, si partimos de esta definición queda claro que una película quedará adscrita al documental de arte en la medida en la que la obra de arte tratada sea analizada e interpretada a través del lenguaje fílmico desde los propios métodos de la Historia del Arte. Sin embargo, esta resulta incongruente si nos atenemos al catálogo de documentales de arte que son incluidos por

[598] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*, op. cit., p. 10.

Fernández Cuenca en su obra puesto que muchos de los allí recogidos, donde se incluyen producciones de NO-DO, no responden a esta definición.

Es por ello que esta concepción plantea varias dificultades a la hora de enfrentarnos al análisis del documental de arte español, en general, y al del NO-DO, en particular, por dos motivos principales; en primer lugar, porque en la mayoría de los casos más que analizar o interpretar la obra de arte, lo que se hace es ofrecer una descripción genérica de la misma con un discurso que no va dirigido a un público especializado o simplemente se incorpora para servir de ilustración al tema tratado en el documental. Y, en segundo lugar, porque algunos documentales más que tratar sobre las obras de arte en sí, abordan otros aspectos relacionados con la institución arte y ponen su foco de atención, por ejemplo, en los museos, en las exposiciones, en el público o en los artistas.

Para definir el alcance temático del término "arte" en el documental también hemos examinado todas las cabeceras del noticiario relativas a temas artísticos para seleccionar y delimitar qué contenidos fueron agrupados bajo la categoría "arte". En este sentido, se recogen aspectos sobre las artes visuales (arquitectura, escultura, pintura, dibujo y artes decorativas) y la institución arte (artistas, espacios de creación, museos, exposiciones, etc.) y se excluyen los temas relacionados con otras artes, como la literatura, la música, el teatro, la fotografía, el cine o la artesanía, que son tratados al margen de las secciones dedicadas al arte.

Partiendo de estos presupuestos y con el fin de facilitar la aplicabilidad del término 'documental de arte' a las producciones de NO-DO, con el riesgo que ello conlleva, hemos considerado como tales aquellas películas de no-ficción en las que el hecho artístico constituye el tema principal de la narración y se organizan a partir de unos modos de representación propios del género documental o próximos a él, cuya finalidad es, fundamentalmente, divulgativa o propagandística. Por lo tanto, esto no quiere decir que por el simple hecho de que un documental trate sobre un tema artístico, sea un documental de arte, ya que se requiere, además, del análisis de los rasgos discursivos que lo caracterizan. Puesto que, si solo aplicamos como criterio de determinación el tema, nos encontraremos con que el documental de arte entraría en colisión con otros subgéneros del documental como el etnográfico o el turístico.

2.2. Análisis cuantitativo y evolución de la producción

A partir de los gráficos 1 y 2 se puede observar la evolución de las películas de arte gestadas en el seno de la entidad oficial de NO-DO cuya producción se desarrolló entre 1944 y 1981 dentro de la actividad propiamente documental (blanco y negro y color) y de la revista *Imágenes* (entre 1945 y 1968). En el primero, se muestra la producción anual de películas de arte, estableciéndose una diferenciación entre los documentales en blanco y negro, la revista *Imágenes* y los documentales en color, mientras que en el segundo se ofrece una suma global de estos productos por años. No obstante, para entender cómo se fue desenvolviendo ese desarrollo del documental de arte en NO-DO, conviene analizar la evolución cuantitativa de la producción poniéndola en relación con las circunstancias contextuales que determinaron el florecimiento de este tipo de películas.

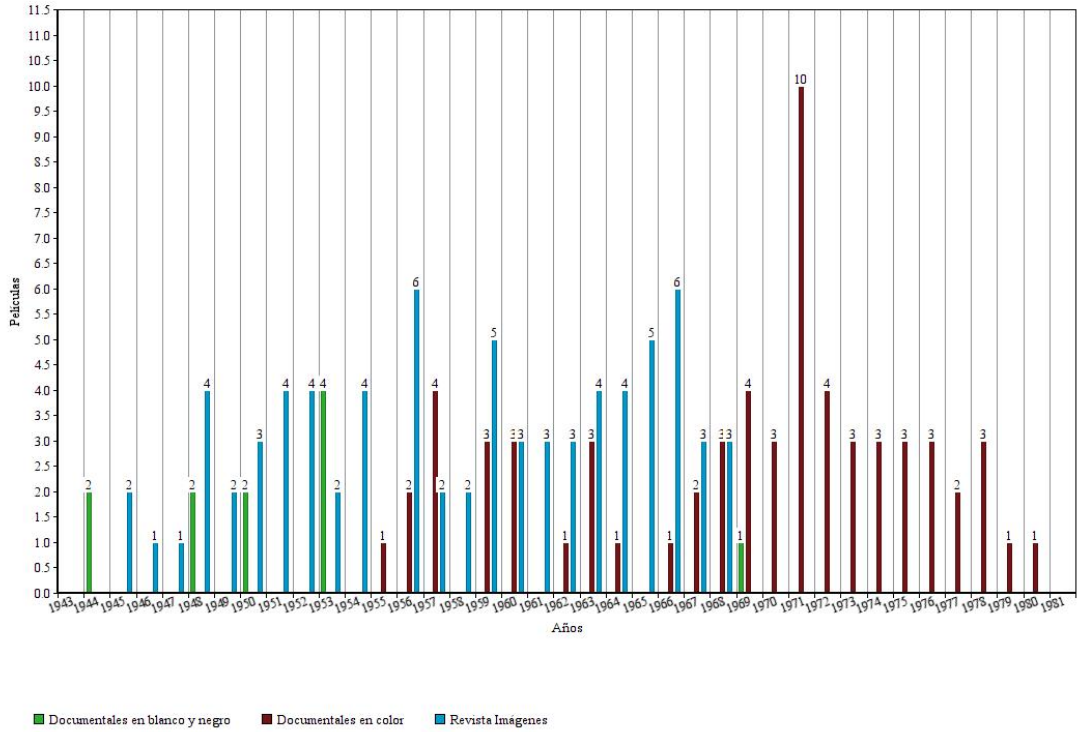


Gráfico 1. Evolución cuantitativa de las películas de arte en los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y los documentales en color de la entidad NO-DO
Fuente: elaboración propia

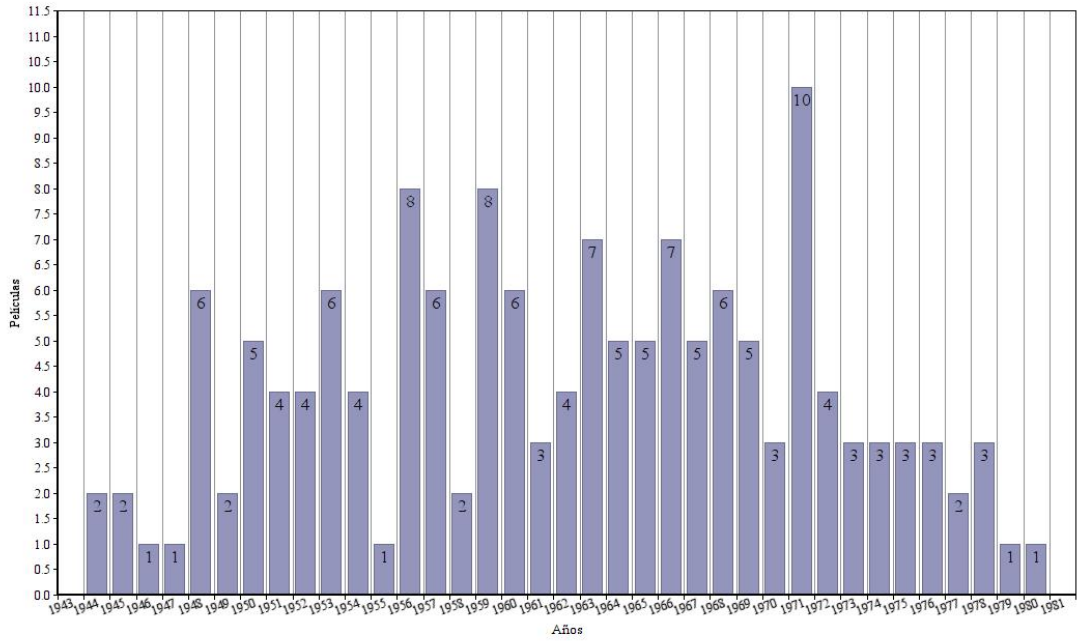


Gráfico 2. Evolución cuantitativa global de las películas de arte en la entidad NO-DO
Fuente: elaboración propia

2.2.1. Análisis cuantitativo de 1943 a 1954: la hegemonía de la película en blanco y negro en los documentales y en la revista *Imágenes*

Las películas de arte producidas por NO-DO desde el surgimiento de la entidad hasta 1954 fueron realizadas en blanco y negro y se desarrollaron en el marco de la sección documental y de la revista *Imágenes*. Las primeras que se gestaron en la sección documental, bajo los títulos *Museo Cerralbo* y *Tierra de castillos*, se estrenaron en 1944. La escasa producción de este tipo de películas durante los primeros años se debe a que el organismo concentró sus esfuerzos en poner en marcha el noticiario relegando a un segundo plano el documental. Sin embargo, a partir de 1945 con la creación de la revista *Imágenes* se dio un impulso a esa escasa producción documental tanto con la edición de reportajes agrupados bajo un tema en común como con la realización de documentales. En este sentido, en 1945 vieron la luz el primer número dedicado al arte que agrupó diferentes reportajes en torno al tema *Huellas del pasado*, que da título a la película n.º 44, y el primer documental de arte *Zuloaga* con el n.º 50, que se realizó con motivo del fallecimiento del pintor Ignacio Zuloaga que había tenido lugar el 31 de octubre de ese mismo año. Así, entre 1945 y 1954 las películas de arte encontraron tanto en la revista

Imágenes como en la sección documental un espacio para su desarrollo, con una producción total de 37 películas, de las cuales, 10 correspondieron a la sección documental y 27 a la revista *Imágenes*.

2.2.2. Análisis cuantitativo de 1955 a 1968: el documental de arte en la revista *Imágenes* y en los documentales en color

La década de los cincuenta marcó un nuevo rumbo para el desarrollo de este tipo de películas por dos motivos principales de carácter técnico y contextual. En primer lugar, por el uso generalizado del color, una técnica que benefició al documental de arte. Los primeros experimentos en color habían tenido lugar en 1949 con los cortometrajes *Así es Madrid* y *En Sevilla hay una feria* que fueron dirigidos por el que fue el primer director de la entidad Joaquín Soriano, desde su surgimiento hasta 1952. Sin embargo, fue a partir de 1954 cuando se empezó a generalizarse el uso del color y en 1955 se estrenó el primer documental de arte en color de la entidad titulado *La Pasión en Castilla*. Así, a partir de ese año, los documentales de arte producidos por la sección documental de la entidad se realizaron todos en color con excepción de la película de carácter vanguardista *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* de 1969 que dirigió Luis Revenga.

Por su parte, la revista *Imágenes* siguió ocupando un lugar hegemónico en la realización de películas de arte a través tanto de la agrupación de diferentes reportajes como de la producción de documentales. Así, aunque en 1955 no estrenó ningún cortometraje dedicado al arte, entre 1956 y hasta la supresión oficial de la revista cinematográfica en 1968 mantuvo una regularidad en torno a este tipo de películas, estrenando un total de 49, es decir, una media de 4 al año, frente a la media de 3 por año que había estrenado entre 1945 y 1954. Resulta llamativo que, entre los números que editó la revista con reportajes procedentes del extranjero, los mexicanos ocuparon un lugar destacado desde el punto de vista cuantitativo, componiéndose hasta 8 números monográficos sobre arte y arqueología mexicana, además de un documental, a los que también habría que sumar las películas sobre costumbres, tradiciones y folclore mexicanos, como ya se ha visto en el capítulo 3.

Este aumento cuantitativo, también se dejó notar, aunque en menor medida, en los documentales en color que se realizaron entre 1955 y 1968, con una media de casi 2 documentales de arte al año, frente los realizados en blanco y negro entre 1945 y 1954, con una media de 1 anual. Cabe recordar que la etapa de NO-DO con Alberto Reig al

frente de la entidad, entre 1953 y 1962, significaron años de gran auge para el documental en general y para el documental de arte en particular.

En ese contexto internacional de efervescencia del documental de arte durante la década de los cincuenta, en 1953 viajó a París al IV Congreso Internacional de películas educativas, documentales y de cortometraje una comitiva encabezada por el Director General de Cinematografía y Teatro, Joaquín Argamasilla y Alberto Reig, director de NO-DO, a la que también se sumaron otros productores y directores del cine documental español, como José López Clemente, para conocer la situación del documental y las medidas que se estaban adoptando a nivel internacional a fin de incentivarlas en España.

En este sentido, se fueron sucediendo una serie de iniciativas orientadas a promover el documental en el país. En 1953 se constituyó legalmente la Asociación de Cortometraje Educativo y Documental (CINECOR) en el Salón Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando, que dirigía entonces el pintor Julio Moisés. Las finalidades que perseguía dicha asociación fueron concretadas por J. López Clemente en los siguientes puntos:

- Agrupar las actividades de todo orden relacionadas con el cine documental y de corto metraje.
- Encauzar las aficiones dispersas y la divulgación de las películas documentales españolas.
- Orientar los gustos del público mediante el conocimiento de los mejores documentales producidos en el mundo.
- Facilitar la función del documental como medio de enseñanza.
- Colaborar con las asociaciones similares existentes en el extranjero.
- Las personas que inicialmente integran la Asociación del Cine de Corto Metraje, Educativo y Documental verían con agrado el agrupamiento en torno a la misma no sólo de los profesionales que lo deseen, sino también de ese gran número de aficionados que, de un modo u otro, aspiran a vincularse con el cine documental en sus diversas especialidades. Igualmente sería motivo de satisfacción para ellos poder contar con los cineastas "amateurs", por ser éstos representantes de un cine desinteresado y espontáneo, encauzador de las inquietudes de quienes sólo pueden dedicar a la actividad cinematográfica sus mejores ratos de ocio.
- La Asociación del Cine de Corto Metraje, Educativo y Documental desea, con la ayuda de todo, elevar el nivel del cine documental español y contribuir, por

> medio del corto metraje, a una mejor comprensión entre España y los demás pueblos[599].

Sin embargo, pese a esos deseos de la asociación por velar por el fomento y circulación del documental, la falta de apoyos económicos condujo a la disolución de la asociación en 1955. De este modo, como señala López Clemente, la asociación "no llegó a cumplir ninguno de los fines que se había propuesto"[600], pero lo cierto es que esta experiencia sirvió a Alberto Reig para abrir las puertas de la entidad oficial a la colaboración con otras productoras y documentalistas independientes.

Así, la colaboración con Portugal que había cobrado impulso en enero de 1949 con la difusión del Noticiario NO-DO Universal para Portugal y con la realización de documentales, donde los de arte cobraron un especial protagonismo con los títulos de la sección documental *Monumento Nacional a Mafra* (1950) y de la revista *Imágenes El encanto de Lisboa* (1951) y *La romántica Coímbra* (1951), en ese año 1953 se fortaleció[601]. En este sentido, vieron la luz los cortometrajes: *El retrato en la pintura* (sobre Henrique Medina y Rui Preto Pacheco), *Maestro Malhoa* (dedicado a José Malhoa en el veinte aniversario de su muerte), *Arte y artistas* (sobre Eduardo Malta y João Reis) y *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha*, fruto de la coproducción con Portugal, que dirigió Francisco Centol Lahoz.

Sin duda, el gran motor que llevó a la producción de documentales de arte por parte de NO-DO fue la colaboración con la Dirección General de Turismo, ya que ambos organismos compartían desde 1951 el mismo Ministerio, el de Información y Turismo. De este modo, durante ese viaje en 1953 al IV Congreso Internacional de películas educativas, documentales y de cortometraje señala López Clemente que se habló "de un proyecto del Ministerio de convocar un concurso de guiones turísticos para NO-DO que se quería realizasen, por primera vez, documentalistas independientes"[602].

Así, por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 7 de noviembre de 1955 se convocaba dicho concurso:

> Proyectando este Ministerio la realización de doce Documentales en color destinados a difundir en el extranjero aspectos relativos a las bellezas naturales,

[599] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 154.
[600] Ibídem., p. 155.
[601] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 167.
[602] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., pp. 153-154.

> costumbres de España y glosa de los avances técnicos, culturales e industriales habido en nuestro país, ha resulto convocar un concurso de guiones cinematográficos a fin de seleccionar entre los que se presenten aquellos que por sus valores garanticen la ejecución posterior de unas películas de calidad e interés a los fines propuestos[603].

Un mes más tarde, este Ministerio resolvía, por Orden de 16 de diciembre de 1955, dicho concurso al que concurrieron un total de 361 guiones[604], siendo los 12 títulos seleccionados: *Alto Pirineo* (Alberto Carles Blat), *Contrapunto de Madrid* (Salvador Vallina López y Gonzalo Rodríguez Castillo), *Cómo se repite una ciudad* (José de Juanes Vicente), *Dos ciudades históricas y dos Sitios Reales* (Francisco Gutiérrez Cossío), *Grandeza del Prerrománico en Asturias* (Antonio Abad Ojuel), *Jardines de España* (José Montero Alonso), *La capra hispánica* (Alberto Carles Blat), *Paraíso Mediterráneo* (Antonio Abad Ojuel), *Por el camino de la jota* (Antonio Abad Ojuel), *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez Gómez), *Sucedió en San Fermín* (Rafael García Serrano) y *Truchas y salmones* (Ramón Sainz de la Hoya)[605].

En una carta enviada por el director General de Cinematografía y Teatro al director de NO-DO, con fecha de 15 de diciembre de 1955, establecía cómo se efectuaría la producción de dichas películas, señalando lo siguiente:

> Dicha realización podrá ser llevada a cabo utilizando esa Entidad sus elementos y equipos técnicos propios, o también, encomendando a otras productoras privadas que ofrezcan las necesarias garantías, la ejecución de aquellos documentales que estime conveniente[606].

Aunque el propósito era que estos documentales estuviesen terminados para finales de 1956, el proceso de producción no estuvo exento de dificultades económicas, y no fue hasta el 16 de julio de 1957 cuando se entregaron a la Dirección General de Turismo[607]. El 10 de septiembre de 1956 el noticiario n.º 714 A incluyó un reportaje sobre el documental en color *San Antonio de la Florida* (Santos Núñez, 1957) en el que se recogió

---

[603] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 7 de noviembre de 1955, por la que se convoca concurso de guiones cinematográficos para la realización de Documentales en color sobre motivos de España. *BOE*. Madrid, n.º 317, de 13 de noviembre de 1955, p. 6874.
[604] AGA (03) 49.01 21/5710.
[605] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 16 de diciembre de 1955, por la que se resuelve el concurso de guiones cinematográficos para películas documentales de cortometraje sobre motivos de España. *BOE*. Madrid, n.º 2, de 2 de enero de 1956, p. 45.
[606] AGA (03) 49.01 21/5710.
[607] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 206-209.

al equipo técnico y artístico preparando el rodaje de la película, al tiempo que la locución informó de las intenciones de la propaganda turística perseguidas en las producciones documentales que pusieron en marcha a raíz del concurso de guiones en los siguientes términos:

> Toda la fuerza y espiritualidad que el gran genio español vertió en esta maravillosa composición, en torno a las predicaciones del santo y a las figuras alegóricas que completan y armonizan el conjunto, alcanzarán ahora nueva difusión por todos los países y podrán ser contempladas con fiel reproducción de colores y tonalidades. El rodaje de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida se realiza de acuerdo con un plan establecido por la Dirección General de Turismo. Esta realización forma parte de una serie de documentales en color que el citado organismo ha proyectado para dar a conocer fuera de nuestras fronteras los tesoros de arte español, que como estas maravillosas pinturas de Goya, que hoy es posible ver de cerca por primera vez, merecen ser difundidos con el debido rango artístico.

De esas palabras se desprende que el documental de arte cobró fuerzas en esos deseos de la Dirección General de Turismo por hacer del arte uno de los atractivos turísticos del país. En este sentido, un tercio de los documentales realizados con base al concurso de guiones fueron de arte y dieron como resultado los títulos: *Asturias Monumental* —titulado originalmente *Grandeza del Prerrománico en Asturias*—, que fue realizado directamente por NO-DO bajo la dirección de Christian Anwander con guion de Antonio Abad Ojuel y Álvaro Arias; *Dos ciudades históricas y dos Sitios Reales*, realizado por Studio Films, bajo la dirección de José López Clemente con guion de Pancho Cossío; *Cómo se repite una ciudad: Salamanca*, realizado por Hermic Films, bajo la dirección de Luis Torreblanca con guion de José de Juanes; y *San Antonio de la Florida*, también realizado por Hermic Films, bajo la dirección de Santos Núñez, con guion suyo.

Por tanto, este proyecto gestado en ese viaje a París de 1953, que acabó culminando en 1957, marcó un punto de inflexión en el desarrollo del documental de arte de NO-DO por tres motivos: en primer lugar, por abrirse NO-DO a colaborar con productoras independientes; en segundo lugar, por iniciarse una colaboración fructífera con la Dirección General de Turismo que se mantendría hasta los años setenta; y, en tercer lugar, y aún más importante, por consolidarse la colaboración con directores ajenos a la plantilla de la entidad que, tras el nombramiento en 1959 de José López Clemente como asesor

técnico de producción de documentales de NO-DO, se ampliará. Su puesto como profesor del IIEC, más tarde Escuela Oficial de Cine (EOC), llevó a que aquellos que habían sido alumnos suyos pudiesen colaborar en NO-DO con la realización de documentales[608].

De este modo, durante la segunda mitad de los años cincuenta la película de arte de NO-DO vivó una etapa esplendorosa con unas cifras por encima de la media en 1956 —con 6 números de la revista Imágenes y 2 documentales en color—, 1957 —con 2 números de la revista Imágenes y 4 documentales en color— y 1958 —con 5 números de la revista Imágenes y 3 documentales en color—.

Fruto de esa colaboración de NO-DO con la Dirección General de Turismo fue también el encargo que recibió el crítico, novelista y escritor Jesús Fernández Santos 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 país, eligiendo a esta tríada como protagonista. 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*. Así lo refería el director de NO-DO en una instancia al Interventor General fechada el 31 de octubre de 1960: "Ineludible necesidad de realizar para los fines propios de la Dirección General de Turismo, tres documentales titulados: *Velázquez*, *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* y *Goya, tiempo y recuerdo de una época*, cuyo costo, por circunstancias técnicas de rodaje, ha resultado sensiblemente superior al en principio previsto"[609].

Por tanto, gracias a las fuentes documentales, legislativas y fílmicas sabemos que el desarrollo del documental de arte en el seno de la producción de NO-DO en buena parte fue posible gracias a la colaboración con la Dirección General de Turismo, que se mantendría durante la década de los setenta.

Hemos apuntado anteriormente que la media de producción de documentales de arte en color entre 1955 y 1968 fue del doble con respecto a los que habían sido producidos en blanco y negro entre 1944 y 1954, mientras que la producción de la revista *Imágenes* fue más regular, con una media anual de 3 películas entre 1945 y 1954 y de 4

[608] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., pp. 152-153.
[609] AGA (03) 49 24 LEG 45.566.

entre 1956 y 1968. Sin embargo, es convienen poner en relación la producción de documentales de arte en con la producción global de documentales, ya que entre 1955 y 1965, además de la revista *Imágenes*, también hubo una convivencia entre los documentales en blanco y negro, las Ediciones Especiales en blanco y negro y los documentales en color. No obstante, como ha analizado A. Matud, a comienzos de los sesenta se fueron abandonado los documentales en blanco y negro, aunque se mantuvieron algunas Ediciones Espaciales y los documentales en color. Pero, desde el punto de vista cuantitativo la producción documental experimentó un paulatino descenso hasta desaparecer en 1966, debido a la crisis en la que se vio sumida la entidad[610]. En este sentido, los documentales de arte en color también experimentaron una disminución. Frente a los realizados en 1955 (1), 1956 (2), 1957 (4), 1958 (0), 1959 (3) y 1960 (3), durante la primera mitad de los sesenta el único año que conoció un aumento en la producción de documentales de arte fue 1963, el resto de años o bien se produjo uno o bien ninguno. Y aunque en el gráfico aparezca en 1966 señalado un documental, que se corresponde con *Zurbarán*, realmente, este no fue producido por NO-DO, sino que la entidad lo estrenó en 1968, pero había sido producido por Studio Films. Con todo lo dicho, lo cierto es que la revista *Imágenes* además de editar en 1966 5 números a partir de diferentes reportajes produjo un documental que dirigió José López Clemente bajo el título *El extraño mundo del objeto* con el n.º 1127 y guion de Luis Figuerola Ferretti.

Tras esa crisis de 1966, la producción de documentales en color volvió a resurgir de forma paulatina y vieron la luz 2 documentales de arte en 1967, en 3 documentales de arte 1968 y 4 documentales de arte en 1969. Desde ese momento, el papel hegemónico que había tenido la revista *Imágenes* con respecto a las películas de arte lo va a reemplazar la producción de documentales en color hasta los últimos años de existencia de NO-DO.

2.2.3. Análisis cuantitativo de 1968 a 1981: el documental de arte en color

Conviene recordar que 1968 fue un año de cambios en el seno de la entidad. La competición televisiva era una realidad y NO-DO tuvo que hacer frente tomando algunas medidas como fueron la transformación del noticiario en *Revista Cinematográfica Española*, con un enfoque informativo alejado de la inmediatez y del sentido de actualidad del noticiario y con la inclusión de una *Página en color*, y la supresión definitiva de la revista *Imágenes* en julio de 1968 que fue sustituida por una edición

[610] A. MATUD JURISTO, *El cine documental*…, op. cit, pp. 327-329.

mensual en color. La extensión de las películas en color por aquellos años hacía difícil, por un lado, conseguir película en blanco y negro para la revista *Imágenes*, y, por otro lado, darle salida de mercado a estos números, puesto que, pese a su bajo coste, los exhibidores preferían alquilar películas en color. Es por ello por lo que el documental de arte desde entonces se realizó en color y fue producto exclusivo de la actividad documental de la entidad. La consecuencia fue el incremento considerable de la producción de documentales de arte que llegó a alcanzar la cifra de 10 en 1971 y el establecimiento de una regularidad de producción en torno a este género cinematográfico que se mantuvo hasta 1978.

Las colaboraciones de NO-DO con otros organismos públicos y entidades privadas se intensificó a partir de 1968. En este sentido, fruto de su colaboración con Televisión Española en 1968 produjo dos documentales de arte sobre Perú dirigidos por Alberto Carles Blat con los títulos *Cuzco: ciudad dos veces imperial* y *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas*. En 1969, Pío Caro Baroja dirigió una serie de tres documentales para un grupo de universidades norteamericanas sobre varios aspectos de la Edad Media que dieron como resultado *El pueblo medieval*, *La ciudad medieval* y *El castillo medieval* —estos dos últimos documentales de arte—. También en ese mismo año, NO-DO colaboró con la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes con la realización del documental de arte *El deporte en las Bellas Artes*, dirigido por Juan Manuel de la Chica Pallín con guion de Antonio Valencia. En 1972, en colaboración con el Instituto de Cultura Hispánica, el Museo de América y el CSIC se realizó la película *Arte popular de América y Filipinas*, dirigida por Eduardo Bustos. En 1974 la empresa ENHER (Empresa Nacional Hidroeléctrica Ribagorzana) encargó a NO-DO la realización del documental *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida*. Por su parte, el último documental de arte que produjo la entidad en 1980, *Museo vivo* fue para Radio Televisión Española.

Pero, sin duda, como ya había sucedido desde los años cincuenta, el verdadero motor del documental de arte en los años setenta vino de la colaboración con la Dirección General de Promoción del Turismo (1962-1973) y Dirección General de Ordenación del Turismo (1973). Esta colaboración llevó incluso a contemplar la creación de una revista periódica titulada *Imágenes del Turismo*. Así quedaba puesto de manifiesto en un balance sobre las actividades de la entidad publicado por el Ministerio de Información y Turismo en 1970:

> En un orden más concreto de realizaciones a corto plazo, NO-DO tiene un amplio programa de producción de documentales para la Dirección General de Promoción del Turismo, en los que se recogerá toda la geografía española, recientemente delimitada en zonas y rutas. Asimismo, aprovechando la experiencia obtenida con los *Imágenes del Deporte*, se va a iniciar en 1971 una serie titulada *Imágenes del Turismo*, que, en películas de unos diez minutos de duración, irá recogiendo los aspectos monumentales y turísticos de todas las provincias españolas. Su corta duración permitirá el que se incluyan en la programación normal de los cines y contribuirá en gran medida al conocimiento de nuestro país por los propios españoles sin olvidar su utilización para promoción turística en el exterior[611].

No obstante, como ha apuntado R. R. Tranche, la idea no llegó a cuajar y, simplemente, se realizaron varios documentales divulgativos por encargo de dicha Dirección General[612]. En 1971, el Ministerio de Información y Turismo volvía a publicar un informe sobre las actividades de NO-DO, donde, concretaba más detenidamente ese ambicioso programa de documentales para la Dirección General de Promoción del Turismo. En este sentido, distinguía, por un lado, un grupo de documentales puestos en marcha entre 1970 y 1971 "para su exhibición, principalmente, en las Oficinas de Turismo en el extranjero para captación de futuros viajeros a España que han podido contemplar la imagen veraz de cuantos atractivos de todo orden ofrecer nuestro país". Estos documentales, de una media hora de duración, según se señala en dicho informe, "han recogido todas y cada una de las Zonas Turísticas en las que recientemente se ha dividido el país, así como las Rutas Turísticas que el Ministerio de Información y Turismo ha señalado como las más características". Así, partiendo de la duración que se especifica y de la orientación de los documentales a partir de rutas, sabemos que en esta línea de colaboración de NO-DO con la Dirección General de Promoción del Turismo, vieron la luz los siguientes documentales de arte: *La ruta colombina* (Augusto Fenollar, 1971), *La ruta de los conquistadores* (Alberto Carles Blat, 1971), *Ruta del arte románico* (Augusto Fenollar, 1971), *Ruta del gótico* (Manuel de la Pedrosa y Emilio Arsuaga, 1971) y *Ruta del arte hispanomusulmán* (Antonio Drove, 1971).

---

[611] *Noticiarios y documentales cinematográficos NO-DO*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1970.
[612] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 171.

Por otro lado, se distinguía esa línea de producción destinada a iniciar la serie *Imágenes del Turismo* que, aunque no terminó de cuajar, consiguió producir una serie de títulos. Como se recoge en dicho informe:

> Son documentales de diez minutos de duración, destinados a su exhibición como complemento en los circuitos comerciales y que pretenden dar a conocer al público español los aspectos menos conocidos de la riqueza monumental y paisajística de nuestro país, con lo que se intenta fomentar el turismo de interior, suprimir en la medida de los posible las excesivas concentraciones del turismo en unos pocos lugares y combatir la estacionalidad potenciando los viajes fuera del veraneo, contribuyendo todo ello a un mejor conocimiento de España por los españoles, lo que a la larga se traduce en una mayor concordia y comprensión entre las provincias y regiones. Una decena de documentales de este tipo han sido producidos ya y los resultados obtenidos hacen prever que tendrán una aceptación tan satisfactoria como los *Imágenes del Deporte*[613].

A partir de la documentación procedente del Archivo General de la Administración, conocemos los seis primeros títulos que iban a conformar esta serie. En una carta enviada por el entonces director de NO-DO al director General de Promoción el Turismo, con fecha de 20 de julio de 1970, sobre el estado de los seis primeros documentales puestos en marcha para formar parte de *Imágenes del Turismo*, recogía los siguientes títulos: *Paradores de Turismo del Pirineo*, *Lérida: arte e historia en Lérida*, *Viaje por Albacete*, *Almería*, *Cáceres monumental* y *Lanzarote*[614]. Por tanto, a partir de estos datos, sabemos que dentro de la serie *Imágenes del Turismo* vieron la luz los documentales de arte: *Arte e historia en Lérida* (Miguel Iglesias, 1971) y *Cáceres monumental* (Alberto Carles Blat, 1971).

Con todo lo dicho, conviene ahora, valorar qué papel ocuparon las películas de arte dentro de la producción global de los documentales en blanco y negro, la revista *Imágenes* y los documentales en color, tomando como punto de partida la clasificación y los datos del Archivo Histórico de NO-DO (Gráficos 3 y 4). Así, de los 216 documentales en blanco y negro, 11 correspondieron a documentales de arte, representando el 5,09 % de su producción. De la producción de la revista *Imágenes*, con un total de 1228 números, 76 correspondieron a películas de arte, representando el 6,18 % de su producción global.

---

613 *Actividades del NO-DO*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1971, pp. 5-6.
614 AGA (03) 49 22

Por su parte, de los 498 documentales en color que produjo la entidad, 64 fueron documentales de arte, representando el 12'85 % de su producción global. Por lo tanto, con base a los datos globales de producción, la contribución de los documentales en color al desarrollo de este género cinematográfico cumplió un papel de primer orden por delante de la revista *Imágenes* y de los documentales en blanco y negro.

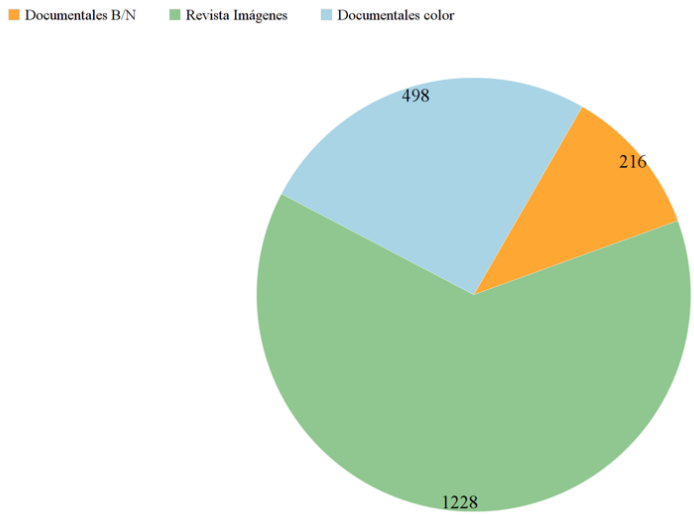


Gráfico 3. Producción total de los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y los documentales en color
Fuente: elaboración propia

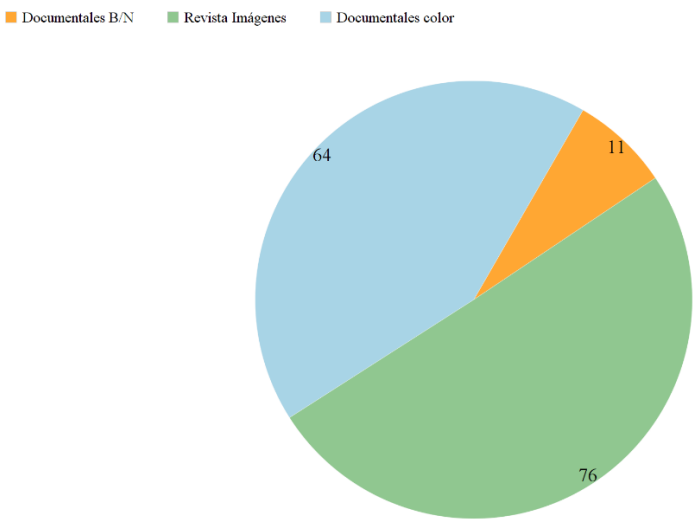


Gráfico 4. Películas de arte en los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y documentales en color
Fuente: elaboración propia

2.3. Los profesionales del documental de arte: los realizadores

El documental de arte, como cualquier obra cinematográfica, es fruto de un trabajo colectivo, donde participan varios profesionales a los que les quedan encomendadas una serie de tareas que van desde las más creativas hasta las más técnicas. En este sentido, para conocer quiénes fueron los profesionales y qué funciones asumieron en los documentales de arte se hace necesario conocer los títulos de crédito de esas películas. Sin embargo, dentro del amplio marco de producción en el que nos movemos (documentales en blanco y negro, revista *Imágenes* y documentales en color), conviene tener en cuenta algunas aclaraciones con respecto a los títulos de crédito, ya que la acreditación de los profesionales resulta un tanto heterogénea y en ocasiones plantea problemas, como sucede con la revista *Imágenes*. El frenético ritmo de producción esta actividad de periodicidad semanal llevó a que, además de documentales, se editasen números formados por diferentes reportajes agrupados en torno a un tema en común. En estos números, fue habitual no incluir títulos de crédito, por lo que no tenemos constancia de los profesionales que trabajaron para ellos, aunque, *a priori*, cabe suponer que serían los mismos que participaron en la producción del noticiario o de los documentales. No obstante, de los 76 números que han sido incluidos en nuestro catálogo como documentales de arte —a sabiendas de que muchos de ellos estuvieron más próximos al cine informativo que al documental—, solo 14 incorporan títulos de crédito. No obstante, con excepción de *Arte románico* (1961) *Prado vivo* (1965), *El extraño mundo del objeto* (1966), *Museos de Gran Canaria* (1967), *Dibujos de humor* (1968) y *Victorio Macho* (1968), que presentan especial atención a los profesionales que trabajaron para ellos, los otros nueve reducen los títulos de crédito a dos o tres profesionales que participaron e incluso en casos como *Arte egipcio en peligro* (1963), *Milenario Egipto* (1963), *Arte doliente* (1963), *Pontevedra para quedarse* (1965) o *Arte rupestre en Madrid* (1965) ni siquiera acreditan director, aún siendo este el máximo responsable de las películas.

De este modo, los únicos directores que aparecen acreditados en las películas de la revista *Imágenes* objeto de estudio son: Agustín Macasoli en *Zuloaga* (1945); Francisco Perelló en *Artesanía noble* (1956) y *En el paisaje de Olot* (1956); Alfredo Marquerie en *Arte románico* (1961); Jesús Fernández Santos en *Veinticinco años de paz: arte* (1964), Ramón Masats en *Prado vivo* (1965), José López Clemente en *El extraño mundo del objeto* (1966), en *Museos de Gran Canaria* (1967) y en *Victorio Macho* (1968); y Christian Anwander en *Dibujos de humor* (1968).

Las producciones de la sección documental de la entidad tanto en blanco y negro como en color, por el contrario, sí incorporaron títulos de crédito a sus películas. Habitualmente, incluyeron al director, al guionista, al locutor, al fotógrafo, al músico, al montador, al ingeniero de sonido e, incluso, a los ayudantes de estos. Además de estas responsabilidades, desde finales de los sesenta se acreditaron otras como los efectos especiales —*Cristalizaciones* (1967)—, el asesoramiento artístico —*Machu Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968), *El deporte en las Bellas Artes* (1969) y *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975) —, la truca —*El deporte en las Bellas Artes* (1969), o también al jefe de producción —*Ruta del arte románico* (1971), *Ruta del gótico* (1971), *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971), *La Navidad en el Museo del Prado* (1972), *Lugo 2000* (1976) y *Museo vivo* (1980)—, o al productor ejecutivo —*Torres de Dios: una mirada al románico por el Pirineo de Lérida* (1974) y *Especial Picasso* (1979).

Los directores que realizaron documentales de arte en NO-DO en total fueron 38, de los que 10 formaron parte de la plantilla de la entidad, mientras que el resto fueron realizadores independientes que colaboraron con NO-DO bien de forma puntual o bien de forma regular (Gráfico 5).

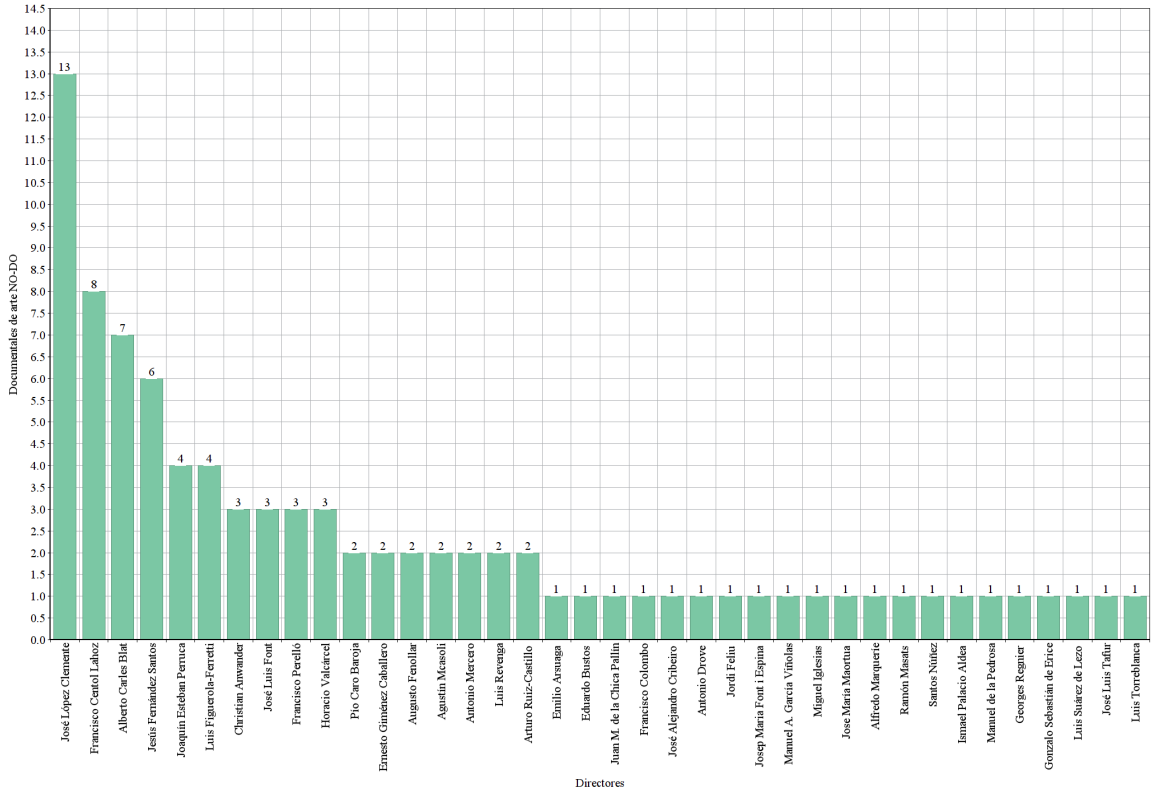


Gráfico 5. Directores de los documentales de arte de NO-DO
Fuente: elaboración propia

Entre los profesionales de la entidad, encontramos a Agustín Macasoli que, proveniente del Departamento Nacional de Cinematografía, además de trabajar como operador en NO-DO, dirigió en 1945 el documental *Zuloaga* para la revista *Imágenes* y tres años después el documental en blanco y negro *Murcia y Salzillo*. Francisco Centol Lahoz dirigió y fotografió los documentales en blanco y negro *Imaginería castellana* (1948), *Monumento Nacional a Mafra* (1950), *El retrato en la pintura* (1953), *Maestro Malhoa* (1953), *Arte y artistas* (1953) y *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953) y los documentales en color *Reales Sitios* (1956) e *Historia y cultura* (1956). También el operador Francisco Perelló dirigió y fotografió *En el paisaje de Olot* (1956) para la revista *Imágenes* y quince años más tarde *La más alta ocasión* (1971). Christian Anwander, operador proveniente de la UFA y que fue pionero en el uso de la fotografía en color, dirigió los documentales en color *Asturias monumental* (1957) y *Las pinturas negras de Goya* (1959) y, más tarde, la película en blanco y negro *Dibujos de humor* (1968) para la revista *Imágenes*. En esta línea, también Juan Manuel de la Chica Pallín, además de ser operador de varios documentales de arte, dirigió y fotografió el documental de arte en color *El deporte en la Bellas Artes* (1969). Lo mismo sucede con Ismael Palacio Aldea, que en 1977 dirigió el documental de arte en color *Blas Moyano, pintor*. Joaquín Esteban Perruca también comenzó a trabajar para NO-DO a partir de 1969, llegando a realizar más de una decena de documentales, entre los que se encuentra las películas de arte: *El monasterio de Poblet* (1969), *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto* (1973), *San Millán de la Cogolla* (1974) y *Torreciudad* (1976).

También los que habían sido directores de la entidad, dirigieron documentales de arte. En este sentido, Manuel Augusto García Viñolas, que había tenido responsabilidades en la cinematografía oficial desde los primeros años del franquismo y entre 1962 y 1966 fue director de la entidad, dirigió en ese momento en el que se encontraba al frente del cargo el documental de arte *Arte de América y España* (1963). Por su parte, Luis Figuerola-Ferretti, que fue subdirector de NO-DO desde 1952 y director en funciones entre 1966 y 1968, dirigió en 1967, en colaboración con José López Clemente, el documental en color *Cristalizaciones* y en los años setenta otros tres documentales de arte más: *Un museo ejemplar* (1973), *Pedro Bueno, pintor* (1976) y *Artes plásticas en Lanzarote* (1977).

Pero, sin duda, una figura especialmente representativa por comenzar colaborando con NO-DO como documentalista independiente y acabar formando parte de su plantilla

fue la de José López Clemente. Desde 1952, año en que fundó su propia productora Studio Films, se especializó en el género del documental de arte. En este sentido, sus primeras colaboraciones con la entidad oficial se produjeron con dos contribuciones a este género, como fueron los títulos *La Pasión en Castilla* (1955) y *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957), y en 1959 fue contratado como asesor técnico de producción de documentales de NO-DO[615], aunque en la práctica fue el responsable de la sección documental de la entidad. Desde entonces, dirigió más de medio centenar de documentales, entre los que los dedicados al arte ocuparon un lugar importante en su filmografía. Así, son suyos los documentales en color: *Berruguete* (1962), *El Escorial, piedra de España* (1964), *Zurbarán* (1966), *Cristalizaciones* (1967) —en colaboración con Luis Figuerola-Ferretti—, *Flamenco en Castilla* (1970), *Liébana* (1972), *Mérida – 2000 años* (1975) y *Zamora en el tiempo* (1978), y los documentales de la revista *Imágenes El extraño mundo del objeto* (1966), *Museos de Gran Canaria* (1967) y *Victorio Macho* (1968). Además, en la mayoría de los casos también se encargó de realizar el guion.

La contratación de José López Clemente por parte de la entidad también marcó un hito en las colaboraciones con cineastas independientes que la entidad había puesto en marcha desde que Alberto Reig asumió la dirección de la entidad en 1952. En este proceso, un hecho fundamental fue el concurso de guiones convocado por el Ministerio de Información y Turismo, del que ya hemos hablado, que permitió a Luis Torreblanca con *Cómo se repite una ciudad: Salamanca* (1957) o a Santos Núñez con *San Antonio de la Florida* (1957), entre otros, colaborar con la entidad oficial. No obstante, al ser José López Clemente profesor de la del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), más tarde Escuela Oficial de Cine (EOC), abrió las puertas de NO-DO tanto a los ya diplomados como a alumnos que pasaban por sus aulas para que colaborasen en la realización de reportajes y documentales en la entidad a modo de "clases prácticas para aspirantes"[616]. En este sentido, el crítico, novelista y escritor Jesús Fernández Santos dirigió los documentales de arte en color *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960), *Velázquez* (1960), *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *Románico resucitado* (1963) y *La Navidad en el Museo del Prado* (1972), así como el documental para la revista *Imágenes Veinticinco años de paz: arte* (1964). También,

[615] AGA (03) 49.02
[616] J. LÓPEZ CLEMENTE, "La otra cara de NO-DO", op. cit., p. 152.

Josep Maria Font i Espina y Jordi Feliu rodarono 1963 *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)*.

A esa realización de documentales de arte, se sumaron, asimismo, otros nombres, diplomados o no, muchos de los cuales llegarían a debutar en el medio televisivo o con sus largometrajes de ficción. Uno de los más prolíficos fue Alberto Carles Blat, quien ya había participado en la realización de documentales para la entidad gracias al concurso de guiones y mantuvo una colaboración estable con NO-DO desde finales de los cincuenta hasta los setenta y dirigió siete documentales de arte: *El poema de Córdoba* (1959), *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959), *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968), *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968), *Cáceres monumental* (1971), *La ruta de los conquistadores* (1971) y *Expresionismo rupestre en el levante español* (1975). Otros realizadores que habían conseguido su diplomatura en la EOC durante los años sesenta también realizaron algún documental de arte en los setenta como Antonio Drove (*Ruta del arte hispanomusulmán*, 1971), Horacio Valcárcel (*Silos, vida y memoria*, 1973) o Antonio Mercero (*Picasso insólito*, 1978).

Junto a estos, dentro de la nómina de realizadores que colaboraron con NO-DO en la realización de documentales de arte, también encontramos otros participantes de diversa procedencia, como Ramón Masats (*Prado vivo*, 1965), José Luis Font (*España monumental*, 1967; *El Camino de Santiago*, 1970; *El Tapiz de la creación*, 1972), Arturo Ruiz-Castillo (*Vázquez Díaz: su vida y su obra*, 1968; *Ignacio Zuloaga, pintor*, 1970), Pío Caro Baroja (*La ciudad medieval*, 1969; *El castillo medieval*, 1969), Luis Revenga (*Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*,1969; *Especial Picasso*, 1979), Augusto Fenollar (*La ruta colombina*, 1971; *Ruta del Arte Románico*, 1971), Ernesto Giménez Caballero (*Aranjuez*, 1971; *Revelación del Escorial*, 1974), Miguel Iglesias (*Arte e historia en Lérida*, 1971) Manuel de la Pedrosa y Emilio Arsuaga (*Ruta del gótico*, 1971), José Alejandro Bustos y Francisco Colombo (*Perú en el Museo de América*, 1971), Eduardo Bustos (*Arte popular de América y Filipinas*, 1972), José Luis Tafur (*Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida*, 1974) o Gonzalo Sebastián de Erice (*Museo vivo*, 1980).

3. LA FORMA Y EL ESTILO DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN NO-DO

3.1. Guion, texto y narración

La confección de los guiones para los documentales, como bien afirma José López Clemente, fue casi siempre una función que asumió el director[617]. En este sentido, de los 75 documentales de arte de NO-DO que acreditan guionista, en el 60 % de los casos el director también figura como guionista de la película. Sobre la importancia del guion para la realización de un documental, señala que "es necesario, aunque no sea obligado que contenga una descripción detallada de todas las escenas del film" y debe señalar "claramente la estructura de la película". A este respecto, considera que es necesario prever "la forma que ha de tener el film, es decir, sus dimensiones, ritmo, escenas principales (con expresión de los detalles visuales y sonoros definidores), marcha progresiva de la acción, y las derivaciones fundamentales de tipo social, estético, didáctico o de cualquier otro orden que se desprendan del tema"[618].

De este modo, entre los directores de los documentales de arte de NO-DO que también fueron guionistas de sus películas destacan: José López Clemente, Jesús Fernández Santos, Santos Núñez, Alberto Carles Blat, Arturo Ruiz-Castillo, Joaquín Esteban Perruca, José Luis Font, Augusto Fenollar, Miguel Iglesias, Ernesto Giménez Caballero, José Alejandro Cribeiro, Luis Figuerola-Ferretti, Horacio Valcárcel, Antonio Mercero, Luis Revenga, Gonzalo Sebastián de Erice, Josep Maria Font i Espina, Jordi Feliu, Manuel de la Pedrosa y Emilio Arsuaga. El hecho de tratar en sus películas asuntos específicos relacionados con el arte los llevó a un conocimiento previo sobre los temas a partir de una documentación rigurosa previa a la escritura del guion. En este sentido, los referentes de inspiración más inmediatos fueron los estudios con los que los historiadores del arte del momento contribuyeron a enriquecer la historiografía artística en torno a temas que eran de la actualidad científica por aquel entonces. De hecho, en algunos casos es posible dilucidar qué pautas historiográficas siguieron, como, por ejemplo, en el documental en el documental *San Antonio de la Florida* (1957), dirigido y guionizado por Santos Núñez, quien recurrió a los estudios de Enrique Lafuente Ferrari sobre los frescos de Goya en la ermita. Aunque la edición castellana no vio la luz hasta 1964[619],

[617] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 39.
[618] Ibídem., p. 40.
[619] E. LAFUENTE FERRARI, *Goya. Los frescos de San Antonio de la Florida*. Ginebra: Skira, 1964.

Lafuente Ferrari había publicado varios artículos sobre el tema en el *ABC* que fueron los que sirvieron de punto de partida a Santos Núñez para la documentación de su película[620].

Asimismo, Jesús Fernández Santos desarrolló un riguroso proceso de investigación y documentación a partir de 1959 para acometer su triple proyecto cinematográfico dedicado a la tríada de pintores representada por el Greco, Velázquez y Goya, que se materializó en los títulos *El Greco, un pintor, un río, una ciudad*, *Velázquez* y *Goya, tiempo y recuerdo de una época*. Los referentes historiográficos con los que contaba hasta la fecha fueron las vías de interpretación de la obra de estos artistas. En el caso del documental sobre el Greco es posible trazar un paralelismo con los argumentos desarrollados por Camón Aznar en su monografía (1950)[621], que, bajo el tamiz de la obra de Cossío[622], proporcionó las bases para construir un relato fílmico del pintor cretense basado fundamentalmente en el desarrollo de su actividad artística vinculado a la Ciudad Imperial. Un enfoque metodológico que, igualmente, siguió las pautas de Gregorio Marañón en *El Greco y Toledo* (1956)[623]. Esta visión del Greco como intérprete del alma castellana asociado de manera indisoluble a la ciudad castellano-manchega fue con la que el cineasta encumbró la figura grequiana a través de su documental.

Por su parte, *Velázquez* se hace eco de las aportaciones de Francisco Javier Sánchez Cantón, Diego Angulo Íñiguez o Enrique Lafuente Ferrari, quienes hasta esa fecha habían contribuido a enriquecer el conocimiento acerca de la pintura velazqueña a través de sus escritos y, a su vez, eran los referentes historiográficos más actuales con los que contaba Jesús Fernández Santos. No obstante, aunque en la película sólo aparece acreditado él como guionista, en el catálogo de películas sobre escultura y pintura editado por la UNESCO en 1966 figura como coguionista Juan Antonio Gaya Nuño[624], quien por aquel entonces estaba al tanto de todo lo que se había escrito hasta esa fecha sobre Velázquez y que publicaría tres años más tarde en su obra *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*[625]. Es por este motivo por lo que cabe pensar que Juan Antonio

---

620 E. LAFUENTE FERRARI, "Los frescos de San Antonio de la Florida". *ABC*, 13 de enero de 1956, pp. 15 y 19.
621 J. CAMÓN AZNAR, *Domenico Greco*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1950.
622 M. B. COSSÍO, *El Greco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1908.
623 G. MARAÑÓN, *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
624 *Dix ans de film sur l'art (1952-1962)*. I. Peinture et sculpture. París: UNESCO, 1966, p. 187.
625 J. A. GAYA NUÑO, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1963.

Gaya Nuño contribuyó a ofrecerle a Jesús Fernández Santos un marco teórico referencial y actualizado para el guion de su película.

Por último, para *Goya, tiempo y recuerdo de una época* tuvo a su disposición un buen nutrido número de trabajos para la composición de su guion. A los estudios publicados con motivo del primer centenario de la muerte de Goya, se sumaron, una vez más, las contribuciones de Enrique Lafuente Ferrari, que, probablemente, fueron los que más huella dejaron en su documental.

En el caso de José López Clemente queda claro, gracias a los testimonios que recoge en su obra sobre el cine documental español, la importancia que otorgó a los guiones para sus documentales. Aunque él era documentalista, sus inquietudes por acercase al conocimiento de la historia del arte se manifestaron de manera contundente cuando, tras fundar su productora Studio Films en 1952, se especializó en el género del documental de arte. Las fuentes que sirvieron de inspiración a López Clemente para sus documentales de arte son de naturaleza variada y abarcan desde el Evangelio, que articula la narración de *La Pasión en Castilla* (1955), hasta la propia historiografía artística que constituyó el punto de partida para componer los guiones de *Berruguete* (1962), *El Escorial, piedra de España* (1964) o *Zurbarán* (1966).

Josep Maria Font i Espina y Jordi Feliu en su documental *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* de 1963 parten de concepto "hombre-masa" que acuñó el filósofo y ensayista español José Ortega y Gasset en su obra *La rebelión de las masas* (1927) para estructurar el guion de la película. Así, reflexionan en torno a una serie de ideas y valores que representaron la pureza de la humanidad en la Edad Media y que es posible rastrear a través de uno de los testimonios materiales de aquel periodo como es el castillo. Sobre esos principios del medievo como son la religión, la ley, la riqueza, la belleza, el esplendor o el amor que se han perdido en la sociedad actual, representada por el "hombre-masa", Josep Maria Font i Espina y Jordi Feliu reflexionan con nostalgia a partir de los castillos de la provincia de Segovia y depositan su esperanza en el futuro de la humanidad que está simbolizada en el documental por la infancia.

En los documentales dedicados a artistas contemporáneos, donde sus realizadores fueron al mismo tiempo guionistas, también es posible rastrear las fuentes de las que se sirvieron para componer sus guiones. En este sentido, para los documentales dedicados a Vázquez Díaz e Ignacio Zuloaga, que siguen una estructura biográfica, queda claro que

los referentes más inmediatos para estructurar los guiones fueron las biografías que sobre ellos habían sido publicadas hasta la fecha. De este modo, aunque Arturo Ruiz-Castillo contase con el propio testimonio del pintor onubense para su documental *Vázquez Díaz: su vida y su obra*, lo cierto es que, previamente, tuvo que documentarse y consultar la monografía que le dedicó Luis Gil Fillol bajo el título *Daniel Vázquez Díaz* en 1947[626], así como los artículos que sobre su vida y obra se habían publicado. Lo mismo sucedería con *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970), que, pese a que ese mismo año salió publicada la obra *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre,* de Jesús María de Arozamena[627], Arturo Ruiz-Castillo habría recurrido a la monografía de Enrique Lafuente Ferrari *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*, cuya primera edición vio la luz en 1950[628].

Esa recopilación de estudios o comentarios procedentes de la crítica y de la historia del arte que llevaron a cabo estos realizadores-guionistas para la elaboración de los documentales queda puesto de forma explícita en los documentales *Ruta del arte románico (*Augusto Fenollar, 1971) y *Pedro Bueno, pintor* (Luis Figuerola-Ferretti, 1976), donde se citan literalmente textos extraídos de artículos o libros de reputados especialistas sobre los temas que se abordan. Así, en diferentes momentos del metraje de la película de Fenollar, el locutor cita la forma en la que la se refiere Gaya Nuño al claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos como "monumento de eterna estatuaria" en su libro *Teoría del románico* y la manera en la que el medievalista Arthur Kingsley Porter describió la Cámara Santa de Oviedo[629]. Por su parte, Luis Figuerola-Ferretti recoge los comentarios que diferentes críticos e historiadores del arte hicieron a la obra de Pedro Bueno, como José Camón Aznar, Juan Antonio Gaya Nuño y Enrique Azcoaga.

De resultas de lo expuesto, se advierte que la calidad textual de los documentales de arte se debió, en buena parte, al trabajo previo de investigación que desarrollaron los guionistas sobre el tema a tratar. Es más, en algunos casos, también se incorporan al texto del guion referencias literarias, como sucede, por ejemplo, en *Silos, vida y memoria* (1973), dirigido por Horacio Valcárcel con guion de Joaquín Luis Ortega, que al final de la película el locutor pronuncia unos versos que Gonzalo de Berceo dedicó a Domingo de Silos: *¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello! / ¡Beneíta la grey que ha tal*

[626] L. GIL FILLOL, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelona: Iberia, 1947.
[627] J. M. de AROZAMENA, *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970.
[628] E. LAFUENTE FERRARI, *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián: Editorial Internacional, 1950.
[629] J. A. GAYA NUÑO, *Teoría del románico*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

pastorciello! Lo mismo sucede en *San Millán de la Cogolla* (1974), dirigido y guionizado por Joaquín Esteban Perruca, donde se vuelven a recitar versos de Gonzalo de Berceo, que dedicó a la figura de San Millán de la Cogolla.

Al igual que esos directores que se encargaron de hacer el guion de sus películas, los guionistas que participaron en los documentales también desarrollaron una labor previa de investigación para tener un amplio conocimiento sobre el tema a tratar. Uno de esos primeros guionistas que trabajaron en diferentes documentales de arte fue el periodista y crítico teatral Alfredo Marqueríe, quien se encargó de la redacción de muchos de los textos del noticiario y de los documentales de NO-DO y en 1952 fue nombrado redactor jefe de la entidad. No obstante, conviene aclara que más que trabajar como guionista su labor de basó en la redacción de los comentarios que sería narrados por el locutor. De hecho, él no figura como guionista en los documentales, sino como el responsable de los "textos" o del "comentario", tal y como ponen de relieve algunos de los títulos para los que trabajó como *Murcia y Salzillo* (1948), *Imaginería castellana* (1948), *Monumento Nacional a Mafra* (1950) o *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953).

En este orden de ideas, entre la nómina de guionistas acreditados en los documentales de arte que son diferentes de los realizadores, nos encontramos que la procedencia de los mismos es muy diversa. Desde reputados guionistas como es el caso de Antonio Abad Ojuel que, junto a Álvaro Arias, fue el guionista de *Asturias monumental* (1957), hasta historiadores, arqueólogos, etnógrafos, pintores, periodistas e incluso historiadores del arte.

Entre los historiadores, nos encontramos que el medievalista Fray Justo Pérez de Urbel fue el encargo de redactar el comentario de *Tierra de castillos* (1944). También, además de historiador, el antropólogo y arqueólogo Manuel Ballestero Gaibrois colaboró en los documentales de arte *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968), *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968) y *La ruta de los conquistadores* (1971). Licenciado en Filosofía y Letras en 1929 y doctor en Historia en 1931 y en Antropología en 1935, por la Kaiser Wilhem Universitaet de Berlín, posteriormente obtuvo las cátedras de Historia General de la Cultura en la Universidad de Valencia, primero, y de Historia de América de la Universidad Complutense de Madrid, después. Sus conocimientos sobre historia y antropología de América Latina, con una amplia trayectoria investigadora, a los que se unía también el hecho de haber sido el director de la primera Misión Arqueológica

Española en América, con las excavaciones de Chinchero (Perú), fueron los que llevaron a NO-DO a contar con su colaboración como guionista —y también asesor artístico en *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas*— en esos documentales de arte, así como en el documental etnográfico *Chinchero* (1968).

También el etnógrafo Julio Caro Baroja participó como guionista en 1969 en un triple proyecto para NO-DO que dirigió su hermano Pío Caro Baroja y que dieron como resultado los títulos *El pueblo medieval*, *La ciudad medieval* y *El castillo medieval* —estos dos últimos documentales de arte—. Esta colaboración de ambos hermanos, uno como director y el otro como experto etnógrafo en labores de asesor y guionistas, no era la primera vez que se daba en la entidad puesto que cinco años antes de estas tres películas había trabajado en los documentales etnográficos *Los diablos danzantes* (1964) y *El Carnaval de Lanz* (1964)[630].

Con respecto a aquellos que habían desarrollado su actividad vinculada al periodismo, podemos destacar a José de Juanes, que fue el guionista de *Cómo se repite una ciudad: Salamanca* (1957) o a Juan Ignacio Macua de Aguirre, quien trabajó en los departamentos de Información y de Exposiciones del Instituto de Cultura Hispánica y se encargó del guion de *Arte de América y España* (1963), junto al director del documental Manuel Augusto García Viñolas.

Por su parte, dentro de las personalidades vinculadas al mundo del arte que trabajaron como guionistas de algún documental de arte, nos encontramos con los pintores Pancho Cossío y Pablo Runyan Kelting que participaron en los guiones de *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957) y *España monumental* (1967), respectivamente. No obstante, lo realmente llamativo fue la colaboración directa del historiador y crítico del arte José Camón Aznar en el guion *Las pinturas negras de Goya* (1959). La participación de un historiador del arte en la realización de un documental de arte no era una novedad, puesto que, en otros países como Francia o Italia había sido habitual que los historiadores del arte se lanzasen, incluso, a dirigir este tipo de películas. A modo de ejemplo, cabe recordar que el francés René Huyghe dirigió en 1938 *Rubens et son temps* y los italianos Roberto Longhi o Umberto Barbaro consiguieron con sus documentales de arte abrir nuevas vías de interpretación de las obras de arte por medio

[630] Sobre la contribución de Pío Caro Baroja al documental etnográfico, véase: S. AUMESQUET NOSEA, *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2004.

del lenguaje audiovisual. Aunque en España no hay ejemplos de historiadores del arte que dirigieran películas de arte, sí hubo casos en los que participaron como guionistas. De hecho, el propio José Camón Aznar, que se había interesado desde principios de los cincuenta por el documental de arte con una reflexión teórica sobre las posibilidades expresivas de este género en su obra *La cinematografía y las artes* (1952), un año antes de su colaboración con NO-DO, participó como guionista del documental *San Isidoro de León* (1958), que dirigió Jesús Fernández Santos y produjo Producción europea de Cinematografía – Eurofilms. Desde ese momento, la colaboración de historiadores del arte en documentales de arte comenzó a darse con frecuencia e incluso sería algo habitual en el medio televisivo en el marco de los programas y series sobre a aspectos relacionados con el mundo de la cultura y el arte. Así, dentro del documental de arte cinematográfico, podemos señalar algunos ejemplos, como el de Francisco Javier Sánchez Cantón, que participó en el guion de *La Catedral de Santiago* (1958), dirigida por Javier González Álvarez y producida por Producción europea de Cinematografía – Eurofilms o el de Enrique Lafuente Ferrari, que fue asesor artístico y se encargó del comentario de *Velázquez y lo velazqueño* (1961), dirigida por Julio Diamante y producida por Soroya Films, así como del documental *Pintura española* (1964), dirigido Luis Torreblanca para Hermic Films[631]. Esta película se trataba de una adaptación de su obra *Breve historia de la pintura española*, cuya primera edición vio la luz en 1934 con tan merecido éxito que fue reeditada en las décadas sucesivas[632]. Pero, sobre todo, donde se manifestó con contundencia esa participación de historiadores del arte en el documental de arte fue en la producción *Museo del Prado* que dirigió Jesús Fernández Santos en 1966 para la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación Nacional. Se trataba de una serie formada por trece títulos en la que, como señala Carlos Fernández Cuenca, llevaban comentarios de críticos y especialistas, como Francisco Javier Sánchez Cantón, José Camón Aznar, el Marqués de Lozoya, Enrique Lafuente Ferrari, Diego Angulo, Xavier de Salas, Ramón D. Faraldo, Castro Arines o Antonio María Campoy[633].

[631] J. J. ALIAGA CÁRCELES, *Filmar la pintura: el Greco, Velázquez y Goya*…, op. cit., p. 89.
[632] E. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Misiones de Arte, 1934.
[633] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte en España*…, op. cit., p. 98.

3.2. Las modalidades de representación

Las diferentes maneras que tienen los documentales de representar la realidad es lo que B. Nichols denomina "modalidades de representación" y las define como "formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes"[634]. A partir de esos mecanismos expresivos de los que se sirve el documental para aproximarse a la realidad tratada, este teórico formula una serie de categorías que considera que se han ido sucediendo de forma progresiva dentro de las experiencias desarrolladas por el documental a lo largo de su historia. Esta concepción sobre la existencia de unos modelos de representación que han estado sujetos a un proceso evolutivo es precisamente uno de los aspectos sobre el que Stella Bruzzi ha lanzado sus críticas hacia la teoría de Nichols[635]. No obstante, el propio Nichols ha matizado esa historicidad lineal que se desprende de su modelo de categorización y ha reconocido que los modos de representación propuestos por él además de poder coexistir en el tiempo también pueden hacerlo en una misma película. De este modo, establece que las seis modalidades de representación que puede asumir el documental son: la expositiva, la observacional, la participativa, la performativa, la reflexiva y la poética[636].

Si aplicamos estas modalidades a los documentales de arte de NO-DO nos encontramos con que las que participan en las producciones desarrolladas por la entidad son la expositiva, la observacional, la participativa y la poética. No obstante, si atendemos a esas modalidades desde el punto de vista cuantitativo, más del 90 % de las películas de arte de NO-DO recurren a la modalidad expositiva para abordar los asuntos tratados. Esta modalidad se caracteriza porque "se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico", y es de este modo como "los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto". Uno de los principales motivos que condicionó el predominio de esta modalidad en los documentales de arte de NO-DO fue la del problema que planteaba el registro de sonido directo sincronizado con las imágenes. En este sentido, en la modalidad expositiva prevalece el sonido no

---

[634] B. NICHOLS, *La representación de la realidad…*, op.cit., p. 65.
[635] S. BRUZZI, *New documentary: a critical introduction*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000, pp. 1-2.
[636] En un primer momento, Nichols formuló cuatro modalidades: la expositiva, la de observación, la interactiva y la reflexiva en B. NICHOLS, *La representación de la realidad…*, op.cit., p. 65. Más adelante, en B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 33-34, incluyó la poética y la performativa, sustituyó la modalidad interactiva por la participativa.

sincrónico, ya que recurren al narrador omnisciente a través de la voz *over* que es el encargado de guiar el discurso del documental. Como señala Nichols, "la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión".

La manera en la que los documentales expositivos estructuran la narración es muy variada, pero, generalmente, siguen un relato cronológico —por ejemplo, en las películas sobre biografías de artistas o sobre el legado artístico y monumental de un determinado territorio—, o una estructuración espacial —por ejemplo, en documentales que proponen un recorrido o un viaje o por algún territorio o en los que siguen un itinerario por un museo y recorren las diferentes salas siguiendo el discurso museográfico—.

Los documentales poéticos tienen la voluntad de "explorar asociaciones y patrones que implican ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales"[637], más que de proporcionar información al espectador como en el caso del documental expositivo. Nichols vincula su origen con las vanguardias por esa capacidad de yuxtaponer una serie de fragmentos tomados de la realidad, crear sensaciones subjetivas, explorar las posibilidades del ritmo, del montaje, de los movimientos de cámara, etc. En el caso de las producciones de NO-DO, podríamos encuadrar dentro de esta modalidad *Visiones goyescas* (1951) y *Goya y Madrid* (1952). A pesar de que ambos títulos se componen a partir de la película de Luciano Emmer *Goya. La festa di sant'Isidro/I desastre della guerra* (1950), lo cierto es que la tendencia que exploró el realizador italiano con sus documentales de arte encaja con esta modalidad poética en virtud de la cual, partiendo de la fórmula baziniana de que "el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga", el cineasta, desprovisto del marco de los cuadros, conseguía romper con el espacio pictórico al deslazarse libremente por las pinturas, consiguiendo así su fragmentación en diferentes detalles que, posteriormente, a través del montaje los yuxtaponía creando una nueva realidad espacial indefinida[638].

Esta modalidad poética de los documentales de arte de NO-DO se caracteriza además por prescindir de la figura del narrador y ceder el protagonismo a la música. Así, al igual que en los casos anteriores, en *Imaginaría castellana* (1948), Francisco Centol Lahoz renuncia deliberadamente al comentario y cede el protagonismo a la música

[637] B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, op. cit., p. 102.
[638] A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 213. <1ª ed., 1958>

compuesta por el Maestro José Rivera que acompaña en el recorrido por la imaginería castellana del Museo Nacional de Escultura de Valladolid. La cámara se encarga de ofrecer diferentes puntos de vista de las esculturas, al tiempo que sus movimientos siguen las miradas de los personajes para favorecer la compresión de las escenas representadas en el espectador. A esas correspondencias visuales, también contribuye el montaje con las asociaciones semánticas que se establecen con los planos. En esta línea, *Cristalizaciones* (Luis Figuerola-Ferretti y José López Clemente, 1967) explora las relaciones entre la abstracción pictórica y la abstracción de las formas minerales y vegetales de la naturaleza. La música electrónica y atonal de Mario Medina contribuye a crear una atmósfera sonora que se adecúa al ritmo en el que son presentadas las cristalizaciones de los minerales. Por último, dentro de esta modalidad poética también se podría encuadrar el documental *Flamenco en Castilla* (José López Clemente, 1970), donde los gestos, las expresiones y las poses de los bailaores María Márquez y Vicente Escudero se asocian con los de los rostros de las esculturas de Berruguete, al tiempo que la música interpretada por el guitarrista Paco Cepero y el cantaor José Fernández "El Chaleco" constituye la banda sonora de la película.

Los avances técnicos que contribuyeron a obtener una buena calidad de sonido directo bien sincronizado con la imagen favorecieron, a partir de la segunda mitad de los sesenta, la aparición de las modalidades observacional y participativa en los documentales de arte de NO-DO. De primero de los casos, tan solo localizamos un ejemplo, *Prado vivo* (1965), una cinta dirigida por el célebre fotógrafo Ramón Masats con la que pretendía reflexionar acerca de la coexistencia de las formas de vida y del comportamiento de las sociedades del pasado, representadas en las pinturas del Museo del Prado, en el presente, focalizando su atención en el público del museo. De este modo, mientras que la primera mitad del metraje de la película asume una modalidad expositiva a través del comentario de Francisco Cantalejo que se detiene en explorar esas sociedades pasadas a través las pinturas de la pinacoteca, en la segunda parte irrumpe la modalidad observacional. Según Nichols, "las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano"[639], por lo que "la presencia de la cámara 'en el lugar' atestigua su presencia en el mundo histórico; su fijación sugiere un compromiso con lo inmediato, lo íntimo y lo personal que es

[639] B. NICHOLS, *La representación de la realidad…*, op.cit., pp. 73-74.

comparable a lo que podría experimentar un auténtico observador/participante"[640]. En este sentido, Masats se centra en observar con atención la variedad de público que acude al museo y cartografía su comportamiento durante la visita. En ese proceso de exploración de los comportamientos de los visitantes durante su recorrido por el museo, Masats descarta intencionadamente la intervención del locutor o la incorporación de música y hace protagonista al sonido en directo captado durante el rodaje de la película, donde el torniquete de acceso, los pasos, las explicaciones de los guías, los murmullos o las conversaciones de los visitantes perfilan la atmósfera sonora de esta segunda parte del documental.

La modalidad participativa, a la que en inicialmente Nichols se refirió como interactiva, "hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizás lo discutible, de lo que afirman los testigos)"[641]. Es decir, el protagonismo del texto lo asumen los comentarios de los entrevistados o de aquellos que hacen declaraciones frente a la cámara. El primer documental de arte de NO-DO en hacerlo fue *Arte rupestre en Madrid* (1965), que recogió las declaraciones del profesor Erich Pietsch, Catedrático de la Universidad de Goethe en Fráncfort del Meno y Consejero de Honor del Consejo de Investigaciones Científicas Español, en una reunión con el director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, acerca de las pinturas rupestres de Altamira. No obstante, esa participación tan solo ocupó un minuto del cortometraje por lo que podríamos considerar que en él prevalece la modalidad expositiva.

Será en *Vázquez Díaz, su vida y su obra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1968), donde los testimonios del pintor favorezcan la narración del documental, en el que también están presentes la música y la voz *over,* pero se acusa una vocación hacia la modalidad participativa. También, en ese año, el documental *Victorio Macho*, dirigido por José López Clemente, a pesar de estar más próximo a la modalidad expositiva, favoreció la coexistencia de la modalidad participativa a través de la incorporación de imágenes de archivo procedentes del reportaje *Por ellos no pasa el tiempo* (n.º 1100, A, 3 de febrero de 1964) que recogía declaraciones del escultor y de incluir al final del metraje declaraciones de la viuda del artista, Zoila Barrós, acerca de los proyecto que le quedaron pendientes de realizar a Victorio Macho antes de su fallecimiento. En 1969, Luis Revenga

[640] Ibídem., p. 74
[641] Ibídem., p. 79.

decidió realizarle un documental al pintor Joan Ponç, bajo el título *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*, en el que, a través de sus declaraciones, consiguiese situar al espectador frente a su personalidad artística, su pensamiento y su obra.

Por otro lado, con motivo de la conmemoración del bimilenarismo de la fundación de la ciudad, José López Clemente dirigió en 1975 el documental *Mérida – 2000 años*. A diferencia de la forma en las que tradicionalmente habían sido tratadas las ciudades y los monumentos a través de la modalidad expositiva, en esta película es el actor Paco Valladres, situado delante de la cámara, el que se encarga de recorrer y explicar los monumentos de la ciudad. Junto a ello, también se recogen las declaraciones del arqueólogo José María Álvarez Martínez y del director del Museo Arqueológico, José Álvarez Sáenz de Buruaga.

También los documentales que se dedicaron al pintor Pablo Ruiz Picasso, asumieron la modalidad participativa. En este sentido, las dos versiones de *Picasso insólito* (1978), dirigidas por Antonio Mercero, centran su atención en las explicaciones y declaraciones que ofrece un primo del pintor, Manuel Blasco, para rastrear ciertos aspectos relacionados con la personalidad de Picasso y con su producción artística y ofrecer al espectador una visión más humana y cotidiana del pintor malagueño a partir de las anécdotas que cuenta su pariente. Junto a estas dos versiones de *Picasso insólito*, en el documental *Especial Picasso* (1979), su director, Luis Revenga, se valió de las declaraciones de allegados a Picasso, desde importantes personalidades del ámbito de la cultura hasta familiares, para recomponer la personalidad artística del pintor.

Por último, dentro de la modalidad participativa también se adscribe el documental *Museo vivo* (Gonzalo Sebastián de Erice, 1980), dedicado al Museo Lázaro Galdiano, ofrece un gran contraste con respecto a otros documentales sobre museos, que habían partido de la "modalidad expositiva" para recorrer sus salas y dar a conocer sus colecciones. En este caso, se apuesta por explorar la naturaleza y la función del museo y se opta por recoger declaraciones de artistas, gestores culturales, docentes, etc. Así, nos encontramos desde la participación del artista Manuel Viola hasta la del crítico y escritor Raúl Chávarri o del sobrino de José Lázaro Galdiano, Rodolfo Lázaro.

3.3. La banda sonora

La banda sonora de los documentales de arte se compone fundamentalmente de la voz del narrador y de la música, aunque también, en algunos casos, se incorporan ruidos para potenciar el significado implícito de las imágenes, como sucede, por ejemplo, cuando aparecen representadas escenas de guerra y de repente se escuchan ruidos de disparos y explosiones que, pese a su carácter redundante con la imagen, permiten enriquecer el significado de lo que se quiere transmitir. Es lo que sucede en *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963) o *Prado vivo* (1965), por citar algunos ejemplos.

El sonido en su diálogo con la imagen, por tanto, desempeña funciones muy variadas en los documentales de arte. Al papel de los músicos y de los locutores, se une, asimismo, el de los técnicos de sonido. Durante la dilatada trayectoria de NO-DO, los técnicos responsables del sonido en los documentales de arte producidos por la entidad fueron, fundamentalmente, Juan Justo Ruiz, seguido de Jaime Moreno Monjas y Juan Antonio Yanes y Antonio Vaquero, aunque también colaboraron de forma puntual Aurelio García Tijeras, José Mª Batllé, Lucho Romero y Jacinto Cora.

3.3.1. La voz del relato

Al no contar NO-DO con la tecnología adecuada para grabar sonido directo bien sincronizado con la imagen hasta la década de los sesenta, lo habitual fue que los documentales recurriesen a la voz del narrador que se grababa en el estudio de sonorización[642]. Por tanto, la narración de las películas se canalizó a través del comentario leído por el locutor. Esa presencia de la voz del narrador extradiegética fue la que actuó de intermediaria entre la película y el público. El texto pronunciado por la voz del locutor, generalmente, solía se de carácter descriptivo o explicativo y se caracterizaba por utilizar un lenguaje pomposo cargado de adjetivos y epítetos. No obstante, con el paso de los años ese carácter retórico y lírico de los textos se fue disipando y se apostó por una depuración del lenguaje con la intención de hacerlo más claro y comprensible para el público. De hecho, en 1957 J. López Clemente condenaba el exceso de ese lenguaje retórico en los siguientes términos: "[…] el comentario, por su ampulosidad e hinchazón es tan confuso

[642] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 81.

e ininteligible que está pidiendo a gritos el doblaje al castellano, o como dirían uno de estos comentaristas, a nuestra vernácula lengua"[643].

Desde el punto de vista narratológico, siguiendo las categorías formuladas por G. Genette[644], en la mayoría de los documentales el narrador es heterodiegético, es decir, actúa como un narrador omnisciente que es ajeno al relato que está narrando, por tanto, esa narración extradiegética se materializa a partir de la voz *over*. Sin embargo, encontramos algunos ejemplos donde el narrador desde un nivel extradiegético es autodiegético, es decir, el relato es fruto de su propia experiencia que es narrada desde fuera de la diégesis. Esto sucede, por ejemplo, en el documental *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959), donde el locutor Martín Navas asume el punto de vista del estudiante que emprende, junto a dos becarias del Instituto de Cultura Hispánica, un recorrido por los lugares y monumentos más significativos de Extremadura desde Yuste hasta Guadalupe, pasando por Plasencia, Cáceres, Mérida, Medellín y Trujillo. Lo mismo sucede en el documental *Evocación romántica* (1954), donde, a partir del minuto 7:47, la protagonista que recorre las salas del Museo Romántico de Madrid toma la narración de la película desde un punto de vista autodiegético. En otros casos, nos encontramos que la narración es personificada por elementos inanimados como sucede en *Reales Sitios* (1956), donde la voz de Fernando Rey personifica al Palacio Real de Madrid, o en *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto* (1973), donde tres narradores, Rafi de la Torre, Ángeles Macua, José Ángel Juanes, personifican el agua, la piedra y el acueducto para explicar los orígenes y la función del monumento.

Desde los inicios de la producción de documentales de NO-DO la mayoría fueron narrados por un solo locutor, generalmente por un hombre, entre los que encontramos a Ignacio Mateo Martín, Igrejas Caeiro, Humberto de Mergulhão, Fernando Rey, Adriano Domínguez, Guillermo Fañanás, Matías Prats, Martín Navas, Teófilo Martínez, Francisco Valladares, Francisco Cantalejo, Ángel Baltanás, Rafael de Penagos, Ángel Losada Velasco, Vicente Martínez, José Ángel Juanes, Adolfo Ribas, David Cubedo, Elías Rodríguez, Félix Acaso o Elías Rodríguez, por citar algunos nombres. No obstante, en los años setenta comenzaron a incorporarse voces de mujeres narradores a los documentales como sucede en: *Aranjuez* (1971) que, junto a la voz de José Ángel Juanes, también está la de Adelina Luna; *El Tapiz de la creación* (1971) con la participación de

[643] J. LÓPEZ CLEMENTE, "Rincón del documental. Por la boca muere el pez", *Espectáculo*, n.º 121, 1957.
[644] G. GENETTE, *Figuras III*., op. cit., 1989.

Matilde Vilariño, junto a José Ángel Juanes; *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto* (1973) con Rafi de la Torre y Ángeles Macua, junto a José Ángel Juanes; o *Lugo 2000* (1976), donde participa María Romero junto a Elías Rodríguez.

Fue a partir de los sesenta cuando, junto a la voz del locutor, comenzaron a aparecer declaraciones a cámara, como sucede en *Arte rupestre en Madrid* (1965), con la participación del profesor Erich Pietsch, Catedrático de la Universidad de Goethe en Fráncfort del Meno y Consejero de Honor del Consejo de Investigaciones Científicas Español, en *Vázquez Díaz, su vida y su obra* (1968), con la participación del propio pintor, o en *Victorio Macho* (1968), con la participación la viuda del escultor, Zoila Barrós. Incluso, se opta por renunciar deliberadamente a la voz *over* del narrador como sucede en *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* de 1969. Así, durante los setenta va a ser habitual recurrir a esas intervenciones directas a la cámara como parte de la narración, tal y como se ha señalado a propósito de la modalidad participativa en el documental.

3.3.2. La música

Junto a la palabra, la música constituye otro de los principales elementos de la banda sonora de los documentales de arte. Incluso, hay documentales que prescinden de la narración y hacen de la música su banda sonora como sucede en *Imaginería castellana* (1948), *Visiones goyescas* (1951) *Goya y Madrid* (1952) y *Cristalizaciones* (1967). En este sentido, de la forma en la que la música sirve a las imágenes se desprende un amplio abanico de posibilidades expresivas. Esta circunstancia ya fue apuntada en 1952 por José Camón Aznar en su obra *La cinematografía y las artes* cuando señalaba que "la música sin un fondo plástico rinde una eficacia mucho menor que envuelta en imágenes" y, más adelante, que "las imágenes no son las encargadas de subrayar la música, sino que es ésta la que potencia y exalta su realidad y sus caracteres específicos"[645]. En efecto, el diálogo que establece la música con las obras de arte que aparecen en los documentales desarrolla un papel clave en la experiencia, es decir, en la forma en la que son percibidas esas obras de arte por el espectador. La música es capaz de aportar una serie de significados y sensaciones que dotan de una nueva dimensión a la narración audiovisual.

[645] J. CAMÓN AZNAR, *La cinematografía y las artes*. Madrid: CSIC, 1952, pp. 73-74.

3.3.2.1. El papel de los músicos: compositores, intérpretes, arreglistas y asesores musicales

A pesar del importante papel que cumple la música en los documentales, no todos incluyen en sus títulos de crédito al responsable de la música. Aquellos documentales que lo acreditan, a menudo, incorporan los nombres de los compositores que trabajaron para ellos. Entre los músicos más habituales de los documentales de arte de NO-DO figuran nombres como el de Emilio Lehmberg, el Maestro Romero, el Maestro José Rivera, José Ruiz Casaux, Manuel Parada, Arturo Dúo Vital, Mario Medina Seguí, Antonio Ramírez-Ángel, José Pagán, Alberto Blancafort, José Muñoz Molleda, Venancio García Velasco, Jaime Pérez, Keith Papworth, Alfonso Santisteban o Gerhard Trede. Pero, de todos ellos, sin duda, el que trabajó de manera más prolífica en el documental de arte fue el murciano Mario Medina Seguí, quien, según A. D. Montoro Bermejo, fue, asimismo, uno de los músicos españoles de su tiempo que con mayor duración se dedico a crear música para el cine documental. En este sentido, señala que dentro de su labor en la entidad NO-DO un 74,5% de su trabajo correspondió a la composición de música original y el 25,5% restante a las adaptaciones musicales[646].

No obstante, junto a los documentales que acreditan a estos compositores contemporáneos, también se dan los casos en los cuales se incorpora a los créditos al asesor musical, arreglista, productor musical o incluso a los intérpretes, sin especificarse en la mayoría de los casos la función de cada uno de ellos, que es englobada dentro de la categoría "música". Esta circunstancia dificulta en muchos casos saber acerca de la función que realmente desempeñaron. No obstante, a este respecto, podemos clarificar algunos ejemplos. Por un lado, la labor de arreglista e intérprete de Andrés Segovia para los documentales *Visiones goyescas* (1951) y *Goya y Madrid* (1952). En el primero, localizamos distintas obras musicales desde *Granada*, composición para piano de Isaac Albéniz de 1886, hasta el villancico catalán *El noi de la mare*, que fueron adaptadas para la guitarra por Andrés Segovia. En el segundo, encontramos *Asturias*, compuesta también por Isaac Albéniz en la década de los noventa del siglo XIX para piano, que, igualmente, adaptó Segovia para la guitarra, además de otras obras que sí fueron compuestas en su origen para guitarra como *Recuerdos de la Alhambra* de Francisco Tárrega en 1896.

[646] A. D. MONTORO BERMEJO, *Mario Medina Seguí, compositor murciano del s. XX (1908-2000)*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, 2018, pp. 213-217.

Aparte de estos documentales que no explicitan la labor de arreglista de Segovia, encontramos que el documental *Ruta del arte románico* (1971) sí lo hace y acredita a P. de la Rocha como responsable.

Por otro lado, la participación de los intérpretes, que aparece citada en los siguientes documentales: *El poema de Córdoba* (1959) —con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por José Pagán—, *Flamenco en Castilla* (1970) —con Paco Cepero (guitarra) y José Fernández "El Chaleco" (voz)—, *Ruta del arte románico* (1971) —con los Coros de la Escolanía de Nuestra Señora del Camino— y *Especial Picasso* (1979) —con Paco de Lucía, Camarón de la Isla, el grupo Pata Negra y Marisol—. Por su parte, este último, además de acreditar la participación de esos intérpretes, atribuye la responsabilidad de la música al productor musical, arreglista y compositor Ricardo Pachón. Finalmente, como asesor musical aparece acreditado Arcadio de Larrea en el documental *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971).

3.3.2.2.Las bandas sonoras originales

En este orden de ideas, nos encontramos, según el origen de la música, con un nutrido número de títulos basados en bandas sonoras originales (B.S.O.), es decir, se trata de música que fue compuesta expresamente para esos documentales en cuestión. Por tanto, son composiciones originales donde, generalmente, el músico tras visionar las imágenes de los documentales escribía la partitura, bien a partir de los deseos expresos del realizador, o bien gozando de cierta libertad creativa. De acuerdo con esto, en la moviola, el director señalaba al compositor qué partes del documental debían llevar música y qué efectos debía producir[647]. A menudo, los compositores se servían de diferentes estilos y tradiciones musicales como estímulo para crear sus propias composiciones. En este sentido, dentro de los documentales de arte de NO-DO hallamos, principalmente, dos soluciones en cuanto al estilo musical de los mismos: por un lado, está la concepción de recurrir al estilo de la música de la misma época de las obras de arte tratadas en las películas como referente de inspiración para crear la música del documental, y, por otro lado, la de componer libremente sin que exista una correspondencia o equivalencia estética entre la obra y la música de su época. Se trata, por tanto, de dos soluciones que en muchos casos se conjugaron en un mismo documental.

[647] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit, p. 87.

Sobre estas posibilidades estilísticas ya teorizó Roman Vlad, el compositor de uno de los padres del documental de arte italiano, Luciano Emmer, en un artículo publicado en 1950 en la revista *Bianco e Nero*. Además de justificar la necesidad y la importancia de la música para el documental de arte[648], consideraba que en aquellas películas con clara intención didáctica debía darse una correspondencia entre las formas sonoras y visuales de la misma época, a pesar de las dificultades que esto desentrañaba al existir obras a cuyos valores estéticos e iconográficos, como las pinturas del Bosco, no se les podía encontrar una equivalencia alguna con la música de su época. Por el contrario, en los documentales de arte con intención creativa como los de Luciano Emmer, y más concretamente poniendo su atención en *Racconto da un affresco* (1938), el músico debía explorar nuevas posibilidades estéticas, más allá del criterio de obedecer a una misma época histórica, que le llevasen a encontrar una trasposición de los valores de la obra de arte en la música[649].

De resultas de lo expuesto, encontramos, por ejemplo, que Emilio Lehmberg en *Museo Cerralbo* (1944) imita el clasicismo, puesto que, a pesar de que en general la armonía es propia de la música de la segunda mitad del siglo XVIII, en ocasiones el compositor utiliza unas armonías más cromáticas y expandidas que revelan que se trata de música escrita en el siglo XX. Siguiendo esta estela de servirse del clasicismo como inspiración para las composiciones, Juan Ruiz Casaux en *Reales Sitios* (1956) vuelva a imitar este estilo. Su música se caracteriza por ser simétrica, con un predominio de la dimensión melódica sencilla frente al contrapunto, al tiempo que el bajo y los acompañamientos, así como la articulación son típicos del clasicismo. Además, para reforzar esa correspondencia entre la música y la época o estilo del Palacio Real de Madrid, que anuncia ya el neoclasicismo, se interpreta el *Fandango* de Ridolfo Luigi Boccherini, que compuso en 1798. Sin embargo, a partir del minuto 7:50, cuando son presentadas las fuentes del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso de Segovia, Casaux opta por imitar la música impresionista, ya que intenta con esta suscitar una imagen visual de la naturaleza, concretamente de los chorros de agua que brotan de las fuentes de los jardines. Así, la melodía pierde su contorno, se hace uso del trémolo para crear un color

[648] "I procedimenti tecnici della realizzazione cinematografica (movimenti della macchina da presa, montaggio, trucchi) possono procurare alle immagini soltanto un dinamismo estrinseco: spetta alla musica di 'animarle', di suggerirne i movimenti interni, di creare un campo di forze dinamiche che compensi in una certa misura la stereotipia del semplice moto traslatorio dei rigidi fotogrammi. R. VLAD, "La musica nel documentario d'arte". *Bianco e Nero*, n.º 8-9, agosto-septiembre de 1950, p. 112.
[649] Ibídem, p. 113.

difuminado y de mixturas, al tiempo que la armonía está destinada a generar sensaciones. Es por ello que en este caso la música responde a esos postulados que había formulado Vlad de tener la capacidad de sustituir o imitar los ruidos o las palabras[650]. A su vez, en este documental se conjugan las dos soluciones estilísticas apuntadas anteriormente a la hora de componer.

3.3.2.3.Las bandas sonoras musicales

Junto a las bandas sonoras originales, es más habitual encontrar en los documentales bandas sonoras musicales (B.S.M), es decir, que incorporan música preexistente en la película, siendo, en ocasiones, esa música arreglada o versionada para ajustarla al documental. Como sucedía en las composiciones originales, donde el músico podía inspirarse en determinadas corrientes estilísticas para crear la música del documental, es habitual la recurrencia a obras musicales de la misma época de las obras de arte que son tratadas en los documentales para incorporarlas en la película. En este sentido, encontramos que las obras de los compositores del barroco como Johann Sebastian Bach (1685-1750) o Georg Friedrich Haendel (1685-1759) o del clasicismo como Ridolfo Luigi Boccherini (1743-1805) son las que aparecen un mayor número de veces en los documentales[651]. No obstante, mientras que en algunos casos se decide de manera deliberada establecer esas equivalencias estéticas entre el arte y la música de una misma época, en otros simplemente se decide incorporar música preexistente sin tener una justificación concreta dentro de la película. Pero, además de la música culta, también hallamos referencias a la música popular, sobre todo, cuando se hace referencia al folklore de una determinada región o provincia.

El documental *Islam* (1950), que propone un recorrido por algunas muestras del legado arquitectónico islámico para indagar en la historia y la cultura del Islam, recurre a música tradicional árabe con la utilización de instrumentos propios del mundo musulmán para evocar dicha cultura. *La Pasión en Castilla* (1955) acude a las obras de Haendel y de Bach para establecer una correspondencia entre la música barroca y las esculturas de

[650] Ibídem., p. 112.

[651] Además, el hecho de recurrir a famosas obra de la música clásica de compositores muy conocidos permite que el público pueda reconocerlas fácilmente, sin forzar la atención, lo que refuerza el sentido expresivo perseguido en ese diálogo con las imágenes, como ha apuntado M. OLARTE, "Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica", en J. M. GARCÍA LABORADA y E. ARTEAGA ALDANA (eds.), *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp.73-74.

los maestros del renacimiento y el barroco español. Sin embargo, se detecta esa dificultad para establecer una equivalencia estética entre la música y las obras, ya que no se termina de resolver esa relación a lo largo de todo el metraje. Por ejemplo, al inicio del documental se elige un fragmento instrumental de *El Mesías* de Haendel cuyas características, desde el punto de vista estilístico, no son representativas de los rasgos propios de la música barroca. Quizás esto se deba, como ya señaló José López Clemente, a la exigencia de tener que adaptarse el músico a tiempos muy cortos que le imposibilitan optar por elegir otros movimientos musicales más amplios[652]. Por su parte, al final, cuando se muestra el relieve de la resurrección de Jesús y la ascensión a los cielos, se incorpora el "Aleluya" del oratorio *El Mesías* y en este caso sí se produce una correspondencia entre la iconografía del relieve y la música. En *Historia y cultura* (1956), que cuenta con música original de Juan Ruiz Casaux, se decidió incorporar el canto mudéjar *Paseábase el rey moro*, que popularizó en el renacimiento español Luis de Narváez, en el momento en el que el documental se detiene en el castillo de la Mota para aludir a los últimos días que pasó la reina Isabel la Católica en este castillo de Medina del Campo. Por su parte, Mario Medina decide incorporar en *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957) la obertura de *Las Hebridas* Op. 26 de Felix Medelson de 1830, al comienzo, el *Aria en Re* de Bach, a mitad del documental, y *La Pasión según San Mateo, BWV 244* de Bach de 1727, al final.

A partir de los sesenta irrumpe en los documentales la música electrónica, que se alterna con otros fragmentos de obras preexistentes. Así, en *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963), donde comienza a distorsionarse la música electrónicamente, se recurre en diferentes momentos del documental al *Adagio en sol menor de Albinoni*, compuesto en 1945 por el musicólogo italiano Remo Giazotto. También, *Ruta del arte románico* (1971), que comienza con música distorsionada electrónicamente, recurre en diferentes momentos a *El Mesías* de Haendel. Por su parte, el documental *Un museo ejemplar* (1973) alterna la música de Benedetto Marcello e Ígor Stravinsky; la del primero para acompañar a las imágenes de las obras de arte del pasado y la del segundo para las obras de arte contemporáneas. *Legado arquitectónico* (1975) conjuga varios estilos musicales a lo largo de su metraje al incorporar música electrónica, el segundo movimiento de *El invierno* de *Las cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, *Claro de luna* de Debussy de 1890 interpretado con sintetizador o música popular árabe,

[652] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit, p. 88.

entre otros. Lo mismo sucede en *Pedro Bueno, pintor* (1976), donde reconocemos música moderna, flamenco y obras de Albéniz, o en *Zamora en el tiempo* (1978), donde encontramos desde las Cantigas Alfonso X hasta música de los compositores barrocos Haendel y Albinoni, así como música folklórica zamorana (el *Bolero de Algorde*).

3.3.2.4.Tipos de música según la fuente sonora y su justificación visual

Según la fuente sonora y su justificación visual, la música que domina en todos los documentales de arte es no diegética o de foso, como la califica el compositor francés Michel Chion, uno de los máximo exponentes de la teoría y del análisis del sonido en el cine, al equiparla al foso de la orquesta de la ópera clásica[653]. Se trata de música que no tiene su origen en la imagen y, por tanto, se encuentra fuera del lugar y del tiempo de la acción. Al no tener una justificación real dentro de la película, la dota de una gran libertad, pudiendo aparecer y desaparecer a su antojo sonoro con mayor o menor intensidad en función de las necesidades de cada escena. Es por ello que esta música está libre de índices sonoros materializantes, es decir, de todo aquello que remita a la materialidad de la causa del sonido[654]. No obstante, hay algunos documentales que incorporan música diegética o de pantalla —siguiendo la terminología aplicada por Chion—, cuyo origen se encuentra presente en la propia imagen, es decir, la fuente de la música está presente o es sugerida por la acción[655]. En este sentido, el espectador puede reconocerla en la propia escena a través de la presencia de una orquesta sinfónica, un grupo de cámara, un solista o varios intérpretes. A este respecto, y siguiendo un orden cronológico, cabe destacar algunos ejemplos.

El documental *A la sombra de la mezquita* (1948), perteneciente a la revista *Imágenes*, antes de dar entrada a la pintura de Julio Romero de Torres, recoge a un grupo de flamenco interpretando bulerías, en un primer momento, y alegrías, en un segundo momento (Figura 201). De este modo, el género musical del flamenco sirve de preludio para caracteriza y ambientar los arquetipos femeninos que conforman el universo plástico de Julio Romero de Torres.

[653] M. CHION, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993, p. 68.
[654] M. CHION, *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2010, p. 194.
[655] Ibídem., p. 193.



Figura 201. Fotograma de *A la sombra de la mezquita* (1948)
Fuente: Filmoteca Española.

El documental *Visiones goyescas* (1951), donde trabajó como arreglista e intérprete Andrés Segovia, antes de hacer un recorrido por la obra de Goya, incorpora un plano detalle del clavijero de una guitarra que por medio de un movimiento de cámara deja ver las manos del guitarrista que interpreta *Granada* de Isaac Albéniz (Figura 202). Mediante un fundido se incorpora un plano detalle con travelling de *La pradera de San Isidro* (1788), al tiempo que la música de guitarra sigue sonando con la misma intensidad que en el plano anterior, produciéndose un fundido sonoro de música diegética a música no diegética[656]. Este rasgo va a ser característico de aquellos documentales que incorporan música diegética, produciéndose el paso de un tipo de música a otro, indistintamente.

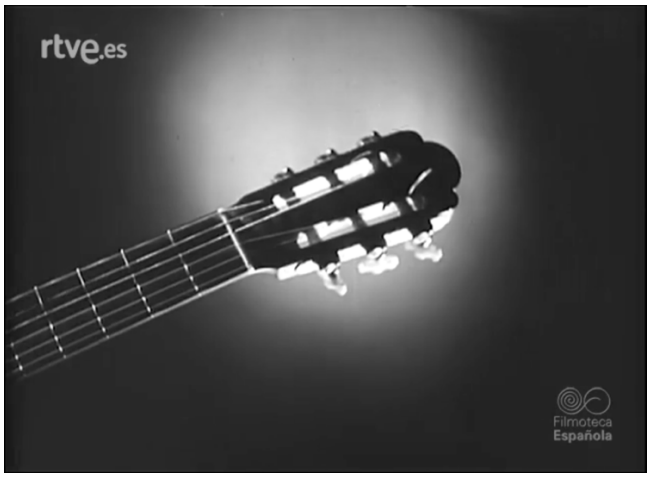


Figura 202, Fotograma de *Visiones goyescas* (1951)
Fuente: Filmoteca Española.

[656] Ibídem., p. 194.

En este orden de ideas, en el documental *Reales Sitios* (1956), cuando se incorpora el plano de la Sala de Carlos III del Palacio Real de Madrid, comienza a sonar el *Fandango* de Ridolfo Luigi Boccherini, como música no diegética. Pero, sin embargo, posteriormente encontramos que esta obra está siendo interpretada en la Sala de Música por un grupo de cámara, concretamente por un quinteto con piano (Figura 203), donde el cuarteto de cuerda interpreta con los Stradivarius de la colección del Patrimonio Nacional (dos violines, una viola y un violonchelo). De este modo, al contrario del ejemplo anterior, se produce un fundido sonoro de música no diegética a música diegética. Por su parte, en el final de *El Escorial, piedra de España* (1964), también localizamos música diegética, concretamente a partir del minuto 11:40, cuando el documental pasa a recorrer el interior de la basílica y aparece en un primer momento un organista tocando en el órgano del coro (Figura 204).



Figura 203.Fotograma de *Reales Sitios* (1956)
Fuente: Filmoteca Española.



Figura 204.Fotograma de *El Escorial, piedra de España* (1964)
Fuente: Filmoteca Española.

También encontramos música diegética interpretada por un grupo de cámara en dos momentos distintos en el documental *Ruta del gótico* (1971). De este modo, en ese recorrido por las muestras artísticas más significativas del arte gótico en España asistimos a dos conciertos. El primero, que aparece del minuto 6:15 al 6:52, se desarrolla en la Catedral de Burgos, mientras que el segundo lo hace al final del documental, concretamente del minuto 25:05 al 25:23, y se da en el Hospital de la Santa Cruz de Barcelona. Igualmente, se da música diegética en *Especial Picasso* (1979), donde, como ya hemos señalado, aparecen interpretando en diferentes momentos del documental Paco de Lucía, Camarón de la Isla, el grupo Pata Negra y Marisol. Resultan significativos, en este caso, los fundidos sonoros que dan en la película por los valores de sentido que aportan en su diálogo con las imágenes. Por ejemplo, en el minuto 12:45, cuando aparece la obra de Picasso *Au Lapin Agile* (1905), comienza a sonar música no diegética, al tiempo que la cámara se aproxima a la figura del guitarrista que aparece representado en la pintura. Seguidamente, mediante un fundido encadenado aparece Paco de Lucía tocando la guitarra (música diegética), estableciéndose así una correspondencia semántica con el plano anterior. Tras incorporarse diferentes planos del músico español interpretando con su guitarra, el documental se detiene en analizar *Las señoritas de Avignon* (1907), mientras la música de guitarra sigue sonando con la misma intensidad (música no diegética). Igualmente, en el minuto 22:35 cuando aparece en primer plano Camarón de la Isla, su quejío sirve para caracterizar el grito desagarrado y los lamentos de los personajes del *Guernica* (1937) a través de un fundido sonoro (Figura 205), creándose nuevamente una asociación de ideas entre las formas visuales y las sonoras.



Figura 205.Fotograma de *Especial Picasso* (1979)
Fuente: Filmoteca Española.

3.3.2.5.Las funciones de la música en relación con la imagen

A tenor de lo visto, la música viene a servir a fines expresivos muy diversos en el documental de arte y lo hace a partir de la forma en la que se relaciona con la imagen. Así, además de utilizarse como acompañamiento o para hacer más fluido el montaje, tiene la capacidad de reforzar, comentar o contradecir las imágenes. En este sentido, y siguiendo una vez más a Chion, podemos caracterizar tres funciones principales de la música: la simbolización, el valor añadido y el *leitmotiv*.

La simbolización entendida como la labor típica de la música de cine basada en la representación que hace esta de la imagen a la que acompaña se caracteriza por ser redundante con la imagen, ya que la música es capaz de comentar la imagen hasta el punto de convertirse en símbolo de esta. Este rasgo, por ejemplo, se percibe claramente en el documental *Las pinturas negras de Goya* (1959). Alberto Blancafort opta por una música de inspiración popular al inicio de la película cuando son presentados los cartones para tapices de Goya con la intención de evocar y reforzar ese carácter popular de la obra del pintor de Fuendetodos. Sin embargo, ese tono alegre y amable de la música cesa en el minuto 1:33 cuando irrumpe la obra *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814). Los tambores que dan entrada a la obra evocan el carácter militar de la escena presidida por ejército de Napoleón que se dispone a fusilar a los patriotas levantados contra la ocupación francesa. A la misma vez, el uso de trémolos y de armonías mucho más disonantes contribuye a reforzar la tensión que se desprenden de la pintura. La música tiende a una actitud empática, ya que "se adhiere, o parece adherirse directamente al sentimiento sugerido por la escena"[657]. A partir de este momento, la música contribuye a crear tensión dramática en su diálogo con la obra de Goya. Así, al plano de *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799), con el que se entrada a otras obras de la serie los *Caprichos*, le acompaña una música de carácter *agitato*. La textura contrapuntística y la densidad instrumental refuerza el sentido de las imágenes de denuncia contra los abusos de poder de la Iglesia. Estos rasgos estilísticos de la música se enfatizan cuando el documental focaliza la atención en las pinturas negras. Las armonías son mucho menos tonales, más expandidas y se utilizan timbres que buscan la estridencia en consonancia con el feísmo que se desprende de la estética de las pinturas. En este sentido, Alberto Blancafort evita deliberadamente la llegada a una distensión, manteniendo en todo

[657] Ibídem., p. 232.

momento el bucle de la tensión, a fin de no resolverla y llegar a un punto culminante. No obstante, en determinados momentos, como, por ejemplo, cuando aparece *Saturno devorando a su hijo* la música eclosiona con *forte subito* para recalcar y reforzar la crudeza y violencia de la imagen. Así, ese efecto que Chion denomina *underscoring*[658], según el cual la música puntúa sin cesar, destaca y subraya el flujo dramático de la película, se convierte en un rasgo que caracteriza a este documental de arte.

Paradigmático, en este sentido, resulta también el documental *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969), donde se busca deliberadamente establecer una equivalencia estética entre la obra del pintor catalán Joan Ponç y la del compositor de ascendencia griega Iannis Xenakis, por su sentido vanguardista. Es, más, el director del documental, Luis Revenga, busca sumarse a ese espíritu vanguardista por la forma en la que construye la película poniendo los procedimientos expresivos del lenguaje audiovisual al servició de la experimentación, no solo a través de la música, sino también por medio de la forma en la que utiliza el montaje, la escala de los planos, las técnicas compositivas y las iconografías que incorpora. En esta línea experimental, el documental *Cristalizaciones* (1967), dirigido por Luis Figuerola Ferretti y José López Clemente, pretende explorar las relaciones entre la abstracción pictórica y la abstracción de las formas minerales y vegetales de la naturaleza. La música electrónica y atonal de Mario Medina contribuye a crear una atmósfera sonora que se adecúa al ritmo en el que son presentadas las cristalizaciones de los minerales.

Ese uso de la música que la hace convertirse en símbolo de las propias imágenes también podemos rastrearlo en los documentales que hacen uso de ella para ambientar o evocar uno determinado lugar, época o cultura. Lo hemos visto ya en aquellos documentales que recurren a piezas preexistentes de la música culta o popular para establecer una correspondencia con lo representado o incluso en esas composiciones original que se inspiran en unos determinados estilos para evocar una época. No obstante, a los ejemplos apuntados anteriormente, también podríamos sumar otros, como son los que evocan el medievo. En este sentido, *Historia y cultura* (1956) y *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963) lo resuelven por medio de las fanfarrias que imitan la música medieval de los torneos y de las caballerías.

[658] Ibídem., pp. 219-220.

Por otro lado, es habitual el uso de música tradicional de una determinada provincia o región para evocar la ciudad natal de un artista como sucede, por ejemplo, en *Murcia y Salzillo* (1948) que, cuando son presentado los títulos de crédito sobre los cartones pintados que remiten a la obra procesional de Salzillo, la música, de carácter folklorista, cita un elemento de la zarzuela *La Parranda* para establecer ese vínculo de la figura del imaginero con su ciudad natal, Murcia. Lo mismo ocurre en *San Antonio de la Florida* (1957), que al inicio nos remite a una jota aragonesa para vincular a Goya con sus raíces, o en *Especial Picasso* (1979), que comienza con verdiales de Málaga para evocar la ciudad natal de Picasso. En un sentido más genérico también se recurre a la música tradicional como recurso para ambientar aquellos documentales que abordan un área geográfica determinada, como sucede en *Artes plásticas en Lanzarote* (1977), que recurre al folklore canario, entre otros muchos ejemplos que podrían citarse a este respecto.

Otra constante musical que se repite en los documentales de arte es hacer uso de música litúrgica de órgano para evocar el carácter sacro de un espacio o de una arquitectura. Lo vemos en *San Antonio de la Florida* (1957), *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963), *El Escorial, piedra de España* (1964), *Ruta del gótico* (1971) o en *Revelación del Escorial* (1974), por citar algunos ejemplos. En este orden de ideas, también cabe destacar el *Salmo* que compuso Mario Medina en 1960 para el documental *El Greco, un pintor, un río, una ciudad*, dirigido por Jesús Fernández Santos, cuya partitura ha sido analizada por A. D. Montoro Bermejo, quien apunta que se trata de una pieza religiosa breve, escrita para órgano, tenor solista y coro[659]. Por su parte, la evocación de una cultura a través de su música queda puesto de manifiesto en los documentales dedicados al arte islámico, como ya apuntábamos a propósito de *Islam* (1950) o también en *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971), que recurren a la música tradicional árabe.

Esa redundancia de la música con las imágenes, en determinadas ocasiones, es puesta en cuestión por el principio del valor añadido que, como ha definido Chion:

> Es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada pro el espectador sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente. Ello le conduce, a

[659] A. D. MONTORO BERMEJO, *Mario Medina Seguí…*, op. cit., p. 320.

> menudo y paradójicamente, criticar el sonido —o la música— como "redundantes" con lo que ve, como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen, mientras que esta última es vista a través de lo que oímos, y está estructurada, marcada, e impresionada totalmente por el sonido[660].

A tenor de lo expuesto, la música, más que actuar como símbolo de la propia imagen, aporta una nueva información que la imagen por sí sola no es capaz de transmitir, llegando incluso a contradecirla. De hecho, es bastante frecuente el uso del valor añadido como recurso para generar o subrayar un contraste entre las imágenes, sobre todo, en aquellos documentales que confrontan lo antiguo con lo moderno. Así, lo antiguo es sugerido generalmente a través de la música culta, mientras que lo moderno lo hace recurriendo a música popular urbana (jazz, pop, rock, etc.). Este efecto comenzó a ser explorado en el documental de arte a partir de los años sesenta, como se puede apreciar en *El Escorial, piedra de España* (1964), que durante la primera mitad del metraje, cuando se alude a la génesis del edificio, predomina una música interpretada por un grupo de cámara donde el piano sirve de acompañamiento y la flauta y el violonchelo sobresalen en importancia, haciendo contrapunto entre ellos, pero, sin embargo, en el minuto 5:23 para resaltar el atractivo turístico del conjunto arquitectónico comienza a sonar música de rock and roll. Algo similar sucede en *Prado Vivo* (1965), donde la música culta es empleada para evocar el trasfondo histórico del Museo del Prado y de su colección, al tiempo que también se apuesta por crear una cierta atmósfera de nostalgia, melancolía y lirismo, cuando en minuto 1:17 al 1:57 se incorpora el *Adagio en sol menor de Albinoni*. Sin embargo, en el minuto 2:57, cuando la cámara encuadra los retratos de *Luis XVI* (Antoine-François Callet, 1778-1779) y *Luis XIV* (Hyacinthe Rigaud, 1701), comienza a sonar el estribillo de la canción de los Beatles *Twist and Shout*, al tiempo que el locutor señala en tono humorístico "viven elegantes caballeros que no sabemos si se vestían así para participar en una batalla o para asistir a un baile". De este modo, la música participa con la locución para dotar de humor a la imagen.

Junto a estos, también puede servir de ejemplo el documental *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963), en el que cuando habla de la decadencia del amor suena el *Dies israe* mientras aparecen imágenes de un guateque y en el siguiente plano que recoge un periódico en el que se puede leer el titular "golpe de estado en Turquía" se incorpora música swing. Así, la música contradice a las imágenes, generando una serie

[660] M. CHION, *La música en el cine*…, op. cit., p. 209.

de significados que resultan incongruentes. También en este documental dirigido por Josep Maria Font i Espina y Jordi Feliu encontramos que se hace un uso magistral del *leitmotiv*, término que acuñó el compositor Richard Wagner para designar el "tema musical recurrente en una composición". A pesar de la aparente simplicidad de su composición, que de hecho ha sido denostado por algunos teóricos como T. Adorno y H. Eisler[661], lo cierto es que no se ha encontrado una manera mejor de dar unidad a una banda sonora, ya que estos motivos musicales están destinados a crear asociaciones en el espectador entre la música y los personajes, objetos, lugares o situaciones, repitiéndose de forma cíclica cada vez que estos aparecen. Concretamente en *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* cada vez que aparecen los niños en diferentes momentos del documental suenan las fanfarrias que imitan la música medieval de los torneos y de las caballerías, quedando, así asociada esta música con los niños.

3.4. La imagen cinematográfica y el montaje

La imagen cinematográfica es fruto de una cuidada elaboración técnica y estética en la que el documentalista de arte cuenta, por lo general, con la colaboración de un operador que se encarga de hacer la fotografía y de un montador que se encarga de darle forma a la película, en la fase de posproducción. Además, conviene tener en cuenta que el resultado estético de los documentales de arte de NO-DO no sólo se debe a la huella del director, sino que también es fruto de la evolución a la que estuvo sujeta la tecnología cinematográfica durante los casi cuarenta años de producción de la entidad. Una de esas innovaciones tecnológicas que influyó de manera decisiva en la estética del documental de arte fue, sin duda, la introducción de la fotografía en color. Además de esta, otro de los aspectos tecnológicos que condicionó, aunque en menor medida, la estética de los documentales de arte fue el formato, ya que, dentro del reportorio de documentales catalogados, dos de ellos, *Reales sitios* (Francisco Centol Lahoz, 1956) e *Historia y cultura* (Francisco Centol Lahoz, 1956), se alejan del formato normal 1:1'37, que fue el habitual de todos los documentales de arte, y se realizan en "Hispanoscope" 1:2'35, una variante del Cinemascope, pero cuya patente era española[662]. Junto a la emulsión y al formato, los equipos de rodaje, más voluminosos y pesados en las dos primeras décadas frente a los nuevos diseños, materiales más ligeros e innovaciones técnicas que

[661] T. ADORNO y H. EISLER, *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005, pp. 18-20.
[662] S. AGUILAR, "Hispanoscope: pantalla ancha con patente española". *Secuencias*, n.º 40, 2016, pp. 31-61.

experimentaron las cámaras a partir de los sesenta, también influyeron en los resultados estéticos de los documentales.

3.4.1. La fotografía: del blanco y negro al color

La labor documentalista exige una plena compenetración entre el director y el operador, ya que, aunque el director es quien marca el estilo quien lo materializa en gran parte es el operador con la fotografía[663]. En este sentido, como ya se ha señalado con anterioridad, no fueron pocos los casos en los que los mismos operadores dirigieron sus películas, como sucedió con: Agustín Macasoli en *Murcia y Salzillo* (1948), que también contó con la colaboración del operador Gregorio Sánchez; Francisco Centol Lahoz en *Imaginería castellana* (1948), *Monumento Nacional a Mafra* (1950), *El retrato en la pintura* (1953), *Maestro Malhoa* (1953), *Arte y artistas* (1953), *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953) o *Historia y cultura* (1956); Christian Anwander en *Asturias monumental* (1957); Alberto Carles Blat en *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959), *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968), que también contó con la colaboración del operador Ismael Palacio Aldea, *Cáceres monumental* (1971), *La ruta de los conquistadores* (1971), *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975); Juan Manuel de la Chica Pallín en *El deporte en las Bellas Artes* (1969); o Ismael Palacio Aldea en *Blas Moyano, pintor* (1977). No obstante, estos mismos profesionales también trabajaron como operadores en otros documentales de arte al servicio de diferentes directores. Sobre esta cuestión, José López Clemente consideraba que la dirección y la fotografía de los documentales debían ser asumidas por diferentes profesionales y aconsejaba lo siguiente:

> Personalmente creemos que, salvo en determinados casos, como cuando se trata de films que tienen un carácter predominante de reportaje, la fotografía y la dirección deben recaer en personas distintas. Son muchas las cuestiones a que ha de atender el director, antes y durante el rodaje, para tenerse que preocupar con la resolución fotográfica de la película, y viceversa. Esto no quiere decir que el director no ha de saber de fotografía o que ha de desentenderse olímpicamente de ella, como si se tratara de algo que no le concierne. Es más, el director debe saber hacerse cargo de

[663] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 43.

> la cámara, con todas sus consecuencias, cuando sea necesario. Solamente se le puede eximir de la resolución de los más delicados problemas fotográficos[664].

En este orden de ideas, entre los operadores que colaboraron con diferentes directores en la fotografía de los documentales de arte, además de los ya citados, podemos destacar otros nombres como Manuel Hernández Sanjuán, Manuel Rojas, Francisco Sánchez Muñoz, Antonio Verdugo, Vicente Minaya, Francisco Perelló, Fernando López Heptener, José Luis Sánchez, Ángel Gómez Matesanz, Miguel Melcón Hernando, Joaquín Hualde, Blas Martí, Emilio García de Castro, José Pader, Carlos Rodríguez, Jacques Backaës, José Planas, Miguel F. Mila, José de la Rica, Enrique M. Lázaro, Fernando Martín de las Heras, Aurelio Larraya, Julián Sevilla y Guillermo López Krahe.

Las películas de arte producidas por NO-DO desde el surgimiento de la entidad hasta 1954 fueron realizadas en blanco y negro y se desarrollaron en el marco de la sección documental y de la revista *Imágenes*. Fue en 1955, cuando se estrenó el primer documental de arte en color de la entidad titulado *La Pasión en Castilla*. Desde ese momento, todos los documentales de arte producidos por la sección documental de la entidad fueron en color con la excepción de *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* de 1969 que dirigió Luis Revenga, mientras que la revista *Imágenes* siguió utilizando fotografía en blanco y negro hasta en final de su actividad. De hecho, la generalización del color fue el principal motivo que puso fin a esta actividad de producción. En este sentido, aunque entre 1967 y 1968 vieron la luz de forma esporádica algunas películas en color en la revista *Imágenes*, la entidad no pudo hacer frente al ritmo de producción semanal y acabó por suprimirla en 1968. Es por ello por lo que, a partir de esa fecha, todos los documentales de arte se realizaron en color.

La idoneidad de rodar o no con película en color para los documentales de arte fue un tema de debate que llamó la atención a nivel internacional. En España, el historiador y crítico del arte José Camón Aznar aportó una reflexión sobre este asunto en su ensayo de 1952 donde se oponía rotundamente a la utilización del color en el cine y apostaba por mantener la película en blanco y negro. En este sentido, afirmaba que "cuanto más progrese la técnica y con mayor acuidad refleje la realidad, las películas resultarán más vagorosas y mortecinas y en definitiva más infieles a esa misma realidad". Para argumentar su tesis, se apoyaba en el tratamiento cromático que había recibido la

[664] Ibídem., p. 62.

pintura por parte de los artistas a lo largo de la historia del arte que lejos de querer fiel a la realidad era el resultado de la visión personal que cada artista había proyectado sobre la realidad, señalando que "lo que el arte ha buscado siempre no es reproducir, sino evocar la realidad. O, mejor, provocarla en el espectador". Por tanto, el hecho de que el cine aspirase a conseguir una reproducción fiel de la realidad a través del color, lejos de alcanzarla lo que haría sería traicionarla. En las antípodas de esta postura, por ejemplo, el historiador del arte italiano Roberto Longhi defendía el uso del color en los documentales de arte[665].

Queda claro, que esa traición al arte también la ocasionaba la película en blanco y negro, como señaló André Bazin "porque el espectador cree tener ante los ojos la realidad pictórica, cuando en realidad se le fuerza a verla según un sistema plástico que la desnaturaliza profundamente. Primero en blanco y negro; ni siquiera el film en color aporta una solución satisfactoria, ya que la fidelidad no es absoluta y la relación de todos los colores del cuadro participa en la tonalidad de cada uno de ellos" [666]. De este modo, aunque en un principio la película en color se encontró con el problema de ser fiel al cromatismo de las obras de arte, con el paso del tiempo, los progresos tecnológicos consiguieron atenuar el problema y los tipos de película, cada vez más sensibles y receptivos a los tonos y matices de las obras de arte, mejoraron la calidad cromática de los documentales de arte. En este sentido, se acabó imponiendo el color en este tipo de películas y en 1960 señalaba López Clemente que "es frecuente oír la afirmación de que la película en color es más fácil de conseguir que la de blanco y negro"[667]. Los sistemas empleados en los documentales de arte de en color fueron: Ansco-Color, de origen americano, Ferraniacolor, de origen italiano, Agfacolor, de origen alemán, y, sobre todo, Eastmancolor, de origen americano. Por tanto, el hecho de que Luis Revenga realizase 1969 el documental *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* en blanco y negro, de cuya fotografía se encargó José Planas, se debe a una decisión estética deliberada que tomó el realizador para este film vanguardista.

[665] P. VILLA, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull'arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, consteti, figure*, op. cit., 2020, pp. 100-101.
[666] B A. BAZIN, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 212.
[667] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 70.

3.4.2. El encuadre: escala, movimiento y angulación

El director, en colaboración con el fotógrafo, es el encargado de seleccionar aquel fragmento de la realidad artística que más le interesa partiendo de los fines expresivos y narrativos que persigue con su documental de arte. Por tanto, a través de la cámara lo encuadra y aísla de su entorno para devolver una nueva mirada al espectador. La comprensión inmediata y directa del sentido de la imagen viene facilitada por los códigos visuales de los que se sirve el cineasta en su diálogo con el hecho artístico abordado (composición, escala, angulación y movimiento). En este sentido, es conveniente tratar la manera en la que el medio cinematográfico traduce las obras de arte a partir de la naturaleza de las mismas. En este sentido, nos centraremos en abordar aquellas que reciben mayor atención por parte de los documentales de arte: la pintura, la escultura y la arquitectura.

Las formas en la que la cámara recoge las pinturas en los documentales de arte de NO-DO son muy variadas, desde planos generales de las salas de museos, espacios expositivos o galerías donde se exhiben hasta planos enteros que las encuadran en su totalidad estableciéndose una correspondencia entre el cuadro cinematográfico y el cuadro pictórico y planos detalle de las mismas. En este sentido, las películas que proponen un recorrido por algún museo, exposición o galería, habitualmente recurren a estas tres maneras de aproximarse a las obras pictóricas, como sucede en *Museo Cerralbo* (1944), *Evocación romántica* (1954), *Arte de América y España* (1963), *El deporte en la Bellas Artes* (1969), *Un museo ejemplar* (1973) o *Museo vivo* (1980), por citar algunos ejemplos. No obstante, cabe recordar que uno de los principales logros que consiguió el documental de arte fue el de la abolición del marco, que, según A. Bazin, fue la primera gran revolución de este tipo de películas y que, según el teórico y crítico francés, se debió a Luciano Emmer. Una vez suprimido el marco la cámara podía fluir libremente por los cuadros, encuadrar sus detalles y moverse sobre ellos por medio de panorámicas (horizontes, verticales y diagonales) y *travellings* (de aproximación, de alejamiento, hacia arriba o hacia abajo). Esta virtud que el cine ofrecía a la hora de proponer una nueva forma de contemplación de la pintura también fue subrayada por Camón Aznar, quien consideraba que el detalle permitía romper con la jerarquía de la visión que marcaba la composición de la obra y prestar atención a otros asuntos que en muchas ocasiones quedaban marginados al ser el tema principal de la composición el protagonista dentro de

la visión unitaria de la obra. En este sentido, también elogiaba el uso de los movimientos de cámara para mostrar esos detalles de las obras y señalaba:

> Con la movilidad de la cámara se consigue, no solamente despiezar los cuadros en mínimos fragmentos, sino desjerarquizar los términos, permitiendo la contemplación de episodios marginales. Estas dos posibilidades atentan desde luego a la concepción unitaria del cuadro, donde todo se halla subordinado a la exaltación de los temas primordiales de la concepción, pero permiten también admirar los caprichos y evasiones del artista, que en esos accidentes desconectados se libera y vierte su humor personal[668].

Aunque este este recurso de la abolición del marco cultivado por el cine de arte como forma expresiva en el tratamiento de la pintura encontró en la filmografía de Luciano Emmer uno de los máximos exponentes con un gran éxito a nivel internacional que llevó a cineastas como Alain Resnais a seguir su estela, lo cierto es que, como bien apuntó Fernández Cuenca, con anterioridad a las películas del realizador italiano había sido explorado por Ramón Barreiro en *Velázquez* (1937)[669]. No obstante, NO-DO era consciente del prestigio y la fama internacional que habían cosechado las películas tanto del italiano como del francés y eso le llevó a producir nuevas versiones de algunos de sus documentales de arte en el marco de las actividades desarrolladas por la revista *Imágenes*. De este modo, partiendo de la película de Luciano Emmer *Goya. La festa di sant'Isidro/ I desastri della guerra* (1950) compuso los títulos *Visiones goyescas* (n.º 357, 1951) y *Goya y Madrid* (n.º 366, 1952). Asimismo, en 1953 realizó una versión de *Gauguin* (Alain Resnais, 1950), bajo el título *El pintor Gauguin* (n.º 588, 1953).

En este sentido, esa forma de aislar detalles de las pinturas fue cultivado por los documentales de arte de NO-DO desde la primera producción, Museo Cerralbo, en la que cuando son presentados el *Éxtasis de San Francisco* del Greco, la *Piedad* de Alonso Cano, la *Cabeza de San Pablo* de Valdés Leal, el *Divino Pastor* de Ribera, *San Jacobo de la Marca* de Pacheco o la *Inmaculada* de Zurbarán, la cámara recorre estas pinturas a través de diferentes movimientos ofreciendo detalles de las mismas. A partir de entonces, este recurso fue siempre empleado a la hora de acometer en tratamiento de la pintura dentro de los diferentes contextos en los que fue representada, desde la aproximación a obras concretas como *San Antonio de la Florida* (1957) o *El Tapiz de la creación* (1972) hasta

[668] J. CAMÓN AZNAR, *La cinematografía y las artes*, op. cit., p. 21.
[669] C. FERNÁNDEZ CUENCA, *30 años de documental de arte…*, op. cit., p. 19.

la producción artística de un mismo pintor *Las pinturas negras de Goya* (1959), *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960), *Velázquez* (1960), *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960), *Zurbarán* (1960), *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968) o *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970) o de diferentes artistas, como sucede, por ejemplo, en *Prado vivo* (1965) o *La Navidad en el Museo del Prado* (1972), que se recurre a las obras de diferentes pintores para tratar un tema común o una idea que sirve de hilo conductor a la narración.

También fue habitual a la hora de tratar la pintura en los documentales recoger a los artistas vivos en sus entornos personales y profesionales. En muchos casos, la cámara se centra en mostrarlos en el proceso mismo de creación de las obras, generalmente, a través de planos medios o primeros planos de los artistas frente al lienzo o de planos detalle de sus manos ejecutando el lienzo. Incluso, en casos donde aparecen modelos posando para el pintor la cámara se mueve para mostrar a estos y los lienzos y dar cuenta del proceso de gestación del retrato o del resultado final. Esta forma en la que la cámara también muestra a los artistas haciendo declaraciones o en el acto creativo queda puesta de manifiesto en títulos como: *El retrato en la pintura* (1953), *Arte y artistas* (1953), *Cristalizaciones* (1967) *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968), *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969), *Pedro Bueno, pintor* (1976) o *Blas Moyano, pintor* (1977).

Las posibilidades expresivas que ofrece la cámara cinematográfica en su diálogo con la escultura, además de las señaladas para la pintura, por su capacidad para captar los detalles, se concretan en la multiplicidad de puntos de vista que pueden ser mostrados al espectador acerca de las mismas. En este sentido, los movimientos de cámara permiten recorrer las esculturas en bulto redondo y ofrecer una visión integral de las mismas, frente a la visión frontal que, en ocasiones, es la única manera en la que el público puede contemplarlas. Junto a ello, frente al ángulo recto a partir del cual son vistas habitualmente las esculturas, la cámara permite captar desde diferentes posiciones, empleándose para ello, generalmente, los picados y los contrapicados. No obstante, lo cierto es que el tratamiento que recibió la escultura por parte de los documentales de NO-DO varió a lo largo de los años debido fundamentalmente al progreso técnico de los equipos. Es por ello por lo que las películas sobre esculturas de la década de los cuarenta se encontraron con una serie de limitaciones técnicas que condicionaron sus resultados estéticos y expresivos. Así, por ejemplo, en *Murcia y Salzillo* (1948) nos encontramos

con que los movimientos de cámara son muy limitados y prácticamente inexistentes debido a que la voluminosidad y pesadez de los equipos impedía poder fluir libremente sobre ellas. En este sentido, el encuadre de las esculturas suele ser fijo y para suplir esa ausencia de movimiento que permite contemplarlas en su totalidad se opta por recoger diferentes puntos de vistas de las mismas. También en *Imaginería castellana* (1948) se detectan esas limitaciones técnicas con las que contaban los cineastas a la hora de abordar el tratamiento de las esculturas, aunque hay un esfuerzo por realizar algunos *travellings* o panorámicas, que en ocasiones resultan un tanto toscos. Sin embargo, encontramos una novedad con respecto al documental anterior y es que se opta por colocar las esculturas sobre una peana móvil cuyo movimiento circular permite a la cámara captar las esculturas de bulto redondo en diferentes posiciones. De este modo, las limitaciones de los movimientos de cámara para ofrecer una visión integral de las obras se solventan a través del movimiento interno que protagonizan las mismas sobre el soporte móvil. Fue a partir de *La Pasión en Castilla* (1955) cuando los documentales de arte comenzaron a sacarle partido a los movimientos de cámara como recursos expresivos aplicados al tratamiento de la escultura, llegando a alcanzar una gran calidad técnica en documentales como *Berruguete* (1962).

También en la arquitectura encontramos los mismos recursos expresivos que en la escultura. Los ángulos de visión se multiplican y los edificios, tanto en su interior como en el exterior, permiten ser contemplados desde perspectivas y posiciones muy diversas. Junto a ello, los movimientos de cámara permiten recorrer y mostrar los diferentes espacios y dependencias de esos monumentos (iglesias, monasterios, castillos, palacios, etc.), así como sus detalles estructurales y ornamentales. Pero, al igual que había sucedido con la escultura, las películas que tratan sobre arquitectura tuvieron que hacer frente a las limitaciones técnicas de los primeros años. Así, en el primer documental arquitectónico, *Tierra de castillos* (1944), nos encontramos con que se recurre habitualmente a planos fijos para presentar los monumentos, aunque en ocasiones se opta por incorporar panorámicas (de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo), como sucede, por ejemplo, cuando se muestra la Catedral de Burgos, que esa panorámica de abajo hacia arriba, permite enfatizar la verticalidad del edificio gótico. Lo mismo sucede en *Torres, almenas y cumbres* (1949), que vuelve a hacer uso de los mismos recursos en el tratamiento de los monumentos.

Será a partir de 1953 con los documentales dedicados a diferentes ejemplos arquitectónicos de Portugal —*Monumento Nacional a Mafra* y *Así es Portugal: los*

monasterios de Alcobaça y Batalha—, cuando comiencen a florecer ese interés por mostrar los detalles decorativos de la arquitectura y se multipliquen los puntos de vistas del exterior de los edificios destinados a aumentar la expresividad de los monumentos. También a partir de la segunda mitad de esta década, el tratamiento que habían recibido los interiores de las arquitecturas toma un nuevo rumbo. A diferencia de los documentales portugueses en donde los interiores habían merecido escasa atención, optándose por filmar en muchas ocasiones sobre reproducciones fotográficas, quizá debido a los problemas de iluminación a los que tuvieron que hacer frente durante el rodaje, las cámaras comienzan a adentrarse en el interior de los edificios y a recorren sus espacios sirviéndose de los *travellings*, como sucede en *Reales Sitios* (1956). Estos progresos técnicos hicieron aumentar de manera considerable las producciones dedicadas a la arquitectura durante la segunda mitad de los cincuenta por las enormes posibilidades expresivas que ofrecían. Así lo ponen de relieve los títulos *Historia y cultura* (1956), *Monumento de fe. La Catedral de Chartres* (1956), *Cómo se repite una ciudad: Salamanca* (1957), *Asturias monumental* (1957), *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957) y *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959). La calidad técnica alcanzada por estas películas arquitectónicas llevó a que las posibilidades expresivas alcanzadas por el cine en su diálogo con los monumentos se potenciaran en las producciones desarrolladas por NO-DO hasta el final de su actividad.

Desde la segunda mitad de los sesenta comenzó a aparecer el *zoom* en los documentales de arte. Esta lente de distancia focal variable permitía distintos encuadres de las obras de arte sin mover la cámara y en una misma toma, pasando de planos generales de las mismas hasta planos detalle y viceversa, como ponen de relieve *Pontevedra para quedarse* (1965), *Zurbarán* (1966), *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968) o *El castillo medieval* (1969). Desde entonces y durante los años setenta el uso del *zoom* se convirtió en un recurso visual más al servicio de la narración artística, tal y como se da en *El Camino de Santiago* (1970), *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970), *Ruta del Arte Románico* (1971), *Ruta del Arte Hispanomusulmán* (1971), *Arte e historia en Lérida* (1971), *Silos, vida y memoria* (1973), *Revelación del Escorial* (1974), *Mérida – 2000 años* (1975), *Lugo 2000* (1976), *Pedro Bueno, pintor* (1976), *Torreciudad* (1976), *Artes plásticas en Lanzarote* (1977) o *Zamora en el tiempo* (1978).

3.4.3. El montaje y sus posibilidades expresivas

La fase de montaje constituye el momento en el que se configura definitivamente la película. A diferencia del cine de ficción donde el montaje se encuentra íntimamente vinculado con la planificación prevista en el guion, en el caso del cine documental y particularmente en las películas de arte, la fase de postproducción permite mayor flexibilidad a la hora de articular su relato y se convierte en todo un proceso creativo, en el que no solo interesa la continuidad narrativa, sino que se concede especial relevancia a otros aspectos, destinados a generar nuevos valores de sentido, a través las formas en las que se relacionan la imagen y el sonido. Así lo reconocía López Clemente cuando afirmaba que "donde mayor margen existe hoy día para la libre creación de montaje, en el sentido que podemos considerar clásico, es en los documentales"[670], ya que, "es frecuente disponer sólo de una breve sinopsis y no de un guion completo de la película"[671]. Por tanto, las diferentes formas de las que se vale el montaje en los documentales de arte para articular el relato generan una amplia variedad de posibilidades expresivas y creativas en la narración artística.

Las labores de montaje en las películas de arte producidas por la entidad recayeron en profesionales distintos a los directores, con la excepción del documental *Cómo se repite una ciudad: Salamanca*, donde Luis Torreblanca, además de ser el director y el guionista del mismo, también fue el montador. En este sentido, los profesionales que se encargaron del montaje de documentales de arte para NO-DO a lo largo de su historia fueron: Lily Woves/Bowes, Rafael Simancas Echevarría, Antonio García Valcárcel, Sara Ontañón, Daniel Quiterio Prieto, Julio Santa Inés, Otilia Ramos, Reneta Merino, Nicolás Muñoz, Manuel García, Blanca Guillén, María Pellejero y Guillermo Maldonado.

Una de las funciones básicas del montaje en el documental de arte fue la capacidad de sintetizar en unos minutos la trayectoria profesional de un artista, el recorrido por los principales monumentos de un territorio, la visita a un museo o el conocimiento sobre un determinado periodo, estilo o iconografía artística. Cabe recordar que casi la totalidad de documentales de arte producidos por NO-DO fueron cortometrajes de 300 a 700 metros de longitud, con la excepción del largometraje *Especial Picasso* (1979), de 1822 metros. Por tanto, el formato fue uno de los límites que condicionó la articulación del relato en

[670] J. LÓPEZ CLEMENTE, *Cine documental español*, op. cit., p. 96.
[671] Ibídem., p. 97.

torno a un tiempo prestablecido y llevó tanto a la banda de imagen como a la de sonido a quedar subsumidas a este.

Si la cámara había conseguido romper la visión unitaria y la jerarquía compositiva de las obras de arte a través de su fragmentación en detalles, el montaje fue el encargado de restituir esa multiplicidad de fragmentos. La yuxtaposición, entonces, de esos detalles con base al relato llevó a adoptar diferentes ritmos narrativos en las películas, un aspecto que, sin duda, había sabido explorar con gran efectismo Luciano Emmer y que, por tanto, estuvo presente en los títulos *Visiones goyescas* (1951) y *Goya y Madrid* (1952). De hecho, esa influencia se detecta, por ejemplo, en la forma en la que Ramón Masats en *Prado vivo* (1965) descompone la pintura de *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos* en tres planos y recompone esos detalles de la pieza a través de montaje analítico siguiendo este orden: el grupo de víctimas presidido por el hombre arrodillado y con los brazos en alto, los soldados franceses que amenazan con ejecutarlos y uno de los hombres que ha sido fusilado. Esa forma de animar y dotar de dinamismo a las obras de arte a través del montaje queda puesta de manifestó, sobre todo, cuando se yuxtaponen planos detalle de los rostros presentes en *Pentecostés* y *La Crucifixión* con panorámicas ascendentes con los que crea una asociación semántica siguiendo el texto que señala: "Igual que hoy, igual que siempre, aquellas gentes que dan calor de humanidad al museo dirigieron su mirada hacia arriba, hacia más arriba, hacia lo más alto, donde una cruz recuerda al mundo que el Hijo del Hombre por amor fue crucificado, mientras los seres humanos por odio se crucifican entre sí".

El montaje también permite contextualizar a los artistas con los lugares donde nacieron y desarrollaron buena parte de su trayectoria profesional. Es por ello habitual que en los documentales biográficos se recurra a iniciar la narración con la incorporación de planos de las ciudades, con sus principales monumentos, donde trabajaron, como sucede en *Murcia y Salzillo* (1948) con Murcia; en *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* con Toledo; en *Velázquez* (1960) con Sevilla; en *Goya, tiempo y recuerdo de una época* (1960) con Madrid; o en *Zurbarán* (1966) con Guadalupe. Incluso, también fue recurrente alternar planos de esos lugares donde dejaron su huella con las obras de arte que desarrollaron a lo largo de todo el metraje, como sucede en *Berruguete* (1962), *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968) o *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970).

Asimismo, se advierte el empleo del montaje como recurso para establecer correspondencias y paralelismos a través de las producciones plásticas, llegando en

ocasiones a convertirse en el fundamento narrativo de las películas como sucede en *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* que, como ya se ha señalado, busca situar al espectador frente a la obra y al pensamiento de Ponç sobre su arte, por medio de contraposiciones y paralelismos entre lo que se escucha y se ve. En esta línea, también, el documental *Cristalizaciones* (1967) explora los paralelismos entre las formas y los colores de los minerales y las formas vegetales y la pintura abstracta de Álvaro Delgado, Dimitri Perdikidis y Antonio Lorenzo.

Esa utilización del montaje para establecer correspondencias también recurre a imágenes de la realidad y del arte con fines expresivos muy diversos. En *Zurbarán* (1966), por ejemplo, se parte de la vida monacal de los frailes franciscanos en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe para evocar la personalidad artística de Zurbarán a partir de la serie de sus retratos monásticos, las pinturas de escenas piadosas y visiones sobrenaturales, y los bodegones (Figura 206 y 207). En cambio, en *Flamenco en Castilla* (1970), se busca establecer paralelismos entre los gestos, las expresiones y las poses de los bailaores María Márquez y Vicente Escudero con las de los rostros de las esculturas de Berruguete (Figura 208 y 209).



Figura 206. Fotograma de *Zurbarán* (1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 207. Fotograma de *Zurbarán* (1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 208. Fotograma de *Flamenco en Castilla* (1970)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 209. Fotograma de *Flamenco en Castilla* (1970)
Fuente: Filmoteca Española

Esa exploración de las semejanzas fisionómicas es muy habitual en las películas donde modelos posan ante los artistas para servirles de estímulo creativo en sus obras o simplemente para ejecutarles un retrato. En *Arte y artistas* (1946), el escultor Vicente Navarro, en primer lugar, toma algunos apuntes para hacer el boceto de una niña que va a servir de modelo para su escultura en modelado, y, en segundo lugar, también se recoge a una mujer que le va a servir como modelo para inspirarse en la policromía de un busto femenino. En esta línea, *Artesanía noble* (1956) recoge a una modelo que posa para el retablista Jorge Alumá cuyos rasgos fisionómicos le sirven de inspiración para esbozar la iconografía de una virgen (Figuras 210 y 211).



Figura 210. Fotograma de *Artesanía noble* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 211. Fotograma de *Artesanía noble* (1956)
Fuente: Filmoteca Española

También en las obras de los paisajistas se busca establecer un paralelismo entre la realidad misma y la mímesis pictórica. Así, en *Mallorca: Arte y trabajo* (1948) se alternan imágenes del pintor barcelonés Josep Puigdengolas Barella trabajando en un lienzo con imágenes del entorno que está pintando (Figuras 212 y 213). Algo similar sucede en *Arte español* (1957) que muestra a Ortega Muñoz tomando apuntes para uno de sus lienzos (Figuras 214 y 215).



Figura 212. Fotograma de *Mallorca: Arte y trabajo* (1948)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 213. Fotograma de Fotograma de *Mallorca: Arte y trabajo* (1948)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 214. Fotograma de *Arte español* (1957)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 215. Fotograma de *Arte español* (1957)
Fuente: Filmoteca Española

Otra forma de establecer semejanzas por medio del montaje es la que se da en documentales que buscan en la realidad aquellos referentes que inspiraron a las obras de artistas ya fallecidos. Este recurso fue impulsado en 1938 por Charles Dekeukeleire con su documental *Thèmes d'inspiration*, donde se propuso rastrear los temas que inspiraron las obras de Pieter Bruegel, Joachim Patinir, Jacob Jordaens o Constant Permeke a partir del montaje con imágenes tomadas de la realidad sobre paisajes, escenas cotidianas, personas y objetos. En los documentales de NO-DO, nos encontramos este recurso, por ejemplo, en *A la sombra de la Mezquita* (1948), donde un grupo de bailaoras de flamenco sirve para caracterizar los arquetipos femeninos que conforman el universo plástico de Julio Romero de Torres (Figuras 216 y 217). En *Zuloaga* (1950) la cámara se traslada a la taberna donde Zuloaga solía acudir en Las Vistillas de Madrid para filmar a uno de sus colegas, el Chepa de Quismondo, a quien retrató. A través del montaje, se yuxtaponen un plano de este y del retrato que le realizó Zuloaga para poner de relieve el parecido de la pintura con el modelo (Figuras 218 y 219). En cambio, en el documental *En el paisaje de Olot* (1956), se parte de las pinturas del paisajista Joaquim Vayreda i Vila, que se encuentran en una sala de exposiciones, para explicar la influencia de este artista en otros que formaron la escuela de paisaje de Olot y emprender un recorrido por la localidad de Olot. En un momento dando, cuando la cámara da cuenta de esos paisajes que cuelgan de las paredes de repente asistimos a que uno de ellos cobra vida (Figuras 220 y 221).



Figura 216. Fotograma de *A la sombra de la Mezquita* (1948)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 217. Fotograma de *A la sombra de la Mezquita* (1948)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 218. Fotograma de *Zuloaga* (1950)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 219. Fotograma de *Zuloaga* (1950)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 220. Fotograma de *En el paisaje de Olot* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 221. Fotograma de *En el paisaje de Olot* (1956)
Fuente: Filmoteca Española

El documental *Méjico incógnito* (1959), al final su metraje, se refiere a la correspondencia de los rasgos fisionómicos de las máscaras de Teotihuacán con los de los habitantes actuales a través del montaje de las imágenes, mientras el locutor lo refuerza señalando que "es curiosa la persistencia de rasgos en el mejicano moderno, que le enlazan con las características fijas de sus remotos antepasados" (Figuras 222 y 223).



Figura 222. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

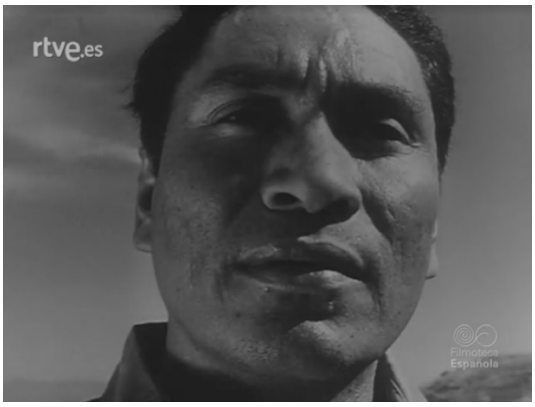


Figura 223. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

Esa confrontación de la realidad con el arte también busca rastrear en el presente las huellas del pasado. Por ejemplo, en *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960), donde Toledo se convierte en la carta de presentación del documental, tras presentarse diferentes imágenes de la Ciudad Imperial y sus monumentos, una vista de la ciudad desde el otro lado del Tajo sirve para crear una asociación entre la realidad y la pintura con la incorporación, mediante fundido encadenado, de la *Vista y plano de Toledo* del Greco (Figuras 224 y 225). En el caso del documental *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975), se van alternando planos de los animales representados en las pinturas rupestres levantinas con los animales del presente (Figuras 226 y 227). Por su parte, el documental *El Tapiz de la creación* (1972), en el análisis iconográfico que propone de esta pieza románica custodiada en la Catedral de Gerona, busca en la realidad misma los temas representados en el tapiz (Figuras 228 y 229).



Figura 224. Fotograma de *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 225. Fotograma de *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 226. Fotograma de *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 227. Fotograma de *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 228. Fotograma de *El Tapiz de la creación* (1972)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 229. Fotograma de *El Tapiz de la creación* (1972)
Fuente: Filmoteca Española

Otro de los recursos narrativos que emplean aquellos documentales de arte que proponen un recorrido sobre un territorio bajo un tema común es el de introducir mapas para situar al espectador o para explicar un hecho histórico. Uno de los primeros documentales en hacerlo es *Tierra de castillos* (1944) que, para explicar la historia de Castilla desde el siglo VIII al siglo XV haciendo una cartografía por los castillos que se fueron levantando durante la Reconquista, emplea diferentes mapas de la Península Ibérica para dar cuenta del avance de la Reconquista y de los castillos que se erigieron en los diferentes territorios (Figura 230). En los años setenta será un recurso habitual en diferentes documentales que estructuran su narración en torno a itinerarios por diferentes épocas o estilos del arte —*Ruta del arte románico* (1971), *Ruta del gótico*, (1971) y *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971)—, rutas de peregrinación —*El Camino de Santiago* (1970)— o recorridos vinculados a personajes históricos —*La ruta colombina* (1971) y *La ruta de los conquistadores* (1971)— (Figuras 231, 232 y 233).

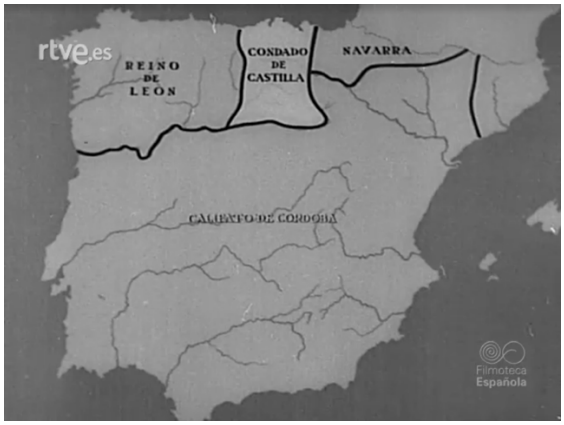


Figura 230. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 231. Fotograma de *Ruta del arte románico* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 232. Fotograma de *El Camino de Santiago* (1970)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 233. Fotograma de *La ruta colombina* (1971)
Fuente: Filmoteca Española

Hay documentales de arte que recurren a la narrativa de ficción y articulan su relato en torno a una acción que es interpretada por actores. *Evocación romántica* (1954) comienza con imágenes de una pareja en coche dirigiéndose al Museo Romántico de Madrid. Una vez llegan, se despiden y ella accede al interior del museo con el propósito de visitar su colección. En un momento dando, durante la visita, se produce un *flashback* y se muestra a la visitante trasladándose al pasado, vestida de época, y haciendo vida en dicho palacio junto a su marido, quien escribe con pluma en mano en su despacho (Figura 234). Después, en el comedor, una criada les sirve la comida, al tiempo que la mujer narra sus experiencias, y se recrea una escena de baile, hasta que en un momento determinado llega el personal de seguridad y le anuncia el cierre del museo (Figura 235). En *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959), se propone un recorrido por los lugares y monumentos más significativos de Extremadura desde Yuste hasta Guadalupe, pasando por Plasencia, Cáceres, Mérida, Medellín y Trujillo a partir del itinerario seguido por un

estudiante que decide servir de guía a dos becarias del Instituto de Cultura Hispánica (Figuras 236 y 237).



Figura 234. Fotograma de *Evocación romántica* (1954)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 235. Fotograma de *Evocación romántica* (1954)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 236. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 237. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

En otras ocasiones, el recurso de la ficción solo se emplea para algunas escenas o secuencias aisladas, donde se llevan a cabo recreaciones históricas. Así se observa en la secuencia final de en *Museo Cerralbo* (1944), donde los frescos que decoran el salón de baile sirven para evocar las fiestas que allí se dieron y se recrea una escena de baile donde los actores visten con trajes de época (Figura 238). En el documental *Maestro Malhoa* (1953), dedicado al pintor portugués en el veinte aniversario de su muerte, un actor recrear al artista en su estudio dando las últimas pinceladas a *A Lei* (ca. 1882) (Figura 239). Por su parte, tanto en *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) como en *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968) el grupo Centro Qosqo de Arte Nativo recrea bailes, rituales y diferentes escenas de la vida cotidiana de la cultura inca (Figuras 240 y 241).



Figura 238. Fotograma de *Museo Cerralbo* (1944)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 239. Fotograma de *Maestro Malhoa* (1953)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 240. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 241. Fotograma de *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

El montaje ofrece, además, la posibilidad de representar el pasado y contrastarlo o vincularlo con el presente, recurriendo para ello, generalmente, a material de archivo. Es habitual este recurso en los documentales biográficos en los que, para explicar la trayectoria seguida por los artistas, se incorporan fotografías y fragmentos fílmicos de archivo para ambientar y caracterizar cada una de las etapas sobre la vida de los artistas. Por ejemplo, tanto en *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968) como en *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970) aparecen fragmentos de la obra *Ceux de chez nous* (1915) que Sacha Guitry dedicó a recoger a Monet y Renoir, entre otros, creando sus pinturas, para contextualizar el clima cultural con el que se encontraron estos artistas a su llegada a París. También es habitual recurrir a fotografías familiares para contextualizar el ambiente personal de los artistas como vemos en estas películas o en *Victorio Macho* (1968). Incluso, el propio archivo de NO-DO, tanto de reportajes y documentales, va a ser utilizado en diferentes documentales. En el caso de *Ignacio Zuloaga, pintor* (1970), por ejemplo, se incorporan a lo largo del metraje imágenes del documental *Zuloaga* que había producido en 1950 la

revista *Imágenes* con el n.º 50. En *Victorio Macho* (1968), en cambio, se recurren a imágenes del noticiario, concretamente 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 trabajado, también, recogió declaraciones suyas. En este sentido, también las imágenes de los documentales van a ser utilizadas en el noticiario, como sucede con las de *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968), que formaron parte del 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 muerte que había tenido lugar el 17 de marzo de 1969, o con las de Prado vivo (1965) que formaron parte del reportaje que se incorporó en el nº 1427A (11 de mayo de 1970) bajo el título *Turismo en el Prado*.

Por otro lado, nos encontramos con que ese uso de material de archivo para establecer correspondencias entre el pasado y el presente también puede responder a planteamientos ideológicos. Es lo que hace Ernesto Giménez Caballero, quien introdujo el fascismo en España e ideológicamente estuvo del lado de la Falange, en sus dos documentales de arte a los que imprime a sus imágenes connotaciones políticas. En *Aranjuez* (1971), por ejemplo, cuando culmina el recorrido por su historia, incluye imágenes de archivo que recogen un edificio en llamas y diferentes objetos ardiendo para hacer alusión a la Guerra Civil sobre la que el locutor señala: "en 1936 llegaría la revolución, pero con la paz volvió a florecer Aranjuez, restaurando palacios, museos y jardines del Patrimonio Nacional". En *Revelación del Escorial* (1974), al fina del metraje, el locutor se refiere a la trascendencia del edificio en el franquismo a partir de la resurrección del mismo gracias a las "juventudes heroicas", encarnadas en aquellas que habían llevado a hombros al fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera. Para reforzar esos vínculos, se material de archivo fílmico de la llegada del féretro con el cuerpo de José Antonio Primo de Rivera al monasterio de El Escorial el 30 de noviembre de 1939 (Figura 242). Seguidamente, señala que "este renacer ascendente sería proseguido con el "nuevo Escorial" del Valle de los Caídos", mientras se yuxtaponen dos vistas áreas del Monasterio de El Escorial y del Valle de los Caídos (Figuras 243 y 244).

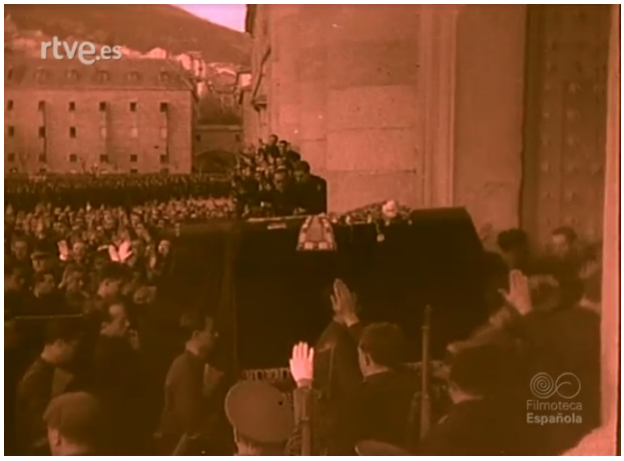


Figura 242. Fotograma de *Aranjuez* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 243. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 244. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974)
Fuente: Filmoteca Española

Sin duda, una actividad que basó su producción en el montaje de material de archivo fue la de la revista *Imágenes*, ya que buena parte de sus números se editaron a partir de imágenes procedentes de reportajes y documentales tanto extranjeros como de las propias producciones de NO-DO. Ya nos hemos referido a las versiones que se hicieron de las películas de Luciano Emmer *Goya*. *La festa di sant'Isidro/ I desastri della guerra* (1950) con los títulos *Visiones goyescas* (n.º 357, 1951) y *Goya y Madrid* (n.º 366, 1952) y de Alain Resnais *Gauguin* (1950) con el título *El pintor Gauguin* (n.º 588, 1953). Pero, además, la entidad NO-DO mantuvo a lo largo de su andadura estrechas relaciones con las principales casas editoras de noticiarios y los organismos estatales responsables de los noticiarios oficiales de numerosos países. De hecho, NO-DO formó parte de organismos internacionales como fueron la INA (International Newsreel Association) y la PAINT (Primera Asociación Internacional de Noticiarios y Televisión, que se crearon

para facilitar el intercambio de noticias y reportajes entre los países que formaron parte de estos[672].

Fruto de esa colaboración, muchos de los números editados por la revista *Imágenes* sobre asuntos de México se compusieron de reportajes y documentales que había sido producidos por en ese país. Así, por ejemplo, el n.º 266, bajo el título *Templos e historia de Méjico* (1950), agrupa diferentes reportajes pertenecientes a la "Serie Proturismo Nacional", patrocinada por la Cervecería Moctezuma de Orizaba. También de Italia encontramos reportajes procedentes de diferentes casas productoras de noticiarios como La Settimana INCOM o Mondo Libero. Por ejemplo, sobre la primera nos encontramos con que los reportajes *Nel mondo della pittura: Giorgio De Chirico* (La Settimana INCOM/00112, 14/01/1948) y *Arte e danza mostra a Palazzetto Venezia* (La Settimana INCOM/00432, 21/04/1950) formaron parte de *Estampas italianas* (n.º 170, 1948) y *Sugestiones plásticas* (n.º 286, 1950), respectivamente. En el caso de Mondo Libero, el reportaje *Meraviglie dell'arte giapponese* (Mondo Libero/M388, 15/01/1959), formó parte de la película A través del arte (n.º 793, 1960). En otros casos, como sucede en *Arte y fe* (n.º 273, 1950), en la cabecera de la película aparecen los nombres de NO-DO y Actualités Françaises, lo que pone de relieve que sería, quizá, fruto de una coproducción. Por su parte, entre los números que se compusieron a partir de material de archivo de NO-DO destaca *Veinticinco años de paz: arte* (n.º 1017, 1964), que se compone a partir de diferentes reportajes de arte para realizar un recorrido por la evolución y los derroteros del arte en España veinticinco años después del final de la Guerra Civil hasta el año 1964.

[672] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria…*, op. cit., pp. 147-151.

4. ANÁLISIS TEMÁTICO DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN NO-DO: ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA DE LA IMAGEN DEL ARTE

Los temas cultivados por las películas de arte perfilaron distintos modos de tratamiento hacia las obras de arte. La representación del arte, por tanto, encontró en la cinematografía oficial del franquismo varias formas de aproximación. Diferentes fueron las circunstancias, pretensiones y contextos que motivaron a la entidad NO-DO a dedicar una parte de sus producciones a abordar asuntos relacionados con el arte. Según el teórico norteamericano Michael Renov, la misión encomendada a los documentales patrocinados por instancia estatal es la de "persuadir o promover" y la distingue de otras "modalidades de deseos, impulsos que alimentan el discurso documental", como son: la de "grabar, revelar o preservar", la de "analizar o interrogar" y la de "expresar"[673]. Sin embargo, si nos quedamos con que las producciones sobre temas artísticos vinieron a servir simplemente a la persuasión o promoción de una determinada realidad artística pronto se detecta que esa voluntad peca de ser demasiado generalista. Es por ello por lo que para conocer las decisiones que llevaron a NO-DO a promover películas de arte conviene rastrearlas a partir de los contextos en las que se gestaron y las temáticas que cultivaron dichas películas. De este modo, los propósitos amplían su marco de proyección y, más allá de la voluntad persuasiva o promocional, también obedecen a fines divulgativos, didácticos, propagandísticos o conmemorativos.

De resultas de lo expuesto, es complicado establecer un sistema de ordenación para categorizar qué temas fueron tratados y por qué hicieron su aparición o adoptaron un determinado tratamiento en las producciones de NO-DO, ya que, en muchos casos, no encontramos una única respuesta para responder a tales cuestiones. En el caso de las películas promovidas por la sección documental de la entidad, lo cierto es que suele haber una correspondencia entre el título y la forma en la que estructuran su discurso narrativo. En este sentido, los modos de tratamiento de las obras de arte se articulan, habitualmente, a partir de un recorrido por un territorio (ciudad, provincia o región) o un museo, de la exploración de unas épocas, estilos, temáticas, géneros artísticos o incluso siguiendo como hilo conductor la trayectoria artística y vital de sus creadores. En cambio, en las producciones de la revista *Imágenes*, se plantea una dificultada a la hora de sistematizar sus películas con base a unas categorías temáticas debido a que, por lo general, agrupan

[673] M. RENOV, "Toward a Poetics of Documentary", en M. RENOV (ed.), *Theorizing Documentary*. Nueva York/Londres: Routledge, 1993, pp. 21-22.

diferentes reportajes sobre un tema en común que suele ser bastante global y da cabida a asuntos muy variados. A este respecto, muchos de los títulos participan de diferentes modos de tratamiento temático de las obras de artes y el hecho de establecer unas fronteras temáticas solo es posible a través de la selección e individualización de los reportajes que se incorporan en cada uno de los números.

4.1. De la vida y obra de los artistas al acto de creación

El método biográfico fue uno de los modos con el que el cine documental articuló su discurso narrativo en torno a las obras de arte a partir de la trayectoria artística y vital de sus artistas. Esta manera de vincular el arte con la vida del artista que lo había creado contaba con toda una tradición en la literatura y la historiografía artística que arrancó con la publicación en 1550 en Florencia de *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* de Giorgio Vasari[674]. 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 la consideración del artista 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 divino[675].

El antecedente más inmediato de documental biográfico en España con el que contaba NO-DO como modelo de inspiración se puede rastrera en la obra de Ramón Barreiro *Velázquez* (1937), que 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 de arte 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 había sido exploradas en *Velázquez*. En primer lugar, se centran en un artista, bien un pintor o un escultor, que lleva a que el título de la película en cuestión coincida con el apellido del artista. En segundo lugar, trazan un semblante biográfico que abarca toda su vida o las etapas más importantes donde queda perfilada su

[674] 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.
[675] Por supuesto, de esa contribución de la literatura y de la historiografía artística 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.

personalidad artística. En tercer lugar, la estructura narrativa sigue un orden cronológico que articula los principales hitos de la trayectoria del artista. 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.

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)—.

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 del pasado, representados en las producciones de NO-DO por el Greco, Berruguete, Velázquez, Salzillo y Goya, no solo al arte español, sino al arte universal.

En 1948 vio la luz *Murcia y Salzillo*, un documental en blanco y negro dirigido por Agustín Macasoli con guion de Alfredo Marquerie[676], 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 de Murcia 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 bautismal donde fue bautizado el escultor, emplazados en el entonces Museo Provincial de la ciudad (Figura 245). Resulta llamativo cómo esa idea de genio, además de estar puesta de

[676] 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.

manifestó 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 conforma la leyenda de los artistas[677]. 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 ofrecen un recorrido por la escultura de Salzillo, principalmente, a partir de su obra procesionaria.



Figura 245. Fotograma de *Murcia y Salzillo* (1948)
Fuente: Filmoteca Española

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 triplo proyecto dedicado al Greco, Velázquez y Goya con el propósito de promocionar el arte español como uno de los atractivos turísticos del país, eligiendo a esta tríada como protagonista[678]. 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*

[677] E. KRIS y O. KURZ, *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 31.
[678] De hecho, estos artistas ocuparon un lugar preferente en todas las actividades de producción desarrollada 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 CÁRCELES, *Filmar la pintura: el Greco, Velázquez y Goya*…, op. cit.

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 de diferentes festivales donde participaron: la primera fue galardonada en el Festival de Montecarlo de 1960[679] y la segunda obtuvo el Premio a la mejor película de pintura de la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia de 1961[680].

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 su recuerdo 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 al pintor sevillano[681]. Inspirado por las contribuciones historiográficas del momento, 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 etapas 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 bautismal 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 (Figura 246). 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

[679] F. J. LÁZARO SEBASTIÁN y F. SANZ FERRERUELA, *Goya en el audiovisual*…, op. cit., p. 156.
[680] *Anuario español de cinematografía*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963, p. 1045.
[681] "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 Velazquez". *Espectáculo*, n.º 150, 1960, p.15. De este modo, 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)

sobre 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.



Figura 246. Fotograma de *Velázquez* (1960)
Fuente: Filmoteca Española

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 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 (…)"[682]. 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 artística[683]. 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

[682] J. GARCÍA DE DUEÑAS, "Documentales españoles en los festivales internacionales". *Nuestro Cine*, n.º 8, 1962, p. 42.
[683] A. de MINGO LORENTE y P. MARTÍNEZ-BURGOS, *El Greco en el cine: la construcción de un mito*, op. cit., p. 84.

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"[684].

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:

> 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 documentar por retratar la personalidad de la 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 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

[684] J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo* XIX. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, p. 99.

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 (refiriéndose 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 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, de 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 calidad[685], posibilitó la participación directa de estos artistas o de sus allegados en los documentales.

[685] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 140-142.

La nómina de artistas elegida 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 explora 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 (Figuras 247 y 248). En ese afán por rastrar 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 diferentes 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 situado en Las Vistillas.



Figura 247. Fotograma de Zuloaga (1945)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 248. Fotograma de Zuloaga (1945)
Fuente: Filmoteca Española

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, el documental recurre a un importante material de archivo, tanto fotográfico como fílmico, 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.

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 muerte[686]. De hecho, algunas de las imágenes de este documental 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 muerte que había tenido lugar el 17 de marzo de

[686] J. J. ALIAGA CÁRCELES, "Daniel Vázquez Díaz en las producciones de NO-DO…", op. cit., pp. 127-144.

1969. La novedad 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 arte (Figura 249).



Figura 249. Fotograma de *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

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 republicando 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 una actitud de tolerancia de cara al exterior. 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 imprimirles ciertos aires de modernidad sin renunciar a la tradición[687].

La decisión que llevó a NO-DO a realizarle un documental a Victorio Macho fue la de contribuir a rendirle 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,

[687] M. I. CABRERA GARCÍA, *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, op. cit., pp. 187-188.

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" (Figura 250). Así, en esa cartografía por la trayectoria profesional del artista se da cuenta de los trabajos que realizó durante su exilio en Hispanoamérica, haciendo referencia al *Monumento a Grau* 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 Trapeya 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 trabajado, también, recogió declaraciones suyas (Figura 251). 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 también declaraciones de su viuda, Zoila Barrós, quien se refiere a los proyectos que le quedaron pendientes de realizar al escultor.



Figura 250. Fotograma de *Victorio Macho* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 251. Fotograma de *Victorio Macho* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

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 modernidad[688]. No obstante, esta actitud hacia el arte de vanguardia fue cambiando progresivamente durante la década de los cincuenta y, sobre todo, de 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 del país. 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 Revenga 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 (Figura 252). Como ha analizado A. Matud, la película "intenta explicar la obra de un artista realizando a su vez un documental artístico, que resulta vanguardista por su forma, y no sólo por su contenido"[689].



Figura 252. Fotograma de *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969)
Fuente: Filmoteca Española

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

[688] Á. LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, op. cit., p. 42.
[689] A. MATUD JURISTO, "1969: la modernidad irrumpe en los documentales", op. cit., p. 133.

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 (Figura 253). 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 (Figura 254). A lo largo del metraje se van alternando planos de sus bodegones, retratos y escenas de género salidos de la mano del artista 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 (Figuras 255 y 256).



Figura 253. Fotograma de *Pedro Bueno, pintor* (1976)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 254. Fotograma de *Pedro Bueno, pintor* (1976)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 255. Fotograma de *Blas Moyano, pintor* (1977)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 256. Fotograma de *Blas Moyano, pintor* (1977)
Fuente: Filmoteca Española

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 cincuenta, aunque sería en los sesenta y en los setenta cuando cobrasen relevancia en las producciones de la entidad[690]. 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 del país, 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 costumbres[691].

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

[690] Esta circunstancia también se dejó notar en la historiografía artística de aquellos años, así como en las exposiciones que se celebraron, M. I. CABRERA GARCÍA, *Tradición y Vanguardia*…, op. cit., p. 210.
[691] J. J. ALIAGA CÁRCELES e I. DURANTE ASENSIO, *Cine oficial y vanguardia pictórica*…, op. cit., pp. 52-54.

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 pinturas de estilo 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 (Figura 257).



Figura 257. Fotograma de *Picasso insólito* (1978)
Fuente: Filmoteca Española

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, a través de los testimonios de su primo Manuel Blasco, 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 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 Fabre (Figura 258)[692]. 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 desagarrado 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.



Figura 258. Fotograma de *Especial Picasso* (1979)
Fuente: Filmoteca Española

Además de estos artistas españoles, también NO-DO contribuyó a encumbrar a otros extranjeros por medio de documentales biográficos. En este sentido, destacan las coproducciones de la entidad con Portugal que dirigió Francisco Centol Lahoz en 1953 y que dieron como resultado los títulos: *El retrato en la pintura* (sobre 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). En otros casos, la entidad oficial presentó documentales biográficos en la revista *Imágenes* de otras productoras nacionales o extranjeras, como fueron *El pintor Gauguin* en 1953 con el n.º 588, que

[692] Ibídem., p. 74.

había dirigido Alain Resnais y producido por 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 1966.

Junto a los documentales biográficos, encontramos otros que dedicaron parte su metraje a dar a conocer el trabajo de diferentes artistas contemporáneos. Así sucede, por ejemplo, en *Cristalizaciones* (1967) donde se exploran los paralelismos entre las formas y los colores de los minerales y las formas vegetales y la pintura abstracta de Álvaro Delgado, Dimitri Perdikidis y Antonio Lorenzo, o en *Zamora en el tiempo* (1978), que, tras realizar un recorrido por legado monumental de la ciudad, la cámara se traslada a los estudios de Antonio Pedrero Yéboles, Tomás Crespo Rivera y Alberto de la Torre Cavero para recoger a esos artistas creando sus obras (Figuras 259, 260, 261, 262 y 263).



Figura 259. Fotograma de *Cristalizaciones* (1967)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 260. Fotograma de *Cristalizaciones* (1967)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 261. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 262. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 263. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978)
Fuente: Filmoteca Española

Por otro lado, la revista *Imágenes* incorporó en varias de sus ediciones un nutrido número de reportajes dedicados a dar a conocer los entornos personales y profesionales de artistas españoles y extranjeros, filmándolos en el acto mismo de la creación. Esa forma de mostrar a los artistas trabajando en sus estudios fue una de las principales conquistas de los noticiarios y en el caso de NO-DO configuró un modelo de reportaje que fue muy recurrente a lo largo de su historia. A diferencia de los documentales biográficos que se dedicaron fundamentalmente a pintores y escultores, en estos reportajes hicieron su aparición, además, arquitectos u otros artistas que trabajaron el vidrio, el esmalte, el mosaico, etc. Asimismo, resultan llamativos estos reportajes porque vinieron a ser el escaparate desde el que la sociedad española tuvo acceso a conocer el panorama artístico que al franquismo le interesaba promocionar.

Durante los años cuarenta y cincuenta fue habitual que estos reportajes diesen a conocer el proceso de creación de aquellos artistas cuyos parámetros estéticos estaban enraizados en la tradición, en ocasiones dotados de ciertos aires de modernidad, al tiempo que las contantes temáticas de sus obras se agrupaban en torno a los tradicionales géneros del retrato, el paisaje o el bodegón. Así, por ejemplo, en *Arte y artistas* (1947), entre sus reportajes, incluye uno dedicado a recoger el proceso de la elaboración escultórica de Vicente Navarro en su estudio, desde el boceto para una escultura en modelado hasta la policromía de un busto femenino, y los resultados de sus obras que se encuentran en la Plaza de Cataluña de Barcelona: *La Maternidad* y *Mujer con ángel*. Junto a este reportaje, también se incorpora otro dedicado al pintor argentino Tito Cittadini en Pollença realizando un paisaje. En *Creación artística* (1947), se da cuenta del proceso de elaboración de una talla, desde la elaboración del modelo con la técnica de la cera perdida, hasta la policromía y el estofado, con los ejemplos de las obras de Laiz Campos y

Fernández Andes, y también se muestran los trabajos de la Escuela Superior de Bellas Arte de Sevilla a partir de pinturas de naturaleza muerta y retratos del natural, así como de las creaciones de Antonio Menéndez, Rafael Pellicer y Alfonso Grosso.

De este modo, NO-DO supo ver en las obras de estos artistas la encarnación de unos valores que representaban un trasunto visual de los principios defendidos por la política artística del franquismo, que se basaban en la recuperar la "humanización" del arte, la españolidad, el tradicionalismo y la exaltación de la Patria. El retrato y los paisajes fueron las temáticas más habituales en las que NO-DO rastreó las premisas ideológicas en las que cimentaba el sistema. En este sentido, *Mallorca: Arte y trabajo* (1948) se detiene en la última parte de su metraje en descubrir la manera de trasladar al lienzo el pasaje mallorquín del pintor barcelonés Josep Puigdengolas Barella. La pintura paisajista gozó de gran éxito en el primer periodo de la postguerra española, ya que, dentro de ese nacionalismo imperante, este género pictórico permitió a sus cultivadores tener un conocimiento directo de lo autóctono. En esta línea, *Rasgos de arte* (1948) también presta atención a la obra paisajista de Nicolás Massieu, Casimiro Martínez Tarrassó o Francisco Lozano, entre otras. Incluso, el documental de la revista *Imágenes En el paisaje de Olot* (1956), igualmente, vino a servir a ese propósito de exaltación de este género pictórico a través de la huella creativa de los seguidores de Joaquim Vayreda i Vila que formaron la escuela de paisaje de Olot. En este sentido, se incorporan planos de diferentes pintores como Domenge, Augé Soler, Farjas, Gussinyé, Batallé, Llimona y Mas i Collellmir trabajando en sus lienzos que se alternan con otros del entorno natural de la localidad de Olot.

Otros artistas españoles que fueron recogidos en diferentes reportajes durante los años cuarenta y cincuenta creando en sus estudios fueron: la miniaturista Elisa Lagoma y la escultora Margarita Sans i Jordi en *Rasgos de arte* (1948); los pintores Luis Strohecker y Antonio Vila Arrufat en *Sugestiones plásticas* (1950); el artista del vidrio Antonio Pons Circa, el esmaltador Modesto Morató y el retablista Jorge Alumá en *Artesanía noble* (1956); el escultor Carmelo Pastor, el pintor Jaime Muxart, el pintor Ramón de Capmany, el pintor Martínez Cubells y el pintor Ortega Muñoz en *Arte español* (1957); el escultor José Espinós Alonso y el pintor Benjamín Palencia en *Arte de hoy*, 1959). Junto a estos, también encontraron un espacio en la revista *Imágenes* para su promoción artistas extranjeros, entre los cuales, los italianos fueron los que merecieron una mayor atención: Giorgio de Chirico en *Estampas italianas* (1948) (Figura 264); Gregorio Sciltian en

Sugestiones plásticas (1950); y Luigi Protopapa, Lorenzo Cristina, Sante Monachesi y Novella Parigini en *Expresiones del arte* (1959).



Figura 264. Fotograma de *Estampas italianas* (1948)
Fuente: Filmoteca Española

A partir de 1959, empezaron a proliferar en los reportajes de la revista *Imágenes* procesos de creación artística alternativos a los tradicionales que abrían las puertas al conocimiento de las nuevas tendencias del arte internacional. Esta nueva circunstancia iba en clara consonancia con la política artística de aperturismo y tolerancia que el Estado había puesto en marcha a lo largo de la década, mostrando su apoyo oficial hacia las vanguardias artísticas con su presencia en la Bienales y exposiciones que se fueron celebrando durante los años cincuenta. No obstante, el tratamiento textual que acompañaba a esas imágenes sobre las nuevas tendencias artísticas, a menudo, tendía a ironizar o a hacer humor sobre las mismas. En este sentido, al final del metraje de *Expresiones del arte* (1959), se incorpora un reportaje que recoge diferentes modos de creación de la pintura abstracta en Polonia con propuestas que prescinden de la mano del artista y recurren a procedimientos mecánicos para realización de las obras (Figura 265), al tiempo que el locutor señala:

> El arte abstracto ha entrado en franca crisis. Ni el tráfico de los marchantes, ni el esnobismo de muchos de sus seguidores consiguen darle vitalidad. Para demostrar los últimos extremos a los que se ha llegado en la materia en Polonia, comprueben ustedes lo que hacen estos jóvenes, presuntos artistas, que sustituyen con el rodamiento de bolas y las máquinas automáticas la intervención humana en las obras no figurativas ni representativas. Mientras la voluntad del artista se inhibe, la

máquina lo hace todo. El azar caprichoso reemplaza a la inspiración, a la destreza y al oficio. Con una moneda, como en ciertas máquinas tragaperras, el artilugio se pone en marcha y… ¡todos tan contentos! La máquina de pintar es el cínico panorama que los pescadores en río revuelto del arte abstracto pueden ofrecer. Y ya ven ustedes cómo dándole vueltas y vueltas al manubrio se resuelven, o ellos se lo creen, el problema de la creación artística.



Figura 265. Fotograma de *Expresiones del arte* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

En esta línea, el número titulado *A través del arte* (1960), en el que se incluyen reportajes sobre un grupo de pintoras italianas pintando al aire libre en Riolo Terme, sobre el pintor Tretchikoff o sobre el artista Franco Casetti, termina con un reportaje dedicado a un gorila de Rotterdam pintando en un lienzo (Figura 266), al tiempo que el locutor aprovecha para condenar ciertas tendencias del arte contemporáneo y señala que:

Sus obras recuerdan a algunas muestras del llamado arte instintivo o sin intervención de la voluntad que practican algunos irresponsables de tendencias extremistas, llevadas a últimos extremos; nos referimos, naturalmente a los desaprensivos, no a los buenos pintores que pueden darse en todas las zonas de la creación pictórica por muy avanzadas que estas sean.



Figura 266. Fotograma de *A través del arte* (1960)
Fuente: Filmoteca Española

A lo largo de la década, los artistas españoles dejaron de tener presencia en estos reportajes dedicados al proceso de creación y cedieron su protagonismo a los extranjeros para dar cuenta de las nuevas tendencias artística cultivadas en diferentes países. Entre las pocas referencias que encontramos sobre artistas españoles en la revista *Imágenes* durante los sesenta, resulta llamativo que aquellos que reciben atención son los artistas de vanguardia Salvador Dalí (*El extraño mundo del objeto*, 1966) y Joan Miró (*El arte hoy*, 1966) (Figuras 267 y 268). Aunque el primero se declaró apolítico, nunca renunció a utilizar la ideología como base para suscitar polémica y, lo cierto es que, tras regresar en 1948 de Estados Unidos a España, se declaró afín con el Régimen de Franco, y desde entonces su figura y su obra recibieron la cobertura mediática de la entidad a través, fundamentalmente, del noticiario[693]. Por su parte, Miró, aunque no manifestó de forma directa sus creencias políticas, ideológicamente se inclinaba hacia la postura republicana y, de hecho, con el estallido de la Guerra Civil estuvo exiliado del país. A pesar de esta circunstancia, también este artista de vanguardia encontró su espacio en las imágenes de NO-DO. Más allá de su primera referencia en el noticiario n.º 601 B (12 de julio de 1954), su presencia se prodigó en las producciones de la entidad a partir de la década de los sesenta, ya que el franquismo no podía renunciar a esa gran fama internacional de la que gozaba el artista en esa imagen que quería proyectar del país de cara exterior basada en la modernización, el aperturismo y la tolerancia[694].

[693] Ibídem., pp. 116-136.
[694] Ibídem., pp. 107-115.



Figura 267. Fotograma de *El extraño mundo del objeto* (1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 268. Fotograma de *El arte hoy* (1966)
Fuente: Filmoteca Española

Entre los artistas plásticos extranjeros que hicieron su aparición en las películas de la revista *Imágenes*, nos encontramos con importantes figuras que marcaron el rumbo del arte internacional, al tiempo que también se da cuenta de los diferentes modos de creación plástica. En este sentido, *Arte y tiempo* (1962) recoge desde diferentes escultores contemporáneos que acuden a una cantera austríaca —de la que salieron los bloques para la construcción de la Catedral de San Estaban de Viena— para realizar sus creaciones escultóricas basadas en la abstracción hasta una modalidad pictórica denominada "pintura al florete" que es practicada por los esgrimidores que conjugan la pintura con la esgrima (Figura 269). En *Arte vario* (1962), se incorpora un reportaje dedicado al célebre artista francés Yves Klein a quien la cámara capta accediendo al Centre d'Essais et de Recherche, donde realiza una pintura con un enorme soldador (Figura 270), al tiempo que el locutor aporta un tono humorístico con cierto sarcasmo a las imágenes y señala que:

> Así es como el genio volcánico prepara su obra inmortal. Klein nunca les pone título a sus creaciones, ¿para qué?, ocurre con ellas como con algunos cohetes espaciales; antes del disparo no se puede vaticinar cómo terminarán cuando la llamarada se enciende. El arte es una actividad muy variada que lo admite todo, pero hay obras que nacen ya predestinadas para el fuego, que todo lo purifica.



Figura 269. Fotograma de *Arte y tiempo* (1962)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 270. Fotograma de *Arte vario* (1962)
Fuente: Filmoteca Española

Entre los reportajes que se suceden en *Paciencia y agilidad del arte* (1962), encontramos uno dedicado al escultor griego Takis, quien fue pionero en la creación de nuevas formas artísticas utilizando el magnetismo, otro al artista Cyril Constantin realizando pinturas con un soplete, y otro al artista octogenario Jean Arp, impulsor del dadaísmo, en su taller creando sus esculturas (Figura 271). También, en *Gravedad y sonrisa del arte* (1963) encontramos diferentes reportajes dedicados a la forma de creación de diferentes artistas franceses como Georges Mathieu, Claude Viseux o Hans Hartung. Por su parte, en *Del arte y sus variantes* (1964), se da cuenta de la pintura automática creada por máquinas, siendo uno de sus cultivadores el físico Herbert Werner Franke, quien consigue "hacer visible la música conservada por medios electromagnéticos y le impone movimiento en una complicada geometría de luces", según apunta el locutor. También en este número se muestra la forma de trabajar del pintor y escultor alemán Günter Maas, quien "transporta lo visible a lo audible" y cuya técnica pictórica consiste en convertir la pintura en una partitura. Asimismo, se recogen imágenes de una escuela de Berlín en la que un grupo de artistas exploran los efectos sonoros y lumínicos que producen una serie de objetos y se muestra al bailarín, escultor y coreógrafo Harry Kramer junto a sus esculturas cinéticas (Figura 272). El último reportaje está dedicado a una composición para máquinas presentada por Rolf Liebermann, director de la Ópera de Hamburgo.



Figura 271. Fotograma de *Paciencia y agilidad del arte* (1962)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 272. Fotograma de *Del arte y sus variantes* (1964)
Fuente: Filmoteca Española

En este orden de ideas, en el mismo número que incluyó el reportaje sobre Miró, *El arte hoy* (1966), se incorporaron otros sobre las nuevas propuestas de creación en el arte. Así comienza esta cinta con imágenes de un almacén de chatarra en la ciudad polaca de Elblag, al que los artistas acuden en busca de piezas para sus creaciones plásticas (Figura 273). Entre ellos, se muestra al escultor polaco Jarnuszkiewicz asistiendo a la colocación de una de sus esculturas frente a la torre de la Iglesia de San Nicolás. De nuevo, el locutor se refiere con tono de humor a esas formas de creación y señala, dirigiéndose directamente a los espectadores, lo siguiente: "esto que ven ustedes es un almacén de chatarra en la ciudad polaca de Elblag, pero los que aquí husmean, buscan y parece que encuentran lo que necesitan no son traperos ni vagabundos, sino artistas que han hallado en el hierro viejo la materia prima para sus creaciones plásticas. Cualquier pieza vieja y oxidada puede servir al efecto". Asimismo, se dedica un reportaje al escultor norteamericano Alexander Calder, con imágenes del artista conversando con unos campesinos y en su casa-taller de Francia trabajando en sus creaciones de arte cinético (Figura 274). Por último, se incluye un reportaje dedicado a Otto Herbert Hajek, que lo muestra arrojando pintura en la calle, en la ciudad medieval de Esslingen, para dar una pista a los visitantes de su exposición.



Figura 273. Fotograma de *El arte hoy* (1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 274. Fotograma de *El arte hoy* (1966)
Fuente: Filmoteca Española

En octubre de 1966, el crítico de cine Antonio Giménez-Rico publicaba en *Cinestudio* un artículo, bajo el título "El NO-DO y el arte contemporáneo", donde lanzaba una crítica hacia la forma irónica y humorística con la que el arte contemporáneo era tratado en las producciones de NO-DO. Así condenaba esa actitud de la entidad hacia las tendencias artísticas contemporáneas:

> Por las razones que sean, todo aquello que se relaciona con el arte contemporáneo —o de vanguardia, como ustedes quieran— es tema "tabú" para nuestro veterano y siempre conservador NO-DO. Cualquier señor que introduzca nuevos e insólitos materiales en sus composiciones pictóricas, que aporte algo distinto o diferente en sus creaciones escultóricas o que intente "inventar" música, sin seguir los clásicos y respetables cánones establecidos hasta el momento, es para el NO-DO sujeto de sus más hilarantes y desternillantes jocosidades. Hasta el extremo de que su habitual e impertérrita seriedad sólo se quiebra cuando llega el momento del chiste en el partido de fútbol de turno —habría que preguntarles a los interesados la gracia que a ellos hace— y, sobre todo, a la hora de informar sobre las últimas y más recientes manifestaciones del arte contemporáneo. Y el público, al que nuestro NO-DO debería tener la obligación de ir educando, aunque fuese en pequeñas dosis, sobre lo que estos movimientos significan, y lo que de verdad o mentira encierran, lo pasa bomba viendo a una especie de "enloquecido" haciendo ruidos —¡que son música! —, servido por un divertido comentario humorístico y hasta una planificación cinematográfica amañada, deformada e inmoral para los fines que ellos buscan. De ahí el lamentable espectáculo de un pueblo que convive con un nutrido grupo de pintores, escultores, compositores, que significan muchos en el panorama del arte contemporáneo actual, algunos de prestigio internacional, y a los que no sólo ignoran, sino que, si llegado el momento y por casualidad se encontraran con alguna

de sus interesantísimas obras, despreciarían olímpicamente entre sonoras carcajadas, ya que eso y no otra cosa es lo que se le ha enseñado.

Con toda modestia, uno cree que la solución es bien sencilla. Si en el NO-DO no hay absolutamente nadie que se tome en serio estos movimientos artísticos de vanguardia y, por lo tanto, no saben distinguir cuándo uno de estos artistas es honesto y cuándo no, para no equivocarse, no habrá más remedio que callarse, prescindiendo de este tipo de reportajes. Así se conseguirá, al menos, el respecto debido ante ese "mínimo" sector del público —entre el que nos encontramos—, para el que todo aquello que signifique progreso, avance o búsqueda de nuevos caminos es algo muy serio e importante y al que maldita la gracia que le hace tan inoportunos chistes, muestra del reaccionarismo más recalcitrante[695].

La presencia y las alusiones a los creadores de las nuevas tendencias artística lo cierto es que disminuyeron en el contexto la revista *Imágenes*, que terminaría por desaparecer en 1968. No obstante, en el número titulado *Modos y modas del arte actual* (1968) se incorporó un reportaje dedicado a la labor escultórica de Albert Guibara basada en la creación de rascacielos a partir de chatarra y otro sobre las manifestaciones del arte cinético y del op-art a partir de obras de Liliane Lijn, Agam, Kowalski, Takis y Schöffer (Figuras 275 y 276). A diferencia de la forma con lo que habitualmente el locutor había ridiculizado las novedosas propuestas de creación del arte contemporáneo, en este número prevalece un tono más imparcial a la hora de explicar los procesos y mecanismos de gestación de las obras, aunque no exento de cierto humor.



Figura 275. Fotograma de *Modos y modas del arte actual* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 276. Fotograma de *Modos y modas del arte actual* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

[695] A. GIMÉNEZ-RICO, "El NO-DO y el arte contemporáneo". *Cinestudio*, n.º 50, octubre de 1966, pp. 316-317.

Como señalábamos con anterioridad, además de las labores de creación desarrollada por artistas plásticos, como pintores, escultores, miniaturistas o esmaltadores, también se dio cuenta en la revista *Imágenes* de algunos trabajos de arquitectos. Así, por ejemplo, en *Arte y artistas* (1965), se incorpora un reportaje dedicado Jacques Couëlle, arquitecto francés cuyo trabajo está muy emparentado con el de Gaudí (Figura 277). Además de mostrarlo en su estudio parisino modelando la maqueta de un edificio, se recoge una arquitectura suya en proceso de construcción. También en *La arquitectura y el hombre* (1965) se rastrea esa influencia de Gaudí en el reportaje dedicado al arquitecto mejicano Juan O'Gorman (Figura 278).



Figura 277. Fotograma de *Arte y artistas* (1965)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 278. Fotograma de *La arquitectura y el hombre* (1965)
Fuente: Filmoteca Española

4.2. El alcance y el sentido de la cultura o del estilo artístico de una época

Los documentales de arte de NO-DO que organizaron su estructura narrativa en torno a un periodo histórico o estilo artístico determinados estuvieron influidos, de alguna manera, por la particular forma en la que el régimen franquista construyó su concepción de la historia, cuyo modelo se basó en la recuperación, revitalización y exaltación de un pasado glorioso. En esa relectura del pasado, el franquismo rescató una serie de hechos históricos, en los que proyectó su mirada y se reconoció, a fin de legitimarse. Una de las claves ideológicas del régimen en este proceso de construcción histórica fue la de trazar un paralelismo entre la Reconquista y la Guerra Civil y entre la unificación territorial de España llevada a cabo por los Reyes Católicos y la unificación emprendida por el "nuevo" Estado. En este sentido, la Edad Media con la Reconquista y la Edad Moderna con los Reyes Católicos, la creación del Imperio con Carlos V y Felipe II y la expansión evangelizadora a América fueron los momentos cumbre que marcaron la visión del

pasado histórico por parte del franquismo y serviron como modelo temporal para el presente.

Desde esta óptica, nos encontramos que, dentro de esa instrumentalización del pasado medieval como forma de legitimación del régimen y de ensalzamiento nacional, los documentales de arte mostraron un especial interés por el arte medieval, concretamente por el románico, el gótico y el hispanomusulmán, aunque fue el primero de ellos al que más documentales de arte se dedicaron con los títulos: *Arte románico* (1961), *Románico resucitado* (1963), *Ruta del arte románico* (1971) y *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida* (1974).

La valoración de arte medieval cobró a lo largo del siglo XIX, bajo el espíritu romántico, un fuerte impulso gracias a las contribuciones historiográficas que además de hacer del gótico un símbolo de la arquitectura nacional, también comenzaron a revalorizar el arte hispanomusulmán y el románico, que fue calificado en muchas ocasiones con el término "romano-bizantino". A ese afán por estudiar y profundizar en el conocimiento del arte medieval, se unió desde finales de siglo XIX y durante el siglo XX el interés por ampliar las colecciones de estas manifestaciones artísticas del medievo en los museos[696]. Un hecho clave en ese proceso de encumbramiento e internacionalización del arte románico fue la Exposición Internacional del Arte Románico celebrada del 10 de julio al 10 de octubre de 1961, con sede en Barcelona (Palacio Nacional de Montjuic) y en Santiago de Compostela (Palacio de Gelmírez), que fue organizada por el Estado bajo los auspicios del Consejo de Europa. Es más, la trascendencia de dicho acontecimiento fue la que llevó a la entidad de NO-DO a dedicar el primer documental de arte al estilo románico bajo el título *Arte románico* (1961) (Figura 279), que se encargó de hacer un itinerario por las obras que participaron en dicha exposición, sobre la que Juan Ramírez de Lucas refirmó que "constituía el acontecimiento cultural más importante del mundo durante el año 1961" y lo justificaba señalando que:

> Por primera vez se celebra en el mundo una muestra tan completa de uno de los artes menos estimados hasta fechas muy recientes. Fue prejuicio de los clasicistas repetir una y otra vez lo de 'las tinieblas de la Edad Media' y cada vez se advierte con más claridad que si hubo tinieblas fue solamente en la visión de lo que así motejaron un

[696] M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y G. YLLA-CATALÀ PASSOLA, "El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos", en M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, J. CAMPS I SÒRIA y J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*. Barcelona: Fundación Santa María la Real/Centro de Estudios del Románico, 2015, pp. 21-41.

periodo fecundísimo en el arte, mal conocido y poco estudiado hasta principios de nuestro siglo[697].



Figura 279. Fotograma de *Arte románico* (1961)
Fuente: Filmoteca Española

En 1963, NO-DO produjo el documental *Románico resucitado* (1963), donde además de dar cuenta de la huella del arte románico catalán, se muestran las distintas fases y técnicas del proceso de restauración de los frescos medievales, a partir del trabajo del restaurador Antonio Llopart Castells con el paso de las pinturas murales del coro del Real Monasterio de las Clarisas de Toro, en Zamora, realizadas al "fresco seco", a lienzo (Figura 280). Por su parte, los otros dos documentales realizados en la década de los setenta *Ruta del arte románico* (1971) y *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida* (1974) se centraron en recorrer las diferentes manifestaciones del arte románico a través de la arquitectura, la escultura, la pintura y las artes suntuarias (Figuras 281 y 282). En esta línea, ese afán por dar a conocer el arte medieval español también llevó a los documentales *Ruta del gótico* (1971) y *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971) a proponer un recorrido por sus monumentos (Figuras 283, 284 y 285).

[697] J. RAMÍREZ DE LUCAS, "El Románico o la diversidad en la unidad". *Arquitectura*, n.º 32, 1961, p. 43.



Figura 280. Fotograma de *Románico resucitado* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 281. Fotograma de *Ruta del arte románico* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 282. Fotograma de *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida* (1974)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 283. Fotograma de *Ruta del gótico* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 284. Fotograma de *Ruta del gótico* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 285. Fotograma de *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971)
Fuente: Filmoteca Española

La exaltación del periodo medieval durante la dictadura franquista también se materializó en los títulos *La ciudad medieval* (1969) y *El Camino de Santiago* (1970). El primero se centra en mostrar algunos ejemplos de la cultura visual del medievo que dan cuenta de la forma de vida y las costumbres de la época, mientras que el segundo propone

un recorrido por el Camino de Santiago y explica los principales monumentos que se encuentran a su paso, ofreciendo, en algunos casos, recomendaciones al peregrino contemporáneo sobre las instalaciones y los equipamientos turísticos de los que puede disfrutar en su itinerario. En efecto, a ese trasfondo histórico interpretado bajo el tamiz de la ideología franquista, que llevó a encumbrar determinados periodos histórico o estilos artísticos también se unieron desde la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951 los intereses de la propaganda turística. En el caso del Camino de Santiago, desde principios de la década de los sesenta, se convirtió en una pieza clave de la política cultural franquista. Así, en 1962, cuando España presentó formalmente su candidatura para integrarse en la Comunidad Económica Europea con el apoyo de Francia y la República Federal Alemana, el Camino de Santiago quedó protegido como Conjunto Histórico-Artístico. De forma paralela, con Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, fue cuando cobró impulso la idea de hacer del Camino uno de los principales atractivos turísticos del país.

Entre las iniciativas que se llevaron a cabo, por Orden del Ministerio de Información y Turismo de 9 de marzo de 1971, sobre determinación de Zonas y Rutas Turística[698], además de establecerse nueve zonas turísticas para optimizar su gestión y administración, se concretaron ocho rutas turísticas, de las que seis de ellas coinciden con los títulos de los documentales de arte, siendo la primera de ellas la del Camino de Santiago, seguida de la Ruta del Quijote, la Ruta del Arte Hispano-Musulmán, la Ruta de los Conquistadores, en Extremadura, la Ruta del Arte Románico, la Ruta del Gótico, la Ruta de la Fe y la Ruta Colombina.

Por tanto, a ese propósito de promoción turística al que respondieron las producciones de *Ruta del arte románico* (1971), *Ruta del gótico* (1971) y *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971) también vinieron a servir los títulos *La ruta colombina* (1971) y *La ruta de los conquistadores* (1971), que, asimismo, glorificaron la etapa del gran Imperio español, que abarcaba la unidad nacional de los Reyes Católicos, el descubrimiento de América y la expansión territorial emprendida por los Austrias Mayores y que había sido uno de los momentos claves en la visión de la historia franquista.

[698] Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 9 de marzo de 1971, sobre determinación de Zonas y Rutas Turística. *BOE*. Madrid, n.º 66, 18 de marzo de 1971, p. 4469.

4.3. Las tipologías arquitectónicas

Muy vinculados a la exaltación de un pasado esplendoroso y a los grandes mitos de la historia de España planteados por el franquismo fueron los documentales de arte que hicieron protagonistas a monumentos emblemáticos, cuyas tipologías fueron recurrentes en los discursos narrativos de estas películas y se concretaron en: los castillos, los palacios y los monasterios.

4.3.1. La arquitectura militar: los castillos

Los castillos marcaron el punto de partida de la estructura narrativa de varios documentales de arte producidos por NO-DO. La recurrencia de esta tipología arquitectónica sirvió de pretexto a la cinematografía oficial franquista para rescatar ese pasado medieval que tanto ansiaba el régimen para legitimarse a través de la exaltación de la Reconquista que los cristianos emprendieron contra los musulmanes en la Península Ibérica, ya que la Guerra Civil fue interpretada por el bando nacional como una Cruzada. En este sentido, la noción de Reconquista jugó un papel decisivo como fundamento histórico al servicio de la ideología del Estado en virtud de la cual la religión católica había hecho posible la victoria contra la República, al igual que en el medievo había conseguido que los cristianos venciesen a los musulmanes[699]. De hecho, siguiendo la tradición medieval, Franco, tras su victoria, fue proclamado "Caudillo por la gracia de Dios".

En este orden de ideas, el primer documental dedicado a los castillos fue producido en 1944, bajo el título *Tierra de castillos*, y, además fue uno de los primeros documentales de arte, junto a *Museo Cerralbo*, que realizó NO-DO. En él, un profesor propone a unas muchachas que juegan al ajedrez darles una lección de la historia de Castilla desde el siglo VIII al siglo XV, haciendo una cartografía por los castillos que se fueron levantando durante la Reconquista, hasta culminar con el nacimiento de España, "la que crea el Imperio" (Figuras 286 y 287). En 1954, la revista *Imágenes* dedicó la segunda parte del metraje de *Ruinas y castillos* a los castillos con la incorporación de tres reportajes. Uno de ellos está dedicado al Palacio de los Reyes de Navarra de Olite, otro

[699] Martín Federico RÍOS SALOMA, "La reconquista en el primer franquismo: relecturas tras la nueva "cruzada", en F. J. MORENO MARTÍN (coord.), *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2017, pp. 137-157.

al Castillo de Manzanares El Real y el otro a los castillos del Valle del Loria, concretamente al de Chaumont-sur-Loire, al de Chambord y al de Chenonceau, que son recorridos por medio de vistas aéreas (Figuras 288 y 289).



Figura 286. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 287. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 288. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 289. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954)
Fuente: Filmoteca Española

También en la década de los cincuenta, NO-DO produjo el documental en color *Historia y cultura* (1956), en el propone un recorrido por diferentes castillos como el de Turégano (Segovia), el de Mombeltrán (Ávila), el de Coca (Segovia), el de la Mota (Medina del Campo, Valladolid), el de Manzanares el Real (Madrid), el de la Vela o de Maqueda (Toledo), el de Guadamur (Toledo), el de Turégano (Segovia) y el de la Mota (Medina del Campo, Valladolid), al tiempo que evoca los tiempos medievales recreando en diferentes momentos escenas de caballería (Figura 290). Junto a ello, se da cuenta de la evolución de los castillos hacia la tipología de los palacios con los ejemplos del Alcázar de Segovia y del Palacio Real de Aranjuez. Termina este documental, con imágenes del las facultades y colegios mayores de la Ciudad Universitaria (Madrid), que dan cuenta de los resultados de las labores de remodelación y reconstrucción que fueron llevadas a cabo

durante la posguerra, en ese espacio que se convirtió para el franquismo en un símbolo de la resistencia de las tropas nacionales durante la Guerra Civil.



Figura 290. Fotograma de *Historia y cultura* (1956)
Fuente: Filmoteca Española

En 1963, vio la luz la película dirigida por Josep Maria Font i Espina y Jordi Feliu *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* en la que, partiendo del concepto "hombre-masa" que acuñó el filósofo y ensayista español José Ortega y Gasset en su obra *La rebelión de las masas* (1927), reflexionan en torno a una serie de ideas y valores que representaron la pureza de la humanidad en la Edad Media y que es posible rastrear a través de uno de los testimonios materiales de aquel periodo como es el castillo. Así, a través de los castillos de la provincia de Segovia se da cuenta de que los principios que rigieron los tiempos del medievo (la religión, la ley, la riqueza, la belleza, el esplendor o el amor) se han perdido en la sociedad actual, donde la única esperanza que le queda al futuro de la humanidad se encuentra en las nuevas generaciones (Figuras 291 y 292).



Figura 291. Fotograma de *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 292. Fotograma de *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963)
Fuente: Filmoteca Española

Con un trasfondo ideológico y unas motivaciones distintos, en 1969, Pío Caro Baroja en colaboración con su hermano Julio Caro Baroja, quien participó como guionista de sus películas, dirigió el documental *El castillo medieval*, que formaba parte de un triple proyecto para un grupo de universidades norteamericanas sobre varios aspectos de la Edad Media. Concretamente, en esta cinta se exploran las funciones que tuvo el castillo durante el medievo y para ello se parte de los ejemplos de Alarcón, Belmonte, Coca y del Alcázar de Segovia (Figuras 293 y 294).



Figura 293. Fotograma de *El castillo medieval* (1969)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 294. Fotograma de *El castillo medieval* (1969)
Fuente: Filmoteca Española

4.3.2. La arquitectura civil: los palacios

Siguiendo con las tipologías arquitectónicas como punto de partida en la elección de los temas de los documentales de arte, a partir de la década de los cincuenta, NO-DO realizó documentales sobre los palacios de la familia real española. La decisión de dedicar documentales a los Reales Sitios tampoco fue ajena al trasfondo ideológico franquista si tenemos en cuenta que, desde la aprobación de la Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado (1947), se gestó un ambiente de reconciliación de la sociedad española con la dinastía borbónica, que había estado exiliada desde 1931. Así, el primero en hacerlo fue *Reales Sitios* (1956), que Francisco Centol Lahoz lo dedicó a recorrer los diferentes espacios y dependencias del Palacio Real de Madrid, poniendo de relieve, asimismo, la riqueza de los bienes muebles que atesoran en su interior, y el entorno de La Granja de San Ildefonso en Segovia (Figuras 295 y 296). A tal efecto, fue la voz de Fernando Rey la que se encargó de la narración y personificó al Palacio Real como si fuese este el que pronunciaba las explicaciones. Un año después de esta película, José López Clemente dirigió *Dos ciudades históricas y dos sitios reales*, dedicada a las dos ciudades históricas

de Segovia y Ávila, y a los dos sitios reales de La Granja y El Escorial (Figuras 297 y 298).

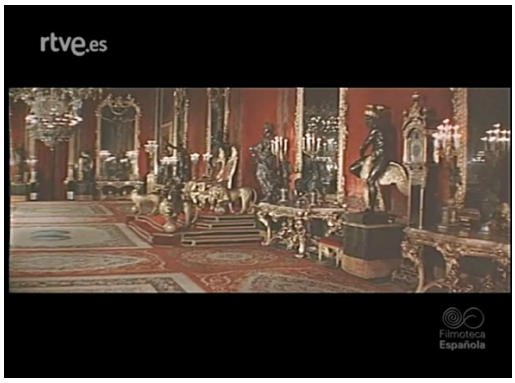


Figura 295. Fotograma de *Reales Sitios* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 296. Fotograma de *Reales Sitios* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 297. Fotograma de *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 298. Fotograma de *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957)
Fuente: Filmoteca Española

De nuevo, en 1971, Ernesto Giménez Caballero dirigió un documental dedicado a uno de los Reales Sitios, bajo el título *Aranjuez* (Figura 299 y 300). Se trata de un cortometraje estructurado en dos partes: la primera, con el nombre "Irrealidad de este Real Sitio", hace un recorrido por el Real Sitio de Aranjuez y pone de relieve todos aquellos aspectos de su arquitectura, ornamentación y naturaleza que hacen de ese lugar un entorno de irrealidad y ensoñación; y, la segunda, titulada "y los orígenes de Madrid", propone un recorrido histórico del lugar resaltando el papel que ha cumplido Aranjuez en los diferentes periodos de la historia, desde la Antigüedad, pasando por el medievo y la Edad Moderna con los Austrias, hasta la llegada de los Borbones. Es entonces, cuando, Giménez Caballero, que había sido el introductor del fascismo en España e ideológicamente estuvo del lado de la Falange, aprovecha ese transcurso histórico para introducir en su documental un trasfondo político con la alusión a la Guerra Civil y al nuevo orden que vivió el país tras la victoria de Franco, cuando el locutor se refiere a que "en 1936 llegaría la revolución, pero con la paz volvió a florecer Aranjuez, restaurando

palacios, museos y jardines del Patrimonio Nacional". De este modo, a continuación, se da cuenta impulso del sector turístico y del desarrollo urbanístico que experimento Madrid durante el periodo franquista y señala el locutor: "Y si el desarrollo va uniendo filialmente Madrid con Aranjuez, Aranjuez, el mítico Aranjuez, aún perdura en el Madrid dieciochesco del Prado, La Cibeles, la Puerta de Alcalá y perdura en el propio Palacio Real, cuya corona, símbolo de unidad y continuidad se originara en ese real, divino sitio de Aranjuez".



Figura 299. Fotograma de *Aranjuez* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 300. Fotograma de *Aranjuez* (1971)
Fuente: Filmoteca Española

4.3.3. La arquitectura religiosa: los monasterios

Dentro de los documentales producidos por NO-DO que se ocuparon monográficamente de algún edifico religioso, fueron los monasterios la tipología de arquitectura religiosa que recibió la atención de la cámara oficiales, con la excepción de los documentales *Monumento de fe. La Catedral de Chartres* (1956), que lo dedicó la revista *Imágenes* a la emblemática catedral gótica francesa, y *Torreciudad* (Joaquín Esteban Perruca, 1979), dedicado al Santuario de Torreciudad (Figuras 301 y 302).



Figura 301. Fotograma de *Monumento de fe. La Catedral de Chartres* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 302. Fotograma de *Torreciudad* (1979)
Fuente: Filmoteca Española

Uno de los primeros ejemplos de documental sobre monasterios que vio la luz en el seno de NO-DO se dio en el marco de aquellas películas que la entidad coprodujo con Portugal durante los primeros años de la década de los cincuenta dedicadas a promocionar el patrimonio histórico-artístico portugués. En este contexto, en 1953 se realizó el documental *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha*, con el se propuso un recorrido histórico-artístico por los monasterios portugueses de Santa María de Alcobaça y de Santa María Victoria, conocido coloquialmente como Monasterio de Batalha (Figura 303 y 304).



Figura 303. Fotograma de *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 304. Fotograma de *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953)
Fuente: Filmoteca Española

También en esta década, la película *Arte y fe* (1950), producida por la revista *Imágenes*, cuyo propósito fue el de ofrecer una aproximación a la arquitectura monacal a partir de sus usos y funciones en la vida de las comunidades religiosas, dedicó buena parte de su metraje al Real Monasterio de Santa María de Poblet que, por detrás de El Escorial, fue uno de los monasterios al que mayor atención prestaron las cámaras de NO-DO en el noticiario[700]. Entre esas noticias y reportajes que se le dedicaron llama la atención el reportaje que incorporó el número 493 A (16 de junio de 1952) dentro de la cabecera *Historia y Tradición* donde se informó del traslado de los restos de Jaime I y otros monarcas de la Corona de Aragón de la Catedral de Tarragona al Real Monasterio de Santa María de Poblet, que habían sido profanados en 1835, tras la desamortización de los bienes de la Iglesia. A dicho acontecimiento asistieron distintas autoridades,

[700] Véase los números: 370 B (6 de febrero de 1950); 493 A (16 de junio de 1952); 724 A (19 de noviembre de 1956); 1065 A (3 de junio de 1963); 1141 C (16 de noviembre de 1964); 1214 C (11 de abril de 1966); y 1246 B (21 de noviembre de 1966).

encabezadas por el jefe el del Estado, quien recibió la Medalla de Hermano Mayor de la Hermandad de Bienhechores de Santa María de Poblet (Figura 305). Desde entonces, la significación que adquirió el monasterio llevó a que su presencia en el noticiario fuese habitual con motivo de visitas oficiales o entrega de ofrendas, e incluso, dentro de las labores desarrolladas por el Estado, en el marco de su política patrimonial, ya que se invirtieron fondos para sufragar los gastos de la restauración del edificio, tal y como pone de relieve el reportaje incluido en el número 1246 B (21 de noviembre de 1966) (Figura 306). Como colofón a todo ello, en 1969, NO-DO le dedicó un documental dirigido por Joaquín Esteban Perruca con el título *El monasterio de Poblet* (Figuras 307 y 308).



Figura 305. Fotograma del Noticiario 493 A (16 de junio de 1952)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 306. Fotograma del Noticiario 1246 B (21 de noviembre de 1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 307. Fotograma de *El monasterio de Poblet* (1969)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 308. Fotograma de *El monasterio de Poblet* (1969)
Fuente: Filmoteca Española

Junto al Real Monasterio de Santa María de Poblet, otros monasterios que recibieron un tratamiento monográfico por parte de los documentales de arte desarrollados por la entidad fueron el Monasterio de Santo Domingo de Silos en *Silos, vida y memoria* (Horacio Valcárcel, 1973) y los monasterios de Suso y de Yuso en *San*

Millán de la Cogolla. Pero, sin duda, uno de los edificios que mayor trascendencia tuvo en las producciones de NO-DO fue el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que, además de aparecer en más de medio centenar de ocasiones en el noticiario[701], y estar presente con frecuencia en la producción documental de la entidad en diferentes contextos, fue protagonista del documental *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (José López Clemente, 1957), así como de los documentales *El Escorial, piedra de España* (José López Clemente, 1964) y *Revelación del Escorial* (Ernesto Giménez Caballero, 1974).

La fortuna crítica que cosechó la historiografía artística hacia El Escorial hizo del estilo escurialense un modelo para futuras edificaciones y durante el periodo franquista fueron numerosas las construcciones que revitalizaron e hicieron resurgir la arquitectura herreriana, siendo uno de los ejemplos más representativos el Ministerio del Aire, obra del arquitecto Luis Gutiérrez Soto. La elección de El Escorial, como referente suponía, enlazar con la tradición de la arquitectura de los Austrias y, en definitiva, con la etapa imperial. Pero además de estas connotaciones que enriquecían la trascendencia histórica del edificio como panteón de reyes, símbolo de la fe e Imperio de los Austrias, se unía que entre 1939 y 1959 el Escorial fue el mausoleo del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, lo que reforzó aún más su significación ideológica durante el periodo franquista.

Con motivo de la conmemoración del IV centenario de la fundación del Monasterio de El Escorial, que había tenido lugar el 23 de abril de 1563, fueron varios los actos y celebraciones que se sucedieron para rendir homenaje a dicho acontecimiento. El número 1053 C (11 de marzo de 1963) fue el primero en informar de dichos actos con imágenes de Fernando Fuerte de Villavicencio, consejero delgado gerente del Patrimonio Nacional, explicando a los periodistas, reunidos en el Club Internacional de Prensa de Madrid, del programa de actos del tendrían lugar por el IV centenario de la fundación del Monasterio de El Escorial. El noticiario 1060 C (29 de abril de 1963) recogió imágenes del acto que había tenido lugar seis días antes donde un cortejo rememoró la fundación del edificio, mientras que el 1071 C (15 julio de 1963) dio cuenta de los actos conmemorativos que fueron presididos por el jefe del Estado, así como la inauguración del Aula Magna y las visitas al monasterio y a la exposición bibliográfica, con imágenes

[701] Sobre los diferentes contextos en los que hizo su aparición en el noticiario, véase R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 517-526.

que muestran a Franco y a los príncipes Juan Carlos y Sofía contemplando los planos y las herramientas que fueron empleados para la construcción de "la octava maravilla del mundo" (Figuras 309, 310 y 311). Como colofón a esos homenajes, NO-DO también se sumó a ellos con la producción del documental que dirigió José López Clemente bajo el título *El Escorial, piedra de España* (Figura 312).



Figura 309. Fotograma del Noticiario 1060 C (29 de abril de 1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 310. Fotograma del Noticiario 1071 C (15 julio de 1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 311. Fotograma del Noticiario 1071 C (15 julio de 1963)
Fuente: Filmoteca Española

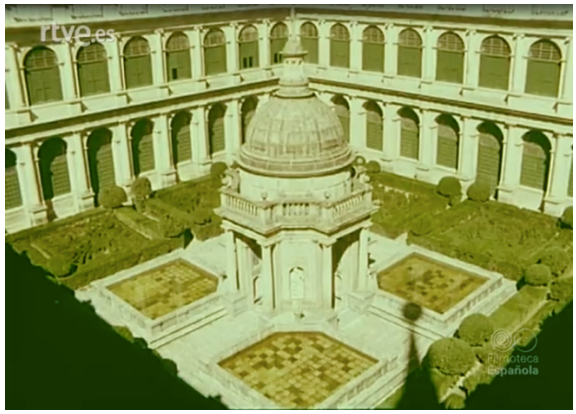


Figura 312. Fotograma de *El Escorial, piedra de España* (1964)
Fuente: Filmoteca Española

Diez años más tarde, en 1974, Ernesto Giménez Caballero también se decidió por hacer un documental dedicado a El Escorial con el título *Revelación del Escorial*, en el que puso su foco de atención en revelar la trascendencia del edificio como panteón real con el claro propósito de poner de relieve que allí también descansaron los restos mortales del fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera (Figura 313). Para ello, incorpora al final de su metraje material de archivo fílmico de la llegada del féretro con el cuerpo de José Antonio Primo de Rivera al Monasterio de El Escorial el 30 de noviembre de 1939, al que siguen un plano de la revista *Escorial*, que editó la Delegación

Nacional de Prensa y Propaganda de la FET y de las JONS entre 1940 y 1950, y dos vistas aéreas yuxtapuestas del Monasterio de El Escorial y del Valle de los Caídos, mientras el locutor apunta que "este renacer ascendente sería proseguido con el "nuevo Escorial" del Valle de los Caídos". Aunque el trasfondo ideológico de este documental es evidente, conviene puntualizar dos hechos. En primer lugar, que Ernesto Giménez Caballero había sido uno de los firmes defensores de El Escorial en uno de los ensayos decisivos del fascismo español *Arte y Estado* (1935), donde el edificio constituía la mejor forma de expresión del Estado, a través de su máxima de que "El Escorial es el más soberbio Estado". En segundo lugar, que la correspondencia que se hace al final de la película entre el Monasterio de El Escorial y el Valle de los Caídos no es baladí, si tenemos en cuenta que entre el 29 y 30 de marzo de 1959 los restos de Primo de Rivera habían sido trasladados de El Escorial a la basílica del Valle de los Caídos[702], antes de que este fuera inaugurado allá por el 1 de abril de 1959[703].

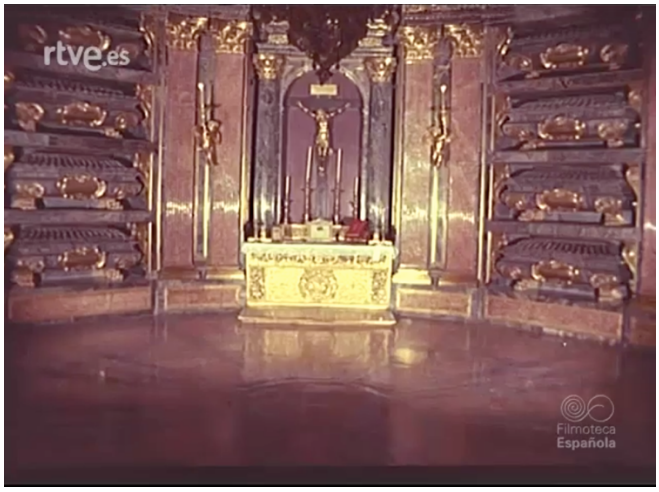


Figura 313. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974)
Fuente: Filmoteca Española

4.4. Las ciudades y los monumentos

4.4.1. Españoles

El influjo romántico, que impulsó un enorme interés por el conocimiento y la divulgación del legado artístico y monumental español, fue el detonante para la gestación

[702] "Los restos de José Antonio están ya en la basílica de Cuelgamuros". *ABC*, 31 de marzo de 1959, pp. 23-24.
[703] "Franco presidió la solemne inauguración de la basílica de Santa María de la Cruz del Valle de los Caídos". *ABC*, 2 de abril de 1959, pp. 15-17.

de toda una cultura visual en torno a los diferentes monumentos de la geografía española durante el siglo XIX, con la aparición de importantes proyectos editoriales que, a través del grabado, primero, y de la fotografía, más tarde, se centraron en difundir y dar a conocer la riqueza arquitectónica del país. A esa sensibilidad por la protección, conservación y divulgación del patrimonio histórico-artístico, se sumó también la aparición de una clientela cada vez más ansiosa por retener y conservar en imágenes un reportorio de los monumentos españoles para el recuerdo. Esta circunstancia llevó a que con la progresiva implantación del fenómeno turístico las imágenes sobre las riquezas monumentales se convirtiesen en un eficaz aliciente para la atracción turística. Es por ello por lo que el cine, desde sus inicios, también mostró un especial interés por filmar las ciudades y sus principales monumentos y durante el primer tercio del siglo XX estas representaciones del paisaje urbano y de sus edificios, calles y plazas más emblemáticos formaron parte de los discursos del cine educativo y turístico.

A esa construcción de la imagen de los diferentes territorios de la geografía española, también contribuyó NO-DO con sus producciones documentales. En este sentido, la alusión a las ciudades y sus monumentos más representativos fue una constante que, habitualmente, formó parte de aquellas películas que recorrieron las regiones, provincias o localidades del país para ofrecer un panorama de los rasgos identitarios propios de esos territorios con referencias, asimismo, a las bellezas naturales, a los usos y costumbres y a sus habitantes. Con base a la relevancia que adquirieron estas representaciones del legado artístico y monumental en las producciones de NO-DO, en muchas ocasiones llegaron a convertirse en protagonistas, alejándose de los discursos propios del documental etnográfico. Por esta razón, el factor de relevancia en las películas que tratan sobre ciudades y monumentos ha sido clave a la hora de clasificarlas como documentales etnográficos, documentales de arte o incluso como documentales turísticos, ya que, esa riqueza arquitectónica y artística de los diferentes lugares retratados también fue utilizada con frecuencia como elemento de atracción turística.

De este modo, nos encontramos con una serie de títulos producidos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, como *A la sombra de la Mezquita* (1948), *Torres, almenas y cumbres* (1949), *Tierras onubenses* (1953) o *Toledo y su Semana Santa* (1954), que, pese a haberlos catalogados como documentales de arte, están en la frontera con el documental etnográfico. En este sentido, *A la sombra de la Mezquita* propone un recorrido por aspectos relacionados con el legado artístico y monumental y el folclore de Córdoba y se detiene ante la obra de Julio Romero de Torres. *Torres, almenas y cumbres*

comienzan con vistas de la ciudad de León, de sus calles y plazas con los que intenta transmitir una imagen urbana que conjuga, por un lado, la modernidad, y, por otro lado, la pervivencia de las costumbres y las tradiciones. Junto a ello recorre las calles de Valencia de Don Juan y muestra aspectos pintorescos y costumbristas de la villa como la ronda de los mozos, los tipos populares y los danzantes de Laguna de Negrillos, que bailan bajo el castillo, y termina poniendo de relieve las bellezas naturales que se encuentran a su pasado desde León a los Picos de Europa (Figura 314). Asimismo, el documental *Tierras onubenses*, que realiza un recorrido por el legado monumental de Huelva, prestando especial atención a la significación histórica de la ciudad, también se detiene ante las formas de vida urbana y las actividades económicas de la ciudad (Figura 315). Por su parte, *Toledo y su Semana Santa*, a diferencia de los documentales que habitualmente tratan la Semana Santa, le confiere una especial atención al legado artístico y monumental de la Ciudad Imperial, ofreciendo un panorama de su paisaje urbano y de su riqueza arquitectónica, arqueológica y artística, mientras que la segunda parte de su metraje la dedica a la Semana Santa toledana (Figuras 316 y 317).



Figura 314. Fotograma de *Torres, almenas y cumbres* (1949)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 315. Fotograma de *Tierras onubenses* (1953)
Fuente: Filmoteca Española





Figura 316. Fotograma de *Toledo y su Semana Santa* (1954)
Fuente: Filmoteca Española

Figura 317. Fotograma de *Toledo y su Semana Santa* (1954)
Fuente: Filmoteca Española

Entre las películas que están en esa frontera difusa del documental de arte y del documental turístico, podemos destacar los títulos *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959) o *Pontevedra para quedarse* (1965). El primero propone un recorrido por los lugares y monumentos más significativos de Extremadura desde Yuste hasta Guadalupe, pasando por Plasencia, Cáceres, Mérida, Medellín y Trujillo a partir del itinerario seguido por un estudiante que decide servir de guía a dos becarias del Instituto de Cultura Hispánica. Este itinerario por la riqueza monumental de la región extremeña no es ajeno a su potencial turístico, ya que, en determinadas ocasiones, el locutor ofrece recomendaciones para el futuro turística, como cuando los viajeros se detienen en un parador, y señala: "haciendo un alto en el itinerario, el turista más exigente puede disfrutar de las comodidades de la vida moderna al borde de la historia" (Figura 318). En esta línea, también *Pontevedra para quedarse* propone un itinerario por el legado artístico y monumental de Pontevedra con una intencionalidad turística, al tiempo que también se da cuenta del desarrollo industrial y urbanístico de la ciudad.



Figura 318. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

Por otro lado, nos encontramos con una serie de películas que, aunque fueron promovidas por los organismos encargados de la propaganda turística, son documentales de arte. Ejemplo de ellos son los títulos que fueron premiadas en el concurso de guiones convocado en 1955: *Cómo se repite una ciudad: Salamanca* (1957), *Dos ciudades históricas y dos Sitios Reales* (1957) y *Asturias monumental* (1957) o los que iban a formar parte de esa serie de *Imágenes del Turismo*, que en los albores de los años setenta

intentó poner en marcha NO-DO, con documentales como *Cáceres monumental* (1971) o *Arte e historia en Lérida* (1971).

A partir de los años sesenta, comenzaron a promoverse documentales destinados a cubrir conmemoraciones de determinadas ciudades o monumentos. Ya se ha comentado en otro apartado, el que produjo NO-DO con motivo del IV centenario de la fundación del Monasterio de El Escorial, bajo el título *El Escorial, piedra de España*, que igualmente podría encuadrarse en esta categoría temática de las ciudades y los monumentos. En este orden de ideas, en 1961, con motivo del IV centenario de la capitalidad de Madrid, en el marco de las producciones de la revista *Imágenes*, vio la luz el documental *Cuatro siglos de Madrid*, que propone un recorrido histórico por la villa desde 1561 hasta 1961, prestando atención a su riqueza arquitectónica y a sus transformaciones urbanísticas (Figuras 319 y 320). En 1973, con motivo del bimilenario del Acueducto de Segovia, se estrenó el documental *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto*, que se detiene en explicar los orígenes y la función del mismo, al tiempo que el monumento sirve como pretexto para dar cuenta del desarrollo que fue experimentando la ciudad de Segovia a lo largo de su historia desde el momento de su construcción hasta la época actual, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna (Figura 321). Asimismo, en 1975, con motivo de la conmemoración del bimilenario de la fundación de Mérida, NO-DO produjo el documental *Mérida – 2000 años*, que realiza un recorrido por el legado monumental de la ciudad de la mano de Paco Valladares, y un año después dedicó otro documental a Lugo, también por la celebración del bimilenarismo de su fundación, con el título *Lugo 2000* (Figuras 322, 323 y 324).



Figura 319. Fotograma de *Cuatro siglos de Madrid* (1961)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 320. Fotograma de *Cuatro siglos de Madrid* (1961)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 321. Fotograma de *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto* (1973)
Fuente: Filmoteca Española

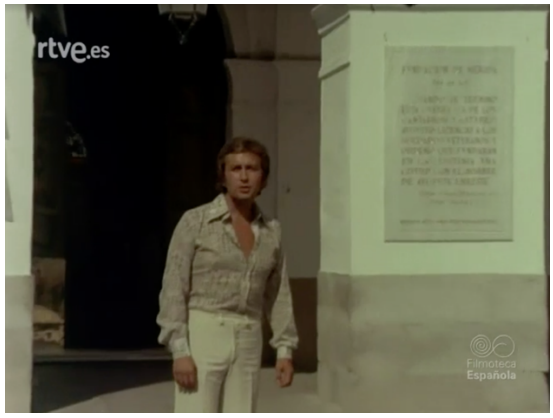


Figura 322. Fotograma de *Mérida – 2000 años* (1975)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 323. Fotograma de *Mérida – 2000 años* (1975)
Fuente: Filmoteca Española

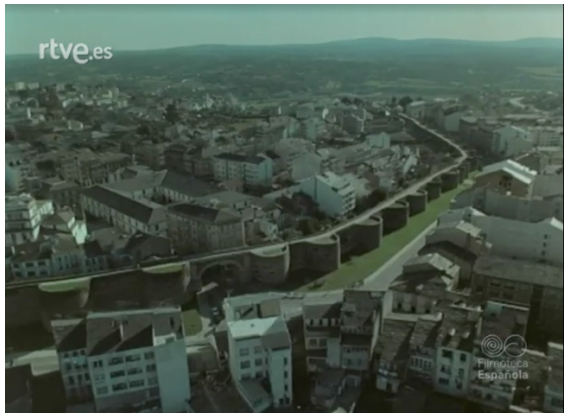


Figura 324. Fotograma de *Lugo 2000* (1976)
Fuente: Filmoteca Española

Estos recorridos propuestos por los principales monumentos de un determinado territorio llevaron a sus realizadores a llevar a cabo toda una tarea selección sobre los que merecían formar parte del metraje de sus documentales. Esta tarea de rastrear cuáles de esos monumentos constituían los hitos más representativos de un determinado lugar alcanzó mayor complejidad en aquellas producciones que se centraron en ofrecer una síntesis del legado artístico y monumental de toda la nación española. En este sentido, esa estrategia sinecdótica de representación basada en tomar la parte por el todo cobró una especial relevancia en los títulos *España monumental* (1967) y *Legado arquitectónico* (1975). El primero de ellos ofrece un recorrido por el legado monumental español a través de algunos ejemplos emblemáticos de los diferentes periodos y estilos, desde la época romana hasta el siglo XVIII, pasando por el visigodo, andalusí, mozárabe, mudéjar, gótico, plateresco, renacimiento y el barroco. Por su parte, *Legado arquitectónico* también propuso un recorrido por algunas muestras de la arquitectura civil, religiosa y

doméstica de España, pero un claro propósito de sensibilizar a la sociedad de la importancia de proteger y conservar los monumentos, ya que este documental fue producido con motivo del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico, que fue proclamado por el Consejo Europa para el año 1975[704]. De hecho, la última imagen con la que termina el documental es la fachada este del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en el que aparece sobreimpresa la frase de John Ruskin: "La conservación de los monumentos del pasado no es cuestión de conveniencia o de sentimiento. No nos pertenecen. Pertenecen en parte en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que han de seguirnos" (Figura 325).

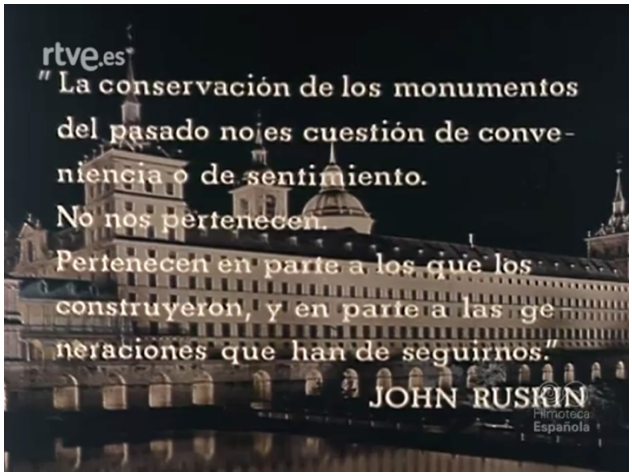


Figura 325. Fotograma de *Legado arquitectónico* (1975)
Fuente: Filmoteca Española

4.4.2. Extranjeros

Desde la década de los cincuenta, los documentales producidos por NO-DO, además de prestar atención a las ciudades españolas y a sus monumentos, también ofrecieron una aproximación al legado artístico y monumental de otras naciones. Al igual que los documentales dedicados a poner de relieve las riquezas artísticas y arquitectónicas de España vinieron a servir a fines ideológicos dentro de la propaganda franquista, los documentales oficiales dedicados al patrimonio histórico-artísticos de otros países no fueron ajenos a la ideología propagandística y sirvieron al gobierno de Franco en sus relaciones culturales y diplomáticas internacionales.

[704] "Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico 1975". *Ciudad y Territorio*, n.º 22, 1974, pp. 88-89.

El aislamiento en el que se vio sumida España, antes de su ingreso a la ONU en 1955, por sus vínculos con la Alemania nazi y la Italia fascista durante la Segunda Guerra Mundial le obligó a fortalecer e impulsar relaciones con otros países. Una de las piezas claves en las relaciones diplomáticas del franquismo fue el apoyo que encontró en el régimen de Salazar en Portugal. Es más, como afirma Jiménez Redondo, "el Portugal de Salazar fue mucho más que un simple asidero internacional con el que disimular el rechazo internacional que el régimen despertaba. Era la pieza clave para afrontarlo"[705]. Esas relaciones con el país vecino también se dejaron notar en la entidad NO-DO que, como ya se ha señalado, además de poner en marcha en 1949 el Noticiario NO-DO-Universal para Portugal, también coprodujo documentales con Portugal, entre los cuales, los de arte, ocuparon un lugar preferente. En este contexto de producción, en 1951, vieron la luz dos documentales dedicados a la capital portuguesa, Lisboa, con el título *El encanto de Lisboa*, y a la ciudad de Coímbra, titulado *La romántica Coímbra*, que presentan una espacial atención al legado monumental portugués.

Junto con Portugal, otro de los apoyos diplomáticos que buscó el franquismo durante su aislamiento internacional fue con los países hispanoamericanos a partir de la puesta en marcha de la política de la Hispanidad, que tuvo como principal cometido el establecimiento de unos lazos de identidad comunes con los países Iberoamericanos. En este sentido, no fueron pocas las producciones documentales de NO-DO que estuvieron encaminadas a resucitar ciertos valores y mitos como la patria, la raza, el imperio y el catolicismo que formaban parte del ideario nacionalistas desplegado por el régimen franquista durante los años cuarenta y cincuenta. Junto a los documentales etnográficos, también floreció una serie de películas que focalizaron su atención en las riquezas artísticas, arquitectónicas y arqueológicas de esos países, que, en muchas ocasiones fueron el pretexto para contribuir a hacer propaganda turística de esos lugares a partir de los sesenta.

Como ya se ha analizado, México fue uno de esos países que mayor protagonismo tuvo en los diferentes números que editó la revista *Imágenes*, tanto en las películas de carácter etnográfico como en las de índole turística, ya que, aunque tras la Guerra Civil las relaciones diplomáticas entre México y España fueron nulas, debido al rechazo del gobierno mexicano al régimen franquista, lo cierto es que desde el punto de vista cultural

[705] J. C. JIMÉNEZ REDONDO, *Franco y Salazar: la respuesta dictatorial a los desafíos de un mundo en cambio, 1936-1968*. Madrid: Sílex, 2019.

esas relaciones fueron estrechas, sobre todo, en el ámbito cinematográfico. Entre los números que editó la revista *Imágenes* y que revelan un especial interés por dar a conocer las huellas arquitectónicas tanto de época prehispánica como de época virreinal, podemos destacar títulos como *Templos e historia de Méjico* (1950), *Paisaje y arte de Méjico* (1952), *Arqueología mejicana* (1959), *Méjico incógnito* (1959), *Méjico y su fe* (1960) o *Arqueología y arte de Méjico* (1964) (Figura 326).



Figura 326. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

Otro de los países hispanoamericanos al que NO-DO dedicó varios documentales fue Perú. Aunque la Guerra Civil repercutió negativamente en las relaciones diplomáticas entre España y Perú, durante el periodo franquista se fueron dando progresivamente una serie de iniciativas y acuerdos entre ambos países que afianzaron sus vínculos políticos, económicos y culturales. En este sentido, durante el gobierno de Fernando Belaúnde y en el marco de la cooperación cultural entre España y Perú, en 1968 una misión científica española presidida por el historiador Manuel Ballesteros Gaibrois, e integrada por distintos especialistas en historia y arqueología de la Universidad Central de Madrid se trasladaron hasta Chinchero para realizar una serie de investigaciones y excavaciones bajo el patrocinio del Gobierno de España y la Comisión de Cooperación y Estudio de la Conservación del Patrimonio Artístico y Cultural de Hispanoamérica y Filipinas del Ministerio de Relaciones Exteriores de España[706]. En este contexto, NO-DO promovió la realización de una serie de documentales dirigidos por Albertos Carles Blat para los que contó con la colaboración de Manuel Ballesteros Gaibrois, quien se encargó de hacer el guion de los mismos. Como resultado de dicho proyecto fueron los títulos producidos en 1968: *Cuzco: ciudad dos veces imperial*, *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas*,

[706] F. NOVAK TALAVERA, *Las relaciones entre el Perú y España (1821-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, p. 143

Chinchero y *Lima, ciudad de ayer y de hoy*, de los cuales, los dos primeros pueden ser adscritos a esta modalidad temática de las ciudades y monumentos, mientras que *Chinchero* está más próximo a los discursos del documental etnográfico y *Lima, ciudad de ayer y de hoy* a los discursos del documental turístico, aunque las muestras arquitectónicas y artísticas en ambos también cobren una especial relevancia (Figuras 327, 328, 329 y 330).



Figura 327. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 328. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 329. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 330. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

En esa etapa de aislamiento en la que se vio sometida España en los años cuarenta, también llevó al régimen de Franco a impulsar relaciones con los países árabes, que se fueron ampliando durante los años cincuenta, tal y como se ha puesto de relieve en el análisis de esos documentales políticos que incorporaron imágenes de los líderes de muchos de esos países visitante diferentes monumentos españoles. Una de las iniciativas que se llevaron a cabo para coordinar las acciones de política cultural en el marco de esas relaciones con el mundo árabe fue la creación del Instituto Hispano-Árabe de Cultura en 1954, inspirado en el Instituto de Cultura Hispánica que había sido creado en 1949 para

establecer las relaciones culturales con Iberoamérica[707]. En este contexto, cabría encuadrar la producción de la película de la revista *Imágenes De Éfeso a Estambul* (1956), que trazó un recorrido por la arquitectura y los monumentos turcos siguiendo el itinerario de viaje de una misión española, presidida por el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo (Figura 331).



Figura 331. Fotograma de *De Éfeso a Estambul* (1956)
Fuente: Filmoteca Española

Asimismo, con el propósito de evitar la destrucción de los monumentos y yacimientos arqueológicos de Egipto y Sudán, amenazados por la construcción de la presa de Asuán, en 1959 la UNESCO hizo una llamada a todos los Estados para participar en el rescate, estudio y excavación de dichos yacimientos[708]. En este sentido, España fue uno de esos países participantes y el Instituto Hispano-Árabe de Cultura asumió la secretaría del Comité Español para el Salvamento de los Tesoros Arqueológicos de Nubia, presidido por el ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo y dirigido por Martín Almagro Basch, como director General de la Misión Arqueológica Española, quien estuvo al frente de dicha empresa durante la primera mitad de los años sesenta[709]. En este contexto, de nuevo la revista *Imágenes* estrenó en 1963 un número dedicado a realizar un recorrido por la arquitectura faraónica bajo el título *Milenario Egipto* y otro destinado a dar cuentan de la amenaza que supuso la construcción de la presa de Asuán los

[707] M. HERNANDO DE LARRAMENDI MARTÍNEZ, "El Instituto Hispano-Árabe de Cultura y la diplomacia cultural hacia el mundo árabe (1954-1974)", en M. HERNANDO DE LARRAMENDI MARTÍNEZ, I. GONZÁLEZ GONZÁLEZ Y B. LÓPEZ GARCÍA (eds.), *El Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Orígenes y evolución de la diplomacia pública española hacia el mundo árabe*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015, pp. 17-46.
[708] V. VERONESE, "Mensaje del Director General de la Unesco". *El Correo de la UNESCO*, n.º especial, 1960, p. 3.
[709] M. ALMAGRO BASCH, "La Misión Arqueológica de España en Nubia". *Las Ciencias*, n.º 1, vol. 27, 1962, pp. 201-218; M. ALMAGRO BASCH, "El salvamento de los templos de Abu-Simbel y los tesoros de Nubia". *Arte Hogar*, n.º 228, 1964; M. ALMAGRO BASCH, "La participación de España en la Campaña de Nubia". *África*, n.º 300, 1966, pp. 710-715.

monumentos y yacimientos arqueológicos de Nubia con el título *Arte egipcio en peligro* (1963) (Figuras 332 y 333).



Figura 332. Fotograma de *Milenario Egipto* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 333. Fotograma de *Milenario Egipto* (1963)
Fuente: Filmoteca Española

Además de estos títulos vinculados con contextos históricos muy determinados que permiten comprender ese interés por poner de relieve el legado artístico y monumental de otras naciones, también pueden ser encuadrados en este apartado otra serie de películas producidas por Imágenes que, igualmente, se centraron su atención en ciudades y monumentos. Así, por ejemplo, *Arquitectura en el tiempo* (1957) realiza un recorrido por diferentes muestras de la arquitectura desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. *Viaje por Italia* (1959) propone un viaje por Italia organizado por el Instituto de Cultura Hispánica cuyo itinerario contempla la visita a las ciudades de Venecia, Bolonia, Florencia, Milán, Siena, Pompeya y Roma, y a sus principales monumentos (Figuras 334, 335, 336, 337, 338 y 339). Y *Ciudades de América* (1964) propone un itinerario por las ciudades americanas de Lima, Chicago, Houston y San Francisco para dar cuenta de su legado arquitectónico y de las nuevas edificaciones que modifican su paisaje urbano (Figuras 340 y 341).



Figura 334. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 335. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 336. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 337. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 338. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 339. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 340. Fotograma de *Ciudades de América* (1964)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 341. Fotograma de *Ciudades de América* (1964)
Fuente: Filmoteca Española

4.5. Las artes plásticas: su estilo e iconografía

Bajo esta categoría temática de "Las artes plásticas: su estilo e iconografía" han sido agrupados aquellos documentales que parten de unas determinadas obras,

generalmente pictóricas o escultóricas, para abordar bien su análisis estilístico o iconográfico.

Como bien ha analizado V. Sánchez Biosca, en esa concepción de la historia basada en una temporalidad cíclica por parte del franquismo, que en NO-DO se dejó sentir a través de la exaltación de determinados acontecimiento y periodos de la historia y en "la ritualización de fechas históricas", la Navidad y la Semana Santa constituyeron dos periodos festivos que, además de ser claves en el calendario litúrgico, fueron hitos en las producciones del noticiario[710]. En este sentido, los documentales de arte producidos por la entidad tampoco fueron ajenos a estas dos fiestas y se realizaron títulos dedicados a narrar a través las obras de arte los acontecimientos relacionados con el nacimiento de Jesucristo y los sucesos protagonizados por este entre la última cena y su crucifixión y posterior resurrección. En este sentido, *La Navidad en el Museo del Prado* (1972) narra los episodios más destacados del ciclo de la Navidad, como son la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los pastores, la Adoración de los Magos, la Presentación en el Templo y la Huida a Egipto, a través de los cuadros de los pintores del Museo del Prado: Fray Angélico, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Federico Barocci, Yáñez de la Almedina, el Greco, Luis Morales, Velázquez, Murillo, el Bosco y Patinir (Figura 342). En cambio, *La Pasión en Castilla* (1955) parte del Evangelio para articular su narración, que se ilustra a partir de las esculturas de los maestros del renacimiento y el barroco español, algunas de ellas custodiadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y otras procedentes de diferentes iglesias de la ciudad (Figura 343).



Figura 342. Fotograma de *La Navidad en el Museo del Prado* (1972)
Fuente: Filmoteca Española

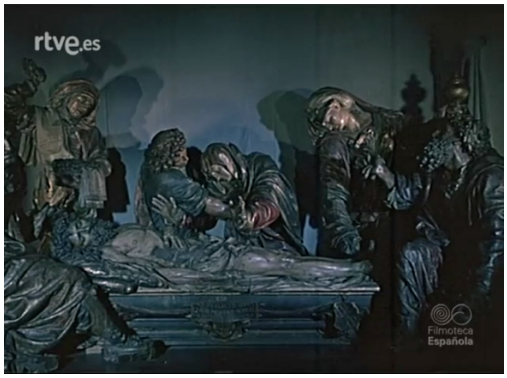


Figura 343. Fotograma de *La Pasión en Castilla* (1955)
Fuente: Filmoteca Española

[710] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., pp. 529-531.

Estrechamente relacionado con la temática religiosa encontramos el documental *El milagro de las rosas* (1956), que explica el origen de la veneración a la Virgen de Guadalupe en México a partir de su centro culto en la antigua Basílica de Guadalupe y del milagro de las rosas que tuvo lugar en la cima del cerro de la cima del Tepeyac y lo hace a partir de los frescos que el pintor muralista Fernando Leal realizó en 1949 en la Capilla del cerrito (Figuras 344 y 345). Asimismo, *San Antonio de la Florida* (1957) se detiene en analizar los frescos que realizó Goya en la ermita de San Antonio de la Florida sobre el milagro en que San Antonio se trasladó a Lisboa con la intención de resucitar a un hombre que había sido asesinado para interrogarle y probar con ello la inocencia de su padre, falsamente acusado de esa muerte (Figura 346). Sin duda, la obra goyesca fue uno de los temas que más atención despertó a la entidad, en este sentido, además de editar los números de la revista *Imágenes Visiones goyescas* (1951) y *Goya y Madrid* (1952) a partir de la película de Luciano Emmer *Goya. La festa di sant'Isidro/I desastre della guerra* (1950), en 1959 produjo el documental *Las pinturas negras de Goya* (1959), con guion de José Camón Aznar, da cuenta de la evolución del estilo de la obra de Goya desde sus cartones para tapices hasta el ciclo mural de las *Pinturas negras* para centrarse en analizar esa condición expresionista que asumen los personajes representados en dicho ciclo basada en el feísmo (Figura 347).



Figura 344. Fotograma de *El milagro de las rosas* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 345. Fotograma de *El milagro de las rosas* (1956)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 346. Fotograma de *San Antonio de la Florida* (1957)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 347. Fotograma de *Las pinturas negras de Goya* (1959)
Fuente: Filmoteca Española

Por otro lado, *Dibujos de humor* (1968) es el único documental dentro de esta categoría que no aborda las disciplinas de la pintura o la escultura, sino que se centra en el dibujo y propone un repaso histórico por algunas de las figuras que cultivaron en el humor gráfico en España y se detiene en analizar los temas y las estéticas de sus ilustraciones (Figura 348).

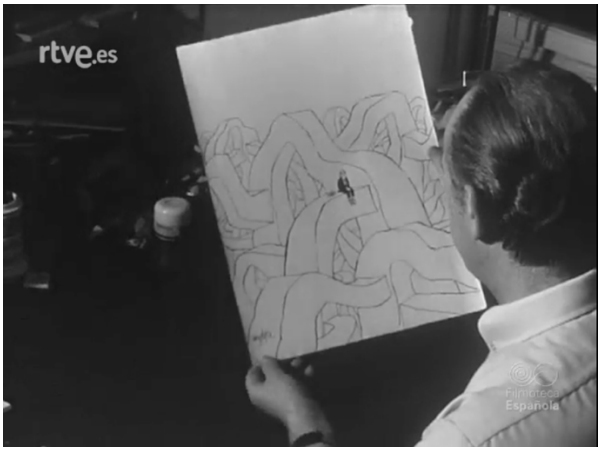


Figura 348. Fotograma de *Dibujos de humor* (1968)
Fuente: Filmoteca Española

En la década de los setenta, nos encontramos con tres documentales que proponen tres formas diferentes de examinar el estilo o la iconografía de las obras de arte. En este sentido, *Flamenco en Castilla* (1970), más que analizar el estilo o la iconografía de las obras de arte, busca establecer paralelismos entre los gestos, las expresiones y las poses de los bailaores María Márquez y Vicente Escudero con las de los rostros de las esculturas de Berruguete, en una especie de simbiosis entre realidad y mímesis, al servicio del flamenco. Por su parte, *El Tapiz de la creación* (1972), se centra en rastrear las iconografías y los temas presentes en la pieza románica custodiada en la Catedral de Gerona en la realidad misma estableciendo paralelismo, mientras que *Expresionismo*

rupestre en el Levante español parte de el estilo característico del arte rupestre levantino para, a través de los asuntos representados, buscar esas iconografías en la realidad, muy en consonancia con el documental anterior.

4.6. Los museos

Los documentales sobre museos se centraron fundamentalmente en ofrecer una síntesis de las colecciones de las instituciones museísticas a través de un recorrido por las diferentes salas que articularon su discurso museográfico. Por tanto, más que detenerse en obras de arte concretas, lo habitual fue ofrecer una visión del conjunto de las piezas exhibidas en cada una de las salas, interesándose, en ocasiones, en mostrar también al público en su itinerario por el museo. En este sentido, los documentales producidos por NO-DO que se dedicaron de forma monográfica a museos se centraron en dar a conocer: el Museo Cerralbo (*Museo Cerralbo*, 1944); el Museo del Romanticismo (*Evocación romántica*, 1954); el Museo del Prado (*Prado vivo*, 1965); la Casa-Museo León y Castillo, la Casa de Colón y la Casa-Museo Pérez Galdós (*Museos de Gran Canaria,* 1967), el Museo de América de Madrid (*Perú en el Museo de América*, 1971 y *Arte popular de América y Filipinas*, 1972), el Museo de Bellas Artes de Bilbao en *Un museo ejemplar* (1973) y el Museo Lázaro Galdiano en *Museo vivo* (1980).

El cortometraje *Museo Cerralbo*, que fue el primer documental de arte que produjo NO-DO, partió, precisamente, de ofrecer un recorrido por la colección artística de la que fue la residencia del XVII marqués de Cerralbo, don Enrique de Aguilera y Gamboa y su familia, que tras su fallecimiento legó este palacio y su colección de piezas artísticas al Estado, aunque no sería hasta 1934 cuando se constituyese la Fundación Museo Cerralbo y, hasta 1944, cuando tuviese lugar la inauguración del museo. Fue entonces, con motivo de su inauguración, cuando NO-DO se decidió por dedicarle este documental de arte, donde se pone de relieve la riqueza de las piezas que atesora y su relación con la grandeza del pasado de España con un discurso que se incardina con ese ideario propagandístico de corte nacionalista que cobró fuerza durante los primeros años del franquismo. Diez años después de este documental, vio la luz en el seno de la producción de la revista *Imágenes*, otro cortometraje destinado a ofrecer un recorrido por otro importante museo de Madrid, el Museo del Romanticismo, bajo el título *Evocación romántica*, coincidiendo con el treinta aniversario de la inauguración del mismo. En este caso, es una visitante la que marca el itinerario del museo y se va deteniendo en las

diferentes obras que encuentra a su paso por las salas que recorre, hasta que, en un momento dado, se produce un *flashback* y se la muestra trasladándose al pasado, vestida de época, y haciendo vida en dicho palacio junto a su marido.

En un artículo de 1958, publicado en *Film Ideal*, Pedro Amalio López, uno de los realizadores pioneros de la televisión en España, lanzaba una crítica, nada halagüeña, hacia los documentalistas españoles y afirmaba con rotundidad: "Los llamados documentalistas españoles han hecho furtivas incursiones en nuestros museos, han reproducido postales con mayor o menor acierto, han fotografiado tal o cual atracción turística, pero no han hecho documentales"[711]. Una postura que, *a priori*, ponía en tela de juicio los trabajos de aquellos realizadores que habían contribuido al desarrollo del documental de arte, en un momento en el que este género cinematográfico vivía en España su etapa de plenitud, al cuestionar de forma tajante la manera en la que habían afrontado aquellas películas rodadas en los museos. No obstante, la crítica de Amalio López más que arremeter contra el documental de arte en particular partía de un rechazo general hacia los temas que acostumbraban a ser tratados en el género documental y defendía que este tipo de cine debía preocupase por explorar aspectos vinculados directamente con la realidad. En este sentido, su postura venía a reafirmar esa necesidad de dotar al cine español de realismo y contenido social que había encontrado en las Primeras Conservaciones de Salamanca, celebradas en mayo de 1955, un marco para su reflexión de la que no fue ajena el documental[712].

Desde este punto de vista, en 1964 el célebre fotógrafo Ramón Masats dio sus primeros pasos en el terreno del audiovisual con la realización de una película para la revista *Imágenes* sobre el Museo del Prado con el título *Prado vivo*, en la que, lejos de repetir la habitual fórmula de recorrer las diferentes salas de los museos para dar a conocer sus colecciones, apostó por una propuesta absolutamente renovada en el documental de arte español que tuvo como propósito dotar de ese contenido social que adolecía al documental español y al que se había referido Amalio López unos años antes. Ya en el propio título Ramón Masats se refirió al Museo del Prado como un ente vivo, una apreciación que le sirvió de hilo conductor durante su relato y con la que pretendió demostrar que el Prado, frente a la consideración del museo como mausoleo o cementerio

[711] P. AMALIO LÓPEZ, "Documental y realidad española". *Film Ideal*, nº 21, 1958, p. 22.
[712] Sobre estas importantes jornadas del cine español, pueden consultarse: J. J. NIETO FERRANDO y J. M. COMPANY RAMÓN (coords.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006; V.V.A.A., *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Salamanca: Filmoteca de Castilla y León, 1995.

de obras de arte, encarnaba un ejemplo vivo de la coexistencia de las sociedades del pasado, representadas en las obras de la pinacoteca, en el presente. En otras palabras, el cineasta trató de romper la distancia temporal que separaba a las obras de arte del público y de hacer reflexionar al espectador de cómo los modos de vida, las costumbres o los gustos de otros tiempos perduran en la sociedad actual. Es por ello por lo que la segunda parte del metraje de su película la dedicó a observar con atención la variedad de público que acude al museo, dando cuenta de su comportamiento durante la visita a la pinacoteca (Figuras 349 y 350).



Figura 349. Fotograma de *Prado vivo* (1965)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 350. Fotograma de *Prado vivo* (1965)
Fuente: Filmoteca Española

El interés de la película por focalizar su atención en el público, además de entenderlo como una apuesta personal de Masats, también cabe comprenderlo desde un punto de vista contextual. En este sentido, en el momento de producción de *Prado vivo* Pierre Bourdieu y Alain Darbel realizaron, desde una perspectiva sociológica, un estudio sobre el público de los museos de arte europeos, entre los que el Prado, fue uno de los museos españoles que tomaron en cuenta para elaborar sus estadísticas[713]. Por otro lado, la presencia masiva de turistas en las producciones de NO-DO fue un fenómeno que tomó impulso en estos años en los que se encontraba Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, desde 1962[714]. Por tanto, esa cartografía por el comportamiento de los visitantes que proponía Masats con su documental no era ajena a esos fenómenos sociológicos y turísticos que convirtieron al público en protagonista. De hecho, esa iconografía de los visitantes en el museo, aunque su tratamiento fuese absolutamente

[713] P. BOURDIEU y A. DARBEL, *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003. <1ª ed., 1966>
[714] S. D. PACK, *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner, 2009, pp. 217-218.

revolucionario para el documental de arte en la forma en la que lo hace *Prado vivo*, no fue exclusiva de NO-DO y también comenzó a proliferar en publicaciones oficiales de turismo, como los carteles y folletos, a finales de los sesenta. Resulta llamativo que A. Fuentes Vega, en su análisis de esas imágenes procedentes de carteles y folletos, caracteriza a un prototipo de visitantes que coincide con el que captan las cámaras de NO-DO[715]; se trata de ese sujeto cuya falta de atención e indiferencia le confiere una "mirada ensimismada"[716]. La focalización de este documental en la figura del turista llevó a que dichas imágenes fuesen aprovechadas como material de archivo en el reportaje que se incorporó en el nº 1427A (11 de mayo de 1970) bajo el título *Turismo en el Prado*.

Después de *Prado vivo*, el resto de documentales sobre museos que produjo NO-DO siguieron la tradicional fórmula de ofrecer una síntesis de sus colecciones siguiendo el discurso museográfico articulado por las diferentes salas de los museos tratados. En este sentido, en 1967, José López Clemente dirigió para la revista *Imágenes* el documental *Museos de Gran Canaria*, en el que propuso un recorrido por diferentes Casas-Museo gestionadas por el Cabildo Insular de Gran Canaria, concretamente por la Casa-Museo León y Castillo, la Casa de Colón y la Casa-Museo Pérez Galdós. En los años setenta, los documentales *Perú en el Museo de América* (1971) y *Arte popular de América y Filipinas* (1972) se centraron en ofrecer un recorrido por diferentes piezas del Museo de América de Madrid, mientras que *Un museo ejemplar* (1973) hizo protagonista a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El último de los documentales de arte que produjo la entidad, como había sucedido con el primero que realizó, también se centró en proponer un recorrido por un museo, en este caso, por el Lázaro Galdiano, bajo el título *Museo vivo* (1980), donde, además de realizar un recorrido por sus salas y presentar algunas de las obras más significativas de su colección, también se recogen declaraciones de un artista (Manuel Viola), gestores culturales (Raúl Chávarri), o una profesora, que aportan testimonios acerca de la naturaleza y la función del museo (Figuras 351 y 352).

[715] A. FUENTES VEGA, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 702-703.
[716] C. REYERO, *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 240-245.



Figura 351. Fotograma de *Museo vivo* (1980)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 352. Fotograma de *Museo vivo* (1980)
Fuente: Filmoteca Española

Junto a los museos españoles, también algunos museos extranjeros recibieron tratamiento por parte de la entidad a través de los reportajes que se incluyeron en diferentes números de la revista *Imágenes*. En este sentido, *Mosaico de arte* (1960) incorpora un reportaje dedicado en el Museo de Arte Oriental Ferenc Hopp y otro al Museo de los Trópicos de Ámsterdam. *Paciencia y agilidad del arte* (1962) recoge imágenes de la Galería de Frescos de Belgrado. *Arte y arqueología* (1967) se detiene, en uno de sus reportajes, en mostrar diferentes piezas que forman parte de la colección del Museo de Artes Industriales de Hungría, mientras que *Modos y modas del arte actual* (1968) se inicia con un reportaje dedicado al Museo Antiguo de Berlín, que presta atención a obras del arte expuestas del siglo XX como las de Oskar Schlemmer o Alexander Kanoldt con la intención de "mostrar algunas obras que no pudieron verse en tiempos del nacionalsocialismo debido a las consignas propias de aquella política".

4.7. La actualidad artística

4.7.1. Las exposiciones de arte

El interés del nuevo Estado por orientar a la sociedad acerca del rumbo que había emprendido el arte tras la Guerra Civil llevó a las cámaras de NO-DO a trasladarse a las exposiciones celebradas por iniciativa tanto institucional —fundamentalmente las nacionales— como privada, a través de las galerías, especialmente, las madrileñas y las barcelonesas. Al tratarse de temas relacionados directamente con la actualidad fue un asunto del que se ocupo fundamentalmente el noticiario, que vino a ser el escaparate desde el que la sociedad española tuvo acceso a conocer el panorama artístico que al franquismo le interesaba promocionar a través de las exposiciones. Esto, a su vez, venía

reforzado por la preeminencia a registrar las visitas oficiales y los actos de inauguración o clausura. La modalidad de representación partía por acompañar a las autoridades en su recorrido por las salas de la exposición, alternando a través del montaje planos de los asistentes con planos de las obras que, supuestamente, contemplaban. No obstante, algunos de estos acontecimientos artísticos nacionales también fueron cubiertos por la sección documental de la entidad y por la revista *Imágenes*. En este sentido, nos centraremos en dar cuenta de los que recibieron atención por parte estas dos actividades de producción siguiendo un hilo cronológico. En este sentido, el primer título en hacerlo fue *Arte sacro* (1951) que se dedicó a la Exposición de Arte Sacro Misional, celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid del 19 de mayo al 29 de julio de 1951 en la se exhibieron piezas procedentes de países de todos los continentes (Figura 353). Las imágenes de dicha exposición ocuparon la portada del ABC del 19 de mayo de 1951, día de su inauguración. Asimismo, al día siguiente el mismo diario informó de la asistencia del jefe del Estado al acto inaugural, al tiempo que dio cuenta de que fueron expuestas "dos mil obras originales de doscientos artistas pertenecientes a cinco continentes"[717].



Figura 353. Fotograma de *Arte sacro* (1951)
Fuente: Filmoteca Española

Sin duda, un acontecimiento cultural absolutamente trascendental en el devenir del rumbo del arte contemporáneo en España fue la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte organizada en Madrid por el Instituto de Cultura Hispánica, cuya inauguración tuvo lugar el 12 de octubre de 1951, coincidiendo con el día de la Hispanidad y el año de conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Isabel la

[717] "Ayer inauguró el jefe del Estado la Exposición de Arte Sacro Misional en el Palacio del Retiro". *ABC*, 20 de mayo de 1951.

Católica y de Cristóbal Colón[718]. En efecto, dicho certamen supuso un punto de inflexión en la relación dialéctica entre el arte oficial y el arte de vanguardia, ya que hizo comprender al régimen la urgente necesidad de acercarse a ciertas tendencias artísticas, presentes en Nueva York y París[719]. Entre la nómina de artistas que concurrieron a ella figuraron tanto aquellos artistas que habían iniciado sus primeros hacia un arte dotado de aires de modernidad, como Benjamín Palencia (al que le concedieron el Gran Premio de pintura de la Bienal), Vázquez Díaz o Cossío, como los representantes de las nuevas corrientes que caminaban hacia la abstracción y el informalismo, tales como Millares, Tàpies, Ponç, u Oteiza. De esta manera, la Bienal Hispanoamericana fue el impulso oficial que marcó un nuevo rumbo para el arte contemporáneo a la vista del carácter aperturista y ecléctico del certamen, que daba la espalda al arte más academicista para abrir las puertas a nuevas propuestas estéticas, con una clara propósito político, en un momento en el que España se encontraba aislada internacionalmente. Diez días después de la inauguración, el n.º 459 A (22 de octubre de 1951) cerró el noticiario con un reportaje dedicado a recoger el acto inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, presidido por el jefe del Estado (Figura 354).



Figura 354. Fotograma del Noticiario 459 A (22 de octubre de 1951)
Fuente: Filmoteca Española

No obstante, estas no fueron las únicas imágenes que la entidad oficial le dedicó, puesto que la trascendida de dicho acontecimiento le llevó a producir dos números de la revista *Imágenes* en 1952 bajo los títulos *Pintura contemporánea* y *Arte plástico hoy*. El primero se detuvo en ofrecer una muestra de las pinturas que fueron premiadas, mientras que el segundo centró su atención en hacer un repaso por algunas de las obras que fueron

[718] J. L. MARZO, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?...*, op. cit., p. 49.
[719] M. CABAÑAS BRAVO, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 147-148.

presentadas a las secciones de dibujo, acuarela, arquitectura y escultura. Ahora bien, entre las obras de artistas españoles que reciben tratamiento en *Pintura contemporánea*, llama la atención que, a pesar de la apuesta del régimen por promocionar las tendencias de vanguardia, prevalecen las de aquellos cuyas propuestas se situaron a caballo entre la tradición y la vanguardia, como fueron Joaquín Vaquero, Juan Antonio Morales, López Villaseñor, Mallol Suazo, Miquel Villà, Zabaleta, Palencia o Vázquez Díaz. Tan solo se da cuenta de la pintura de José Caballero sobre el que el locutor apunta que se encuentra "situado en la avanzada de la moderna pintura española" (Figura 355). Por su parte, en *Arte plástico de hoy: La I Bienal Hispanoamericana* encontramos la presencia de nombres de artistas que habían sido prorrepublicanos durante la Guerra Civil, como Cristino Mallo, o que, incluso, estuvieron en el exilio, como Francesc Galí o Joan Rebull (Figura 356)[720].



Figura 355. Fotograma de *Pintura contemporánea* (1952)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 356. Fotograma de *Arte plástico hoy* (1952)
Fuente: Filmoteca Española

A lo largo de los cincuenta, también hubo otras producciones de la revista *Imágenes* que se dedicaron a diferentes exposiciones para promocionar la política artística del franquismo. Así, *Artes y costumbres chinas* (1953) se centró en la Exposición de Arte, Artesanía y Costumbres Chinas instalada en el Colegio Mayor Universitario de San Pablo en Madrid, cuya inauguración tuvo lugar el 22 de abril de 1953[721]. En este recorrido por la exposición organizada por los estudiantes católicos chinos con la cooperación de las

[720] Sobre los artistas exiliados que participaron en la Bienal Hispanoamericana, véase: M. CABAÑAS BRAVO, "Un puente del franquismo para atraer a los artistas expulsos: la Bienal Hispanoamericana y las posturas de Rebull, Lobo, Renau y Galí", en M. CABAÑA BRAVO, I. MURGA CASTRO y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Represión, exilio y posguerras: las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*. Madrid: CSIC, 2019, pp. 174-203.
[721] "Inauguración de una exposición china". *ABC*, 23 de abril de 1953, p. 30.

misiones españolas se da cuenta de las artes textiles, la eboraria, la platería, la pintura, la escultura, la porcelana, entre otras, destacándose el exotismo y la finura de estas creaciones. Junto a ello, también se tratan en el documental las costumbres y tradiciones chinas, como la gastronomía, la religión, la escritura o la moda, poniendo de relieve sus conexiones con el arte y la cultura visual chinas (Figura 357). Asimismo, entre los reportajes que incorporó *Arte español* (1957) se incluyeron los dedicados a la Exposición Antológica de Ortega Muñoz que se celebró en el Ateneo de Madrid, cuya inauguración tuvo lugar el 20 de noviembre de 1956[722], a la Exposición *Hombres de mi tiempo* de Daniel Vázquez Díaz, celebrada en el Instituto de Cultura Hispánica del 22 de mayo al 3 de julio de 1957[723], y a la Exposición Nacional de Bellas Artes, que se celebró en los palacios de Velázquez y de Cristal del Retiro entre mayo y junio de 1957 (Figuras 358, 359 y 360)[724].



Figura 357. Fotograma de *Artes y costumbres chinas* (1953)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 358. Fotograma de *Arte español* (1957)
Fuente: Filmoteca Española

[722] "Exposición Antológica de Ortega Muñoz". *ABC*, 20 de noviembre de 1956, p. 51.
[723] "Se inaugura la exposición de Vázquez Díaz". *ABC*, 23 de mayo de 1957, p. 52; "Conferencia de clausura en la Exposición Vázquez Díaz". *ABC*, 3 de julio de 1957, p. 42; J. BALLESTE, "Vázquez Díaz y los hombres de su tiempo". *Blanco y Negro*, 6 de julio de 1957, p. 99.
[724] "El jefe del Estado inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes". *ABC*, 5 de mayo de 1957, p. 55.



Figura 359. Fotograma de *Arte español* (1957)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 360. Fotograma de *Arte español* (1957)
Fuente: Filmoteca Española

Con motivo de los actos celebrados en conmemoración del IV centenario de la muerte de Carlos V, vieron la luz en 1958 en el seno de la revista *Imágenes* los documentales *Evocación de Carlos V. De Gante a Yuste* y *Carlos V y su ambiente*[725]. El primero propone una aproximación a la biografía de Carlos V, haciendo un recorrido por las ciudades y los monumentos que fueron testigos de su presencia, al tiempo que también se incorporan pinturas, dibujos y grabados como testimonios de la cultura visual de su tiempo, que sirven para contextualizar la figura del monarca, mientras que el segundo se dedicó a la exposición "Carlos V y su ambiente", que se celebró en el Hospital de Santa Cruz de Toledo en 1958 y albergó piezas procedentes de diferentes colecciones españolas, belgas, francesas, holandesas, italianas y portuguesas (Figuras 361 y 362)[726].



Figura 361. Fotograma de *Carlos V y su ambiente* (1958)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 362. Fotograma de *Carlos V y su ambiente* (1958)
Fuente: Filmoteca Española

[725] L. MORENO NIETO, "Hoy se conmemora en España el CD aniversario de la muerte del emperador Carlos V". *ABC*, 21 de septiembre de 1958, p. 69.
[726] J. MEDINA GÓMEZ, "Carlos V y su ambiente, en Toledo". *ABC*, 8 de noviembre de 1958, pp. 36-54.

En la década de los sesenta fueron cuatro los títulos que se dedicaron monográficamente a promocionar exposiciones celebradas en España. El primero de ellos fue el ya comentado *Arte románico* (1961) sobre la Exposición Internacional del Arte Románico celebrada del 10 de julio al 10 de octubre de 1961, con sede en Barcelona (Palacio Nacional de Montjuic) y en Santiago de Compostela (Palacio de Gelmírez), que fue organizada por el Estado bajo los auspicios del Consejo de Europa. El segundo se dedicó a la Exposición de Arte de América y España que se instaló en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, bajo el título *Arte de América y España* (1963) (Figuras 363 y 364). Dicho certamen estaba estrechamente vinculado con las Bienales Hispanoamericanas que contaron con tres ediciones (la de 1951 celebrada en Madrid, la de 1954 en La Habana y la que tuvo lugar entre 1955-1956 en Barcelona). Ante el fracaso de la cuarta edición que se pensó organizarla, en un principio, entre 1956 y 1958, en Caracas y, después, entre 1958 y 1961, en Quito, acabó por transformarse en esta exposición de Arte de América y España[727]. La tercera película que produjo la entidad en esta década destinada a tratar sobre las exposiciones fue *Veinticinco años de paz: arte* (1964), que, además, fue clave en la propaganda artística franquista (Figuras 365, 366 y 367). En efecto, este título formaba parte de un proyecto de ocho títulos promovidos por la revista *Imágenes* que se realizaron coincidiendo con los veinticinco años del final de la Guerra Civil. Este acontecimiento alumbró toda una campaña propagandística que, bajo el eslogan "Veinticinco años de paz", estuvo destinada a exaltar las labores del Estado durante ese último cuarto de siglo[728]. Cada uno de los números que produjo NO-DO llevó un subtítulo a partir del cual se proponía un repaso por los progresos llevados a cabo en ese campo. En este sentido, los subtítulos fueron: *Arte* (n.º 1017), *Agricultura* (n.º 1022), *Industria* (n.º 1025), *España y el Mundo* (n.º 1028), *Espectáculos* (n.º 1031), *España Edifica* (n.º 1034), *Vida Española* (n.º 1037) y *Cultura Española* (n.º 1040)[729]. Todos ellos recurren a imágenes de archivo de NO-DO para componer su metraje. El último de los documentales sobre exposiciones que vio la luz en esta década fue *El deporte en la Bellas Artes* (1969) que se dedicó a la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes celebrada en los palacios de Cristal y de Velázquez del Retiro de Madrid entre mayo y junio de 1969 (Figura 368).

---

[727] M. CABAÑAS BRAVO, "Un puente del franquismo para atraer a los artistas expulsos: la Bienal Hispanoamericana y las posturas de Rebull, Lobo, Renau y Galí"…, op. cti., p. 189.
[728] Sobre esta campaña, véase María Asunción CASTRO DÍEZ y Julián DÍAZ SÁNCHEZ (coords.), *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex, 2017.
[729] R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*…, op. cit., p. 429.



Figura 363. Fotograma de *Arte de América y España* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 364. Fotograma de *Arte de América y España* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 365. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 366. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964)
Fuente: Filmoteca Española

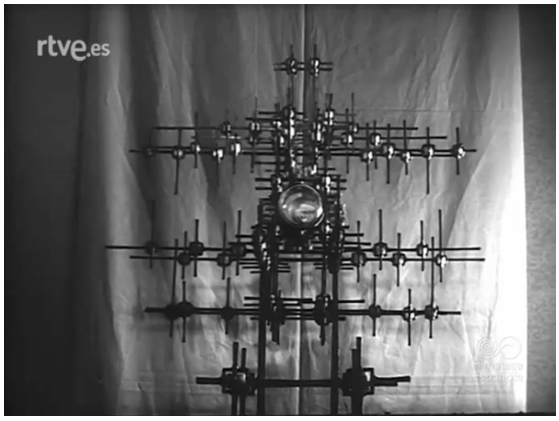


Figura 367. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 368. Fotograma de *El deporte en la Bellas Artes* (1969)
Fuente: Filmoteca Española

Por su parte, en la década de los setenta, los documentales dedicados a exposiciones que produjo la entidad oficial fueron *La más alta ocasión* (1971) y *Artes plásticas en Lanzarote* (1977). El primero propone un recorrido por la exposición instalada en el

Museo de las Reales Atarazanas de Barcelona con motivo del IV Centenario de la Batalla de Lepanto, mientras que el segundo presta atención al primer Certamen Internacional de Artes Plásticas, celebrado en 1976 en el Castillo de San José, sede del Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote (Figuras 369 y 370).

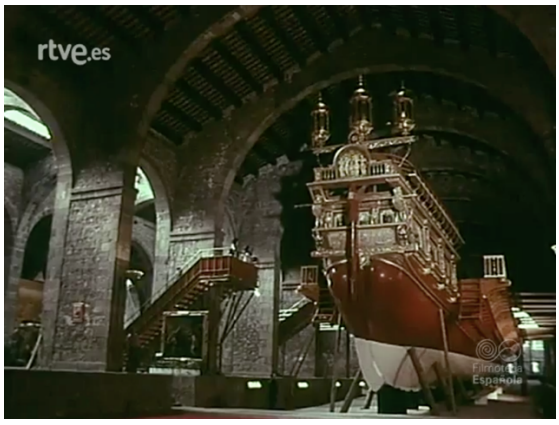


Figura 369. Fotograma de *La más alta ocasión* (1971)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 370. Fotograma de *Artes plásticas en Lanzarote* (1977)
Fuente: Filmoteca Española

Las exposiciones celebradas en otros países, aunque no contaron con películas monográficas dedicadas a las mismas en las producciones de NO-DO, lo cierto es que en los diferentes números que editó la revista *Imágenes* encontraron un espacio para su tratamiento a través de la inclusión de reportajes, la mayoría procedentes de los noticiarios extranjeros. Así, por ejemplo, *Sugestiones plásticas* (1950) incorpora uno sobre una exposición de pinturas y escultura de danza celebrada en el Palazzetto Venezia y otro sobre una exposición de pintura celebrada en Montmartre con obras de autores que van desde Braque a Vlaminck, pasando por Cézanne y Van Gogh. *A través del arte* (1960) incluye un reportaje dedicado a la Mostra dei Tesori dell'Arte Giapponese celebrada en el Palazzo delle Esposizioni de Roma en 1959. *Arte vario* (1962) dedica un reportaje a la exposición celebrada en el Palacio Strozzi de Florencia sobre piezas artísticas de diferentes épocas, entre las que destacan relojes y piezas de joyería. *Gravedad y sonrisa del arte* (1963) incorpora a su metraje un reportaje dedicado a la Exposición Trésors de la Peinture Espagnole celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, concretamente al acto de inauguración que estuvo presidido por el embajador José María de Areilza, y otro a una exposición en la que se exhibe una copia del libro del Apocalipsis ilustrado por Salvador Dalí. Asimismo, *Del arte y sus variantes* (1964) se abre con un reportaje dedicado a la exposición de Pieter Bruegel celebrada en el edificio principal de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

4.7.2. Nuevos hallazgos, la conservación y la restauración de las obras de arte y noticias de actualidad

Como en el caso de las exposiciones, otros aspectos relacionados con la actualidad artística (hallazgos, subastas, robos, eventos, sucesos, etc.), al ser cubiertos por el noticiario, no despertaron especial atención en el resto de actividades de producción de la entidad. De este modo, tan solo algunos números de la revista *Imágenes* dedicaron parte de su metraje al tratamiento de esos sucesos vinculados con la actualidad artística, sobre todo, internacional, ya que, como señalado, incorporaron noticias y reportajes procedentes de otros noticiarios extranjeros. En este sentido, siguiendo un orden cronológico, podemos dar cuenta de algunos ejemplos de títulos que incluyen aspectos relacionados fundamentalmente con temas arqueológicos (excavaciones, hallazgos de piezas, etc.) o con tareas de conservación y restauración de obras de arte. Durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, las producciones al respecto fueron muy escasas, pudiéndose destacar tan solo dos títulos. Así, *Huellas del pasado* (1945) propone un recorrido por el arte y la arqueología del pasado en España a través de los vestigios de Tamuda, Itálica, Sagunto, Ampurias, Tarragona y Barcelona. Por su parte, *Ruinas y castillos* (1954) agrupa varios reportajes relacionados con muestras y vestigios de la arqueología y la arquitectura de diferentes culturas, como la romana y la ibérica: el primero se centra en las excavaciones llevadas a cabo en Pompeya y en el legado de la ciudad; el segundo está dedicado a las excavaciones llevadas cavo en Paestum, así como a sus templos y al Museo Arqueológico; el tercero está dedicado al Templo romano de Évora o de Diana en Portugal; el cuarto está dedicado al sitio arqueológico de Conímbriga (Portugal); el quinto está dedicado a Caspe y al yacimiento arqueológico ibérico de El Vado; y el sexto se detiene ante la necrópolis hallada en las inmediaciones de Las Ramblas de Barcelona, cuyas excavaciones fueron dirigidas por arqueólogo Agustín Durán Sanpere (Figura 371).



Figura 371. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954)
Fuente: Filmoteca Española

Fue en los años sesenta cuando este tipo de reportajes relacionados con la actualidad artística cobraron una especial vitalidad en los diferentes números de la revista *Imágenes*. En este sentido, *Mosaico de arte* (1960) incorpora un reportaje dedicado a las piezas de un anticuario de Budapest, otro sobre el hallazgo y la restauración de un sarcófago romano, de cuyo estudio se encarga el arqueólogo italiano Rento Bartoccini, y otro acerca del traslado y la instalación de la estatua de Leonardo da Vinci realizada por escultor Assen Peikov en aeropuerto de Fiumicino en Roma (Figura 372). Entre los reportajes que incorpora *Arte y tiempo* (1961) se incluye uno sobre un conjunto de piezas del arte que forma parte del legado de las dinastías chinas y que fue llevado a la isla de Taiwán como consecuencia de la segunda guerra chino-japonesa y de los conflictos internos del país y otro dedicado a las piezas de oro de las culturas andinas, especialmente a las de las de la cultura inca (Figura 373).



Figura 372. Fotograma de *Mosaico de arte* (1960)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 373. Fotograma de *Arte y tiempo* (1961)
Fuente: Filmoteca Española

Méjico antiguo (1962) se estructura a partir de cinco reportajes relacionados con el arte de las culturas prehispánicas en México. El primero está dedicado a mostrar las labores llevadas a cabo por los profesionales, técnicos, conservadores, museógrafos y restauradores, en el que, en su origen, fue Museo de Historia Natural, Arqueología e Historia de Méjico. El segundo reportaje, dedicado a Teotihuacán, se detiene en las pinturas encontradas en el Palacio de Zacuala, así como en otros vestigios hallados en las inmediaciones. En este sentido, también se da cuenta de la labor llevada a cabo por los arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología en el estudio de las figuras allí halladas (Figura 374). El tercer reportaje está dedicado a la mitología azteca y realizar un recorrido por las representaciones escultóricas de algunas deidades. El cuarto, dedicado a la hacienda henequenera, da cuenta de la construcción de una iglesia católica en el siglo XVI con las mismas piedras de los templos indígenas. Junto a ello, se ofrece una visión del Templo de las Siete Muñecas en Dzibilchaltún y de los restos de la cultura material hallada en esta zona (Figura 375). El quinto está dedicado a las cuevas de Balancanchen y recoge a los guías del Instituto de Antropología de Méjico conduciendo la visita.



Figura 374. Fotograma de *Méjico antiguo* (1962)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 375. Fotograma de *Méjico antiguo* (1962)
Fuente: Filmoteca Española

Entre los reportajes que integran *Arte vario* (1962), uno de ellos está dedicado a diferentes piezas artísticas de las culturas prehispánicas andinas y de la época virreinal presentadas en una exposición celebrada en Bélgica. En el caso de *Paciencia y agilidad del arte* (1962), se inicia con tres reportajes dedicados a excavaciones arqueológicas. El primero trata sobre una excavación en Roma donde ha sido hallada una tumba etrusca, que conserva intacto todo el ajuar. El segundo está dedicado a los hallazgos arqueológicos de época romana en Tác, un pueblo de Hungría. Y el tercero informa de las labores de excavación llevadas a cabo en Samorin, Eslovaquia, y de las de recomposición y análisis de las piezas halladas. Las tareas llevadas a cabo por la UNESCO durante la primera mitad de los sesenta para salvar los monumentos y yacimientos arqueológicos de Egipto

y Sudán, amenazados por la construcción de la presa de Asuán también recibieron su tratamiento en la revista *Imágenes*. En este sentido, *Arte egipcio en peligro* (1963) se realizó con el propósito de informar sobre el futuro incierto al que se enfrentaban los monumentos y yacimientos arqueológicos de Nubia, mientras que en *Actualidad del arte antiguo* (1966) se incorporó al final de su metraje un reportaje destinado a dar cuenta de esas labores de rescate, a través del traslado de los monumentos egipcios de Abu Simbel por el Institut Geogrphique National en colaboración con la UNESCO y varias naciones (Figura 376). Además de este reportaje, en este número vieron la luz otros sobre asuntos muy variados relacionados con tareas de investigación en el campo del arte y de la arqueología. En este sentido, uno de ellos da cuenta de la labor de los investigadores en la catalogación de obras de arte y se recogen algunos trabajos llevados a cabo al respecto con piezas de orfebrería, del arte textil, de pinturas y esculturas en Polonia, entre las que se encuentra una pintura de San Francisco, posiblemente del Greco, sobre la que se esta investigando para determinar su autoría (Figura 377). Asimismo, otro de los reportajes informa del hallazgo de unas pinturas de los siglos XIII-XIV en una iglesia de la Baja Silesia, mientras que otro se centra en la labor de investigación arqueológica realizada en Tiahuanaco de una cultura preinca.



Figura 376. Fotograma de *Actualidad del arte antiguo* (1966)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 377. Fotograma de *Actualidad del arte antiguo* (1966)
Fuente: Filmoteca Española

Entre los pocos números de la revista *Imágenes* que se dedicaron a tratar aspectos relacionados con la actualidad artística española de forma monográfica, encontramos dos títulos. Por un lado, *Arte doliente* (1963), que se centra en poner de relieve las tareas de conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico llevadas a cabo por el Instituto Central de Restauración y Conservación. De este modo, se da cuenta de algunos de los trabajos realizados, como son los de la tabla de la Santa Úrsula del siglo XVI de la

Catedral de Murcia, obra de Ginés de la Lanza, otras tablas procedentes del Museo Arqueológico Provincial de Palencia, un Cristo crucificado o los de la capilla de San Blas en la Catedral de Toledo, entre otros (Figuras 378 y 379). Y, por otro lado, *Arte rupestre en Madrid* (1965), que está dedicado a las pinturas rupestres de Altamira y a una réplica de las mismas instalada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cuya inauguración tuvo lugar en octubre de 1964 (Figuras 380 y 381)[730].



Figura 378. Fotograma de *Arte doliente* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 379. Fotograma de *Arte doliente* (1963)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 380. Fotograma de *Arte rupestre en Madrid* (1965)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 381. Fotograma de *Arte rupestre en Madrid* (1965)
Fuente: Filmoteca Española

La arquitectura y el hombre (1965) dedica buena parte de su metraje a temas relacionados con la arquitectura francesa a través de varios reportajes. Uno de esos reportajes da cuenta de los viejos estudios de los artistas, al tiempo que el locutor se refiere a la ley por la cual se obliga en Francia a dedicarle el 1% a la creación artística del presupuesto de cada construcción pública. Asimismo, otros reportajes que siguen

[730] "El señor Lora Tamayo inaugura una reproducción de las cuevas de Altamira en el Museo Arqueológico". *ABC*, 15 de octubre de 1964, p. 69.

informan sobre la ampliación del Museo del Louvre, de las exposiciones celebradas en los centros culturales y de la apertura de la primera fábrica dedicada al mueble francés, Le Mobilier National. En este sentido, también se hace referencia a la decoración y al diseño, poniendo de relieve la obra de Le Corbusier y la obra de Marc Chagall. La última parte de la película está dedicada a concienciar sobre la necesidad de conservar y restaurar los viejos monumentos y se ponen como ejemplo las labores llevadas a cabo en diferentes ciudades francesas. En esta línea, *El arte y su conservación* (1966) también centró su interés en las iniciativas de restauración de bienes muebles e inmuebles llevadas en Francia. En este sentido, uno de los reportajes está dedicado al Palacio Trianón, que la cámara recorre tras su restauración para dar cuenta de los espacios y de las piezas artísticas que atesora. Además, se da cuenta de los equipamientos con los que cuenta para recibir a ilustres huéspedes, se hace un recorrido por el taller de alfombras instalado en los sótanos y se muestran los jardines diseñados por Mansart y Le Nôtre. Junto a este, otro pone de relieve las labores de restauración llevadas a cabo en el Museo del Louvre (Figura 382).



Figura 382. Fotograma de *El arte y su conservación* (1966)
Fuente: Filmoteca Española

Por último, *Arte y arqueología* (1967) propone una miscelánea de temas relacionados con el arte y la arqueología de Rumanía, Hungría, Bulgaría y Egipto a través de la incorporación de diferentes reportajes. El primero realiza un recorrido por algunos de los monumentos y yacimientos arqueológicos de Rumanía, como la fortaleza medieval de Rupea, la colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa y la fortaleza de Cisnadioara. Seguidamente, se incluye planos de una colección de numismática, de cajas de cerillas y de estatuillas de Tanagra (Beocia) del siglo V a.C. El segundo está dedicado al Museo de Artes Industriales de Hungría y da cuenta de algunas de sus piezas (joyeros

venecianos, un reloj de sol y calendarios austríacos y esculturas en marfil). El tercero da cuenta del hallazgo de un yacimiento arqueológico en Vratza (Bulgaria) donde se han localizado ánforas, vasijas, joyas de oro y gemas que son examinadas por los arqueólogos. El cuarto está dedicado al legado monumental egipcio y se incorporan planos de los Colosos de Memnón, del Templo de Luxor, del Templo de Karnak, del templo funerario de Hatshepsut en Deir el Bahari y del Valle de los Reyes. Junto a ello, se da cuenta de la expedición llevada a cabo por Lord Carnarvon y Howard Carter en el Valle de los Reyes que los llevó al descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922, al tiempo que se incorpora material de archivo. La cámara recorre la tumba de Tutankamón, así como su tesoro. Más adelante, se da cuenta del traslado de las piezas al Petit Palais para una exposición y se incorporan planos de las mismas, entre las que se encuentran la capilla canópica, la figura del dios Anubis con forma de chacal corona el arca portátil hallado en la tumba, el trono, la máscara y el sarcófago (Figuras 383 y 384).



Figura 383. Fotograma de *Arte y arqueología* (1967)
Fuente: Filmoteca Española



Figura 384. Fotograma de *Arte y arqueología* (1967)
Fuente: Filmoteca Española

En resumen, a partir de este análisis iconográfico e iconológico, hemos podido aproximarnos a esa variedad de modelos y enfoques temáticos con los que la sociedad española tuvo acceso a un conocimiento del arte. El tratamiento de los contenidos artísticos en las producciones desarrolladas por la sección documental y la revista *Imágenes* de NO-DO, por tanto, respondió a una amplia variedad de motivaciones que influyeron de manera decisiva a la hora de articular su discurso narrativo.

CAPÍTULO 5. REPERTORIO Y CATALOGACIÓN DE LOS DOCUMENTALES DE ARTE PRODUCIDOS POR NO-DO

1. DOCUMENTALES EN BLANCO Y NEGRO



AÑO: 1944

TÍTULO: *Museo Cerralbo*[731]

DIRECTOR: Luis Suárez de Lezo

MONTAJE: Lily Woves/Bowes

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ignacio Mateo Martín

MÚSICA: Emilio Lehmberg

FOTOGRAFÍA: Agustín Macasoli Martín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Madrid Film

DURACIÓN: 11:57 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por la que fue residencia del marqués de Cerralbo y su familia y muestra la riqueza del patrimonio histórico-artístico que alberga en su interior y su relación con la grandeza del pasado de España. Comienza con planos de la esbelta escalera con barandilla de hierro forjado que perteneció a la reina Bárbara de Braganza. A esta, le siguen imágenes de la galería de armas con planos de

[731] Los datos de los apartados de sonido y locutor han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

armaduras, ballestas y primitivas armas de fuego, lanzas, espadas, sables y puñales, del busto de Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo, de la armadura del Conde de Alcudia y de un cuadro en el que se representa la defensa de La Coruña contra Drako, de la armadura del II Marqués de Cerralbo y del cuadro de la batalla contra la escuadra holandesa, de las armaduras japonesas, de las porcelanas de Sajonia, de Sèvres, del Buen Retiro, de Beyond y de Alcor, y de un jarrón que representa los cuatro elementos: tierra, agua, fuego y aire. A continuación, la cámara se centra en recoger aquellas obras en las que se desprende una exaltación a las glorias del pasado en clara sintonía con la religiosidad católica: el *Éxtasis de San Francisco* del Greco, la *Piedad* de Alonso Cano, la *Cabeza de San Pablo* de Valdés Leal, el *Divino Pastor* de Ribera, *San Jacobo de la Marca* de Pacheco o la *Inmaculada* de Zurbarán. La temática de las pinturas del salón de baile, que giran en torno a la danza, sirve de contrapunto para evocar las fiestas que en él tuvieron lugar.



AÑO: 1944

TÍTULO: *Tierra de castillos*

DIRECTOR Jose María Maortua

GUIONISTA: Fray Justo Pérez de Urbel

MONTAJE: Lily Woves/Bowes

SONIDO: Laffon-Selgas

MÚSICA: Emilio Lehmberg

CÁMARA: Christian Anwander

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 10:53 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone una lección de la historia de Castilla desde el siglo VIII al siglo XV haciendo una cartografía por los castillos que se fueron levantando durante la Reconquista. Comienza con planos de unas jóvenes divirtiéndose en un parque practicando diferentes juegos y actividades como saltar a la comba o el ajedrez. En un momento determinado, llega un profesor y les comenta que va a explicar de manera gráfica los orígenes de las torres del ajedrez, remontándose a la Reconquista. En este sentido, se incorporan diferentes mapas de la Península Ibérica que muestran desde la invasión musulmana hasta la reconquista emprendida por los cristianos en sus diferentes etapas. Estos mapas son alternados con representaciones pictóricas. Así, se da cuenta del surgimiento de los castillos, del origen de Castilla y de los reinos cristianos hasta el

nacimiento de España, “la que crea el Imperio”. A continuación, se incorporan planos de diferentes castillos como el de Peñafiel (Valladolid), de los campos de castilla y de ciudades castellanas como Burgos. En esta última se detiene el documental y ofrece planos de su catedral y del Arco de Santa María. A estos siguen vistas de la vida rural en castillas, de los pastores con sus rebaños, de los parajes naturales, de las lavanderas en el río y del Castillo de Frías.



AÑO: 1948

TÍTULO: *Murcia y Salzillo*[732]

DIRECTOR: Agustín Macasoli Martín

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

LOCUTOR: Ignacio Mateo Martín

MÚSICA: Maestro Romero

FOTOGRAFÍA: Agustín Macasoli Martín; Gregorio Sánchez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Madrid Film

DURACIÓN: 11:11 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la obra escultórica del imaginero murciano Francisco Salzillo. Comienza con planos de la ciudad de Murcia y de algunos de sus monumentos más representativos, como el Puente de hierro, la Glorieta, el Jardín de Floridablanca, la Catedral, la puerta de reja del Convento de Santa Clara la Real, el antiguo claustro de la Iglesia de la Merced y la fachada del antiguo edificio del Contraste de la Seda y Sala de Armas. A estos acompañan las notas y los apuntes históricos sobre los mismos que son pronunciados por el locutor y que sirven para contextualizar la figura de Salzillo en su ciudad natal. Los planos de la pila bautismal, en el entonces Museo Provincial de la ciudad, donde recibió su primer sacramento el escultor, del *Retrato de*

[732] El dato del apartado de locutor ha sido extraído de la base de datos de Filmoteca Española.

Francisco Salzillo de Juan de Albacete y de una vista aérea de Murcia desde el campanario de la torre de la Catedral dan entrada a algunos de sus pasos procesionales desfilando en la mañana del Viernes Santo: *La Cena* (1761), *La Oración en el Huerto* (1754), *El Prendimiento* (1763), *Los Azotes* (1777) y *La Caída* (1756). A continuación, el documental se centra en describir estilísticamente algunos ejemplos de su producción escultórica, ofreciendo planos enteros y planos detalle de las diferentes obras que son presentadas: *Virgen de la Leche* (ca. 1738-1747), *Sagrada Familia* (1735), *La Cena* (1761), *La Oración en el Huerto* (1754), *El Prendimiento* (1763), *Los Azotes* (1777), *La Verónica* (1756), *La Caída* (1756), *San Juan* (1755), *La Dolorosa* (1756), *Cristo de la Agonía o del facistol*, los ángeles del paso de la Dolorosa (1756) *Virgen de las Angustias* (1740-1741), *Dolorosa* (ca.1733), *San Andrés* (1766), *San Agustín* (1763), *San Antonio Abad* (1746) y *San Jerónimo* (1755).



AÑO: 1948

TÍTULO: *Imaginería castellana*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Klangfilm Eurocord

LOCUTOR: Ignacio Mateo Martín

MÚSICA: Maestro José Rivera

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Cinematiraje Riera

ESTUDIOS: CEA

DURACIÓN: 13:37 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por algunas muestras escultóricas de la imaginería castellana que alberga el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Comienza con planos de la fachada del Colegio de San Gregorio, la sede principal del museo. Los movimientos de cámara y los planos detalle tienen como finalidad explorar la profusión ornamental de la fachada que se presenta como un gran estandarte o tapiz. La cámara se detiene ante la calle central donde se puede apreciar a un grupo de niños jugando en torno a una fuente de la surge el trono de un granado rematado por el escudo de los Reyes Católicos que es flanqueado por dos leones rampantes. A continuación, se

muestra el tímpano presidido por la figura mayestática de San Gregorio Magno en actitud sedente que recibe la ofrenda de Fray Alonso de Burgos, fundador del colegio, a quien acompaña Santo Domingo de Guzmán. En el lado opuesto, se encuentra el apóstol San Pablo, titular del monasterio que se encuentra junto al colegio, que asiste como testigo. Seguidamente, otro plano, encuadra el escudo con la flor de lis, emblema de fray Alonso de Burgos, sostenido por dos ángeles, que se encuentra sobre el tímpano. Los planos siguientes recogen a los míticos salvajes que están en el cuerpo bajo flanqueando la puerta de acceso. Una vez examinada la fachada, la cámara se adentran en el interior del edificio y, tras recoge algunos planos del patio, de la escalera y de la galería superior, se centra en examinar el *Sepulcro del Obispo Diego de Avellaneda* (Felipe Bigarny, ca. 1534-1566) y el *Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real* (Alonso Berruguete, 1526-1532). De este último, se recogen algunos de los relieves y esculturas de bulto redondo que lo componen: *San Mauro por intercesión de San Benito salva a San Plácido de morir ahogado*, *Misa de San Gregorio*, *Aparición de San Benito al futuro Papa San León IX enfermo*, *San Cristóbal*, *Sacrificio de Isaac*, *Calvario* y *Asunción de María*. Siguen a estas obras diferentes planos de las esculturas que integran el conjunto de *Entierro de Cristo* (Juan de Juni, 1541-1544), cuya presentación se realiza a través de movimientos de cámara que van encuadrando los rostros. Plano de *San Antonio de Padua con el Niño* (Juan de Juni, 1560-1577). A estas siguen planos de otras esculturas de Juan de Juni: *Santa Ana* (ca. 1540-1545), *San Juan Bautista* y *María Magdalena* (1551-1570), procedentes del retablo de San Juan Bautista de la Capilla Villafañe; *San Antonio Abad*, del retablo de San Antonio Abad del Monasterio de San Benito el Real (ca. 1547); y la *Virgen de los Cuchillos* (1567). A continuación, la cámara recoge una muestra de la obra de Gregorio Fernández e incorpora planos de *Cristo yacente* (1625-1630), *Paso del Camino del Calvario* (ca. 1610-1615), *Paso de la Sexta Angustia* (1616), *San Pedro en Cátedra* (ca. 1630), *Paso de la Coronación de espinas* (ca. 1625), *Cristo atado a la columna* (ca. 1619), *Paso del Descendimiento* (1623), *Bautismo de Cristo* (1624-1628) y *Dolorosa de la Vera Cruz* (1623). Termina el documental con imágenes del *Retablo de San Jerónimo* (Jorge Inglés, ca. 1465), de la *Piedad* (Anónimo, ca. 1406-1415) y del *Retablo de la Vida de la Virgen* (Anónimo, ca. 1515-1520), de *Magdalena Penitente* (Pedro de Mena, 1664), de *San Francisco* (Gregorio Fernández, ca. 1630), de la *Cabeza de San Juan Bautista* (atrib. Torcuato Ruiz del Peral y Juan Alonso de Villabrille y Ron, ca. 1726-1775), de *Santa Eulalia* (Luis Salvador Carmona, ca. 1760-1767), y del *Cristo Crucificado* (Luis Salvador Carmona, ca. 1740-1760).



AÑO: 1950

TÍTULO: *Islam*

DIRECTOR: Georges Régnier

FOTOGRAFÍA: Lucien Joulin; André Costey

AYUDANTE DE CÁMARA: Louis Miaille

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 18:27 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por algunas muestras del legado arquitectónico islámico para indagar en la historia y la cultura del Islam. Comienza con un plano del remate del minarete de la mezquita de Sidi Youssef y, a través de una panorámica horizontal que termina por encuadrar la mezquita Zitouna, se ofrece una imagen de la ciudad de Túnez. A este siguen otros planos, del desierto, de las calles de Túnez y de la vida cotidiana de la ciudad que sirven de introducción al documental. Una antigua ilustración de la Gran Mezquita de la Meca sirve de soporte visual al locutor para explicar los orígenes de la religión islámica y su expansión. Se incorporan planos de un grupo de musulmanes cabalgando por las tierras del norte de África que simulan a los conquistadores de antaño y, a continuación, se recogen diferentes vistas de los vestigios romanos de Timgad que sirven para mostrar la ciudad con la que se encontraron los musulmanes durante su expansión. La Gran Mezquita de Kairuán es la primera en ser examinada por el documental y los planos que la preceden con las ruinas romanas de Timgad sirven para justificar el reaprovechamiento que hicieron los musulmanes de las

columnas romanas en las mezquitas que fueron erigiendo. Así, se muestran diferentes imágenes de la sala de oraciones (*haram*), del patio (*sahn*) y del alminar. Los planos tomados desde la parte superior del alminar muestran al muecín haciendo la llama a los fieles musulmanes a la oración, al tiempo que sirven para ofrecer una imagen del exterior de la mezquita. A continuación, la cámara se traslada al interior del *haram*, conformado por siete naves perpendiculares al muro de la quibla a ambos lados de una nave axial, y se detiene en examinar la rica decoración del *mihrab*, cuyo interior está revestido con mármoles esculpidos y adornados con motivos florales y el exterior está ornamentado con azulejos de cerámica con reflejos metálicos importados de Bagdad. También de ahí se señala en el documental que fue traída la madera para construir el *minbar*. Una vista del alminar desde el *sahn* y otra desde las murallas terminan la explicación de la mezquita. Tras un plano de la cisterna de los Aglabíes, se ofrecen algunas imágenes del Qasr al-Kabir de Monastir. A continuación, se muestran planos de un grupo de musulmanes montados en camello en el desierto. Seguidamente, un plano del peñón de Gibraltar sirve de soporte visual para hacer referencia a la entrada de las tropas musulmanas a la Península Ibérica dirigidas por Tarik y a los ocho siglos de su dominio. Se centra ahora el documental en examinar la Mezquita de Córdoba. Un gran plano general recoge una vista de la ciudad desde el otro lado del Guadalquivir mostrando en primer término unas reses, tras ellas el puente romano y al fondo la mezquita. Después de ofrecer unos planos exteriores de la mezquita, la cámara se adentra en su interior para captar el *haram*, caracterizado por ese bosque de columnas y arcos superpuestos que alternan dovelas de piedra blanca y ladrillo rojo, la capilla de Villaviciosa con los arcos polilobulados de la zona sur y la doble arcada angrelada y de herradura en la zona norte y, finalmente, el mihrab decorado con mosaicos bizantinos. A continuación, se ofrece un plano del puente romano y del río Guadalquivir. La siguiente mezquita en ser examinada es la de Argel. Se muestran planos de su alminar, del *sahn* y del *haram*, conformado a base de arcos túmidos y polilobulados. Tras la de Argel, se incorporan algunos planos del *haram* y del *mihrab* de la mezquita de Tremecén, ofreciendo una especial atención a su decoración floral de carácter palmiforme. De la arquitectura almohade se examinan los emblemáticos alminares: La Giralda de Sevilla, la Torre de Hassan y el de la Kutubiyya. A continuación, se incluyen planos de la puerta de la muralla de la Kasbah de los Oudayas en Rabat y de la de la muralla de Marrakech. Diferentes planos detalle de los leones que configuran la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada dan entrada a un recorrido por el Patio de los Leones, el Patio de los Arrayanes o de Comares y el Generalife. Se cierra

este recorrido por la Alhambra con un plano general de la misma. A continuación, se incorpora un gran plano general de la ciudad de Tremecén, vistas de la mezquita de Sidi Bel-Hassan, planos de los vestigios de Mansourah y de la Gran Mezquita de Tremecén. Planos de diferentes estudiantes que se instruyen en las enseñanzas del Corán. A continuación, se recogen imágenes de la vida urbana y de sus habitantes. Es en este momento cuando la cámara persigue a un joven a quien el locutor compara con el protagonista de *El ladrón de Bagdad* y que acude a visitar las tumbas saadíes de Marrakech. A continuación, se ofrecen diferentes planos de los vestigios de las caballerizas reales de Meknes. Vista de la mezquita del al-Djedid de Djamaa en Argel y de uno de los palacios de la ciudad construido bajo la dominación otomana. Tras Argel, fue tomada la ciudad de Túnez por Jeireddín Barbarroja, de este modo se ofrecen vistas de la mezquita Sidi Mahrez y de la mezquita de Sidi Youssef, con la que comenzaba el documental. Termina el documental con la llamada a la oración y con diferentes planos de distintos fieles orando.



AÑO: 1950

TÍTULO: *Monumento Nacional a Mafra*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

MONTAJE: Lily Woves/Bowes

LOCUTOR: Igrejas Caeiro

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Lisboa Filme; Madrid Film

DURACIÓN: 10:31 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el monumental conjunto arquitectónico de Mafra, integrado por el palacio, el convento, la biblioteca y la basílica. Comienza con un gran plano general del conjunto, al que le sigue un plano entero que encuadra su fachada. A partir de este momento, se suceden planos que encuadran diferentes detalles arquitectónicos y ornamentales de la fachada de la basílica, como las esculturas de Santo Domingo, San Francisco de Asís, Santa Isabel de Hungría y Santa Clara. A estos planos iniciales del documental los acompañan los comentarios pronunciados por el locutor que dilucidan la historia del edificio, que fue mandado construir por el rey Juan V, iniciándose las obras el 17 de noviembre de 1717 según el proyecto de Frederico Ludovice. A continuación, la cámara se adentra en el interior y

capta imágenes del nártex y de las esculturas de San Sebastián, San Bruno y San Vicente, al tiempo que se da cuenta de la impronta del escultor Carlo Monaldi, autor de algunas de las obras que recogen los planos. La imagen del medallón de mármol de carrara, que representa a la Virgen, Jesús y San Antonio, colocado sobre la puerta principal de la basílica da entrada a su interior. Se incorporan diferentes planos que dan cuenta de la riqueza de los elementos arquitectónicos y decorativos. La cámara se detiene en las piezas de orfebrería que se encuentran en el Altar Mayor entre las que destacan los relicarios y una cruz de plata. A continuación, se ofrecen algunos planos del claustro norte y, seguidamente, se centra el documental en explorar la biblioteca, algunas de las estancias del palacio que conforman el museo de arte sacro y los aposentos. Finalmente, la cámara capta el exterior del conjunto arquitectónico desde diferentes puntos de vista. Se ofrecen planos en picado con panorámicas que muestran los claustros y el jardín, así como otros planos que se detienen con atención en las torres y en la cúpula de la basílica que sobresalen por encima de todo el edificio.



AÑO: 1953

TÍTULO: *El retrato en la pintura*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

LOCUTOR: Humberto de Mergulhão

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Juan Manuel de la Chica Pallín

ASESOR ARTÍSTICO: Manuel de Vasconcelos

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Lisboa Filme

DURACIÓN: 17:40 min.

DESCRIPCIÓN: El documental examina el trabajo de dos retratistas portugueses, Henrique Medina y Rui Preto Pacheco. Para ello, se ofrecen imágenes de su proceso de creación artística mostrando la interacción que se establece entre los pintores y los diferentes modelos que posan para ellos y, a continuación, se ofrece una muestra de algunas de sus obras. De este modo, el documental queda estructurado en dos partes: la primera de ellas está dedicada al trabajo de Medina, mientras que la segunda se centra en el proceso de creación de Rui Pacheco. Comienza la película con imágenes del estudio de Henrique Medina y del artista ojeando un catálogo de su obra. A estas, acompañan unas breves notas biográficas del pintor que sitúan su trayectoria artística y reafirman su fama internacional. Así, señala el locutor que se trata de "uno de los grandes pintores retratistas de todos los tiempos". A continuación, un plano en picado nos introduce a una de las

estancias de su estudio donde Henrique Medina retrata al escultor portugués Leopoldo de Almeida, quien posa junto a un desnudo escultórico femenino, probablemente obra suya. Después de este, se muestra a Medina culminando otro retrato; en este caso, posa como modelo el Premio Nobel en medicina, Egas Moniz. Tras dar cuenta de su proceso de creación con estos dos trabajos, la cámara hace un repaso por algunas de sus obras, entre las que se muestran *Las hilanderas*, *Sevillana en día de fiesta religiosa*, *Retrato al patriarca de Lisboa Manuel Gonçalves Cerejeira*, *Retrato de Pedro de Braganza*, *Retrato de António Correia de Oliveira*, *Retrato de António de Oliveira Salazar*, *Retrato del rector de la Universidad de Oxford*, *Retrato de Greer Garson*, *Retrato de Lily Pons*, *Señora con perro*, *Señora de Edgar Robinson*, *Mujer Mejicana*, *Busto desnudo*, *La modelo y el pintor* y *La niña y el pato*. La segunda parte del documental, dedicada a Rui Pacheco, comienza con imágenes del pintor en su estudio retratando a una ilustre modelo, a las que acompaña una breve presentación de su biografía y estilo pictórico. La cámara capta la mirada del artista trabajando en el lienzo, su paleta, su pincela, así como a la modelo que posa para él junto a un perro. A este retrato siguen otros y se vuelve a mostrar esa interacción entre el artista y los modelos. Así, también posan para Rui Pacheco Ana Carlota de Braganza y el doctor Alfredo Pimienta. Finalmente, se ofrece una visión de otras obras del artista incorporándose planos de diferentes retratos: un autorretrato de Rui Pacheco, *El señor y el perro*, *Retrato de Manuel Vasconcelos*, *Viejo con barbas*, *La niña y el perro*, entre otros.



AÑO: 1953

TÍTULO: *Maestro Malhoa*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

LOCUTOR: Humberto de Mergulhão

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Juan Manuel de la Chica Pallín

ASESOR ARTÍSTICO: Manuel de Vasconcelos

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Lisboa Filme

DURACIÓN: 10:20 min.

DESCRIPCIÓN: El documental se erige como un homenaje a la figura del pintor portugués José Malhoa en el 20 aniversario de su muerte y para ello realiza un repaso por su obra donde se examinan los principales géneros cultivados por el artista y su estilo pictórico. Las primeras imágenes recrean al artista en su estudio dando las últimas pinceladas a *A Lei* (ca. 1882). Además de esta de pintura, aparecen en el estudio las obras *Cabeça da Velho* (1895) y *A Seara Ivadida* (1881). A continuación, la cámara capta en plano detalle el pincel del supuesto artista que se dispone a dar algunos retoques a otras obras como *Só na Aldeia* (1911), *Ilha dos Amores* (1908) y *Os Bêbados* (1912). Estos planos son intercalados con otros que muestran la paleta del artista y que pretenden reforzar la idea de que José Malhoa está culminando esos trabajos. En este orden ideas, se suceden dos planos que muestran al pintor de espaldas trabajando frente los lienzos *Rei D. Carlos de*

Bragança (1890) y *Rainha D. Leonor (de Lencastre)* (1926). A estos sigue, nuevamente, otro plano que recoge la paleta donde el pincel del artista toma la pintura al óleo para dar los últimos trazos de color al rostro de la obra *Basta, meu pai* ! (ca. 1909). Estas primeras imágenes son acompañadas de una breve presentación de José Malhoa donde se ponen de relieve algunas de las características de su pintura y se dan algunas pinceladas por su etapa de formación, señalándose que fue discípulo de Joaquim Prieto, Vitor Bastos, Miguel Ângelo Lupi y Simoes de Almeida, entre otros, al tiempo que se señala la contribución de su obra al enriquecimiento del patrimonio artístico de Portugal. Tras esta introducción se centra el documental en realizar un repaso por algunas de las obras más significativas del pintor que dan cuenta de los principales géneros pictóricos que cultivó, haciendo especial hincapié en el retrato y en la pintura de género, y que revelan esa capacidad del artista de traducir con intenso realismo lo representado en sus lienzos. Se suceden, así, planos de algunas muestras de su producción retratística: *Veríssimo José Baptista* (1910), *Teresa Emílio Avelino Pereira da Costa* (1900), *Fotógrago António Novaes* (1901), *Padre-Nosso pelos que andam na Guerra* (1915), *Cabeça de Homem (estudo)* (1913), *Três por um vintén* (1911), *O Carriço* (1926) y *Laura Sauvinet* (1888). Con el plano de la obra *Aí, Credo!* (1923), sobre la que el locutor señala que se plasma "la visión plástica y sincera de Malhoa", se da entra al resto de géneros pictóricos que cultivó. De la pintura de historia se incorporan como ejemplos *Partida de Vasco da Gamma para a Índia* (1888) y *Ilha dos Amores* (1908). También se ofrece un ejemplo de su pintura animalista con la obra *A Seara Ivadida* (1881). Finalmente, se centra el documental en la pintura de género y se ofrecen imágenes de *As Padeiras* (1898), *A Volta da Romaria* (1901), *As Promessas* (1933), *O Viático ao Termo* (1884), *Os Bêbados* (1907), *As papas* (1898), *Saboreando* (1914), *O Fado* (1910). Termina el documental con una imagen del estudio del artista en la que se muestra un caballete sobre el que se encuentra el último cuadro que realizó el artista, *As Promessas* (1933).



AÑO: 1953

TÍTULO: *Arte y artistas*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

LOCUTOR: Humberto de Mergulhão

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Juan Manuel de la Chica Pallín

ASESOR ARTÍSTICO: Manuel de Vasconcelos

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Lisboa Filme

DURACIÓN: 19:03 min.

DESCRIPCIÓN: El documental examina el proceso de creación artística a través del trabajo de dos retratistas portugueses, Eduardo Malta y João Reis, para quienes posan diferentes modelos. De este modo, el documental queda estructurado en dos partes: la primera de ellas está dedicada al trabajo de Malta, mientras que la segunda se centra en el proceso de creación de Reis. Comienza la película con unas primeras imágenes del estudio de Eduardo Malta y del artista ojeando un catálogo de sus retratos. A estas, acompañan unas breves notas biográficas del pintor. A continuación, la cámara recoge el proceso de gestación del retrato y la interacción que se establece entre el pintor y los diferentes modelos, que son figuras de la alta aristocracia europea y de la cultura portuguesa. El primero en posar es Enrique de Orleans y Orleans, conde de París, que fue conocido como el pretendiente orleanista al trono francés desde la muerte de su padre en 1940. En esta ocasión, Eduardo Malta aparece dando las últimas pinceladas al retrato que se encuentra casi terminado. La cámara capta al artista con paleta en mano trabajando en el lienzo y se

sirve del movimiento de la misma para abrir el plano y mostrar también al modelo posando de pie con escopeta de dos cañones en mano. Junto a ello, también se ofrecen primeros planos del retrato y del retratado que pretenden reafirmar la fidelidad con la que el pintor ha sabido plasmar los rasgos fisionómicos de Enrique de Orleans. Después de este, se muestra a Eduardo Malta trabajando en otro retrato; en este caso, posa como modelo Humberto II de Italia, que fue el último rey de Reino de Italia por un periodo de 33 días en 1943, tras la abdicación de su padre Víctor Manuel III. En esta ocasión, un primer plano presenta al modelo. Seguidamente, otro plano, que encuadra a Humberto II en plano americano, se abre en plano conjunto para ofrecer al espectador una visión unitaria del acto de creación. A partir de este momento, el protagonismo lo asume el pintor quien trabaja en el retrato que está a medio realizar. Primeros planos de Eduardo Malta y planos detalles de la paleta y del lienzo dan cuenta de ello. A continuación, un plano conjunto se vuelve a cerrar hasta encuadrar al modelo en plano americano, una vez más. En este momento, se produce una elipsis, ya que, a un plano medio de Humberto II, le sucede otro en el que se puede contemplar a Eduardo Malta dando las últimas pinceladas a ese retrato que ya aparece enmarcado y prácticamente culminado. Seguidamente, se recoge la terminación de otro retrato, en este caso dedicado a Amália Rodrigues, una importante cantante de fados y actriz portuguesa. Junto a ello, se muestran los primeros esbozos de una serie de retratos dedicados a tres bailarinas que posan en diferentes actitudes. Termina esta primera parte del documental dedicada a Malta con la sucesión de diferentes retratos que se encuentra en el estudio del pintor y en los que se pueden reconocer desde tipos populares hasta importantes personalidades, como Antonio Óscar de Fragoso Carmona, por aquel entonces mariscal del ejército, que había sido uno de los principales conspiradores en el Golpe de Estado del 28 de mayo de 1929 con el que cayó la Primera República Portuguesa. La segunda parte, dedicada a João Reis, comienza, al igual que el caso anterior, con diferentes planos del estudio del pintor y de algunas de las obras que allí se encuentra, a los que acompaña una presentación del artista pronunciada por el locutor quien señala, entre otras cosas, que nació en Lisboa en 1899 y fue discípulo y continuador de la obra de su padre, Carlos Reis. Diferentes imágenes recogen el proceso de creación de un desnudo femenino y en ocasiones se intercalan planos en los que la cámara recoge la pincelada del artista tras un cristal. Finalmente, se ofrece una visión de la obra del artista con la incorporación de planos detalle y/o enteros, principalmente de retratos, aunque también se muestran algunos de sus paisajes y marinas.



AÑO: 1953

TÍTULO: *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

LOCUTOR: Igrejas Caeiro

MÚSICA: Maestro José Rivera

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

AYUDANTE DE CÁMARA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

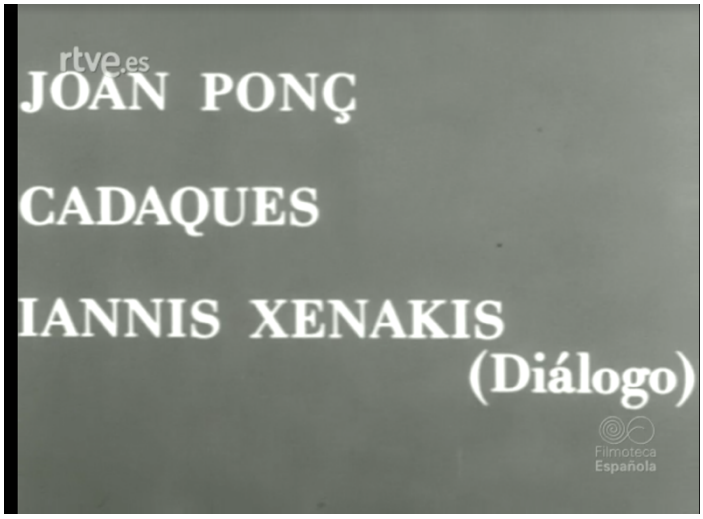
EMULSIÓN: Blanco y negro

LABORATORIO: Lisboa Filme; Madrid Film

DURACIÓN: 12:02 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido histórico-artístico por los monasterios portugueses de Santa María de Alcobaça y de Santa María Victoria, conocido coloquialmente como Monasterio de Batalha. En primer lugar, la cámara recoge planos con diferentes angulaciones de la fachada de la iglesia de Santa María de Alcobaça. Estas imágenes son acompañadas de la descripción que es pronunciada por el locutor quien señala que de los tres cuerpos que componen la fachada solo se conserva de la original la portada abocinada gótica. Junto a ello, se ofrecen diferentes planos cortos de su decoración, que encuadran las esculturas de San Bernardo y San Benito, las columnas que sustentan cada una de las arquivoltas de la portada y los capitales de las pilastras.

Estas imágenes son aprovechas por el locutor para rastrear los orígenes cistercienses del edificio y dar cuenta de las transformaciones que sufrió en el siglo XVIII. Dos planos del rosetón, uno desde el exterior y otro desde el interior, sirven de contrapunto para iniciar un recorrido por su interior. Un plano desde el altar mayor recoge la nave central del templo. A este siguen otras vistas del deambulatorio, de las columnas, de las bóvedas de crucería, de algunas capillas y del panteón real. Se centra el documental en examinar las tumbas de Don Pedro y de Doña Inés de Castro. Se ofrecen diferentes puntos de vistas de estas y se incorporan planos detalle que ponen de relieve la riqueza ornamental de las mismas. Un plano tomado desde los pies del templo que muestra, en último término, el altar mayor cierra el recorrido por el interior. A continuación, se ofrecen diferentes vistas de las galerías del claustro del Silencio, cubiertas con bóvedas de crucería, que se abren al jardín a través de arcos de dos o tres vanos sustentados por columnas geminadas sobre los que se abre un óculo, así como planos del lavatorio. También se incorporan diferentes planos del claustro tomados desde el jardín, a los que se suman vistas de las partes altas: de la galería superior y de los arbotantes de la cabecera del templo. En segundo lugar, el documental se centra en el Monasterio de Santa María Victoria. Se incorporan sucesivamente planos de la fachada y de la portada de la iglesia. La cámara recoge un plano del tímpano que muestra a Cristo en Majestad rodeado de los cuatro evangelistas y los tetramorfos y distintos planos, acompañados algunos de ellos de panorámicas, que ofrecen una visión de las jambas, donde están representados los doce apóstoles, y de las arquivoltas que configuran la portada abocinada gótica que da entrada al templo. A continuación, el documental se centra en mostrar su interior, incorporando, en primer lugar, un plano desde el que se puede contemplar al fondo el altar mayor. A este siguen otros que ofrecen diferentes puntos de vista del interior. Destacan las imágenes dedicadas a la Capilla del Fundador en la que se encuentra el túmulo funerario del rey Juan I, fundador del monasterio, y de su esposa Felipa de Lancaster. Planos de la galería del claustro y de la fuente. A continuación, se ofrecen diferentes vistas del exterior que dan cuenta de los detalles estructurales y ornamentales. Finalmente, el documental examina las capillas inacabadas del conjunto arquitectónico.



AÑO: 1969

TÍTULO: *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)*

DIRECTOR: Luis Revenga

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Gregorio Mora

GUIONISTA: Luis Revenga

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Juan Justo; Jaime Moreno

FOTOGRAFÍA: José Planas

EFECTOS ESPECIALES: Christian Anwander; Juan G. García

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:26 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la figura del pintor catalán Joan Ponç. A través de la intervención del artista, el documental busca situar al espectador frente a la obra y al pensamiento de Ponç sobre su arte, por medio de contraposiciones y paralelismos entre lo que se escucha y se ve. Para ello, recurre a la música del compositor Iannis Xenakis, con la que establece un diálogo abstracto entre sus piezas y el arte plástico de Ponç, hecho de sonidos y formas. Comienza con un rótulo donde se lee la definición de líneas convergentes y divergentes, seguido de un dibujo de líneas convergentes y divergentes. Afirma el pintor que cuanto más profundiza en su vida, más profundiza en su pintura: "mi trabajo me ha ido revelando la vida; la vida me ha ido revelando mi trabajo". A continuación, se presenta por escrito una pequeña biografía del compositor

francés, de origen griego, Iannis Xenakis: “Nace en Braila, Grecia, en 1922. A los dieciséis años ensaya música de Bach en fórmulas geométricas. Durante cinco años hace la resistencia antinazi en su país. El maquis, la lucha, cae prisionero. Los campos de concentración. Es gravemente herido en el rostro el 1 de enero de 1945. Le condenan a muerte. Consigue huir. En 1947 llega a París. Con grandes dificultades, todo fue para él extremadamente difícil, puede continuar sus estudios de música. 1950: estudia con Messiaen, es ayudante de Le Corbusier. ‘Xenakis es un arquitecto-matemático-lógico, poeta y músico no como los otros’ (Olivier Messiaen). 1968: ‘Xenakis, pas Gounod’ (Odéon. París. Mayo)”. La intervención del Joan Ponç sobre su manera de crear, fuertemente influenciada por la huella de Zurbarán, se va alternando con imágenes de sus creaciones, de su entorno y del propio artista que ayudan al espectador a comprender su personalidad creadora.

2. DOCUMENTALES EN COLOR



AÑO: 1955

TÍTULO: *La Pasión en Castilla*

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Sara Ontañón

SONIDO: Juan Justo Ruiz

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Ferraniacolor

LABORATORIO: Fotofilm, S.A.E.

DURACIÓN: 9:22 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realizar un recorrido iconográfico sobre la Pasión a través de las esculturas de los maestros del renacimiento y el barroco español, algunas de ellas custodiadas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y otras procedentes de diferentes iglesias de la ciudad. Comienza con planos de una biblia miniada, a los que les siguen un plano general de un relieve de la Última Cena y diferentes planos detalle del rostro de Cristo y de los apóstoles. *Travelling* lateral (derecha-izquierda) de un relieve de la Oración en el Huerto de los Olivos. Planos del *Cristo atado a la columna* (Gregorio Fernández, ca. 1619), del *Paso del Azotamiento* (Antonio de Ribera y Francisco Díez de Tudanca, ca. 1650), del *Paso de la Coronación de espinas* (Gregorio Fernández, ca.

1625), del *Paso del Camino del Calvario* (Pedro de la Cuadra, ca. 1610; Gregorio Fernández (1614-1615), del *Paso de la Elevación de la Cruz* (Francisco de Rincón, 1604) y del conjunto formado por *El buen ladrón crucificado (Dimas)* y *El mal ladrón crucificado (Gestas)* (Gregorio Fernández, 1616) y el *Santísimo Cristo de las Mercedes* (segunda mitad del siglo XVI) de la Iglesia de Santiago de Apóstol de Valladolid. A estos siguen planos de un conjunto escultórico formado por la Virgen María y San Juan Evangelista del *Paso nuevo de Nuestra Señora y San Juan* (atrib. Francisco Díez de Tudanca, 1650-1661) y el *Cristo de la Luz* (Gregorio Fernández, ca. 1630), de la *Virgen de los Cuchillos* (Juan de Juni, 1567), del *Cristo crucificado* (Juan de Juni, 1572) y del *Paso de la Crucifixión (Sed tengo*) (Gregorio Fernández, 1612-1616). Se incluyen planos-contraplanos de la *Dolorosa de la Vera Cruz* (Gregorio Fernández, 1623) y del *Cristo de la Luz* (Gregorio Fernández, ca. 1630), y a estos siguen planos de la *Virgen de los Cuchillos* (Juan de Juni, 1567), del *Paso del Descendimiento* (Gregorio Fernández, 1623), de la *Piedad* (Gregorio Fernández, 1616) y del *Cristo yacente* (Gregorio Fernández, 1625-1630). Diferentes planos y movimientos de cámara muestran las distintas esculturas que integran el conjunto de *Entierro de Cristo* (Juan de Juni, 1541-1544). Termina el documental con un relieve de la resurrección de Jesús y la ascensión a los cielos.



AÑO: 1956

TÍTULO: *Reales Sitios*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

GUIONISTA: Ángel Pérez Palacios

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Fernando Rey

MÚSICA: Juan Ruiz Casaux

FORMATO: Scope 1:2'35

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 11:28 min.

DESCRIPCIÓN: Documental de arte dedicado al Palacio Real de Madrid y a La Granja de San Ildefonso en Segovia. La voz del locutor personifica al Palacio Real como si fuese este el que va pronunciando las explicaciones. Comienza el documental con planos del puente de Segovia, de la plaza de Oriente y del Palacio Real (exterior). A continuación, la cámara se adentra en el interior del palacio y realiza un recorrido por los diferentes espacios. Plano del zaguán principal presidido por la escultura de *Carlos III como general romano* de Pierre Michel. Diferentes vistas de la escalara principal. Planos del Salón del Trono, de los tapices que cuelgan de sus paredes, de una de las lámparas de araña de cristal de roca y plata, de los frescos del techo, *La Gloria de la Monarquía Española*, de Tiepolo, de los leones de bronce dorado que custodian las gradas del trino, realizados por Matteo Bonicelli, y de uno de los relojes de sobremesa. Plano de la Saleta de Carlos III. Distintos planos de la Antecámara de Carlos III y de los retratos realizados por Goya de

Carlos IV y María Luisa de Parma: *Carlos IV, cazador* (1799), *La reina María Luisa de Parma con mantilla* (1799), *Carlos IV con uniforme de coronel de los Guardias de Corps* (*ca*. 1799-1800) y *María Luisa en traje de corte* (*ca*. 1799-1800). Planos de la Cámara de Carlos III, también conocida como de Gasparini, que muestran la profusa decoración de la bóveda de estuco, del *Reloj del Pastor* y de la lámpara de araña. Diferentes planos del Cuarto de la Reina —Comedero de Gala y salones adyacentes— y del fresco de la bóveda central que representa a *Colón ofreciendo el Nuevo Mundo a los Reyes Católicos*. Planos de la Sala de Carlos III y del Retrato de Carlos III, realizado por Mariano Salvador Maella. Plano de la Sala de Música, al que sigue otro de un grupo de cámara interpretando una pieza de Luigi Boccherini. Plano que muestra el Palacio Real desde los jardines del Campo del Moro. Planos del valle de Valsaín. Diferentes vistas exteriores del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, de sus jardines y sus monumentales fuentes.



AÑO: 1956

TÍTULO: *Historia y cultura*

DIRECTOR: Francisco Centol Lahoz

GUIONISTA: Ángel Pérez Palacios; Alfredo Marqueríe

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Antonio G. Quijada; Fernando Rey[733]

MÚSICA: Juan Ruiz Casaux

FOTOGRAFÍA: Francisco Centol Lahoz

FORMATO: Scope 1:2'35

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Ansco-Color

DURACIÓN: 13:24 min.

DESCRIPCIÓN: El documental evoca los tiempos medievales y comienza con un plano del castillo de Turégano (Segovia). A continuación, se incluyen planos de la Casa del Labrador de Aranjuez, de los jardines de Aranjuez y del Colegio Mayor José Antonio, Universidad Complutense (Madrid). Se suceden diferentes planos de paisajes, de unos ganaderos llevando a pastar sus rebaños y de caballeros armados cabalgando. A partir de este momento se muestran diferentes castillos y palacios hasta llegar a la Ciudad Universitaria. Entre esos castillos, se incluyen planos del Castillo de Mombeltrán (Ávila), el Castillo de Coca (Segovia), el Castillo de la Mota (Medina del Campo, Valladolid), el

[733] Según la base de datos de Filmoteca Española el locutor es Antonio G. Quijada y según C. Fernández Cuenca es Fernando Rey.

Castillo de Manzanares el Real (Madrid), el Castillo de la Vela o de Maqueda (Toledo), el Castillo de Guadamur (Toledo) y del Castillo de Turégano (Segovia). Se detiene la cámara en captar diferentes vistas del Castillo de la Mota (Medina del Campo, Valladolid) con la presencia de caballeros y guardianes que evocan a los de época medieval. Se incluyen planos de la obra *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864) para aludir a los últimos días que pasó la reina en el Castillo de Medina del Campo. Junto a este, se recogen detalles de la pintura *Demencia de Doña Juana de Castilla (*Lorenzo Vallés, 1866). A continuación, se muestran diferentes vistas y planos del Alcázar de Segovia, a los que siguen otros del río Tajo y de los jardines y el Palacio Real de Aranjuez. Las cámaras recorren el interior del palacio y dan cuenta de las distintas estancias del mismo, prestando atención a su decoración y a las obras de arte que se custodian. Culmina el documental con diferentes imágenes del las facultades y colegios mayores de la Ciudad Universitaria (Madrid).



AÑO: 1957

TÍTULO: *Cómo se repite una ciudad: Salamanca*[734]

DIRECTOR: Luis Torreblanca

GUIONISTA: José de Juanes

MONTAJE: Luis Torreblanca

LOCUTOR: Luis Torreblanca

FOTOGRAFÍA: Manuel Hernández Sanjuán

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

DURACIÓN: 8:22 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la ciudad de Salamanca y a sus monumentos más significativos. Comienza con planos del río Tormes, en uno de los cuales se ve reflejada la catedral y que, a través de una panorámica vertical, pasa a encuadrar la vista real de la misma. Se muestran diferentes planos de la ciudad vieja de la salamanca que dan cuenta de sus calles, de su trazado urbano y de algunas de las muestras de su arquitectura y espacios urbanos, como el Palacio de Garcigrande, la Iglesia de San Marcos, la Casa de los Abarca, el Palacio de Anaya, Palacio de Monterrey, la Iglesia de San Benito, la Torre del Clavero, la Plaza de Santa Teresa con el Rollo y el Toro-Verraco del puente y el Convento de la Anunciación "Las Úrsulas". A continuación,

[734] Los datos de los créditos han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española, sin embargo, la acreditación del guionista resulta errónea en esta base de datos puesto que figura el hijo de Juan de Juanes, José Ángel Juanes.

se recogen imágenes que muestran al Cristo de los Milagros saliendo en procesión de la Iglesia del Sancti Spiritus. Vistas de la Catedral Vieja y de la Catedral Nueva de la ciudad. Planos generales y detalle de la fachada de esta última y del Cristo de las Batallas que se custodia en su interior. Diferentes planos exteriores e interiores del convento de San Esteban. Planos de los patios del Colegio del Arzobispo o Colegio Mayor de Fonseca, de la Universidad Pontificia y de la Casa de las Conchas. Planos de la fachada de la Universidad de Salamanca, de la cátedra de Fray Luis de León, del Monumento a Fray Luis de León en el Patio de las Escuelas. Planos de la Plaza Mayor de Salamanca, de las canteras de Villamayor, de las cresterías del Palacio de Monterrey y de gárgolas. Termina el documental con ejemplos de otros edificios de la ciudad, como el Palacio de Anaya o el Palacio de Justicia, y con planos de la Plaza Mayor, el puente romano y una gran vista general de la ciudad.



AÑO: 1957

TÍTULO: *Asturias monumental*

DIRECTOR: Christian Anwander

GUIONISTA: Antonio Abad Ojuel; Álvaro Arias

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ignacio Mateo

MÚSICA: Manuel Parada

FOTOGRAFÍA: Christian Anwander

CÁMARA: Joaquín Hualde

AYUDANTE DE CÁMARA: José Solana

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Agfacolor

LABORATORIO: Fotofilm, S.A.E.

DURACIÓN: 14:00 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un repaso por algunas muestras del legado artístico y monumental de Asturias. Comienza el documental con planos del mar Cantábrico y de paisajes naturales de Asturias, que llevan hasta el paraje montañoso donde tuvo lugar la batalla de Covadonga. Se incluye un plano del relieve de don Pelayo del jardín de los Reyes Caudillos Asturianos, al que siguen un plano detalle de una cruz rematando una iglesia y otro plano general de la fachada de la Catedral de San Salvador de Oviedo. Plano del Monumento a Alfonso II y diferentes miniaturas del *Liber Testamentorum Ecclesiae*

Ovetensis. Planos exteriores de la catedral y de las vidrieras desde el interior. Diferentes planos del retablo. Plano de la portada gótica que da acceso a la Cámara Santa y planos del interior de la misma, tanto generales como detalles, de las esculturas adosadas a las columnas y de su relicario. Entre las piezas, se muestran la Cruz de los Ángeles, el Arca Santa, la Arqueta o Caja de las Ágatas, el Cristo de Nicodemo, el Díptico del obispo don Gonzalo y la Cruz de la Victoria. Planos exteriores e interiores de la basílica de San Julián de los Prados. Vista general de la ciudad de Oviedo. Planos exteriores e interiores de Santa María del Naranco, algunos de los cuales dan cuenta de la ornamentación escultórica del edificio. Planos exteriores e interiores de la iglesia de San Miguel de Lillo. Planos exteriores de la iglesia de Santa Cristina de Lena, de la iglesia de San Salvador de Valdediós y de la iglesia de Santa María de Obona. Termina el documental con planos de las montañas a las que acompaña la voz del locutor que apunta que "la arquitectura rima con las torres naturales de los montes astures, inmensas catedrales del paisaje, en donde el alma del creyente se eleva hacia Dios porque fueron cuna de España y de sus primeros reyes caudillos".



AÑO: 1957

TÍTULO: *San Antonio de la Florida*

DIRECTOR: Santos Núñez

GUIONISTA: Santos Núñez

MONTAJE: Luis Torreblanca

LOCUTOR: Adriano Domínguez

MÚSICA: Arturo Dúo Vital

FOTOGRAFÍA: Manuel Hernández Sanjuán

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

DURACIÓN: 10:12 min.

DESCRIPCIÓN: El documental analiza los frescos que realizó Goya en la ermita de San Antonio de la Florida. Comienza con una serie de vistas de Fuendetodos, pueblo natal de Francisco de Goya, y de la casa en la que nació el pintor. Trata, a continuación, de reflejar con cierto aire goyesco la fiesta popular y tradicional de San Antonio, para centrarse en los frescos que realizó el pintor entre agosto y diciembre de 1798 en la ermita de San Antonio de la Florida. La cámara capta la iconografía y los detalles estilísticos de los frescos que mandó realizar Carlos IV a Goya sobre el milagro del santo italiano; aquel en el que Antonio, tras saber que su padre iba a ser injustamente acusado de asesinato en Lisboa, se trasladó volando hasta la ciudad portuguesa y pidió al fallecido, en nombre de Jesucristo, que declarase la verdad, como así ocurrió. Los planos revelan con gran detalle la pincelada suelta del artista a base de manchas de luz y de color. Culmina el documental con la imagen de la tumba de Goya, que se sitúa bajo la cúpula.



AÑO: 1957

TÍTULO: *Dos ciudades históricas y dos sitios reales*[735]

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: Pancho Cossío; Salvador Vallina y Gonzalo Rodríguez Castillo[736]

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Guillermo Fañanás

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Manuel Rojas

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 17:09 min.

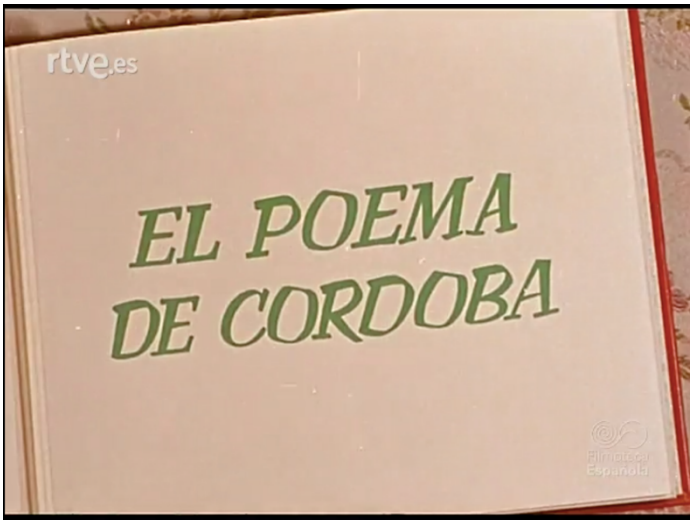
DESCRIPCIÓN: Documental dedicado a las dos ciudades históricas de Segovia y Ávila, y a los dos sitios reales de La Granja y El Escorial. Comienza con planos del Palacio Real de Madrid a los que siguen vistas generales de la ciudad de Segovia e imágenes de su acueducto, de la Iglesia de la Vera Cruz, del alcázar, de la Iglesia de San Esteban, así como de diferentes rincones de la ciudad a las que acompañan anotaciones históricas que son apuntadas por el locutor. Vista general de la ciudad de Ávila e imágenes de sus murallas, del Torreón de los Guzmanes, de la Catedral de Segovia, de la Iglesia de San

[735] Los datos del apartado de locutor han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

[736] Mientras que en la base de datos de Filmoteca Española figura Pancho Cossío como guionista, en el expediente de rodaje del AGA aparecen Salvador Vallina y Gonzalo Rodríguez Castillo como responsables del guion AGA (03) 121, sign. 36/04765. No obstante, por Orden de 16 de diciembre de 1955, del Ministerio de Información y Turismo, por el que se resolvía el concurso de guiones en el que participó esta película y fue seleccionada, aparece Pancho Cossío como autor del guion.

Pedro, de la ermita de Santa María de la Cabeza, del Real Monasterio de Santo Tomás con el Sepulcro del infante don Juan y del Convento de Santa Teresa. Vistas exteriores de los jardines y del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso. Imágenes de los salones, de su mobiliario y de los tapices. Panorámica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Imágenes de la fachada sur y de la fachada principal. Imágenes del Panteón Real, del Patio de los Evangelistas, del aposento de Felipe II, de la biblioteca y de las Salas Capitulares. Imágenes de las obras *Adoración de los pastores* (*ca*. 1637-1644) de José de Ribera[737], *La túnica de José* (1629-1630) de Velázquez, *Jacob y el rebaño de Labán* (1632) de José de Ribera, *Última Cena* (1563-1566) de Tiziano y *Adoración del nombre de Jesús y la Santa Liga* (1579-1582), *San Francisco recibiendo los estigmas* (*ca*. 1585) y *Martirio de San Mauricio* (1580-1582) del Greco.

[737] A pesar de que se trata de una obra de José de Ribera, el locutor lo atribuye erróneamente a Murillo.



AÑO: 1959

TÍTULO: *El poema de Córdoba*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Alberto Carles Blat

ASESOR: Manuel Salcines

OPERADOR: Francisco Sánchez

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz, Aurelio García Tijeras

LOCUTOR: Matías Prats

MÚSICA ORIGINAL: Antonio Ramírez-Ángel, José Pagán (orquesta sinfónica de Madrid, dirigida por José Pagán)

FOTOGRAFÍA: Francisco Sánchez Muñoz

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Agfacolor

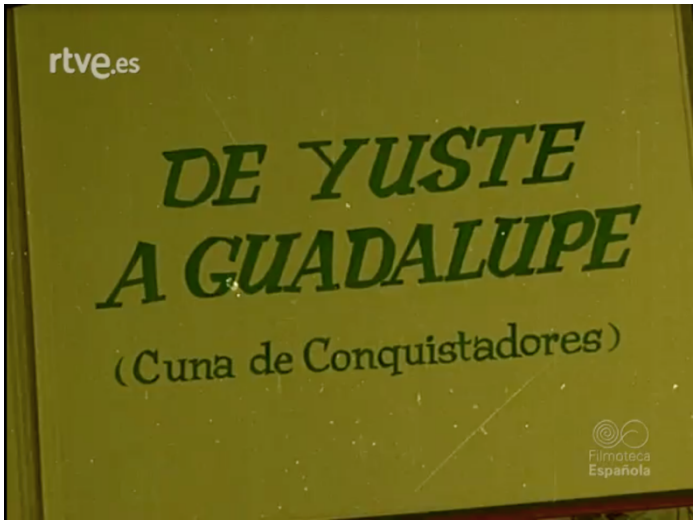
LABORATORIO: Fotofilm, S.A.E.

LABORATORIO: Estudios CEA

DURACIÓN: 10:00 min

DESCRIPCIÓN: Este documental, que toma por título el del políptico de Julio Romero de Torres, realiza un recorrido por el legado artístico y monumental cordobés y posteriormente se detiene en el Museo Julio Romero de Torres. Comienza el documental con la descripción de los espacios y los monumentos cordobeses que evocan el pasado histórico: la campiña; algunos vestigios romanos, como el puente situado sobre el

Guadalquivir, diversas esculturas y mosaicos; planos de Medina Azahara; planos de la Mezquita de Córdoba; planos del Alcázar de los Reyes Cristianos; la iglesia de Santa Marina; la iglesia de San Lorenzo; la muralla; la escultura de Gonzalo Fernández de Córdoba; la puerta del Puente; y, el tesoro de la catedral, con la custodia de Enrique de Arfe. A este repertorio de imágenes, le suceden las de las obras de los pintores cordobeses del Siglo de Oro español Antonio del Castillo y Saavedra (*Calvario de la Inquisición* y *Bautismo de San Francisco de Asís*) y Juan de Valdés Leal (*Virgen de los Plateros*). Una parte especial del documental se dedica a la figura de Julio Romero de Torres a través de sus lienzos: *Nuestra Señor de Andalucía* y *Poema de Córdoba*, que sirven de contrapunto para resaltar la imagen de "lo español" a través de imágenes que evocan el mundo taurino y el folclore cordobés. Culmina el documental con la obra de Julio Romero de Torres que da título al cortometraje: *Poema de Córdoba*.



AÑO: 1959

TÍTULO: *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Alberto Carles Blat

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz; José Mª Batllé

LOCUTOR: Martín Navas

MÚSICA ORIGINAL: Antonio Ramírez-Ángel; José Pagán

CÁMARA: Alberto Carles Blat

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Agfacolor

LABORATORIO: Fotofilm, S.A.E.

DURACIÓN: 10:00 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone un recorrido por los lugares y monumentos más significativos de Extremadura desde Yuste hasta Guadalupe, pasando por Plasencia, Cáceres, Mérida, Medellín y Trujillo a partir del itinerario seguido por un estudiante que decide servir de guía a dos becarias del Instituto de Cultura Hispánica. Comienza con planos que muestran a este estudiante echando gasolina al Seat 600 con el que va a iniciar su viaje, al tiempo que acompaña la voz que señala: "Había terminado felizmente el curso y disponía de unos días de vacaciones. Coincidió esto con la entrega de un coche utilitario, razones más que suficientes para sentirme optimista. Si a esto unimos el viejo proyecto de una larga excursión en la que había prometido servir de guía a dos becarias del Instituto

de Cultura Hispánica para mostrarles la bellezas naturales e históricas de una gran parte de Extremadura, entonces, mis buenos amigos, me encontraba apunto de realizar algo que, al propio tiempo de servirme como ampliación de estudios, no iba a costarme demasiado trabajo (…)". Seguidamente, se incorporan planos del vehículo dirigiéndose a la sede del Instituto de Cultura Hispánica donde este estudiante recoge a las dos becarias. A partir de ahí se incorporan planos de los lugares y de los monumentos que van visitando. En Cuacos de Yuste, el Monasterio de Yuste. En Plasencia: la Casa del Deán, el Palacio de Mirabel y la Catedral Nueva. En Cáceres: el Arco de Estrella, el Palacio de Mayoralgo, la Torre de las Cigüeñas, la Torre de la Plata, la Casa de los Solís, la Iglesia de Santa María y el Castillo de la Argüijuela. En Mérida: el Teatro romano, el Acueducto Romano, el Templo de Diana, el Templo de Marte u Hornito de Santa Eulalia y el Puente romano. En Medellín, el Monumento a Hernán Cortés. En Trujillo: la Plaza Mayor y la Iglesia de San Martín, el Monumento a Francisco Pizarro, el Palacio de los Duques de San Carlos y el castillo. Y, finalmente, en Guadalupe, el Monasterio de Santa María de Guadalupe.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Las pinturas negras de Goya*[738]

DIRECTOR: Christian Anwander

GUIONISTA: José Camón Aznar

MONTAJE: Julio Santa Inés

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Teófilo Martínez

MÚSICA: Alberto Blancafort

FOTOGRAFÍA: Antonio Verdugo

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 15:59 min.

DESCRIPCIÓN: El documental analiza la serie de las pinturas negras de Goya. Las primeras imágenes presentan algunas obras de la primera etapa de Francisco de Goya, *La era o El Verano* (1786), *La vendimia o El Otoño* (1786) y *El pelele* (1791-1792), a las que siguen diferentes planos de *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos* (1814). Un plano de *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799), da entrada a otras obras de la serie los *Caprichos*, *Aguarda que te unten* y *Se repulen,* para, a continuación, focalizar la atención en las pinturas negras, realizadas por el artista en fecha posterior a

[738] En la base de datos de Filmoteca Española también figuran Juan García García y Rafael Simancas como responsables de la fotografía y del montaje, respectivamente.

1808, en su finca de la Quinta del Sordo, a orillas del Manzanares. En este sentido, se suceden diferentes planos—tanto generales como detalle— de diferentes obras: *La romería de San Isidro* (1820-1823), *El aquelarre* (1820-1823), *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* (1820-1823), *Perro semihundido* (1820-1823), *Judit y Holofernes* (1820-1823), *Dos frailes* (1820-1823), *Dos mujeres y un hombre* (1820-1823), *La lectura o Los políticos* (1820-1823), *Saturno devorando a un hijo* (1820-1823), *Dos viejos comiendo* (1820-1823), *Duelo a garrotazos* (1820-1823), *Las Parcas o Átropos* (1820-1823), *Aquelarre o Asmodea* (1820-1823) y *Peregrinación a la Fuente de San Isidro o El Santo Oficio* (1820-1823). Junto a estas, también se alude a diferentes grabados de los *Disparates* y los *Caprichos* y a otras obras como *Auto de fe de la Inquisición* (ca. 1814-1816), *El conjuro* (1797-1798), *El Aquelarre* (1797-1798) o *El coloso* (ca. 1810-1816).



AÑO: 1960

TÍTULO: *El Greco, un pintor, un río, una ciudad*

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

GUIONISTA: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Valladares

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Manuel Rojas

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Madrid Film

DURACIÓN: 10:16 min.

DESCRIPCIÓN: El documental traza un semblante de la trayectoria artística y vital del pintor cretense y se centra principalmente en sus vínculos con Toledo. Comienza con una serie de imágenes de la Ciudad Imperial que quedan sintetizadas en *Vista y plano de Toledo*, obra del pintor. El documental nos introduce en la pintura del artista, del que seguimos la evolución creadora desde la influencia veneciana, bajo la impronta de Tiziano, hasta la configuración definitiva de su personalidad artística fuertemente cargada de subjetividad, imaginación y originalidad en Toledo. En palabras del director, "sus obras representan el resumen de su vida". La cámara analiza la primera gran obra, *El expolio* (1579), realizada para la sacristía de la catedral de Toledo, y se detiene en otras, como *El martirio de San Mauricio* (1580-1582) y *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588).



AÑO: 1960

TÍTULO: *Velázquez*

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

GUIONISTA: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Valladares

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Manuel Rojas

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Madrid Film

DURACIÓN: 11:56 min.

DESCRIPCIÓN: Comienza el documental con la imagen de la Giralda de Sevilla, a la que le sigue la de la pila bautismal en la que Diego Velázquez recibió el sacramento del bautismo. Tras evocar el estudio de Pacheco, quien supo transmitir a Velázquez el saber teórico y técnico de la pintura, se centra el film en realizar un recorrido por las etapas de la vida del pintor y su trayectoria creadora: desde su etapa sevillana, pasando por sus etapas madrileñas y los viajes a Italia, hasta su etapa de culminación, que marcarán la evolución de su pintura.



AÑO: 1960

TÍTULO: *Goya, tiempo y recuerdo de una época*

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

GUIONISTA: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Valladares

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Manuel Rojas

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Madrid Film.

DURACIÓN: 10:21 min.

DESCRIPCIÓN: El documental traza un recorrido por la trayectoria artística de Goya, que muestra la evolución de sus pinturas, desde los cartones para tapices a las pinturas negras, pasando por las obras que realizó como pintor de cámara. Comienza con imágenes de Madrid, entre las que destacan el Palacio Real de Madrid y una vista aérea de la plaza mayor, que quedan sintetizadas en la imagen urbana que ofrece *La pradera de San Isidro* de 1788, con la vista de la ciudad al fondo, en la que se reconocen los principales monumentos, desde el Palacio Real, a la izquierda, hasta la gran cúpula de la Iglesia de San Francisco el Grande a la derecha. Se suman a ella planos detalle que muestran a la muchedumbre durante la festividad del santo labrador, patrón de Madrid, así como otros

planos de obras costumbristas que retratan la forma en la que vivía la gente de la época: *El ciego de la guitarra* (1778), *El bebedor* (1777), detalle de *La merienda* (1776), *La vendimia* o *El Otoño* (1786), *El quitasol* (1777), *La gallina ciega* (1788), *Baile a orillas del Manzanares* (1776-1777), *La cometa* (1777-1778), *Los zancos* (1791-1792), *Las gigantillas* (1791-1792), *El pelele* (1791-1792), *La nevada o El invierno* (1786), *Las mozas del cántaro* (1791-1792), *El cacharrero* (1779), *La boda* (1792), *Muchachos cogiendo fruta* (1778) y *Niños inflando una vejiga* (1777-1778). La representación de la infancia en sus tapices sirve de hilo conductor para presentar los retratos en los que están presentes los niños en compañía de su familia (*La duquesa de Osuna y sus hijos,* 1787-1788). Es, en este momento, cuando se suceden los retratos que realizó para los nobles y los reyes. El encuadre del rostro del pequeño Fernando VII, en el retrato real *La familia de Carlos IV* (18000), da entrada a las imágenes de la guerra (*El 2 de mayo de 1808 en Madrid,* o *La lucha con los mamelucos* (1814) y *El 3 de mayo en Madrid*, o *Los fusilamientos* (1814)), a las que le siguen las del final de su producción artística, las pinturas negras.



AÑO: 1962

TÍTULO: *Berruguete*

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Guillermo Fañanás

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 12:55 min.

DESCRIPCIÓN: Documental biográfico dedicado a la vida y obra del insigne escultor Alonso Berruguete. Comienza con una panorámica de la ciudad de Toledo desde el otro lado del Tajo. Planos exteriores e interiores del Hospital de San Juan Bautista (Hospital de Tavera). Panorámica de Paredes de Nava, ciudad natal del escultor, y planos de la Iglesia de Santa María, de las calles de la localidad y de la Iglesia de Santa Eulalia. Planos de diferentes pinturas como la *Natividad* y la *Huida a Egipto* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, procedentes del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Planos exteriores de la Iglesia de San Pablo de Valladolid y panorámica de unos pinares castellanos. Planos del *Calvario* del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San

Benito el Real, de diferentes santos, apóstoles y profetas, y del relieve de la Presentación de Jesús en el Templo, también del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real. Planos de Medina de Río Seco. Planos de los retablos de la Iglesia de Santiago Apóstol de Valladolid y de la Iglesia del Convento de Santa María de La Mejorada de Olmedo. Planos de diferentes santos, del relieve de la Oración en el Huerto del retablo del Convento de Santa María de La Mejorada de Olmedo, del Ecce Homo del Museo Nacional de Escultura, procedente de la Iglesia de San Juan de Olmedo, del *Cristo atado a la columna*, del relieve del Camino del Calvario del retablo del Convento de Santa María de La Mejorada de Olmedo, del Calvario del Retablo Mayor del Colegio de los Irlandeses (Salamanca) y de la *Piedad*. Planos del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real. Planos de San Jerónimo de la iglesia de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de San Cristóbal del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real, de San Jerónimo del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real, del Sacrificio de Isaac del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real y de San Sebastián del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real. Planos de la sillería del coro de la Catedral de Toledo y del Grupo de la Transfiguración. Planos del Sepulcro del Cardenal Tavera. Termina el documental con planos de Ventosa de la Cuesta.



AÑO: 1963

TÍTULO: *Románico resucitado*

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

GUIONISTA: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Cantalejo

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Francisco Perelló; Fernando López Heptener

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

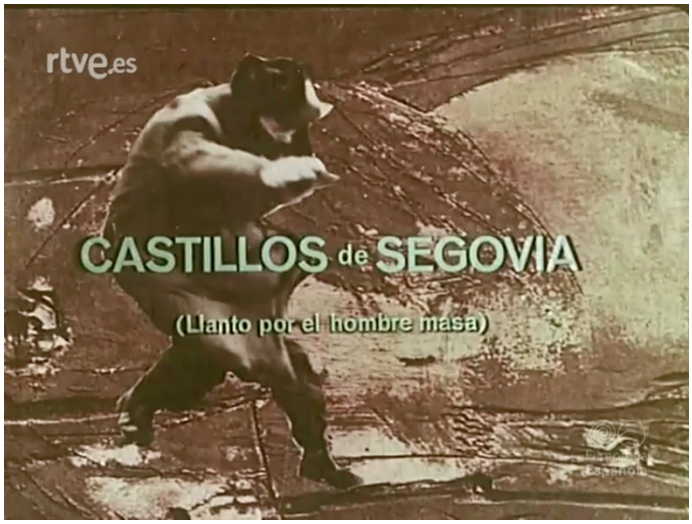
EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 9:59 min.

DESCRIPCIÓN: El documental da cuenta de la huella del arte románico y recoge el proceso de restauración de unas pinturas medievales. Comienza el documental con panorámicas de paisajes pirenaicos, a los que acompañan apuntes históricos sobre la reconquista que son pronunciados por el locutor. Planos de las ruinas del monasterio de Santa María de Lavaix, anegadas por el embalse de Escales, en El Pont de Suert (Lérida). Plano de la iglesia de San Juan de Boi y diferentes vistas de la iglesia de Santa María de Taüll. Panorámica de Taüll y planos de la iglesia de San Clemente. A continuación, se muestran las distintas fases y técnicas del proceso de restauración de los frescos medievales. Para ello el documental se centra en el trabajo del restaurador Antonio Llopart Castells y las

cámaras se trasladan a su taller donde documentan el paso de las pinturas murales del coro del Real Monasterio de las Clarisas de Toro, en Zamora, realizadas al "fresco seco", a lienzo. Se muestran planos del ciclo de santa Catalina de Alejandría y de la Epifanía. Planos de las pinturas de los ábsides de las iglesias de Santa María y San Clemente de Taüll, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.



AÑO: 1963

TÍTULO: *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)*

DIRECTOR: Josep Maria Font i Espina; Jordi Feliu

GUIONISTA: Josep Maria Font i Espina; Jordi Feliu

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ángel Baltanás

FOTOGRAFÍA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 11:46 min.

DESCRIPCIÓN: El documental evoca los valores del medievo a través de los castillos y establece un contraste con el tiempo actual representado por el concepto de hombre-masa. Comienza alternando planos de algunos de los habitantes de las diferentes localidades segovianas practicando sus oficios con planos de los castillos de la provincia: el de Turégano, el de Pedraza, el de Castilnovo, el de Sepúlveda, el de Coca, el de Cuéllar y, finalmente, el Alcázar de Segovia. A continuación, el documental va desentrañando los significados de los castillos. Al tiempo que les va asignando las diferentes funciones que desempeñaron en sus orígenes, los va vinculando con la actualidad, a través imágenes de archivo y de planos que incorporar a niños dibujando símbolos representativos de esas funciones. El de Turégano representa la religiosa; el de Pedraza simboliza el cautiverio;

el de Castilnovo muestra el carácter bélico; el de Sepúlveda representa el respeto a la ley; el de Coca simboliza la riqueza y el esplendor; el de Cuéllar simboliza el amor; y el Alcázar de Segovia es la "clave de los castillos de Segovia, resumen de Castilla, testigo de la raza".



AÑO: 1963

TÍTULO: *Arte de América y España*

DIRECTOR: Manuel Augusto García Viñolas

GUIONISTA: Manuel Augusto García Viñolas; Juan Ignacio Macua[739]

MONTAJE: Pedro Sevilla

LOCUTOR: Rafael de Penagos

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

DURACIÓN: 10:10 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por la exposición Arte de América y España organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Comienza con un planto detalle de las manos de un visitante quien ojea el catálogo de la exposición. Mediante una panorámica vertical se encuadra el Palacio de Cristal del Retiro, sede de la exposición. Seguidamente, se incorporan planos de la fachada donde aparecen anunciados los países participantes, así como el título de la exposición. La cámara recorre el interior de las salas y se detiene ante las obras de diferentes artistas: Préfète Duffaut (Haiti), Macarrón (España), David Luan (USA), Julio Castillo (Colombia), Álvaro Delgado (España), Zachrisson (Panamá), Markle (Canadá), Narotzky (USA), Botero (Colombia), García Ocho (España), Dutary (Panamá), Carola

[739] En la base de datos se acredita como guionista a Manuel Augusto García Viñolas, sin embargo, en el documental se recoge a Juan Ignacio Macua como responsable del texto.

Albano (Argentina), Noé (Argentina), Jasper John (USA), Tábara (Ecuador), Gamarra (Uruguay), Alfredo Da Silva (Bolivia), Barreda (Chile), Manrique (España), García Uriburu (Argentina), Jaime González (Chile), Cañás (Argentina), Vicente Vela (España), Milner (Perú), Manzur (Colombia), Zóbel (España), Ómar Rayo (Colombia), Gerardo Rueda (España), Fernández Muro (Argentina) Ganador del Primer Premio, Feito (España), Galdós Rivas (Colombia), Jorge Damiani (Uruguay), Armando Morales (Nicaragua), De Labra (España), Rauschenberg (USA), Squirru (Argentina), Borrego (Cuba), Guinovart (España), Modest Cuixart (España). Junto a ello, también recoge a alguno de los visitantes contemplando determinadas obras, como una niña que contempla la obra de Modest Cuixart, mientras el locutor en tono irónico apunta que "toda la tristeza y todo el horror de un mundo roto y prisionero que no llegamos a entender se apoyen en el oro barroco del español Cuixart. La niña sí que lo entiende, ella sabe mucho de muñecos que tienen sueño y frío, que están rotos y desnudos; muñecos apresados, quietos… y se va preocupada porque ha comprendido que también los muñecos pueden morir". Termina el documental con planos de una pared en ruinas, de un estanque con cieno, del suelo del Parque del Retiro, de un banco, del tronco de un árbol, al tiempo que el locutor establece una analogía con las obras de Feito, Manrique, Cañas o Tábara.



AÑO: 1964

TÍTULO: *El Escorial, piedra de España*[740]

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Fernando Rey

MÚSICA: José Muñoz Molleda

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 14:36 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Imágenes de diferentes detalles de los frescos de la Sala de Batallas de El Escorial. Imagen de la obra *Adoración del nombre de Jesús y la Santa Liga* (1579-1582), del Greco. Diferentes vistas del monasterio, con planos de los frescos de la bóveda de la biblioteca, del presbiterio —con los frescos de la bóveda *Triunfo de la Iglesia Militantes* de Lucas Giordano—, del retablo, del coro —con los frescos de la bóveda *Juicio Final* de Lucas Giordano—, a las que acompañan las palabras del locutor

[740] Los datos de los apartados de guionista y locutor han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

sobre la génesis del edificio. Imágenes de dibujos, maquetas, planos y herramientas que fueron empleados para la construcción del monasterio. Imágenes exteriores del edificio y de turistas que van a visitarlo. Imágenes de las esculturas de los seis reyes de Israel que decoran la fachada de la iglesia: Ezequías, Josafat, David, Salomón, Josías y Manasés. Imágenes de las cubiertas. Imágenes del Patio de los Mascarones y del Patio de los Evangelistas. Alusiones a Fray José de Sigüenza, como cronista y bibliotecario de El Escorial que sirven de acompañamiento a imágenes de la biblioteca. Imágenes del Salón de Trono y del Panteón Real a las que acompañan notas históricas sobre Felipe II. Detalles de la obra *La adoración de la Sagrada Forma* (1685-1690) de Claudio Coello e imágenes de la sacristía. Imágenes de las salas del museo con obras de Tintoretto (*La conversión de María Magdalena*), Tiziano (*Última Cena*), El Bosco (*La Coronación de espinas*) o el Greco (*El martirio de San Mauricio*). Imágenes del fresco de la *Batalla de la Higueruela*, de la Sala de Batallas. Imágenes del claustro. Imágenes del coro y del presbiterio. Imágenes de los grupos escultóricos de Felipe II (lado de la epístola) y de Carlos I (lado del evangelio), realizados por Pompeo Leoni. Imagen del aposento de Felipe II. Imágenes exteriores de El Escorial.



AÑO: 1966

TÍTULO: *Zurbarán*

COLECCIÓN ARCHIVO HISTÓRICO DE NO-DO: Documentales en color

PRODUCTORA: Studio Film[741]

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Simón Ramírez[742]

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color: Eastmancolor

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 10:24

DESCRIPCIÓN: Este documental le confiere un especial protagonismo a la imagen histórica de Guadalupe (Cáceres) y al Real Monasterio de Santa María para evocar la imagen del pintor a través de la serie de sus retratos monásticos, las pinturas de escenas piadosas y visiones sobrenaturales, y los bodegones. Los cuadros de Zurbarán enlazan el pasado con el presente a través de escenas que recrear la vida conventual y que vinculan

[741] Este título producido por Studio Films en 1966, también fue presentado por NO-DO en 1968, tanto en la revista *Imágenes* con el número de archivo 1209 como en "Documentales Color" 117, sin variaciones en el montaje ni en la duración.

[742] Los datos del apartado de locutor han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

lo real con lo pintado. Comienza con una panorámica lateral de izquierda a derecha que deja ver el entorno natural próximo a la localidad de Guadalupe, a la que la que sigue distintos planos generales que recogen la localidad en último término, relazándose en el último un *zoom* que nos aproxima a las casas que rodean al Real Monasterio de Santa María. En este momento el locutor apunta: "Guadalupe es el pueblo español más identificado con Francisco de Zurbarán. Decir Guadalupe es evocar la figura del pintor…". Distintos planos recogen el entorno urbano de Guadalupe, mostrando sus callejuelas, plazas y fuentes, para, a continuación, centrarse en el monasterio. Se ofrecen vistas exteriores, pero también de su claustro por donde pasean unos monjes que le sirven al locutor para evocar a aquellos que fueron representados por Zurbarán en sus lienzos. Así, se incorporan sucesivamente planos de Fray Hernando de Santiago (ca. 1628), Fray Pedro Machado (1664) y Fray Jerónimo Pérez (1633). A estos se suman otras obras, como Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (1631) o Fray Gonzalo de Illescas (1639). De esta última se ofrecen distintos planos detalle, al tiempo que la cámara va recorriendo sus detalles iconográficos. Lo mismo sucede con *Fray Martín de Vizcaya distribuyendo limosna a los pobres* y *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (ca. 1655). Distintos planos del claustro terminan por encuadrar a través de un *zoom* un limonero que sirve de contrapunto a la visión mimética de la pintura, incorporándose un plano de uno de los bodegones en los que incluye Zurbarán un plato con limones. Así, se suceden planos de otros bodegones suyos y de otras obras como Virgen niña en éxtasis (1630), Virgen niña dormida, Anunciación (1650), La Inmaculada Concepción (16281630) y La Virgen de las Cuevas (ca. 1655). De nuevo, unos planos de unos monjes en el claustro del monasterio sirven para evocar a los representados en las pinturas de Zurbarán, y a los que se convirtieron en santos, como San Hugo (1638) o San Bruno (1638). A continuación, se muestran las obras de las visiones sobrenaturales *Aparición del apóstol san Pedro a san Pedro Nolasco* (1629), Visión de San Pedro Nolasco (1629), Visión del Beato Alonso Rodríguez (1630), Misa del Padre Cabañuelas (1638), Aparición de Jesús al padre Salmerón (1639) y La visión de Fray Pedro de Salamanca. Los planos de *San Serapio* (1628) y de la *Santa Faz* (1631), termina por mostrar la obra pictórica de Zurbarán. Por último, vuelven a aparecer los monjes recorriendo las galerías del claustro y un plano en picado con una panorámica vertical pone fin al documental.



AÑO: 1967

TÍTULO: *Cristalizaciones*

DIRECTOR: Luis Figuerola-Ferretti y José López Clemente

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

AYUDANTE DE MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Juan Justo Ruiz

MÚSICA: Mario Medina

FOTOGRAFÍA: Christian Anwander

EFECTOS ESPECIALES: Christian Anwander

AYUDANTE DE TRUCA: Juan García

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 10:02 min.

DESCRIPCIÓN: El documental explora los paralelismos entre las formas y los colores de los minerales y las formas vegetales y la pintura abstracta de Álvaro Delgado, Dimitri Perdikidis y Antonio Lorenzo. En este sentido, comienza planteando la siguiente reflexión: "el tiempo que vivimos es un tiempo de realidades, pero también de abstracciones. Realidad y abstracción pueden llegar a fundirse en la forma, luz y color de algunas cristalizaciones minerales. Esta película nos plantea la duda de si fue el artista, como en otras ocasiones, quien presintió el misterio de la constitución de la materia. ¿Fantasía de la naturaleza? ¿Imaginación del artista? A continuación, se incorporan

planos donde se examina las texturas, los contrastes cromáticos y lumínicos de las cristalizaciones minerales y de elementos vegetales y sus paralelismos con las formas plásticas de Álvaro Delgado, Dimitri Perdikidis y Antonio Lorenzo.



AÑO: 1967

TÍTULO: *España monumental*

DIRECTOR: José Luis Font

GUIONISTA: Pablo Runyan

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

FOTOGRAFÍA: José Luis Sánchez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

DURACIÓN: 18:29 min

DESCRIPCIÓN: El documental ofrece un recorrido por el legado monumental español a través de algunos ejemplos emblemáticos de los diferentes periodos y estilos, desde la época romana hasta el siglo XVIII, pasando por el visigodo, andalusí, mozárabe, mudéjar, gótico, plateresco, renacimiento y el barroco. Comienza el documental con la presentación de los créditos sobreimpresos en el bisonte de las pinturas rupestres de Altamira. Entre las primeras imágenes que dan cuenta de los vestigios de época romana, se incluyen planos de la muralla de Tarragona con la Torre del Arzobispo, el puente de Córdoba, la Torre de los Escipiones, el Arco de Bará (Tarragona), el Augusto de Prima Porta y el Acueducto de Segovia. Del legado artístico de época visigoda, se ofrecen planos de la Iglesia de Santa Comba de Bande (Orense), de la Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora), de los capiteles de esta iglesia que recogen uno Sacrificio de Isaac y el otro unas aves picando un racimo de uvas, del tesoro de Guarrazar y de la Iglesia de San Juan

de Baños (Palencia). Un plano del estrecho de Gibraltar da paso al legado islámico en la península ibérica, al tiempo que el locutor apunta que "comenzó a florecer en la Península una de las culturas más brillantes de la historia". Así, se ofrecen planos de la muralla de la Alcazaba, en el recinto de la Alhambra (Granada), del Patio de Comares o de los Arrayanes y de la Giralda de Sevilla. A continuación, se detiene la cámara en la Mezquita de Córdoba de la que se ofrecen vistas exteriores e interiores, tanto del *haram* como del *mihrab*, y se presta especial atención a su decoración. Seguidamente, se vuelven a mostrar distintas vistas del exterior de la Alhambra, de la puerta de la Justicia, de la yesería policromada del Mexuar, de los mocárabes, de la decoración geométrica y de los ataurique y del Patio de los Leones. De la zona que no fue conquistada por los musulmanes y que quedó bajo dominio cristiano se ofrecen ejemplos del arte prerrománico asturiano y románico. De este modo, se incorporan planos del interior de San Isidoro de León, de los exteriores de Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo, de la cúpula de la catedral de Zamora y de la fachada de la Iglesia de Santo Domingo de Soria. Se detiene la cámara en recoger los detalles decorativos que componen la portada: el tímpano, las arquivoltas y los capiteles. A continuación, se ofrecen vistas de la Colegiata de Santa María del Sar (Santiago de Compostela), tanto del interior del templo como de su claustro. Planos del Pazo de Xelmírez. Planos de la Catedral de Santiago de Compostela: la fachada de las Platerías, el Pórtico de la Gloria y la escultura de Santiago Apóstol en el parteluz. Del arte mozárabe se ofrece como ejemplo el monasterio de San Miguel de Escalada (León) y del arte mudéjar se incorporan planos del patio de la Casa de Pilatos (Sevilla), de la iglesia de Santiago del Arrabal (Toledo), de la Iglesia del Cristo de la Luz (Toledo) y del artesonado mudéjar del claustro alto del Monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo). Un plano detalle del tímpano de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora) se abre hasta encuadrar toda la portada. En este momento, se inicia el recorrido por el gótico. Se incluyen planos de la Catedral de León, de vidrieras góticas y de la Catedral de Burgos. A continuación, se muestran distintas vistas del Alcázar de Segovia. Un plano detalle recorre el escudo de armas de los Reyes Católicos en el monasterio de San Juan de los Reyes (Toledo), al tiempo que el locutor señala "a mediados del siglo XV, Fernando, rey de Aragón, e Isabel, reina de Castilla, unen sus vidas y sus reinos. La unidad nacional se ha cumplido. El último baluarte árabe, Granda, es conquistado el mismo año en que tres carabelas españolas descubren un continente, un nuevo mundo: América". Planos del claustro del monasterio de San Juan de los Reyes y del patio de Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca, de la fachada de la

Universidad de Salamanca, de la fachada del Hospital de los Reyes Católicos, de la Casa de las Conchas (Salamanca). A continuación, se suceden los planos de la ciudad de Toledo desde el otro lado del Tajo, del Arco de Santa María de Burgos, del Palacio de Vázquez de Molina o de las Cadenas de Úbeda y del Palacio de Carlos V de Granada, a los que acompañan las palabras del locutor que apuntan: "la unidad nacional y el descubrimiento de América producen como resultado un Imperio que se extiende por el mundo entero. Los más grandes artistas de la época trabajan para el rey de España. La Península se convierte en el punto de reunión de todas las tendencias y como siempre España las filtra y da de todas ellas una versión distinta, personal. Se manifiestan claramente las dos grandes tendencias culturales de la época: el culteranismo, opulento y recargado de las tierras del sur y el austero y esencial conceptismo castellano. El renacimiento que había empezado con la estricta aplicación de los cánones italianos evoluciona lentamente hasta la parición de un genio, Juan de Herrera, que le confiere un carácter definitivamente español y que se concreta en el más español de todos los monumentos: El Escorial". De este modo, se ofrecen diferentes vistas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A continuación, del barroco, se incorporan como ejemplos planos del claustro de los Estudios de la Clerecía de San Marcos (Salamanca) y de la Plaza Mayor de Salamanca. Es en este momento cuando el locutor señala que "al finalizar el siglo se produce un nuevo genio, José de Churriguera que llevará el estilo hasta un punto límite, y a partir de él en España ya no se hablará de barroco, sino de churrigueresco". Así, se incorporan planos del lateral de la Catedral de Santiago de Compostela, de la fachada del Real Hospicio de San Fernando, de la fachada del Palacio de San Telmo (Sevilla), el Transparente de la Catedral de Toledo. A continuación, se incluyen planos del Palacio Real de Aranjuez, de la Casa del Labrador, así como de los jardines y fuentes, como la de Hércules y Ateneo, la de Hércules y la Hidra, la del Niño de la Espina o la de Ceres. Culmina el documental con planos de la iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros (Badajoz) y la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela, a las que acompaña el siguiente comentario: "Pero hay algo más; un nuevo elemento viene a sumarse a la evolución del estilo. Los vastos territorios españoles de América empiezan a originar formas propias que llegan a la metrópolis como esa iglesia, casi mexicana, de Jerez de los Caballeros o la fachada netamente colonial de la catedral de Santiago".



AÑO: 1968

TÍTULO: *Cuzco: ciudad dos veces imperial*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Manuel Ballesteros Gaibrois

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: Nicolás Muñoz

SONIDO: Lucho Romero; Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ángel Losada Velasco

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 14:51 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por algunas muestras del arte precolombino, concretamente de la cultura inca, y del arte virreinal en Cuzco. Comienza con diferentes vistas del conjunto arqueológico de Sacsayhuamán, asentamiento ceremonial y militar inca, cuya construcción se inició bajo el gobierno del sapa inca Pachacútec en el siglo XV y finalizó con Huayna Cápac en el siglo XVI. Entre esas imágenes, se muestran a unos pastores con un rebaño de llamas y danzas guerreras ritual incas. A continuación, se ofrece una visión del complejo arqueológico de Qenqo y se

muestran algunos de sus vestigios como el monolito de piedra o el canal labrado en la roca en forma de zigzag que era utilizado en los rituales ceremoniales. Posteriormente, las cámaras recorren las salas del Museo Arqueológico de Cuzco. Se ofrecen muestras de las cerámicas incas como los aríbalos, ejemplos de la orfebrería como un ídolo antropomorfo de oro o piezas suntuarias de plata, piezas líticas como las mazas rompecabezas en formas de estrellas, uncus o camisas masculinas, queros o vasos ceremoniales, que eran generalmente de madera tallada y policromada, así como escapelos y tumis, que eran los instrumentos quirúrgicos más utilizados para llevar a cabo las trepanaciones en los cráneos. En este sentido, se incorpora el plano de una vitrina con calaveras en las que se pueden observar las huellas de esas heridas y trepanaciones. También se incluyen dos ejemplos de pinturas al óleo del siglo XVIII: *Retrato de una Ñusta* y *Retrato de don Marcos Chiguantopa Cornilla Inca*. A continuación, se inicia un recorrido por las calles de la ciudad, al tiempo que el locutor señala "todo Cuzco es una perenne amalgama de construcciones incaicas y virreinales". La cámara se detiene en examinar la piedra de los doce ángulos que forma parte del Palacio de Inca Roca ubicado en la calle Hatun Rumiyoq. Se ofrecen diferentes vistas del interior y del exterior de Coricancha, principian templo inca, sobre el que se construyó el Convento de Santo Domingo. Posteriormente, la cámara recoge algunos de los monumentos y espacios más emblemáticos de la ciudad: la Casa de los cuatro bustos, la Casa de Garcilaso de la Vega, la Plaza del Regocijo, la Casa del Almirante, los soportales de la Plaza de Armas y la catedral. De esta última se ofrece una panorámica vertical de abajo arriba y otra horizontal de izquierda a derecha, mientras el locutor señala "la catedral, restaurada por España después del terremoto de 1950". Así, se incorpora un plano con la placa que da testimonio de ello. A continuación, prosigue el documental ofreciendo ejemplos de la arquitectura virreinal: la iglesia de la Trinidad, la iglesia de la Compañía, el claustro de la iglesia de la Merced, el convento de san Francisco, el Arco de Santa Clara y la iglesia de San Pedro. De esta última señala el locutor que la fachada "conserva los símbolos de la huella hispana; la cruz en lo alto y el gran escudo de Castilla en el centro". Diferentes planos de sus gentes y del mercado dan cuenta de la vida en la ciudad. La cámara se traslada al taller de Hilario Mendívil Velasco donde trabaja junto a su familia modelando esculturas religiosas. A continuación, el documental se centra en ofrecen una visión de los interiores de los templos, prestando especial atención a su mobiliario, piezas litúrgicas, pinturas, esculturas y orfebrería. De la iglesia de San Blas, se incorporan diferentes planos de su púlpito en madera, obra del escultor Juan Tomás Tuyru Túpac. De la catedral, se

incorporan planos de sillería del coro tallada en madera, de las rejas en madera que cierran los altares laterales y del altar mayor realizado en plata. Diferentes planos recogen a los feligreses venerando la imagen de el *Señor de los Temblores*, que protege de los terremotos y es sacado en procesión. Como testimonio de ello se ofrece un plano de un lienzo en el que está representado el terremoto de 1650. De los ejemplos de orfebrería se ofrecen muestras de las custodias de la catedral y del convento de la Merced. A continuación, el locutor apunta que "donde la orgía artística del oro halla su cénit es en la iglesia de la Compañía". Así, se incorporan planos del púlpito y del retablo. Finalmente, se ofrecen algunos ejemplos de la imaginería y de la pintura virreinal, como el *Juicio Final* (Diego Quispe Tito, 1675) o el *Matrimonio de Doña Beatriz Clara Ñusta Inca con Don Martín García Oñez de Loyola*, con la que termina el documental al tiempo que el locutor apunta "se funden en Cuzco sin discriminación las dos razas. Don Martín de Loyola, sobrino de San Ignacio, hijo de su hermano mayor don Beltrán casa con la Ñusta, Doña Beatriz, princesa del Perú, hija de don Diego Inca, su último rey. Este es Cuzco indio y español, altivo y señorial". El último plano es una vista aérea de la ciudad en la que se sobreimpresiona la palabra fin.



AÑO: 1968

TÍTULO: *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Manuel Ballesteros Gaibrois; Alberto Carles Blat

MONTAJE: Otilia Ramos

AYUDANTE DE MONTAJE: Manuel García

SONIDO: Lucho Romero; Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ángel Losada Velasco

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: Alberto Carles Blat; Ismael Palacio Aldea

ASESOR ARTÍSTICO: Manuel Ballesteros Gaibrois

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 12:36 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por las ruinas que conforman Machu Picchu, aportándole un tono turístico. Comienza con diferentes planos que recogen los parajes naturales que recorre el ferrobús de Cuzco a Machu Picchu y donde se ponen de relieve algunos de los elementos que conforman el entorno como el río Urubamba, que en su curso alto lleva el nombre de río Vilcanota. Planos de la llegada del ferrobús a la estación de Machu Picchu y de la carretera en zigzag que lleva desde la estación a las ruinas por donde circulan los autobuses. A partir de este momento, el documental inicia un recorrido y se muestran diferentes vistas del entorno natural presidido por el Huayna

Picchu que sirve de telón de fondo del conjunto arqueológico inca de Machu Picchu. De este modo, se ofrece un plano general de la ciudad con el que se da cuenta de la zona sagrada situada en el lado derecho y de la zona oficial y sacerdotal situada en el lado izquierdo. A continuación, se incorporan diferentes vistas de los andenes agrícolas a modo de terrazas de cultivo, sobre los que el locutor apunta que "el hombre ha vencido a la naturaleza". Además de detenerse en mostrar la integración de la arquitectura en la naturaleza, también se muestra la integración de la fauna en el entorno con ejemplos de las alpacas. A continuación, se incorpora un plano de la entrada principal a Machu Picchu que a través de un *zoom* de alejamiento unido a una panorámica horizontal nos vuelve a ofrecer una vista general de la ciudad que termina con un *zoom* de aproximación al "Torreón" o Templo del Sol situado en el espacio sagrado. Es a partir de este momento cuando el documental va recorriendo los diferentes espacios y hace uso de la recreación de es escenas cotidianas por el grupo del Centro Qosqo de Arte Nativo para explicar las funciones de las distintas unidades arquitectónicas. Así, en el Templo del Sol se recrea una escena de la vida oficial administrativa de los incas con un sistema de contabilidad a través del quipu, una cuerda de colores provista de nudos. Vista del exterior del templo y de la escalera que conduce a su interior, que sirve al locutor par explicar el trabajo de cantería de los sillares unidos sin argamasa. También se da cuenta de la tarea de la siembra y se muestran imágenes del sistema de riego con canales y depósitos. Asimismo, se recrea la manera de labrar los sillares y se muestra la Tumba Real del Machu Picchu. Seguidamente se recoge a un chasqui recorriendo las ruinas, que recrea el sistema de correos inca. A continuación, se muestra la zona residencial con planos de las viviendas. La cámara recoge a unos turistas contemplando una escena incaica de molienda en la casa de los morteros. Un *zoom* nos introduce a la zona sagrada y nos muestra el Templo Principal presidido por una mesa de altar. Se ofrecen diferentes planos de la arquitectura y de las ventanas trapezoidales. Otro *zoom* nos lleva, en este caso, al Intihuatana, donde se ofrecen diferentes vistas, entre ellas, del reloj solar. Vista de la plaza principal y de los turistas subiendo por las escaleras a las zonas altas de la ciudad, desde donde contemplan todo el conjunto. Finalmente, se recrea una escena ceremonial del culto al sol en el Intihuatana.



AÑO: 1968

TÍTULO: *Vázquez Díaz: su vida y su obra*

DIRECTOR: Arturo Ruiz-Castillo

GUIONISTA: Arturo Ruiz-Castillo

MONTAJE: Reneta Merino

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Vicente Martínez

MÚSICA: Trade; García Velasco; Mario Medina Seguí; Kassanova; Arquelladas; Monreal

FOTOGRAFÍA: Ángel Gómez Matesanz; Miguel Melcón Hernando

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 12:58 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por la trayectoria artística y vital de Daniel Vázquez Díaz. Comienza con distintos planos que nos muestran al pintor Vázquez Díaz elaborando una de sus obras en la que retrata a sus dos nietas. A estas imágenes las acompaña el testimonio del pintor, que relata autobiográficamente su pasión por la pintura desde tiempos inmemoriales; así como la forma en la que ésta se convirtió en su prioridad tanto a nivel personal como profesional, pese al rechazo de su padre. Tras sus palabras, se suceden una serie de imágenes que nos aproximan al pueblo natal del artista: Nerva, del que se muestran algunos de los lugares más representativos de su vida y obra, como la Iglesia de San Bartolomé Apóstol o su estudio de pintura en la calle María de Molina.

En su casa natal, vecinos y allegados le recuerdan su fama y sus obras con una placa. Se suceden testimonios del autor que relata algunos de sus lugares que fueron significativos en su carrera artística, como París y el País Vasco. El paisaje donostiarra adquiere gran visibilidad en su obra. Reminiscencias de su admiración a París y a las tendencias impresionistas y futuristas. Instalado en la ciudad francesa, se hace un hueco junto a los artistas modernistas más influyentes del momento. En un panorama en el que el cine aparece de la mano de los hermanos Lumière, Vázquez Díaz se consagra como pintor y recibe la Medalla de Oro en el Salón de Otoño con una exposición marcada por obras como: *El Poeta Rubén Darío de Cartujo* y *Las Hermanas en el Balcón*. Regresa a España y se instala en el País Vasco, ciudad que va a trasladar a sus lienzos. Los retratos adquieren protagonismo, y sus obras se tiñen de matices grisáceos incluso en obras llenas de color para dotarlas de una mayor exaltación cromática. Se muestran imágenes de obras célebres del autor, retratos de toreros y monjes. Dibuja a ilustres figuras de intelectuales como Baroja, Zuloaga, Marañón, Unamuno y a toda la generación del 98. Incide en la importancia de la conjugación de dibujo y color en la realización de una buena obra. Tras ganar una nueva Medalla de Oro, comienza un proyecto en la Rábida en el que desglosará la historia del descubrimiento de América en forma de frescos y cuadros murales. A continuación, se retrata una escena familiar en la que el artista aparece acompañado de sus dos bisnietas. Distintos planos del estudio del pintor acompañan a la voz del narrador que relata la muerte del pintor y la decisión de donar su obra artística.



AÑO: 1969

TÍTULO: *La ciudad medieval*

COLECCIÓN ARCHIVO HISTÓRICO DE NO-DO: Documentales en color

DIRECTOR: Pío Caro Baroja

GUIONISTA: Julio Caro Baroja

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 09:51 min.

DESCRIPCIÓN: El documental se centra en mostrar algunos ejemplos de la cultura visual del medievo que dan cuenta de la forma de vida y las costumbres. Comienza con unos planos del exterior de la ciudad de Ávila y de sus murallas. A estos siguen otros que muestran las formas de vida urbana del pasado a través de las representaciones de los pintores flamencos, como ponen de relieve las pinturas de Pieter Brueghel el Viejo *Juegos de niños* (1560) o *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* (1559). En este sentido, para ofrecer un testimonio visual de la vida cotidiana y de las costumbres de la Edad Media, el documental se centra en *Las muy ricas horas del Duque de Berry*. Junto a ello, también se da cuenta la contribución de las portadas románicas a la cultura visual del medievo y, en este sentido, se ofrecen diferentes planos de las enjutas, las arquivoltas

y el tímpano de la de la iglesia de Santa María la Real (Sangüesa). En este recorrido por algunas de las iconografías de la Edad Media, el documental muestra los pecados capitales a través de la representación de la avaricia y la ira en dos capiteles románicos. Asimismo, a través de los planos de uno de los capiteles del claustro de la Catedral de Tudela, en los que se representa a unos peregrinos se da cuenta de la importancia de las rutas de peregrinación, haciéndose especial mención a Santiago de Compostela y la Ruta Jacobea. En este sentido, se vuelve a incorporar un plano de otro de los capiteles del claustro de la Catedral de Tudela que, en esta ocasión, representa el traslado del cuerpo de Santiago el Mayor a Compostela. Otro de los aspectos relacionados con la vida cotidiana y el pensamiento en la Edad Media, que es tratado por el documental, es la muerte, sobre la que se incluyen planos de su representación tanto en miniaturas, como la de los funerales de Carlos VI de la *Crónica de Jean Chartier*, como en esculturas, a través de los ejemplos de los del monasterio de Santa María La Real de Nájera. La cámara se centra en recorrer el Sepulcro de Blanca de Navarra. También se incorporan diferentes planos del Sepulcro de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara de la Catedral de Santa María de Pamplona.



AÑO: 1969

TÍTULO: *El monasterio de Poblet*[743]

DIRECTOR: Joaquín Esteban Perruca

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Francisco Sánchez

GUIONISTA: Joaquín Esteban Perruca

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Jaime Moreno

LOCUTOR: Adolfo Ribas

FOTOGRAFÍA: Blas Martí

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

DURACIÓN: 09:57 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un análisis del monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona) y hace un recorrido por los diferentes espacios que integran el complejo monástico. Sobre diferentes planos generales que recogen el monasterio se sobreimprimen el título del documental y los títulos de crédito. A continuación, una cámara fija montada sobre un vehículo que transmite un *travelling* se va aproximando al monasterio desde la carretera. El locutor presenta el edificio y se refiere a su localización en la provincia de Tarrago y a su construcción en aquellos terrenos que fueron donados en 1150 por Ramón Berenguer, conde de Barcelona, a los monjes cistercienses. Se suceden distintos planos que recogen el recinto amurallado del monasterio, sus jardines,

[743] El dato del apartado de locutor ha sido extraído de la base de datos de Filmoteca Española.

sus estanques, sus huertos y los campos que lo rodean, al tiempo que el locutor explica la evolución del entorno que circunda al edificio. Seguidamente, la cámara se adentra al monasterio pasando por los recintos amurallada a través de la puerta de Prades y, después, a través la puerta dorada. De ahí pasa a la plaza Mayor que se encuentra entre la puerta dorada y el propio monasterio. Se incorporan planos del exterior que dan cuenta de sus torres y de la puerta real que da entrada a todas las estancias del monasterio propiamente dicho. En este sentido, se ofrecen diferentes vistas del exterior de las distintas dependencias que componen el complejo monástico para, posteriormente, hacer un recorrido por cada una de ellas. Se incorporan planos de los tres claustros, aunque la cámara se detiene en el analizar el claustro mayor. En este sentido, además de mostrar las galerías que se abren al jardín a través de las arquerías, se ofrecen planos del templete que cubre la fuente emplazada en uno de los ángulos del claustro. A un plano del cimborrio de la iglesia, le sigue otro tomado desde el mismo que ofrece una vista en picado del claustro. A continuación, se van sucediendo diferentes planos del complejo, donde dominan los picados y los contrapicados. La cámara da cuenta, a continuación, del palacio que el rey Martín, el Humano, mandó construir entre las edificaciones preexistentes en 1397. Desde el atrio del abad Copon, donde se inicia la clausura monacal, la cámara va recorriendo las diferentes dependencias: el locutorio, el despacho del abad, la antigua sala de copistas, la biblioteca, la sala capitular, la cocina, las bodegas, el refectorio, el calefactorio, los antiguos dormitorios y la iglesia. Se detiene el documental en ofrecer algunas de las muestras artísticas que se encuentran en la iglesia, como los sepulcros del panteón de los reyes de la Corona de Aragón o el retablo renacentista de Damián Forment. Termina el locutor señalando: "(…) nos despedimos del monasterio de Santa María de Poblet, panteón de reyes, síntesis de historia, remanso de silencio y joya del arte arquitectónico español".



AÑO: 1969[744]

TÍTULO: *El castillo medieval*

DIRECTOR: Pío Caro Baroja

GUIONISTA: Julio Caro Baroja

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 09:59 min.

DESCRIPCIÓN: El documental analiza las funciones del castillo medieval a partir de los ejemplos de Alarcón, Belmonte, Coca y del Alcázar de Segovia. Comienza con un plano general de Alarcón que recoge el promontorio fortificado que se alza sobre una de las hoces del río Júcar presidido por el castillo y el núcleo de población. Este sirve al locutor para ilustrar la situación estratégica de la que gozaban los castillos medievales. A continuación, se da cuenta de los núcleos de población que surgieron al amparo de dichas construcciones defensivas y se ofrecen planos del pueblo, así como del entorno natural que le rodea. Seguidamente, a través de un *zoom* se encuadra el Castillo de Belmonte y se suceden diferentes planos del mismo que sirven para explicar la función protectora del

[744] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

castillo en el medievo. Junto a ello, se explica el poder que el señor feudal tuvo la sociedad medieval. Para analizar cada uno de los elementos defensivos el documental recurre al Castillo de Coca, cuyos planos se intercalan con otros que incorporan la planta de un castillo que sirven para explicar de manera didáctica los sistemas y las tácticas de defensa. En este orden de ideas, el documental presenta diferentes armas y armaduras, que se intercalan con testimonios visuales de la época. A continuación, se presenta la tipología del castillo-palacio tomándose como ejemplo el Alcázar de Segovia, que la cámara recorre su interior para mostrar sus salones y aposentos. Una vez más estos planos de los interiores se intercalan con pinturas de la época como *Santa Bárbara* (Robert Campin, 1438) o *Cristina de Pizan presentando sus obras a la reina Isabel de Francia, esposa de Carlos VI* (ca. 1410), que sirven para presentar las formas de vida y las costumbres de la aristocracia. En este sentido, diferentes planos detalle descomponen la pintura de Lucas Cranach El Viejo, *Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau* (1544) para mostrar la afición por la caza. Esos animales cazados luego eran consumidos en los banquetes como pone de relieve una miniatura de la Crónicas de Froissart que recoge una escena del banquete de Juan I de Portugal con Juan de Gante (siglo XIV). Finalmente, el documental de cuenta del papel tan importante que ocupaba la religión en la vida de los señores feudales.



AÑO: 1969

TÍTULO: *El deporte en la Bellas Artes*

DIRECTOR: Juan Manuel de la Chica Pallín

GUIONISTA: Antonio Valencia

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Cantalejo

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

CÁMARA: Emilio García de Castro

ASESOR ARTÍSTICO: Luis Figuerola-Ferretti

TRUCA: Christian Anwander

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 10:04 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes celebrada en los palacios de Cristal y de Velázquez del Retiro de Madrid entre mayo y junio de 1969. Un *travelling* lateral de izquierda a derecha deja ver el Palacio de Cristal del Retiro, al tiempo que el locutor informa del evento cultural celebrado en el mismo, donde se exhibieron cerca de ochocientas obras y a la que concurrieron artistas procedentes de 32 países. A este plano, sigue una panorámica vertical que muestra el cartel de la exposición. La cámara capta a los visitantes recorriendo las salas y contemplando las obras expuestas. Entre esas obras, el locutor se refiere explícitamente a

las de José Luis Alexanco, Ramón Lapayese, Juan Haro, Echauz, Robert Michiels, Tagliolini, Alejandro Mieres, Estuardo Maldonado, Daniels, Hilário Teixeira Lopes, Manuel Molezún, Jacinto Higueras, Celis, Tino Grandío, Arriola, Ramón de Zubiaurre, Cuni, Palacios Tardez, Campoli, Antonio Sacramento, Isabel Villar, Bernard Buffet, Dalí o Gutiérrez Solana. La presentación de estas obras se va intercalando con imágenes cinematográficas que muestran el deporte en cuestión que sirvió de inspiración a los artistas plásticos. Termina el documental con planos de los Juegos Olímpicos de México de 1968.



AÑO: 1970

TÍTULO: *El Camino de Santiago*

DIRECTOR: José Luis Font

GUIONISTA: José Luis Font

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: María Pellejero

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: José Pader; Ángel Gómez; Carlos Rodríguez; Jacques Backaës

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Lorenzo Cebrián; Alain Wil

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 50:25 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el Camino de Santiago y explica los principales monumentos que se encuentran a su paso, ofreciendo, en algunos casos, recomendaciones al peregrino contemporáneo sobre las instalaciones y los equipamientos turísticos de los que puede disfrutar en su itinerario. Comienza analizando los orígenes de la peregrinación a Santiago de Compostela y, para ello, se incorporan planos del *Codex Calixtinus* donde, además de reunirse sermones, homilías, milagros y relatos de la traslación del Apóstol Santiago, se incluyen consejos y descripciones de la ruta para visitar su sepulcro. Diferentes planos de la abadía de Cluny se suceden para dar cuenta de

uno de los tantos lugares en los que fue escrito el códice y que, también, fue uno de los motores que impulsó el Camino de Santiago. Un mapa muestra cómo uno de los principales puntos de partida de Europa para emprender la ruta hacia Santiago de Compostela fue París. A continuación, se ofrece una panorámica de la capital francesa que termina con un *zoom* de acercamiento a Notre Dame. Un plano del remate de la torre de Saint Jacques sirve para ilustrar al locutor que ese fue el punto de encuentro de los grupos que iban a emprender el peregrinaje de casi 2000 Km. Seguidamente, tras la misa, se reunían delante de la catedral de Notre Dame para prestar juramento de ayudarse mutuamente en el viaje. Después de mostrar planos enteros de la catedral y de los detalles de las esculturas de su fachada, se vuelve a incorporar un mapa que muestra, además de París, otros puntos de partida desde Francia: Le Puy y Arles. Así, aquellos que venían del este podían hacer parada en Toulouse para hacer una oración en la basílica de San Sernín, de la que se ofrecen planos de su fachada, su cabecera y del lateral del templo, al tiempo que el locutor señala que sus naves tienen las mismas medidas que las de la Catedral de Santiago de Compostela. Planos de los valles pirenaicos y del puerto de Somport. Panorámica de Jaca y planos de la Catedral de San Pedro de Jaca, al tiempo que el locutor apunta que marcó un estilo determinado dentro del románico, denominado "estilo jacense", que influenció muchas de las construcciones surgidas a lo largo del camino. A continuación, señala que "por fortuna en 1971 no es preciso pasar las penalidades de un peregrino medieval para llegar a Compostela", en este sentido se incorporan diferentes planos de las instalaciones con las que cuentan las cadenas hoteleras de la zona. Siguiendo el recorrido de la ruta, el documental se detiene ante los monumentos y parajes naturales que se encuentran a su paso: el Monasterio de San Juan de la Peña, la Iglesia de Santa Cruz de la Serós, el Monasterio de San Pedro de Siresa, el Valle de Hecho, la Selva de Oza, el Monasterio de Leyre, el Castillo de Javier, la Iglesia de Santa María La Real de Sangüesa, la Iglesia de Santa María de Eunate, el puerto de Ibañeta, la Real Colegiata de Santa María de Roncesvalles y la Iglesia de Santiago de Roncesvalles. Al llegar a Pamplona, se incorporan panorámicas de la ciudad y del claustro de la catedral, así como planos de la fachada de la Diputación Foral de Navarra y de algunos de los documentos que forman partes de los archivos de la diputación. De nuevo, se vuelve a dar cuenta de las modernas instalaciones que ofrece el Hotel Tres Reyes para el peregrino contemporáneo, incorporándose planos de su fachada, del vestíbulo y de la piscina. A través de unos planos de Puente la Reina y de su icónico puente románico el locutor informa que este es el enclave donde se unen los dos caminos principales: el aragonés por

Jaca y el navarro por Roncesvalles y Pamplona. A continuación, se incorporan planos de la fachada de la Iglesia de Santiago de Puente la Reina, de una talla que se encuentra en su interior de Santiago Peregrino y de la cabecera del templo. Tras un plano general da la villa, se da entrada a un mapa del norte de España en el que se traza el itinerario a seguir. De este modo, el documental sigue el recorrido del Camino de Santiago y se detiene en Estella donde visita la Iglesia de San Miguel, el Palacio de los Reyes de Navarra y la iglesia de San Pedro de la Rúa, de la que se ofrecen diferentes planos. También se visita el Monasterio de Irache. La siguiente parada tiene lugar Logroño, de la que se incorpora una vista general de la ciudad y planos de algunas iglesias como las de Santa María de Palacio y Santiago el Real. A continuación, se muestra una panorámica y planos del Castillo de Clavijo, de la ciudad de Nájera y del Monasterio de Santa María la Real. La cámara se detiene en mostrar detalles del claustro de este último. De Santo Domingo de la Calzada, el documental da cuenta de su catedral y de la leyenda del gallo y la gallina a través de los planos de las pinturas del retablo de los Milagros de Santo Domingo y de la hornacina del gallo y la gallina. A continuación, se incorporan planos del interior del Parador de Santo Domingo. La siguiente parada es en el monasterio de San Juan de Ortega donde la cámara se detiene principalmente en mostrar su legado escultórico. En Burgos, la cámara se detiene, principalmente, ante el Monumento al Cid Campeador, el Arco de Santa María y la catedral. De esta última, se ofrecen planos tanto de su interior como de su exterior. El locutor señala: "en España, la de Burgos, es la catedral por definición". Asimismo, el documental también se refiere al Hospital del Rey. El plano del mapa del norte de España va ampliando su itinerario hasta León de camino a Compostela. En este recorrido se da cuenta de Castrojeriz y su colegiata, de San Martín de Frómista, de Villalcázar de Sirga y los sepulcros del infante Felipe de Castilla y de su esposa, que el documental la identifica con Leonor Rodríguez de Castro, así como de una antigua hostería. Una panorámica de la Iglesia de Santiago de Carrión de los Condes y diferentes planos detalle recorren las esculturas que componen su fachada. A continuación, se incorporan planos del Arco de San Benito de Sahagún, de las iglesias de San Tirso y de San Lorenzo y del puente Canto. Un plano general de la ciudad de León con una panorámica termina por enfocar a través de un *zoom* de acercamiento su catedral. De esta se incorporan diferentes planos tanto del exterior como del interior. Asimismo, el documental se refiere a otras muestras arquitectónicas de la ciudad tanto contemporáneas, como la Casa Botines de Gaudí, como del pasado. En este sentido, se detiene ante la Colegiata de San Isidoro de León, en cuyo interior se encuentran importantes piezas de

artes suntuarias como el Cáliz de doña Urraca y una colección de marfiles y esmaltes. Junto a ello, la cámara recorre los frescos del Panteón de los Reyes. Con la intención de servir el documental de guía al futuro turista, se hace referencia a las distintas instalaciones hoteleras con las que cuenta León, así como a los mesones que el futuro visitante puede visitar para degustar su gastronomía. A este respecto, se hace referencia al Hotel de San Marcos, antiguo hospital de peregrinos, y la cámara recorre algunos de sus espacios. Próximo a León se encuentra el Santuario de la Virgen del Camino, en el que el documental se detiene para dejar testimonio de que el año jacobeo sigue vivo con las aportaciones de los artistas contemporáneos Josep Maria Subirachs y Albert Ràfols Casamada. De nuevo, el mapa del norte de España va ampliando su itinerario, en este caso hasta Cebrero, pasando por Astorga y Villafranca del Bierzo, de camino a Compostela. Planos del puente del Passo Honroso en Hospital de Órbigo, del Palacio Episcopal de Astorga, obra de Gaudí, de la Catedral de Astorga, donde la cámara se detiene ante su fachada y su retablo y del Hospital de San Juan. Panorámica y planos del Castillo de Ponferrada. Planos de las iglesias de Santiago, de San Francisco y de San Nicolás de Villafranca y del albergue nacional. Plano de una calle y panorámica de Villafranca del Bierzo. Planos de la aldea del Cebrero y de la iglesia de Santa María. Tras una panorámica del entorno natural que rodea al Cebrero, el mapa del norte de España traza el final de su recorrido. Panorámica que recoge el monasterio de San Julián de Samos, a la que se suceden diferentes planos del mismo. Planos de Puertomarín, de su iglesia y de su parador turístico. En el tramo final de la vía milenaria, la cámara capta una panorámica del entorno y recoge una de las cruces monumentales. De ahí, se incorpora un gran plano general que a través de un *zoom* enfoca la ciudad de Santiago de Compostela presidida por su catedral. Así, la parte final del documental está orientada a ofrecer una muestra de los principales monumentos compostelanos. Así, se comienza presentando el Hotel de los Reyes Católicos, al que le siguen la Casa del Cabildo, el monasterio de San Martín Pinario, el Palacio de Rajoy, hasta llegar a la catedral, donde se detiene el documental en analizarla.



AÑO: 1970

TÍTULO: *Flamenco en Castilla*

DIRECTOR: José López Clemente

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: María Pellejero

SONIDO: Juan Justo Ruiz

MÚSICA: Paco Cepero (guitarra) y José Fernández "El Chaleco" (voz)

FOTOGRAFÍA: Ángel Gómez; Juan Manuel de la Chica Pallín

AYUDANTES DE CÁMARA: Lorenzo Cebrián; Jesús Muñoz

INTÉRPRETES: María Márquez y Vicente Escudero

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

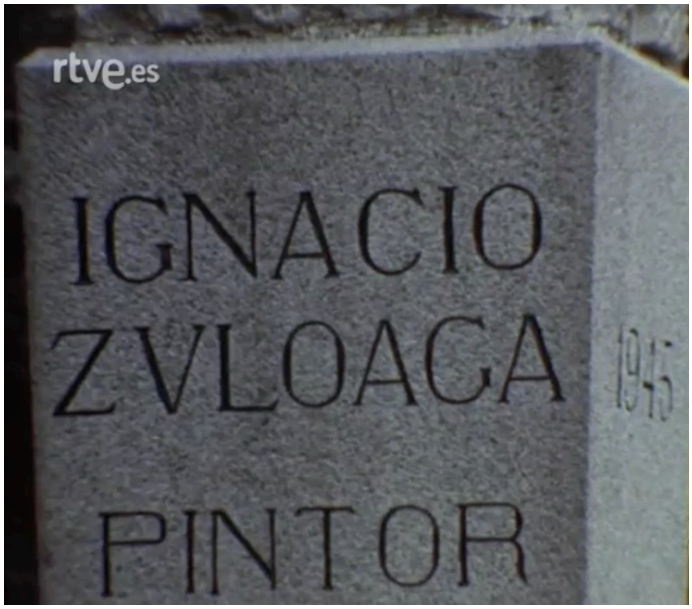
EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 9:57 min.

DESCRIPCIÓN: El documental, rodado en la Sala de Berruguete del Museo de Escultura de Valladolid, establece un diálogo entre el arte del flamenco interpretado por los bailaores Vicente Escudero y María Márquez con la intervención del guitarrista Paco Cepero y el cantaor José Fernández "El Chaleco" y las esculturas de Alonso Berruguete. Los planos iniciales del documental alternan planos enteros de la fachada del Colegio de San Gregorio, sede del museo, con diferentes angulaciones que van desde el contrapicado hasta la vista de gusano, con planos detalle de las esculturas que la configuran, y que contribuyen a individualizar el programa iconográfico. El montaje de los planos está

supeditado al ritmo de la música, un constante que se repite a lo largo del documental. Sobre un plano del artesonado aparecen sobreimpresionados el título del documental y los títulos de crédito. A continuación, un plano detalle del artesonado de la Sala de Berruguete en el Museo de Escultura de Valladolid se abre hasta encuadrar en contrapicado al Cristo crucificado y a la Virgen Dolorosa del grupo escultórico del *Calvario* procedente del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real. A este sigue tres planos con vistas frontal y laterales de *San Sebastián*, también procedente del Retablo Mayor de la iglesia del monasterio de San Benito el Real. Un plano conjunto muestra a la bailaora María Márquez en la sala. En este momento, se van intercalando planos conjuntos y primeros planos de la bailaora con planos detalle de las esculturas de Berruguete. En los dos últimos minutos del metraje, entra en escena Vicente Escudero del que se van alternando, nuevamente, planos conjuntos, medios y primeros planos del bailaor con planos detalle de las escultoras de Berruguete.



AÑO: 1970

TÍTULO: *Ignacio Zuloaga, pintor*[745]

DIRECTOR: Arturo Ruiz-Castillo

GUIONISTA: Arturo Ruiz-Castillo

MONTAJE: Julio Santa Inés

SONIDO: Juan Antonio Yanes

LOCUTOR: Francisco Cantalejo

FOTOGRAFÍA: Ángel Gómez; Ismael Palacio Aldea

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 11:57 min.

DESCRIPCIÓN: El documental, dedicado a la vida y obra de Ignacio Zuloaga, realiza un recorrido por su trayectoria artística y muestra algunas de las principales pinturas de su producción, al tiempo que da cuenta de los lugares que fueron testigos de su presencia con la incorporación de imágenes de archivo. Comienza con un plano que presenta la escultura de Ignacio Zuloaga, obra del escultor Juan Cristóbal, sobre el que se van sucediendo los títulos de crédito. A continuación, se hace recorrido por la casa madrileña en Las Vistillas que sería su lecho de muerte y en la que pintaría su última obra. Se

[745] El dato del apartado de locutor ha sido extraído de la base de datos de Filmoteca Española.

suceden planos de diferentes cuadros, entre los que destacan el inconcluso *Mis amigos*, que venía a ser un retrato de la Generación del 98, y *Autorretrato*. A una panorámica de la ciudad natal del artista, Éibar, le suceden imágenes de archivo que incorporan planos de la casa donde pasó su infancia y en la que se ubicaba el taller de su padre, así como retratos familiares. Planos de *La Fuente de Éibar* y *Don Plácido Zuloaga en su taller*, a los que sigue un plano detalle del trabajo del damasquinado, sirven al locutor para referirse a los comienzos del artista. Tras dar cuenta de su talento en el taller de damasquinado y de su habilidad como dibujante, se expone que su padre lo llevó al Museo del Prado para que conociera a los grandes maestros del arte del pasado, como el Greco y Velázquez. Se incorporan imágenes de archivo de la Puerta de Alcalá y de la Puerta del Sol, y también de monumentos emblemáticos de Roma y París, como son el Arco de Constantino, el Coliseo o la Torre Eiffel, para referirse los lugares que visitó en su etapa de formación. Se suceden planos de algunas pinturas, como *Autorretrato* (1908), y tras exponer que Zuloaga entró en contacto con la vanguardia impresionista en la capital francesa, se informa de su regreso a España, instalándose en 1892 en el barrio de Triana de Sevilla. Se incorporan dos imágenes de archivo, una fílmica, con una panorámica que deja ver al fondo la Giralda, y una fotográfica en la que el pintor posa junto a un retrato de toreros. Una panorámica vertical recorre un cartel taurino que informa de una corrida en la Plaza de toros de la Puerta de la Carne el 17 de abril de 1897 donde participó el pintor y dos planos de una fotografía que muestra al pintor en la plaza toreando. A continuación, la cámara visita la taberna de su amigo Antonio Sánchez, donde capta diversas obras del autor que cuelgan de sus paredes. Estos planos se alternan con imágenes de archivo del lugar. Una panorámica de la ciudad de Zumaya que termina con un *zoom* de acercamiento a la Iglesia de San Pedro, sirve al locutor para dar cuenta que allí toreó a los setenta años en un festival benéfico. De nuevo, se vuelve a incorporar planos de la taberna donde Zuloaga hizo su única exposición en Madrid y se incorporan imágenes de archivo, algunas con obras del pintor como *El bodegón de las ocho manzanas*, o *El Chepa de Quismondo*. De nuevo, imágenes de archivo de monumentos emblemáticos de las ciudades que, de nuevo, frecuentó el artista como fueron Roma —el Arco de Tito— o París —la Torre Eiffel, el monumento a la República y el Obelisco de Luxor—, además de Londres, Bilbao o Sevilla, se intercalan con el *Retrato del artista con capa y sombrero* (1908). Por medio de una panorámica del Alcázar de Segovia, seguida de un plano del *Retrato de Daniel Zuloaga* y de otro plano del Alcázar, el locutor se refiere al momento en el que el artista se instala en la ciudad castellana y realizar las

obras que le abrirán las puertas de la fama internacional. Se suceden planos de los retratos de los intelectuales del 98 como Azorín, Ortega o Valle-Inclán, que sirven para ilustrar el ambiente en el que se desenvolvió el pintor. Planos del Acueducto de Segovia y de una fotografía de retrato de sus primas a las que representaría en diferentes pinturas como dan cuenta los planos de *Mis primas* o *Mi tío y mis primas*, que lo catapultarían a la fama. A continuación, se muestran imágenes de archivo que recogen, por un lado, la basílica del Sagrado Corazón Montmartre, y, por otro, a los artistas Monet y Renoir. Estas últimas procedentes de las películas de Sacha Guitry. Dichas imágenes sirven para contextualizar el ambiente en el que se desenvolvió Zuloaga al regresar de nuevo a París donde entró en contacto con Manet, Gauguin, Cézanne, Van Gogh o Picasso. No obstante, fiel a su personalidad creadora, el documental recoge las palabras del propio pintor que afirmaba: "yo sueño con la fuerza de la pintura. Hay que atreverse; atreverse a dibujar, componer y tener estilo", al tiempo que se suceden planos de *Las mujeres de Sepúlveda*, *Maurice Barrès con Toledo al fondo* y *Las brujas de San Millán*. Un plano con *zoom* de alejamiento parte de la catedral de Segovia y que se abre hasta mostrar las Cruces de la Piedad. A este le sigue un plano de *Vista de Segovia*. Así se refiere el documental a su regreso a la ciudad castellana tras contraer matrimonio con la francesa Valentine Dethomas en 1899. Se suceden dos planos, uno con una panorámica del Alcázar de Segovia y otro que incorpora la pintura *Alcázar de Segovia*. La cámara recorre la Iglesia de San Juan de los Caballeros que la familia Zuloaga la adquirió para instalar su taller. El documental señala que de ahí salieron las obras más importantes se Zuloaga. En este sentido, se suceden planos de diferentes pinturas como *El Cristo de la sangre*, *Retrato de Daniel Zuloaga*, *En la corrida*, *Corrida de toros en Éibar*, *La víctima de la fiesta*, así como otros de fotografías de retratos que recogen el entorno personal del pintor. Se suceden diferentes planos, algunos de ellos con panorámicas, que recogen diferentes lugares y rincones de la provincia de Segovia como la Ermita de la Vera Cruz situada en el barrio de San Marcos de Segovia, el barrio de San Lorenzo, interior de la Iglesia de Santiago de Turégano y el Acueducto de Segovia. A continuación, se incorporan planos de Zumaya y de la casa del pintor en la finca Santiago Etxea, donde instaló su estudio. La cámara recorre el museo y recoge algunos de los cuadros allí expuestos, entre los que destacan *Autorretrato*, *Retrato de Juan Belmonte* y *Torerillos de Turégano*. También se incorporan imágenes de archivo del pintor en el exterior de la casa con un capote al brazo. De nuevo, en Segovia, en la villa de Pedraza, Zuloaga compra un castillo que se convertiría en su nuevo hogar. A este respecto, el documental incorpora diferentes planos

de las calles y casas de Pedraza, así como del castillo, tanto del exterior como del interior. Una panorámica del interior muestra un retrato femenino sobre caballete y frente a él la cámara capta los brazos de un artista sosteniendo una paleta y unos pinceles que simulan los de Zuloaga acometiendo la realización de dicho lienzo. El paisaje y las gentes adquieren de nuevo protagonismo en sus obras. Entre los lienzos que dan cuenta de ello, la cámara se detiene ante *Le cardinale* y recorre las salas del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Un plano de San Sebastián es seguido de otro que, con una panorámica, muestra la Plaza de Ignacio Zuloaga en la ciudad. La cámara, de nuevo, recoge una de las salas con obra del pintor en el Museo San Telmo. Finalmente, el documental da cuenta de los retratos que realizó a amigos y contemporáneos suyos en Zumaya y recoge algunos de los retratos femeninos que realizó durante toda su trayectoria artística, como *En Saint Cloud* o *Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles*. Los últimos planos incorporan un reportorio de sus autorretratos y culmina el documental con un plano final tomado desde uno de los ventanales de la casa madrileña del pintor en Las Vistillas.



AÑO: 1971[746]

TÍTULO: *Cáceres monumental*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Alberto Carles Blat

MONTAJE: Nicolás Muñoz

LOCUTOR: Ángel Losada

MÚSICA: Antonio Ramírez-Ángel; José Pagán

FOTOGRAFÍA: Alberto Carles Blat

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 9:42 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por la provincia de Cáceres y poner de relieve su legado monumental. Comienza con panorámicas de los parajes naturales de la comarca de La Vera. Planos y panorámicas del Parador de Jarandilla de La Vera y del Monasterio de Yuste que sirven para evocar a Carlos V. A continuación, en Plasencia se da cuenta del palacio de Mirabel —planos exteriores e interiores—, de la Casa del Deán, de la Catedral Nueva. De esta última, se ofrecen dos panorámicas del exterior, una de la fachada norte y otra que recorre la parte alta de la fachada sur. Panorámicas del interior cuyos planos recogen la cúpula de la capilla de san Pablo —antigua sala capital—, el claustro, las bóvedas de las naves y el retablo mayor. De Coria, se incluye un plano

[746] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

general del castillo, una panorámica de la puerta norte y la torre-campanario de la catedral y planos detalle de los relieves de la puerta del Perdón. A continuación, se incluye un plano de una carretera, y a este le siguen un plano de una de las calles de Alcántara, dos planos de la parte trasera del Convento de San Benito y diferentes planos del puente romano. Panorámica en gran plano general de Cáceres a la que siguen diferentes vistas de la ciudad. Planos de la Casa del Sol, la Torre de Espadero, la Torre de las Cigüeñas, la Torre de Carvajal, la Torre del Palacio del Comendador, la iglesia de San Francisco, la Concatedral de Santa María, la escultura de San Pedro de Alcántara, la Torre de Bujaco y el Arco de la Estrella. Diferentes panorámicas de la ciudad. Panorámicas de Trujillo, de su Plaza Mayor y planos de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro. Panorámicas y planos del palacio de la Conquista. Planos del Palacio de los Orellana. Planos de una de las calles y de una de las puertas de la muralla. Panorámica de la Plaza Mayor tomada desde el castillo. Planos del Parador Nacional de Turismo Zurbarán y de la piscina. Vista general de Guadalupe y planos de su monasterio. La cámara recorre algunas de las piezas artísticas que alberga el monasterio como el Tríptico de los Reyes Católicos, un cantoral miniado, algunas textiles del museo y las pinturas de Zurbarán en la sacristía y en la capilla de San Jerónimo, así como las pinturas de Lucas Giordano del camarín de la Virgen. Planos del retablo mayor del monasterio y de la Virgen de Guadalupe.



AÑO: 1971

TÍTULO: *La ruta colombina*

DIRECTOR: Augusto Fenollar

JEFE DE PRODUCCIÓN: Mariano de Lope

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

ASESOR HISTÓRICO: José Ibáñez Cerdá

MONTAJE: Blanca Guillén

MÚSICA: Salvador Ruiz de Luna

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

CÁMARA: Jesús Muñoz

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Fotofilm Madrid, S.A.

ESTUDIOS: Estudios Exa

DURACIÓN: 23:33 min.

DESCRIPCIÓN: Tras la presentación de los créditos sobreimpresionados en un plano de playa onubense, se incorpora un mapa de España donde aparecen señalados los lugares que visitó Cristóbal Colón, desde su llegada, procedente de Lisboa hasta su partida a América. A partir de ahí, el documental inicia el recorrido por ese itinerario que contempla la visita a los monumentos y edificios más emblemáticos de las diferentes ciudades española. En primer lugar, se recogen planos de las playas de Palos de la Frontera, del Monumento a la Fe Descubridora, de las calles y casas de Palos de la

Frontera, de la Iglesia de San Jorge y del Monasterio de la Rábida. En segundo lugar, se visita Córdoba y se recogen imágenes de la ciudad, de sus calles y de sus monumentos, como la Puerta del Puente y la Mezquita de Córdoba. En tercer lugar, se visita Alcalá de Henares, de la que se incorporan planos de la Puerta de Madrid, la Torre de Santa María la Mayor y del Palacio Arzobispal. A continuación, se visita Madrid, de la que se incluye un plano de la Fuente de Cibeles, Segovia, de la que se incluye un plano de su Acueducto, Arévalo, de la que se incorpora una vista general de la ciudad, y Medina del Campo, de la que se incluye un plano del Castillo de la Mota. Después, se viaja hasta Guadalupe, de la que se incluye una vista general de la localidad y diferentes planos del Monasterio de Santa María de Guadalupe. Seguidamente, se da cuenta de la corta visita que hizo Colón a Galicia, sin incorporarse imágenes de esta región, y se visita Salamanca con la inclusión de planos de su Plaza Mayor, de la Catedral Nueva, de la Catedral Vieja, la Universidad de Salamanca y el Convento de San Esteban. En Málaga, la cámara recoge una vista general con panorámica de la ciudad y planos de su catedral y de diferentes calles, paseos y jardines de la ciudad, así como de la alcazaba. Seguidamente, se realiza una visita a Sevilla y se toman planos de diferentes edificios y monumentos, como la Torre del Oro, de su catedral, de la Giralda, del Archivo General de Indias y la Casa de Pilatos. En Cádiz, se recogen planos del Castillo de San Marcos, de la Iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María, de las calles, casas y del puerto, entre otros. En Valladolid, se toman planos de la Iglesia de San Pablo y del Monumento a Colón. En Jaén, se toma una vista general de la ciudad a partir de un *zoom* desde la catedral. En Granada, se recogen planos de la Alhambra, de la catedral, de las calles de la ciudad, del Monumento a Isabel la Católica y Colón y de la localidad de Santa Fe. De nuevo, en Palos de la Frontera el locutor informa que "han trascurrido siete años desde la llegada de Colón a la Península las Carabelas zarparán del puerto de Palos, en cuya iglesia se lee la Real Provisión que autoriza el viaje".



AÑO: 1971

TÍTULO: *La más alta ocasión*

DIRECTOR: Francisco Perelló

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: María Pellejero

SONIDO: Juan Antonio Yanes; Jaime Moreno

LOCUTOR: David Cubedo

FOTOGRAFÍA: Francisco Perelló

CÁMARA: Ramón Marín

AYUDANTE DE CÁMARA: Francisco Sánchez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

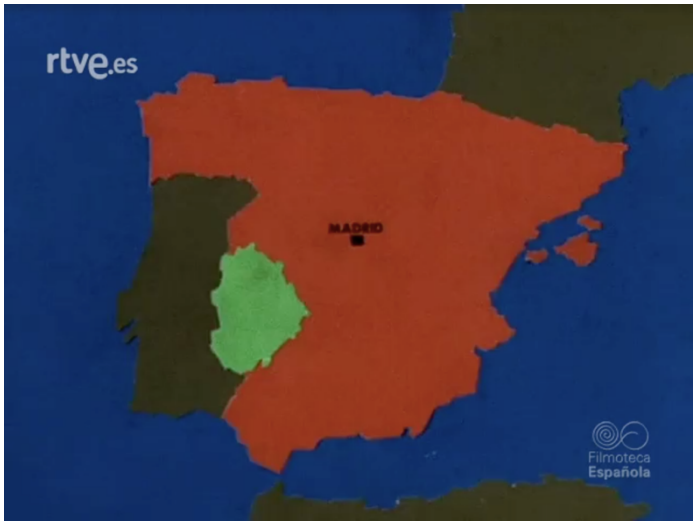
EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 10:50 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por la exposición instalada en el Museo de las Reales Atarazanas de Barcelona con motivo del IV Centenario de la Batalla de Lepanto. Comienza el locutor explicando la historia de la Batalla de Lepanto sobre diferentes planos detalle de una pintura que narra el hecho histórico y señala que "(…) el soldado español Miguel de Cervantes, herido a bordo de la Marquesa, calificó a la Batalla de Lepanto como la más alta ocasión que vieron los siglos". Seguidamente se presenta los títulos de crédito sobreimpresionados en un plano del puerto de Barcelona, que se

muestra a través de una panorámica horizontal. Planos de Atarazanas Reales de Barcelona y del Monumento a Colón dan entrada a la exposición. La cámara recoge al público visitando dicha exposición y da cuenta de las piezas allí expuestas: armaduras, cañones, incunables y monumentos sobre el arte de navegar, un estuche náutico de Felipe II, el portulano de 1563 de Mateo Prunes, instrumentos de navegación, incunables sobre cosmografía, una colección de astrolabios que usaban los navegantes entre los siglo XI al XVI, tapices de la Conquista de Túnez de Patrimonio Nacional, una maqueta con los navíos combatientes en Lepanto, retratos de Felipe II, Juan de Austria y Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz y Luis de Requesens, pinturas que representan los preparativos de aprovisionamiento en Venecia de las Galeras Pontificias y la Batalla de Lepanto, trofeos, espadas, el crucifijo de Luis de Requesens, la espada de Juan de Austria y la reconstrucción de la Galera Real.



AÑO: 1971

TÍTULO: *La ruta de los conquistadores*[747]

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Manuel Ballesteros; Alberto Carles Blat

MONTAJE: Nicolás Muñoz

FOTOGRAFÍA: Alberto Carles Blat

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 24:15 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un itinerario por los lugares en los que nacieron y vivieron los conquistadores presentando atención a su legado artístico y monumental. Un mapa de España da cuenta de que la ruta a seguir es en la región de Extremadura. A continuación, se incorporan planos de un vehículo circulando por las carreteras y de un pastor con su rebaño de ovejas. Se inicia el viaje desde Madrid hasta Toledo. La primera parada tiene lugar en Talavera de la Reina, donde los turistas se detienen para visitar una tienda de cerámica y una alfarería. Más adelante, se detienen en el Palacio de los Condes de Oropesa, en el Monasterio de Yuste. En Plasencia, visitan la Casa del Deán, la Catedral Nueva y la Catedral Vieja. En Coria, el castillo y la catedral. En Alcántara, el puente romano, la presa, el Convento de San Benito y la iglesia de Santa María de Almocóvar. En Cáceres, el Arco de Estrella, la iglesia de San Francisco Javier, la Torre de los Plata,

[747] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

la Casa de los Solís. En Trujillo, la Plaza Mayor y la Iglesia de San Martín, el Monumento a Francisco Pizarro y el Palacio de los Duques de San Carlos. Vistas de la dehesa de Extremadura. En Mérida, el puente romano, el Acueducto de los Milagros, el Templo de Marte – Hornito de Santa Eulalia y el Teatro romano. En Badajoz, la Puerta de las Palmas, el ayuntamiento, el Monumento a Luis de Morales y la iglesia de Santa María Magdalena en Olivenza. En Jerez de los Caballeros, la iglesia de San Bartolomé y la iglesia de Santa María de la Encarnación, Más adelante, se detienen en el Parador Nacional de Turismo Hernán Cortés en Zafra. Junto a ello, se da cuenta de la oferta gastronómica y se muestra a los turistas probando el gazpacho, huevos con chorizo y pollo a lo padre Pero. Plano del Monumento a Hernán Cortés. Finalmente, visitan el Monasterio de Guadalupe.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Ruta del arte románico*[748]

DIRECTOR: Augusto Fenollar

JEFE DE PRODUCCIÓN: Mariano de Lope

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: Augusto Fenollar

MONTAJE: Blanca Guillén

AYUDANTE DE MONTAJE: Emilia Izquierdo

MÚSICA: P. de la Rocha (arr.); Coros de la Escolanía de Nuestra Señora del Camino (interp.)

FOTOGRAFÍA: Miguel F. Mila

CÁMARA: Ramón Plana

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Fotofilm Madrid S.A.

ESTUDIOS: Estudios Exa

DURACIÓN: 25:24 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un itinerario por las huellas del románico en España. Comienza con un mapa animado de España que sirve de soporte visual para explicar la entrada del románico en el país y su desarrollo. Panorámica que recoge el

[748] El dato del apartado de guionista ha sido extraído de la base de datos de Filmoteca Española.

monasterio de San Pedro de Roda dominando parte de la península del Cabo de Creus y el Golfo de León. Diferentes planos acompañados de panorámicas recorren las ruinas del monasterio. Panorámica desde la carretera que encuadra en plano general de la Colegiata de Santa María de Vilabertrán. *Zoom* que abre el plano desde el campanario hasta el claustro y que se acompaña de una panorámica. Panorámica del interior de la iglesia. Panorámica diagonal que recoge la fachada de la Catedral de Santa María de Gerona. Panorámica horizontal del claustro de la catedral. Plano del tapiz de la creación. Plano del rosetón de la Iglesia de Sant Pere de Galligants que se abre a través de un *zoom*. Panorámica y plano del Monasterio de Sant Pere de Galligants. Panorámicas de la fachada del Monasterio de Santa María de Ripoll y de su claustro. Panorámica del exterior del Monasterio de San Cugat del Vallés. Plano de la imagen de Ntra. Sra. Del Bosque. Panorámica y plano del monasterio. Panorámicas tomadas en el valle del Boí que recogen las iglesias de Santa María, San Juan y San Clemente. Planos exteriores e interiores de San Clemente de Tahull. Planos de los frescos del ábside. Panorámica de Lérida que termina encuadrando la Catedral de la Seo Vieja. Panorámica de la cabecera del templo. Plano con *zoom* de la fachada. Plano con *zoom* del castillo de Loarre. Panorámicas de la fortaleza, de la abadía y del interior de la iglesia. Panorámica en gran plano general de Jaca que con un *zoom* se aproxima a la ciudad. Panorámicas y planos de la catedral. Planos del Convento de Benedictinas y del sarcófago de Doña Sancha. Plano con *zoom* del valle de Hecho que recoge el Monasterio de San Pedro de Siresa. Panorámicas de su fachada y del entorno que rodea el monasterio. Plano con *zoom* del Monasterio de Santa Cruz de la Serós y panorámica vertical de la Iglesia de San Caprasio en Santa Cruz de la Serós. Panorámica de la roca desde la que emerge el Real Monasterio de San Juan de la Peña. Panorámicas del exterior y del interior. Panorámica que va desde el pantano de Yesa hasta el Monasterio de San Salvador de Leyre. Panorámicas del exterior y del interior (cripta). Planos de la fachada de la Iglesia de Santa María la Real de Sangüesa y de la cabecera. Panorámica y planos de la Iglesia de San Miguel de Estella. Panorámica de la iglesia de San Pedro de la Rúa de Estella. Planos del Palacio de los Reyes de Navarra. Panorámica de la ciudad de Soria. Panorámica y planos de la Iglesia de San Juan de Rabanera de Soria. Panorámica y planos del Monasterio de San Juan de Duero de Soria. Planos de la Iglesia de Santo Domingo de Soria. La cámara se detiene en recorrer las esculturas de su fachada. Planos de la Iglesia de Nuestra Señora del Rivero de San Esteban de Gormaz (Soria) y panorámica de la galería porticada de la Iglesia de San Miguel de San Esteban de Gormaz (Soria). Panorámica de Ávila que va desde Los Cuatro Postes hasta la ciudad

amuralla. Panorámica de la Iglesia de San Pedro de Ávila y planos de la basílica de San Vicente de Ávila. Plano del Mesón de Cándido que por medio de un *zoom* se abre hasta encuadrar el Acueducto de Segovia. De Segovia, se ofrecen planos acompañados de panorámicas de las iglesias de San Millán, de San Martín, de San Esteban y de la Vera Cruz. Gran plano general que a través de un *zoom* se aproxima al monasterio de San Pedro de Cardeña en Burgos. A continuación, se incorpora una panorámica de su claustro y planos del sepulcro del Cid y doña Jimena. Planos y panorámicas del Monasterio de Santo Domingo de Silos que se detienen en el claustro y en los relieves de los capiteles y de los machones. También se ofrecen vistas del museo instalado en la abadía y de algunas de las piezas exhibidas, como los códices y la arqueta de esmaltes. Planos exteriores e interiores de la basílica de San Isidoro de León. La cámara se detiene en los frescos del Panteón de los Reyes. Panorámica de la plaza Ramón Pelayo de Santilla del Mar y planos del Parador Gil Blas, de la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar. La cámara recorre los capiteles del claustro de esta última. Una panorámica vertical recoge la fechada de la Catedral de San Salvador de Oviedo. La cámara se detiene en la Cámara Santa y recorre sus esculturas y algunas de las piezas suntuarias como el díptico del obispo Gonzalo. A continuación, en Zamora, la cámara da cuenta de su catedral, de la Iglesia de Santa María Magdalena, de la Iglesia de San Claudio de Olivares, de la Iglesia de Santa María de la Horta, de la Iglesia de Santiago del Burgo, de la Iglesia de Santa María la Nueva y del Palacio de los condes de Alba y Aliste —Parador de Turismo—. Panorámica vertical que recoge la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro y planos de algunas de sus esculturas, como un sepulcro y las que decoran la portada principal. Panorámica del lago de Sanabria. A continuación, se ofrecen diferentes planos con panorámicas del Monasterio de San Martín de Castañeda. Finalmente, se ofrecen diferentes planos, algunos de ellos con panorámicas, de la Catedral de Santiago de Compostela. La cámara se detiene ante la fachada de las Platerías y recoge su decoración escultórica y después se traslada al Pórtico de la Gloria.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Ruta del gótico*

DIRECTOR: Manuel de la Pedrosa y Emilio Arsuaga

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: María Jiménez Millas

JEFE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: Emilio Arsuaga; Manuel de la Pedrosa

LOCUTOR: José Ángel de Juanes

MÚSICA: Miguel Ángel Tallante

FOTOGRAFÍA: José de la Rica

AYUDANTE DE CÁMARA: J. A. Rodríguez

ILUMINACIÓN: Adolfo Dolz

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Fotofilm Madrid S.A.

ESTUDIOS: Estudios Cinearte

DURACIÓN: 28:40 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por las muestras artísticas más significativas del arte gótico en España. Comienza en el año 1131 y se refiere a la influencia de la orden cisterciense a partir de las imágenes del Monasterio de Moreruela (Zamora). A partir de ahí, se inicia el recorrido por distintas provincias recogiendo los testimonios más representativos de los diferentes municipios: Roncesvalles: la capilla de Santiago o capilla de los peregrinos, la Colegiata de Santa María (planos exteriores e

interiores), tríptico de la Crucifixión (siglo XVI) y piezas de orfebrería —evangeliario de Roncesvalles (de finales del siglo XII a la primera mitad del siglo XIII), ajedrez de Carlomagno (segunda mitad del siglo XIV) y arqueta de plata (siglo XIII)—; Pamplona: plano exterior de la catedral, plano del sepulcro de Carlos III de Navarra y Leonor de Castilla y plano del claustro; Vitoria: planos exteriores e interiores de la catedral; Burgos: panorámica de la ciudad, planos de la estatua ecuestre del Cid en Burgos de Juan Cristóbal González Quesada (1955), planos exteriores de las iglesias de San Gil, San Esteban y San Nicolás, planos exteriores e interiores del Monasterio de las Huelgas, planos exteriores e interiores de la catedral, así como de la capilla de los Condestables; Palencia: panorámica de la ciudad, planos exteriores e interiores de la catedral, así como de su trascoro y del Políptico de los Siete Dolores, planos de la Iglesia de San Miguel y de las tumbas del Museo Arqueológico datadas en el siglo XIII; León: vista de la ciudad, planos exteriores e interiores de la catedral —especial atención a las vidrieras y al retablo mayor—, planos exteriores e interiores del hospital de peregrinos de San Marcos; Moreruela: planos de los restos del monasterio; Salamanca: planos de sus campos, del río Tormes, de la Plaza Mayor, de la Catedral Nueva — planos del exterior y del interior—, de la Catedral Vieja — planos del exterior y del interior, con vistas de la capilla de San Martín— y de la Universidad; Ávila: panorámica de la ciudad, vistas de la muralla y de sus puertas y planos exteriores de la catedral; Segovia: panorámicas de la ciudad, vista del acueducto, planos exteriores e interiores de la catedral, del Palacio de los Condes de Alpuente, del alcázar, de la Casa de los Picos, de una de las calles de la ciudad y del Mesón de Cándido; Toledo: vista de la ciudad y planos de la Puerta de Bisagra, del puente de San Martín, del Alcázar, de la catedral —incluyendo las obras del Greco *El expolio* (1577-1579), *Las lágrimas de San Pedro* (*ca*. 1580-1586) y *El Salvador* (*ca.* 1600)—, del Monasterio de San Juan de los Reyes y de artesanos trabajando el damasquinado; Sigüenza: planos del castillo y de la catedral; Soria: planos exteriores e interiores del Monasterio de Santa María de la Huerta; Zaragoza: vista de la ciudad con la Catedral del Salvador, planos del Museo de Etnografía, planos de la catedral y de su retablo de alabastro; Lérida: planos de la catedral; Tarragona: planos del Arco de Bará, de la catedral (exteriores e interiores), del sepulcro de don Juan de Aragón y de los retablos de Santa Tecla y de San Miguel; Valencia: vistas de la ciudad y planos de la catedral, del Miguelete y de la Lonja; Palma de Mallorca: vistas de la ciudad y planos de la catedral y de la Lonja; Barcelona: vistas de la ciudad y planos de la catedral (exteriores e interiores), del barrio Gótico, del Palacio de la Generalitat, del retablo de la Transfiguración, de las pinturas de la capilla de San

Miguel en el Monasterio de Santa María de Pedralbes, de la arquitectura de dicho monasterio y de un concierto en el hospital de la Santa Cruz; Gerona: planos de la Costa Brava, vista de la ciudad y planos del callejero urbano, de la catedral (exteriores e interiores), del retablo de plata, de la escultura de Carlomagno, de la Biblia de Carlos V, del Monasterio de San Juan de las Abadesas y de su retablo de Santa María la Blanca; Sevilla: vista de la Plaza de España y planos de las calles de la ciudad, de la Torre del Oro y del exterior de la catedral.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Ruta del arte hispanomusulmán*

DIRECTOR: Antonio Drove

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: José Vila Selma; José Oliver; Ángela Ubreva

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: Jesús San José

SONIDO: Juan Antonio Yanes

MÚSICA: Arcadio de Larrea

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

AYUDANTE DE CÁMARA: Lorenzo Cebrián

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 26:53 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por las huellas del arte hispanomusulmán y mudéjar en España, concretamente por Córdoba, Sevilla, Málaga, Granada, Toledo, Zaragoza y Teruel. Comienza con una vista de la ciudad de Córdoba tomada desde el otro lado del río Guadalquivir con el puente romano en primer término. Un *zoom* aproxima a la Mezquita-Catedral de Córdoba. Panorámica del exterior de la mezquita que es acompañada de las palabras que pronuncia el locutor acerca de su orientación hacia el sur y de las influencias del arte islámico. Dos planos con *travellings*

laterales que recorren el *haram* de la mezquita. Planos de la cúpula de la *maqsura*, del *mihrab* y del *haram*. A continuación, se ofrecen diferentes vistas de la Giralda de Sevilla, que son acompañadas de la explicación de su función original como alminar y de la configuración de su estructura. La cámara recorre sus detalles ornamentales y da cuenta de la utilización de ladrillo como material de construcción. Panorámica que recoge la catedral de Sevilla, la Giralda y el patio de los naranjos. Diferentes planos del patio de los naranjos. Planos de las murallas de Sevilla que se corresponden con el entorno del Real Alcázar. La cámara recorre el Alcázar y da cuenta de sus visitantes, de sus jardines, de sus arquitecturas y ornamentación. El locutor se refiere a la significación que el jardín y el agua tienen en el mundo musulmán y también explica el carácter anicónico del arte. Panorámica del río Guadalquivir que recogen la Torre del Oro. Se ofrecen diferentes planos de la misma al tiempo que se explica su función defensiva. Plano que recoge la mezquita de Cuatrovitas y que por medio de un *zoom* se aproxima a su alminar. A este se suman otros dos planos del mismo alminar. Panorámica de la Alhambra y planos de la puerta de la Justicia. Se ofrecen diferentes vistas de la Alhambra y otras tomadas desde el conjunto nazarí. La cámara hace un recorrido por algunos de los espacios que componen la Alhambra como el Mexuar, el Serrallo y el Harén. Se incorporan planos de los patios del Cuarto Dorado y de los Arrayanes, y también del Salón de Comares. La cámara se detiene en analizar la decoración que compone estas dependencias. Seguidamente, el documental se centra en hacer un recorrido por el Patio de los Leones, la Sala de los Reyes, la Sala de los Abencerrajes y la Sala de Dos Hermanas. Panorámica que recoge el Patio del Partal. Panorámica y planos de la Alcazaba de Málaga. Panorámica de la ciudad de Toledo tomada desde el otro lado del río Tajo. Panorámica y planos de la iglesia de Santiago del Arrabal que hablan de la huella del arte mudéjar. Asimismo, se refiere el documental al mudéjar aragonés y se ofrecen diferentes muestras como la Iglesia de Santa María de Tobed, la Iglesia de San Félix de Torralba de Ribota o la Iglesia de San Martín de Tours, entre otras. Plano general de Zaragoza con *zoom* que aproxima a la Seo del Salvador. Planos de los ábsides mudéjares y del muro de la Parroquieta. Panorámicas y diferentes planos de la Catedral de Tarazona. Termina el documental con planos de las torres turolenses del Salvador y de San Martín.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Arte e historia en Lérida*[749]

DIRECTOR: Miguel Iglesias

GUIONISTA: Miguel Iglesias

MONTAJE: Julio Santa Inés

LOCUTOR: Eduardo Sostillos

MÚSICA: Keith Papworth; Alfonso Santisteban

FOTOGRAFÍA: Blas Martí

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 12:45 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por los monumentos de la provincia de Lérida. Comienza con un plano detalle de la fachada de la Iglesia de Santa María de Agramunt que mediante *zoom* encuadra el sarcófago que se encuentra en la parte baja del campanario. Panorámica del relieve del sepulcro de Ramón Folch de Cardona-Anglesola de la Iglesia parroquial de San Nicolás de Bellpuig. Planos de ríos, valles y pueblos de montaña de Lérida. Plano exterior de la Iglesia de San Clemente de Thaull. Plano con panorámica de los frescos del ábside. Plano exterior de la Iglesia de Santa María de Tahull. Plano de los frescos del ábside. Plano de una de las calles de Thaull. Panorámica y *zoom* de la Seo de Urgel. Panorámica vertical de la fachada de su catedral. Plano con *zoom* del ábside desde el exterior. Planos del claustro y de los capiteles. Planos del Museo

[749] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

Diocesano que dan cuenta de algunas de las piezas que atesora como la urna de plata de Sant Ermengol de Urgel, la cruz gótica de plata o el Beato de Liébana. Panorámica de Balaguer. Plano con *zoom* del Santuario del Santo Cristo, al que le sigue un plano del altar mayor presidido por la imagen del Santo Cristo. Planos del castillo de la Rápita y de unos arqueólogos excavando en las inmediaciones, quienes muestran una pieza ornamental del arte hispanomusulmán. A continuación, se incluyen otras piezas encontradas en la zona. Plano con *zoom* de aproximación de Vallbona de las Monjas, al que le siguen otros planos del Monasterio de Santa María. Plano con *zoom* de alejamiento de Guimerá, al que le siguen otros planos de su iglesia y de sus calles. Planos del castillo y de la iglesia de Verdú. Plano con panorámica vertical de la portada románica que termina con un *zoom* de acercamiento hacia los capiteles que sustentan las arquivoltas. Planos de la plaza mayor de Verdú y del interior de una alfarería donde unos alfareros realizan botijos. Planos de Solsona y de la imagen de la Virgen del Claustro. Planos del exterior del ayuntamiento y del museo etnográfico que se encuentra instalado en sus sótanos. La cámara da cuenta de algunas de las piezas que se exhiben. Panorámica que recoge el palacio Episcopal y planos del museo diocesano que se encuentra en su interior. La cámara da cuenta de algunas de las obras de arte que allí se exhiben como el retablo de la Santa Cena, las pinturas murales procedentes de la Iglesia de Sant Quirze de Pedret o el retablo del Descendimiento de Anglesola. Planos exteriores e interiores de la Iglesia de San Estaban de Olius. La cámara se detiene en su cripta. Planos de diferentes masías. Panorámica vertical de la fachada de la iglesia de Santa María de Agramunt y planos con *zoom* de su portada. Plano con *zoom* de la plaza de San Antonio de Tárrega. Plano de la Cruz del Pati localizada en la plaza mayor de Tárrega. Panorámica horizontal de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bellpuig. Planos del sepulcro de Ramón Folch de Cardona-Anglesola realizado por el escultor renacentista italiano Giovanni da Nola. Panorámica horizontal de la ciudad de Lérida. Planos de la estatua de Indíbil y Mandonio, de la avenida de Madrid, de Les Basses d'Alpicat, del Castillo de la Suda, de la Catedral de la Seo Vieja, de la Catedral nueva, del Palacio de la Paeria (Ayuntamiento) y del Antiguo Hospital de Santa María, donde la cámara muestra algunas de las piezas del museo arqueológico allí instalado. Panorámica del entorno que rodea el yacimiento arqueológico de Bovalar en Serós, en uno de los márgenes del río Segre, planos de algunas de las tumbas hallada allí. Planos de Cogul y de sus pinturas rupestres. Plano general de Cervera y planos de la iglesia de San Pedro el Grande, de la Universidad de Cervera y de la casa consistorial. De esta última se ofrecen planos de las ménsulas de los balcones. Plano

general de Borjas Blancas y planos de sus calles, de su iglesia parroquial, de su plaza de España porticada, de las instalaciones del complejo polideportivo municipal y del paseo del Terrall.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Aranjuez*[750]

DIRECTOR: Ernesto Giménez Caballero

GUIONISTA: Ernesto Giménez Caballero

MONTAJE: Manuel García

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel Juanes; Adelina Luna

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín; Emilio García de Castro

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 10:09 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental, que lleva por título *Aranjuez*, está estructurado en dos partes: la primera, con el nombre "Irrealidad de este Real Sitio", hace un recorrido por el Real Sitio de Aranjuez y pone de relieve todos aquellos aspectos de su arquitectura, ornamentación y naturaleza que hacen de ese lugar un entorno de irrealidad y ensoñación; y, la segunda, titulada "y los orígenes de Madrid", propone un recorrido histórico del lugar resaltando el papel que ha cumplido Aranjuez en los diferentes periodos de la historia, desde la Antigüedad, pasando por el medievo y la Edad Moderna con los Austrias, hasta la llegada de los Borbones. Comienza con un plano detalle de una de las pinturas que decora el gabinete de Platino de la Casa del Labrador. Al rótulo con el intertítulo "Irrealidad de este Real Sitio" que da nombre a la primera parte del

[750] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

documental, le sigue un plano del escudo de armas del Palacio de Oriente de Madrid. Se suceden pinturas, dibujos y grabados con vistas de otros Reales Sitios como el Palacio Real de El Pardo, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Real Sitio de la Granja de San Ildefonso y el Real Sitio de Aranjuez. Vista aérea de una de las carreteras que conduce a Aranjuez. Plano de casas-cueva. Superposición de una imagen en negativo de Don Quijote a una vista aérea de la llanura manchega. Planos de paisajes de la meseta central. Vistas aéreas del Real Sitio de Aranjuez que recorren los jardines, el Palacio Real y la Casa del Labrador. Planos y vistas aéreas de los ríos Tajo y Jarama. Planos de la góndola napolitana de Carlos II y de la falúa de Isabel II. Se suceden grabados con vistas de Aranjuez. Planos de las truchas en los estanques, de las fuentes, de los jardines y de la vegetación. Plano con panorámica de la escalera principal del Palacio Real de Aranjuez. Planos de la sala de baile y del comedor de la Casa del Labrador. Planos del tocador de la Reina y del dormitorio de Isabel II. La cámara se detiene ante el mobiliario y da cuenta de algunas de las piezas como la mesa de mármol verde o el reloj de sobremesa "Diana". Planos de los corredores y de otros salones como el salón de billar o el gabinete de Platino de la Casa del Labrador. Planos del estanque de Chinescos, del gabinete de Porcelana y del gabinete árabe. Planos de fauna y flora. Planos que muestran la recolección de fresas y la plantación de espárragos. Rótulo con el intertítulo "y los orígenes de Madrid" que da nombre a la segunda parte del documental. Planos de casas cueva y de dibujos que recogen especies que habitaron la zona durante el cuaternario. Plano de la Galería de Estatuas de la Casa del Labrador. Plano del Salón del Trono de los Reyes Católicos de Aranjuez. Plano de un vinilo del museo instalado por Patrimonio Nacional en el que se puede leer "Durante su vida el rey don Felipe II residió largas temporadas en Aranjuez". A partir de este momento, se suceden planos de grabados, pinturas, objetos, piezas y de algunos los espacios que componen Real Sitio que sirven de soporte visual para explicar el papel de los Borbones en la construcción del mismo y su historia. Planos de un edificio en llamas y del fuego devorando algunos objetos son empleados para hacer alusión a la Guerra Civil sobre la que el locutor señala: "en 1936 llegaría la revolución, pero con la paz volvió a florecer Aranjuez, restaurando palacios, museos y jardines del Patrimonio Nacional". A estas palabras los acompañan diferentes vistas del Real Sitio. Planos de la Plaza de Toros de Aranjuez. Planos de souvenirs de Aranjuez. Termina el documental con planos de diferentes monumentos dieciochescos de Madrid, contemporáneos al Real Sitio de Aranjuez como la fuente de Cibeles, la Puerta de Alcalá y el Palacio Real.



AÑO: 1971

TÍTULO: *Perú en el Museo de América*

DIRECTOR: José Alejandro Cribeiro; Francisco Colombo

GUIONISTA: José Alejandro Cribeiro

MONTAJE: María Pellejero

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Cantalejo, Eduardo Sotillos

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: José Pader

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

DURACIÓN: 11:53 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a realizar un recorrido por las colecciones artísticas, arqueológicas y etnográficas de las culturas peruanas prehispánicas y por las piezas de época virreinal del Museo de América de Madrid. Los primeros planos del documental recogen diferentes piezas procedentes de culturas peruanas prehispánicas, como vasijas ceremoniales de la cultura nazca y moche, una figura de cerámica de la cultura chancay, una figura de madera antropomorfa chimú o una máscara de oro de la cultura Sicán-Lambayeque. Panorámica que recorre desde el edificio que por entonces era la sede del Instituto de Cultura Hispánica hasta el Museo de América. Se suceden planos y panorámicas del exterior del museo. Plano de la escalera interior. El director del museo Carlos Martínez Barbeito, encuadrado en plano medio, pronuncia unas palabras,

invitando a conocer las colecciones del museo y señala que las más importantes que custodia el mismo son la peruana y la mexicana, tanto de época prehispánica como virreinal. Al mismo tiempo, se van alternando unos planos que recogen unos mapas de América y de las culturas prehispánicas y otros que dan cuanta de diferentes piezas y restos materiales de esas culturas. Así, se incorporan piezas cerámicas, textiles y de orfebrería de las culturas nazca, mochica, chimú, chancay e inca. También apunta el locutor la importante colección que donó el americanista Juan Larrea para enriquecer los fondos del museo. Seguidamente, se incluyen planos que recogen ejemplos de la pintura cuzqueña como *Virgen con el Niño, San José y San Roque*, *La Eucaristía y la Iglesia Docente*, *Nuestra Señora de la Candelaria*, *Virgen coronada por la Trinidad* y *Retrato de Francisco Pizarro*. Planos de varios dibujos y estampas de la expedición Malaspina, como el dibujo del *Retrato de Alejandro Malaspina*, la estampa *Vista del Callejón de la Guardia* de Fernando Brambila, la estampa *Casa de posta El rincón de Bustos* de Fernando Brambila, la estampa de *Casa de la Cumbre* de Fernando Brambila, el dibujo de *India peruana* de Juan Ravent, el dibujo de *Mulata de Lima* de Juan Ravent o el dibujo de *Señora de Lima* de Juan Ravent. Plano con panorámica de una de las salas del museo dedicada a mostrar aspectos etnográficos. Planos de la momia de mujer procedente de la necrópolis de Paracas y de su ajuar, así como de maquetas de dicha necrópolis. Planos de tejidos de las culturas prehispánicas peruanas. Plano de *Cabeza de Viracocha*. A este le sigue otro de un mapa de América que da cuenta de las diferentes culturas prehispánicas que convivieron en el suelo peruano. Planos del expositor que contiene piezas de la cultura nazca y de las diferentes piezas cerámicas. Planos del expositor que contiene piezas de la cultura mochica y de los diferentes vasos policromados. Planos de ejemplos de la cerámica chimú. Plano de una figura de cerámica de la cultura chancay. Planos de diferentes queros. Planos que recoge los expositores que contienen las piezas de orfebrería. La cámara se detiene en los ejemplos de la cultura chimú. Planos de piezas de orfebrería de época virreinal. Planos con figuras y piezas de la cultura inca. Planos de ídolos de madera procedentes de las necrópolis. Plano con panorámica de las salas del museo dedicadas a la colección de arte popular hispanoamericano, al que siguen otros que recogen las distintas piezas.



AÑO: 1972

TÍTULO: *Arte popular de América y Filipinas*[751]

DIRECTOR: Eduardo Bustos

GUIONISTA: Eduardo Bustos

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

FOTOGRAFÍA: José de la Rica; Enrique M. Lázaro

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 8:31 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a mostrar diferentes aspectos de la cultura material de América y Filipinas y de las artes populares en el Museo de América siguiendo un discurso etnográfico. Plano en contrapicado del exterior del Museo de América de Madrid, al que le sigue el rótulo con el título del documental. Plano que encuadra una puerta del interior del museo. Rótulo con el intertítulo "el indio", al que sigue un plano que recogen la figura popular del indio en la labor de la cestería. Rótulo con el intertítulo "flores, animales, monstruos", al que siguen planos de centros de flores y de vasijas y figuras prehispánicas con formas zoomorfas. Rótulo con el intertítulo "fiestas", al que siguen planos de diferentes instrumentos musicales de percusión, de viento y de cuerda. Planos que recogen la presencia de la máscara en danzas rituales, así

[751] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española. Por su parte, en la base de datos del Archivo Histórico de NO-DO esta documental aparece catalogado con el título *Museo de América* y fechado en 1970.

como otros que dan cuenta de diferentes máscaras expuestas en el museo. Rótulo con el intertítulo "el trabajo", al que siguen planos de diferentes instrumentos y útiles de labranza, principalmente para la siembra del trigo. Rótulo con el intertítulo "la muerte", con planos de figuras y otros elementos de carácter funerario, como las calacas. Rótulo con el intertítulo "la religión", al que siguen planos de diferentes muestras de la artesanía de carácter religioso, principalmente peruana y mexicana, que representan iglesias, figuras en procesión, escenas bíblicas o el árbol de la vida. Rótulo con el intertítulo "notas", al que siguen planos que ofrecen una síntesis de los ejemplos de arte popular recogidos a lo largo del metraje del documental, al tiempo que el locutor señala que "la principal característica del arte popular americano es el mestizaje, la fusión de tres estratos culturales: el indio, el español y el negro. Las artesanías más importantes son: la cestería, la cerámica, el arte textil, la plumería, la metalurgia, la lapidaria y las artes de la madera y el curo. El arte popular más rico y variado es el de México, en su manufactura se ocupan dos millones de mexicanos, hombre, mujeres, niños".



AÑO: 1972

TÍTULO: *Liébana*

DIRECTOR: José López Clemente

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: María Pellejero

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: José Luis Sánchez; Carlos Rodríguez

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: José Delgado

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color: Eastmancolor

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 11:58 min.

DESCRIPCIÓN: Comienza con vistas del entorno natural que conduce desde Santander hasta Liébana. Seguidamente, se ofrecen planos de la iglesia de Santa María en Lebeña que, según señala el locutor, "es el primer testimonio de los muchos que florecieron en Liébana a partir de la invasión de los árabes". En Potes, la cámara capta una vista general con panorámica de la localidad y diferentes imágenes de sus calles y monumentos, como la Torre del Infantado. A estas, siguen planos de los Picos de Europa y de su fauna. A continuación, se ofrece un recorrido por algunos de los pueblos de la zona como

Espinama, Turieno y Piasca. En este último, se detiene la cámara ante la Iglesia de Santa María y recoge diferentes planos de la misma al tiempo que el locutor la describe. También se ofrecen vistas las casas señoriales de Salarzón, de las calles y viviendas de Dobres, la torre de Mogrovejo y del mercados agrícola y ganadero de Potes. A continuación, se da cuenta del Parador Nacional de Turismo "Río Deva" y del teleférico. Finalmente, el documental se detiene el recorrer el Monasterio de Santo Toribio y se recogen imágenes de los peregrinos acudiendo con antorchas encendidas.



AÑO: 1972

TÍTULO: *El Tapiz de la creación*

DIRECTOR: José Luis Font

GUIONISTA: José Luis Font

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: Jesús San José

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

LOCUTOR: José Ángel Juanes; Matilde Vilariño

MÚSICA: Jaime Pérez

FOTOGRAFÍA: Francisco Perelló

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Ramón Marín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

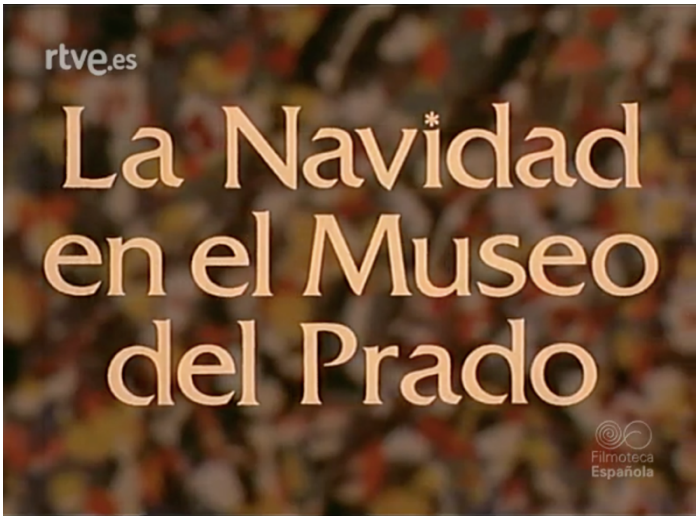
EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 11:16 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un análisis iconográfico del Tapiz de la Creación románico, custodiado en la Catedral de Gerona. Comienza con un gran plano general de la ciudad de Gerona. A este le sigue un plano de la fachada de su catedral, y diferentes vistas de la ciudad. Panorámica vertical de la fachada de la catedral. Un plano detalle del Tapiz de la Creación, que encuadra el Pantocrátor que se encuentra en la parte central, se va abriendo hasta mostrar la pieza en su totalidad. Planos del Puente de Besalú y de otros edificios religiosos románicos, como el Monasterio de San Pedro de Besalú, que fueron

contemporáneos al Tapiz de la Creación. Plano que pasa de encuadrar la totalidad de la pieza hasta el Pantocrátor de la parte central. La cámara va captando cada uno de los elementos iconográficos que constituyen el tapiz. Así, encuadra el día del sol, el mes de marzo, la primavera, el mes de mayo, el mes de junio, el verano, a Abel, a Caín, el otoño, Geon y Año. A continuación, se da cuenta del repertorio iconográfico de la creación del universo que aparece en el semicírculo superior del Pantocrátor. A estos planos le siguen otros que recogen vistas del cielo, del mar y de paisajes de Gerona. Un plano detalle que encuadra de nuevo el Pantocrátor se va abriendo hasta mostrar el Tapiz de la Creación en su totalidad. Planos de flores, árboles y frutos se alternan con planos de los representados en el tapiz. Plano detalle del Pantocrátor. Plano del sol. Planos detalle del tapiz que recogen la división de las aguas. Estos se alternan con otros que muestran el atardecer y el anochecer. Planos detalles de la creación de los animales se alternan con otros que recogen peces, crustáceos, un cisne, ciervos y un toro. Planos del Pantocrátor y de las huellas de unas pisadas sobre la arena. Panorámicas de un paisaje natural y de unos árboles. Plano de la creación de Eva que se altera con planos que muestran a una mujer caminando en bikini, unas calas y una pareja en el mar. Plano de unas manzanas. Planos de las playas de la Costa Brava. Termina el documental con un plano del tapiz.



AÑO: 1972

TÍTULO: *La Navidad en el Museo del Prado*

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

JEFE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Manuel García

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: José Ángel de Juanes

FOTOGRAFÍA: Ángel Gómez Matesanz

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Ignacio Lagarde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

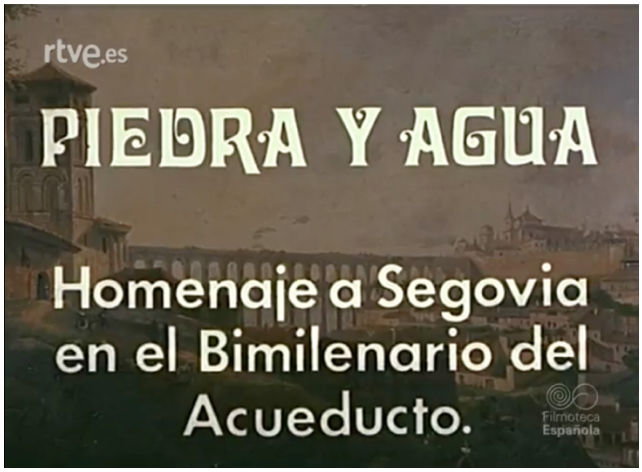
EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 9:19 min.

DESCRIPCIÓN: El documental narra la historia de la Navidad a través de los cuadros de los pintores del Museo del Prado: Fray Angélico, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, Federico Barocci, Yáñez de la Almedina, el Greco, Luis Morales, Velázquez, Murillo, el Bosco y Patinir. Comienza con planos que recogen la fachada oeste o de Velázquez del Museo del Prado. Las obras que recoge el documental reflejan los episodios más destacados del ciclo de la Navidad: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración de los pastores, la Adoración de los Magos, la Presentación en el Templo y la Huida a Egipto. Entre esas obras que se suden,

encontramos un plano detalle de *La Visitación* (Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni, ca. 1571), un plano detalle del *Interior de la Basílica de San Pedro de Roma* (Filippo Gagliardi, 1656), planos detalle de *La Trinidad* (El Greco, 1577-1579) y de *La Anunciación* (Fra Angelico, ca. 1426), planos de *La Visitación* (Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni, ca. 1571) y *Santa Ana, la Virgen, Santa Isabel, San Juan y Jesús niño* (Fernando Yáñez de la Almedina, 1525-1532), planos de *San Juan Bautista niño* (Bartolomé Esteban Murillo, ca. 1670), *Bautismo de Cristo* (El Greco, 1597-1600), *La Natividad* (Federico Barocci, 1597), planos detalle de la *Adoración de los pastores* (Bonifacio de Pitati, ca. 1523) y de la *Adoración de los pastores* (El Greco, 1612-1614), el *Tríptico de la Adoración de los Magos* (El Bosco, ca. 1494), la *Adoración de los Reyes Magos* (Fray Juan Bautista Maíno, 1612-1614), la *Adoración de los Reyes Magos* (Velázquez, 1619), *Descanso en la huida a Egipto* (Joachim Patinir, 1518-1520), *Descanso en la huida a Egipto* (Gérard David, ca. 1515*), La Virgen de la leche* (Luis de Morales, ca. 1565) y *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juanito* (El Graco, ca. 1600).



AÑO: 1973

TÍTULO: *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto*

DIRECTOR: Joaquín Esteban Perruca

GUIONISTA: Joaquín Esteban Perruca

MONTAJE: Nicolás Muñoz

SONIDO: Jaime Moreno

LOCUTOR: Rafi de la Torre; Ángeles Macua; José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Lorenzo Cebrián; Ignacio Lagarde; J. I. Palacio

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 13:04 min.

DESCRIPCIÓN: El documental se centra en explicar el Acueducto de Segovia con motivo de su bimilenario. Los créditos se presentan sobreimpresionados sobre una imagen en movimiento del Acueducto. A partir de este momento, tres narradores, Rafi de la Torre, Ángeles Macua, José Ángel Juanes, personifican el agua, la piedra y el acueducto para explicar los orígenes y la función del monumento. En este sentido, a lo largo del metraje se van alternando imágenes de las canteras, de las rutas de los cursos del agua y del monumento para articular el discurso. Asimismo, se ofrece una visión del acueducto como testimonio del desarrollo que fue experimentando la ciudad de Segovia a lo largo de su historia desde el momento de su construcción hasta la época actual, pasando por la Edad Media y la Edad Moderna.



AÑO: 1973

TÍTULO: *Un museo ejemplar*

DIRECTOR: Luis Figuerola-Ferretti

GUIONISTA: Luis Figuerola-Ferretti

MONTAJE: Otilia Ramos

AYUDANTE DE MONTAJE: Nicolás Muñoz

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ángel Losada

MÚSICA: Benedetto Marcello; Ígor Stravinsky

CÁMARA: Ángel Gómez

AYUDANTE DE CÁMARA: Carlos Jiménez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 13:03 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Comienza con una panorámica de Bilbao, a la que le siguen un plano del puerto y otro de la ciudad. Un plano con una panorámica horizontal del exterior del Museo de Bellas Arte es seguido de diferentes vistas del museo, como son la del estanque o la de ingreso, tomada desde la escalera. Es entonces cuando la cámara emprende un recorrido por las distintas salas mostrando las obras que acoge cada una de ellas. Entre estas, destacan: las tablas de Ambrosius Benson y Marinus van Reymerswaele; el *Festín*

Burlesco de Jan Mandijn; *El arca de Noé,* obra anónima de la escuela catalana del último tercio del siglo XIII; *San Ermengol exorcizando a un endemoniado*, obra anónima de la escuela catalana del primer cuarto del siglo XIV; *La Natividad del Maestro* de Horcajo; *Predicación de San Pedro* de Pedro Serra; o *La flagelación* de Bartolomé Bermejo. Asimismo, se hace mención tanto a las obras de los maestros del pasado de la pintura, es el caso del Greco (*La Anunciación*, *La Magdalena penitente* y *San Francisco en oración ante el Crucificado*), Zurbarán (*Santa Catalina de Alejandría* y *La Virgen con el Niño Jesús y San Juan Bautista niño*) y Goya (*Retrato del poeta Moratín*), como a los más modernos. Entre estos últimos se hace mención a Beruete (*Madrid desde El Pardo*), Guiard (*La aldeanita del clavel rojo*), Anselmo Guinea (*Gente*), Zuloaga (*Retrato de la condesa Mathieu de Noailles, Retrato de doña Rosita Gutiérrez* y *Retrato de doña Adela de Quintana Moreno*), Valentín y Ramón de Zubiaurre (*Los intelectuales de mi aldea* y *Por las víctimas del mar*), Gustavo de Maeztu (*El Orden*), Arteta (*Layadores o Idilio rústico*), Ucelay (*Escena de conversación, almuerzo*), Ricardo Baroja (*Vuelven al pueblo*), Evaristo Valle, Sorolla (*Retrato de Unamuno*), Nonell (*Pura, la gitana*), José Gutiérrez Solana (*Nochebuena, El carro de la carne, Mujeres de la vida*). Además de estas salas, la cámara se adentra en un pabellón dedicado a las obras que van incrementando los fondos del museo. De estas destacan las de los pintores: Darío de Regoyos, Juan de Echevarría, Francisco Iturrino, Daniel Vázquez Díaz, Pancho Cossío, Picasso, Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Rafael Zabaleta, Juan Guillermo, Vaquero Palacios, José Caballero, Agustín Redondela, Juan Barjola, Álvaro Delgado, Luis García-Ochoa, Antoni Clavé, Tàpies, Cuixart, Zóbel, Manuel Gómez Raba, Canogar y Juana Francés. Finaliza el documental con la obra de Lucio Muñoz Calvario.



AÑO: 1973

TÍTULO: *Silos, vida y memoria*

DIRECTOR: Horacio Valcárcel

GUIONISTA: Joaquín Luis Ortega

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: José Medina

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

LOCUTOR: José Ángel Juanes

FOTOGRAFÍA: Fernando Martín

AYUDANTE DE CÁMARA: Lorenzo Cebrián

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 10:48 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a ofrecer una muestra por el legado arquitectónico de la provincia de Burgos y se detiene en recorrer el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Comienza con una panorámica horizontal y otra vertical del río Arlanza. A continuación, se suceden diferentes vistas de la ciudad de Lerma y de algunos de sus monumentos, como el Convento de San Blas, el Palacio Ducal y la Plaza Mayor o el Monasterio de la Ascensión de Nuestro Señor. Panorámica que recorre el entorno que rodea al Monasterio de San Pedro de Arlanza. A esta, le siguen diferentes vistas de sus ruinas. Plano con *zoom in* hacia el Castillo de Lara. A continuación, recorre los relieves

exteriores de la ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas. Panorámica vertical tomada desde el río Arlanza que ofrece una vista de Covarrubias. Planos de el Arco del Adelantado de Castilla, de la plaza principal, del Torreón de doña Urraca o Torre de Fernán González. También la cámara recorre la Colegiata de San Cosme y San Damián y muestra su claustro, su órgano, el tríptico de la Adoración de los Magos, la *Virgen de Covarrubia*s de Jan Van Eyck, el *Milagro de San Cosme y San Damián* de Pedro Berruguete y el *Cristo Resucitado* de Diego de la Cruz. Plano con *zoom out* del paisaje. Planos del desfiladero de la Yecla. Plano con panorámica vertical que encuadra en picado el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos. La cámara recorrer el claustro y, además de ofrecer diferentes vistas del mismo, realiza diferentes *travellings*. También se incorporan planos detalles del relieve de la duda de Santo Tomás. Tras ello, muestra las decoraciones murales, los artesonados, así como diferentes estancias del monasterio. Se suceden diferentes planos de los capiteles del monasterio, de la capilla de Santo Domingo, de la tumba de Santo Domingo y de unos lienzos. Plano con panorámica vertical que muestra la capilla de Santo Domingo, al que le sigue otro de un coro de monjes. A continuación, se muestran algunas piezas de orfebrería que pertenecieron a Santo Domingo como su cáliz, su cruz o su cayado de abad. Planos de códices y de monjes analizándolos. Planos que recogen diferentes labores artesanas, como los esmaltes. En este sentido, la cámara se detiene ante la arqueta con esmaltes de Limoges. Planos exteriores del monasterio y panorámica vertical del claustro con los que termina el documental, al tiempo que el locutor pronuncia unos versos que Gonzalo de Berceo dedicó a Domingo de Silos: *¡Beneíta la claustra que guía tal cabdiello!* / *¡Beneíta la grey que ha tal pastorciello!*



AÑO: 1974

TÍTULO: *San Millán de la Cogolla*[752]

DIRECTOR: Joaquín Esteban Perruca

GUIONISTA: Joaquín Esteban Perruca

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Cantalejo

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 8:30 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a los monasterios de Suso y de Yuso, nacidos a la sombra de San Millán de la Cogolla. Una vista general acompañada de una panorámica y zoom in recoge la imagen del Monasterio de Yuso, que sirve para evocar la figura de San Millán de la Cogolla, un santo del siglo VI. A continuación, el documental se detiene en el Monasterio de Suso, del que se recogen planos exteriores de sus canecillos y de la puerta de acceso y planos de su interior. También la cámara examina la arqueta de marfil y se detiene en recoger los relieves de las placas de marfil en las que se representan los episodios de la vida de San Millán. Seguidamente, la cámara se traslada a la cueva que fue el lecho de muerte del santo y da cuenta de los sepulcros de los nobles que allí se

[752] Los datos de los créditos han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

enterraron, como los infantes de Lara o las reinas de Navarra. Un plano de un monje escribano sirve para evocar la figura de Gonzalo de Berceo quien escribió la *Vida de San Millán de la Cogolla*, al tiempo que el locutor entona los versos:

Benedictos los montes do est sancto andido,
benedictos los valles do sovo ascondido,
benedictos los árbores so los cuales estido,
ca cosa fue angélica, de bendictión complido.

Unos planos de una pintura que muestra al rey García Sánchez III de Navarra y la arqueta con las reliquias de San Millán sirven para recordar la leyenda, basada en un milagro del santo, que impulsó a la fundación del Monasterio de Yuso. Seguidamente, se ofrece un recorrido por el edificio con planos del exterior y del interior y se recoge a los frailes agustinos recorriendo el claustro y tocando el órgano de la iglesia. También, la cámara se detiene ante las pinturas de Juna de Ricci, los relieves del púlpito, la bóveda del coro y los relieves del ábside. Por último, se recogen imágenes de la sacristía y de las obras de arte que atesora, así como de la biblioteca. La cámara se detiene en recoger los códices e incunables y presta atención a la colección de marfiles románicos.



AÑO: 1974[753]

TÍTULO: *Revelación del Escorial*

DIRECTOR: Ernesto Giménez Caballero

GUIONISTA: Ernesto Giménez Caballero

MONTAJE: Manuel García

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Matías Prats

MÚSICA: Leach; Gerhard Trede

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 10:58 min.

DESCRIPCIÓN: El documental parte del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial para realizar un recorrido por los enterramientos y panteones reales desde la época medieval. Posteriormente, da cuenta de la trascendencia y de la influencia del modelo escurialense en otras construcciones posteriores. Comienza con planos que recogen a grupos de visitantes que se dirigen hacia el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Plano con panorámica vertical que recorre un cartel en el que aparecen recogidos los diferentes espacios y unidades arquitectónica que configuran el conjunto. Planos de dispositivas, de postales y de publicaciones. Plano del acceso a la escalera que conduce

[753] Los datos de los créditos han sido tomados de la base de datos de Filmoteca Española.

al panteón, al que siguen un plano y una panorámica del panteón. Panorámica de la fachada principal del monasterio. Planos del busto en bronce de Carlos V en el Monasterio de Yuste. Plano de un fraile paseando frente a un mirador. Plano con panorámica vertical del Monasterio de Yuste. Plano con panorámica del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Plano detalle con *travelling* del *Atlas Blaeu*, 1667: *Scenographia Fabricae S. Lavrentii in Escvriali*. Plano de la cueva de Menga. Plano del templo de Ramsés II en Abu Simbel. Plano con una vista del interior de Santa Sofía de Constantinopla. Plano del Baptisterio de los Ortodoxos en Ravena. Plano con vista de Westminster. Planos de un retrato de Felipe II, de dibujos de la construcción de El Escorial y de una moneda. Plano de la fachada que mediante *zoom* in se aproxima a la estatua de San Lorenzo. Imágenes que recrean el traslado del cuerpo de Carlos V de Yuste a El Escorial. Planos del panteón de reyes en El Escorial. Plano del altar mayor de la basílica. Plano que recoge el trono de Felipe II. Plano del grupo escultórico de Felipe II y su familia de Pompeo Leoni. Gran plano general de El Escorial. Plano de la fachada este de El Escorial. Plano de la fachada de la Catedral de Toledo que comienza encuadrando el remate de la torre y, mediante *zoom out*, se abre hasta recoger toda la fachada. Plano de la caja que contiene restos de los reyes godos. Planos de restos óseos. Plano general del Santuario de Covadonga. Plano de la Santa Cueva de Covadonga. Diferentes planos de la Iglesia de Santa Eulalia de Abamia. Planos exteriores de la Catedral de Oviedo y de su panteón. Planos de la Basílica de San Isidoro de León y del Panteón de los Reyes. Planos de las torres de la catedral de Burgos. Planos exteriores e interiores del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y de las tumbas allí custodiadas. Planos de la Cartuja de Santa María de Miraflores y del sepulcro de Juan II de Castilla e Isabel de Portugal. Planos del Monasterio de San Salvador de Oña y de los panteones reales y condales. Planos del monasterio de Santa María la Real de Nájera y de los sepulcros reales. Plano con panorámico horizontal que recoge el Monasterio de San Salvador de Leyre y panorámica del interior de su cripta. Panorámica del entorno natural en el que se integra el Real Monasterio de San Juan de la Peña y planos del mismo. Planos del Monasterio de Poblet y de los sepulcros reales. Planos del sepulcro de los Reyes Católicos. Plano detalle de la fachada del Monasterio de El Escorial que recoge el escudo con las armas del rey fundador del conjunto escurialense, Felipe II. Plano con panorámica del monasterio. Plano del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Plano de la Casa de la Villa. Plano de los Nuevos Ministerios. Planos que recogen grabados del Monasterio de El Escorial y de Los Inválidos (París). Plano que recoge el interior de la Iglesia de

Mafra. Plano de la Abadía de Klosterneuburg. Plano de la Iglesia de San Francisco de Quito. Plano de la fachada este de El Escorial. Planos del despacho de Felipe II en El Escorial. Cohete en Huston, Texas. Plano de la *Adoración del nombre de Jesús* del Greco. Plano de un grabado del Concilio de Trento. Plano que recoge dos fotografías, una de la cúpula de San Pedro del Vaticano y otra de El Escorial. Planos del monasterio de El Escorial. Planos de *Don Carlos* (Friedrich Schiller, 1783-1787). Planos de grabados del monasterio. Sobreimpresión de la figura de Unamuno sobre un paisaje de Castilla. Se suceden vistas del monasterio. Plano del texto *Meditación del Escorial* de José Ortega y Gasset. Planos que recogen imágenes de archivo de la llegada del féretro con el cuerpo de José Antonio Primo de Rivera al monasterio de El Escorial el 30 de noviembre de 1939. Plano de la revista *Escorial. Revista de cultura y letras*. Vistas aéreas del monasterio de El Escorial y del Valle de los Caídos.



AÑO: 1974

TÍTULO: *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida*

DIRECTOR: José Luis Tafur

PRODUCTOR EJECUTIVO: José Luis de la Serna

GUIONISTA: Salvador Jiménez

MONTAJE: Guillermo Maldonado

SONIDO: Jacinto Cora

FOTOGRAFÍA: Aurelio Larraya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

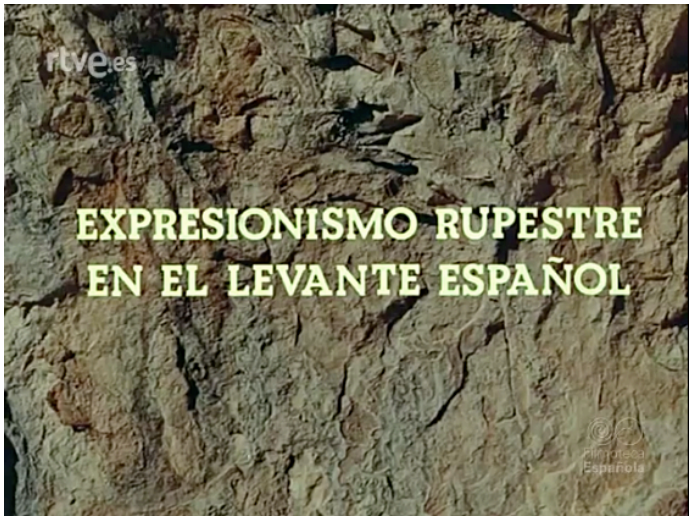
EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Foto Film Barcelona

DURACIÓN: 8:48 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un itinerario por las huellas del románico en el Pirineo de Lérida. Panorámica de un valle y montañas de Lérida. Planos de la torre de la Iglesia de Santa Eulalia de Erill-la-Vall, en el valle de Bohí. Se suceden planos del grupo escultórico del Descendimiento. Plano de la torre de la iglesia y panorámica del valle que termina enfocando mediante *zoom in* la Iglesia de Sant Joan de Boí. Planos que muestran los tejados de pizarra de las casas de la zona. Panorámica vertical de la torre de la Iglesia de Sant Joan de Boí. Planos de las escenas del frontal de Sant Pere de Boí. Planos del fresco de la *Lapidación de San Esteban* de la Iglesia de Sant Joan de Boí. Planos del exterior de la Iglesia de Sant Joan, de las casas y de una de las calles. Panorámica de una de las aldeas del valle de Bohí. Planos de las casas de Tahull. Planos del exterior de la

Iglesia de Santa María de Tahull, del frontal del altar mayor, de los frescos del ábside y del grupo escultórico del Descendimiento. Plano de Tahull que por medio de un *zoom out* se abre hasta encuadrar la Iglesia de San Clemente de Tahull. Plano del ganado vacuno de la zona. Planos de la Iglesia de San Clemente de Tahull. Plano con panorámica vertical de los frescos del ábside al que siguen otros que descomponen la iconografía de las pinturas. Plano de la Iglesia de San Clemente de Tahull y panorámica del entorno natural. Plano de ganado vacuno recorriendo las calles. Planos de la iglesia de la Natividad de la Madre de Dios de Durro y del frontal del altar mayor. Gran plano general que mediante *zoom in* se aproxima a la Iglesia de San Félix de Barruera. Plano del exterior de la iglesia. Plano del exterior de la Iglesia Santa María de Cardet, al que siguen otros del frontal de su altar mayor. Plano de la Iglesia de L'Assumpció de Còll. Plano de la Iglesia de Nuestra Señora de Baldós. Plano del monasterio de Santa María y San Pedro de Alaón.



AÑO: 1975

TÍTULO: *Expresionismo rupestre en el Levante español*

DIRECTOR: Alberto Carles Blat

GUIONISTA: Alberto Carles Blat

MONTAJE: Julio Santa Inés

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Ángel Losada

FOTOGRAFÍA: Alberto Carles Blat

AYUDANTE DE CÁMARA: E. Carles de Scals; A. Carles de Scals

ASESOR ARTÍSTICO: Julián San Valero

TRUCA: Juan G. García

DIBUJOS: Carmen Carles de Scals

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Cinematiraje Riera S.A.

DURACIÓN: 14:41 min.

DESCRIPCIÓN: El documental hace un recorrido por algunos de los ejemplos de las pinturas rupestres del arte levantino español y analiza su iconografía. Planos del mar y de la costa cantábrica. Plano de la pintura rupestre del bisonte de la cueva de Altamira. Plano de la cordillera Cantábrica nevada. Planos de piezas parietales procedentes de la cueva del Parpalló. Panorámicas y planos de parajes naturales del Levante donde destaca el Prado del Navazo de Albarracín. Planos de las pinturas rupestres del Barranco de la

Valltorta y de dibujos que las recrean prestando atención a la figuración humana. Planos de pinturas rupestres que representan caballos y toros —procedentes algunas de ellas del Navazo, de las Olivanas, de Remigia, de Cogul o de Minateda—, que se alternan con planos de una ganadería brava real. Panorámica de un paraje natural. Planos de ciervos que se alternan con planos de los ciervos representados en las Olivanas, en las Tajadas de Bezas o en la Sarga. Plano del Barranco de la Valltorta. Dibujos que recrean la escena de caza de la cueva de los Caballos de Valltorta en Tirig y planos de las pinturas rupestres. Panorámica del entorno natural donde se encuentra la cueva Remigia (Ares del Maestre). Planos de las pinturas rupestres de la cueva Remigia que se alternan con dibujos que las interpretan y con otros planos que recogen jabalíes. Planos de la pintura rupestre de la caza del jabalí de Val del Charco del Agua Amarga a la que sigue un dibujo interpretativo. Plano del arquero y del toro salvaje herido de Ares del Maestre. Planos que recogen cabras montesas, a los que siguen otros que muestran la pintura rupestre de la caza del macho montes en la cueva Remigia (Ares del Maestre) y su interpretación. Dibujos de cazadores y arqueros con ejemplos de Morella la Vella o de Les Dogues de Ares que se alternan con otros que muestran a arqueros disparando. Plano de la escena de ejecución de las pinturas rupestres de Remigia y su interpretación en un dibujo. Panorámica de la cueva de la Araña y planos de sus pinturas. Planos y dibujos de la pintura que representa una escena de recolección de miel. Estos se alternan con planos que muestran a unos escaladores y apicultores. Plano de la Roca de los Moros del Cogul. Planos de las pinturas que representa una escena de danza de Cogul. Estos se alternan con otros que muestran a un grupo de jóvenes bailando en torno al fuego.



AÑO: 1975

TÍTULO: *Legado arquitectónico*

DIRECTOR: Horacio Valcárcel

GUIONISTA: Horacio Valcárcel, a partir de una idea de José López Clemente

MONTAJE: Manuel García

AYUDANTE DE MONTAJE: José Santomé

SONIDO: Juan Antonio Yanes; Antonio Vaquero

LOCUTOR: Elías Rodríguez

FOTOGRAFÍA: Fernando Martín de las Heras

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Javier G. Salmones

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 23:55 min.

DESCRIPCIÓN: El documental hace un recorrido por el legado arquitectónico español dando cuenta de algunas muestras de la arquitectura civil, religiosa y doméstica, al tiempo que intenta sensibilizar de la importancia de proteger y conservar los monumentos. Comienzan sucediéndose planos del dolmen de Aizkomendi que se alternan con otros de la Catedral de Toledo, de la Catedral de Burgos, del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, del Patio de los Arrayanes de la Alhambra, del Acueducto de Segovia, del Arco romano de Medinacelli y del Arco romano de Bará. Plano con panorámica vertical del teatro romano de Mérida, al que sigue un plano en contrapicado del frons scaenae. Plano

de la Loba Capitolina y del Acueducto de Segovia. Plano con panorámica de Ampurias. Plano del mosaico del *Sacrificio de Ifigenia* en Ampurias. Plano del Arco romano del Arco romano de Medinacelli. Plano del dolmen de Aizkomendi. Plano del lateral de la Catedral de León. Plano de la portada de la Catedral de León. Plano entero de la fachada de la Catedral de León. Planos del rosetón de la catedral. Planos de las vidrieras. Plano del botafumeiro en el interior de la Catedral de Santiago. Plano de la Catedral de Burgos. Planos de las playas y de unos niños haciendo un castillo de arena. Planos del Castillo de Peñafiel. Planos del Castillo de Coca. Plano del Castillo de Ponferrada. Plano del Castillo de la Mota. Plano de Castillo de Tamarit. Planos del castillo de Coca. Plano del Castillo de Ponferrada. Planos del Castillo de la Mota. Planos de la muralla de Ávila. Plano del Alcázar de Segovia. Planos del Palacio Real de Madrid. Vista aérea de la Plaza Mayor de Salamanca. Planos de la Plaza Mayor de Madrid. Planos de la Plaza Mayor de Tembleque. Plano de la Plaza Mayor de Almagro. Plano de la Plaza de Cristo Rey de Cantavieja. Planos de Ronda y de otros núcleos de población. Plano de la Plaza Mayor de La Alberca (Salamanca). Planos de calles y callejuelas. Planos del puente de Besalú. Plano de la Casa del Águila de Santillana del Mar. Planos de la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar. Planos del Castillo de Frías y del pueblo. Planos que ofrecen ejemplos de la arquitectura popular española. Plano del puente de Portomarín. Planos de la Iglesia de San Juan o San Nicolás de Portomarín. Plano de la portada de la Iglesia de Nuestra Señora de la Llana de Cerezo de Río Tritón (Burgos). Planos de los Arcos de Castilfalé (Burgos) enclavados en Paseo de la Isla. Planos del claustro del Monasterio de San Javier en Florida. Planos del Monasterio de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia). Plano con panorámica vertical que recoge el emplazamiento donde se encontraba la Torre Nueva de Zaragoza. Plano de una pintura que lo recoge. Plano que recoge el emplazamiento donde estuvo la Iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud. Plano que recoge un grabado de la Iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud. Plano de un niño en la playa contemplando cómo se destruye el castillo de arena que ha construido. Planos del Monasterio benedictino de San Pedro de Roda. Planos de la Real Colegiata Basílica de San Isidoro de León. Planos del palacio del Infantado de Guadalajara. Planos del Palacio Real de Olite. Vista aérea del Palacio Real de Aranjuez. Planos de la escalera, del gabinete árabe, de la sala de baile, del comedor, del gabinete de Platino y de la Galería de Estatuas de la Casa del Labrador. Planos de los jardines y fuentes de Aranjuez. Planos exteriores de la Casa del Labrador. Plano del Palacio Real de Aranjuez. Planos de la construcción del Parador de Jaén y de otros edificios como castillos y monasterios que han sido

reconvertidos para nuevos usos. Planos del Parador de León. Planos del Parador del Santiago de Compostela. Plano con panorámica horizontal de la plaza del Obradoiro. Plano con panorámica vertical de la Catedral de Santiago de Compostela. Gran plano general de Santiago de Compostela con panorámica vertical. Panorámica vertical de la ciudad de Toledo desde el otro lado del río Tajo. Planos de la Catedral de Toledo, del Alcázar de Toledo y de la Puerta de Bisagra. Plano de la Catedral de Girona. Plano del Arco de Santa María de Burgos. Plano con panorámica vertical de la Torre de San Martín de Teruel. Plano con panorámica horizontal del río Guadalquivir y de la Torre del Oro. Planos de la Torre del Oro y de la Giralda. Plano de las Torres de Serranos de Valencia. Plano de la calle del Bisbe o del Obispo del barrio Gótico de Barcelona. Plano con panorámica vertical de la Catedral de Barcelona. Plano con panorámica vertical de la Sagrada Familia de Barcelona. Plano del Castillo de Lara de los Infantes. Plano de la ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas. Planos de Santa María del Naranco. Planos de la iglesia de Santa María de Eunate. Planos del Real Monasterio de San Juan de la Peña. Plano del claustro de la iglesia de San Pedro de la Rúa (Estella). Planos de la Iglesia de San Martín de Frómista. Plano de la fachada del monasterio de Leyre y plano de su cripta. Planos acompañados de *travellings* del claustro del Monasterio de Silos. Plano detalle con panorámica vertical del relieve de la duda de Santo Tomás del Monasterio de Silos. Plano detalle con panorámica horizontal del relieve de los discípulos de Emaús del Monasterio de Silos. Plano de los machones del claustro con los relieves. Planos del Generalife y de las fuentes. Plano con panorámica vertical del Patio de los Arrayanes. Planos con panorámica horizontal y vertical respectivamente del Patio de los Leones. Planos de la fuente de los Leones. Plano del mirador de Lindaraja. Plano con panorámica vertical de la Sala de las dos Hermanas. Planos detalle de la decoración de las paredes de la Alhambra. Plano de la Sala de los Reyes. Planos de las columnas y de la decoración del Patio de los Leones. Planos con *travellings* del *haram* de la Mezquita de Córdoba. Planos del *mihrab* y de la *maqsura* de la Mezquita de Córdoba. Plano de la Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Plano con panorámica vertical de la catedral de Segovia. Plano con panorámica horizontal de la Catedral de Toledo. Plano detalle con panorámica horizontal de la portada de la Catedral de Toledo. Plano del claustro de la Catedral de León. Planos de los arbotantes y gárgolas. Vista lateral de la Catedral de León. Plano con panorámica horizontal desde la Iglesia de San Nicolás de Bari hasta la Catedral de Burgos. Plano del cimborrio de la Catedral de Burgos. Plano en picado desde una de las torres de la catedral. Plano con panorámica diagonal de la

Catedral de Sevilla y de la Giralda. Plano con panorámica en contrapicado de la catedral de Santiago de Compostela. Planos del Pórtico de la Gloria. Plano con *travelling* del retablo mayor de la iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela. La cámara recorre el retablo. Plano con *travelling* del órgano de la Catedral de Santiago de Compostela. Planos del interior de la Catedral de León. Planos del exterior de la Catedral de Burgos. Planos del exterior del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Planos de la sacristía, de la biblioteca, del altar mayor de la basílica y del panteón del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Plano de la fachada este del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en el que aparece sobreimpresa la frase de John Ruskin: "La conservación de los monumentos del pasado no es cuestión de conveniencia o de sentimiento. No nos pertenecen. Pertenecen en parte en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que han de seguirnos".



AÑO: 1975

TÍTULO: *Mérida – 2000 años*

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: Eduardo Delgado; José López Clemente

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

LOCUTOR: Paco Valladares

FOTOGRAFÍA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 23:37 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el legado monumental de Mérida con motivo de la conmemoración del bimilenarismo de la fundación de la ciudad. Comienza con un plano de la placa conmemorativa de la fundación de Augusta Emerita que mediante un *zoom out* deja ver al actor Paco Valladares y, seguidamente, un *zoom in* lo encuadra en plano medio, al tiempo que explica el origen de la ciudad. A continuación, se suceden planos de capiteles romanos. Paco Valladares en la biblioteca municipal de Mérida se refiere a la obra de Bernabé Moreno de Vargas, *Historia de la ciudad de Mérida* (1633). Plano con panorámica horizontal de la iglesia de Santa Clara. Plano con panorámica horizontal del palacio de los Vera-Mendoza. Planos del Parador de Mérida. A continuación, se suceden planos de sus habitantes y turistas. Planos de las calles de la ciudad y de la Plaza de España. Gran plano general con panorámica del río Guadiana y al

fondo el puente romano. Plano medio de Paco Valladares que explica cómo se planificó la ciudad romana. Plano panorámica vertical del Arco de Trajano. Planos del Arco de Trajano. Planos con panorámicas de la muralla de la ciudad. Plano medio de Paco Valladares junto a la escultura de *Augusto velado*. Se suceden otros ejemplos de bustos del Museo Nacional de Arte Romano, como *Panadero* o *Gitana*. Junto a ello, también se ofrecen ejemplos de piezas arqueológicas, como vasijas, lámparas o instrumental médico. Plano medio de Paco Valladares con el puente romano de fondo. Planos y panorámicas del puente romano. Planos del puente romano sobre el río Albarregas. Plano conjunto de Paco Valladares caminando sobre una calzada romana. Primer plano de Paco Valladares con el Acueducto de los Milagros de fondo. Planos y panorámicas del Acueducto de los Milagros. Planos del Acueducto de San Lázaro. Planos de los restos del Acueducto de Cornalvo. Plano de Paco Valladares. Planos del embalse de Proserpina. Planos del embalse de Cornalvo. Primer plano de Paco Valladres. Planos de los canales de agua de época romana y de las arcas. Planos del anfiteatro romano. Planos del teatro romano. Planos de los restos del circo romano. Planos de pinturas de cuadrigas. Planos de casas romanas, de sus pinturas y mosaicos. La cámara recorre el mosaico cosmogónico. Plano con panorámica de la Alcazaba de Mérida, al que siguen otros de los mosaicos que allí se encuentran. Planos en el taller de un musivara restaurador que explica la forma de reconstruir los mosaicos. Plano de Paco Valladares en la puerta de la cisterna de la Alcazaba. Planos del interior. Plano con panorámica horizontal de los capiteles del Templo de Diana, al que siguen otros que dan cuenta de la construcción. Plano del arqueólogo José María Álvarez Martínez quien explica la trascendencia del templo y su estructura. Planos del Templo de Marte. Plano que recoge a Paco Valladares junto a José Álvarez Sáenz de Buruaga, director del Museo Arqueológico, quien explica los ritos funerarios romanos, al tiempo que se suceden planos de diferentes modos de enterramiento como los sarcófagos de mármol, los de cremación, el cerrado con bloque de piedra con forma de cuba y la urna funeraria corriente. Planos de estelas funerarias. Planos del mausoleo de los Julios.



AÑO: 1976

TÍTULO: *Lugo 2000*

COLECCIÓN ARCHIVO HISTÓRICO DE NO-DO: Documentales en color

DIRECTOR: Horacio Valcárcel

JEFE DE PRODUCCIÓN: Fernando Valero

GUIONISTA: Horacio Valcárcel

MONTAJE: Manuel García

AYUDANTE DE MONTAJE: José Santomé

SONIDO: Antonio Vaquero

LOCUTOR: Elías Rodríguez, María Romero

FOTOGRAFÍA: Fernando Martín

AYUDANTES DE FOTOGRAFÍA: José Delgado, J. I. Palacio

DOCUMENTACIÓN: Narciso Peinado Gómez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 25:47 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por el legado monumental de la provincia de Lugo con motivo de la conmemoración del bimilenarismo de la fundación de la ciudad de Lugo. Plano detalle con panorámica de la vegetación. Plano de árboles. Sucesión de monumentos. Vista aérea de Lugo. Plano de árboles. Planos y panorámicas de las murallas de Lugo. Vistas aéreas de las murallas. Planos de la Puerta Miñá. Planos

de la Puerta de Santiago. Plano de la Puerta de San Pedro. Plano del puente romano. Planos de las termas romanas. Planos de Santa Eulalia de Bóveda. Vista aérea y planos exteriores de la Catedral de Burgos. Planos de las naves de la catedral. Plano detalle del ostensorio. Plano del altar mayor. Plano de la procesión del Corpus Christis. Plano de la cabecera de la catedral. Planos del baldaquino de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. Planos del retablo de Cornielles de Holanda. La cámara recorre las escenas que lo componen. Planos del coro. Plano del Sepulcro de Santa Froila. Plano con *travelling* vertical del Pantocrátor en relieve del pórtico de la entrada norte. Planos de la torre y del Palacio Episcopal. Plano del claustro de la catedral. Vista aérea de la catedral. Plano de la Iglesia de San Pedro. Planos del claustro del antiguo Convento de San Francisco, donde se encuentra instalado del Museo Provincial. Planos de las salas del museo y de algunas piezas como *Ofrenda a San Ramón* y *San Francisco* de Francisco Asorey, *Escuela de Doloriñas* de Julia Minguillón o las joyas prerromanas, entre otras. Planos del carnero alado de Ribadeo y de torques. Planos de expositores con loza de Sargadelos. Planos del entorno donde se encontraba la Real Fábrica de Sargadelos y del Laboratorio de Formas de Galicia. Vista aérea de Lugo. Plano con panorámica de la Plaza de España de Lugo que deja ver la Casa Consistorial. Planos de la Casa Consistorial. Plano de la Diputación Provincial. Plano con panorámica horizontal de la plaza del Campo. Planos de las calles y plazas. Planos de los leones de Sargadelos. Plano de la fuente de los Leones. Planos del parque Rosalía de Castro. Planos del río Miño y de la presa de Belesar. Plano con panorámica de la sierra de Ancares. Plano del Castillo de Doiras. Planos y panorámicas del entorno natural. Planos de las pallozas. Planos de la Iglesia de Santa María la Real. Planos de la imagen que se venera en su interior y del cáliz. Planos de la iglesia de San Juan, o de San Nicolás, de Portomarín. Plano del puente de Portomarín. Gran plano general que mediante *zoom in* se aproxima al monasterio de San Julián de Samos. Planos del monasterio y de sus claustros. Gran plano general que mediante *zoom in* se aproxima a Monforte de Lemos. Plano del puente de Monforte. Plano con panorámica horizontal que va de la torre del homenaje al monasterio de San Vicente del Pino. Plano del claustro del monasterio. Planos del exterior del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos. Planos del interior de su iglesia y del retablo del altar mayor. Plano del Santo Cristo de Valerio Cioli. Planos de tablas de Andrea del Sarto y de los lienzos del Greco, *San Francisco* y *San Lorenzo*. Plano del castillo de Pambre. Planos de la iglesia de Vilar de Donas. Planos de la Torre de los Andrade de Vilalba. Plano con *zoom out* de Vilalba. Plano con panorámica horizontal de los valles de Mondoñedo. Planos de la

catedral de Mondoñedo, de su órgano y de sus pinturas. Planos del Museo Diocesano, instalado en la catedral. Plano con *zoom out* de Mondoñedo. Plano con panorámica horizontal del Monasterio de San Salvador de Villanueva (Lorenzana). Plano de su relicario. Plano con *travelling* de la capilla de Nuestra Señora de Valdeflores donde se encuentra el sarcófago del Conde Santo. Planos de la Iglesia de San Martín de Mondoñedo y de sus capiteles. Plano con panorámica horizontal de las Mariñas Lucenses. Planos de las playas. Plano con panorámica horizontal de la ría del Barquero. Planos de las playas. Termina con una vista aérea de la ciudad.



AÑO: 1976

TÍTULO: *Pedro Bueno, pintor*

DIRECTOR: Luis Figuerola-Ferretti

GUIONISTA: Luis Figuerola-Ferretti

MONTAJE: Otilia Ramos

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Matías Prats

MÚSICA: Isaac Albéniz; Montoya; Keith Papworth; Sabicas; Tilsley

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde; Miguel Melcón; Carlos Rodríguez; Julián Sevilla

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 11:22 min.

DESCRIPCIÓN: El documental dedicado al pintor Pedro Bueno Villarejo ofrece una aproximación a la forma de vida del artista y a su obra. Planos de lienzos de bodegones, retratos y escenas de género de Pedro Bueno sobre los que se sobreimpresionan los títulos de crédito. Plano de una vista aérea de Villa del Río (Córdoba). Planos de terrenos labrados de Villa del Río. Plano de la carretera con la señal de la provincia de Córdoba. Planos del puente romano de Villa del Río. Plano con panorámica horizontal del río Guadalquivir. Plano de la Plaza de la Constitución de Villa del Río. Planos del ayuntamiento y de la iglesia de la Inmaculada Concepción. Planos de unas adelfas, de las calles y casas de Villa del Río. Planos del exterior y del interior de la casa de Pedro Bueno.

La cámara da cuenta de algunos de los retratos realizados por el artista que cuelgan de sus paredes. Planos del pintor Pedro Bueno saliendo de su casa y recorriendo las calles de Villa del Río. Primer plano de Pedro Bueno que mediante un *zoom out* se abre y muestra al pintor junto a la ermita de la Virgen de la Estrella. Planos del pintor junto a un amigo y el alcalde frente al ayuntamiento. Plano del artista junto a sus amigos entrando a un bar. Planos del artista y de sus amigos en el interior del bar. Planos de Pedro Bueno en la Casa de los Criados de Sotomayor donde charla con una pareja de amigos. Planos del pintor con unas niñas. Primeros planos de las niñas. A continuación, la cámara presenta algunos de los retratos que el pintor le realizó a niñas, jóvenes y amigos. Planos de los cuadros de Pedro Bueno exhibidos en una exposición que se celebró en la Galería Jiménez de Córdoba. La cámara recorre los retratos que allí fueron presentado al tiempo que el locutor reproduce las palabras de José Camón Aznar que señalan: "parece que el pincel se detiene sin ahondar en los rasgos por temor a herir el pudor del modelo. Sus sombras son, así, leves, transitivas con las luces y una como gasa de respeto y distancia parece que envuelve sus figuras. Nada más lejos de las algarabías cromáticas que sus lienzos con un empaste suave pero consistente, con unas atenuaciones de los brillos y con una suavidad sedeña en toda la composición, sus retratos quedan así confidentes y como empavonados de gracia cándida". Además de los retratos de mujeres, la cámara capta dibujos y pinturas de desnudos femeninos. También se recoge un retrato de un torero, de un hombre con pipa, paisajes y bodegones. Planos del estudio madrileño del pintor, al tiempo que el locutor señala: "el instintivo recato de Pedro Bueno nos ha vedado durante mucho tiempo la entrada en su estudio madrileño con nuestras cámaras, pero finalmente nuestra insistencia nos ha permitido recoger estas imágenes de intimidad laboriosa en su casa madrileña donde prepara la obra que habría de presentar en una reciente exposición en la Sala Biosca. Primer plano del pintor frente al lienzo. Plano americano que muestra al pintor ejecutando una pintura. Primer plano de la paleta. Plano detalle del catálogo de la exposición que se encuentra en un expositor. Planos de la sala de exposición el día de la inauguración que recogen a los asistentes contemplando la obra de Pedro Bueno. La cámara recoge las obras que fueron expuestas en la exposición. Al mismo tiempo, el locutor recoge las palabras le dedicaron los críticos y señala: "Gaya Nuño dijo de él: ser pintor, pintor sin adjetivos fue el sueño de su niñez y para cumplirlo se escapó de su casa a los diecisiete años. Los guardias le devolvieron a su tierra. Hay que estar agradecidos a la Diputación de Córdoba que le acordó una beca con la que Pedro Bueno pudo seguir sus estudios. Ciertamente, Pedro Bueno certifica en todas estas muestras su insobornable

concepto de la honestidad y verdad en pintura (…) Enrique Azcoaga: hubo padrinos de lo moderno y de lo viejo. Nosotros intentamos serlo de un pintor que sin tener en cuenta sutilezas y estupideces, que de todo hubo en la viña del Señor, venera en conciencia a Velázquez porque supo libertar como nadie la pintura a fuerza de encadenarse a la verdad". Termina el documental con un plano de un autorretrato de Pedro Bueno y un plano del pintor frente a un lienzo.



AÑO: 1976

TÍTULO: *Torreciudad*

DIRECTOR: Joaquín Esteban Perruca

GUIONISTA: Joaquín Esteban Perruca

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Félix Acaso

FOTOGRAFÍA: Joaquín Hualde

CÁMARA: Emilio García de Castro

AYUDANTE DE CÁMARA: J. I. Palacio

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 13:11 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado al Santuario de Torreciudad. Comienza con un plano detalle de un escudo de Torreciudad, a este le sigue otro de la torre medieval que mediante un *zoom in* se aproxima a ella. Planos de escudos de Torreciudad. Planos del río Ebro. Gran plano general de la ciudad de Zaragoza. Planos de la catedral-basílica de Nuestra Señora del Pilar. Gran plano general con *zoom in* del Santuario de Covadonga. A este le suceden diferentes vistas del mismo. Plano del Monasterio de Santa María de Montserrat. Plano de Santa María del Naranco. Plano de la Iglesia de San Salvador de Valdediós. Plano de la Iglesia de San Juan de Isil. Plano de la Iglesia de la Purificación

de Bossost. Plano de la Iglesia de San Clemente de Tahull. Plano con panorámica horizontal de la ermita y de la torre de Torreciudad. Planos de los Pirineos. A continuación, se suceden diferentes vistas tanto de la torre como de la ermita. Plano de la imagen de la Virgen de Torreciudad. Plano del altar de la ermita. Plano con panorámica diagonal desde el río Cinca a la torre. Planos que muestran a los feligreses dirigiéndose a la ermita. Plano con panorámica vertical de un retrato del fundador del Opus Dei, José María Escrivá de Balaguer. Plano de Barbastro. Planos del entorno natural próximo a Torreciudad. Plano con panorámica horizontal del río Cinca. Plano con panorámica vertical del río Cinca que deja ver la ermita y la torre. Plano con panorámica horizontal que va desde la ermita y la torre hasta el santuario. Se suceden planos con diferentes vistas del santuario. La cámara recorre el recinto del santuario y da cuenta de los feligreses que acuden a él. Planos de los azulejos del santuario que representan los misterios del Rosario. Estos se alternan con otros que recogen las manos de los feligreses con el rosario en plano detalle. Plano general del santuario. Plano del atrio donde se encuentran unas conchas marinas que hacen la función de pilas del agua bendita. Un plano con panorámica vertical del interior del templo hacia el altar mayor es acompañado de las explicaciones del locutor que señalan que el santuario fue proyectado por Heliodoro Dols. A continuación, se incorpora otro plano con panorámica vertical de la cabecera del templo que da cuenta del órgano. Se ofrecen diferentes vistas del interior al tiempo que se explica la propia concepción arquitectónica del edificio. Seguidamente, la cámara se centra en recorrer y analizar el retablo de alabastro obra del escultor catalán Joan Mayné i Torras. Planos de los fieles besando el medallón que se encuentra en la parte posterior del camarín de la Virgen. Planos de la cripta del santuario. Planos de la capilla del Sagrario. Planos del templo y del sacerdote oficiando la misa. Planos del exterior del santuario y de un altar al aire libre. La cámara da cuenta de otras unidades arquitectónicas anexas al santuario que son centros de formación. Vistas aéreas de Torreciudad y del santuario. Planos de la ermita y del libro de firmas que se encuentra en el zaguán. Planos que recogen a los fieles acudiendo al santuario de Torreciudad. Termina el documental con un plano del santuario que se aleja mediante un *zoom out*.



AÑO: 1977

TÍTULO: *Artes plásticas en Lanzarote*

DIRECTOR: Luis Figuerola-Ferretti

GUIONISTA: Luis Figuerola-Ferretti

MONTAJE: Otilia Ramos

AYUDANTE DE MONTAJE: José Medina

LOCUTOR: Ángel Losada

MÚSICA: Mario Medina Seguí

FOTOGRAFÍA: José Luis Sánchez

AYUDANTE DE CÁMARA: Jesús Muñoz

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 10:28 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por el primer Certamen Internacional de Artes Plásticas, celebrado en 1976 en el Castillo de San José, sede del Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote. Planos de los paisajes naturales de Lanzarote de roca volcánica, del Mirador del Río y de la arquitectura tradicional. A continuación, se suceden diferentes planos que muestran al artista César Manrique bajo una obra escultórica suya, esculpiendo en un muro de piedra y en su estudio. Planos con vistas y panorámicas de Lanzarote, algunos de los que dejan ver el Castillo de San José, sede del Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote. Plano del cartel del I Certamen

Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote. Planos del exterior del castillo y del acto de inauguración del certamen. Planos de las autoridades pronunciando el discurso inaugural. Plano de una escultura del artista húngaro László en las inmediaciones del castillo, al que siguen otros que dan cuenta de otras esculturas allí emplazadas como las de Feliciano, Raba o Lobo. Planos de una de las salas y de las esculturas de Hortensia Núñez Ladeveze, Andaluz, José Luis Sánchez, Juan Bordes, Agustín Cárdenas, Cristino Mallo y Francisco Laso. Planos de las pinturas de Vega, Pedro González, Aguilar de la Rúa, Dámaso y finalmente de la obra *Coxis enterrado* (1975) de César Manrique. Planos de una de las salas de pintura que se alternan con planos detalles de algunas obras. Plano de un retrato de Menchu Gal, al que siguen otros que muestran obras de Antonio López, Botero, John Kacere, Jardiel, José Hernández, Amalia Avia, Alfonso Fraile, Francisco Lozano, Xavier Valls, Genovés, Dimitri Perdikidis, Orcajo, Juan Romero, Surrey, Águeda de la Pisa, Luis Gordillo, Modest Cuixart, Vicente Vela, Mignoni, Valdivieso, Antonio Lorenzo, Le Parc, Guerrero, Zóbel, Farreras, Lucio Muñoz, José Caballero, José María de Labra, Juana Francés, Michavila, Felo Monzón, y Manuel Rivera. Plano de la sala donde se encuentra expuestas las obras de Yturralde, Eduardo Sanz y Eusebio Sempere que mediante un *zoom in* se aproxima a la pieza de este último. Planos de las obras de Vasarely, Pablo Picasso, Joan Miró y Francis Bacon. Plano con panorámica vertical de una escalera y plano de una pintura de Josef Albers. Planos de las esculturas de Barón, Pablo Serrano y Eduardo Chillida. Planos de los paisajes naturales de Lanzarote de roca volcánica.



AÑO: 1977

TÍTULO: *Blas Moyano, pintor*

DIRECTOR: Ismael Palacio Aldea

MONTAJE: Julio Santa Inés

SONIDO: Juan Antonio Yanes

LOCUTOR: Ángel Losada

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

AYUDANTE DE CÁMARA: J. Miguel Melcón; J. García-Salmones

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 8:41 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado al pintor Blas Moyano y, además de ofrecer una síntesis de su trayectoria profesional con imágenes del artista en su estudio, da cuenta de la exposición celebra en la Galería Exoteria de Madrid en marzo de 1977. Plano de la calle Infantas de Madrid que mediante una panorámica horizontal encuadra el escaparate de la Galería Exoteria, donde expone el pintor Blas Moyano. Planos del interior de la galería el día de la inauguración que recogen a los asistentes y que son acompañados de las palabras de Cristina de la Serna. Planos del pintor en su estudio acompañado de su mujer, al tiempo que el locutor da unos apuntes biográficos. Planos con panorámicas del interior del estudio que recogen las obras que cuelgan de sus paredes. Planos del pintor preparando la paleta de color y ejecutando un autorretrato. En este sentido, se alternan

planos que recogen, principalmente, retratos y paisajes del artista, útiles de su profesión y del espacio donde trabaja con otros que muestran al pintor culminando su autorretrato. Plano del folleto de la exposición celebrada en la Galería Exoteria en marzo de 1977. Plano con panorámica horizontal que muestra los lienzos allí expuestos, donde destacan los paisajes y los retratos. La cámara recorre las pinturas exhibidas, dando cuenta, además de los paisajes y retratos, de los bodegones y las escenas de género, así como de la pincelada del artista.



AÑO: 1978

TÍTULO: *Zamora en el tiempo*

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Manuel García

SONIDO: Juan Antonio Yanes

LOCUTOR: Ángel Losada

FOTOGRAFÍA: Fernando López Heptener; Guillermo López Krahe

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: color

DURACIÓN: 9:03 min.

DESCRIPCIÓN: El documental pone de relieve algunas muestras del legado monumental de la ciudad y da cuenta del trabajo de tres artistas contemporáneos zamoranos: Antonio Pedrero Yéboles, Tomás Crespo Rivera y Alberto de la Torre Cavero. Plano de la pintura *Zamora* (1966) de Antonio Pedrero Yéboles. Plano con panorámica horizontal y *zoom out* de la ciudad de Zamora desde el otro lado del río Duero. Se suceden diferentes vistas de la ciudad y del río Duro. Plano con panorámica horizontal de su muralla. Plano de la Puerta de doña Urraca. Planos de las calles de Zamora, de la plaza de Viriato, del Arco del antiguo Monasterio de San Jerónimo en el Parque Castillo, de la Puerta de Olivares y de la catedral. Planos del exterior de la Iglesia de San Cipriano, de la Iglesia de la Magdalena, de la Iglesia de San Ildefonso y de la Iglesia de Santiago del Burgo. Planos del exterior y del interior de la Iglesia de Santa María la Nueva. Planos del *Cristo yacente*

de la escuela de Gregorio Fernández. Plano con panorámica horizontal de la pintura *Zamora* (1966) de Antonio Pedrero Yéboles. Planos del estudio de Antonio Pedrero Yéboles y del artista trabajando en un lienzo. Se suceden planos diferentes lienzos y murales del artista, como el de la Casa de la Cultura. Planos del estudio de Tomás Crespo Rivera y del artista trabajando en una obra. Se suceden planos de algunas de sus obras que se alternan con otros que recogen monumentos de Zamora como el cimborrio de la catedral o la portada de la Iglesia de Santiago del Burgo para establecer paralelismos y similitudes formales. Planos del artista Alberto de la Torre Cavero dibujando en su estudio y de algunas de sus obras.



AÑO: 1978

TÍTULO: *Picasso insólito*

DIRECTOR: Antonio Mercero

GUIONISTA: Antonio Mercero

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

LOCUTOR: Manuel Blasco Alarcón

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 26:57 min.

DESCRIPCIÓN: Planos de la plaza de la Merced de Málaga, donde Manuel Blasco Alarcón, primo de Pablo Ruiz Picasso, hace un repaso de la biografía del pintor malagueño en clave de romancero ciego a través de veinticuatro obras de estilo naif. Planos de este pariente paseando por Málaga y de sus obras, con comentarios del locutor, anotándose apuntes biográficos. Entrevista a Blasco Alarcón en su casa donde muestra fotografías familiares, y cuenta anécdotas del creador malagueño. Continúa el relato de la vida de Picasso a través de las obras de Blasco. Termina con un plano de unas barcas en una playa de Málaga.



AÑO: 1978

TÍTULO: *Picasso insólito*

DIRECTOR: Antonio Mercero

GUIONISTA: Antonio Mercero

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

LOCUTOR: Manuel Blasco Alarcón

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

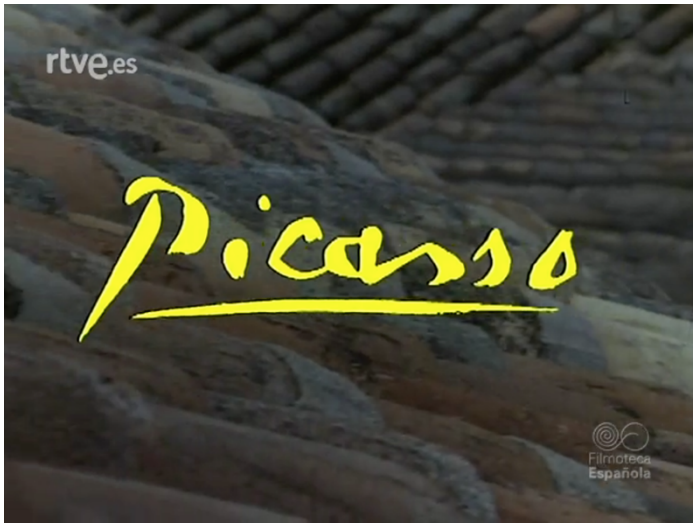
FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

DURACIÓN: 12:26 min.

DESCRIPCIÓN: Planos de la plaza de la Merced de Málaga, donde Manuel Blasco Alarcón, primo de Pablo Ruiz Picasso, hace un repaso de la biografía del pintor malagueño en clave de romancero ciego a través de veinticuatro obras de estilo naif.



AÑO: 1979

TÍTULO: *Especial Picasso*

DIRECTOR: Luis Revenga

PRODUCTOR EJECUTIVO: Manuel G. Pinzones

GUIONISTA: Luis Revenga

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

SONIDO: Antonio Vaquero; Juan Antonio Yanes Guerrero; Luis Miguel Lizuain

LOCUTOR: Fernando Rey

MÚSICA: Ricardo Pachón

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

EFECTOS ESPECIALES: Juan García

TRUCA: Ignacio Lagarde

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Cinematiraje RIERA S.A.; Fotofilm Madrid

DURACIÓN: 1:06:05

DESCRIPCIÓN: Este monográfico se estructura a través de materiales audiovisuales de archivo, fotografías y documentación que permiten acercar al espectador a la figura de Picasso, tanto en el contexto artístico como en el personal. Además, se incluyen testimonios de importantes personalidades de distintos ámbitos de la cultura: 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. El rodaje de este documental tuvo lugar en diferentes localizaciones: Madrid, Barcelona, Málaga, Andújar, Cadaqués, Portlligat, París, Cannes, Vallauris, Mougins, Vauvenargues, Londres y Nueva York.

La primera intervención es de Fernando Rey –que a lo largo de todo el documental aparece en reiteradas ocasiones, marcando el desarrollo de la narración–. Comienza construyendo un semblante biográfico del artista, acompañado de fotografías familiares, imágenes de los lugares que fueron testigos de su presencia y de documentación. A partir de este momento van entrando en escena el resto de participantes: Luis Miguel Dominguín habla sobre aspectos personales y cuenta anécdotas que se alternan con imágenes del artista trabajando en el taller. Eduardo Chillida trata su faceta como escultor. Pierre Cabanne pone de manifiesto su relación con España y como esto influye en su producción. Gustavo Gili recuerda la época en la que se constituye el Museo Picasso de Barcelona. Joan Gaspar habla del sentimiento de pertenencia al ámbito del arte catalán de Picasso. Por otro lado, Josep Palau i Fabre define los elementos configuradores de la etapa azul y las influencias cinematográficas de este período. Jean Cassou confirma la internacionalización de Picasso al formar parte de la colección del Centro George Pompidou que ayudó a poner en marcha. Imágenes de una entrevista a Roland Penrose en la que cuenta anécdotas personales. Paco de Lucía toca *Almoraima* mientras se muestran imágenes de *Las señoritas de Avignon* (1907). Richard E. Oldenburg señala el interés de la obra *La muchacha ante el espejo* (1932), perteneciente a los fondos del MOMA (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Nueva York). David D. Duncan habla de su amistad y cómo retrató a Picasso trabajando. Juan Gyenes Remenyi también hace referencia a vivencias personales. Antonio, "el Bailarín", aparece en su estudio de baile interpretando. Joan Miró recuerda su relación de amistad con la madre de Picasso y lo que ella le contaba del artista. Gyenes Remenyi vuelve a intervenir para acabar de contar la anécdota de la relación de Picasso y su hijo. Jorge Guillén reflexiona sobre la idea de creador. Rafael Alberti recita el poema *Picasso*[754]. Camarón de la Isla canta

[754] Perteneciente a su libro *A la pintura*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 145.

mientras se muestran imágenes del *Guernica* (1937). Nueva intervención de Palau i Fabre donde explica el *Guernica* desde el punto de vista estético, histórico e iconográfico. Imágenes de archivo de los bombardeos. Henry Moore en su taller habla de sus encuentros con Picasso durante el proceso de elaboración del *Guernica*. Intervención de José Bergamín en la que hace hincapié en la intencionalidad del *Guernica*. El grupo Pata Negra, formado por los hermanos Raimundo y Rafael Amador, aparece tocando la guitarra. Joan Gaspar comenta como rechazó la invitación de De Gaulle para obtener la nacionalidad francesa. Alfonso Canales apunta el poco reconocimiento que Málaga hizo a la figura de Picasso. Michel Leiris recuerda la lectura de la obra de teatro *Los deseos se atrapan por la cola* de la que era autor Picasso[755]. Dalí habla de su relación con Picasso, mientras pinta sobre una señera, al que define como "anarquista ibérico". Imágenes de la exposición Picasso Œuvres reçues en paiement des droits de succession en el Grand Palais (12 de octubre de 1979 – 7 de enero de 1980). Nueva aparición de Luis Miguel Dominguín quien se refiere a la capacidad imaginativa del artista. Imágenes de la exposición de 1979 donde aparecen dibujos y pinturas tan conocidos como *Femme au fauteuil rouge* (1932), *Figueras au bord de la mer* (1931), *Grand Un au fauteuil rouge* (1929), *El niño con palomas* (1943), *Estudio para el telón de "14 Juillet" de Romain Roland* (1936), *Minotauro y yegua muerta delante de un gruta y niña* (1936), *Fauno, caballo y pájaro* (1936) o *Gato cogiendo a un pájaro* (1939), además de esculturas como *Niña saltando a la comba* (1950) o *El futbolista* (1961). A continuación, se retoman las imágenes de la entrevista a Roland Penrose. Imágenes de Antoni Tàpies trabajando en su taller con diferentes técnicas y haciendo referencia a la importancia de Picasso para las posteriores generaciones de artistas. Conversación de los hijos de Picasso, Claude y Paloma, en la que se refieren con diversas anécdotas a las inquietudes de su padre. Imágenes de litografías de Picasso. Louis Aragon relata un encuentro con Picasso. Rafael Alberti cuenta el interés de Picasso por la poesía y el surrealismo. Imágenes de cuando Picasso y su familia se instalan en Vallauris en 1947. Vistas de Vallauris y de las versiones de la escultura *L'hommme au mouton*. Imágenes de archivo de la Guerra de Corea (1950-1953). Imagen de la pintura *Masacre en Corea* (1951), otra obra en la que la denuncia de la violencia y la guerra es explícita, como en *Guernica*. Imágenes de los paneles de *La*

[755] Esto sucedió en 1945, siendo la única vez que se representó. Contó con un particular elenco en el que participaban Simone de Beauvoir, Jean- Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau, Zanie Campan, Louise Leiris, Jacques-Laurent Bost, Germaine Hugnet, Dora Maar y Jean Aubier dirigidos por Albert Camus.

guerre et la Paix (1952) que realiza para la capilla de Vallauris. Imágenes de Eugenio Arias hablando del gusto por la tauromaquia que se ve reflejado en su producción y mostrando imágenes de corridas de toros. Imágenes de Marisol cantando *Málaga*, compuesta por Rafael Alberti y Ricardo Pachón, con acompañamiento de guitarra de Pata Negra. Luis Miguel Dominguín cuenta la participación junto a Picasso y sus respectivas mujeres en una película de Jean Cocteau, *El testamento de Orfeo* (1960). Imágenes fotográficas de Picasso en La Colifornie, una villa en Cannes a la que se trasladó y donde pintó las variaciones sobre *Las Meninas* de Velázquez. Imágenes del mural que realizó en Vallauris en 1958 para la sala de conferencias de la UNESCO. Camilo José Cela desvela la personalidad de Picasso y sus vínculos identitarios con España. Imágenes del castillo de Vauvenargues que adquirió Picasso, que fue posteriormente su museo y donde fue enterrado, y declaraciones de Jacqueline, su mujer. Imágenes de dibujos y retratos que Picasso le dedicó a Jacqueline. Pierre Cabanne habla de la exposición inaugurada en 1972 en la gran capilla del Palacio de los papas de Avignon. Imágenes del lugar donde está enterrado Picasso acompañadas de la canción *Nana del caballo grande* de Camarón.



AÑO: 1980

TÍTULO: *Museo vivo*

DIRECTOR: Gonzalo Sebastián de Erice

JEFE DE PRODUCCIÓN: Manuel Pinzones

PRODUCTOR EJECUTIVO: Alberto Álvarez

GUIONISTA: Gonzalo Sebastián de Erice

MONTAJE: Antonio García Valcárcel

AYUDANTE DE MONTAJE: José Santomé

SONIDO: Antonio Vaquero

LOCUTOR: Elías Rodríguez

CÁMARA: José Luis Sánchez

AYUDANTE DE CÁMARA: Juan I. Palacio

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Color

LABORATORIO: Riera, S.A.

DURACIÓN: 28:22 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la promoción del Museo Lázaro Galdiano y realiza un recorrido por sus salas, donde presenta algunas de las obras más significativas. Comienza con el plano de unos escolares que se dirigen a ver las colecciones del Museo Lázaro Galdiano, a este le siguen otros que recogen los jardines que rodean al edificio. Primer plano de Manuel Viola, donde el artista responde en una entrevista a la pregunta de si cree que los museos sirven para algo. Sobre un plano que

recoge las postales de la tienda del museo se sobreimpresionan los títulos de crédito del documental. La cámara accede a las salas del museo y además de mostrar los expositores encuadra *El Salvador adolescente*, atribuido a Leonardo da Vinci. A continuación, se recogen algunas esculturas como *El Salvador*, atribuido a Andrea del Verrocchio, *Marco Aurelio ecuestre*, *Busto de Carlos V*, así como piezas de bronce, medallas y joyas. Plano en contrapicado de Raúl Chávarri que contesta a la pregunta de quién era Lázaro Galdiano. Planos del medallón con los retratos de José Lázaro y Paula Florido de perfil a izquierda en chapa de metal. Plano con t*ravelling* lateral de la diadema de oro de Ribadeo. Plano de otras piezas, como la *Copa de las artes* o *La Flagelación* de marfil. Planos de los expositores de las piezas de orfebrería y de marfil. La cámara encuadra el *Tríptico de la Coronación de Espinas*. Planos que recogen otros expositores y piezas de artes decorativas como el *Tríptico de la Pasión*. Planos del medallón con los retratos de José Lázaro y Paula Florido de perfil a izquierda en chapa de metal. Planos de la colección de marfiles que recogen piezas que representan a la Virgen con el Niño, de arquetas y de esmaltes. Plano medio de Manuel Viola que se alternan con un plano de diferentes ediciones de la revista *Goya*. Plano de un retrato de José Camón Aznar. Planos de diferentes cuadros que forman parte de la colección del museo, como el *Retrato de Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey* de Juan Carreño de Miranda, *Retrato de dama* atribuido a Rodrigo de Villandrando —aunque el documental da a entender que es de Alonso Sánchez Coello—, *Retrato de Eleonora* de Sofonisba Anguissola o *Retrato de Ana de Austria*, Reina de España de Alonso Sánchez Coello. Planos del mobiliario que forma parte del museo. Plano medio de Raúl Chávarri que explica el origen del museo. Planos de diferentes armaduras que se alternan con otros que muestran a niños contemplándolas. La cámara accede a la sala en la que se encuentra la obra *Virgen de Loreto o de los peregrinos*, que el documental confunde con la Virgen de la Caridad y atribuye a Caravaggio. Plano de la *Piedad* del taller de Luis de Morales. Plano de *Gertrudis Gómez de Avellaneda* de Federico de Madrazo y Kuntz. Plano de *El Canónigo Mariano Liñán y Morelló* de Vicente López. Plano de Fray *Vicente Blasco, Rector de la Universidad de Valencia* del taller de Vicente López. Plano de *La comunión de Santa Teresa* de Juan Martín Cabezarelo, que el documental atribuye a Claudio Coello. Planos que recogen las salas de la pintura de los siglos XV y XVI. La cámara se detiene ante obras como *San Jerónimo en el scriptorium* del maestro del Parral y también muestra piezas de artes decorativas que forman parte de estas salas. Plano que muestra a escolares en el museo. Plano de la profesora que da cuenta de la importancia de las salidas a los museos. Planos

de las salas dedicadas a la pintura medieval española y de algunos detalles de las obras que allí se exhiben. Plano del *Tríptico del Nacimiento* de García del Barco (Maestro de Ávila). Plano del *Autorretrato* de Pedro Berruguete. Plano de la Adoración de los Magos de Jan Van Dornicke. Planos de los ejemplos de la pintura flamenca como la *Virgen con el Niño* de David Gerard. Planos de las *Meditaciones de San Juan Bautista* del Bosco. Planos de *La visión de Tondal* del taller del Bosco. Plano del *Descendimiento de* Quentin Metsys. Plano de unos visitantes contemplando *La entrada en el Arca de Noé* de Jan Brueghel. Planos de otros cuadros flamencos y holandeses del siglo XVII, como *Retrato de Saskia van Uylenborch*, copia de Rembrandt, *La visita del Archiduque Leopoldo Guillermo a su gabinete, acompañado de David Teniers* el joven de David Teniers. Planos de diferentes esculturas pertenecientes a la colección de museo. Plano de *San Francisco en Éxtasis* (1577-1580) del Greco. Plano de *Noli me Tangere* (1609-1612) de Jorge Manuel Theotocopuli. Planos de las pinturas de Zurbarán *Inmaculada*, *Virgen de la Merced* y *San Diego de Alcalá*. Planos de *Cabeza de muchacha* (*ca*. 1624) y *Retrato de Góngora* (*ca*. 1622) de Velázquez. Planos de *San José con el Niño* de Murillo. Plano de *San Bartolomé* de José de Ribera. Plano de *Santa Rosa de Lima* de Murillo. Planos de *Santa Catalina* y *San Agustín* de Francisco Rizi, que el documental atribuye a Valdés Leal. Plano de *Retrato de Doña Mariana de Austria*, anónimo (copia de Juan Carreño de Miranda). Planos de la sala dedicada a Goya con obras que no corresponden al pintor de Fuendetodos, como *La Reina María Luisa de Borbón* o *Carlos IV* atribuidos ambos a Agustín Esteve. Planos de *La Era o El Verano* de Goya. Planos de Procesión de disciplinantes atribuido a Goya. Plano de *Las Brujas* de Goya. Plano de *El Aquelarre* de Goya. Planos de Rodolfo Lázaro, sobrino de José Lázaro Galdiano quien es entrevistado y aporta unas notas biográficas de su tío, que se alternan con otras piezas del museo. Planos de las salas dedicadas a la pintura inglesa que recogen obras de Lawrence, Cotet, Stuart, Ramsay, Reynols y Gainsborough. Planos de la sala dedicada a las miniaturas. Plano de *La tienda* de Luis Paret. Planos de diferentes diferentes salas del museo y de las pinturas que decoran los techos. Planos de los expositores de relojes, casullas, armas, cuberterías, abanicos, rosarios y medallas. Termina el documental con un plano de escolares que se disponen a acceder al museo.

3. REVISTA *IMÁGENES*



AÑO: 1945

TÍTULO: *Huellas del pasado*

NÚMERO: 44

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:47 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone un recorrido por el arte y la arqueología del pasado en España a través de los vestigios de Tamuda, Itálica, Sagunto, Ampurias, Tarragona y Barcelona. Comienza con planos del yacimiento arqueológico de Tamuda, en el Protectorado de España en Marruecos. Plano con panorámica horizontal de Santiponce (Sevilla), donde en época romana se estableció la ciudad de Itálica. Planos de las almenas y del claustro del Monasterio de San Isidoro del Campo. Planos de las calles y de las casas. Planos del anfiteatro de Itálica. Planos de mosaicos romanos. Plano con panorámica horizontal de Sagunto. Planos de la Iglesia del Salvador y de unas pinturas murales descubiertas en las inmediaciones del templo, concretamente, en uno de los muros del solar que ocupaba el Hostal de la Castellana, destruido durante la Guerra Civil. Manuel Ballesteros, catedrático de la Universidad de Valencia, encargó a Luis Roig d'Alós que estudiara dichas pinturas realizando calcos sobre el muro. Planos que recogen la labor de los restauradores. Planos y panorámica horizontal de la Costa Brava. Planos de las ruinas de la Antigüedad de Ampurias y de la escultura de Esculapio. Plano de la

maqueta del templo donde fue hallada la escultura. Planos de las excavaciones que están siendo llevadas a cabo por los arqueólogos en Ampurias y de algunas de las piezas encontradas. Planos de la sala de Ampurias en el Museo Arqueológico de Barcelona y de algunas piezas como la escultura del dios Esculapio, una cabeza femenina y una cerámica griega. Planos del yacimiento arqueológicos de Ampurias y de los arqueólogos trabajando. Planos del mosaico de la *domus 1* y del sacrificio de Ifigenia. Plano general de la ciudad de Tarragona. Planos de las murallas romanas y de la Torre del Arzobispo. Planos de la escultura del Augusto de Prima Porta, del Arco de Bará, de la Torre de los Escipiones, el Acueducto de les Ferreres, de la Catedral de Tarragona, del sarcófago romano del rapto de Proserpina, de una reproducción del circo romano y del mosaico circense de Barcelona.

OBSERVACIONES: La película no conserva el sonido.



AÑO: 1945

TÍTULO: *Zuloaga*

NÚMERO: 50

DIRECTOR: Agustín Macasoli

GUIONISTA: Alfredo Marquerie

FOTOGRAFÍA: Agustín Macasoli

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:40 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la trayectoria artística y vital del pintor Ignacio Zuloaga. Comienza con planos generales y panorámicas de Zumaya. Planos de la casa-estudio de Ignacio Zuloaga en Zumaya y de sus jardines. Planos de un cartel taurino que recoge el nombre de Zuloaga y anuncia una corrida del 17 de abril de 1897. A continuación, se incorporan imágenes de archivo del pintor en el exterior de la casa con un capote al brazo. Vistas del exterior de la casa y de la capilla presidida por una Virgen policromada, obra del artista. Planos de esculturas, marionetas y cabezudos que el artista realizó para *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Plano de la escultura del compositor Maurice Ravel. Planos de diferentes pinturas como *Retrato de Manuel de Falla*, *El Dominico*, *Julio Beobide escultor*, *Autorrretrato con fondo azul* o *Paisaje claro de Toledo*. Planos del claustro del Museo San Telmo (San Sebastián). Planos de las salas en cuyas paredes cuelgan lienzos del pintor. Planos de algunas obras coma *Ídolos futuros o Torerillos en Turégano*, *Parisienses (en St. Cloud)*, *Hamarretako* y *Catedral de*

Segovia. Planos de la Catedral de Segovia, del Acueducto de Segovia, de la iglesia de San Juan de los Caballeros y de la iglesia de la Vera Cruz. Planos de Pedraza de la Sierra, de sus calles, de sus plazas y de sus tipos populares. Planos del Castillo de Pedraza. Planos de Las Vistillas de Madrid y del estudio de Ignacio Zuloaga. Planos de la taberna del amigo del pintor, Antonio Sánchez. Se detiene la cámara en la taberna en la que recoge a los modelos que pudieron servir de inspiración a Zuloaga para realizar los lienzos de *Pedro de Valdivia* y *El Chepa de Quismondo*. Planos del retrato *Virginia Gómez Acebo* y del *Bodegón de las ocho manzanas*. Planos del Cristo de la capilla del Palacio del Pardo, que fue policromado por Zuloaga. Termina el documental con la escultura que le realizó su amigo Juan Cristóbal y con el comentario del locutor que apunta: "así en los cuadros del genial maestro de la pintura contemporánea España mantiene su permanente jerarquía estética".



AÑO: 1946

TÍTULO: *Arte y artistas*

COLECCIÓN ARCHIVO HISTÓRICO DE NO-DO: Revista *Imágenes*

NÚMERO: 66

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: blanco y negro

DURACIÓN: 10:39 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está destinado a presentar temas artísticos de actualidad y bajo este criterio agrupa varios reportajes. El primero está dedicado a dar cuenta de la fabricación de los tubos de óleo y para ello incorpora planos de ese proceso, así como del trabajo de elaboración de los pinceles. El segundo se centra en dar a conocer el proceso de enseñanza y aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona. En este sentido, se incorporan planos que recogen a los estudiantes trabajando en diferentes técnicas como son el dibujo y el modelado escultórico. El tercero está dedicado a recoger el proceso de elaboración de una escultura de Vicente Navarro en su estudio. A este respecto, la cámara capta al artista tomando algunos apuntes para hacer el boceto de una niña que va a servir de modelo a la escultura en modelado. También muestra al escultor y a la modelo que le sirve de inspiración para policromar un busto femenino. Finalmente, se incluyen planos de dos obras del escultor que se encuentran en la Plaza de Cataluña de Barcelona: *La Maternidad* y *Mujer con ángel*. El cuarto está dedicado al pintor argentino Tito Cittadini y comienza con planos de Pollença, a los que siguen otros que muestran al artista saliendo de su casa y portando su caballete y útiles de la pintura para realizar un

paisaje. Seguidamente se ofrece una muestra de algunas de sus obras. El quinto está dedicada a una exposición de lienzos de la Guinea española organizada por la Dirección General de Marruecos y Colonias. Planos de algunos paisajes de Núñez Losada y de su hijo Núñez de Celis. El sexto realiza un homenaje a la figura de José Gutiérrez Solana. Plano con panorámica horizontal del Café de Pombo. Plano que recoge el lienzo de Gutiérrez Solana, *La tertulia del Café de Pombo*. Planos de la casa-estudio, del mobiliario, de la decoración y de algunas de las obras que cuelgan de sus paredes como *El espejo de la muerte*, *La casa del arrabal*, *Procesión de la muerte*, *El fin del mundo*, *Cabezas y caretas*, *Procesión en Zamora*, *Autorretrato*, *Constructor de Caretas* o *Máscaras*.

OBSERVACIONES: La película no conserva el sonido.



AÑO: 1947

TÍTULO: *Creación artística*

NÚMERO: 109

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 11:17 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una aproximación al proceso de creación artística a través de las disciplinas de la escultura el dibujo y la pintura. Comienza con planos de la escultura urbana de Madrid —las fuentes de Cibeles, de Neptuno y del Ángel Caído, el Monumento a Goya y el Monumento a Arsenio Martínez Campos de Mariano Benlliure, la Estatua de Felipe III en la Plaza Mayor de Juan de Bolonia y Pietro Tacca, la Fuente de Felipe IV de Pietro Tacca, el Monumento a Miguel de Cervantes de Lorenzo Coullaut Valera y el Monumento a Isabel la Católica de Manuel Oms y Canet—. Le siguen a estas imágenes de la escultura urbana madrileña, planos del proceso de elaboración de una talla, desde la elaboración del modelo con la técnica de la cera perdida, hasta la policromía y el estofado, con los ejemplos de las obras de Laiz Campos y Fernández Andes. A continuación, se ofrecen distintos planos del trabajo en la Escuela Superior de Bellas Arte de Sevilla: pinturas de naturaleza muerta y retratos del natural. A estos, se suman imágenes del proceso de creación y de las obras de: Antonio Menéndez, Rafael Pellicer y Alfonso Grosso. Termina el documental con una Exposición dedicada a este último.

OBSERVACIONES: La película no conserva sonido.



AÑO: 1948

TÍTULO: *Mallorca: Arte y trabajo*

NÚMERO: 158

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:15 min.

DESCRIPCIÓN: Este número realiza un recorrido por diferentes aspectos relacionados con la arquitectura, las costumbres y las actividades agrícolas, artesanales, industriales y ganaderas de la isla de Mallorca con una clara intención turística, como pone de relieve el locutor desde el inicio: "Mallorca es la isla donde el cielo y el mar se conjugan con el paisaje y ofrecen al viajero perspectivas que quedan grabadas para siempre en su memoria". Las primeras imágenes del documental recogen planos de la bahía de Palma, donde la catedral concentra un especial protagonismo. A estas, les siguen imágenes de la Lonja del Mar, de la estatua del Rey Don Jaime, y de la imprenta de Gabriel Guasp, fundada en 1579, una de las más antiguas de Europa, coetánea a la de Gutemberg. La cámara se detiene en mostrar algunas planchas y grabados de la época. A continuación, se da cuenta de los patios de las casas señoriales de Palma que son frecuentados por visitantes, así como de las pastelerías de la ciudad y de la industria de rafia. En este sentido, se incorporan planos de las labores artesanas y de sus resultados. Planos de Estellencs y de las labores agrícolas del cultivo de los tomates, de la avicultura y de la ganadería. Tras presentar las formas de vida en el ámbito rural, el documental se detiene

en la figura del pintor barcelonés Josep Puigdengolas Barella. Distintos planos nos aproximan a la forma en la que el pintor se acerca al paisaje, al tiempo que el locutor resalta sus datos biográficos más sobresalientes.



AÑO: 1948

TÍTULO: *Estampas italianas*

NÚMERO: 170

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:17 min

DESCRIPCIÓN: Este número recoge una miscelánea de asuntos italianos que se estructura en tres apartados: arte, artesanía y ciencia, la ayuda norteamericana y marionetas y pintura. Los asuntos artísticos son tratados en el primero de estos con la incorporación de diferentes planos de las ruinas de Pompeya y de la isla de Burano y en último con planos del estudio de Giorgio de Chirico que recogen al artista en el proceso de creación de una pintura, su entorno profesional y algunas de sus obras.



AÑO: 1948

TÍTULO: *Rasgos de arte*

NÚMERO: 175

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:14 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa diferentes reportajes de arte: una flota en miniatura, fotografía y belleza, miniaturas y esculturas y antología de pintores. La primera parte está dedicada a la exposición de una flota en miniatura que reúne las diferentes maquetas de barcos del coleccionista D. José Antonio Caicoya Masaveu. La segunda parte recoge imágenes en el estudio del fotógrafo "Manuel" donde realizada una serie de retratos, así como planos en una exposición de retratos de este fotógrafo. La tercera parte está dedicada a las miniaturas de Elisa Lagoma y al trabajo escultórico de Margarita Sans i Jordi. Por último, este número hace un recorrido por la pintura de diferentes artistas como: Nicolás Massieu, considerado el mejor intérprete de los campos de Gran Canaria; Casimiro Martínez Tarrassó, paisajista que desarrolló la mayor parte de su producción artística en Palma de Mallorca; Juan Ismael; Francisco Lozano, paisajista valenciano; Pere Benet Domingo; e Ismael Blat.

OBSERVACIONES: La película no conserva sonido.



AÑO: 1948

TÍTULO: *A la sombra de la Mezquita*

NÚMERO: 195

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:16 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por aspectos relacionados con el legado artístico y monumental y el folclore de Córdoba y se detiene ante la obra de Julio Romero de Torres. A la vista de Córdoba a los pies de Sierra Morena, desde el Guadalquivir, le suceden imágenes de la ciudad, del arte de la filigrana, de la mezquita —Puerta de San Esteban, el *haram* y el Patio de los Naranjos—, del Montilla-Moriles en las bodegas y del cante y baile andaluz. Este repertorio culmina con un homenaje al pintor cordobés Julio Romero de Torres en su museo, a través de sus obras: *La nieta de Trini*, *Alegrías*, *El Pecado*, *Ofrenda al arte del toreo*, *Nieves*, *En la ribera*, *Naranjas y limones*, *Samaritana*, *Flor de Santidad*, *Amor místico*, *La Virgen de los Faroles*, *Arcángel San Rafael* y *El Poema de Córdoba*. Termina el documental con la imagen del busto realizado en bronce y a tamaño natural por el escultor Mariano Benlliure al pintor, que donó al Museo Julio Romero de Torres como homenaje póstumo al artista.



AÑO: 1949

TÍTULO: *Torres, almenas y cumbres*

NÚMERO: 212

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:19 min.

DESCRIPCIÓN: El documental comienza con planos de la ciudad de León, de sus calles y plazas con los que intenta transmitir una imagen urbana que conjuga, por un lado, la modernidad, y, por otro lado, la pervivencia de las costumbres y las tradiciones. En este sentido, se ofrece una mirada a su legado artístico y monumental con la incorporación de planos de la iglesia de Santa María del Camino, de la Basílica de San Isidoro de León, de la catedral, del palacio de los Guzmanes y el convento de San Marcos. A continuación, el documental recorre las calles de Valencia de Don Juan y muestra aspectos pintorescos y costumbristas de la villa como la ronda de los mozos, los tipos populares y los danzantes de Laguna de Negrillos, que bailan bajo el castillo. Finalmente, el documental propone una excursión a caballo y a pie desde León a los Picos de Europa y le concede un especial protagonismo al paisaje natural.



AÑO: 1949

TÍTULO: *Mundo antiguo*

NÚMERO: 235

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:49 min.

DESCRIPCIÓN: Este número se estructura en cuatro partes: paisaje del pasado remoto; el teatro y el anfiteatro romanos de Mérida; Italia y sus recuerdos; y, Egipto fabuloso y misterioso. La primera parte está dedicada al yacimiento arqueológico maya de Kabáh y se incorporan planos de las diferentes arquitecturas, como el palacio o la Pirámide del adivino en Uxmal. La segunda parte comienza con planos del puente romano de Mérida para, a continuación, detenerse en examinar el teatro y el anfiteatro romanos. La tercera parte explora los vestigios arqueológicos de la antigua Roma y se detiene ante el arco de Tito, el foro y la casa de Rómulo en el Palatino. Seguidamente, la cámara recorre Rávena y algunos de sus monumentos. Se incorporan planos de la Plaza del Popolo, la Basílica de San Francisco, la tumba de Dante, la tumba de Teodorico, la Basílica de Santa María in Porto, la Iglesia de San Juan Evangelista, la Catedral de Rávena, la Basílica de San Apolinar in Classe, el Mausoleo de Gala Placidia y la Iglesia de San Vital. La última parte está dedicada al arte y a la arqueología en Egipto. Comienza con planos interiores y exteriores del Museo Egipcio de El Cairo. La cámara se detiene ante el sarcófago de Tutankamon. Seguidamente, se incorporan diferentes ejemplos de muestras

arquitectónicas del Egipto faraónico, como el templo funerario de Hatshepsut en Deir el Bahari y el templo de Karnak en Tebas, y se da cuenta la labor desarrollada por el Instituto Oriental de Chicago con sus excavaciones y proyectos de investigación sobre Egipto.
OBSERVACIONES: Algunos fragmentos de este número no conservan sonido.



AÑO: 1950

TÍTULO: *Templos e historia de Méjico*

NÚMERO: 266

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:17 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa diferentes reportajes pertenecientes a la "Serie Proturismo Nacional", patrocinada por la Cervecería Moctezuma de Orizaba. El primero comienza haciendo un recorrido por la ciudad mexicana de San Cristóbal de las Casas en el estado de Chipas. Al gran plano general de la ciudad con el que se inicia el reportaje, le sigue un plano con panorámica vertical de la fachada de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Diferentes planos detalle dan cuenta de la riqueza ornamental de la fachada barroca. A continuación, la cámara se detiene ante la escalinata que da acceso a la iglesia de Guadalupe, que el locutor identifica erróneamente con la iglesia del Carmen, y capta a los chamulas que visten el traje típico. Junto a ello, se recogen estampas del mercado que revelan escenas costumbristas. Seguidamente, se incorporan diferentes planos exteriores e interiores del Convento del Carmen de San ángel, en Ciudad de México, al tiempo que el locutor proporciona algunos datos históricos del mismo y de las obras de arte que alberga. A continuación, un gran plano general con una panorámica ofrece una vista de la ciudad de Acámbaro del estado de Guanajuato, a este siguen otros planos de su puente, su acueducto, sus calles y monumentos, como el convento de San Francisco.

El siguiente reportaje está dedicado a Tlaxcala y se detiene ante el Convento de San Francisco y su retablo. A continuación, un nuevo reportaje es dedicado a San Pedro Cholula y San Andrés Cholula de Puebla. Un gran plano general con panorámica ofrece una vista de la ciudad de San Pedro Cholula. A este siguen planos del Convento de San Gabriel en San Pedro Cholula, el templo de San Francisco Acatepec en San Andrés Cholula —que el locutor identifica erróneamente con la iglesia de Santa María Tonantzintla—, la Gran Pirámide de Cholula. El reportaje dedicado a Ixcateopan del estado de Guerrero comienza con unas vistas de la localidad y se refiere a la figura de Cuauhtémoc, cuya historia es trasmitida de forma oral entre los habitantes. Planos exteriores e interiores de la iglesia de Santa María de la Asunción sirven de soporte visual para dar cuenta de que allí reposan los restos mortales de Cuauhtémoc. La arqueóloga Eulalia Guzmán y el antropólogo Anselmo Marino Flores participan en las excavaciones de la iglesia.



AÑO: 1950

TÍTULO: *Arte y fe*

NÚMERO: 273

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:20 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental está destinado a ofrecer una aproximación a la arquitectura monacal a partir de sus usos y funciones en la vida de las comunidades religiosas. Comienza con el Real Monasterio de Santa María de Poblet, prototipo de los pertenecientes a la Orden Cisterciense. Diferentes planos se suceden para mostrar los diferentes espacios que integran este conjunto arquitectónico. La cámara, además de examinar los elementos arquitectónicos, se detiene en registrar la forma de vida de los monjes. A continuación, el documental recorre el Monasterio de Lérnis en la isla de San Honorato, una de las islas de Lérnis, en la Riviera francesa. En este caso, más que prestar atención a su arquitectura, se interesa por desentraña cómo conviven la oración y el trabajo en la vida de los monjes. Finalmente, el documental aborda Las Ermitas de Córdoba en el Desierto de Nuestra Señora de Belén en Sierra Morena que, desde el siglo XVIII fue un paraje que dio cobijo a los monjes ermitaños.

OBSERVACIONES: La película no conserva sonido.



AÑO: 1950

TÍTULO: *Sugestiones plásticas*

NÚMERO: 286

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:26 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa nueve reportajes sobre arte. El primero recoge una exhibición celebrada en el Institut Fernand Cocq de modelos femeninas cuya caracterización están inspirada en las mujeres representadas por Rubens, Hans Hobein o Van Eyck en sus pinturas. El segundo comienza recogiendo a unas bailarinas de danza y a continuación se ofrece un recorrido por una exposición de pinturas y escultura en el Palazzetto Venezia dedicada a la danza. El tercero está dedicado al Castillo de Marienbrug y a las obras de arte que custodia. El cuarto examina un retablo gótico de Riemenschneider en Heidelberg. El quinto realiza un recorrido por algunas de las obras de arte que forman parte de la colección del Hamburger Kunsthalle como el retablo del Maestro Bertram, *Nana* (Édouard Manet, 1877) o *Los niños Hülsenbeck* (Philipp Otto Runge, 1805-1806). El sexto está dedicado a una exposición de pintura celebrada en Montmartre con obras de autores que van desde Braque a Vlaminck, pasando por Cézanne y Van Gogh. El séptimo recoge al pintor italiano Gregorio Sciltian trabajando en su estudio. El octavo da cuenta del proceso de creación artística de Luis Strohecker quien trabaja en un bodegón en su estudio. El noveno recoge, por un lado, las fases de creación

del artista Antonio Vila Arrufat en su estudio, y, por otro, su trabajo en los frescos del ábside de San Sebastián de Montmajor.

OBSERVACIONES: Algunos de los reportajes incluidos en este número no conservan sonido o este se encuentra dañado.



AÑO: 1951

TÍTULO: *El encanto de Lisboa*

NÚMERO: 330

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:10 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por la capital portuguesa y pone de relieve algunos ejemplos de sus monumentos y edificios emblemáticos, al tiempo que también presta atención a las nuevas construcciones. Comienza con planos generales de la ciudad de Lisboa tanto fijos como con panorámicas horizontales que ofrecen un panorama de su paisaje urbano y de su bahía. A continuación, se hace un recorrido por la ciudad y se incorporan planos de diferentes espacios urbanos y arquitecturas, como la Plaza del Comercio, la Torre de Belém, el Castillo de San Jorge, Estatua de don Alfonso Enrique, la Plaza de Don Pedro IV, el Teatro Nacional Doña María II, el Monumento de Pedro IV, la estación de tren de Rossio, la Plaza de los Restauradores, la Avenida de la Libertad, el Monumento al Marqués de Pombal, el Campo Grande, la Alameda Dom Alfonso Henriques o la Fuente Luminosa. Junto a ello, se da cuenta del desarrollo urbano que está experimentando la ciudad con la construcción de nuevas avenidas y viviendas. También se incorporan planos del aeropuerto al tiempo que el locutor señala "este moderno centro de comunicaciones enlaza con todos los países del mundo a viajeros de todas las naciones del globo, un detalle más que hace de Portugal y de su capital verdadero

centro turístico internacional y que permite a los viajeros solazarse con las bellezas de Portugal y con los encantos de su arte y de su historia". Seguidamente, se ofrecen imágenes del barrio de la Encarnación, del Acueducto de las Aguas Libres, del viaducto, de la autoestrada y del Estadio Nacional. Tras ofrecer un panorama de las embarcaciones de vela en el mar, se incorporan planos del Monasterio de los Jerónimos de Belém, de la Plaza del Imperio, del Pabellón de Lisboa en la Exposición del Mundo Portugués y de la Estatua de Vasco de Gama. En el puerto, además de captarse planos de las embarcaciones de los pescadores, se recogen imágenes de los tipos populares. Culmina este documental con planos de las gaviotas sobrevolando el mar y del cielo de Lisboa, que dan paso a una cantante que interpreta un fado.



AÑO: 1951

TÍTULO: *La romántica Coímbra*

NÚMERO: 331

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:09 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por el legado artístico y monumental de la ciudad portuguesa de Coímbra. Comienza con planos generales de la ciudad, a los que sigue otros de edificaciones emblemáticas como el palacio de Sub Ripas, el Acueducto de San Sebastián o la Catedral Vieja de Coímbra. En este último se detiene la cámara y, además de captar planos enteros y detalle del exterior del edificio, lo recorre en su interior, dando cuenta de su nave central, el retablo que preside el altar mayor y su claustro. Seguidamente, se incorporan planos del Monasterio de Santa Cruz. En su interior, la cámara se detiene ante los sepulcros de D. Alfonso Henriques y Sancho I. Junto a estos, también la cámara hace un recorrido por el Monasterio de Santa Clara-a-Nova y se detiene en el claustro, en el sepulcro de la reina Isabel de Portugal y en el retablo mayor. A continuación, el documental hace un recorrido por el entorno natural de la Quinta de las Lágrimas y posteriormente hace un itinerario por los diferentes espacios de la Universidad de Coímbra, como la capilla de San Miguel, la biblioteca o la Sala de los Capelos. Finalmente, el documental muestra el Pendo da Saudade y recoge imágenes de la Queima das Fitas.

OBSERVACIONES: La película no conserva sonido.



AÑO: 1951

TÍTULO: *Arte sacro*

NÚMERO: 334

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:26 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental está dedicado a la Exposición de Arte Sacro Misional, celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid del 19 de mayo al 29 de julio de 1951 en la se exhibieron piezas procedentes de países de todos los continentes. La cámara realiza un recorrido por las salas dedicadas a Portugal, Corea, Japón, Vietnam, China, Oceanía, África, India, donde fueron expuestas un total de “dos mil obras originales de doscientos artistas”. Además de ofrecerse una aproximación a los criterios museográficos que rigen cada una de estas salas con planos generales de las mismas, la cámara se detiene mostrar algunos ejemplos emblemáticos de las obras de los países participantes.

OBSERVACIONES: La película no conserva sonido.



AÑO: 1951

TÍTULO: *Visiones goyescas*

NÚMERO: 357

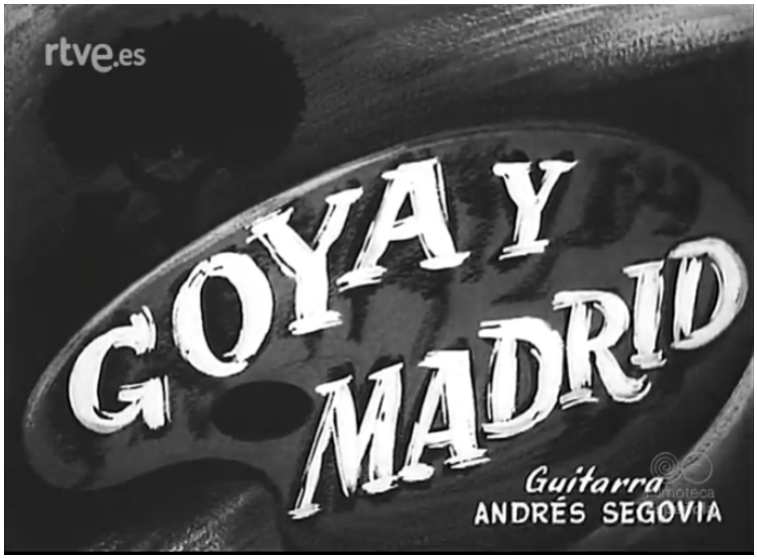
FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:54 min.

DESCRIPCIÓN: El documental traza un recorrido por esa obra goyesca que refleja el ambiente costumbrista y popular, así como el fervor religioso de su tiempo. Comienza con la presentación de las imágenes del pueblo zaragozano Fuendetodos, lugar en el que nació el pintor aragonés, de la Cartuja del Aula Dei y de los frescos que realizó para la basílica del Pilar en Zaragoza. Prosigue el documental con la muestra de aquellas imágenes que ofrecen las visiones más populares y costumbristas de su obra, a las que da entrada el acompañamiento de guitarra de Andrés Segovia, y entre las que cabe destacar los cartones para tapices —*La pradera de San Isidro* (1788), *El majo de la guitarra* (1786), *El quitasol* (1777), *La gallina ciega* (1788)—, *El entierro de la sardina* (*ca*. 1814-1816), la serie de grabados de la *Tauromaquia*, *Procesión de disciplinantes* (*ca*. 1814-1816), *Auto de fe de la Inquisición* (*ca*. 1814-1816) y *La romería de San Isidro* (*ca*. 1820-1823). Todas estas escenas revelan el gusto por el colorido y el pintoresquismo, y la expresión de la piedad popular.



AÑO: 1952

TÍTULO: *Goya y Madrid*

NÚMERO: 366

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:23 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone una aproximación a la figura de Goya a partir de sus vínculos con la ciudad de Madrid, sede de la Corte, y a través de su producción artística, marcada por el ambiente convulso que vivió durante la Guerra de la Independencia. Comienza con la presentación de la figura de Francisco de Goya a través del retrato que le realizó el pintor Vicente López en 1826. A esta imagen le suceden estampas de Madrid, entre ellas, de la Plaza Mayor, el Palacio Real, el monumento a Goya de Mariano Benlliure o el Museo del Prado. Es, en este momento, cuando la cámara va recorriendo la obra de Goya con el acompañamiento instrumental de Andrés Segovia. Se incorporan planos de: *El 3 de mayo en Madrid o Los fusilamientos*, una selección de grabados de las series *Desastres*, *Caprichos* y *Disparate*s, y algunos retratos, como *La familia de Carlos IV*, *Fernando VII* o el *Ministro Godoy*.



AÑO: 1952

TÍTULO: *Pintura contemporánea*

NÚMERO: 370

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:16 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental está dedicado a ofrecer una muestra de las pinturas premiadas en la I Bienal Hispanoamericana del Arte, cuya celebración tuvo lugar entre el 12 de octubre de 1951 y 24 de febrero de 1952 en diferentes sedes en Madrid. Comienza el locutor reproduciendo las palabras que fueron pronunciadas en el discurso de inauguración por el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Jiménez: "la exposición Bienal Hispanoamericana de Arte constituye la ofrenda de los artistas hispanoamericanos y españoles a la reina Isabel en el año de su centenario". A estas, le acompaña un plano del cartel anunciador del magno certamen. Seguidamente, se suceden diferentes planos de útiles de la pintura (pinceles, paleta de color y lienzo) y del proceso de creación artística, donde aparecen sobreimpresionados de manera sucesiva los mapas del Hispanoamérica y de España. Estas imágenes sirven de apoyo a la *voice over* que advierte de que, debido a la magnitud de obras presentadas en certamen, el documental se limita a ofrecer una síntesis de la muestra. Diferentes planos de la fachada del Palacio de Biblioteca y Museos, sede del Museo Nacional de Arte Moderno, sirven al locutor para dar cuenta de que además de este espacio fue necesario recurrir al Palacio de Cristal

y al Palacio de Velázquez del Retiro para poder albergar las cerca de 2000 obras que formaron parte de la bienal. Junto a ello, se informa también de que se celebraron otras exposiciones de forma paralela a la bienal. Así, tras la sucesión de diferentes planos de las salas expositivas de la bienal, el documental se detiene en examinar las cualidades estéticas de algunas pinturas, donde las de los artistas premiados ocupan un lugar preferente: Blanca Siniesterra, pintora colombiana, con una pintura de la Adoración y diferentes representaciones de las procesiones españolas; Sergio Montecino, pintor chileno, con pinturas de paisaje y retrato; Manuel Rendón, pintor ecuatoriano, con una pintura en la que, según señala el locutor, "ensambla figuras en silueta y escorzo que se transparentan en una composición amalgamada"; Eligio Pichardo, pintor dominicano, con un concepto barroco de su pintura que plasma en una romería; Joaquín Vaquero, pintor español, con sus paisajes de los cuales el poeta José María Valverde dijo: "pinta el andamiaje de la tierra, la roca viva de siempre, pinta el borde del mundo", según señala el locutor; Juan Antonio Morales con sus pinturas de San Pablo y de un bodegón; José Caballero, cuya labor, según señala el locutor, la definía en los siguientes términos: "crear es un deseo que nos inquieta y desasosiega, una angustia un rumor que cruza estremecido por lo profundo de nosotros"; López Villaseñor, con su obra *Nuestra Señora del Carmen*; Mallol Suazo cuya principal virtud es a juicio del crítico José Camón Aznar la "unidad tonal", según señala el locutor; Miquel Villà, quien "modela reciamente con el color sin mengua de la fuerza esencial de sus tonalidades densas y encendidas", al tiempo que es capaz de estilizar los elementos en sus paisajes; Zabaleta, del que su pintura "se coloca en uno de los más altos peldaños de lo moderno", según el locutor; Benjamín Palencia y la forma plástica de su pintura "construida a base de color, que nace del corazón; es el duende o, si se quiere el ángel de un paisaje", como señala el poeta Luis Rosales; Vázquez Díaz, del que el locutor señala que es "un pintor maestro de las jóvenes generaciones pictóricas"; y, finalmente, Césaro Bernaldo de Quirós, pintor argentino que recibió el Gran Premio de las Provincias Españolas.



AÑO: 1952

TÍTULO: *Arte plástico de hoy*

NÚMERO: 375

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:12 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental está dedicado a ofrecer una muestra de las obras presentadas a las secciones de dibujo, acuarela, arquitectura y escultura de la I Bienal Hispanoamericana del Arte, cuya celebración tuvo lugar entre el 12 de octubre de 1951 y 24 de febrero de 1952 en diferentes sedes en Madrid, completando así al número 375 titulado *Pintura contemporánea*. Comienza el documental con un plano de la fachada del Palacio de Biblioteca y Museos, sede del Museo Nacional de Arte Moderno, al que sigue un plano detalle de la escultura de Alfonso X el Sabio que se encuentra presidiendo la entrada de dicho edificio. La primera de las obras que se presenta es la maqueta del edificio destinado al Ministerio del Aire, obra del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, de clara inspiración herreriana. Junto a este, se muestran otros diseños arquitectónicos como la maqueta del Monumento-Homenaje a Gaudí, realizado por el arquitecto Vázquez Molezún para conmemorar el centenario de su nacimiento, el proyecto del ingeniero José Torán para una ermita rural que contó también con participación del artista catalán Julio Antonio quien se encargó de pintar el altar mayor y otros dos proyectos de arquitectura de Casto Fernández-Shaw, entre los que se encuentra La Torre del Espectáculo. A

continuación, la cámara se centra en presentar los dibujos, la acuarelas y parte de las esculturas que fue expuesta en el Palacio de Velázquez del Retiro: dibujos de Rafael Tena, de Galí, acuarelas de José Amat, Luis Torras y Tenreiro, y esculturas de Samuel Román Rojas, Rafael Sanz, Martí Llauradó, Marina Núñez del Prado, José Planes, José Domingo Rodríguez, Cristino Mallo, Eduardo Serra y Joan Rebull Reus.



AÑO: 1952

TÍTULO: *Paisaje y arte de Méjico*

NÚMERO: 411

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:07 min.

DESCRIPCIÓN: Este número, que incorpora diferentes reportajes sobre Méjico, se caracteriza por miscelánea de asuntos tratados donde prevalecen los temas relacionados con la actualidad informativa, costumbristas, etnográficos y artísticos. En este sentido, la segunda mitad del metraje concentra su atención en diferentes ejemplos del legado artístico y monumental del país. En este sentido, se examina la Iglesia de San Juan Bautista de Coyocán y se presta atención a su fachada principal, su claustro, sus naves interiores y a las pinturas que las decoran. A continuación, también se hace un recorrido por el Convento de San Nicolás de Actopan y se incorporan planos de la fachada de su templo, de su claustro, de los frescos de las escaleras, así como de diferentes óleos que atesora en su interior. Seguidamente, un gran plano general de la ciudad de Oaxaca de Juárez, da entra a un itinerario por su legado patrimonial, como el templo de Santo Domingo de Guzmán, del que, además de incorporarse un plano de su fachada, se presta especial atención a la riqueza ornamental de su cúpula y a la imaginería religiosa, al tiempo que el locutor señala: "las dotes plásticas de los indios, la inspiración indígena se suma al espíritu religioso en los prodigios de la imaginería. La fecunda labor de la orden dominicana enriquece la arquitectura colonial con las imágenes de los santos y de los mártires herencia también de la imaginería del siglo XVII española".



AÑO: 1953

TÍTULO: *Tierras onubenses*

NÚMERO: 428

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:39 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por el legado monumental de Huelva prestando especial atención a la significación histórica de la ciudad. Comienza con planos generales de la ciudad que incorporan panorámicas horizontales, a los que acompaña la voz del locutor quien apunta que "es Huelva una de las ciudades más antiguas de España. En el campo y en la ciudad mantienen depurados los valores andaluces; una gran aureola de historia parece nimbar sus tejados y sus terrazas. Sus calles blancas y la gracia de sus palmeras. Fenicios, romanos y árabes dejaron aquí la huella de su paso. A partir de la reconquista tomó el nombre que actualmente lleva del fenicio Ono-Baal". Seguidamente, se incluyen planos de la Plaza de la Merced y del antiguo convento de los padres mercedarios, que funcionó como capilla del Hospital Provincial y como parroquia hasta que fue consagrado como catedral el 15 de marzo de 1954. Diferentes planos de las calles onubenses transmiten las formas de vida urbana. A estos siguen planos de la Plaza de San Pedro y de la Iglesia Mayor de San Pedro. Como contrapunto a esa imagen de la arquitectura del pasado, también se ofrecen ejemplos de construcciones contemporáneas como la Residencia Sanitaria del Seguro de Enfermedades, Manuel Lois García, el

Ayuntamiento de Huelva y de la delegación de Hacienda. A continuación, se incorporan planos de los jardines del puerto de Huelva, así como del propio puerto y de la flota pesquera. También se suman diferentes planos del Monumento a Colón que dan entrada a un recorrido por el Monasterio de Santa María de la Rábida. De este se ofrecen planos de los diferentes espacios y dependencias que configuran el conjunto arquitectónico, como el claustro mudéjar ola Sala del Padre Marchena. La cámara se detiene en los frescos que realizó Daniel Vázquez Díaz, así como en diferentes modelos de las naves que partieron a América. Seguidamente, hace un recorrido por la ciudad de Palos de la Frontera y muestra sus calles, la arquitectura de sus viviendas, el Monumento a Martín Alonso Pinzón, la Iglesia de San Jorge y de la Fontanilla. Termina el documental con planos de la playa de Punta Umbría.



AÑO: 1953

TÍTULO: *Artes y costumbres chinas*

NÚMERO: 437

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:56 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la Exposición de Arte, Artesanía y Costumbres Chinas instalada en el Colegio Mayor Universitario de San Pablo en Madrid, cuya inauguración tuvo lugar el 22 de abril de 1953. En este recorrido por la exposición organizada por los estudiantes católicos chinos con la cooperación de las misiones españolas se da cuenta de las artes textiles, la eboraria, la platería, la pintura, la escultura, la porcelana, entre otras, destacándose el exotismo y la finura de estas creaciones. A este respecto, se establecen relaciones iconográficas entre las artes de las diferentes disciplinas, al tiempo que se refiere también a la forma de trabajar en los diferentes materiales y soportes. Junto a ello, también se tratan en el documental las costumbres y tradiciones chinas, como la gastronomía, la religión, la escritura o la moda, poniendo de relieve sus conexiones con el arte y la cultura visual chinas.



AÑO: 1954

TÍTULO: *Evocación romántica*

NÚMERO: 476

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 11:29 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el Museo Romántico de Madrid evocando el siglo XIX a través de su colección. Las primeras imágenes muestran a una pareja en coche dirigiéndose al Museo Romántico de Madrid. Una vez llegan, se despiden y ella accede al interior del museo con el propósito de visitar su colección. Al tiempo que sube las escaleras para iniciar el recorrido por las salas de arriba, el locutor señala que la sede del edificio fue en su origen un antiguo palacio que perteneció a los Condes de la Puebla del Maestre. En el vestíbulo superior, la cámara capta a la visitante frente al retrato *Fernando VII, a caballo* de José de Madrazo. En la Sala de Juegos de Niños, la mujer se detiene ante la obra de José del Castillo *Muchachos jugando a la peonza* y un reloj de sobremesa de albastro situado sobre la chimenea y contempla la pintura que decora el techo, *Alegoría de la Noche* de Zacarías González Velázquez. Seguidamente, accede al Salón de baile, al tiempo que el locutor resalta la suntuosidad que dotan al espacio las alfombras de la Real Fábrica de Tapices, las lámparas de araña, el mobiliario isabelino y los cuadros que cuelgan de sus paredes. La cámara capta a la mujer contemplando las piezas que allí se encuentran como el retrato a *Alfredito Romea y Díez* de Antonio María

Esquivel, el arpa de Erard, el reloj de sobremesa en la chimenea, el retrato a *Nazario Carriquiri* de Antonio María Esquivel, el retrato *Isabel II* de José Gutiérrez de la Vega —que el locutor atribuye erróneamente a Federico Madrazo—, el retrato a *El General Juan Prim* de Antonio María Esquivel, un retrato anónimo, el retrato a *La esposa de Cayetano Vargas Machuca* de Vicente López y el piano de José Colmenarejo. Continúa el recorrido y se detiene ante la pintura costumbrista de Valeriano Bécquer y Manuel Rodríguez de Guzmán, al tiempo que el locutor evoca las tertulias literarias. También contempla el reloj de pájaros mecánicos y los juguetes mecánicos de una de las salas. Seguidamente, la cámara da cuenta de los retratos dedicados a familias aristocráticas como *La familia de Jorge Flaquer* de Joaquín Espalter o *La familia de Cayetano* de José Elbo Peñuelas, así como de otros retratos de importantes personalidades del siglo XIX: *Mariano Téllez-Girón, XII duque de Osuna* de Valentín Carderera, el *Autorretrato* de Manuel Cabral Aguado Bejarano, *Gaspar de Remisa Miarons* de Vicente López, *Teodora Lamadrid en Adriana Lecouvreur* de Manuel Cabral Aguado Bejarano, *Julián Romea en el papel de Sullivan* de Manuel Cabral Aguado Bejarano, *Manuel Bretón de los Herreros* de Antonio Gómez Cros, *Eulogio Florentino Sanz y Sánchez* de Ignacio Suárez Llanos o *Mariano José de Larra* de José Gutiérrez de la Vega. A partir de este retrato se evoca la figura del escritor y se muestran las piezas expuestas en la sala dedicada a este. A continuación, la visitante acude el oratorio del antiguo palacio y se persigna ante la imagen de San Gregorio Magno, obra de Goya. Después la cámara recorre una antigua alcoba de la que el locutor señala que "se podía captar el ambiente de lo vivido como si el reloj del tiempo se hubiera parado entre aquellas recogidas paredes". En este momento, se produce un *flashback* y se muestra a la visitante trasladándose al pasado, vestida de época, y haciendo vida en dicho palacio junto a su marido, quien escribe con pluma en mano en su despacho. Después en el comedor una criada les sirve la comida, al tiempo que la mujer narra sus experiencias, y se recrea una escena de baile, hasta que en un momento determinado llega el personal de seguridad y le anuncia el cierre del museo.



AÑO: 1954

TÍTULO: *Toledo y su Semana Santa*

NÚMERO: 483

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:01 min.

DESCRIPCIÓN: El documental se inicia con la imagen de un visitante que desde el otro lado del Tajo contempla las aguas del río y la ciudad de Toledo. A continuación, se ofrecen imágenes de los puentes —Alcántara y San Martín— y de las puertas de la ciudad. Se muestran diferentes piezas del Museo Arqueológico pertenecientes a la civilización romana, visigoda e islámica. Imágenes de las torres, de las puertas y de las murallas de la ciudad, así como de los escudos con los blasones heráldicos. Vistas de las parroquias de Santiago y de Santo Tomé, de los monasterios de Santo Domingo el Real y San Juan de los Reyes y del callejero urbano de la ciudad. Imágenes de la Casa-Museo del Greco y de las pinturas *Vista de Toledo* (*ca*. 1596-1600), *El expolio* (1577-1579), *Santiago el Mayor*, *San Francisco de Asís y el Hermano León meditando sobre la muerte* (*ca*. 1600-1614), *Las lágrimas de San Pedro* (*ca*. 1580-1586) y *El entierro del conde de Orgaz* (1587), a las que acompaña la siguiente locución: "Refugio de arte y de espiritualidad, albergó Toledo a uno de los más grandes pintores de todos los tiempos, Domenico Theotocopuli, el Greco. En su Casa-Museo, parece vivir todavía la figura genial que supo interpretar de singularísima manera el sentimiento y las figuras de una época gloriosa. Sus lienzos dicen

más que todas las palabras. Aquí se dan cita la exaltada poesía y el hondo ascetismo. De estas pinturas emana un profundo sentimiento religioso que nos enlaza con el contenido fervoroso de la ciudad. Si en lo temporal Toledo fue el centro del mundo y mereció el título de Ciudad Imperial, en lo espiritual ha sido y es centro de la Iglesia española, la segunda Roma". A continuación, se ofrecen diferentes vistas de la Catedral Primada a las que acompañan imágenes de la Semana Santa toledana.



AÑO: 1954

TÍTULO: *Ruinas y castillos*

NÚMERO: 504

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:08 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa varios reportajes relacionados con muestras y vestigios de la arqueología y la arquitectura de diferentes culturas, como la romana y la ibérica. El primero se centra en las excavaciones llevadas a cabo en Pompeya y en el legado de la ciudad. El segundo está dedicado a las excavaciones llevadas cavo en Paestum, así como a sus templos y al Museo Arqueológico. La cámara capta a los visitantes recorriendo sus salas, mientras se detienen ante las vitrinas que aguardan cerámicas y las esculturas que allí se albergan. El tercer reportaje está dedicado al Templo romano de Évora o de Diana en Portugal. La cámara ofrece diferentes vistas de la arquitectura de este templo. El cuarto reportaje está dedicado al sitio arqueológico de Conímbriga (Portugal). La cámara se detiene en los diferentes espacios y restos arquitectónicas de la antigua ciudad romana, así como en los mosaicos de los pavimentos. El quinto reportaje está dedicado a Caspe y al yacimiento arqueológico ibérico de El Vado. Se ofrecen planos generales de Caspe, del Convento de Santo Domingo, la Torre de Salamanca y del paraje de El Vado, donde los arqueólogos realizan labores de excavación según un plan elaborado por la Comisaría General de Excavaciones, con la

intención de catedráticos y estudiantes de la Universidad de Zaragoza. El sexto reportaje está dedicado a la necrópolis hallada en las inmediaciones de Las Ramblas de Barcelona cuyas excavaciones fueron dirigidas por arqueólogo Agustín Durán Sanpere. El séptimo reportaje está dedicado a la ciudad de Olite, además de ofrecerse diferentes planos de sus calles y plazas, se detiene en el Palacio de los Reyes de Navarra. El octavo reportaje está dedicado al castillo de Manzanares El Real. A los planos detalles de su arquitectura, acompañan unas notas históricas del mismo que son apuntadas por el locutor. El noveno reportaje está dedicado a los castillos del Valle del Loria, concretamente al de Chaumont-sur-Loire, al de Chambord y al de Chenonceau, que son recorridos por medio de vistas aéreas.



AÑO: 1954

TÍTULO: *Porcelanas portuguesas*

NÚMERO: 511

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:02 min,

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado al proceso de fabricación de la porcelana lusitana. Comienza apuntando los orígenes históricos de las porcelanas y se señala que en Europa se tuvo conocimiento de este arte a comienzos del arte XVI, aunque fue en el siglo XVIII cuando el químico alemán Friedrich Böttger fundó la primera fábrica en Europa. También se hace referencia a la llegada de porcelanas desde oriente a Portugal. Al mismo tiempo se van sucediendo diferentes planos de piezas de porcelana, entre las que destacan figuras y jarrones. No obstante, fue en el siglo XIX cuando José Ferreira Pinto Basto fundó la Fábrica de Porcelana de Vista Alegre, que fue la primera dedicada a la producción de porcelana en Portugal. Seguidamente el documental explica el proceso de obtención de la porcelana compuesta de diferentes materias primas: caolín, baro, cuarzo y feldespato, que son cocidos a una alta temperatura. Se incorporan planos de un operario usando el agua a gran presión para obtener el caolín en un yacimiento. Mediante la decantación el caolín es aislado de otros elementos y es dirigido a su destino para proceder a su secada. De ello resulta una pasta que, tras ser cortada en bloques, se traslada a los talleres. Así, se recogen diferentes planos de la Fábrica de Porcelana de Vista Alegre,

de la llegada de los camiones con la pasta de caolín y de los operarios trasladándola a la cadena hasta el lugar donde va a ser mezclada con las restantes materias primas. En este sentido, se ofrecen diferentes planos de la maquinaria y de las diferentes fases industriales que tienen lugar en la fábrica hasta que se procede a dar forma a las piezas, bien manualmente, o bien de forma mecánica, y a su cocción. Se incorporan planos de piezas de vajilla terminadas. Seguidamente, también se da cuenta de proceso de elaboración de las esculturas de porcelana y se muestra a diferentes artistas trabajando en ello. A continuación, se muestra el procedimiento de pintura de los objetos de porcelana. Una vez finalizada la fabricación de las piezas se procede a su embalaje para la comercialización internacional. Finalmente, se ofrece una muestra por las primeras porcelanas que fueron fabricadas en Vista Alegre: platos, una sopera, una figura de un caballero y su corcel, dos figuras femeninas, vajillas, juegos de té y una figura de José Ferreira Pinto Basto.



AÑO: 1956

TÍTULO: *En el paisaje de Olot*[756]

NÚMERO: 578

DIRECTOR: Francisco Perelló

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

FOTOGRAFÍA: Francisco Perelló

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:28 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por la localidad de Olot a partir de su evocación con los paisajes de Joaquim Vayreda i Vila. Comienza con planos de una sala de exposiciones en la que unos visitantes contemplan las pinturas del paisajista Joaquim Vayreda i Vila. En un momento determinado, una de esas pinturas cobra vida y la cámara recoge imágenes de los paisajes de la localidad de Olot, donde un pastor con su vaca se dirige a visitar a un pintor que con pincel en mano se encuentra trasladando a sus lienzos el paisaje de Olot. El locutor aprovecha para explicar la influencia de Vayreda en otros pintores como Domenge, Augé Soler, Farjas, Gussinyé, Batallé, Llimona y Mas i Collellmir que formaron la escuela de paisaje de Olot. A continuación, se muestran planos de diferentes pintores trabajando y de sus lienzos que se alternan con otros del entorno

[756] Los datos de los créditos han sido extraídos de la base de datos de Filmoteca Española.

natural y de la ciudad de Olot. El locutor describe los rasgos paisajísticos que caracterizan a la comarca y las tareas agrícolas y ganaderas que desarrollan los lugareños. Seguidamente, la cámara recorre la ciudad y muestra algunos de sus edificios y monumentos más emblemáticos como la Iglesia de Sant Esteve, la escultura de la *Maternidad* de Clará y el grupo escultórico de Miquel Blay. También se muestran las labores llevadas a cabo en la Escuela de Arte y Oficios, a través del dibujo, la pintura, la talla y el modelado, así como la tradición artesana olotina de fundición de campanas.



AÑO: 1956

TÍTULO: *El milagro de las rosas*

NÚMERO: 583

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:57 min.

DESCRIPCIÓN: El documental explica el origen de la veneración a la Virgen de Guadalupe en México a partir de su centro culto en la antigua Basílica de Guadalupe y del milagro de las rosas que tuvo lugar en la cima del cerro de la cima del Tepeyac. Así, con las primeras imágenes de la basílica el locutor señala los esfuerzos realizados para mantener y embellecer el conjunto religioso de Tepeyac a través de la iniciativa del Comité Ejecutivo de las Obras de Dignificación y Embellecimiento de la Basílica de Guadalupe y las aportaciones del distrito, la creación de un sello especial y los donativos populares. Seguidamente, la cámara se traslada al Capilla del cerrito ubicado en la cima del cerro del Tepeyac y recorre los frescos que el pintor muralista Fernando Leal realizó en 1949 para plasmar la historia del milagro de las rosas. La cámara recorre los siete murales, al tiempo que el locutor explica la iconografía de los mismos, que recogen diferentes episodios relacionados con el hecho milagroso: la evangelización de los misioneros franciscanos y el bautismo de Juan Diego Cuauhtlatoatzin y de su esposa María Lucía, la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, la visita de Juan Diego al obispo fray Juan de Zumárraga solicitándose la construcción de una capilla en honor a la

Virgen siguiendo la petición de esta en la aparición, la recuperación milagrosa del tío de Juan Diego por intercesión de la Virgen, la recolección de rosas por indicación de la Virgen, la presentación de las rosas a la Virgen y la entrega de las rosas al prelado como prueba de las apariciones de la Virgen. Después de narrar la historia, se ofrecen vistas aéreas y planos de la Basílica de Guadalupe, así como imágenes de los peregrinos dirigiéndose al templo a dejar sus ofrendas en el altar.



AÑO: 1956

TÍTULO: *El pintor Gauguin*

NÚMERO: 588

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:11 min.

DESCRIPCIÓN: El documental, de carácter biográfico, realiza un recorrido por la trayectoria artística y vital del pintor Paul Gauguin. Se abre con un plano que recoge la obra *Gauguin: peinturas* con introducción de Jean Taralon que había sido publicada en París en 1949 por la editorial Les Éditions du Chêne, al tiempo que el locutor se refiere al año de su nacimiento y su muerte. Seguidamente, se aportan unas notas biográficas y se hace referencia a la evolución y a la madurez de su pintura en las últimas etapas de su labor mientras se incorporan planos de las pinturas *Niñas bretonas delante del mar* (1889), *Ta Matete* (1892), *La comida* (1891) *Natura norte a l'ami Jacob* (1888) y *Fleurs de tournesol et mangues* (1901). En este sentido, se hace referencia a cultivo del paisajismo en su pintura y se incorporan planos de *Paisaje de Arles* (1888), *Paisaje de Bretaña*. *El Molino de David* (1894) y *Tejados azules* (1884). El plano de *Autorretrato* (1885), al que sigue un plano detalle de su mano en *Autorretrato con paleta* (1894), sirven de soporte visual al narrador para reproducir un testimonio del artista de 1883 en el que señaló: "ahora pinto todos los días". Este momento marcó un cambio de inflexión dentro su profesión y el locutor señala que "(Gauguin) lo abandona todo, su posición burguesa,

su familia; cambia de costumbres. Su pasión por el arte se hace cada día más exigente. Veinte años de privaciones, de sufrimientos, y durante mucho tiempo de incomprensión y desprecio amenazan su vida, al tiempo que se van sucediendo diferentes obras del pintor: La Rue du Nord à Rouen (1884), La playa de Dieppe (1885), Hijo del escultor Aubé (1882), Intérieur avec Aline (1881), Jardín en la calle Cárcel (1881) y Bodegón con interior (1885). Un plano de *Autorretrato* (1885) es utilizado al locutor para identificar al pintor y seguir narrando algunos de sus testimonios en primera persona: "he sufrido hambre y frío, pero uno se acostumbra a todo. Lo más terrible de la miseria es que también a veces impide trabajar". Se suceden así planos de *El Sena en el puente de Jena* (1875), *Autorretrato con paleta* (1894) y *Puerto de Grenelle* (1875). A continuación, en narrador se refiere a la influencia de Cézanne, Manet, Monet y Van Gogh en la obra de Gauguin y al traslado del pintor a la Bretaña, mientras se muestran las obras *Pont roulant au bord de la Seine* (1875) y *Las recolectoras de varec* (1889). Vuelven a reproducirse los testimonios de Gauguin que señalan "vivo a orillas del mar, cerca de un pueblo se pescadores como un campesino, como un hombre salvaje. Cuando resuenan mis pasos en el suelo de esta región, ruda y primitiva, recreo con ese ruido sordo, apagado y fuerte. Eso es lo que mi pintura busca. Me doy perfecta cuenta que cada día seré menos comprendido, mientras su autorretrato en la pintura *Buenos días, señor Gauguin* (1889) aparece sobreimpresiona en Paisaje de Bretaña (1889), para, finalmente, mostrarse aquella mediante un fundido encadenado. Seguidamente la cámara recorre diferentes obras suyas como *Paisaje de Bretaña* (1889). De nuevo, su autorretrato en la pintura *Buenos días, señor Gauguin* (1889) es encuadrado por la cámara, al que le sigue un plano de *Pont-Aven, the Village* (1894), mientras el locutor reproduce las palabras de Gauguin: "de todos los esfuerzos que realizo solo subsisten los gritos escandalizados de París, que llegan hasta aquí para desanimarme y no dejarme pintar". Sobre un detalle del *Autorretrato con retrato de Bernard* (1888), el locutor reproduce la pregunta del pintor: "¿será inútil todo esto que sacrificio que estoy realizando?". Seguidamente, se muestra diferentes planos de *Campesinas bretonas* (1894), *Retrato de una mujer* (1888) y *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889), *La visión tras el sermón* (1888), *El Cristo amarillo* (1889), *Autorretrato con ídolo* (ca. 1893), *El Cristo verde* (1889) y *Autorretrato con el Cristo amarillo* (1889), al tiempo que el locutor señala el deseo del pintor por refugiarse en una isla de Oceanía al tiempo que se refiere a la espiritualidad que le invade a Gauguin en ese momento. A continuación, para dar cuenta del primer viaje del pintor a Tahití se suceden planos de *Goélette et trois-mâts à quai* (1886), *Vaches au bord de la*

mer (1886), *Idilio Tahití* (1901), *Paisaje tahitiano* (1891), *Calle de Tahití* (1891), *Matamoe* (1892) y *Cerdos negros* (1891), que revelan algunas de las pinturas que allí realizó. Más adelante el locutor señala que en voluntaria soledad brota de su pincel una visión técnica nueva y reproduce las siguientes palabras de Gauguin: "lo que yo he querido es tener derecho de atreverme a todo; el arte es una abstracción extraída de la naturaleza. Los cuadros no son ya la representación de un espacio en tres dimensiones. La perspectiva se ha suprimido, los planos se han deformado deliberadamente". A estas acompañan las obras: *Autorretrato para el amigo Carriere* (1886), *Tres tahitianos* (1899), *Mujeres de Tahití en la playa* (1891), *Merahi metua no Tehamana* (1893) y *Dos mujeres tahitianas* (1899). Seguidamente, el narrador apunta algunas características de la estética y del estilo de las pinturas que realiza en este momento y se suceden diferentes planos de obras, como *Autorretrato* (ca. 1890), *Madre e hija* (1891), *¿Cuándo te casas?* (1892), *La comida* (1891) o *Faturuma* (1891). Tras incorporar un plano de *La casa de los himnos* (1892), se suceden planos detalles de otras pinturas del artista realizadas en esta etapa que recogen iconografías que evocan los ritos y ceremoniales practicados por los indígenas de la Martinica y de las Islas Marquesas. Con los planos de *Autorretrato de perfil* (1896) y *Autorretrato cerca del Gólgota* (1896) el narrador señala que cada vez Gauguin se adentra más en sus temas preferidos y su mirada se hace aguda y profunda. En este sentido, la cámara encuadra diferentes obras en plano detalle, entre las que destaca *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* (1897). Finalmente, para terminar el documental, el narrador señala: "pintor misterioso y solitario, Gauguin, espera en este paisaje de Tahití la llegada de la muerte. Siempre solo pintando siempre. Lo que Gauguin quiso expresar en su pintura como en sus dibujos es el valor de la sugestión y de la alusión. Una equivalencia de la música, capaz de llegar a la sensibilidad del contemplador sin ser traducida en razonamiento", a la vez que se suceden planos de otro autorretrato del pintor, un plano de *Pueblo bretón bajo la nieve* (1894) y un plano de un boceto de *Autorretrato de perfil* (1896).



AÑO: 1956

TÍTULO: *Monumento de fe. La Catedral de Chartres*

NÚMERO: 592

FORMATO: Normal 1:1'37

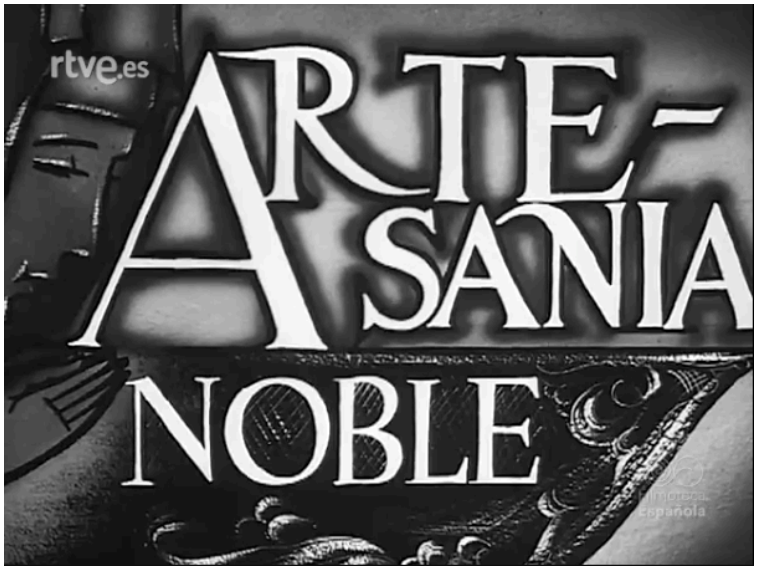
PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:49 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone un recorrido por la Catedral de Chartres y su entorno. Comienza con planos del entorno natural de Beauce y de las labores de recolección de los cereales. De ahí el documental da cuenta del camino que tiene que seguir el peregrino hasta Chartres. Un gran plano general recoge en último término la catedral. Seguidamente, se incorporan otros planos generales y conjuntos del monumento. A partir de este momento el narrador explica los orígenes de la catedral y señala que en 1145 el obispo Godofredo de Lèves decidió completar el templo primitivo y construir una nueva catedral, gozando de la participación del pueblo. En este sentido, se van incorporando diferentes vistas de su arquitectura, al tiempo que se continúan explicando los orígenes de esta construcción. Así señala el narrador que la primitiva catedral románica fue destruida por un incendio en 1194. Un plano con panorámica recoge la fachada principal del templo, a la vez que el locutor se refiere a su cronología. Un plano del portal central del pórtico real cuyas puertas se abren da acceso al interior del templo. En el interior la cámara se detiene en las vidrieras. A continuación, la cámara vuelve al portal central y lo recorre por medio de una panorámica vertical. Diferentes planos

detalles recogen la decoración escultórica de la misma. Seguidamente, un *travelling* lateral presenta todo el pórtico real, al que sigue otro donde la cámara encuadra la torre norte. A continuación, la cámara recorre el lateral norte del templo. Más adelante, planos detalles van presentando las esculturas que decoran el pórtico sur mediante movimientos de cámara. Posteriormente, la cámara recorre las esculturas de las jambas del pórtico norte y, seguidamente, vuelve a hacerlo por el pórtico sur. Finalmente, se ofrecen planos tomados desde el alto de la catedral y, además de recogerse imágenes de los arbotantes, se ofrecen planos del entorno y de la ciudad.



AÑO: 1956

TÍTULO: *Artesanía noble*[757]

NÚMERO: 604

DIRECTOR: Francisco Perelló

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

FOTOGRAFÍA: Francisco Marín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:12 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa diferentes reportajes que bajo el título artesanía noble recoge aspectos relacionados con el trabajo del vidrio, el esmalte, la orfebrería y la pintura en la región catalana. Comienza mostrando al artista Antonio Pons Circa en su estudio donde trabaja en una pieza de vidrio en la que graba un retrato del Papa Pío XII. Más adelante, se incorporan planos de diferentes obras salidas de su taller. A continuación, se da cuenta de la labor de esmaltador de Modesto Morató trabajando en su taller en las laderas del Tibidabo. Se incorporan, en primer lugar, planos del patio del taller del artista, y, a continuación, la cámara se traslada al interior de su estudio donde el artista trabaja junto a su hijo Alberto. El narrador desvela el procedimiento de esmaltado de las obras del artista y da cuenta de sus diferentes fases. Posteriormente, se ofrecen diferentes

[757] Los datos de los créditos se han tomado de la base de datos de Filmoteca Española.

muestras de su trabajo, donde se incorporan piezas de orfebrería en las que la cámara se detiene para captar los detalles. El siguiente reportaje está dedicado al retablista Jorge Alumá, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. La cámara capta al artista trabajando en su taller en una pintura sobre tabla a partir de la técnica del temple, que, posteriormente, complementa con otras. Una modelo posa para el artista, que le sirve de inspiración para esbozar la iconografía de una virgen. La cámara capta el proceso de trabajo del artista tomando planos detalles de las diferentes fases. Finalmente, la cámara se detiene ante *San Jorge*, obra del artista que fue premiada en un concurso organizado por la Diputación Provincial de Barcelona, así como en otras salidas de su taller.



AÑO: 1956

TÍTULO: *De Éfeso a Estambul*

NÚMERO: 619

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:13 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone un recorrido por la arquitectura y los monumentos turcos siguiendo el itinerario de viaje de una misión española. En primer lugar, se detiene en la Casa de la Virgen María cercana a Éfeso, donde la misión española llega para visitarla. La cámara se adentra en su interior para mostrar su arquitectura y la misa celebrada en su interior. También, la cámara recoge una fuente situada en las inmediaciones. Seguidamente, se recogen planos de la misión llegando a la cueva de los Siete durmientes de Éfeso y de diferentes restos arquitectónicos. Un gran plano general de Estambul con panorámica lateral de derecha a izquierda sirve al locutor para contextualizar la situación de la ciudad. También se incorpora un plano del puente de Gálata. Seguidamente, se ofrecen diferentes vistas exteriores, así como interiores con planos de algunos de sus mosaicos, al tiempo que el locutor aporta unas anotaciones históricas y una descripción de la misma. A continuación, se muestran planos del Hipódromo y del obelisco de Teodosio, así como de la misión visitándolos. También, se incorporan planos de la Fuente Alemana y de la Columna de las Serpientes. Más adelante, se ofrecen planos exteriores e interiores de la Mezquita Azul y de la Mezquita de

Süleymaniye. Seguidamente, se incorporan planos del Monumento de Barbarroja y de su tumba, del Acueducto de Valente, de la Plaza Beyazit, del Gran Bazar y del Palacio de Topkapi. La cámara se detiene en este último y, además de ofrecer vistas exteriores e interiores del mismo, se tomas planos desde ahí. Además de este, la cámara da cuenta del Palacio de Dolmabahçe y se detiene en resaltar la riqueza ornamenta, así como de su mobiliario. Desde el Bósforo también se recogen vistas del Palacio Beylerbeyi y del Rumelihisari.



AÑO: 1957

TÍTULO: *Arte español*

NÚMERO: 653

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:52 min.

DESCRIPCIÓN: Este número agrupa varios reportajes de arte. Tras la sucesión de diferentes planos de la Academia de Bellas Artes de Roma, lugar en el que muchos artistas españoles desarrollaron sus estudios, se presenta al escultor valenciano Carmelo Pastor y al pintor barcelonés Jaime Muxart, en el acto de la creación. Seguidamente, la cámara se traslada ala Galería Portonovo de Roma para recoger las obras expuestas de estos artistas, al tiempo que el locutor ofrece algunas consideraciones sobre sus propuestas estéticas. A continuación, la cámara se adentra del estudio del pintor barcelonés Ramón de Capmany para analizar su manera de trabajar y su estilo a partir de la presentación de algunas de sus obras, al tiempo que locutor aporta unas notas biográficas acerca de la trayectoria profesional del artista. Junto a la obra de este artista, se muestra también la del pintor Martínez Cubells, a la que acompañan unas notas sobre su biografía pronunciadas por el locutor. Otros pintores españoles muestran a la cámara su manera de crear, como Ortega Muñoz, Gran Premio de pintura de la II Bienal Hispanoamericana, a quien se ve en el campo tomando apuntes para uno de sus lienzos. A estas imágenes le suceden otras de las obras expuestas en la Exposición Antológica del Ateneo de Madrid: retratos, paisajes y

naturalezas muertas. Tras las imágenes de la exposición de Ortega Muñoz, se muestran otras de la Exposición *Hombres de mi tiempo*, dedicada a Daniel Vázquez Díaz, cuya celebración tuvo lugar en el Instituto de Cultura Hispánica. Se da cuenta de dibujos de retratos a lápiz, de dos tapices y de algunos lienzos, como *Los ciegos músicos*, *Los monjes blancos*, *Don Francisco y el violón* y *Retrato de Javier de Winthuysen*, entre otros. A estas, le siguen imágenes de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957 y de las obras galardonadas: *Sirena* de Enrique Cristóbal Ricart Hin, *Mujer y niño* de Rafael Pena García, *Campanilleros* de Pérez Aguilera, *Retrato de Monje* de Ricardo Macarrón Jaime, *Campo de Trigo* de Fernando Higueras, *Pueblo español* de Rodríguez Bronchú, *Resurrección* de Joaquín Vaquero Turcios, *Viejo vagón de ganado* de Juan Guillermo Báez, *Calle de Londres* de Federico Lloveras Herreras, *Leñadores* de Pedro Mozos, *Bodegón con peras* de Antonio Guijarro, *Aldea de Cuenca* de Agustín Redondela Alonso, *La Cibeles* de Gregorio Prieto Muñoz, *Mari Rosa* de Francisco Serra Castellet y *Autoridades del pueblo* de Valentín Zubiaurre. Esta última galardonada con la medalla de honor. Finalmente, se muestran algunas obras de escultura como *Zapoteca* de José Cañas Cañas y *Cristo muerto* de Juan de Ávalos García-Taborda.



AÑO: 1957

TÍTULO: *Arquitectura en el tiempo*

NÚMERO: 663

FORMATO: Normal 1:1’37

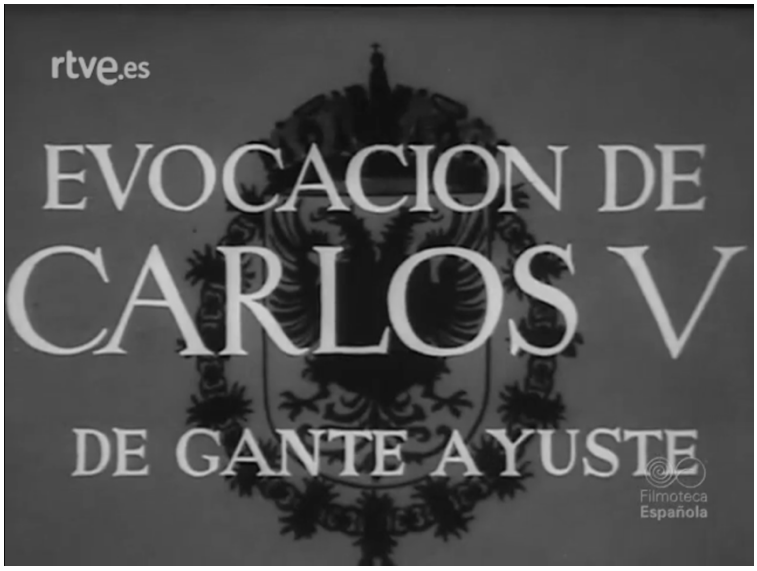
PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:08 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone un recorrido por diferentes muestras de la arquitectura desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. Comienza realizando un recorrido por la Villa romana del Casale, dando cuenta de los diferentes espacios y unidades arquitectónicas que integraban el conjunto, así como de los mosaicos. A continuación, se detiene en el conjunto arqueológico de Medina Azahara, al tiempo que el locutor aborda cuestiones históricas y ofrece algunas descripciones de los restos arquitectónicos y ornamentales del arte hispanomusulmán. Seguidamente, se realiza un recorrido por las ruinas de la ciudad mexicana abandona de Marfil, que desde el siglo XVI fue un importante centro minero, donde existían yacimientos de plata. Entre los restos arquitectónicos que son encuadrados por la cámara se pueden aprecia el Templo de San José y Santiago y la Presa de los Santos. Después, se establece un contraste entre la arquitectura francesa del pasado y la del presente, haciendo un recorrido por diferentes ciudades francesas y sus construcciones. Así, se incorporan diferentes planos de la ciudad de Auxerre y de algunos de sus monumentos, como Torre del “Horloge” o la iglesia de San Pedro. Estas arquitecturas contrastan, con el château d'eau de la Guérinière de Caen,

construido entre 1955 y 1957, el Mercado Central de Royan, de 1955, una construcción de Castelnaudary, la iglesia Saint-Rémy de Baccarat, edificada entre 1953 y 1957, la capilla de San Pedro de Villefranche-sur-Mer, inaugurada en 1957, donde Jean Cocteau se encargó de su decoración. La cámara se detiene en esta creación, al tiempo que lo recoge junto a Chapin, a quien le hace de guía. A continuación, se ofrece una explicación del futuro Helicoide de Caracas a partir de una maqueta y un recorrido por una exposición de interiorismo celebrada en la ciudad italiana de Como, donde se da cuenta de la funcionalidad y la originalidad de las nuevas viviendas del futuro.



AÑO: 1958

TÍTULO: *Evocación de Carlos V. De Gante a Yuste*

NÚMERO: 716

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:23 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone una aproximación a la biografía de Carlos V, haciendo un recorrido por las ciudades y los monumentos que fueron testigos de su presencia, al tiempo que también se incorporan pinturas, dibujos y grabados como testimonios de la cultura visual de su tiempo, que sirven para contextualizar su figura. Comienza con planos de su ciudad natal, Gante, así como de la Catedral de San Bavonio, donde fue bautizado. A continuación, da cuenta de su linaje de su linaje y se refiere abuelos paternos, Maximiliano I de Habsburgo y María de Borgoña, y maternos, Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón. También se incorporan planos de un grabado de Carlos V y de la efigie del Cardenal Cisneros. Planos de la Grand Place de Bruselas y del pueblo asturiano de Tazones, sirven de soporte visual para hacer referencia a la proclamación como rey de Castilla y su llegada a España. A continuación, se muestran planos de los lugares que visitó, Tordesillas y Valladolid. De esta última ciudad, se incorporan planos de la Iglesia de Santa María La Antigua, del Colegio de San Gregorio y de una miniatura del rey Carlos I, en una ejecutoria de la hidalguía (1524). Planos de un retrato de su abuelo Maximiliano I de Habsburgo, de la coronación de Carlos V como

emperador, de Francisco I de Francia y de Enrique VIII de Inglaterra. Plano de un mapa de Europa, que sirven para contextualizar el hecho de la coronación. A continuación, planos de la Catedral de Santiago de Compostela, del Convento de San Francisco, de la Colegiata de Santa María del Campo en La Coruña y de la iglesia de Santiago, también de La Coruña, dan cuenta de la convocatoria de la Cortes en estas dos ciudades en 1520 y del nacimiento de la idea imperial de la dirección la Universitas Christiana, señalada por Menéndez Pidal. Plano de la Puerta de San Miguel a la que acompaña el comentario del narrador que señala que fue de donde embarcó el monarca rumbo a Flandes para ser coronado emperador en Aquisgrán. Plano de la pintura *Ejecución de los comuneros de Castilla* (Antonio Gisbert, 1860), que sirve para dar cuenta de este acontecimiento que tuvo lugar durante la ausencia del rey. Tras su regreso de Flandes, se da cuenta de las noticias de las conquistas de las tierras de Nuevas España, y se incorporan planos de diferentes monumentos, entre los que se encuentran el Arco de Santa María de Burgos. Plano de un grabado que representan la Batalla de Pavía, al que siguen otros planos que recogen representaciones gráficas de la entrada de Carlos V, de la Torre de los Lujanes del Alcázar. Seguidamente, la cámara recorre la Real Almería y da cuenta de las armaduras allí custodiadas. Planos de un grabado de la Jornada de Túnez y de un mapa de América. Diferentes planos de Sevilla y de su catedral contextualizan su enlace matrimonial con Isabel de Portugal. Planos de la ciudad de Córdoba, de Écija, de Jaén, de Granada y de Valladolid, ponen de relieve los lugares que visitó. Un plano del *Retrato de Isabel de Portugal* (Tiziano, 1548), sirve al narrador para referirse al fallecimiento de la emperatriz. Seguidamente, se da cuenta de los diferentes problemas a nivel político y religioso que tuvo que hacer frente el emperador, al tiempo que se suceden diferentes retratos que muestras su progresivo envejecimiento. Planos de la ciudad de Bruselas y del Palacio de los Duques de Brabante, a partir de los que el locutor se refiere a su abdicación. Seguidamente se incorpora un plano que recoge la representación del acontecimiento, al tiempo que el locutor narra los testimonios personales del rey. Se suceden diferentes planos de los pueblos y ciudades que visitó en su último viaje para su retiro en Yuste. Termina el documental con un plano con panorámica vertical de La Gloria (Tiziano, 1551-1554).



AÑO: 1958

TÍTULO: *Carlos V y su ambiente*

NÚMERO: 729

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:10 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental está dedicado a la exposición Carlos V y su ambiente, celebrada con motivo del IV centenario de su muerte en el Hospital de Santa Cruz de Toledo en 1958. Comienza con una panorámica horizontal de la ciudad de Toledo desde el otro lado del Tajo, al que sigue un plano fijo de la ciudad. A continuación, se recogen vistas del Puente de Alcántara y de diferentes puertas de acceso a la ciudad, como la Puerta del Sol o la Puerta Bisagra, al tiempo que también la cámara presta atención al escudo de esta última y al del Puente de San Martín. Diferentes planos recogen imágenes exteriores e interiores de la Catedral de Toledo. Asimismo, se incorporan planos del interior del templo de Santa María la Blanca. Seguidamente, el documental se centra en dar a conocer el Hospital de Santa Cruz, sede de la exposición, se incorporan planos de su fachada y de los detalles escultóricos de la misma, del patio, de la escalera y de las diferentes salas. La cámara hace un recorrido por las distintas obras allí reunidas, como el busto de Carlos V del Museo Gruuthuse de Brujas, el retrato *Carlos V*, del círculo de Antonis Mor, del Museo Godwin-Ternbach, el retrato de Carlos V de Jan Cornelisz Vermeyen, Carlos V en la Batalla de Mühlberg de Tiziano, armas y armaduras, tapices

de la Conquista de Túnez, la *Batalla de Pavía* de Vermeyen, la Tienda de Carlos V, la Carta de Juan de la Cosa, el *Retrato de Francisco Pizarro*, el Retrato de Hernán Cortés, Retrato del canciller Juan II Corondelet de Vermeyen, el *Gran Duque de Alba* de Rubens, el Busto de Juanelo Turriano, *Retrato del cardenal Cisneros* de Felipe Bigarny y Fernando del Rincón, *Retrato del cardenal Tavera* del Greco, *Don Juan de Austria* de Alonso Sánchez Coello —que el locutor atribuye a Cristóbal Morales—, *Autorretrato* de Lambert Lombard, *María I de Inglaterra* de Antonio Moro, *Retrato de Isabel de Portugal*, *Carlos V e Isabel de Portugal* de Rubens, relojes, un astrolabio, un virginal, un órgano, *Cacería en el castillo de Torgau en honor de Carlos V* de Lucas Cranach El Viejo, reproducción del Toisón de Oro, Tríptico de Nuestra Señora de la Misericordia de Jan Provost, la *Virgen de la Rosa* atribuida a Gerard David, procedente de la abadía del Sacromonte (Granada,) la *Virgen con el Niño* de Berruguete procedente de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Navas, el San Antonio de Juan de Juni del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y de la custodia de la Catedral de Toledo de Enrique de Arfe. Termina el documental con la escultura de Carlos V de Pompeo Leoni.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Arqueología mejicana*

NÚMERO: 735

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:05 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental realiza un recorrido por diferentes yacimientos arqueológico y monumentos de Méjico. Comienza dando cuenta de la zona arqueológica de Mixcoac. Seguidamente, un plano de la pintura mural *La civilización totonaca* de Diego Rivera, da entrada a la Pirámide de los Nichos de Tajín. La cámara ofrece diferentes vistas de la misma y planos de los relieves escultóricos, al tiempo que el locutor ofrece algunas explicaciones y señala que "la religión cristiana supo dotar de suprema espiritualidad a una raza fuerte y sufrida, la de los totonacas, que hasta la llegada de los misioneros no conocían la luz de la fe verdadera". En este sentido, la cámara también capta a tipos populares que visten la indumentaria característica de la cultura totonaca. A continuación, el documental recorre la zona arqueológica de Palenque y da cuenta de las principales manifestaciones arquitectónicas de la cultura maya, como el Palacio de Palenque y la torre del observatorio, el Templo del Sol, el Templo del Conde, el Templo de las Inscripciones. La cámara se detiene en este último y se traslada hasta la tumba real para recorrer los bajorrelieves de la lápida del sarcófago. Seguidamente, se recogen algunos restos de la cultura material, como la Máscara de Pakal o diferentes joyas, allí

halladas. Junto a ello, también se muestran otros ejemplos de la arquitectura maya, como el Templo de Kukulkán o el Observatorio de Chichén Itzá. Finalmente, se ofrece un recorrido por diferentes piezas de la escultura y de la cerámica maya.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Arte de hoy*

NÚMERO: 740

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:41 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone un itinerario por diferentes muestras del arte contemporáneo europeo a través de cuatro reportajes. El primero esta dedicado a explorar el entorno personal y profesional del pintor francés Bernard Buffet en Aix-en Provence y su proceso de creación artística. El segundo reportaje muestra al escultor italiano Carlo Canestrari modelando una escultura y pone de relieve algunas de las obras que reúne en su estudio, a la vez que también se muestran otras exhibidas en una exposición de Milán. La cámara capta a los visitantes contemplando las obras del escultor italiano. El tercero está dedicado al artista español José Espinós Alonso. Se incorporan diferentes planos de su taller de forja y a Espinós trabajando, al tiempo que el locutor señala que "vemos a Espinós entregado a la noble labor de la que han salido obras como la que mereció la medalla de oro en la Exposición Internacional celebrada en Baviera y diversas realizaciones que han recabado elogios dentro y fuera de nuestra patria". Junto a ello, se ofrece un recorrido por la Exposición José Espinós celebrada en la Sala Dolmen de Madrid. El cuarto recoge el pintor Benjamín Palencia trabajando en su estudio de Villafranca de la Sierra. La cámara capta al artista realizando un paisaje y da cuenta de

algunas de las obras que acumula en su estudio. Posteriormente, la cámara lo sigue y se traslada al exterior donde el artista busca un tema de inspiración en la naturaleza. Vuelve a pintar un paisaje y más adelante dibuja unas cabras y unos burros.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Viaje por Italia*

NÚMERO: 756

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:13 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental propone un viaje por Italia organizado por el Instituto de Cultura Hispánica cuyo itinerario contempla la visita a las ciudades de Venecia, Bolonia, Florencia, Milán, Siena, Pompeya y Roma, y a sus principales monumentos. De Venecia, se incorporan, en primer lugar, diferentes planos del Gran Canal. En segundo lugar, en la Galería de la Academia, la cámara se detiene ante las obras de Veronés o Giorgione. A continuación, se da cuenta del Palacio Ducal, de la Basílica de San Marcos, de la Plaza de San Marcos y de la isla de San Giorgio Maggiore. De Verona, se ofrecen planos de la Piazza dei Signori, la Arena de Verona, la Basílica de San Zeno y la Casa de Julieta. De Bolonia, se incorporan planos de la Piazza Maggiore, del Palazzo Comunale, del Palazzo del Podestà, de la Fuente de Neptuno, del Monumento a los caídos del 8 de agosto de 1848 y del Colegio de España. De Florencia, se ofrecen, en primer lugar, unas vistas generales de la ciudad desde el otro lado del río Arno, concretamente tomadas desde la Plaza de Miguel Ángel. A continuación, se ofrecen planos del Ponte Vecchio, de la Signoria y de la Fuente de Neptuno. En la Galería de los Uffizi, la cámara se detiene ante las obras de diferentes maestros del renacimiento como Marco Palmezzano, Botticelli,

Domenico Veneziano, Gentile da Fabriano o Giotto. Seguidamente, la cámara muestra la Catedral de Santa María dei Fiore, el Baptisterio de San Juan, así como diferentes calles que dan cuenta de la vida urbana. A continuación, la cámara se traslada a San Domenico de Fiesole para recordar la obra de Fra Angélico. De Milán se incorporan planos del Castillo de los Sforza y de la iglesia de Santa María de las Gracias. La cámara recoge el célebre cenáculo de Leonardo da Vinci. De Siena, se incorporan planos de la Plaza del Campo. A estos siguen otros de las obras custodiadas en la Pinacoteca Nacional, como las de Duccio, Lorenzetti, Guido da Siena o Simone Martini. Por último, se recogen diferentes vistas de la Catedral de Siena. De Pompeya, se recogen planos de la Puerta Marina y del foro, así como de las calles de la ciudad romana y de algunas viviendas como la Casa de los Vettii. De Roma, se ofrecen vistas del Arco de Constantino, del Coliseo, del Arco de Tito, de la Vía del Corso, de la columna de Trajano, del Monumento de Víctor Manuel II, de las Termas de Caracalla y de la Plaza del Campidoglio.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Expresiones del arte*

NÚMERO: 764

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:53 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado al Amalienburg en Múnich y se centran en mostrar sus pinturas y la riqueza ornamental rococó que lo caracteriza. El segundo reportaje muestra una iglesia contemporánea construida en una autopista de Baviera. La cámara se adentra en su interior donde se oficia una misa. El tercero contrasta las formas arquitectónicas de la Basílica de Santa Teresa de Lisieux, que entronca con los estilos arquitectónicos del pasado, con las de otras iglesias francesas contemporáneas como la iglesia de San Pedro de Yvetot. El cuarto está dedicado a las nuevas propuestas de diseños de viviendas presentadas en la Feria de Copenhague. El quinto hace un recorrido por obras contemporáneas del círculo de cultura de Duisburg. El sexto recoge a diferentes artistas italianos contemporáneos que revelan con sus obras nuevas posibilidades de creación. En este sentido, se recoge al pintor italiano Luigi Protopapa creando una obra con cuero de diferentes colores y al pintor milanés Lorenzo Cristina que confecciona sus obras con lacre. Junto a ello, se da cuenta de los murales pintados en Arcumeggia dentro de un proyecto emprendido por un grupo de artistas entre

los que estaba Monachesi. A continuación, se muestran diferentes pinturas a la venta en el mercadillo de Via Margutta de Roma. También, la cámara recoge a la pintora italiana Novella Parigini. Finalmente, se recogen diferentes modos de creación de la pintura abstracta en Polonia con propuestas que prescinden de la mano del artista y recurren a procedimientos mecánicos para realización de las obras.



AÑO: 1959

TÍTULO: *Méjico incógnito*

NÚMERO: 766

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:17 min.

DESCRIPCIÓN: Este número está compuesto de diferentes reportajes que abordan temas relacionados con el arte y la arqueología en Méjico. Comienza con un reportaje en el que se informa del hallazgo de unas figurillas antropomorfas en el estado de Guerrero, de las que se desconoce la cultura a la que pertenecieron. El locutor señala que "son un ejemplo del arte primitivo de los indios y ofrecen felices intuiciones que enlazan estas esculturas con las avanzadas formas actuales de la estilización plástica", al tiempo que se refiere a las hipótesis vertidas acerca de su significado. Seguidamente, se exploran algunos aspectos de la cultura tolteca a partir de los ejemplos de la arquitectónicos y escultóricos de la antigua ciudad de Tula. La cámara recorre los relieves del Templo de Tlahuizcalpantecuhtli, recoge las estatuas de los Atlantes, muestra las representaciones de las serpientes que decoran el Coatepantli, el muro sagrado que rodea el recinto sagrado de Tollan-Xicocotitlan y ofrece diferentes vistas del conjunto arquitectónico, entre las que se encuentra la del Palacio Quemado. A continuación, se ofrecen diferentes planos del mural *La gran Tenochtitlan* realizado por Diego Rivera en 1945 en el Palacio Nacional de Ciudad de México y de diferentes esculturas aztecas como la de

Mictecacíhuatl, *La Piedra del Sol* o *Calendario Azteca* o *Xiuhtecuhtli* y de restos de la cultura material, al tiempo que el locutor explica algunos ritos y costumbres en la América precolombina, como el sacrificio. Más adelante, se hace un recorrido por las diferentes dependencias de la Casa de las Campanas o Convento de El Carmen de San Ángel, de Méjico, y se muestran algunas de las obras artísticas que atesora. Por último, se recogen planos de Teotihuacán y de sus construcciones que dan cuenta de la concepción de la arquitectura de las pirámides basada en la estructura de talud-tablero y de su decoración escultórica como los relieves que decoran la Pirámide de Quetzalcóatl, con las cabezas de Tlaloc y de la Serpiente Emplumada. Junto a ello, también se ofrece una explicación de las máscaras teotihuacanas que revela no solo se centra en su concepción formal, sino también en revelar su función y simbolismo. En este sentido, se incorporan planos de los rostros de personas oriundas de Teotihuacán que se alternan con los de las máscaras para establecer correspondencias fisiognómicas. Así señala el locutor que "es curiosa la persistencia de rasgos en el mejicano moderno, que le enlazan con las características fijas de sus remotos antepasados".



AÑO: 1960

TÍTULO: *A través del arte*

NÚMERO: 793

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:08 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. Comienza con un reportaje dedicado a la Mostra dei Tesori dell’Arte Giapponese celebrada en el Palazzo delle Esposizioni de Roma en 1959. Se incorporan planos de las obras allí exhibidas. Entre ellas, se ofrecen ejemplos de la escultura del período Kamakura, que representan a Buda o a Mawaranyo. También se muestran figuras en cerámica y en arcilla, así como máscaras para la danza Gigaku y pinturas. A continuación, se da cuenta del hallazgo de unos frescos del siglo XI en el Monasterio benedictino de Stift Lambach, Austria. Se incorporan planos del exterior del edificio y seguidamente se ofrecen planos de las pinturas que son intervenidas por un restaurador. Junto a ello, también se ofrece un recorrido por la Iglesia de Stadl Paura en Lambach, Austria, construida por Johann Michael Prunner en el siglo XVIII. Además de incorporar planos del exterior, la cámara se detiene en mostrar la riqueza ornamental de su interior. El siguiente reportaje, dedicado a Van Gogh, recorre su casa de Cuesmes y da cuenta de algunas de sus obras expuestas en el Museo de Bellas Artes de Mons, como *Autorretrato con sombrero de fieltro gris* (1887-1888) o *Par de botas* (1886). A

continuación, se recoge a un grupo de pintoras italianas creando al aire libre en Riolo Terme. La cámara capta sus rostros y sus lienzos en los que plasman los paisajes de Riolo Terme, así como el ambiente campesino. Seguidamente, se dedica un reportaje al pintor Tretchikoff, quien aparece realizado un retrato de un grupo africano. Más adelante, se recogen algunas pinturas suyas exhibidas en una exposición como la célebre *Chica china* de 1952. Seguidamente, se dedica un reportaje al artista Franco Casetti, cuya obra se basa en el collage. Junto a ello, se recoge a un grupo de pintores trasladando a sus lienzos a los animales de un zoo. Por último, se recoge a un gorila de Rotterdam pintando en un lienzo, al tiempo que el locutor señala que "sus obras recuerdan a algunas muestras del llamado arte instintivo o sin intervención de la voluntad que practican algunos irresponsables de tendencias extremistas, llevadas a últimos extremos; nos referimos, naturalmente a los desaprensivos, no a los buenos pintores que pueden darse en todas las zonas de la creación pictórica por muy avanzadas que estas sean".



AÑO: 1960

TÍTULO: *Méjico y su fe*

NÚMERO: 809

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:30 min.

DESCRIPCIÓN: Este número ofrece diferentes muestras del arte religioso mejicano. Comienza con planos de las calles y de la Catedral de Xalapa. A estos siguen otros, planos de diferentes cruces atriales labras en piedras que fueron realizadas en el siglo XVI, mientras el locutor señala que “contemplar las antiguas cruces de Méjico que se erigieron en la época colonial es asistir también a un proceso del espíritu por virtud del cual la paganía se cristianiza, pero conserva una personalidad misteriosa; una autoctonía racial revelada en este original estilo”. Seguidamente, se ofrece una muestra por la orfebrería, la eboraria y el arte textil a través de las piezas del Museo de Arte Religioso. Más adelante, el documental da cuenta del mal estado de conservación del la antigua Basílica de Santa María de Guadalupe. Finalmente, se muestran diferentes pinturas de época colonial en las que se representa a la Virgen de Guadalupe.



AÑO: 1960

TÍTULO: *Mosaico de arte*

NÚMERO: 826

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:55 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primer reportaje está dedicado a las piezas de un anticuario de Budapest. El segundo se centra en el Museo de Arte Oriental Ferenc Hopp y muestra algunas de las obras que forman parte de su colección. El tercero está dedicado al Museo de los Trópicos de Ámsterdam. Además, de captar algunas de las piezas que forman parte de la colección, se muestra la labor de los técnicos del museo. El cuarto da cuenta del hallazgo y de la restauración de un sarcófago romano, de cuyo estudio se encarga el arqueólogo italiano Rento Bartoccini. El quinto muestra el traslado y la instalación de la estatua de Leonardo da Vinci realizada por escultor Assen Peikov en aeropuerto de Fiumicino en Roma. El sexto muestra al artista Spiridonov en Buenos Aires realizando un mosaico de materia vitrificada. La cámara capta el proceso de creación de los mosaicos que decorarán la capilla de San Nicolás de Bari, cerca de Alta Gracia en la provincia de Córdoba. El séptimo se detiene ante el proceso de creación de la obra abstracta de un escultor palermitano, sobre la que el locutor señala que "los aficionados a esta nueva especie de invenciones esquemáticas y simbólicas dicen que

tiene mucho talento. Sea o no cierto, al menos sirven para confirmar el dicho de que de gustos y apreciaciones no hay nada escrito". El octavo y último está dedicado al escultor Gaisbauer. La cámara se traslada a su taller austriaco y, además de captar algunas de sus obras, muestra su proceso de creación.



AÑO: 1961

TÍTULO: *Arte y tiempo*

NÚMERO: 868

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:06 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. Comienza haciendo referencia al importante conjunto de piezas del arte que forma parte del legado de las dinastías chinas y que fue llevado a la isla de Taiwán como consecuencia de la segunda guerra chino-japonesa y de los conflictos internos del país. En este sentido, además de mostrar las diferentes salas con las vitrinas siendo contempladas por los visitantes, se da cuenta del cuidado y de la protección llevados a cabo en el traslado de las obras de arte a Taiwán, procedentes de Nankín, tras las vicisitudes y avatares sufridos durante el conflicto bélico. Seguidamente, se da cuenta de las piezas de oro de las culturas andinas y se presta atención a la inca. La cámara recoge diferentes objetos como el vaso ceremonial, los cuchillos ceremoniales o tumi, una balanza, unos guantes de oro, una vasija, diferentes alhajas (pectorales, collares…) y figurillas. A continuación, se explora el trabajo de Marc Chagall, creador de modernas vidrieras. Más adelante, la cámara capta una cantera austríaca de la que salieron los bloques para la construcción de la Catedral de San Estaban de Viena y donde diferentes escultores contemporáneos acuden para realizar sus creaciones escultóricas

basadas en la abstracción. Seguidamente, se da cuenta del arte de la metalurgia a través de las creaciones salidas del taller de un escultor de Marsella. Por último, se da cuenta de una modalidad pictórica denominada "pintura al florete" que es practicada por los esgrimidores que conjugan la pintura con la esgrima.



AÑO: 1961

TÍTULO: *Arte románico*[758]

NÚMERO: 876

DIRECTOR: Alfredo Marqueríe

GUIONISTA: Alfredo Marqueríe

LOCUTOR: Ignacio Mateo

MÚSICA: Luis L. de Rivera

FOTOGRAFÍA: Vicente Minaya; Blas Martí; Juan Amorós

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:06 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un recorrido por las obras que formaron parte de la Exposición Internacional del Arte Románico celebrada del 10 de julio al 10 de octubre de 1961, con sede en Barcelona (Palacio Nacional de Montjuic) y en Santiago de Compostela (Palacio de Gelmírez), que fue organizada por el Estado bajo los auspicios del Consejo de Europa. Comienza el documental con planos del Palacio Nacional de Montjuic, a los que sigue otro plano del cartel anunciador de la exposición. A continuación, se suceden planos de diferentes obras de arte que integran las salas, de entre las cuales el locutor se detiene en algunas para identificarlas y aportar algún dato o rasgo de las mismas. Así, se inicia el recorrido por las salas escandinava, anglo-irlandesa y germánica. Se incorporan

[758] Los datos de los créditos se han tomado de la base de datos de Filmoteca Española.

planos de una puerta románica enviada por Noruega, la Virgen de Urnes, una pila bautismal de plomo fundido de la Iglesia de Santa Ana de Siston, una escultura de San Juan Evangelista, una Virgen de talla de un Calvario perteneciente a los Museos de Berlín, una cruz del siglo XI, un crucifijo de madera, un relicario de los Güelfos de finales del siglo XII, busto de Federico I Barbarroja del siglo XII y una placa escandinava con cerradura de hierro calado. De la sala italiana, se recogen planos del relieve de Guido da Como, procedente de la Iglesia de San Bartolomeo in Pantano (Pistoia), y de la sala francesa se incorporan planos de los capiteles de la Catedral de Autun, al tiempo que locutor señala que "la exposición hace sentir cómo en Europa existió siempre un afán unitario de salvación individual y colectiva". Planos de la Sala XI, donde se encuentra, entre otras obras, los arcos del claustro barcelonés del monasterio de San Pedro de Puellas. Seguidamente, la cámara se detiene en las pinturas de San Clemente de Tahull. A continuación, se ofrecen muestras de manuscritos medievales pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Madrid, como la Biblia de Ávila. También se muestran las pinturas murales de la Conquista de Mallorca del Palacio Real Mayor de Barcelona. Plano del Cristo de Salardú de la Iglesia de Sant Andreu bajo las pinturas del pórtico de la Colegiata de Sant Vicenç de Cardona. A continuación, se ofrecen planos de un tímpano de la Santa Cena y del frontal de altar de Farrera, así como de una sala donde se encuentran los sepulcros góticos del Monasterio de Santa María de Matallana bajo las pinturas murales de la sala capitular del Monasterio de Sijena. Junto a ello, también da cuenta de las pinturas del ábside de Santa María de Tahull. Seguidamente, la cámara se traslada a Santiago de Compostela para mostrar las obras de arte expuestas en esta sede de la exposición. Se incorporan planos exteriores de la catedral, así como del Pórtico de la Gloria y de la cripta. A continuación, se muestran planos del retablo pétreo del Monasterio de Santo Estevo de Ribas de Sil, de un capitel del siglo XII del Museo Arqueológico de Huesca, de una escultura de bulto redondo del Museo Arqueológico Nacional y de un relieve del Rey David tocando el arpa del Museo de Toulouse. En este sentido, la cámara recoge diferentes vistas de la sala destinada a exhibir columnas y capiteles procedentes de diferentes museos. Seguidamente, la cámara recorre otras piezas artísticas del Palacio de Gelmírez, como Nuestra Señora de la Majestad de la Catedral de Astorga, el frontal de Santo Domingo del Monasterio de Silos, procedente del Museo de Burgos, el Díptico Románico de la Catedral de Oviedo, el evangelio de plata de la Colegiata de Roncesvalles, el Relicario de la Vera Cruz de la Catedral de Astorga, la cruz de plata, el Cristo de Nicodemo de la Cámara Santa de Oviedo, el Cristo de Carrizo, la

escultura de Santiago Apóstol de la iglesia de Santiago en Pontedeume, el Cristo de los Desamparados de la Catedral de Ourense, la Virgen y San Juan del Calvario del Monasterio de San Miguel de Corullón, procedentes del Museo de León, la Virgen y el Cristo crucificado del Museo Arqueológico de Ourense, la Virgen sedente con Niño del Museo de Huesca, el Cristo crucificado de la iglesia de San Salvador dos Penedos de Allariz y el Cristo de Vilanova dos Infantes. Termina el documental con planos de la Colegiata de Santa María del Sar y de su claustro, al tiempo que el locutor señala: "tanto en la exposición como en la enorme riqueza románica repartida por toda España, las obras de arte se levantan obedientes a una sola fe y las piedras cantan en su unidad la gloria de la cruz redentora".



AÑO: 1961

TÍTULO: *Cuatro siglos de Madrid*

NÚMERO: 882

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:56 min.

DESCRIPCIÓN: Documental dedicado a la ciudad de Madrid en el IV centenario de su capitalidad que propone un recorrido histórico por la villa desde 1561 hasta 1961. Arranca con la decisión de Felipe II de establecer la de forma permanente en Madrid, al tiempo que se suceden mapa, dibujos, grabados y pinturas que sirven de acompañamiento visual a la narración. Seguidamente, se da cuenta de las transformaciones urbanísticas que se dieron durante la Edad Moderna, como la creación de la Plaza Mayor, y la construcción de edificios religiosas y civiles, como la Casa de Iván Vargas, el Palacio de Santa Cruz, la Puerta de Alcalá, la Fuente de Cibeles o el Museo del Prado. En este sentido, se presta especial atención a la labor llevada a cabo por Carlos III por su labor urbanística que incluyó la creación de amplios paseos, el adorno de plazas con fuentes, etc., al tiempo que también se explica la propia transformación social que se fue dando y las circunstancias históricas en las que se vio envuelta la capital con la Guerra de la Independencia. Desde este momento, se da cuenta de la expansión de la ciudad y el crecimiento urbano atendiendo hasta la actualidad, así como de las medidas legales aprobadas por el nuevo Estado para hacer frente las vicisitudes, como la Ley de

Ordenación Urbana de 1944 y la Ley de Urgencia Social de 1957. Asimismo, señala el locutor que la "organización político-administrativa del futuro tendrá su inmediata expresión en la ley especial o Carta de Madrid". Se suceden diferentes planos que devuelven una mirada de la capital como símbolo de la vida moderna. Asimismo, se incorporan planos de la Ciudad Universitaria, de nuevas avenidas, barrios residenciales, del desarrollo industrial y de la vida nocturna, al tiempo que el locutor apunta que "el tópico de un Madrid que solo sabe divertirse hay que desterrarlo para dar paso a la realidad de una ciudad moderna que trabaja al compás de las demás provincias españolas para hacerse acreedora —si no tuviera ya méritos suficientes para ello— al título de capital de España".



AÑO: 1962

TÍTULO: *Méjico antiguo*

NÚMERO: 893

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:02 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas sobre el arte y las culturas prehispánicas en Méjico con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado a mostrar las labores llevadas a cabo por los profesionales, técnicos, conservadores, museógrafos y restauradores, en el que, en su origen, fue Museo de Historia Natural, Arqueología e Historia de Méjico. El segundo reportaje, dedicado a Teotihuacán, se detiene en las pinturas encontradas en el Palacio de Zacuala, así como en otros vestigios hallados en las inmediaciones. En este sentido, también se da cuenta de la labor llevada a cabo por los arqueólogos del Instituto Nacional de Antropología en el estudio de las figuras allí halladas. El tercer reportaje está dedicado a la mitología azteca y realizar un recorrido por las representaciones escultóricas de algunas deidades. El cuarto, dedicado a la hacienda henequenera, da cuenta de la construcción de una iglesia católica en el siglo XVI con las mismas piedras de los templos indígenas. Junto a ello, se ofrece una visión del Templo de las Siete Muñecas en Dzibilchaltún y de los restos de la cultura material hallada en esta zona. El quinto está dedicado a las cuevas de Balancanchen y recoge a los guías del Instituto de Antropología de Méjico conduciendo la visita.



AÑO: 1962

TÍTULO: *Arte vario*

NÚMERO: 918

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:54 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado a un concurso de arte infantil "pinceles de plata". La cámara capta a los niños pintando y las obras resultantes al tiempo que el locutor se refiere a que "tal forma de dar a los pequeños la oportunidad de poner al descubierto su mundo subconsciente a través de medios de expresión espontáneos es considerado por los profesores como el mejor medio de orientarles hacia la vida del arte, infinito en sus variaciones". El segundo está dedicado a la labor escultórica del mejicano Timoteo González al que la cámara recoge en su taller. El tercer reportaje está dedicado a realizar un recorrido por las piezas artísticas de las culturas prehispánicas andinas y de la época virreinal presentadas en una exposición celebrada en Bélgica. El cuarto está dedicado a una exposición celebrada en el Palacio Strozzi de Florencia sobre piezas artísticas de diferentes épocas, entre las que destacan relojes y piezas de joyería. El quinto está dedicado al pintor Frans Hals. La cámara se traslada, en primer lugar, a la iglesia de San Bavo en Haarlem para recogen la tumba del pintor, y, en

segundo lugar, al museo que lleva el nombre del pintor que, según señala el locutor, cumple 100 años. Se recogen planos de los visitantes contemplando sus obras, de entre las que se incorporan planos de *Reunión de los oficiales y sargentos de la guardia cívica Calivermen* (1633), *Familia en un paisaje* (ca. 1650), entre otras. El sexto está dedicado a Yves Klein a quien la cámara capta accediendo al Centre d'Essais et de Recherche, donde realiza una pintura con un enorme soldador, al tiempo que el locutor aporta un tono humorístico con cierto sarcasmo al reportaje y señala que "así es como el genio volcánico prepara su obra inmortal. Klein nunca les pone título a sus creaciones, ¿para qué?, ocurre con ellas como con algunos cohetes espaciales; antes del disparo no se puede vaticinar cómo terminarán cuando la llamarada se enciende. El arte es una actividad muy variada que lo admite todo, pero hay obra que nacen ya predestinadas para el fuego, que todo lo purifica".



AÑO: 1962

TÍTULO: *Paciencia y agilidad del arte*

NÚMERO: 934

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 8:50 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos y arqueológicos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero da cuenta de una excavación arqueológica en Roma donde ha sido hallada una tumba etrusca, conservando intacto todo el ajuar. El segundo reportaje está dedicado a los hallazgos arqueológicos de época romana en Tác, un pueblo de Hungría. La cámara capta a los arqueólogos trabajando en las excavaciones, así como las piezas que han sido encontradas. En este orden de ideas, el tercer reportaje también informa de las labores de excavación llevadas a cabo en Samorin, Eslovaquia, y de las de recomposición y análisis de las piezas. El cuarto está dedicado a la Galería de Frescos de Belgrado. La cámara recorre las pinturas y explora sus destalles iconográficos. El quinto da cuenta del trabajo de Eszter Mattioni en su estudio donde compagina su labor de pintora con la de musivara. La cámara se detiene en desvelar el proceso de creación de sus mosaicos y recoge algunas de sus obras terminadas. El sexto está dedicado al escultor griego Takis quien fue pionero en la creación de nuevas formas artísticas utilizando el magnetismo. El séptimo recoge al artista Cyril Constantin realizando pinturas con un soplete y muestra algunas de las ya terminadas que se

acumulan en su taller. El octavo da cuenta de la labor de Jean Arp en la renovación de la escultura y su evolución del dadaísmo a la abstracción. La cámara capta al artista octogenario trabajando en su taller. El noveno está dedicada a la exposición de Ossip Zadkine celebrada en Haarlem. La cámara capta el artista en las salas de la exposición explicando sus obras al tiempo que el locutor apunta algunas de las características de sus propuestas estáticas y señala que fue un gran admirador de Van Gogh. Junto a ello también se refiere a la similitud en las formas con la obra de Picasso.



AÑO: 1963

TÍTULO: *Gravedad y sonrisa del arte*

NÚMERO: 949

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 8:59 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado al Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias Massana de Barcelona. Comienza ofreciendo planos del exterior del edificio y de los estudiantes accediendo al interior, al tiempo que el locutor resalta la importante labor didáctica que desarrolla desde hace 34 años, siendo su primera sede la Casa del Arcediano en el barrio Gótico de Barcelona. En este sentido, también se refiere a que en la actualidad dispone de amplios locales y espacios en la sede del antiguo Hospital de Santa Cruz. Así, la cámara capta a los estudiantes trabajando en diferentes disciplinas como el dibujo con la realización de un retrato, la pintura, el estofado, la realización de tapices, la orfebrería, la cerámica, el cristal, el mosaico y la escultura. El segundo reportaje está dedicado a la Exposición Trésors de la Peinture Espagnole celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, concretamente al acto de inauguración que estuvo presidido por el embajador José María de Areilza. La cámara capta a las autoridades y los visitantes recorriendo las salas y contemplando las obras expuestas de las que se da cuenta de la autoría de algunas de ellas, contando la exposición

con la presencia de importantes maestros del arte del pasado como Fernando Gallego, Pedro Berruguete, José de Ribera, Antonio de Pereda o Juan Antonio de Frías y Escalante. A estos también se suma la atribución de obras a Claudio Coello o Murillo. El tercer reportaje realiza un recorrido por el Monasterio de San Juan Bautista en Macedonia del Norte construido en el siglo XI junto al río Radika. Además de detener en su arquitectura también recoge planos de los bienes muebles que custodia en su interior. El cuarto reportaje está dedicado al libro del Apocalipsis ilustrado por Salvador Dalí. La cámara se traslada a una exposición en la que ha sido expuesta una copia del mismo, al tiempo que el locutor señala que "en esta obra desconcertante el pintor de Cadaqués sabe dar en el blanco. Ha dejado volar su fantasía entre los personajes descritos por San Juan en el Antiguo Testamento". El quinto reportaje está dedicado al artista francés Georges Mathieu del que, además de hacerse referencia a su labor como pintor, también se da cuenta de su faceta de escritor. En este sentido, se incorporan planos de la obra *Au-delà du Tachisme* publicada en 1963, así como de diferentes pinturas. Junto a ello, también se recoge al artista trabajando a la vez que el locutor reproduce unas palabras de Dalí a propósito de la obra de este artista: "sus cuadros son reales decretos de la discontinuidad de la materia". El sexto reportaje está da cuenta del proceso de creación de la escultura abstracta del artista francés Claude Viseux a partir de metal fundido. El séptimo muestra a otro artista, el pintor francés Hans Hartung, a orillas del Sena realizando una pintura a partir de la explosión de una bolsa de pigmento. El fuego es el encargado de expandir la materia pictórica y, posteriormente, el artista, tras sumergir el lienzo en las aguas del río, obtiene el resultado de su obra.



AÑO: 1963

TÍTULO: *Arte egipcio en peligro*

NÚMERO: 956

MONTAJE: Otilia Ramos

CÁMARA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:51 min.

DESCRIPCIÓN: El documental aproxima al futuro incierto de la arquitectura egipcia como consecuencia de la construcción de la presa de Asuán. Comienza con planos de diferentes muestras de la arquitectura faraónica como el Templo de Ramsés II de Abu Simbel, el Templo de Luxor, las pirámides de Guiza que dan inicio al itinerario propuesto por el documental. Seguidamente, se ofrecen vistas de la Ciudadela de Saladino, así como de las arquitecturas de época mameluca y otomana. A los planos de canal de Suez los acompaña la explicación del locutor, quien se refiere a sus precedentes y a la inauguración del mismo el 17 de noviembre de 1869. Seguidamente, se da cuenta de la construcción de la presa de Asuán con planos que muestran las obras llevadas a cabo, al tiempo que el locutor señala que "en su construcción trabajan 20.000 obreros día y noche en las 24 horas divididos en tres turnos". A continuación, se muestra un mapa del Delta del Nilo y de diferentes vistas del río Nilo, a las que siguen planos de iconografías de la pintura egipcia reproducidas en papiros que dan cuenta de la trascendencia del río para el desarrollo de

esta civilización. La cámara recorre en un mapa la longitud del río hasta llegar a Asuán. Se suceden diferentes planos del emplazamiento que va a ocupar la presa y de los trabajos de construcción llevados a cabo, al tiempo que el locutor explica la magna obra de ingeniería. A continuación, el documental da cuenta de la repercusión de esta construcción en las obras de Abu Simbel. En primer lugar, la cámara recorre el exterior del Templo de Nefertari, y, en segundo lugar, lo hace con el Templo de Ramsés II. En este último, también se adentra en su interior. Así señala el locutor que "todas estas maravillas de civilizaciones milenarias encierran también un doloroso drama; el Nilo está a punto de devorar para siempre todos estos tesoros que son patrimonio del universo entero. Por eso, a la llamada de la UNESCO, el mundo ha respondido enviando expertos, presentando estudios y levantando planos que permitan salvar tanta riqueza". Se incorporan planos de maquetas y de diferentes proyectos de entre los que el documental se detiene en explicar uno de ellos, en el que "se pretende cortar el monumento por su base como con una sierra ciclópea y elevarlo como en un gigantesco montacargas. Todos los proyectos por absurdos que parezcan inicialmente marcen la atención de un estudio a fondo por la importancia de la empresa. ¿Logrará al fin salvare para las futuras generaciones tanta riqueza artística e histórica? ¿nuestra civilización obtendrá un gran triunfo si resuelve satisfactoriamente este dramático interrogante?".



AÑO: 1963

TÍTULO: *Milenario Egipto*

NÚMERO: 961

MONTAJE: Otilia Ramos

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:48 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por la arquitectura faraónica. Comienza con un plano de El Cairo con una panorámica horizontal de derecha a izquierda a la que siguen diferentes de la capital de Egipto, que sirven de contrapunto a la imagen del Egipto faraónico, al tiempo que el locutor apunta que "el Egipto actual, asentado sobre pasadas grandezas, no se ha detenido ante el porvenir". A este respecto, se incorporan planos de la Plaza de Ramsés presidida por el coloso de Ramsés II que había sido descubierta en 1888 en los palmerales de Mit Rahina, próxima a la antigua capital faraónica de Menfis y que fue colocada por decisión de Gamal Abdel Nasser en esta plaza en 1954. Junto a ello, se ofrecen planos del Museo Egipcio de El Cairo y de diferentes esculturas de época faraónica que se encuentran presidiendo el exterior. Plano con panorámica horizontal que sigue a unos camelleros a su paso por el valle de Guiza. La cámara capta la Gran Esfinge de Guiza y al fondo la pirámide de Kefrén. Seguidamente, se ofrecen diferentes planos de las pirámides, al tiempo que también el locutor se sirve de

un viandante para dar cuenta de la colosal escala de las mismas. A continuación, se suceden planos detalles de diferentes relieves, principalmente del Templo de Karnak, a la vez que el locutor señala que "entre el cielo y la candente arena se ha desarrollado la densa historia de Egipto y ha quedado esculpida perennemente en la piedra granítica por medio de ideogramas, jeroglíficos y relieves imperecederos que narran la historia de cada faraón y de sus familiares y servidores". Junto a ello, también se incorporan planos que recogen las pinturas que decoraban las paredes de las construcciones como las del Templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari o las de la tumba de Nefertari en Tebas. A continuación, el documental recorre el Templo de Luxor y comienza mostrándolo desde un plano tomado desde el río Nilo. La cámara de cuenta de los espacios que conforman la unidad arquitectónica y presta atención a sus columnas. También se ofrecen planos de los obeliscos, de los pílonos y a la avenida de esfinges de Karnak. Más adelante se detiene en el Templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari y se ofrecen diferentes vistas del mismo. También, se incorporan planos de los Colosos de Memnón y de la avenida de esfinges del Templo de Karnak. Seguidamente, se incorporan planos del obelisco y de los pílonos del Templo de Luxor, así como del patio de Amenhotep III. De nuevo en Karnak, la cámara se detiene ante la estatua de Ramsés II con su hija y el templo de Ramsés III. Finalmente, vuelven a incluirse planos del Templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari, concretamente de la capilla de Hathor.



AÑO: 1963

TÍTULO: *Arte doliente*

NÚMERO: 986

GUIONISTA: Ignacio Mateo

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

FOTOGRAFÍA: Vicente Minaya

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:12 min.

DESCRIPCIÓN: Este número pone de relieve las tareas de conservación y restauración del patrimonio histórico-artístico llevadas a cabo por el Instituto Central de Restauración y Conservación. El primer reportaje da cuenta de la creación del Instituto Central de Restauración y Conservación, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, y de algunos de los trabajos llevados a cabo. En este sentido, se incorporan, en primer lugar, imágenes de archivo sobre la destrucción del patrimonio durante la Guerra Civil, y, en segundo lugar, se muestran planos de algunas de las obras objeto de restauración por el instituto. Así, se recoge la tabla de la Santa Úrsula del siglo XVI de la Catedral de Murcia, obra de Ginés de la Lanza, y otras tablas procedentes del Museo Arqueológico Provincial de Palencia, así como un Cristo crucificado. El segundo reportaje se refiere a los objetos artísticos que fueron acumulados en las galerías del claustro de la Catedral de Toledo y se detiene en los trabajos llevados a cabo por el Instituto Central de Restauración y

Conservación en la capilla de San Blas de esta catedral para recuperar sus frescos murales. La cámara se detiene en la labor del restaurador. El tercer reportaje da cuenta de las tareas desarrolladas por el Instituto Central de Restauración y Conservación proponiendo un recorrido por las labores llevadas a cabo en el Casón del Buen Retiro. En este sentido, se da cuenta de las técnicas de restauración empleadas y se recogen imágenes del secretario Arturo Díaz Martos quien muestra el estado de *La Verónica con la Santa Faz* del Greco. Junto a ello, se capta a los restauradores trabajando en las piezas en diferentes fases. Entre esas obras también se encuentran las pinturas de Pedro Berruguete procedentes del Museo Provincial de la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia). El locutor señala que "estos estudios y trabajos con pura base científica han venido a sustituir a la labor esporádica de restauradores individuales e intuitivos que montaban su taller con mucha más voluntad que medios". En este orden de ideas, también se explica el proceso de restauración de las esculturas, como la talla policromada Obispo procedente del Museo Arqueológico Provincial de Palencia o las tablas de las pinturas. Finalmente, se ofrecen ejemplos de obras ya restauradas junto a fotografías que muestran cómo se encontraban antes de ser intervenidas. Entre esas, se encuentran *Virgen María* y *Buen Pastor* de Mateo Gilarte y el *Cristo crucificado* de Luís Tristán.



AÑO: 1964

TÍTULO: *Ciudades de América*

NÚMERO: 994

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:19 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone un itinerario por las ciudades americanas de Lima, Chicago, Houston y San Francisco para dar cuenta de su legado arquitectónico y de las nuevas edificaciones que modifican su paisaje urbano. El primer reportaje está dedicado a la capital de Perú, Lima. Comienza con un plano de la Catedral de Lima, al que siguen otras de la estatua ecuestre de Francisco Pizarro y de un grabado del conquistador. Estas imágenes sirven al locutor para evocar la figura de Pizarro, quien estableció en Lima la capital de su conquista, y los modelos arquitectónicos que fueron tomados para la construcción de nuevos edificios. En este sentido, se destaca la presencia de los balcones en voladizo y se hace un recorrido por la avenida de Atahualpa. Seguidamente, se ofrece una vista aérea de la Plaza San Martín y planos del monumento al General José de San Martín en dicha plaza y del monumento a Miguel Grau. Planos de la basílica menor de Nuestra Señora de la Merced y del retablo de Francisco Javier que sirven para establecer un contraste entre esas muestras del legado artístico de época virreinal y las edificaciones contemporáneas, al tiempo que el locutor señala que "la capital del Perú siente también la tentación de la moderna arquitectura funcional y ha hecho surgir formas rectilíneas

junto a viejas edificaciones, igual que ha mezclado razas, costumbres, diversiones y formas de vida". A continuación, se incorporan diferentes planos de las calles de la capital que recogen el ambiente de la vida urbana, de la plaza de toros de Acho, de las playas y de un barrio de chabolas. Finalmente, se ofrecen planos áreos que dan cuenta del crecimiento urbano de la ciudad. El segundo reportaje está dedicado a Chicago. Comienza con vistas áreas del la ciudad tomadas desde el Lago Míchigan y de su aeropuerto. El locutor señala que "Chicago fue siempre revolucionaria en arquitectura", al tiempo que se muestran vistas aéreas de Marina City y se detiene ante las torres circulares con forma de mazorca de maíz, de las que se incorporan planos con diferentes angulaciones. También se incorporan planos de la Torre de la Tribuna y de otras construcciones modernas, como el edifico de depuración del agua. El tercer reportaje está dedicado a la ciudad de Houston del estado de Texas de la que señala el locutor que "ha ido progresando en los últimos decenios hasta erigirse no sólo en capital del petróleo y de su industrialización, sino en la ciudad del cosmos, elegida por la NASA como sede de los organismos que se ocupan del lanzamiento de aeronaves espaciales tripuladas. Todo ello ha dado impulso a su gran desarrollo. En solo diez años se ha convertido, dado su aumento de población, en la sexta ciudad de Norteamérica; sólo es superada en edificaciones por los Ángeles y Nueva York. Actualmente está en construcción edificios mercantiles valorados en 20.000 millones de pesetas". Estas palabras son acompañadas de imágenes de la ciudad que ponen de relieve ese impulso constructivo llevado a cabo con nuevas edificaciones, barrios y carreteras. Entre esas nuevas edificaciones la cámara se detiene ante el World Trade Center. El cuarto reportaje está dedicado a la ciudad de San Francisco. Comienza con grandes planos generales de la misma, al tiempo que el locutor señala que "hoy la famosa capital de California apegada a sus tradiciones con su historia, tan española, a través de su fundador Junípero Serra se enfrenta con el urgente problema de su renovación". Así se incorporan planos del barrio chino y de nuevas edificaciones en fase de construcción que forman parte de un nuevo plan urbanístico.



AÑO: 1964

TÍTULO: *Del arte y sus variantes*

NÚMERO: 1001

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:02

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primer reportaje está dedicado a la exposición de Pieter Bruegel celebrada en el edificio principal de los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica. La cámara realiza un recorrido por dicha exposición y presenta algunas de las obras del pintor, por medio de planos enteros y detalles de las mismas, como *La caída de los ángeles rebeldes* o *El censo de Belén*, entre otras muchas, que sirven para explicar los aspectos característicos de su pintura. El segundo reportaje explora los diferentes modos del retrato comparando un retrato figurativo y con otro abstracto. Junto a ello, se da cuenta de la pintura automática creada por máquinas, siendo uno de sus cultivadores el físico Herbert Werner Franke, quien consigue “hacer visible la música conservada por medios electromagnéticos y le impone movimiento en una complicada geometría de luces”. En esta línea también se muestra la forma de trabajar del pintor y escultor alemán Günter Maas, quien “transporta lo visible a lo audible” y cuya técnica pictórica consiste en convertir la pintura en una partitura. Más adelante, se recogen imágenes de una escuela de Berlín en la que un grupo de artistas exploran los efectos sonoros y lumínicos que

producen una serie de objetos. Seguidamente, recoge al bailarín, escultor y coreógrafo Harry Kramer junto a sus esculturas cinéticas. El último reportaje está dedicado a una composición para máquinas presentada por Rolf Liebermann, director de la Ópera de Hamburgo.



AÑO: 1964

TÍTULO: *Veinticinco años de paz: arte*

NÚMERO: 1017

DIRECTOR: Jesús Fernández Santos

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

FOTOGRAFÍA: Archivo de NO-DO

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:31 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental construido a partir de material del archivo NO-DO realiza un recorrido por la evolución y los derroteros del arte desde el final de la Guerra Civil. Comienza con planos del exterior del Museo de Arte Moderno (Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales), a las que le acompaña la voz del locutor que expresa los cambios experimentados en la pintura, escultura y arquitectura, durante los años cuarenta en España. A continuación, se da cuenta de las salas del interior y se muestran las obras expuestas. Se centra la cámara en mostrar algunas pinturas de Sert, Zuloaga, Gutiérrez Solana y Daniel Vázquez Díaz. Especial protagonismo se le otorga a la producción de este último, "que aporta desde la Escuela de París la más auténtica de las corrientes europeas, contribuyendo a incorporar la pintura española de la postguerra al arte universal". Por su parte, Pancho Cossío "sirve de unión con las generaciones jóvenes" A las obras de estos artistas, le siguen planos de artistas en el proceso de creación y de la

imposición de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a Daniel Vázquez Díaz por el ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz-Giménez, al tiempo que se da cuenta la I Bienal Hispanoamericana. En este sentido, se incorporan obras de otros pintores como Ortega Muñoz, Salvador Dalí, Zabaleta o Lara. A continuación, se suceden imágenes de galerías, exposiciones, escuelas de arte y escaparates. Estas últimas como muestra del papel del arte en la publicidad. Junto a ellas, se muestra a los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando pintando en las calles madrileñas. Como símbolo de la "nueva pintura", se ofrecen imágenes de una exposición de Benjamín Palencia celebrada en París del 27 de febrero al 18 de marzo de 1959, así como de otras, en las que las obras de arte, representativas de la pintura española, tuvieron su presencia en otros países, desde El Greco con su obra *Una fábula*, hasta Dalí con *El sacramento de la última cena*. Asimismo, se muestran obras de las exposiciones dedicadas a Picasso y a Miró. Se suman también las exposiciones retrospectivas que centran su atención en el arte del pasado representado principalmente por los maestros del arte español, como Goya o Velázquez. Por otro lado, la cámara pone su atención en la Exposición de Arte de América y España y en las obras de Macarrón, Tábara, Castillo, Álvaro Delgado, Barreda, Feito, Canogar o Cuixart. En el caso de la escultura, señala la voz del locutor que "es el arte donde mayor resistencia se acusa a las formas abstractas". A esta afirmación le acompaña la imagen del escultor José Planes esculpiendo dentro del canon clasicistas y de algunas de sus obras. Por su parte, sobre la cerámica señala el locutor que "une en Llorens Artigas un concepto moderno, suave y simple al trabajo artesanal de siempre". A estas acompañan planos del artista trabajando en su taller. Seguidamente, se ofrecen planos de los estudios de los escultores Victorio Macho o Juan de Ávalos. De este último se da cuenta de sus esculturas destinadas al Valle de los Caídos, al tiempo que también se muestran diferentes vistas de este conjunto monumental. Finalmente, la arquitectura viene representada tanto por la impronta de El Escorial en el edificio del Ministerio del Aire, proyectado por Luis Gutiérrez Soto, como por los edificios englobados en la corriente del funcionalismo, entre los que destaca el Colegio Mayor Aquinas y arquitectos como Carvajal, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota, César Ortiz-Echagüe o Rafael Leoz. El locutor señala que desde que en 1951 Cordech y Valls obtiene el Gran Premio de Milán, los galardones se suceden en Roma, Montevideo, Londres Buenos Aires, Viena y Sao Paulo. Como muestra de esa arquitectura se ofrecen ejemplos de las distintas plazas y calles que las acogen. La iglesia de San Pedro Mártir de los padres dominicos, obra de Miguel Fisac, representa la imagen de arquitectura religiosa de vanguardia. Un ostensorio de 1962, obra de José Luis Alonso

Coomonte, representa la importancia que adquiere la irrupción de las nuevas formas en el arte litúrgico. Termina el documental con imágenes de las obras expuestas en el Pabellón de España, en la Feria de Nueva York de 1964.



AÑO: 1964

TÍTULO: *Arqueología y arte de Méjico*

NÚMERO: 1032

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:24 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos y arqueológicos con la incorporación de diferentes reportajes sobre Méjico. El primer reportaje comienza con planos aéreos de la selva mejicana de Chiapas, al tiempo que el locutor se refiere al sitio arqueológico de la cultura maya de Bonampak donde especialistas del departamento de antropología de la UNESCO han establecido su campamento. La cámara recoge una avioneta aterrizando en la zona. La cámara se detiene ante el Templo de los Murales y un relieve de una estela para posteriormente adentrarse en el edificio y dar cuenta del proceso de restauración de las pinturas. El segundo reportaje está dedicado a la zona arqueológica de Palenque. Comienza con un plano con panorámica horizontal que recoge el entorno en el que se encuentran los restos arquitectónicos mayas. La cámara se detiene ante el Templo de las Inscripciones e se traslada hasta la tumba real para recorrer los bajorrelieves de la lápida del sarcófago. Seguidamente, la cámara se traslada a la pirámide del Sol de Teotihuacán y recorre sus túneles interiores. Más adelante se incorporan un plano general con panorámica horizontal de Teotihuacán, un plano con *zoom* de la pirámide del Sol y un plano detalle del relieve escultórico de la cabeza de la Serpiente

Emplumada de la Pirámide de Quetzalcóatl. A continuación, se incorporan planos del golfo de Campeche "donde se levantó una ciudad típicamente virreinal". Tras incorporarse vistas aéreas de la ciudad, la cámara se traslada a la isla de Jaina, donde igualmente se recogen planos aéreos del yacimiento arqueológico maya. Junto a ello, se recogen planos de los técnicos del Instituto Nacional de Antropología trabajando en las excavaciones del cementerio. El locutor explica las costumbres de los enterramientos, al tiempo que se ponen de manifiesto algunas esculturas halladas en la zona. El último reportaje da cuenta del traslado del monolito del dios Tláloc de 167 toneladas del poblado de Santa Clara Coatlinchán a la capital de Méjico. Termina con un plano que recoge el paso de la escultura por la catedral, al tiempo que el locutor señala "ante la catedral las dos religiones que se encontraron en América".



AÑO: 1965

TÍTULO: *Prado vivo*

NÚMERO: 1043

DIRECTOR: Ramón Masats

GUIONISTA: Ramón Nieto

MONTAJE: Daniel Quiterio Prieto

SONIDO: Juan Justo Ruiz

LOCUTOR: Francisco Cantalejo

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

EFECTOS ESPECIALES: Christian Anwander

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:38 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un recorrido por el Museo del Prado a través de los lienzos que cuelgan de sus paredes y se centra en cartografiar el comportamiento del público durante su visita a la pinacoteca. Comienza el documental con un plano de *Carlos V y el Furor*, obra de Leone Leoni y Pompeo Leoni, situado en la rotonda. A continuación, la cámara recorre mediante *travelling* las salas y se aproxima a algunas de sus obras. Así un plano con *travelling* de acercamiento se desplaza por la galería central. Seguidamente, dos planos con *travelling* lateral recogen, respectivamente, la pintura del Martirio de San Felipe de José de Ribera y un detalle del marco de *Retrato de mujer* de Andrea del Sarto.

Tras incorporar un plano de la sala del Greco, de nuevo un plano con *travelling* de retroceso se desplaza por la galería central y, a continuación, en la sala de Velázquez se combina un *travelling* con una panorámica de 180º. A partir de este momento, se suceden planos de diferentes obras, entre las que se hace mención a las del Greco, Velázquez, Murillo, Goya, Rembrandt y Tiziano, para evocar desde sus iconografías los paisajes que contemplaron las gentes de otras épocas, sus personajes y las escenas recreadas que constituyen un testimonio visual de las costumbres y formas de vida del pasado. Junto a las obras, se filma a los visitantes que pasean por las salas del museo y se detienen ante sus obras, centrando la atención en aquellas que son las más admiradas, como es el caso de *Las Meninas*.



AÑO: 1965

TÍTULO: *Arte y artistas*

NÚMERO: 1045

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:39 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado al proceso de creación artística de Martin Paluška, al que la cámara recoge en su taller trabajando en una pintura, y a su obra sobre los campesinos de Kovačica. La cámara recorre algunas de sus obras, al tiempo que el locutor describe sus iconografías. El segundo está dedicado a un marino que también cultiva la profesión de pintor. El tercero recoge al escultor italiano Berto Lardera creando en su taller y muestra el resultado de sus obras de metal con juegos de luces y sombras. En esta línea, también el cuarto reportaje está dedicado a la forma de creación del artista rumano Patricio Mateescu, en cuyas obras “compagina equitativamente lo puramente ornamental y lo utilitario”, según señala el locutor. El quinto reportaje está dedicado a Jacques Couëlle, arquitecto francés cuyo trabajo está muy emparentado con el de Gaudí. La cámara se traslada a su estudio de París y capta al artista modelando la maqueta de un edificio. Además de incorporarse planos de diferentes bocetos de sus obras, se muestra una arquitectura suya en proceso de construcción. El sexto reportaje está dedicado al pintor francés Toulouse-Lautrec con motivo del primer

centenario de su nacimiento. Se incorporan planos del palacio de la Berbie, sede del Museo Toulouse-Lautrec, y del château du Bosc, casa familiar del pintor, a los que siguen otros de los bocetos de obras suyas, de un retrato fotográfico del pintor de niño, de material de archivo de la ciudad de París y de una antigua bailarina allegada del pintor. Junto a ello, se alternan planos de los carteles que pintó Toulouse-Lautrec con imágenes de bailarinas de cancán. Continúa el reportaje realizando un repaso por su biografía con la incorporación de fotografías del pintor, de pinturas que realizó, así como de objetos personales del artista. Termina con imágenes del castillo de Mairmé donde falleció y del cementerio de Verdelais donde se encuentra la tumba del pintor.



AÑO: 1965

TÍTULO: *La arquitectura y el hombre*

NÚMERO: 1054

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:12 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas relacionados con la arquitectura a través de la incorporación de diferentes reportajes. El primero ofrece una aproximación a nuevas propuestas de viviendas en forma hexagonal en Inglaterra. Además de incorporarse planos de las maquetas de estas viviendas se ofrecen también planos de estas casas prefabricadas instaladas en su emplazamiento. La cámara se traslada a su interior para mostrar los diferentes espacios. El segundo reportaje está dedicado a la arquitectura moderna mejicana y se ofrecen ejemplos que responden diferentes soluciones estéticas. Entre esos ejemplos, se da cuenta del trabajo del arquitecto mejicano Juan O'Gorman en cuya obra se detecta la influencia de Gaudí. Más adelante apunta el locutor que "la arquitectura mejicana de hoy asienta un pie en el futuro y otro en el pasado precolombino", al tiempo que se incorporan planos de la maqueta de la Plaza Mayor de Méjico proyectada por el arquitecto Ignacio Marquina. Junto a ello, también se da cuenta de la huella de la arquitectura de época virreinal en palacios. El tercer reportaje dedicado a la arquitectura parisina da cuenta de los viejos estudios de los artistas, al tiempo que el locutor se refiere a la ley por la cual se obliga en Francia a dedicarle el 1% a la creación

artística del presupuesto de cada construcción pública. Así, se incorporan planos de un colegio cuyo jardín se ha enriquecido con una escultura abstracta. A continuación, se da cuenta de la ampliación del Museo del Louvre, de las exposiciones celebradas en los centros culturales y la apertura de la primera fábrica dedicada al mueble francés, Le Mobilier National. En este sentido, también se hace referencia a la decoración y al diseño, poniendo de relieve la obra de Le Corbusier y la obra de Marc Chagall. El siguiente reportaje está destinado a comunicar la necesidad de conservar y restaurar los viejos monumentos y se da cuenta de la labor llevada a cabo en diferentes ciudades francesas. En este sentido, se muestran las tareas de restauración de los frescos del palacio de Fontainebleau y se informa de la labor llevada a cabo en los castillos del Loira, así como en diferentes edificios y monumentos de la ciudad de París.



AÑO: 1965

TÍTULO: *Pontevedra para quedarse*

NÚMERO: 1063

MONTAJE: Otilia Ramos

FOTOGRAFÍA: Ismael Palacio Aldea

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:06 min.

DESCRIPCIÓN: El documental propone un itinerario por el legado artístico y monumental de Pontevedra con una intencionalidad turística. Comienza con planos con panorámicas de las rías Bajas: Vigo, Arosa y Pontevedra, al tiempo que el locutor reproduce lo apuntado sobre ellas por un poeta portugués quien ha señalado que la de Pontevedra está hecha para quedarse. Un plano general de Pontevedra se aproxima mediante *zoom* al Ponte do Burgo. A este le sigue otro plano con panorámica de la fachada urbana de la ciudad y planos de diferentes árboles y flores y de nuevos edificios, mientras el locutor contextualiza la situación de la ciudad y se refiere a las nuevas construcciones. Junto a ello, para dar cuenta de su desarrollo industrial se incorporan planos de diferentes fábricas. Seguidamente, se detiene el documental en hacer un recorrido por su legado artístico y monumental. Se incorporan así planos del Monumento a los Héroes de Puente Sampayo, del Parador de Pontevedra, de diferentes escudos vinculados a distintos edificios, de la plaza del Teucro, de la basílica de Santa María la Mayor, de diferentes

cruceiros y de la plaza de la Herrería. A continuación, la cámara recorreré diferentes monumentos religiosos, como la basílica de Santa María la Mayor, el Convento de Santo Domingo, el Convento de Santa Clara, el Convento de San Francisco, la Iglesia de San Bartolomé y la Capilla de la Peregrina. Más adelante, se detiene ante el Museo Provincial de Pontevedra y da cuenta de algunas de las piezas allí custodiadas como el Tesoro de Agolada, el Tesoro de Foxados, el Tesoro de Caldas, el Tesoro de Bedoya, los esmaltes de Limoges, las cruces de orfebrería, las piezas de azabache, la Virgen blanca, las estatuas de Isaac y Abraham del Maestro Mateo, diferentes pinturas, entre las que destacan las de Zurbarán, Murillo, José de Ribera, Veronés o Luca Giordano. En este sentido, la cámara recorre las salas de pintura y también recoge obras de Vicente López, Sorolla, Solana y Cossío. Más adelante, se hace un recorrido por las salas navales con la recreación de la cámara de la fragata Numancia y de da cuenta de la Escuela Naval de Marín. Por último, se incorporan planos de los jardines de Vicente, del Pazo de Lourizán, de los Hórreos de Combarro y del monasterio de San Salvador de Lérez.



AÑO: 1965

TÍTULO: *Arte rupestre en Madrid*

NÚMERO: 1082

MONTAJE: Otilia Ramos

FOTOGRAFÍA: Juan Manuel de la Chica Pallín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:04 min.

DESCRIPCIÓN: Este número está dedicado a las pinturas rupestres de Altamira y a la instalación sobre las mismas realizada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Comienza con planos del aparcamiento que se encuentra próximo a la cueva de Altamira y de los visitantes dirigiéndose a ella, al tiempo que el locutor señala que "en España está el más remoto testimonio artístico de la Humanidad. Todos los días Altamira recibe a los turistas, científicos o curiosos que llegan atraídos por las famosas cuevas prehistóricas situadas a 30 km de Santander y muy cerca de Santillana del Mar. Entrar en la cueva es trasladarse a un mundo de hace 20.000 años. Durante este largo periodo de tiempo estuvo oculta a la mirada humana hasta que en 1876 fue descubierta por don Marcelino Sanz de Sautuola y su hija María". La cámara recoge a los visitantes en la cueva contemplando las pinturas mientras el locutor se refiere a que "hace dos años el Gobierno alemán consciente de la importancia de este recinto envió un grupo de técnicos para que estudiasen sobre el terreno las posibilidades de su reproducción y envío de una copia fiel

al Deutsches Museum de Munich. Del planteamiento y desarrollo del proyecto se encargó el profesor Erich Pietsch, catedrático de la Universidad de Goethe en Fráncfort del Meno y consejero de honor de Consejo de Investigaciones Científicas Español". La cámara recoge al profesor Erich Pietsch en una reunión con el director del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, a la vez que también se incorporan planos de las pinturas rupestres. Más adelante la cámara capta a estas personalidades dirigiéndose al Museo Arqueológico Nacional donde se han instalada una reproducción de las pinturas rupestres de Altamira. En su interior examinan el trabajo llevado a cabo por los operarios y técnicos alemanes en la instalación. Más adelante se incorporan planos del exterior del museo presidido por el cartel anunciador de las reproducciones. La cámara se adentra en el interior para dar cuenta del resultado.



AÑO: 1966

TÍTULO: *Arte antiguo*

NÚMERO: 1095

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:23 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. Comienza con un reportaje dedicado a los castillos feudales de la Vieja Europa convertidos en museos. Comienza con el castillo de Wernigerode en Alemania. Se incorporan planos exteriores del mismo al tiempo que locutor apunta que "las reconstrucciones posteriores le han restado vistosidad externa" y de su interior donde los visitantes contemplan las piezas de la colección del museo como armas y armaduras, animales disecados, documentos antiguos y grabados. A continuación, se da cuenta del museo instalado en el interior de un castillo húngaro con piezas del arte textil, orfebrería, tablas, pinturas, libros y manuscritos. Más adelante, se incorporan piezas de las artes decorativas del Museo de Bellas Artes de Hungría, como un copón, la espada de Ulászló II y un manuscrito, así como de los retratos de Beatriz de Nápoles y Matías Corvino, un capitel y una cornisa del castillo de Buda, tallas y pinturas. A continuación, se incorporan un reportaje dedicado a la cripta la Catedral de Alejandro Nevski en Sofía donde se encuentra un anexo de la Galería Nacional de Arte en la que se exhibe una colección de iconos y piezas de orfebrería. El siguiente reportaje está dedicado

a una colección de ánforas procedentes del fondo del mar y se da cuenta de la localización de las mismas con la incorporación de imágenes submarinas. Al final se recogen planos del hallazgo de una escultura de bronce.



AÑO: 1966

TÍTULO: *El arte hoy*

NÚMERO: 1102

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:41 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos relacionados con el arte actual a través de la incorporación de diferentes reportajes. Comienza con las imágenes de un almacén de chatarra en la ciudad polaca de Elblag, al que los artistas acuden en busca de piezas para sus creaciones plásticas. Entre ellos, se muestra al escultor polaco Jarnuszkiewicz asistiendo a la colocación de una de sus esculturas frente a la torre de la Iglesia de San Nicolás. A esta, se suman otras esculturas del maestro polaco de grandes dimensiones que presiden algunas de las calles y plazas de la ciudad. A continuación, se muestra a Joan Miró presentando en París una exposición de su pintura y, también, en su taller, grabando sobre una plancha de cobre, pintando y revisando los resultados de su obra gráfica. Se le califica al artista como "pintor de renombre universal". Se dedica un reportaje también a la figura del escultor norteamericano Alexander Calder, con imágenes del artista conversando con unos campesinos y en su casa-taller de Francia trabajando en sus creaciones de arte cinético. A las obras del artista, le siguen otras de otros autores encuadrados dentro de esta tendencia artística y del Op-Art. Finalmente, se muestra a Otto Herbert Hajek arrojando pintura en la calle, en la ciudad medieval de Esslingen, para dar una pista a los visitantes de su exposición, y la reacción de estos ante sus esculturas.



AÑO: 1966

TÍTULO: *El extraño mundo del objeto*

NÚMERO: 1127

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: Luis Figuerola Ferretti

MONTAJE: Rafael Simancas Echavarría

SONIDO: Jaime Moreno Monjas

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:00 min.

DESCRIPCIÓN: Este documental explora la presencia del objeto cotidiano en el mundo del arte y se refiere a la trascendencia de este en el arte contemporáneo. Comienza con una animación de la creación de una vasija de arcilla a partir de unos fragmentos. En este sentido, se recogen planos de pinturas etruscas y romanas en las que aparecen representadas vasijas. A estos siguen otros planos detalles de pinturas medievales y de la Edad Moderna que dan cuenta de la presencia de los objetos, como en las pinturas de Vermeer o de Zurbarán. Junto a ellos también, se suceden planos de pinturas de artistas contemporáneos como Van Gogh, Braque o Picabía en cuyas obras el objeto se convierte en el tema principal de la representación. En este sentido, el locutor señala que "el objeto que había sido todo para el arte sufrió al final de la primera década del siglo una extraña

exaltación. Los materiales menos nobles en extraño contubernio con moldes de fundición formaron una cantera de sugestiones insospechadas", mientras se suceden planos de chatarra, de ladrillos y de talleres de artistas y de creadores junto a sus obras artísticas. En este sentido, un plano con panorámica vertical presenta al escultor Feliciano sentado en una mecedora hecha por él mismo a partir de objetos. A continuación, el locutor señala que "el arte de las cosas populares se ha hecho en nuestros días ismo o tendencia de múltiples facetas donde puede esta el motivo fetichista de las civilizaciones aborígenes, molduras y abalorios o el utensilio rescatado de la herrumbre y el olvido. Pero también cabe, en este sentido, una nueva colaboración inspirada en las cosas y la naturaleza existentes, incluso en la anatomía humana", mientras se suceden piezas artísticas contemporáneas basadas en la incorporación de objetos. Así, continúa el locutor "la revolución total del objeto fue empresa surrealista en cuanto trató de mostrarlo distinto al de la función primera para el cual fue creado y así también la pura estructura geométrica, materia de estudios técnicos, puede exhibirse como nuevo pretexto objetivo. Si los dadaístas de hace medio siglo sintieron la necesidad de manifestarse con gestos heterodoxos y actos atrabiliarios, hoy la vieja y caduca semilla de la protesta puede retoñar en acciones tan insólitas como las que aquí pueden verse", al tiempo que se incorporan planos de diferentes creaciones basadas en acciones, las cuales el locutor identifica con el *action-painting* norteamericano. La última parte de este número incorpora imágenes de Dalí presentando el proceso de creación de su trabajo, a base de recursos ópticos propios del Op-Art. Recoge la realización de una pintura con la utilización de erizos de mar. Imagen del artista junto a una Gala entronizada y alada.



AÑO: 1966

TÍTULO: *Actualidad del arte antiguo*

NÚMERO: 1134

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:09 min.

DESCRIPCIÓN: El primer reportaje da cuenta de la labor de los investigadores en la catalogación de obras de arte y se recogen algunos trabajos llevados a cabo al respecto con piezas de orfebrería, del arte textil, de pinturas y esculturas en Polonia. Seguidamente, se da cuenta de una pintura de San Francisco, posiblemente del Greco, sobre la que se esta investigando para determinar su autoría. El siguiente reportaje informa del hallazgo de unas pinturas de los siglos XIII-XIV en una iglesia de la Baja Silesia. A continuación, se informa de la labor de investigación arqueológica realizada en Tiahuanaco de una cultura preinca. La cámara capta las cabezas escultóricas del muro del templete semisubterráneo, el Monolito Fraile, así como restos óseos encontrados en la zona que revelan la práctica cirujana con trepanaciones craneales. Junto a ello, también se recogen planos de los arqueólogos excavando, al tiempo que locutor señala que el Gobierno de Bolivia y la UNESCO cooperan en estas investigaciones. Seguidamente, se incorpora un reportaje dedicado al traslado de los monumentos egipcios de Abu Simbel por el Institut Geogrphique National en colaboración con la UNESCO y varias naciones. En este sentido, se incorporan diferentes planos aéreos de la zona y se da cuneta de las labores de investigación llevadas a cabo para salvar el Templo de Nefertari y el Templo de Ramsés II de las aguas del Nilo.



AÑO: 1966

TÍTULO: *El arte y su conservación*

NÚMERO: 1141

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:50 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado a la labor de una ceramista en Budapest quien realiza piezas de joyería a partir de piedras. La cámara capta a la artista llegando al aeropuerto de Budapest y en su estudio creando las joyas. El segundo está dedicado a la labor escultórica llevada por un granjero en una aldea de Centroeuropa, al que el locutor se refiere como escultor "ingenuísta". La cámara capta al artista tallando las esculturas que recuerdan a las de los pueblos aborígenes. Junto a ello, también se muestra a otro zapatero que también practica el arte de la escultura. El segundo reportaje está dedicada a una miniaturista que utiliza las tejas como soporte de sus pinturas donde reproduce modelos presentes en la pintura del pasado. El tercero está dedicado al Palacio Trianón, que la cámara recorre tras su restauración para dar cuenta de los espacios y de las piezas artísticas que atesora. Además, se da cuenta de los equipamientos con los que cuenta para recibir a ilustres huéspedes, se hace un recorrido por el taller de alfombras instalado en los sótanos y se muestran los jardines diseñados

por Mansart y Le Nôtre. El cuarto reportaje está dedicado a las labores de diagnóstico y restauración de piezas artísticas, como los manuscritos, y se da cuenta de los instrumentos y técnicas empleados. En este sentido, se informa de la labor llevada a cabo por el Museo del Louvre a este respecto.



AÑO: 1966

TÍTULO: *Arte y artesanía de Méjico*

NÚMERO: 1143

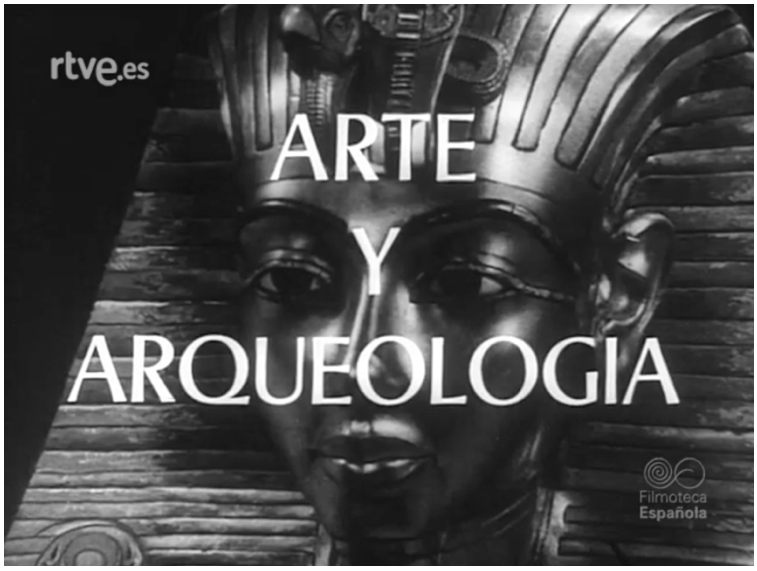
FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:53 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas sobre el arte en Méjico con la incorporación de diferentes reportajes Comienza contraponiendo planos de pinturas que representan el Méjico precolombino con planos del Méjico actual y se van identificando diferentes espacios y edificios, como el Peñón, el cerro de Tepeyac o el Zócalo, entre otros. A continuación, se incorporan planos de la sierra de Tepozlan y de esculturas de la isla de Jaina. Seguidamente la cámara se traslada al Museo de Antropología de Teotihucan y recorre sus salas y las piezas del arte prehispánico allí expuestas, entre las que destaca un brasero ceremonial ante el que la cámara se detiene. Más adelante, la cámara se traslada a la casa de las artesanías de Michoacán, mientras el locutor se refiere a Vasco de Quiroga, quien impulsó las artesanías indígenas en el siglo XVI influidas por la inspiración española. En este sentido, se incorporan planos de diferentes piezas, entre las que destacan una ponchera con sus tazas, la loza con adorno de peces procedente de Pátzcuaro, las figurillas de Ocumicho y máscaras. Finalmente, la cámara recorre el museo del pintor Pedro Friedeberg, a quien también capta junto a su mujer.



AÑO: 1967

TÍTULO: *Arte y arqueología*

NÚMERO: 1157

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:51 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas relacionados con el arte y la arqueología a través de la incorporación de diferentes reportajes. El primero realiza un recorrido por algunos de los monumentos y yacimientos arqueológicos de Rumanía, como la fortaleza medieval de Rupea, la colonia Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa y la fortaleza de Cisnadioara, entre cuyos planos se incluyen vistas aéreas. Seguidamente, se incluye planos de una colección de numismática, de cajas de cerillas y de estatuillas de Tanagra (Beocia) del siglo V a.C. El segundo está dedicado al Museo de Artes Industriales de Hungría. La cámara se detiene en presentar diferentes piezas como joyeros venecianos, un reloj de sol, calendarios austríacos y esculturas, realizados en marfil. El tercero da cuenta del hallazgo de un yacimiento arqueológico en Vratza (Bulgaria) donde se han localizado ánforas, vasijas, joyas de oro y gemas que son examinadas por los arqueólogos. El cuarto está dedicado al legado monumental egipcio y se incorporan planos de los Colosos de Memnón, del Templo de Luxor, del Templo de Karnak, del templo funerario de Hatshepsut en Deir el Bahari y del Valle de los Reyes. Junto a ello, se da cuenta de la expedición llevada a cabo por Lord Carnarvon y Howard

Carter en el Valle de los Reyes que los llevó al descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922, al tiempo que se incorpora material de archivo. La cámara recorre la tumba de Tutankamón así como su tesoro. Más adelante, se da cuenta del traslado de las piezas al Petit Palais para una exposición y se incorporan planos de las mismas, entre las que se encuentran la capilla canópica, la figura del dios Anubis con forma de chacal corona el arca portátil hallado en la tumba, el trono, la máscara y el sarcófago.



AÑO: 1967

TÍTULO: *Museos de Gran Canaria*

NÚMERO: 1171

DIRECTOR: José López Clemente

GUIONISTA: José López Clemente

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

FOTOGRAFÍA: José Luis Sánchez

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Fernando Martín

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:26 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un itinerario de por las Casas-Museo gestionadas por el Cabildo Insular de Gran Canaria. Comienza con la Casa-Museo León y Castillo en Telde, donde nació y vivió sus primeros años el político Fernando León y Castillo desde 1842 hacia aproximadamente 1860. La cámara da cuenta del exterior y del interior, donde se adentrar para recorrer sus dependencias y salas, al tiempo que da cuenta del mobiliario y de objetos personales como los uniformes del I Marqués del Muni. Junto a ello, se ofrecen planos de la biblioteca y de una muestra fotográfica dedicada al nacimiento y desarrollo del Puerto de la Luz que fue proyectado por Juan León y Castillo. Seguidamente, se muestra la fachada de la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria,

que en su origen fue el palacio de los primitivos gobernadores de la isla, y se ofrecen planos del exterior y del interior de la ermita de San Antonio Abad. La cámara se detiene ante su retablo, un Cristo crucificado del imaginero canario Luján Pérez, el artesonado mudéjar y el relieve de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Más adelante, se recorren las salas de la Casa de Colón, el tiempo que la cámara se detiene en algunas de las piezas allí custodiadas como el Retrato de Cristóbal Colón, maquetas de barcos, mapas, *La Piedad* de Luis de Morales, *San Jerónimo* de Guido Reni, *Cruz de Mayo* de Eugenio Lucas o *Bodegón* de Luis de Menéndez. A continuación, el documental se detiene en la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. La cámara realiza un recorrido por sus salas y da cuenta del mobiliario, de las obras de Benito Pérez Galdós traducidas en diferentes idiomas y de objetos personales del novelista como sus lentes, su reloj o su colección de pipas, así como del retrato que le realizó Joaquín Sorolla en 1894, del retrato de la infanta Isabel de Borbón, el boceto del Monumento a Galdós realizado por Victorio Macho y de diferentes fotografías. Junto a ello, también se da cuenta del archivo epistolar del novelista, al tiempo que la cámara capta una de las cartas que Unamuno le envió, del manuscrito de la novela Miau, de los grabados que ilustraron la edición de los *Episodios Nacionales*, de dibujos realizados por Galdós, de fotografías dedicadas por actores y actrices de teatro, de su armonio, del mobiliario de Santander y del dormitorio madrileño donde murió, así como de la cocina y el patio.



AÑO: 1967

TÍTULO: *Cuatro reportajes de arte*

NÚMERO: 1194

FORMATO: Normal 1:1’37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:57 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas artísticos con la incorporación de cuatro reportajes. El primero da cuenta de las tareas de conservación llevadas a cabo en el Museo del Louvre una vez a la semana. La cámara capta al conservador examinando las obras pictóricas y se da cuenta del archivo donde se detalla el estado de cada una de las obras. Junto a ello, también se muestran los daños sufridos por algunas obras desde los desportillados y resquebrajamientos hasta los craquelados y se da cuenta de las tareas de restauración realizadas mostrando las diferentes fases y los medios empleados para ello. Así, se señala que de esos diagnósticos y análisis de las obras se producen nuevos hallazgos. Por ejemplo, bajo la *Alegoría de la vida conyugal* de Tiziano se encontró el boceto original. La cámara recoge planos del laboratorio donde se llevan a cabo estas operaciones, “la clínica de las obras maestras”, y se explican los tratamientos de protección y conservados aplicados a las pinturas. El segundo reportaje recoge las propuestas presentadas al Salón de Artistas de la Decoración de París con diseños para el hogar: sillas, mesas, lavabos, anaqueles y divanes. El tercer reportaje está dedicado al escultor rumano Constantin Brancusi del que el locutor señala que se le

considera como “el Miguel Ángel de nuestro tiempo”. La cámara recoge planos de su estudio de París recreado en el Museo de Bellas Artes de París, al tiempo que se da cuenta de la evolución de sus obras. Seguidamente, la cámara se traslada a un museo de Rumanía donde se encuentran expuestas obras del artista que son contempladas por los visitantes, entre las que se encuentra *El beso*. Junto a ello, se realiza un recorrido por las obras del escultor en Targu Jiu en Rumanía: la *Mesa del Silencio*, la *Puerta del beso* y la *Columna del infinito*. El cuarto reportaje está dedicado al pintor Félix Labisse. La cámara comienza recogiendo planos exteriores del Instituto de Francia y seguidamente se adentra en su interior para mostrar la obra surrealista del artista, entre las que se encuentran *Libidoscaphe nocturne*, *L’aruspice byzantin*, *L’oeuf de Saturne* o *Le dévorateur*. También se recogen planos del artista trabajando en una obra al tiempo que el locutor recoge unas afirmaciones del artista: “todos los humanos vivimos en una semidemencia permanente y que en aquellos momentos en que la locura da su do de pecho surge la obra maestra”. Sobre estas apunta el locutor que “las afirmaciones del pintor francés nos recuerdan a las de Salvador Dalí, con la salvedad de que las frases de nuestro surrealista catalán son mucho más ingeniosas”.



AÑO: 1968

TÍTULO: *Dibujos de humor*

NÚMERO: 1202

DIRECTOR: Christian Anwander

GUIONISTA: Pío Ballesteros

MONTAJE: Rafael Simancas Echevarría

SONIDO: Juan Justo Ruiz

FOTOGRAFÍA: Christian Anwander

AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: J. García

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:05 min.

DESCRIPCIÓN: El documental realiza un repaso histórico por algunas de las figuras que cultivaron en el humor gráfico en España y se detiene en analizar los temas y las estéticas de sus dibujos. Comienza con planos que encuadran titulares de periódicos que recogen noticias de catástrofes y accidentes. Seguidamente, se da cuenta de la sección de humor y se inicia un repaso por algunos de los periódicos y revistas dedicados a temas satíricos, jocosos y de variedades. Así se incorporan planos de los periódicos *Sancho Panza*, *El Chispero*, *La Jeringa*, *Fígaro Ilustrado*, *Satiricón* y *El Tiberio*. A continuación, se hace un repaso por las obras de diferentes ilustradores y humoristas gráficos: Francisco Javier Ortego, Roc Riera Rojas, Francisco Sancha, Manuel Tovar Siles, José Robledano Robles,

Pablo Ramírez Díaz, Sileno y Joaquín Xaudaró. Más adelante, se da cuenta de la aparición de los semanarios *Buen Humor* y *Muchas Gracias* en la década de los veinte del siglo XX, en los que también participaron gran cantidad de dibujantes. Así se hace referencia a la contribución de Luis Bagaría, Reyes, Pellicer, Tito, López Rubio, K-Hito, Mihura y, por último, de Mingote del que se incorporan planos trabajando en su estudio.



AÑO: 1968

TÍTULO: *Victorio Macho*

NÚMERO: 1208

DIRECTOR: José López Clemente

MONTAJE: Otilia Ramos

AYUDANTE DE MONTAJE: C. Rodríguez; M. García

FOTOGRAFÍA: José Luis Sánchez

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 10:22 min.

DESCRIPCIÓN: El documental está dedicado a la vida y obra del escultor Victorio Macho. Comienza con planos de la tumba del escultor en la ermita excavada a los pies del Cristo del Otero y de este monumento situado en un otero de la ciudad de Palencia, a los que siguen planos exteriores de la casa natal palentina del escultor y de la placa que lo indica. Seguidamente, el documental da cuenta del entorno familiar del artista con la incorporación de planos del *Autorretrato* en bronce que realizó Victorio Macho con 17 años, del *Autorretrato* a lápiz, de la escultura *La Madre* (1935), de *Retrato de mi padre* (1916), del *Retrato de Josefina* y del *Hermano Marcelo* (1920) en la Cripta de Roca Tarpeya. Más adelante, la cámara se traslada al Retiro y recoge algunas esculturas del artista: *Monumento a Santiago Ramón y Cajal*, *Monumento a Benavente* y *Monumento a Benito Pérez Galdós*. Junto a ello se da cuenta de los trabajos realizados en América del

sur con los relieves del *Monumento a Grau* en Lima y el grupo escultórico del sepulcro *El espíritu de Bolívar* en Caracas. A continuación, se incorporan planos de fotografías de la familia de Zoila Barrós, la que se convertiría en su segunda esposa, y del enlace matrimonial. A continuación, se hace referencia a su regreso a España y se incorporan planos de su estudio en Toledo situado a los pies del río Tajo en la Roca Tarpeya. Junto a ello, se incorporan vistas del Tajo y del puente de San Martín desde el estudio del escultor. El locutor apunta que "por iniciativa de su viuda se ha convertido la finca de la Roca Trapeya en Casa-Museo regido por ella misma que ha querido conservar la gran mansión con amor como se hallaba en vida del artista". La cámara capta esculturas del exterior y, a continuación, se traslada a su interior donde recorre la sala destinada a museo. El documental incorpora imágenes del archivo NO-DO que muestran al artista junto a la obra *La Madre*. La cámara se detiene ante esta escultura y recorre otras obras como *Marinero Vasco*, los retratos a lápiz y *El Cristo de los Corrales de Buelna*. Seguidamente, la cámara se traslada de nuevo al exterior donde se recogen planos del jardín presidido por esculturas, entre las que destacan los bustos que le realizó a sus amigos: Unamuno, León Felipe y Marañón. También se incorporan planos de su casa y de su estudio repletos de obras del artista que, como señala el locutor, "nos hablan de su infatigable labor de toda una extensa y fecunda vida", así como imágenes de archivo de NO-DO que muestran al escultor dando unas declaraciones acerca de su afán de vivir para seguir trabajando. Se recogen planos de sus herramientas y del molde de su mano que le sacó un escayolista un mes antes de morir, a los que siguen planos de manos que el escultor realizó a lo largo de su trayectoria artística, del *Busto de Andrés Segovia*, *La Piedad* para el sepulcro de Menéndez Pelayo en la Catedral de Santa María de la Asunción de Santander, el boceto de la escultura ecuestre del *Monumento a Sebastián Belalcázar* en Santiago de Cali (Colombia). Finalmente, se ofrecen otras vistas de su estudio, de su biblioteca y se recogen testimonios de su vida acerca de los proyectos que tenía pendientes realizar el escultor: "precisamente, en las memorias que él dejó y que voy a publicar, él habla en uno de sus capítulos de sus proyectos y lo titula 'Mi fracasos'; uno de ellos fue el gran templo a Beethoven que pensó hacerlo en la Moncloa, como una especie de teatro al aire libre; el otro, el 'Campesino ibérico', el hombre de la tierra, que pensaba darle cien metros pero que, desgraciadamente, quedó sin realizar. Y decía él que en su próxima reencarnación iba a ser norteamericano para contar con los dólares para realizarlo. Y también otro monumento que habría deseado mucho realizar es el grandioso monumento a Bolívar para Caracas". Termina el documental con planos de la Plaza Mayor de Palencia

presidida por el monumento que le dedicó a Alonso Berruguete, cuya inauguración tuvo lugar en 1963. Culmina el locutor señalando que "este monumento viene a unir a dos artistas palentinos dominados por la pasión de un mismo arte: la escultura".



AÑO: 1968

TÍTULO: *Modos y modas del arte actual*

NÚMERO: 1212

FORMATO: Normal 1:1'37

PASO: 35 mm

EMULSIÓN: Blanco y negro

DURACIÓN: 9:32 min.

DESCRIPCIÓN: Este número propone una miscelánea de temas relacionados con el arte actual con la incorporación de diferentes reportajes. El primero está dedicado al Museo Antiguo de Berlín. El locutor hace referencia a los daños que sufrió el edificio durante la Segunda Guerra Mundial y a la reconstrucción llevada a cabo con la incorporación de planos de su fachada y de la cúpula de su interior. La cámara recorre sus salas donde se encuentran expuestas obras del arte del siglo XX como las de Oskar Schlemmer o Alexander Kanoldt con la intención de "mostrar algunas obras que no pudieron verse en tiempos del nacionalsocialismo debido a las consignas propias de aquella política". En este sentido, se ofrece una visión del arte desde las propuestas del realismo social hasta la abstracción. El segundo reportaje está dedicado a la labor escultórica de Albert Guibara. La cámara da cuenta de sus trabajos sobre rascacielos realizados a partir de chatarra y del proceso de creación de su obra. El tercero centra su atención en el arte cinético y en el op-art a partir de obras de Liliane Lijn, Agam, Kowalski, Takis y Schöffer. El tercer reportaje está dedicado a un taller de arte gráficas donde se realizan posters. Seguidamente, se incorporan planos de comercios dedicados a la venta de estos que

incorporan a importantes personalidades y celebridades del momento. Junto a ello, también se da cuenta de los orígenes del cartelismo y se hace referencia a la obra de Toulouse-Lautrec.

CONCLUSIONES

Una vez finalizado el presente estudio, a continuación, pasamos a exponer las principales conclusiones que merecen ser destacadas en relación a la construcción cinematográfica de la imagen e identidad del arte a través de la producción documental y de la revista *Imágenes* de la entidad NO-DO.

A lo largo de las páginas de estas tesis, se ha demostrado que el interés por el arte dentro del ideario propagandístico puesto en marcha por el aparato franquista, que impulsó a la creación, a finales de 1942, de la entidad NO-DO destinada a implantar un noticiario oficial y promover la realización de documentales, llevó al florecimiento y desarrollo, en seno de su producción, del documental de arte. Este hecho queda corroborado desde el punto de vista cuantitativo en las 151 películas que han sido catalogadas a partir del visionado de la producción de la sección documental y de la revista *Imágenes* de NO-DO, que, en el caso de la primera se desarrolló entre 1943 y 1981, y, en el caso de la segunda, entre 1945 y 1968.

Dando respuesta a otros objetivos específicos marcados al inicio de la investigación, en el capítulo 1 se han rastreado los orígenes que llevaron a esa construcción de la imagen e identidad del arte en España, puesto que este argumento que el franquismo exploró a través del cine oficial, y que está en la base del florecimiento del documental de arte en NO-DO, partió de una idiosincrasia que hundía sus raíces en la centuria anterior. En efecto, la génesis de este fenómeno partió de los deseos por definir las contribuciones del arte español a la cultura europea, un proceso que, no exento de prejuicios, acabó cristalizando en el descubrimiento del arte español, es decir, en el florecimiento de una conciencia histórica y artística nacional sobre la existencia de un arte con personalidad propia. La visión negativa que había tenido la cultura española durante la Ilustración fue la detonante de la tardía estimación del arte español a nivel internacional, que hubo de esperar al siglo XIX para consolidarse como un elemento positivo diferenciador y símbolo de exaltación nacional. En este sentido, fueron los entusiastas románticos, viajeros, artistas, coleccionistas e intelectuales, los que descubrieron las singularidades de la cultura española y contribuyeron a encumbrar sus rasgos más característicos. Este cambio de paradigma que reveló un interés por el desarrollo de la historiografía artística en España por parte de los extranjeros pronto despertó también la atención de los intelectuales españoles que se sumaron con sus contribuciones al estudio de la

arquitectura, la escultura, la pintura y las artes decorativas estableciendo un canon de preferencias por unos determinados artistas, periodos y estilos de la historia del arte. Este proceso culminaría con la institucionalización de esta disciplina en España a principios del siglo XX, marcando un hito en la historiografía, puesto que, desde ese momento, el liderazgo de las nuevas investigaciones sobre historia del arte iba a estar en manos de los profesores universitarios, cuyas aportaciones influyeron de manera decisiva en el tratamiento de los contenidos artísticos abordados por la cinematografía informativa y documental.

De forma paralela a este proceso que dio un fuerte impulso a la investigación del arte español, cuyos resultados vieron la luz en libros y revistas, convirtiéndose el arte en un tema de interés tanto para el público especializado como para el resto de la sociedad, también se dio una serie de transformaciones en la cultura de la imagen que contribuyó al desarrollo de una cultura visual del arte, a la que se sumaría ya en el siglo XX el documental de arte.

La posibilidad de la reproducción técnica y masiva de obras de arte permitió ampliar los canales de difusión del conocimiento del arte. De esta manera, los diferentes agentes implicados, dispositivos y tecnologías mediáticas articularon distintas formas materiales a través de las que la imagen del arte fue configurada y recibida por las sociedades de los siglos XIX y XX. Primero el grabado y después la fotografía y el cine fueron los medios que promovieron la presencia social del arte, sentando las bases de una cultura visual artística de la que fue heredera la sociedad de masas, con unos planteamientos y unas formas expresivas que fueron enriquecidas a lo largo del siglo XX gracias a las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

A pesar de que desde los inicios de la Edad Moderna el grabado de obras de arte alcanzó un notable desarrollo, que puso en circulación una serie de modelos y referentes iconográficos destinados a servir de estímulo creativo a los artistas, en España hubo que esperar a al último cuarto del siglo XVIII para que la reproducción de las obras del arte español comenzar a ser fomentado. Fue entonces cuando el grabado pasó a convertirse en un eficaz vehículo de propaganda en la imagen que la dinastía borbónica deseaba proyectar, al tiempo que cumplió un papel de primer orden en el terreno de la educación artística. En este sentido, bajo respaldo estatal, la Real Calcografía (desde 1789) y el Real Establecimiento Litográfico de Madrid (desde 1825), alumbraron una serie de proyectos editoriales destinados a la reproducción y divulgación de obras de arte y monumentos. A

su vez, dentro de esa variedad de productos gráficos que vieron la luz durante el siglo XIX, lo realmente significativo en la configuración de la imagen del arte en el contexto de la construcción del Estado liberal fue el desarrollo de la prensa ilustrada que concedió un especial protagonismo a la creación de una cultura visual del arte. La presencia de las imágenes en estas revistas, acompañadas de textos escritos, cumplió diversos cometidos relacionados con el establecimiento de los valores culturales burgueses, donde el gusto por el arte y su interés quedaron puestos de manifiesto. Junto a ello, el nivel de analfabetismo del momento hizo del grabado de arte un medio especialmente atractivo y sugerente que sirvió de estímulo para que las clases iletradas fuesen educadas en materia artística.

De todos los proyectos editoriales que contribuyeron de forma ineludible a la divulgación del arte no solo español, sino también de otros países, fue *La Ilustración Española y Americana* la que marcó un importante punto de inflexión en cuanto al tratamiento del arte se refiere: por un lado, además de apostar con sus grabados a resaltar la universalidad y la verdadera esencia de los logros del arte español, tanto del pasado como del presente, contribuyó de manera decisiva a diluir aquella frontera que durante siglos había separado las conocidas como artes industriales o decorativas de las Bellas Artes; y, por otro, también impulsó los grabados relacionados con acontecimientos artísticos de actualidad, como fueron las exposiciones, siendo un antecedente directo de los reportajes que abordarían estos contenidos en el noticiario NO-DO.

De ese espíritu común por difundir las obras de arte y los monumentos, filtrado bajo el tamiz del sentimiento nacionalista imperante que anhelaba rescatar el glorioso pasado de las distintas naciones europeas, participó también la fotografía. Como había sucedido con la historiografía, fueron los extranjeros, principalmente, fotógrafos británicos y franceses, encabezados por Charles Clifford y Jean Laurent, los que dieron un fuerte impulso a la fotografía de obras de arte y, sobre todo, monumentos, desde la segunda mitad del siglo XIX. A través de sus fotografías configuraron unas bases formales e iconográficas que no sólo influyeron en el trabajo de los fotógrafos nacionales, sino que tuvieron un enorme calado en el desarrollo posterior del cine sobre arte.

El auge cada vez mayor de la fotografía de arte estuvo respaldada por una clientela ansiosa por retener y conservar en imágenes fotográficas un repertorio de los monumentos y de las obras de arte de la geografía española para el recuerdo. Esto, a su vez, generó que aumentase cada vez más el número de viajeros atraídos por los tesoros artísticos que

aguardaba la nación y se implantase progresivamente el fenómeno turístico en los albores del siglo XX.

De resultas de lo expuesto, los principales estímulos que contribuyeron a generar una cultura visual en torno al arte y que, a su vez, influyeron en la construcción de una identidad artística nacional estuvieron determinados por varios factores. Por un lado, por esa sensibilidad artística que promovió la investigación y el conocimiento de la historia del arte, la protección y la conservación del patrimonio, así como la educación artística, y, por otro lado, por la atracción turística que ejerció el legado artístico y monumental español a los ojos de los extranjeros. En este sentido, el cine tampoco fue ajeno a estos impulsos y las películas realizadas durante el primer tercio del siglo XX que recogieron imágenes sobre el arte y los monumentos españoles a través de vistas, reportajes y documentales transitaron entre la finalidad educativa y la turística.

Durante los primeros años del siglo XX, fueron Fructuoso Gelabert y Segundo de Chomón algunas de las figuras pioneras del cine español que filmaron un número importante de vistas de ciudades y monumentos. Aunque, sería este último el que haría evolucionar este tipo de películas hacia los discursos propios del cine documental en la década de los años diez por su vocación de ir más allá de la mera captación de imágenes en movimiento con la inclusión de intertítulos con una clara intención explicativa: desde los títulos de los monumentos hasta la datación de los mismos o la presencia de una breve descripción de estos. En estos años, con la creación en 1911 de la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística, además de existir una serie de pretensiones turísticas, también floreció la necesidad de promover una educación cultural y, en este sentido, vieron la luz las primeras disposiciones oficiales por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que contemplaron el cine como vehículo educativo.

Durante la dictadura de Primo de Rivera continuó ese interés por la divulgación de los monumentos, pero ese afán por redundar en un concepto de la identidad nacional de España a través de sus monumentos histórico-artísticos que había presidido la década pronto iba a sufrir un cambio de paradigma tras la creación del Patronato Nacional del Turismo por Real Decreto de 25 de abril de 1928. A partir de este momento y durante la Segunda República, se dieron una serie de acontecimientos que repercutieron directamente a esa misión del cine al servicio de la educación o del turismo: el Primer Congreso Nacional de Cinematografía (1928), las Exposiciones Internacional de Barcelona e Iberoamericana de Sevilla (1929), la creación de las Misiones Pedagógicas

(1931), el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1931) y la Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional. En este contexto, comenzaron a gestarse, las primeras películas que podemos adscribir al género cinematográfico del documental de arte con personalidad propia. No obstante, este desarrollo tan prometedor del género pronto se vio trucando por el estallido de la Guerra Civil.

El capítulo 2 ha explorado las bases, por un lado, de la política artística y patrimonial, y, por otro, de la política cinematográfica puestas en marcha por el franquismo, que han permitido demostrar la forman en la que los intereses ideológicos de estos dos ámbitos de acción del Estado convergieron a la postre en las películas de arte promovidas por la entidad NO-DO.

La primera empresa propagandística del patrimonio artístico español puesta en marcha por el aparato franquista se concretaron en la deslegitimación de las labores de evacuación de las obras de arte que el Gobierno de la República había llevado a cabo durante la Guerra Civil y en las gestiones de devolución de esas obras que se encontraban en Ginebra con el propósito de atribuirse el mérito de ser el auténtico y único valedor del salvamento del patrimonio artístico español. En este sentido, en junio de 1929 se inauguró en el Museo de Arte y de Historia de Ginebra la exposición "Les Chefs-d'oevre du Musée du Prado" con la intención de poner en conocimiento de los extranjeros las riquezas artísticas de la nación española y a comienzos de septiembre fue cuando retornaron las obras a España. Asimismo, una vez finalizada la Guerra Civil, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional intensificó sus labores de localización, recuperación, y restitución de aquellas piezas que habían sido incautadas durante el conflicto bélico. De forma paralela a ese proceso de devolución de obras de arte, continuó la incesante búsqueda de las obras de arte que habían salido al extranjero durante la guerra con un claro propósito propagandístico de legitimar esas labores de "rescate" llevadas a cabo por el Gobierno de Franco. Esta instrumentalización del patrimonio hizo que con el estallido de la Segunda Guerra Mundial los bienes artísticos se convirtiesen en un elemento para presionar a los países enemigos o para congraciarse con los simpatizantes extranjeros.

Dentro de ese ambicioso plan de reconstrucción nacional que persiguió el régimen franquista, se llevó a cabo todo un proceso de reedificación de aquellos inmuebles en los que se habían dejado notar los efectos de la guerra, al tiempo que se gestó un interés por crear un estilo oficial que fuese expresión del nuevo Estado, aunque finalmente no se consiguió. Junto a ello, también se apostó por reanudar las actividades artísticas que se

habían interrumpido durante los años de la guerra y por buscar unas señas de identidad artística que fuesen compatibles con la ideología franquista y constituyesen un reflejo del "espíritu nacional".

En el caso del cine, se ha puesto de relieve cómo ya durante la Guerra Civil, se convirtió en una eficaz arma de propaganda en un momento en el que el franquismo comprendió la urgente necesidad de promover una política cinematográfica sin precedentes en España. Es más, el nuevo Estado intervino directamente en la producción con la creación de un noticiario oficial en 1938 en el seno del Departamento Nacional de Cinematografía, que sería el precedente de NO-DO, al tiempo que las otras acciones de la política cinematográfica durante la posguerra se concretaron en el control, la protección y el fomento del cine español.

En cuanto al tratamiento del arte en NO-DO, se ha demostrado en el capítulo 3 que desde la puesta en marcha del noticiario el arte ocupó un lugar preferente entre los contenidos abordados en sus diferentes números y sirvieron tanto a fines divulgativos como propagandísticos. Asimismo, se ha puesto de relieve la influencia que tuvieron los noticiarios extranjeros (Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA o LUCE) que, con anterioridad a NO-DO, cubrieron con sus noticias la actualidad informativa en las salas de cine españolas, en la creación de NO-DO tanto en lo que se refiere a la infraestructura, equipamiento y absorción de personal, como en la configuración de ese modelo informativo caracterizado por unos patrones discursivos y elementos formales y temáticos básicos. A pesar de las limitaciones que implicaba valorar el influjo de estos tres noticiarios en la confección de los reportajes de arte, se han proporcionado algunas evidencias atendiendo a los casos particulares del Noticiario Fox Movietone y del Cinegiornale LUCE. Junto a ello, se ha examinado la evolución administrativa de la entidad NO-DO y los principios ideológicos que primaron en cada una de sus etapas con la intención de poner en evidencia cómo todo ello se dejó notar en aquellas producciones donde el arte encontró un espacio para su tratamiento. En este sentido, se ha destacado el papel que cumplió cada una de las diferentes actividades de producción de NO-DO, siempre en el terreno del cine informativo y documentales, en ese tratamiento del arte.

A fin de conocer la forma en la que NO-DO contribuyó a la construcción de la imagen e identidad del arte dentro de la producción documental y de la revista *Imágenes* no era suficiente con prestar atención solamente a los documentales de arte. Es por ello por lo que se hacía necesario la exploración de otros contextos y subgéneros del documental

donde la presencia del arte se incardinó dentro de otros discursos. De este modo, hemos sido capaces de extraer una serie de conclusiones a partir de los resultados del análisis de toda la producción documental y de la revista *Imágenes* y que se concretan en el tratamiento del arte dentro del documental etnográfico, del documental turístico y del documental político.

Bajo la categoría de documental etnográfico se ha tenido en cuenta una amplia variedad de títulos que muestra un alto grado de interés por los tipos populares, las gentes, las formas de vida, el folclore o las costumbres de los lugares que retratan. Por tanto, el arte, pese a formar parte de la narración, no constituye el tema principal del documental, sino que es una pieza más de ese puzle que aborda la representación de las tradiciones y de la cultura popular de un determinado territorio, tal y como demuestran las películas que han sido analizadas. En cuanto a los documentales turísticos, en muchas ocasiones parten de las premisas propias del documental etnográfico o incluso del documental de arte para, posteriormente, hacer que esos temas abordados sean susceptibles de ser percibidos como reclamo turístico por parte del espectador a través de la incorporación de elementos destinados a dar cobertura a las necesidades y demandas del turista (transportes, alejamientos, infraestructuras, etc.). En este sentido, a una de las conclusiones a las que se ha llegado sobre este asunto es a que cuando las ciudades, el arte y los monumentos adquieren un factor de relevancia alto en determinados documentales resulta, en ocasiones, difícil adscribirlos a un subgénero concreto puesto que las fronteras entre el documental etnográfico, el documental turístico y el documental de arte se perfilan un tanto difusas. Esta falta de determinación no se detecta, sin embargo, en aquellos documentales políticos donde el arte recibió tratamiento, generalmente, en el marco de las visitas y recorridos que emprendieron las autoridades, líderes y personalidades políticas durante sus viajes a determinados lugares en los años del franquismo y de la transición, puesto que las fronteras de este género son más firmes.

Sin duda, la principal forma en la que se materializó esa construcción de la imagen e identidad del arte dentro de las producciones desarrolladas por NO-DO fue a través del documental de arte. Este género cinematográfico, que vivió en Europa su edad dorada desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años cincuenta, también encontró un espacio para su florecimiento en el cine español a través de las contribuciones tanto de las productoras privadas como de la productora oficial NO-DO. Sin embargo, a diferencia de la próspera situación que vivía el documental de arte en países como Italia,

Francia o Bélgica desde finales de los años treinta y sobre todo a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, España hubo de esperar a los años cincuenta para que los impulsos dados a este género terminasen por cristalizar y alcanzar proyección internacional. Ahora bien, esto no quiere decir que con anterioridad no se hubiesen realizado documentales de arte en España, todo lo contrario, sin embargo, fue en la década de los cincuenta cuando se dieron una serie de acontecimientos que fueron decisivos para la consolidación de este género en el país. En primer lugar, la configuración definitiva de un mínimo fundamento empresarial especializado en el cine documental llevó a diferentes productoras privadas, encabezadas por Hermic Films, Studio Films o Europea de Cinematografía – Eurofilms, a convertirse en las principales canteras del documental de arte. En segundo lugar, comenzó a florecer un interés por reflexionar a nivel teórico sobre las posibilidades expresivas de este género y se publicaron artículos y estudios acerca de este tipo de películas. En tercer lugar, la presencia internacional de España se manifestó a través de la asistencia a importantes encuentros sobre el cine documental y las películas de arte, la participación en festivales como el de Cannes, el Internacional de Berlín, el Internacional de Mar de Plata o la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia y la aparición de los documentales de arte españoles en los catálogos editados por las dos organizaciones internacionales más importantes que velaron por el fomento, la protección y circulación de las películas de arte como fueron la Fédération International du Film sur l'Art (FIFA) y el Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA).

En este contexto, los documentales de arte de NO-DO, además de verse favorecidos por este panorama, gozaron de una serie de ventajas en el terreno de la producción, distribución y exhibición frente a los de las productoras privadas. A pesar de que los documentales y los números de la revista *Imágenes* nunca fueron monopolio del Estado, ni contaron con la obligatoriedad de su exhibición en las salas del país, a diferencia del noticiario, lo cierto es que en la práctica gozaron de un lugar preferente en las pantallas cinematográficas ya que los exhibidores prefirieron contratar estos productos por su bajo coste frente a las películas de producción privada. Ahora bien, como se ha demostrado en el capítulo 4, esta circunstancia tuvo una importante repercusión sobre el sentido epistemológico del término "documental" puesto que, a efectos legislativos, de producción y exhibición, no hubo distinción entre el género cinematográfico del documental y el formato del cortometraje y ambos términos fueron empleados indistintamente para referirse tanto a los documentales de la entidad como a las películas

de la revista *Imágenes*. Por tanto, a la hora de acometer el análisis de los documentales de arte que fueron promovidos por estas dos actividades de producción de NO-DO, nos hemos encontrado que, a diferencia de los productos de la sección documental de la entidad, buena parte de las películas de la revista *Imágenes* no responden a las premisas propias del género documental, ya que fue habitual la realización de cortometrajes que bajo un tema común agruparon diferentes reportajes. En este sentido, la conclusión a la que se ha llegado es que, aunque estas películas no responden a los rasgos discursivos del documental, en los sectores de producción y exhibición y el público no existió una preocupación por determinar su naturaleza y al igual que pasó con los documentales se vieron como "complementos" que completaron la programación de los cines. Así, en la practica, los documentales y los cortometrajes fueron considerados lo mismo. En virtud de esta falta de precisión y determinación sobre el género del documental de arte desde el punto de vista de la recepción de las películas en su contexto, se ha hecho ineludible tener en cuenta la producción de la revista *Imágenes* en su totalidad, por lo que, en el catálogo también se han incluido aquellos números que están más próximos al cine informativo, aún sabiendo que no son documentales de arte *sensu stricto*.

Aunque los primeros documentales de arte de NO-DO se gestaron ya en la década de los cuarenta, fue durante los cincuenta, los sesenta y los setenta cuando este género alcanzó un notable desarrollo. La generalización de la película en color a mediados de la década de los cincuenta llevó a que desde entonces todos los documentales de arte fuesen realizados en color con excepción de las producciones de la revista *Imágenes* que en casi su totalidad se realizaron en blanco y negro. Sin duda, uno de los factores fundamentales que contribuyó a darle impulso a la producción de este tipo de películas fue la colaboración de NO-DO con los organismos encargados de la propaganda y la promoción del turismo en España, que desde los años cincuenta ejercieron como motor importante para el cine documental oficial. Asimismo, otra de las piezas clave que benefició al desarrollo del documental de arte en NO-DO fue el hecho de contar con la colaboración de profesionales ajenos a la entidad para la realización de este tipo de películas. En este sentido, el papel desempeñado por José López Clemente fue absolutamente trascendental, ya que, tras comenzar colaborando como realizador independiente con la entidad a mediados de los cincuenta acabó formando parte de la plantilla de NO-DO en 1959. Al ser profesor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), más tarde Escuela Oficial de Cine (EOC), abrió las puertas de NO-DO tanto a los ya

diplomados como a alumnos que pasaban por sus aulas para que colaborasen en la realización de reportajes y documentales en la entidad. Además, fue el realizador que más documentales de arte hizo para NO-DO, seguido de Francisco Centol Lahoz, Alberto Carles Blat y Jesús Fernández Santos.

La modalidad expositiva fue la forma más extendida a partir de la cual los documentales de arte organizaron su estructura narrativa. Sólo a partir de la segunda mitad de los sesenta, gracias a los avances técnicos, comenzaron a aparecer otros modos alternativos al expositivo como fueron el de observación o el participativo, aunque con una presencia minoritaria. El influjo de las contribuciones historiográficas del momento, así como los acontecimientos artísticos que se dieron durante los años del franquismo y de la transición influyeron de forma ineludible en el tratamiento de la realidad artística por parte de las películas. De este modo, a partir de los recursos propios del lenguaje audiovisual, la manera en la que la entidad NO-DO contribuyó a la construcción de la imagen e identidad del arte con sus documentales de arte perfiló una serie de variantes temáticas que, destinadas a servir a propósitos muy diversos (divulgativos, propagandísticos, didácticos, conmemorativos, etc.), fueron las que permitieron a la sociedad española tener un conocimiento directo de la realidad artística que al Estado le interesaba promocionar.

El método biográfico fue uno de los modos con el que los documentales de arte de NO-DO articularon su discurso narrativo en torno a las obras de arte a partir de la trayectoria artística y vital de sus creadores. Entre la nómina de artistas elegida para su tratamiento, fueron tanto los maestros del arte del pasado como los artistas contemporáneos españoles los que encontraron un espacio en la producción oficial. De este modo, a los nombres del Greco, Berruguete, Zurbarán, Velázquez, Salzillo o Goya, como auténticos representantes del arte del pasado, se sumaron los de Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz, Victorio Macho o Joan Ponç, como ejemplos de artistas del presente que hicieron su aparición en los años del franquismo, o los de Pedro Bueno, Blas Moyano o Pablo Ruiz Picasso, que recibieron tratamiento en los años de la transición a través del documental biográfico. Ese interés por dar a conocer las vidas y los entornos personales y profesionales de artistas vivos, que fue muy habitual en el noticiario, llevó a que en los diferentes números que editó la revista *Imágenes* se incluyesen con asiduidad reportajes, en muchas ocasiones procedentes de otros noticiarios extranjeros, sobre artistas no sólo españoles, sino también de otros países. De hecho, a partir de la década

de los sesenta fue muy habitual el tratamiento de los procesos de creación de célebres artistas internacionales que con sus obras marcaron el rumbo de las nuevas tendencias del arte.

La propia concepción de la historia por parte del franquismo, basada en la recuperación, revitalización y exaltación de un pasado glorioso que sirviese de modelo para el presente, también llevó a que NO-DO recurriese a determinados periodos históricos o estilo artístico como fundamento para organizar la estructura narrativa de sus documentales. La Edad Media con la Reconquista y la Edad Moderna con los Reyes Católicos, la creación del Imperio con Carlos V y Felipe II y la expansión evangelizadora a América fueron los hitos históricos que marcaron el punto de partida para rastrear en sus manifestaciones artística las huellas de ese pasado que al franquismo la interesaba encumbrar. Esta circunstancia también se dejó notar en aquellos documentales que hicieron protagonistas a emblemáticos monumentos de la nación como fueron los castillos, los palacios reales y los monasterios, que fueron las tipologías arquitectónicas más recurrentes en los documentales que se dedicaron de forma monográfica a unos determinados monumentos.

Esa especial atención por las ciudades y sus monumentos que floreció bajo el espíritu romántico durante el siglo XIX cobró un fuerte impulso a lo largo del siglo XX y los documentales de NO-DO contribuyeron a través aquellos títulos dedicados al legado artístico y monumental español a aportar una síntesis de conocimiento sobre los ejemplos identitarios más singulares de cada uno de los territorios que retrataron. No obstante, ese interés por dar a conocer los monumentos más emblemáticos de un determinado territorio fue más allá de la geografía española y las cámaras de NO-DO se desplazaron a otros países, principalmente de Hispanoamérica, para poner de relieve aquellos lazos culturales comunes que existían entre España y esos países del continente americano dentro del marco de la política de la Hispanidad que puso en marcha el aparato franquista.

Las artes plásticas, fundamentalmente la pintura y la escultura, también fueron el punto de partida de algunos documentales que se centraron en profundizar sobre el estilo o la iconografía de una o varias obras, de forma que los títulos de estas películas, a menudo, coincidieron con el de la obra protagonista o con las temáticas o estilos que fueron examinados. Por el contrario, otros documentales no se interesaron tanto por una obra o varias obras en particular, sino por ofrecer al espectador una visión global de las colecciones de los museos, proponiendo un recorrido por las diferentes salas de las

instituciones museísticas que, en ocasiones, también hizo protagonista a sus visitantes. Muy vinculadas con las estrategias narrativas de los documentales sobre museos fueron las películas que trataron sobre exposiciones que se celebraron en España, sobre todo, en los años del franquismo. Aunque habitualmente estos contenidos vinculados con la actualidad informativa merecieron la atención del noticiario, también formaron parte de algunos documentales y especialmente de varios números de la revista *Imágenes*. A pesar de que el análisis de estas películas ha sido fundamental para conocer algunos de los eventos culturales que fueron promocionados por la cinematografía oficial del franquismo, cabe tener en cuenta que estos films tan solo representan una pequeña parte de la política artística franquista que promocionó NO-DO, puesto que, como se ha señalado, los asuntos de actualidad fueron tratados por el noticiario. Futuros proyectos de investigación ayudarán a poder evaluar de forma global esas iniciativas de la política artística del franquismo que fueron promocionadas por el noticiario, ya que, al no ser esta actividad de producción de NO-DO uno de los objetivos de nuestra investigación, no se ha examinado con exhaustividad. Lo mismo sucede con otro tipo de información de actualidad (hallazgos artísticos o arqueológicos, restauraciones de obras de arte, subastas, robos, etc.), que, a pesar de que formó parte de algunos números de la revista *Imágenes*, donde realmente recibió tratamiento fue en el noticiario. De este modo, en próximas investigaciones nos centraremos en desentrañar el tratamiento que recibió el arte en el noticiario para poder tener una visión total acerca de la forma en la que NO-DO construyó esa imagen y la identidad del arte en la conciencia nacional.

En cualquier caso, el objetivo principal de esta tesis que era el de analizar la construcción de la imagen y la identidad del arte en la conciencia nacional a través de las producciones documentales y de la revista *Imágenes* de NO-DO se ha visto cumplido y los resultados obtenidos constituyen una aportación esencial para la comprensión de la cultura visual del arte en España. Asimismo, este estudio, que ha implicado también un considerable trabajo de catalogación inédito, ha supuesto una contribución importante a la vez que necesaria a la historiografía del documental de arte, sobre la que aún quedan abiertos muchos campos por explorar, ya que, a pesar de ser un tema de actualidad científica a nivel internacional, en España no se le ha prestado toda la atención que merece. Esperamos, por tanto, que esta investigación sirva como base para futuros estudios que aporten nuevos datos y perspectivas de análisis en torno al documental de arte español.

CONCLUSIONI

Dopo aver completato questo studio, mi concentrerò sulle principali conclusioni che meritano di essere evidenziate in relazione alla costruzione cinematografica dell'immagine e dell'identità dell'arte attraverso la produzione documentaria e della rivista *Imágenes* dell'entità NO-DO.

Nel corso di questa tesi, si è dimostrato che l'interesse per l'arte all'interno dell'ideologia propagandistica messa in moto dall'apparato franchista, che portò alla creazione, alla fine del 1942, dell'entità NO-DO volta a realizzare un cinegiornale ufficiale e a promuovere la produzione di documentari, portò al fiorire e allo sviluppo, all'interno della sua produzione, del documentario d'arte. Questo fatto è corroborato dal punto di vista quantitativo dai 151 film che sono stati catalogati dalla produzione della sezione documentaria e della rivista *Imágenes* di NO-DO, che, nel caso della prima, si sviluppò tra il 1943 e il 1981, e, nel caso della seconda, tra il 1945 e il 1968.

In risposta ad altri obiettivi specifici fissati all'inizio della ricerca, il capitolo 1 ha tracciato le origini che portarono alla costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte in Spagna, poiché questo argomento che il franchismo esplorò attraverso il cinema ufficiale, e che è alla base della fioritura del documentario d'arte in NO-DO, si basava su un'idiosincrasia che aveva le sue radici nel secolo precedente. In effetti, la genesi di questo fenomeno è partita dal desiderio di definire i contributi dell'arte spagnola alla cultura europea, un processo che, non senza pregiudizi, ha portato alla scoperta dell'arte spagnola, cioè, alla gestazione di una coscienza nazionale storica e artistica sull'esistenza di un'arte con una personalità propria. La visione negativa della cultura spagnola durante l'Illuminismo è stata la causa scatenante del tardivo apprezzamento dell'arte spagnola a livello internazionale, che dovette aspettare il XIX secolo per consolidarsi come elemento positivo di differenziazione e simbolo di esaltazione nazionale. In questo senso, furono gli entusiasti romantici, viaggiatori, artisti, collezionisti e intellettuali, che scoprirono le singolarità della cultura spagnola e contribuirono a esaltare i suoi tratti più caratteristici. Questo cambio di paradigma che rivelò un interesse per lo sviluppo della storiografia dell'arte in Spagna da parte degli stranieri suscitò presto anche l'attenzione degli intellettuali spagnoli, che contribuirono allo studio dell'architettura, della scultura, della pittura e delle arti decorative, stabilendo un canone di preferenze per certi artisti, periodi e stili nella storia dell'arte. Questo processo culminò nell'istituzionalizzazione di questa

disciplina in Spagna all'inizio del XX secolo, segnando una pietra miliare nella storiografia, poiché, a partire da quel momento, la direzione delle nuove ricerche di storia dell'arte sarebbe stata nelle mani dei professori universitari, i cui contributi influenzarono in modo decisivo il trattamento dei contenuti artistici trattati dal cinema informativo e documentario.

Parallelamente a questo processo, che diede un forte impulso alla ricerca sull'arte spagnola, i cui risultati furono pubblicati su libri e riviste, facendo dell'arte un argomento di interesse sia per il pubblico specializzato che per il resto della società, ci furono anche una serie di trasformazioni nella cultura dell'immagine che contribuirono allo sviluppo di una cultura visuale dell'arte, alla quale si sarebbe aggiunto nel XX secolo il documentario d'arte.

La possibilità della riproduzione tecnica e di massa delle opere d'arte ha permesso di ampliare i canali di diffusione della conoscenza dell'arte. In questo modo, i diversi agenti coinvolti, i dispositivi mediatici e le tecnologie articolarono diverse forme materiali attraverso le quali l'immagine dell'arte fu configurata e ricevuta dalle società del XIX e XX secolo. Prima l'incisione e poi la fotografia e il cinema sono stati i mezzi di comunicazione che hanno promosso la presenza sociale dell'arte, ponendo le basi di una cultura visiva artistica che è stata ereditata dalla società di massa, con approcci e forme espressive che si sono arricchite nel corso del XX secolo grazie alle possibilità del linguaggio cinematografico.

Nonostante il fatto che dall'inizio dell'Età Moderna l'incisione di opere d'arte raggiunse un notevole sviluppo, che mise in circolazione una serie di modelli e riferimenti iconografici destinati a servire da stimolo creativo per gli artisti, in Spagna non fu fino all'ultimo quarto del XVIII secolo che si cominciò a incoraggiare la riproduzione di opere d'arte spagnole. Fu allora che l'incisione divenne un efficace veicolo di propaganda per l'immagine che la dinastia borbonica voleva proiettare, mentre allo stesso tempo giocava un ruolo importante nel campo dell'educazione artistica. In questo senso, con l'appoggio dello Stato, la Real Calcografía (dal 1789) e il Real Establecimiento Litográfico de Madrid (dal 1825), diedero vita a una serie di progetti editoriali volti a riprodurre e diffondere opere d'arte e monumenti. A sua volta, all'interno di questa varietà di prodotti grafici che videro la luce durante il XIX secolo, ciò che fu veramente significativo nella configurazione dell'immagine dell'arte nel contesto della costruzione dello stato liberale fu lo sviluppo della stampa illustrata, che diede speciale rilievo alla creazione di una

cultura visiva dell'arte. La presenza di immagini in queste riviste, accompagnate da testi scritti, assolveva diversi compiti legati all'affermazione dei valori culturali borghesi, dove si rendevano manifesti il gusto e l'interesse per l'arte. Inoltre, il livello di analfabetismo dell'epoca rendeva le stampe d'arte un mezzo particolarmente attraente e suggestivo che serviva da stimolo per le classi illetterate ad essere educate in materia artistica.

Di tutti i progetti editoriali che contribuirono in modo ineludibile alla diffusione dell'arte non solo in Spagna, ma anche in altri paesi, fu *La Ilustración Española y Americana* quella che segnò una svolta importante nel trattamento dell'arte: da un lato, oltre alle sue incisioni, che evidenziavano l'universalità e la vera essenza delle conquiste dell'arte spagnola, sia del passato che del presente, contribuì in modo decisivo a sfumare il confine che per secoli aveva separato le cosiddette arti industriali o decorative dalle Belle Arti; e, dall'altro, promosse anche incisioni relative a eventi artistici attuali, come le mostre, essendo un antecedente diretto dei reportage che avrebbero trattato questi contenuti nel cinegiornale NO-DO.

Anche la fotografia partecipò a questo spirito comune di diffusione delle opere d'arte e dei monumenti, filtrati attraverso il setaccio del sentimento nazionalista prevalente che desiderava riscattare il passato glorioso delle varie nazioni europee. Come era successo con la storiografia, furono gli stranieri, principalmente fotografi inglesi e francesi, guidati da Charles Clifford e Jean Laurent, a dare un forte impulso alla fotografia delle opere d'arte e, soprattutto, dei monumenti, a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Attraverso le loro fotografie, posero una base formale e iconografica che non solo influenzò il lavoro dei fotografi nazionali, ma ebbe anche un enorme impatto sul successivo sviluppo del cinema d'arte.

L'aumento crescente della fotografia d'arte fu sostenuto da una clientela desiderosa di trattenere e conservare in immagini fotografiche un repertorio dei monumenti e delle opere d'arte della geografia spagnola per i loro ricordi. Questo, a sua volta, portò a un numero sempre maggiore di viaggiatori attratti dai tesori artistici che riguardavano la nazione, e il fenomeno del turismo prese gradualmente piede all'alba del XX secolo.

Come risultato di quanto detto, i principali stimoli che hanno contribuito a generare una cultura visiva intorno all'arte e che, a loro volta, hanno influenzato la costruzione di un'identità artistica nazionale sono stati determinati da diversi fattori. Da

un lato, da quella sensibilità artistica che promuoveva la ricerca e la conoscenza della storia dell'arte, la protezione e la conservazione del patrimonio, così come l'educazione artistica, e, dall'altro, dall'attrazione turistica che l'eredità artistica e monumentale spagnola esercitava agli occhi degli stranieri. In questo senso, anche il cinema non fu estraneo a questi impulsi, e i film realizzati durante il primo terzo del XX secolo che catturarono immagini dell'arte e dei monumenti spagnoli attraverso vedute, reportage e documentari si muovevano tra scopi educativi e turistici.

Durante i primi anni del XX secolo, Fructuoso Gelabert e Segundo de Chomón furono alcuni dei pionieri del cinema spagnolo che filmarono un numero significativo di vedute di città e monumenti. Tuttavia, sarà quest'ultimo a far evolvere questo tipo di film verso i discorsi del cinema documentario nella decade degli anni '10 grazie alla sua vocazione di andare oltre la semplice cattura di immagini in movimento con l'inserimento di intertitoli con una chiara intenzione esplicativa: dai titoli dei monumenti alla loro datazione o alla presenza di una breve descrizione degli stessi. In questi anni, con la creazione nel 1911 della Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística, oltre a una serie di pretese turistici, fiorì anche la necessità di promuovere l'educazione culturale e, in questo senso, furono emanate le prime disposizioni ufficiali dal Ministero dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti che contemplavano il cinema come veicolo educativo.

Durante la dittatura di Primo de Rivera, questo interesse per la diffusione dei monumenti continuò, ma la smania di promuovere un concetto di identità nazionale della Spagna attraverso i suoi monumenti storici e artistici, che aveva presieduto il decennio, doveva presto subire un cambio di paradigma in seguito alla creazione del Patronato Nacional del Turismo con il Real Decreto del 25 aprile 1928. A partire da questo momento e durante la Seconda Repubblica, si verificarono una serie di eventi che ebbero un impatto diretto sulla missione del cinema al servizio dell'educazione e del turismo: il Primo Convegno Nazionale di Cinematografia (1928), le Mostre Internazionali di Barcellona e Iberoamericana di Siviglia (1929), la creazione delle Missioni Pedagogiche (1931), il Convegno Spagnolo-Americano di Cinematografia (1931) e la Legge del 13 maggio 1933 sul Patrimonio Artistico Nazionale. Fu in questo contesto che cominciarono a prendere forma i primi film che possiamo ascrivere al genere cinematografico del documentario d'arte con una propria personalità. Tuttavia, questo promettente sviluppo del genere fu presto troncato dallo scoppio della guerra civile spagnola.

Il capitolo 2 ha esplorato le basi, da un lato, della politica artistica e patrimoniale e, dall'altro, della politica cinematografica attuata dal regime di Franco, il che ha permesso di dimostrare il modo in cui gli interessi ideologici di queste due sfere di azione statale convergessero nei film d'arte promossi dall'entità NO-DO.

La prima campagna di propaganda del patrimonio artistico spagnolo messa in moto dall'apparato franchista prese la forma di delegittimare l'opera di evacuazione delle opere d'arte che il governo della Repubblica aveva realizzato durante la guerra civile e di prendere provvedimenti per restituire le opere che si trovavano a Ginevra, con l'obiettivo di rivendicare il merito di essere il vero e unico sostenitore del salvataggio del patrimonio artistico spagnolo. A questo proposito, nel giugno del 1929 fu inaugurata la mostra "Les Chefs-d'oevre du Musée du Prado" al Museo d'Arte e Storia di Ginevra con l'intenzione di far conoscere agli stranieri le ricchezze artistiche della nazione spagnola, e fu all'inizio di settembre che le opere tornarono in Spagna. Allo stesso modo, una volta finita la guerra civile, il Servizio di Difesa del Patrimonio Artistico Nazionale intensificò il suo lavoro di localizzazione, recupero e restituzione dei pezzi che erano stati sequestrati durante la guerra. Parallelamente a questo processo di restituzione delle opere d'arte, continuò l'incessante ricerca di opere d'arte che erano state portate all'estero durante la guerra, con un chiaro scopo propagandistico di legittimare l'opera di "salvataggio" portata avanti dal governo di Franco. Questa strumentalizzazione del patrimonio fece sì che con lo scoppio della seconda guerra mondiale, i beni artistici divenissero un elemento per fare pressione sui paesi nemici o per ingraziarsi i simpatizzanti stranieri.

Come parte dell'ambizioso piano di ricostruzione nazionale perseguito dal regime franchista, si realizzò un intero processo di ricostruzione degli edifici che avevano sofferto gli effetti della guerra, mentre allo stesso tempo nacque l'interesse di creare uno stile ufficiale che fosse espressione del nuovo stato, anche se alla fine non si raggiunse questo obiettivo. Insieme a questo, ci fu anche un impegno a riprendere le attività artistiche che erano state interrotte durante gli anni della guerra e a cercare segni artistici di identità che fossero compatibili con l'ideologia di Franco e che riflettessero lo "spirito nazionale".

Nel caso del cinema, è stato evidenziato come, già durante la guerra civile, divenne un'efficace arma di propaganda nel momento in cui il regime franchista comprese l'urgente necessità di promuovere una politica cinematografica senza precedenti in Spagna. Inoltre, il nuovo stato intervenne direttamente nella produzione con

la creazione di un cinegiornale ufficiale nel 1938 all'interno del Dipartimento Nazionale di Cinematografia, che sarà il precedente di NO-DO, mentre altre azioni di politica cinematografica del dopoguerra presero la forma di controllo, protezione e promozione del cinema spagnolo.

Per quanto riguarda il trattamento dell'arte in NO-DO, si è dimostrato nel capitolo 3 che fin dall'inizio del cinegiornale, l'arte occupava un posto preferenziale tra i contenuti trattati nei suoi diversi numeri e serviva sia a scopi informativi che propagandistici. Inoltre, è stata anche evidenziata l'influenza dei cinegiornali stranieri (Noticiario Fox Movietone, Actualidades UFA o LUCE) che, prima di NO-DO, coprivano l'attualità nei cinema spagnoli, sulla creazione di NO-DO in termini di infrastrutture, attrezzature e assunzione del personale, così come nella configurazione di un modello informativo caratterizzato da schemi discorsivi ed elementi formali e tematici di base. Nonostante le limitazioni che comporta la valutazione dell'influenza di questi tre cinegiornali sulla produzione di reportage artistici, alcune prove sono state fornite per i casi particolari del Noticiario Fox Movietone e del Cinegiornale LUCE. Insieme a questo, sono stati esaminati l'evoluzione amministrativa dell'entità NO-DO e i principi ideologici che prevalsero in ognuna delle sue fasi, con l'intenzione di evidenziare come tutto ciò fosse percepibile in quelle produzioni in cui l'arte trovò uno spazio per il suo trattamento. In questo senso, è stato messo in evidenza il ruolo svolto da ciascuna delle diverse attività di produzione di NO-DO, sempre nel campo del cinema informativo e documentario, nel trattamento dell'arte.

Per capire il modo in cui NO-DO abbia contribuito alla costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte all'interno della produzione documentaria e della rivista *Imágenes*, non è stato sufficiente prestare attenzione solo ai documentari d'arte. Era quindi necessario esplorare altri contesti e sottogeneri del documentario dove la presenza dell'arte era incorporata in altri discorsi. In questo modo, abbiamo potuto trarre una serie di conclusioni basate sui risultati dell'analisi dell'intera produzione documentaria e della rivista *Imágenes*, che si specificano nel trattamento dell'arte nei documentari etnografici, nei documentari turistici e nei documentari politici.

Sotto la categoria di documentario etnografico, sono stati presi in considerazione una grande varietà di titoli che mostrano un alto grado di interesse per i tipi popolari, le persone, i modi di vita, il folklore o i costumi dei luoghi che ritraggono. Pertanto, l'arte, nonostante faccia parte della narrazione, non è il tema principale del documentario, ma è

solo un altro tassello del puzzle che riguarda la rappresentazione delle tradizioni e della cultura popolare di un determinato territorio, come dimostrano i film analizzati. Per quanto riguarda i documentari turistici, spesso partono dalle premesse dei documentari etnografici o anche dei documentari d'arte per rendere successivamente questi soggetti suscettibili di essere percepiti come un'attrazione turistica dallo spettatore attraverso l'incorporazione di elementi destinati a coprire i bisogni e le esigenze del turista (trasporti, distanze, infrastrutture, ecc.). In questo senso, una delle conclusioni a cui si è giunti su questo tema è che quando le città, l'arte e i monumenti diventano molto rilevanti in certi documentari, a volte è difficile assegnarli a un sottogenere specifico, poiché i confini tra documentari etnografici, documentari turistici e documentari d'arte sono un po' confusi. Questa mancanza di determinazione non si rileva, tuttavia, in quei documentari politici in cui l'arte è stata generalmente trattata nel quadro delle visite e dei tour intrapresi dalle autorità, dai leader e dalle personalità politiche durante i loro viaggi in determinati luoghi negli anni del regime franchista e della transizione, poiché i confini di questo genere sono più marcati.

Senza dubbio, la forma principale in cui questa costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte si è materializzata nelle produzioni sviluppate da NO-DO è stata il documentario d'arte. Questo genere cinematografico, che ha vissuto il suo periodo d'oro in Europa dalla fine della Seconda Guerra Mondiale fino alla fine degli anni Cinquanta, ha trovato uno spazio per la sua fioritura anche nel cinema spagnolo grazie ai contributi sia delle case di produzione private che della casa di produzione ufficiale NO-DO. Nonostante ciò, a differenza della florida situazione dei documentari d'arte in paesi come l'Italia, la Francia e il Belgio dalla fine degli anni '30 e soprattutto dalla seconda metà degli anni '40, la Spagna dovette aspettare fino agli anni '50 perché gli impulsi dati a questo genere si cristallizzassero e raggiungessero una proiezione internazionale. Tuttavia, questo non significa che prima di questo periodo non fosse stato fatto nessun documentario d'arte in Spagna, al contrario, ma è stato negli anni '50 che si è verificata una serie di eventi decisivi per il consolidamento di questo genere nel paese. In primo luogo, la configurazione definitiva di una minima base imprenditoriale specializzata nel film documentario portò diverse case di produzione private, capeggiate da Hermic Films, Studio Films o Europea de Cinematografía - Eurofilms, a diventare le principali fucine del documentario d'arte. In secondo luogo, cominciò a fiorire l'interesse a riflettere a livello teorico sulle possibilità espressive di questo genere, e furono pubblicati articoli e

studi su questo tipo di film. In terzo luogo, la presenza internazionale della Spagna si è manifestata attraverso la partecipazione a importanti incontri sul cinema documentario e d'arte, la partecipazione a festival come Cannes, il Festival Internazionale del Cinema di Berlino, il Festival Internazionale del Cinema di Mar de Plata e il Festival Internazionale del Cinema di Mar de Plata, l'Internazionale di Mar de Plata o la Mostra Internazionale del Film sull'Arte di Venezia e l'apparizione di documentari d'arte spagnoli nei cataloghi pubblicati dalle due più importanti organizzazioni internazionali che assicuravano la promozione, la protezione e la circolazione dei film d'arte: la Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA) e l'Istituto Internazionale del Film sull'Arte (IIFA).

In questo contesto, i documentari d'arte di NO-DO, oltre ad essere favoriti da questo panorama, godevano di una serie di vantaggi nel campo della produzione, della distribuzione e della proiezione rispetto a quelli delle case di produzione private. Anche se i documentari e i numeri della rivista *Imágenes* non sono mai stati un monopolio dello Stato, né erano obbligatori per essere proiettati nelle sale cinematografiche del paese, a differenza del cinegiornale, il fatto è che in pratica godevano di un posto preferenziale sugli schermi dei cinema, dato che gli esercenti preferivano acquistare questi prodotti per il loro basso costo rispetto ai film prodotti privatamente. Tuttavia, come dimostrato nel capitolo 4, questa circostanza ebbe un impatto importante sul significato epistemologico del termine "documentario" poiché, ai fini legislativi, di produzione ed esposizione, non c'era distinzione tra il genere documentario e il formato cortometraggio, ed entrambi i termini venivano usati in modo intercambiabile per riferirsi sia ai documentari dell'entità che ai film della rivista *Imágenes*. Pertanto, analizzando i documentari d'arte che furono promossi da queste due attività produttive di NO-DO, abbiamo riscontrato che, a differenza dei prodotti della sezione documentaria dell'entità, molti dei film della rivista *Imágenes* non rispondevano alle premesse del genere documentario, perché era comune la realizzazione di cortometraggi che raggruppavano diversi reportage sotto un tema comune. In questo senso, la conclusione a cui si è giunti è che, sebbene questi film non rispondano alle caratteristiche discorsive del documentario, i settori della produzione e dell'esercizio e il pubblico non si sono preoccupati di determinare la loro natura e, come per i documentari, sono stati visti come "complementi" che completavano la programmazione delle sale. Così, in pratica, documentari e cortometraggi erano considerati la stessa cosa. In virtù di questa mancanza di precisione e determinazione sul genere del documentario d'arte dal punto di vista della ricezione dei film nel loro

contesto, è diventato inevitabile prendere in considerazione la produzione della rivista *Imágenes* nella sua totalità, e quindi, nel catalogo abbiamo incluso anche quei numeri che sono più vicini al cinema informativo, anche se sappiamo che non sono documentari d'arte *stricto sensu.*

Anche se i primi documentari d'arte di NO-DO furono realizzati negli anni quaranta, fu durante gli anni cinquanta, sessanta e settanta che questo genere raggiunse un notevole sviluppo. La generalizzazione del film a colori a metà degli anni '50 fece sì che da allora in poi tutti i documentari d'arte fossero realizzati a colori, ad eccezione delle produzioni della rivista *Imágenes*, che erano quasi interamente in bianco e nero. Indubbiamente, uno dei fattori fondamentali che contribuirono a dare impulso alla produzione di questo tipo di film fu la collaborazione di NO-DO con le organizzazioni incaricate della propaganda e della promozione del turismo in Spagna, che a partire dagli anni '50 agirono come un'importante forza propulsiva del cinema documentario ufficiale. Un altro fattore chiave che ha favorito lo sviluppo dei documentari d'arte in NO-DO è stata la collaborazione di professionisti esterni all'entità nella realizzazione di questo tipo di film. In questo senso, il ruolo di José López Clemente fu di fondamentale importanza, poiché, dopo aver iniziato a collaborare come cineasta indipendente con l'entità a metà degli anni Cinquanta, finì per far parte dello staff di NO-DO nel 1959. Come insegnante all'Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), poi Escuela Oficial de Cine (EOC), ha aperto le porte di NO-DO sia ai laureati che agli studenti che passavano per le sue aule per collaborare alla produzione di reportage e documentari per l'entità. È stato anche il regista che ha realizzato più documentari d'arte per NO-DO, seguito da Francisco Centol Lahoz, Alberto Carles Blat e Jesús Fernández Santos.

La modalità espositiva è stata la forma più diffusa attraverso la quale i documentari d'arte hanno organizzato la loro struttura narrativa. Solo a partire dalla seconda metà degli anni '60, grazie ai progressi tecnici, cominciarono ad apparire altre modalità alternative a quella espositiva, come quella osservativa o partecipativa, anche se con una presenza minoritaria. L'influenza dei contributi storiografici dell'epoca, così come gli eventi artistici che hanno avuto luogo durante gli anni del regime di Franco e della transizione, hanno avuto un'influenza ineluttabile sul trattamento della realtà artistica nel film. Così, utilizzando le risorse del linguaggio audiovisivo, il modo in cui NO-DO contribuì alla costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte con i suoi documentari d'arte delineò una serie di varianti tematiche che, destinate a scopi molto

diversi (informativi, propagandistici, didattici, commemorativi, ecc.), consentirono alla società spagnola di avere una conoscenza diretta della realtà artistica che lo Stato era interessato a promuovere.

Il metodo biografico è stato uno dei modi in cui i documentari d'arte di NO-DO hanno articolato il loro discorso narrativo intorno alle opere d'arte sulla base della traiettoria artistica e di vita dei loro creatori. Tra la lista degli artisti scelti per il loro trattamento, sia i maestri dell'arte del passato che gli artisti spagnoli contemporanei hanno trovato uno spazio nella produzione ufficiale. Così, ai nomi di El Greco, Berruguete, Zurbarán, Velázquez, Salzillo e Goya, come autentici rappresentanti dell'arte del passato, si sono aggiunti quelli di Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz, Victorio Macho e Joan Ponç, come esempi di artisti del presente apparsi durante gli anni di Franco, o quelli di Pedro Bueno, Blas Moyano e Pablo Ruiz Picasso, trattati negli anni di transizione attraverso documentari biografici. Questo interesse nel rivelare la vita e l'ambiente personale e professionale degli artisti viventi, che era molto comune nel cinegiornale, portò all'inserimento regolare nei diversi numeri della rivista *Imágenes* di reportage, spesso tratti da altri cinegiornali stranieri, su artisti non solo spagnoli ma anche di altri paesi. In effetti, a partire dagli anni '60, è diventato molto comune coprire i processi creativi di famosi artisti internazionali le cui opere hanno segnato il corso delle nuove tendenze dell'arte.

La concezione che il franchismo ha avuto della storia, basata sul recupero, la rivitalizzazione e l'esaltazione di un passato glorioso che servisse da modello per il presente, portò anche NO-DO a ricorrere a determinati periodi storici o stili artistici come base per organizzare la struttura narrativa dei suoi documentari. Il Medioevo con la Riconquista e l'Età Moderna con i Re Cattolici, la creazione dell'Impero con Carlo V e Filippo II e l'espansione evangelizzatrice verso l'America furono le tappe storiche che segnarono il punto di partenza per rintracciare nelle sue manifestazioni artistiche le tracce di quel passato che il franchismo era interessato ad esaltare. Questa circostanza si è anche fatta notare in quei documentari che presentavano monumenti emblematici della nazione, come castelli, palazzi reali e monasteri, che sono state le tipologie architettoniche più ricorrenti nei documentari che si sono dedicati monograficamente a certi monumenti.

L'attenzione speciale per le città e i loro monumenti che fiorì sotto lo spirito romantico durante il XIX secolo acquisì un forte impulso durante tutto il XX secolo e i documentari NO-DO contribuirono attraverso quei titoli dedicatiall'eredità artistica e

monumentale spagnola a fornire una sintesi di conoscenze sugli esempi più singolari di identità di ciascuno dei territori che ritraevano. Tuttavia, questo interesse a far conoscere i monumenti più emblematici di un dato territorio andò oltre la geografia spagnola e le macchine da prese di NO-DO si spostarono in altri paesi, principalmente in America Latina, per mettere in evidenza i legami culturali comuni che esistevano tra la Spagna e quei paesi del continente americano nel quadro della politica di ispanità che fu messa in moto dall'apparato di Franco.

Le arti visive, principalmente la pittura e la scultura, sono state anche il punto di partenza di alcuni documentari che si sono concentrati sullo stile o l'iconografia di una o più opere, in modo che i titoli di questi film hanno coinciso spesso con il titolo dell'opera principale o con i temi o gli stili esaminati. Al contrario, altri documentari non si sono interessati così tanto a una o più opere particolari quanto a offrire allo spettatore una visione globale delle collezioni museali, proponendo un tour nelle diverse sale delle istituzioni museali che, in alcune occasioni, rendevano protagonisti anche i loro visitatori. Strettamente legati alle strategie narrative dei documentari sui musei furono i film che hanno trattato delle mostre tenute in Spagna, specialmente durante gli anni di Franco. Sebbene questi contenuti, di solito legati all'attualità, fossero di solito oggetto di cinegiornali, facevano anche parte di alcuni documentari e soprattutto di diversi numeri della rivista *Imágenes*. Anche se l'analisi di questi film è stata fondamentale per comprendere alcuni degli eventi culturali che furono promossi dalla cinematografia ufficiale del regime franchista, bisogna tener presente che questi film rappresentano solo una piccola parte della politica artistica franchista promossa da NO-DO, poiché, come è stato sottolineato, l'attualità era trattata dal cinegiornale. I futuri progetti di ricerca aiuteranno a poter valutare in modo globale quelle iniziative della politica artistica di Franco che furono promosse dal cinegiornale, dato che, non essendo questa attività di produzione di NO-DO uno degli obiettivi della nostra ricerca, non è stata esaminata in modo esaustivo. Lo stesso vale per altri tipi di informazioni di attualità (scoperte artistiche o archeologiche, restauri di opere d'arte, aste, furti, ecc.) che, sebbene facessero parte di alcuni numeri della rivista *Imágenes*, erano in realtà coperti dal cinegiornale. Così, nella ricerca futura ci concentreremo a dipanare il trattamento che l'arte ricevette nel cinegiornale per avere un quadro completo del modo in cui NO-DO costruì quell'immagine e l'identità dell'arte nella coscienza nazionale.

In ogni caso, l'obiettivo principale di questa tesi, che era quello di analizzare la costruzione dell'immagine e dell'identità dell'arte nella coscienza nazionale attraverso le produzioni documentarie e la rivista *Imágenes* de NO-DO, è stato raggiunto e i risultati ottenuti costituiscono un contributo essenziale alla comprensione della cultura visiva dell'arte in Spagna. Allo stesso modo, questo studio, che ha visto anche un considerevole lavoro di catalogazione inedita, ha dato un contributo importante e necessario alla storiografia dei documentari d'arte, sulla quale ci sono ancora molti campi da esplorare, dato che, nonostante sia un argomento scientifico di attualità a livello internazionale, non ha ricevuto tutta l'attenzione che merita in Spagna. Speriamo, quindi, che questa ricerca serva come base per studi futuri che forniscano nuovi dati e prospettive di analisi sui documentari d'arte spagnoli.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Interfaz de la base de datos del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El documental de arte en España (1939-1975)", HAR2017-83666-P (MEIC)..... 22

Figura 2. Interfaz de la base de datos del Proyecto de Investigación I+D Excelencia "El documental de arte en España (1939-1975)", HAR2017-83666-P (MEIC)..... 23

Figura 3. Portada de cuaderno de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. 1856-1881. 67

Figura 4. Estampa de la serie editada por la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios*. Francisco Muntaner y Moner (grabador) y Agustín Esteve y Marqués (dibujante). *Las hilanderas, o la fábula de Aracne*, 1796. 68

Figura 5. Estampa de la serie *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*. Léon-Auguste Asselineau (litógrafo) y Carlos de Vargas (dibujante). Vista de la fachada del Real Museo desde el Jardín Botánico. 1829-1832. 69

Figura 6. Estampa publicada en *Recuerdos y Bellezas de España.* F. J. Parcerisa (dibujante y litógrafo) y Fragmentos de los Palacios de Medina-Azzahra. 1855..... 70

Figura 7. Estampa publicada en *España artística y monumental, vistas y descripciones de sitios y monumentos más notables de España.* G. Pérez Villaamil (dibujante) y Bachelier y Bayot (litógrafos). Capilla Mayor de la Catedral de Toledo. 1842..... 71

Figura 8. Xilografía publicada en *El Museo Universal*. Costumbres de Madrid. Gabinete de lectura al aire libre. Pasado, presente y porvenir. 1858. 75

Figura 9. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. 1836. 79

Figura 10. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* La custodia del Santísimo Sacramento en Sevilla. 1840. 81

Figura 11. Xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* Armadura del Cid. 1843. 81

Figura 12. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Custodia de la Catedral de Toledo. 1877..... 84

Figura 13. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Joyero de plata y oro de Felipe Rodríguez y Palacios, regalado a la reina María Victoria.1871. 85

Figura 14. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* El pacientísimo Job. Escultura presentada por D. Francisco Pagés y Serratosa (premiada). Exposición Nacional de Bellas Arte. 1876. Madrid. 85

Figura 15. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Exposición Nacional de Bellas Artes: interior de la sala 5ª, el día de la inauguración. Dibujo del natural por Muñoz. 1881. Madrid..... 86

Figura 16. Grabado publicado en *La Ilustración Española y Americana.* Tercer centenario de Velázquez. Solemne inauguración de la sala de Velázquez en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Dibujo de Comba. 6 de junio de 1899. Madrid. 86

Figura 17. Fotografía de Charles Clifford. Escultura de San Bruno en la Cartuja de Miraflores. Burgos. 1853. 89

Figura 18. Fotografía de Charles Clifford. Acueducto de Segovia. Segovia. 1853. 92

Figura 19. Fotografía de Charles Clifford. Puente-acueducto de la fuente del Palo. Canal de Isabel II. Del álbum *Vistas de la presa y demás obras del Canal de Isabel II*. 1858. 93

Figura 20. Fotografía de Charles Clifford. Vista de la Pradera de San Isidro de Goya. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856. 94

Figura 21.Fotografía de Charles Clifford. Vista de unas Heras de labradores de Goya. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856. 94

Figura 22. Fotografía de Charles Clifford. Palacio de los Duques del Infantado. Del álbum *Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y la Casa de los Mendoza en Toledo…*1856. 94

Figura 23. Fotografía de Charles Clifford. Puerta del Sol. Toledo. 1858. 95

Figura 24. Fotografía de Charles Clifford. Monasterio de Yuste. Cáceres.1858. 95

Figura 25. Fotografía de Jane Clifford. Tesoro del Delfín. 1863. 96

Figura 26. Fotografía de Jane Clifford. Casco de Felipe II. 1865. 96

Figura 27. Fotografía de Jean Laurent. La Catedral de Murcia. Ca. 1870. 97

Figura 28. Jean Laurent. *Catálogo de los retratos que se venden de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*. Madrid. 1861. 98

Figura 29. Fotografía de Jean Laurent. Las Meninas de Velázquez. Museo del Parado. Madrid.1867. 98

Figura 30. Fotografía de Jean Laurent. Biblioteca de El Escorial. 1867. 99

Figura 31. Fotografía de Jean Laurent. *Une procession interrompue* de Mariano Fortuny. Ca. 1875. 99

Figura 32. *Colección de esculturas religiosas de Montañés*, Juan de Juni, Salcillo, etc., publicadas por "El Coleccionista de Tarjetas Postales". Fototipia Laurent. Madrid. Ca. 1900. 100

Figura 33. Anverso y reverso de la tarjeta postal con la imagen de *La Última Cena* de Francisco Salzillo. Laurent. Ca. 1900. 101

Figura 34. Museo del Prado. 20 tarjetas postales. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1905. 101

Figura 35. Madrid. 20 tarjetas postales. Fototipia de Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1905. 101

Figura 36. Fotograma de *Puerta del Sol* (Alexandre Promio, 1896)..... 104

Figura 37. Fotograma de *Puerte de Tolède* (Alexandre Promio, 1896). 104

Figura 38. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Barcelona..... 107

Figura 39. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Madrid. 107

Figura 40. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Sevilla. 107

Figura 41. Fotograma de *Voyage en Espagne* (Alice Guy, 1905). Granada. 107

Figura 42. Fotograma de *L'antique Tolède* (Segundo de Chomón, 1912). Toledo..... 109

Figura 43. Fotograma de *L'antique Tolède* (Segundo de Chomón, 1912). Casa- Museo del Greco. Toledo. 110

Figura 44. Fotograma de *Barcelone, principale villa de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912). 110

Figura 45. Fotograma de *Barcelone, principale villa de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912). 110

Figura 46. Secuencia de planos de *Burgos* (Segundo de Chomón, 1911). 111

Figura 47. Fotograma de *Escritores y artistas españoles* (Eduardo Zamacois, 1920). Santiago Rusiñol. 115

Figura 48. Fotograma de *Escritores y artistas españoles* (Eduardo Zamacois, 1920). Mariano Benlliure y Manuel Linares Rivas. 115

Figura 49. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Edgar Degas..... 116

Figura 50. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Claude Monet..... 116

Figura 51. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Auguste Renoir. . 116

Figura 52. Fotograma de *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915). Auguste Rodin. .. 116

Figura 53. Fotograma de *España Monumental* (ca. 1925). Patio de los Leones. 120

Figura 54. Fotograma de *España Monumental* (ca. 1925). Patio de los Arrayanes. 120

Figura 55. Fotograma de *Arte Greca – Architettura e Scultura – Epoca ellenistica* (SIC, 1924). Bailarinas Borghese del Museo del Louvre 123

Figura 56. Fotograma del Giornale LUCE A / A0303. Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa. Villa Falconieri di Frascati (Roma). 1929. 124

Figura 57. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 58. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 59. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 60. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 61. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 62. Fotograma de *Un viaje en ferrocarril por Andalucía* (1929). 129

Figura 63. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Vista aérea. 131

Figura 64. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Fundido encadenado. 131

Figura 65. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Interior de la Ermita de San Segundo. Ávila. 132

Figura 66. Fotograma de *Estampas Españolas: Ávila* (Leopoldo Alonso, 1929). Intertítulo. 132

Figura 67. Josep Maria Segarra. *Clausura del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrada en el Salón de Sesiones del Palacio de la Generalidad*... 134

Figura 68. Fotografía de Antonio Prast. Castillo de la Mota. Medina del Campo. Valladolid. 137

Figura 69. Fotografía de Antonio Prast. Castillo de la Mota. Medina del Campo. Valladolid. 137

Figura 70. Fotograma de *Voyage* (Heinrich Gaertner, 1936). Valencia. 139

Figura 71. Fotograma de *Voyage* (Heinrich Gaertner, 1936). Valencia. 139

Figura 72. Fotograma de *La ruta de Guadalupe* (Fernando Méndez-Leite, 1935). 140

Figura 73. Fotograma de *Espanya al dia* (1937). 143

Figura 74. Fotograma de *Espanya al dia* (1937). 143

Figura 75. Fotograma de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). Madrid. 144

Figura 76. Fotograma de *Defensa de Madrid* (Ángel Villatoro, 1937). Madrid. 144

Figura 77. *Velázquez* (Ramón Barreiro, 1937). 145

Figura 78. Fotograma del noticiario *Paramount* (1939) 156

Figura 79. Fotograma del noticiario *Paramount* (1939) 156

Figura 80. Obras halladas en uno de los depósitos. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1939-1940. 162

Figura 81. Exposición de Arte Recuperado. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1940-1941. 164

Figura 82. Exposición de Arte Recuperado. Hauser y Menet. Madrid. Ca. 1940-1941. 164

Figura 83. Portada del primer número de la revista Reconstrucción de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (abril, 1940). 171

Figura 84. Cabecera del *Noticiario Español* 183

Figura 85. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial. 186

Figura 86. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial. 186

Figura 87. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial. 187

Figura 88. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). El Escorial. 187

Figura 89. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). Viernes Santo. Murcia. . 187

Figura 90. Fotograma del *Noticiario Español*, nº 18 (1939). Gran retablo mayor de la Capilla Real de Granada. 189

Figura 91. Fotograma de *Madrid* (Ángel Negra, 1942). *La Inmaculada Concepción de los Venerables* de Bartolomé Esteban Murillo. 205

Figura 92. Fotograma de *Madrid* (Ángel Negra, 1942). *Dama de Elche*. 205

Figura 93. Cabecera del Noticiario Movietone Fox. 210

Figura 94. Cabecera del noticiario UFA-Tonwoche. 211

Figura 95. Cabecera del noticiario Giornale LUCE. 213

Figura 96. Noticia sobre la construcción del Empire State Building de Nueva York del Noticiario Fox Movietone News 4-394, ca. 1929. 218
Figura 97. Diferentes noticias sobre artistas realizando retratos del Noticiario Fox Movietone. 219
Figura 98. Fotograma del noticiario Fox News B6430-B6433, 08/10/1925 220
Figura 99. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925 220
Figura 100. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925 221
Figura 101. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925 221
Figura 102. Fotograma del noticiario Fox News Story B5561-B5565, 04/11/1925 222
Figura 103. Giornale LUCE A / A0609 de junio de 1930. 224
Figura 104. Fotograma del Giornale LUCE B / B1321 del 15 de junio 1938. 225
Figura 105. Giornale LUCE B / B1578 del 6 de octubre de 1939. 225
Figura 106. Sección *Reconstrucción* del noticiario 537 B 244
Figura 107. Diferentes modelos de la cabecera *Arte* 245
Figura 108. Diferentes títulos de reportajes de arte de la sección *Página en color* de la *Revista Cinematográfica Española (NO-DO)* 250
Figura 109. Fotograma de *Itinerario de Ávila* (n.º 105, 1947) 266
Figura 110. Fotograma de *Itinerario de Ávila* (n.º 105, 1947) 266
Figura 111. Fotograma de *En torno a Salamanca* (n.º 147, 1947) 267
Figura 112. Fotograma de *En torno a Salamanca* (n.º 147, 1947) 267
Figura 113. Fotograma de *Despertar jerezano* (n.º 599, 1956) 267
Figura 114. Fotograma de *Panorama riojano* (n.º 727, 1958) 267
Figura 115. Fotograma de *Motivos segovianos* (n.º 743, 1959) 268
Figura 116. Fotograma de *Motivos segovianos* (n.º 743, 1959) 268
Figura 117. Fotograma de *Costumbres españolas* (n.º 166, 1948) 269
Figura 118. Fotograma de Fotograma de *Costumbres españolas* (n.º 166, 1948) 269
Figura 119. Fotograma de *En el abril sevillano* (n.º 383, 1952) 271
Figura 120. Fotograma de *El toreo y sus glorias* (n.º 188 1948) 271
Figura 121. Fotograma de *En la Feria del Campo* (n.º 441, 1953) 272
Figura 122. Fotograma de *Madrid y sus fiestas* (n.º 1169, 1967) 272
Figura 123. Fotograma de *Fiestas en Soria* (n.º 968, 1963) 273
Figura 124. Fotograma de *Fiestas en Soria* (n.º 968, 1963) 273
Figura 125. Fotograma de *Semana Santa en Castilla* (n.º 120, 1947) 274
Figura 126. Fotograma de *Vía dolorosa* (Joaquín Reig, 1947) 274
Figura 127. Fotograma de *Artesanía andaluza* (n.º 86, 1946) 275
Figura 128. Fotograma de *Artesanía española* (n.º 264, 1950) 275

Figura 129. Fotograma de *Paraguay, corazón de América* (Ernesto Giménez Caballero, 1961) 277
Figura 130. Fotograma de *Paraguay, corazón de América* (Ernesto Giménez Caballero, 1961) 277
Figura 131. Fotograma de *Barcelona y la Sardana* (Christian Anwander, 1955)..... 280
Figura 132. Fotograma de *Barcelona y la Sardana* (Christian Anwander, 1955)..... 280
Figura 133. Fotograma de *Aires de mi tierra* (Alberto Carles Blat, 1958)..... 281
Figura 134. Fotograma de *España (fiestas y castillos)* (Jesús Fernández Santos, 1959) 282
Figura 135. Fotograma de *Málaga y la Costa del Sol* (Matías Prats, 1962) 282
Figura 136. Fotograma de *A propósito de Baleares* (José Luis Font, 1969)..... 283
Figura 137. Fotograma de *A propósito de Baleares* (José Luis Font, 1969)..... 283
Figura 138. Fotograma de *Barcelona, ciudad de congresos* (José Luis Font, 1970) ... 284
Figura 139. Fotograma de *Entre ríos y encinares* (Julio Pérez Tabernero, 1971) 284
Figura 140. Fotograma de *España país de congresos* (José Luis Font, 1970) 285
Figura 141. Fotograma de *España país de congresos* (José Luis Font, 1970) 285
Figura 142. Fotograma de *Bienvenidos a España* (Francisco Summers, 1970)..... 286
Figura 143. Fotograma de *Bienvenidos a España* (Francisco Summers, 1970)..... 286
Figura 144. Rótulos de *Diccionario turístico español* (Gonzalo Sebastián de Erice, 1972) 286
Figura 145. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974) 287
Figura 146. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974) 287
Figura 147. Fotograma de *España de los contrastes* (Ramón Masats, 1974) 288
Figura 148. Fotograma de *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* (Jorge Grau, 1971) 288
Figura 149. Fotograma de *Costas de Cataluña: Costa Brava y Costa Dorada* (Jorge Grau, 1971) 288
Figura 150. Fotograma de *Costas de Levante* (Adela Medrano, 1971)..... 289
Figura 151. Fotograma de *Costas de Levante* (Adela Medrano, 1971)..... 289
Figura 152. Fotograma de *Saludo a Menorca* (José Luis Font, 1970) 290
Figura 153. Fotograma de *Ibiza* (José Luis Font, 1970)..... 290
Figura 154. Fotograma de *Fuerteventura* (José López Clemente, 1976) 290
Figura 155. Fotograma de *Gran Canaria* (*Imágenes* n.º 1193, J.M Santos, 1967) 290
Figura 156. Fotograma de *Balada para Madrid* (Joaquín Castro, 1978) 291
Figura 157. Fotograma de *Balada para Madrid* (Joaquín Castro, 1978) 291
Figura 158. Fotograma de *Viaje por Cuenca* (Antonio Mercero, 1969) 292
Figura 159. Fotograma de *Valencia* (José López Clemente, 1969)..... 292

Figura 160. Fotograma de *Feria en Nueva York* (José Cárdenas y José María Cruz Novillo, 1964) 293
Figura 161. Fotograma de *España en la Feria de Nueva York* (Ismael Palacio Aldea, 1964) 293
Figura 162. Fotograma de *Piedras que renacen* (José López Clemente, 1969) 293
Figura 163. Fotograma de *Un viaje a Lima* (n.º 966, 1963) 295
Figura 164. Fotograma de *En Santo Domingo* (n.º 1196, 1967) 296
Figura 165. Fotograma de *Yucatán, el último paraíso Maya* (Mariano de Córdoba, 1977) 297
Figura 166. Fotograma de *México, México, México* (Mariano de Córdoba 1977) 297
Figura 167. Fotograma de *La primera dama argentina en España* (1947) 299
Figura 168. Fotograma de *La primera dama argentina en España* (1947) 299
Figura 169. Fotograma de *El presidente Quirino en España* (1951) 300
Figura 170. Fotograma de *El presidente Kubitschek en España* (1956) 300
Figura 171. Fotograma de *El presidente de Liberia en España* (1952) 301
Figura 172. Fotograma de *España y sus visitantes* (Alberto Reig, 1956) 301
Figura 173. Fotograma de *Un viaje a Marruecos* (n.º 967, 1963) 302
Figura 174. Fotograma de *Visita Real a Cuenca* (1977) 303
Figura 175. Fotograma de *Los Reyes en Zamora* (1978) 303
Figura 176. Fotograma de *Los Reyes de España en Egipto* (1977) 304
Figura 177. Fotograma de *Los Reyes de España en Egipto* (1977) 304
Figura 178. Fotograma de *Los Reyes de España en China* (1978) 304
Figura 179. Fotograma de *Los Reyes de España en Perú* (1978) 304
Figura 180. Fotograma de *Viaje de los Reyes de España a México* (1978) 305
Figura 181. Fotograma de *Los Reyes de España en Costa de Marfil y República Popular de Guinea* (1979) 305
Figura 182. Fotograma de *Los Reyes de Bélgica en España* (1978) 306
Figura 183. Fotograma de *Los Reyes de Bélgica en España* (1978) 306
Figura 184. Fotograma de *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938) 311
Figura 185. Fotograma de *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938) 311
Figura 186. Fotograma de *L'Agneau Mystique* (André Cauvin, 1939) 311
Figura 187. Fotograma de *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Graunding, 1938) 313
Figura 188. *El correo de la Unesco* 317
Figura 189. Fotograma de *Carpaccio* (Roberto Longhi y Umberto Barbaro, 1948) 322
Figura 190. Rótulo de los critofilms, SeleArte 324

Figura 191. Fotograma de *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Carlo Ludovico Ragghianti 1954) 325
Figura 192. Fotograma de *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (Carlo Ludovico Ragghianti 1954) 325
Figura 193. Fotograma de *Van Gogh* (Alain Resnais y Robert Hessens, 1948) 326
Figura 194. Fotograma de *Visite à Picasso* (Paul Haesaerts, 1950) 327
Figura 195. Fotograma de *Picasso* (Luciano Emmer, 1954) 327
Figura 196. Fotograma de *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) 328
Figura 197. Fotograma de *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) 328
Figura 198. Fotograma de *Rubens* (Henri Storck y Paul Haesaerts 1948) 329
Figura 199. Fotograma de *Rubens* (Henri Storck y Paul Haesaerts 1948) 329
Figura 200. Itinerario del "museo del cine" propuesto por Henri Lemaître 337
Figura 201. Fotograma de *A la sombra de la mezquita* (1948) 402
Figura 202, Fotograma de *Visiones goyescas* (1951) 402
Figura 203.Fotograma de *Reales Sitios* (1956) 403
Figura 204.Fotograma de *El Escorial, piedra de España* (1964) 403
Figura 205.Fotograma de *Especial Picasso* (1979) 404
Figura 206. Fotograma de *Zurbarán* (1966) 420
Figura 207. Fotograma de *Zurbarán* (1966) 420
Figura 208. Fotograma de *Flamenco en Castilla* (1970) 420
Figura 209. Fotograma de *Flamenco en Castilla* (1970) 420
Figura 210. Fotograma de *Artesanía noble* (1956) 421
Figura 211. Fotograma de *Artesanía noble* (1956) 421
Figura 212. Fotograma de *Mallorca: Arte y trabajo* (1948) 421
Figura 213. Fotograma de Fotograma de *Mallorca: Arte y trabajo* (1948) 421
Figura 214. Fotograma de *Arte español* (1957) 422
Figura 215. Fotograma de *Arte español* (1957) 422
Figura 216. Fotograma de *A la sombra de la Mezquita* (1948) 423
Figura 217. Fotograma de *A la sombra de la Mezquita* (1948) 423
Figura 218. Fotograma de *Zuloaga* (1950) 423
Figura 219. Fotograma de *Zuloaga* (1950) 423
Figura 220. Fotograma de *En el paisaje de Olot* (1956) 423
Figura 221. Fotograma de *En el paisaje de Olot* (1956) 423
Figura 222. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959) 424
Figura 223. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959) 424
Figura 224. Fotograma de *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960) 424

Figura 225. Fotograma de *El Greco, un pintor, un río, una ciudad* (1960) 424
Figura 226. Fotograma de *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975) 425
Figura 227. Fotograma de *Expresionismo rupestre en el Levante español* (1975) 425
Figura 228. Fotograma de *El Tapiz de la creación* (1972) 425
Figura 229. Fotograma de *El Tapiz de la creación* (1972) 425
Figura 230. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944) 426
Figura 231. Fotograma de *Ruta del arte románico* (1971) 426
Figura 232. Fotograma de *El Camino de Santiago* (1970) 426
Figura 233. Fotograma de *La ruta colombina* (1971) 426
Figura 234. Fotograma de *Evocación romántica* (1954) 427
Figura 235. Fotograma de *Evocación romántica* (1954) 427
Figura 236. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959) 427
Figura 237. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959) 427
Figura 238. Fotograma de *Museo Cerralbo* 428
Figura 239. Fotograma de *Maestro Malhoa* (1953) 428
Figura 240. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) 428
Figura 241. Fotograma de *Machu-Picchu: la ciudad perdida de los incas* (1968) 428
Figura 242. Fotograma de *Aranjuez* (1971) 430
Figura 243. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974) 430
Figura 244. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974) 430
Figura 245. Fotograma de *Murcia y Salzillo* (1948) 435
Figura 246. Fotograma de *Velázquez* (1960) 437
Figura 247. Fotograma de Zuloaga (1945) 441
Figura 248. Fotograma de Zuloaga (1945) 441
Figura 249. Fotograma de *Vázquez Díaz: su vida y su obra* (1968) 442
Figura 250. Fotograma de *Victorio Macho* (1968) 443
Figura 251. Fotograma de *Victorio Macho* (1968) 443
Figura 252. Fotograma de *Joan Ponç. Cadaques. Iannis Xenakis (Diálogo)* (1969) ... 444
Figura 253. Fotograma de *Pedro Bueno, pintor* (1976) 445
Figura 254. Fotograma de *Pedro Bueno, pintor* (1976) 445
Figura 255. Fotograma de *Blas Moyano, pintor* (1977) 446
Figura 256. Fotograma de *Blas Moyano, pintor* (1977) 446
Figura 257. Fotograma de *Picasso insólito* (1978) 447
Figura 258. Fotograma de *Especial Picasso* (1979) 448
Figura 259. Fotograma de *Cristalizaciones* (1967) 449

Figura 260. Fotograma de *Cristalizaciones* (1967) 449
Figura 261. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978) 449
Figura 262. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978) 449
Figura 263. Fotograma de *Zamora en el tiempo* (1978) 450
Figura 264. Fotograma de *Estampas italianas* (1948) 452
Figura 265. Fotograma de *Expresiones del arte* (1959) 453
Figura 266. Fotograma de *A través del arte* (1960) 454
Figura 267. Fotograma de *El extraño mundo del objeto* (1966) 455
Figura 268. Fotograma de *El arte hoy* (1966) 455
Figura 269. Fotograma de *Arte y tiempo* (1962) 456
Figura 270. Fotograma de *Arte vario* (1962) 456
Figura 271. Fotograma de *Paciencia y agilidad del arte* (1962) 457
Figura 272. Fotograma de *Del arte y sus variantes* (1964) 457
Figura 273. Fotograma de *El arte hoy* (1966) 458
Figura 274. Fotograma de *El arte hoy* (1966) 458
Figura 275. Fotograma de *Modos y modas del arte actual* (1968) 459
Figura 276. Fotograma de *Modos y modas del arte actual* (1968) 459
Figura 277. Fotograma de *Arte y artistas* (1965) 460
Figura 278. Fotograma de *La arquitectura y el hombre* (1965) 460
Figura 279. Fotograma de *Arte románico* (1961) 462
Figura 280. Fotograma de *Románico resucitado* (1963) 463
Figura 281. Fotograma de *Ruta del arte románico* (1971) 463
Figura 282. Fotograma de *Torres de Dios: una mirada al Románico por el Pirineo de Lérida* (1974) 463
Figura 283. Fotograma de *Ruta del gótico* (1971) 463
Figura 284. Fotograma de *Ruta del gótico* (1971) 463
Figura 285. Fotograma de *Ruta del arte hispanomusulmán* (1971) 463
Figura 286. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944) 466
Figura 287. Fotograma de *Tierra de castillos* (1944) 466
Figura 288. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954) 466
Figura 289. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954) 466
Figura 290. Fotograma de *Historia y cultura* (1956) 467
Figura 291. Fotograma de *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963) . 467
Figura 292. Fotograma de *Castillos de Segovia (llanto por el hombre-masa)* (1963) . 467
Figura 293. Fotograma de *El castillo medieval* (1969) 468

Figura 294. Fotograma de *El castillo medieval* (1969) 468
Figura 295. Fotograma de *Reales Sitios* (1956) 469
Figura 296. Fotograma de *Reales Sitios* (1956) 469
Figura 297. Fotograma de *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957) 469
Figura 298. Fotograma de *Dos ciudades históricas y dos sitios reales* (1957) 469
Figura 299. Fotograma de *Aranjuez* (1971) 470
Figura 300. Fotograma de *Aranjuez* (1971) 470
Figura 301. Fotograma de *Monumento de fe. La Catedral de Chartres* (1956) 470
Figura 302. Fotograma de *Torreciudad* (1979) 470
Figura 303. Fotograma de *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953) 471
Figura 304. Fotograma de *Así es Portugal: los monasterios de Alcobaça y Batalha* (1953) 471
Figura 305. Fotograma del Noticiario 493 A (16 de junio de 1952) 472
Figura 306. Fotograma del Noticiario 1246 B (21 de noviembre de 1966) 472
Figura 307. Fotograma de *El monasterio de Poblet* (1969) 472
Figura 308. Fotograma de *El monasterio de Poblet* (1969) 472
Figura 309. Fotograma del Noticiario 1060 C (29 de abril de 1963) 474
Figura 310. Fotograma del Noticiario 1071 C (15 julio de 1963) 474
Figura 311. Fotograma del Noticiario 1071 C (15 julio de 1963) 474
Figura 312. Fotograma de *El Escorial, piedra de España* (1964) 474
Figura 313. Fotograma de *Revelación del Escorial* (1974) 475
Figura 314. Fotograma de *Torres, almenas y cumbres* (1949) 477
Figura 315. Fotograma de *Tierras onubenses* (1953) 477
Figura 316. Fotograma de *Toledo y su Semana Santa* (1954) 478
Figura 317. Fotograma de *Toledo y su Semana Santa* (1954) 478
Figura 318. Fotograma de *De Yuste a Guadalupe: cuna de conquistadores* (1959) 478
Figura 319. Fotograma de *Cuatro siglos de Madrid* (1961) 479
Figura 320. Fotograma de *Cuatro siglos de Madrid* (1961) 479
Figura 321. Fotograma de *Piedra y agua: homenaje a Segovia en el Bimilenario del Acueducto* (1973) 480
Figura 322. Fotograma de *Mérida – 2000 años* (1975) 480
Figura 323. Fotograma de *Mérida – 2000 años* (1975) 480
Figura 324. Fotograma de *Lugo 2000* (1976) 480
Figura 325. Fotograma de *Legado arquitectónico* (1975) 481
Figura 326. Fotograma de *Méjico incógnito* (1959) 483

Figura 327. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) 484
Figura 328. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) 484
Figura 329. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) 484
Figura 330. Fotograma de *Cuzco: ciudad dos veces imperial* (1968) 484
Figura 331. Fotograma de *De Éfeso a Estambul* (1956) 485
Figura 332. Fotograma de *Milenario Egipto* (1963) 486
Figura 333. Fotograma de *Milenario Egipto* (1963) 486
Figura 334. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 486
Figura 335. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 486
Figura 336. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 487
Figura 337. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 487
Figura 338. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 487
Figura 339. Fotograma de *Viaje por Italia* (1959) 487
Figura 340. Fotograma de *Ciudades de América* (1964)..... 487
Figura 341. Fotograma de *Ciudades de América* (1964)..... 487
Figura 342. Fotograma de *La Navidad en el Museo del Prado* (1972) 488
Figura 343. Fotograma de *La Pasión en Castilla* (1955) 488
Figura 344. Fotograma de *El milagro de las rosas* (1956)..... 489
Figura 345. Fotograma de *El milagro de las rosas* (1956)..... 489
Figura 346. Fotograma de *San Antonio de la Florida* (1957) 490
Figura 347. Fotograma de *Las pinturas negras de Goya* (1959)..... 490
Figura 348. Fotograma de *Dibujos de humor* (1968) 490
Figura 349. Fotograma de *Prado vivo* (1965) 493
Figura 350. Fotograma de *Prado vivo* (1965) 493
Figura 351. Fotograma de *Museo vivo* (1980)..... 495
Figura 352. Fotograma de *Museo vivo* (1980)..... 495
Figura 353. Fotograma de *Arte sacro* (1951) 496
Figura 354. Fotograma del Noticiario 459 A (22 de octubre de 1951) 497
Figura 355. Fotograma de *Pintura contemporánea* (1952)..... 498
Figura 356. Fotograma de *Arte plástico hoy* (1952)..... 498
Figura 357. Fotograma de *Artes y costumbres chinas* (1953) 499
Figura 358. Fotograma de *Arte español* (1957)..... 499
Figura 359. Fotograma de *Arte español* (1957)..... 500
Figura 360. Fotograma de *Arte español* (1957)..... 500
Figura 361. Fotograma de *Carlos V y su ambiente* (1958)..... 500

Figura 362. Fotograma de *Carlos V y su ambiente* (1958) 500
Figura 363. Fotograma de *Arte de América y España* (1963) 502
Figura 364. Fotograma de *Arte de América y España* (1963) 502
Figura 365. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964) 502
Figura 366. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964) 502
Figura 367. Fotograma de *Veinticinco años de paz: arte* (1964) 502
Figura 368. Fotograma de *El deporte en la Bellas Artes* (1969) 502
Figura 369. Fotograma de *La más alta ocasión* (1971) 503
Figura 370. Fotograma de *Artes plásticas en Lanzarote* (1977) 503
Figura 371. Fotograma de *Ruinas y castillos* (1954) 505
Figura 372. Fotograma de *Mosaico de arte* (1960) 505
Figura 373. Fotograma de *Arte y tiempo* (1961) 505
Figura 374. Fotograma de *Méjico antiguo* (1962) 506
Figura 375. Fotograma de *Méjico antiguo* (1962) 506
Figura 376. Fotograma de *Actualidad del arte antiguo* (1966) 507
Figura 377. Fotograma de *Actualidad del arte antiguo* (1966) 507
Figura 378. Fotograma de *Arte doliente* (1963) 508
Figura 379. Fotograma de *Arte doliente* (1963) 508
Figura 380. Fotograma de *Arte rupestre en Madrid* (1965) 508
Figura 381. Fotograma de *Arte rupestre en Madrid* (1965) 508
Figura 382. Fotograma de *El arte y su conservación* (1966) 509
Figura 383. Fotograma de *Arte y arqueología* (1967) 510
Figura 384. Fotograma de *Arte y arqueología* (1967) 510

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Organización de la producción del cine informativo oficial entre 1938 y 1941. 193
Tabla 2. Adscripción de NO-DO entre 1942 y 1945 228
Tabla 3. Adscripción de NO-DO entre 1946 y 1951 231
Tabla 4. Adscripción de NO-DO entre 1951 y 1968 233
Tabla 5. Adscripción de NO-DO entre 1968 y 1977 236
Tabla 6. Adscripción de NO-DO entre 1977 y 1978 238
Tabla 7. Adscripción de NO-DO entre 1978 y 1981 238
Tabla 8. Cifras de producción de NO-DO. 241

Tabla 9. Documentales de arte españoles presentados a los principales festivales internacionales de cine entre 1954 y 1962..... 332

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Evolución cuantitativa de las películas de arte en los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y los documentales en color de la entidad NO-DO 363

Gráfico 2. Evolución cuantitativa global de las películas de arte en la entidad NO-DO 364

Gráfico 3. Producción total de los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y los documentales en color..... 375

Gráfico 4. Películas de arte en los documentales en blanco y negro, la revista Imágenes y documentales en color 375

Gráfico 5. Directores de los documentales de arte de NO-DO 377

FUENTES

ARCHIVOS

FILMOTECA ESPAÑOLA (Madrid)
- Archivo Histórico de NO-DO
- Fondo fotográfico
- Fondo fílmico
- Fondo hemerográfico

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA) (Alcalá de Henares)
- Expedientes de censura
- Cartas, correspondencias, instancias y documentos oficiales

FILMOTECA DE CATALUNYA
- Fondo fílmico

FILMOTECA REGIONAL DE MURCIA FRANCISCO RABAL
- Fondo fílmico

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA
- Archivo de la Guerra

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA
- Biblioteca Digital Hispánica
- Hemeroteca Digital

ARCHIVIO LUCE
- Fondo fílmico

ARCHIVIO DELLA FONDAZIONE CENTRO STUDI SULL'ARTE LICIA E CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (Luca)
- Fondo fílmico
- Documentación relativa a los *critofilm* (guiones, locuciones, diseños y fotografías)

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE ROBERTO LONGHI (Florencia)
- Fondo fílmico
- Bibliografía

CINETECA DI BOLOGNA (Bolonia)
- Fondo Luciano Emmer (documentación relativa a los documentales de arte, entrevistas, guiones y fuentes hemerográficas)
- Catálogos de documentales de arte
- Bibliografía

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA (Roma)
- Biblioteca digitale Luigi Chiarini

ARCHIVES FRANÇAISES DU FILM DU CNC (Bois-d'Arcy)
- Fondo fílmico

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (París)
- Fondo fílmico

CATÁLOGOS Y ANUARIOS

ACTIVIDADES DEL NO-DO. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1971.

ANUARIO CINEMATOGRÁFICO HISPANOAMERICANO. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950.

ANUARIO DEL CINE ESPAÑOL 1955-1956. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1956.

ANUARIO DEL ESPECTÁCULO. Madrid: Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo, 1944-1945.

ANUARIO ESPAÑOL DE CINEMATOGRAFÍA. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963.

ASOLO E IL FILM SULL'ARTE: 1973-1982. Asolo: Comune di Asolo, 1982.

CATÁLOGO DE DOCUMENTALES NO-DO. Madrid: Publicaciones de Promoción Exterior de Radio y Televisión Española, 1968.

CINE ESPAÑOL 1. Madrid: Uniespaña, 1976.

CINE ESPAÑOL 2. Madrid: Uniespaña, 1976.

CINE ESPAÑOL. Madrid: Uniespaña, 1967.

CINE ESPAÑOL. Madrid: Uniespaña, 1971.

DIX ANS DE FILMS SUR L'ART (1952-1962): PEINTURE ET SCULPTURE. CATALOGUE. París: UNESCO, 1966.

FILMS SUR L'ART. 1960 ARCHITECTURE. París: UNESCO, 1960.

IMÁGENES 1945-1953. Madrid: Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, s.f.

IMÁGENES 1965-1968. Madrid: Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, s.f.

LE FILM SUR L'ART: ETUDES CRITIQUES ET RÉPERTOIRE INTERNATIONAL. París: UNESCO, 1949.

LE FILM SUR L'ART: BILAN 1950. ETUDES CRITIQUES. RÉPERTOIRE INTERNATIONAL. París: UNESCO, 1951.

LE FILM SUR L'ART: PANORAMA 1953. París: UNESCO, 1953.

NOTICIARIOS Y DOCUMENTALES CINEMATOGRÁFICOS NO-DO. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1970.

HEMEROGRAFÍA

OCHOA, Eugenio de, "Introducción". *El Artista*, t. 1, n.º 1, 1835, pp. 1-2.

OCHOA, Eugenio de, "Velázquez". *El Artista*, t. 1, n.º 1, 1835, pp. 6-9.

CARDERERA Y SOLANO, Valentín, "Biografía de D. Francisco de Goya, pintor". *El Artista*, t. 2, 1 de abril de 1835, pp. 253-255.

"Introducción". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 1, 3 de abril de 1836, p. 5.

"Abadía de Westminster". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 2, 10 de abril de 1836, p. 23.

"La aduana". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 2, 10 de abril de 1836, p. 17

"El Alcázar de Segovia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 3, 14 de abril de 1836, p. 25.

"El Palacio de Buenavista". *Semanario Pintoresco Español* t. 1, n.º 5, 1 de mayo de 1836, p. 41.

"Ticiano [sic]". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 8, 22 de mayo de 1836, p. 72.

"Iglesia de San Pedro en Roma". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 9, 29 de mayo de 1836, p. 77.

"Plaza del Vaticano en Roma". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 9, 29 de mayo de 1836, p. 76.

"Jerusalén". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 10, 5 de junio de 1836, p. 84

"Venecia la bella". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 10, 5 de junio de 1836, p. 81.

"La Real Fábrica de Platería Martínez". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 12, 19 de junio de 1836, p. 97.

"Palacio de las Tullerías". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 13, 26 de junio de 1836, p. 105.

"Argel". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 14, 3 de julio de 1836, p. 117.

"La Bastilla". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 16, 17 de julio de 1836, p. 129.

"San Petersburgo". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 17, 24 de julio de 1836, p. 137.

"La Torre de Londres". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 21, 21 de agosto de 1836, p. 184.

"Valencia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 21, 21 de agosto de 1836, p. 169.

"Mosckou". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 25, 18 de septiembre de 1836, p. 208

"Nuestra Señora de París". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 25, 18 de septiembre de 1836, p. 201.

"La Catedral de Córdoba". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 27, 2 de octubre de 1836, p. 217.

"Un mendigo de A. Ferran". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 28, 9 de octubre de 1836, p. 226.

"La Lonja de Valencia". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 34, 20 de noviembre de 1836, p. 273.

"La Catedral de Sevilla". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 34, 20 de noviembre de 1836, p. 280.

"El Acueducto de Tarragona". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 35, 27 de noviembre de 1836, p. 281.

"Baños árabes de Gerona". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 36, 4 de diciembre de 1836, p. 289.

"El sepulcro de los reyes de Aragón". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 37, 11 de diciembre de 1836, p. 297.

"El Monasterio de Yuste". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 38, 18 de diciembre de 1836, p. 312.

"El sepulcro del obispo Gutiérrez de Vargas". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 38, 18 de diciembre de 1836, p. 305.

"Burgos". *Semanario Pintoresco Español*, t. 1, n.º 39, 25 de diciembre de 1836, p. 313.

"La custodia del Santísimo Sacramento en Sevilla". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 25, 21 de junio de 1840, p. 193.

"Armadura del Cid". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 57, 10 de octubre de 1843, p. 289.

"Utilidad de las estampas y de su uso". *Semanario Pintoresco Español*, n.º 6, 11 de febrero de 1844, p. 48.

WEY, Francis, "De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts". *La Lumière*, n.º 1, 9 de febrero de 1851, p. 2-3.

"Costumbres de Madrid. Gabinete de lectura al aire libre. Pasado, presente y porvenir". *El Museo Universal*, n.º 6, 30 de marzo de 1858, p. 48.

"Advertencia importante". *El Museo Universal*, n.º 45, 7 de noviembre de 1869.

"Joyero ofrecido á S.M. la reina". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 10, 15 de abril de 1871, p. 492.

S. J., "Joyero del siglo XIII". *La Ilustración Española y Americana*, n.º 26, 15 de septiembre de 1871, pp. 453 y 456.

"Espada de honor". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 48, 30 de diciembre de 1874, p. 767.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Custodia de la catedral de Toledo". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 21, 8 de junio de 1877, pp. 365 y 381.

"Jubileo episcopal de Pío IX". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 22, 15 de junio de 1877, pp. 385 y 387.

"Vaso regalado por el Sr. Duque de Montpensier al Excmo. Sr. Duque de Sesto". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 5, 30 de enero de 1878, pp. 86-87.

"Joyas regaladas á SS. MM. Los Reyes". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 5, 8 de febrero de 1878, pp. 94 y 99.

"Tocador de bronce con plata oxidada y esmalte". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 9, 8 de marzo de 1878, pp. 155 y 165.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Cáliz regalado al sumo pontífice [sic]". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 18, 15 de mayo de 1878, pp. 311 y 328.

"Joyas regaladas por S. M. á la reina doña María Cristina". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 45, 8 de diciembre de 1879, pp. 347 y 361.

"Joyas antiguas del arte de orfebrería". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 18, 15 de mayo de 1881, p. 299.

MÉLIDA, José Ramón, "La exposición de arte retrospectivo". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 21, 8 de junio de 1881, pp. 374-375.

"La exposición de arte retrospectivo: relicario de hierro repujado y damasquinado (siglo XVI), presentado por la Casa Real". *La Ilustración Española y Americana*, n.º 23, 22 de junio de 1881, p. 397.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Lámpara y custodia". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 23, 22 de junio de 1881, pp. 400, 402 y 409.

MADRAZO, Pedro de, "Los periódicos ilustrados de Madrid". *La Ilustración Española y Americana*, n.º 1, 8 de enero de 1882, p. 7.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Orfebrería española", *La Ilustración Española y Americana,* n.º 35, 22 de septiembre de 1882, pp. 163 y 176.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Arte retrospectivo. Cruz antigua de la catedral de Córdoba". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 13, 8 de abril de 1884, pp. 215 y 224.

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, "Jubileo sacerdotal del papa León XIII". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 34, 15 de septiembre de 1887, pp. 150 y 160.

ALCÁNTARA, Francisco, "El Greco precursor de Velázquez". *La Opinión*, 25 de octubre de 1887.

CASTRO Y SERRANO, José de, "Joyas moriscas". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 46, 15 de diciembre de 1887, pp. 358, 359 y 365.

ALCÁNTARA, Francisco, "El precursor de Velázquez". *La Justicia*, 6 de abril de 1888, pp. 1-2.

"Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 28, 30 de julio de 1895, pp. 51 y 55.

REPARAZ, Gonzalo de, "Orfebrería moderna". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 27, 22 de junio de 1896, pp. 35 y 48.

"Arte cristiano". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 6, 15 de febrero de 1906, p. 104.

SERRANO FATIGATI, Enrique, "Vajillas artísticas". *La Ilustración Española y Americana,* n.º 43, 30 de diciembre de 1907, pp. 394-395.

UNAMUNO, Miguel de, "El Greco". *Rasssegna d'Arte*, XIV, n.º 4, 1914, pp. 75-85.

"Resoluciones adoptadas por el Primer Congreso Español de Cinematografía, elevadas a la aprobación del Gobierno de S. M.". *La Pantalla*, n.º 45, 1928, p. 760.

MARCA BOADA, Antonio, "Falsos conceptos sobre España en el extranjero*". La Vanguardia*, n. º 20.150, 21 de septiembre de 1928, p. 17.

"Real Cinema". *ABC*, 30 de marzo de 1930, p.57.

"El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n.º 20.705, 3 de julio de 1930, p. 21.

"Vida Cinematográfica. Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Cine educativo". *La Vanguardia*, n.º 21.102, 14 de octubre de 1931, p. 11.

"Vida cinematográfica. Del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía". *La Vanguardia*, n. º 21.103, 15 de octubre de 1931, p. 14.

PRAST, Antonio, "El Castillo de la Mota, de Medina del Campo. Intento de 'huida' de doña Juana la Loca". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 101, 1932, pp. 508-522.

SANZ Y DÍAZ, José, "De Arte. Un inteligente proyecto de restauración del Castillo de la Mota". *El Siglo Futuro*, n.º 17.782, 2 de septiembre de 1933, p. 3.

"El Programa de Falange Española de las J.O.N.S". *ABC*, n.º 9.834, 30 de noviembre de 1934, p. 33.

"Cinegramas". *ABC*, 14 de marzo de 1935, p. 11.

D'ORS, Víctor, "Hacia la reconstrucción de las ciudades de España". *Vértice*, n.º 3, junio de 1939.

"Llegan a San Sebastián los cuadros que figuraron en la exposición de Ginebra". *ABC*, n.º 10.470, 8 de septiembre de 1939, p. 12.

"Retornan a Madrid los cuadros del Museo del Prado, que fueron expatriados por los rojos". *La Vanguardia*, n.º 22.767, 9 de septiembre de 1939.

SALAVERRÍA, José María, "Los fantasmas del museo". *ABC*, n.º 10. 471, 9 de septiembre de 1939, p. 3.

ABRIL, Manuel, "¡Completo el Museo del Prado"! *ABC*, n.º 10.472, 10 de septiembre de 1939, p. 3.

"La exposición de la reconstrucción de España". *Reconstrucción*, n.º 3, junio-julio 1940.

GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, "Manifiesto a la cinematografía española". *Primer Plano*, n.º 2, 27 de octubre de 1940.

GARCÍA, P., "La hermosa fiebre del documental". *Primer Plano*, n.º 4, 10 de noviembre de 1940.

"El Tesoro Artístico devuelto por Francia". *Revista Nacional de Educación*, n.º 3, 1941, pp. 79-83.

ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando, "Recuerdos de la exposición de Ginebra (1939)". *Revista Nacional de Educación*, n.º 4, 1941, pp. 27-34.

ÍÑIGUEZ, Francisco, "El arte en España durante la guerra: su destrucción, dispersión y rescate". *Revista Nacional de Educación*, n.º 5, 1941, pp. 29-40.

MUGURUZA, Pedro, "Problemas de arquitectura en la reconstrucción nacional". *Revista Nacional de Educación*, n.º 5, 1941, pp. 41-55.

MUGURUZA, Pedro, "Lo medieval, el Imperio y lo barroco". *Legiones y falanges*, n.º 15, 1942, pp. 8-9.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* n.º 47, 1943, pp. 174-212.

SORIANO, Joaquín, "Orientación de NO-DO sobre documentales". *Primer Plano*, n.º 123, 7 de marzo de 1943.

GRIERSON, John, "La libre difusión de ideas. Un debate animado en el seno de la subcomisión de información de masas". *El Correo de la UNESCO*, n.º 1, vol. 1, 1948, p. 3.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, "La pintura española y la generación del 98". *Arbor*, n.º 26, 1948, pp. 449-458.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, "La pintura española y la Generación del 98". *Arbor*, n.º 36, 1948, pp. 449-458.

BOLEN, Francis, "Bautismo y definición de la Película de Arte". *El Correo de la UNESCO*, n.º 3, vol. 3, 1950 p. 11.

"Películas documentales de arte en Italia". *El Correo de la UNESCO*, n.º 4, vol. 3, 1950, p. 10.

VLAD, Roman, "La musica nel documentario d'arte". *Bianco e Nero*, n.º 8-9, agosto-septiembre de 1950, pp. 111—116.

"Ayer inauguró el jefe del Estado la Exposición de Arte Sacro Misional en el Palacio del Retiro". *ABC*, 20 de mayo de 1951.

FRADIER, Georges, "¿Quién ve las películas sobre arte?". *El correo de la UNESCO*, n.º 9, vol. IV, 1951, p. 16.

CÉSAR PAREDES, Ovidio, "Documentales de arte". *Revista Internacional del Cine*, n.º 3, octubre de 1952, pp. 67-70.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Introducción a la Bienal". *Mundo Hispánico*, n.º 46, 1952, p. 15.

"Inauguración de una exposición china". *ABC*, 23 de abril de 1953, p. 30.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Los programas dobles". *Espectáculo*, n.º 85, 1954.

"Presentación". *Goya. Revista de Arte*, n.º 1, 1954, p. 8.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Documentales españoles de arte". *Espectáculo*, n.º 91, 1955.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental: lluvia de festivales", *Espectáculo*, n.º 95, mayo-junio, 1955.

"Exposición Antológica de Ortega Muñoz". *ABC*, 20 de noviembre de 1956, p. 51.

LAFUENTE FERRARI, "Los frescos de San Antonio de la Florida". *ABC*, 13 de enero de 1956, pp. 15 y 19.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Su aspecto económico. III. Distribución y exhibición". *Espectáculo*, n.º 110, 1956.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Su aspecto económico. IV. Obligatoriedad de exhibición". *Espectáculo*, n.º 111, 1956.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Aspecto económico del documental. V. Protección al cortometraje". *Espectáculo*, n.º 113, 1957.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Un festival en Madrid". *Espectáculo*, n.º 118, 1957.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Por la boca muere el pez", *Espectáculo*, n.º 121, 1957.

"El jefe del Estado inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes". *ABC*, 5 de mayo de 1957, p. 55.

"Se inaugura la exposición de Vázquez Díaz". *ABC*, 23 de mayo de 1957, p. 52.

"Conferencia de clausura en la Exposición Vázquez Díaz". *ABC*, 3 de julio de 1957, p. 42.

BALLESTE, Jaume, "Vázquez Díaz y los hombres de su tiempo". *Blanco y Negro*, 6 de julio de 1957, p. 99.

AMALIO LÓPEZ, "Documental y realidad española". *Film Ideal*, nº 21, 1958, pp. 22-23.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "Rincón del documental. Una puerta abierta para el incremento de la exhibición de documentales españoles". *Espectáculo*, n.º 128, 1958.

MORENO NIETO, Luis, "Hoy se conmemora en España el CD aniversario de la muerte del emperador Carlos V". *ABC*, 21 de septiembre de 1958, p. 69.

MEDINA GÓMEZ, José, "Carlos V y su ambiente, en Toledo". *ABC*, 8 de noviembre de 1958, pp. 36-54.

LÓPEZ CLEMENTE, José, "La expansión del color en el documental". *Espectáculo*, n.º 131, enero de 1959.

FONS, Angelino, “El cortometraje en España”. *Espectáculo*, n.º 134, 1959.

“Los restos de José Antonio están ya en la basílica de Cuelgamuros”. *ABC*, 31 de marzo de 1959, pp. 23-24.

“Franco presidió la solemne inauguración de la basílica de Santa María de la Cruz del Valle de los Caídos”. *ABC*, 2 de abril de 1959, pp. 15-17.

ANDRESCO, Víctor, “Nuestro cine ante el aniversario de Diego Velazquez”. *Espectáculo*, n.º 150, 1960, p.15.

“II Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino”. *Espectáculo*, n.º 145, 1960.

VERONESE, Vittorino, “Mensaje del Director General de la Unesco”. *El Correo de la UNESCO*, n.º especial, 1960, p. 3.

RAMÍREZ DE LUCAS, Antonio, “El Románico o la diversidad en la unidad”. *Arquitectur*a, n.º 32, 1961, pp. 43-46.

ALMAGRO BASCH, Martín, “La Misión Arqueológica de España en Nubia”. *Las Ciencias*, n.º 1, vol. 27, 1962, pp. 201-218

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús, “Documentales españoles en los festivales internacionales”. *Nuestro Cine*, n.º 8, 1962, p. 42.

LÓPEZ CLEMENTE, José, “Ordenación del cine documental”. *Espectáculo*, n.º 67, 1963, p. 30.

ALMAGRO BASCH, Martín, “El salvamento de los templos de Abu-Simbel y los tesoros de Nubia”. *Arte Hogar*, n.º 228, 1964.

“El señor Lora Tamayo inaugura una reproducción de las cuevas de Altamira en el Museo Arqueológico”. *ABC*, 15 de octubre de 1964, p. 69.

ALMAGRO BASCH, Martín, “La participación de España en la Campaña de Nubia”. *África*, n.º 300, 1966, pp. 710-715.

GIMÉNEZ-RICO, Antonio, “El NO-DO y el arte contemporáneo”. *Cinestudio*, n.º 50, octubre de 1966, pp. 316-317.

“Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico 1975”. *Ciudad y Territorio*, n.º 22, 1974, pp. 88-89.

BLÁZQUEZ, Susana, “El género documental. El gran olvidado”. *Cinevideo*, n.º 19, 1985, pp. 16-23.

LEGISLACIÓN

Real Decreto disponiendo se proceda al Catálogo monumental y artístico de la Nación, de 1 de junio de 1900. *Gaceta de Madrid*. Madrid, t. 2, n.º 153, 2 de junio de 1900, p. 1079.

Real Decreto disponiendo que por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se continúe la formación del Inventario general de los monumentos históricos y artísticos del Reino, de 14 de febrero de 1902. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n.º 49, 18 de febrero de 1902, pp. 734-735.

Constitución de la República Española, de 9 de diciembre de 1931. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n. º344, 10 de diciembre de 1931, pp. 1578-1588.

Ley relativa al Patrimonio Artístico Nacional, de 13 de mayo de 1933. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n. º145, 25 de mayo de 1933, pp. 1393-1399.

Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de 23 de julio de 1936, disponiendo se constituya un Junta, en relación inmediata con el Director general de Bellas Artes, encargada de intervenir con amplias facultades cuantos objetos de arte o históricos y científicos se encuentren en los Palacios ocupados. *Gaceta de Madrid*. Madrid, n.º 207, 25 de julio de 1936, p. 834.

Decreto del Gobierno del Estado, de 14 de enero de 1937, creando la Delegación Nacional del Estado de Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 89, 17 de enero de 1937, pp. 134-135.

Orden del Gobierno Central, de 21 de marzo de 1937, creando, con carácter nacional, una Junta de Censura Cinematográfica en cada una de las provincias de Sevilla y Coruña. *BOE*. Burgos, n.º 158, 27 de marzo de 1937, p. 818.

Orden del Gobierno Central, de 29 de abril de 1937, dictando instrucciones complementarias a la Orden de 21 de marzo sobre censura cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 195, de 2 de mayo de 1937, pp. 1236-1239.

Orden del Gobierno Central, de 28 de mayo de 1937, disponiendo que las disposiciones referentes a la censura cinematográfica entrarán en todo su vigor pasado el 31 del mes actual. *BOE*. Burgos, n.º 222, de 30 de mayo de 1937, p. 1666.

Orden de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 29 de mayo de 1937, dictando reglas para la mayor eficacia en los servicios encomendados a la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 226, de 3 de junio de 1937, pp. 1723-1724.

Orden de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 19 de octubre de 1937, disponiendo que la censura cinematográfica pase a depender de la Delegación del Estado para la Prensa y Propaganda. *BOE*. Burgos, n.º 370, de 25 de octubre de 1937, p. 4013.

Orden circular de la Secretaría General del Jefe del Estado, de 10 de diciembre de 1937, sobre censura cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 418, de 12 de diciembre de 1937, pp. 4771-4772.

Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 22 de abril de 1938, creando el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, Burgos, n.º 549, 23 de abril de 1938, pp. 6920-6922.

Orden del Ministerio del Interior, de 11 de junio de 1938, dictando las normas de organización y funcionamiento del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones dependientes de este Departamento. *BOE*, n.º 601, 16 de junio de 1938, pp. 7868-7870.

Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 9 de agosto de 1938, disponiendo normas reglamentando el funcionamiento de las Comisarias de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 49, 18 de agosto de 1938, pp. 775-776.

Orden del Ministerio del Interior, de 2 de noviembre de 1938, sobre organización de la Comisión y Junta de Censura Cinematográfica. *BOE*. Burgos, n.º 128, de 5 de noviembre de 1938, pp. 2222-2223.

Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 11 de enero de 1939, fijando normas para que en plazo no lejano pueda Liquidarse el Servicio de Recuperación Artística, reintegrando al de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a las funciones únicas que le son propias. *BOE*, n.º 13, de 13 de enero de 1940, pp. 286-287.

Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 31 de mayo de 1939, sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 162, de 11 de junio de 1939, pp. 3194-3195.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 20 de octubre de 1939, creando la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. *BOE*. Madrid, n.º 294, 21 de octubre de 1939, pp. 5895-5896.

Orden del Ministerio de la Gobernación, de 21 de febrero de 1940, fijando la competencia y funciones del Departamento de Cinematografía Dependiente de la Dirección General de Propaganda. BOE, nº 56, de 25 de febrero de 1940, p. 1393.

Ley de Bases de la Organización Sindical de 6 de diciembre de 1940. *BOE*. Madrid, n.º 342, 7 de diciembre de 1940, pp. 8388-8392.

Ley, de 20 de mayo de 1941, por la que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de F. E. T. y de las J. O. N. S., que se crea por la presente Ley. *BOE*. Madrid, n.º 142, de 22 de mayo de 1941, pp. 3636-3637.

Decreto de la Secretaría General de Movimiento, de 10 de octubre de 1941, por el que se organizan los servicio de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS. *BOE*. Madrid, n.º 288, 15 de octubre de 1941, pp. 7987-7988.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 11 de noviembre de 1941, por la que se dictan normas para dar aplicación adecuada a los fondos reunidos por el Sindicato

Nacional de Espectáculo para protección y estímulo de la producción cinematográfica nacional. *BOE*. Madrid, n.º 321, de 17 de noviembre de 1941, p. 8974.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 10 de diciembre de 1941, por la que se dictan normas para el desarrollo y fomento de la producción cinematográfica española. *BOE*. Madrid, n.º 347, 13 de diciembre de 1941, p. 9724.

Decreto de la Secretaría General del Movimiento, de 19 de febrero de 1942, por el que se reconoce el Sindicato Nacional del Espectáculo como corporación de Derecho público. *BOE*. Madrid, n.º 66, 7 de marzo de 1942, pp. 1659-1660.

Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO. Madrid, 29 de septiembre de 1942, en R. TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2005, pp. 588-590., pp. 585- 586.

Convenio entre Deutschen Wochenschau y NO-DO. Madrid, 20 de noviembre de 1942, en R. R. TRANCHE y V. SÁNCHEZ-BIOSCA, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2005, pp. 588-590.

Disposición de la Secretaría General del Movimiento, de 23 de noviembre de 1942, para la reorganización de los servicios de censura. *BOE*. Madrid, n.º 330, 26 de noviembre de 1942, pp. 9630-9632.

Orden de la Vicesecretaría de Educación Nacional, de 17 de diciembre de 1942, disponiendo la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiario Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiario y Documentales Cinematográficos NO-DO. *BOE*. Madrid, n.º 356, 22 de diciembre de 1942, p. 10444.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 23 de febrero de 1943, autorizando, bajo las condiciones que se determinan, y con carácter provisional, a la entidad "Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO", para cobrar por la exhibición de su Noticiario Español los precios que dicha entidad estime pertinente. *BOE*. Madrid, n.º 55, 24 de febrero de 1943, pp. 1839-1840.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 29 de abril de 1943, ampliando y aclarando lo dispuesto con fecha 23 de febrero de 1943, referente a los precios del Noticiario Español. *BOE*. Madrid, n.º 123, 3 de mayo de 1943, pp. 4051-4052.

Orden del Ministerio de Industria y Comercio, de 29 de marzo de 1944, ratificando la autorización dada a la entidad Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO, para cobrar por la exhibición del Noticiario Español, los precios que fije, atendiéndose a lo señalado en el apartado primero de la Orden de 23 de febrero de 1943. *BOE*. Madrid, n.º 90, 30 de marzo de 1944, pp. 1570-2572.

Decreto-Ley del Ministerio de Educación Nacional, de 27 de julio de 1945, por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional. *BOE*. Madrid, n.º 209, 28 de julio de 1945, p. 686.

Decreto del Ministerio de Educación Nacional, de 22 de febrero de 1946, por el que regula el régimen jurídico-económico de Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO). *BOE*. Madrid, n.º 63, 4 de marzo de 1946, pp. 1697-1698.

Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 28 de junio de 1946, por la que se dictan normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica. BOE. Madrid, n.º 200, 19 de julio de 1946, p. 5716.

Orden del Ministerio de Educación Nacional, de 7 de octubre de 1947, por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica y normas para el ejercicio de la censura cinematográfica. BOE. Madrid, 11 de octubre de 1947, en *Anuario español de cinematografía*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963, pp. 112-114.

Decreto-Ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado. *BOE*. Madrid, n.º 201, 20 de julio de 1951, p. 3446.

Decreto del Ministerio de Información y Turismo, de 15 de febrero de 1952, orgánico del Ministerio de Información y Turismo. *BOE*. Madrid, n.º 55, 24 de febrero de 1952, pp. 851-853.

Decreto de 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de películas cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 91, 31 de marzo de 1952, p. 1439.

Orden de los Ministerios de Comercio y de Información y Turismo, de 16 de julio de 1952, por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional. *BOE*. Madrid, n.º 205, de 23 de julio de 1952, p. 3391.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 11 de agosto de 1953, por la que se establece y regula la exhibición obligatoria de películas españolas en los cinematógrafos nacionales. *BOE*. Madrid, n.º 253, de 10 de septiembre de 1953, p. 5450.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 7 de noviembre de 1955, por la que se convoca concurso de guiones cinematográficos para la realización de Documentales en color sobre motivos de España. *BOE*. Madrid, n.º 317, de 13 de noviembre de 1955, p. 6874.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 16 de diciembre de 1955, por la que se resuelve el concurso de guiones cinematográficos para películas documentales de cortometraje sobre motivos de España. *BOE*. Madrid, n.º 2, de 2 de enero de 1956, p. 45.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 7 de febrero de 1958, por la que se modifica la de 11 de agosto de 1953 reguladora de la exhibición obligatoria de películas nacionales en los cinematógrafos españoles. *BOE*. Madrid, n.º 47, de 24 de febrero de 1958, p. 324.

Ley de 26 de diciembre de 1958 sobre régimen jurídico de las Entidades estatales autónomas. *BOE*. Madrid, n.º 311, 29 de diciembre de 1958, pp. 11911-11922

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 18 de noviembre de 1961, por la que se crean los Premios Nacionales de Cinematografía para películas de cortometrajes. *BOE*. Madrid, n.º 299, de 15 de diciembre de 1961, pp. 17639-17640.

Decreto 1348/1962, de 14 de junio, por el que se da cumplimiento a lo dispuesto en la disposición transitoria sexta de la Ley de Régimen Jurídico de Entidades Estatales Autónomas, de 26 de diciembre de 1958, y se aprueba la clasificación de dichas Entidades. *BOE*. Madrid, n.º 146, 19 de junio de 1962, pp. 8416-8436.

Decreto 2373/1962 del Ministerio de Información y Turismo, de 20 de septiembre, por el que se reorganiza la Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 233, 28 de septiembre de 1962, pp. 13720-13721.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 8 de febrero de 1964, por la que se crean los Premios Nacionales de Turismo para películas de cortometraje. *BOE*. Madrid, n.º 42, de 18 de febrero de 1964, p. 2151.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 20 de febrero de 1964, por la que se aprueba el Reglamento del Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 64, 14 de marzo de 1964, pp. 3343-3345.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 19 de agosto de 1964, para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos. *BOE*. Madrid, n.º 210, de 1 de septiembre de 1964, pp. 11461-11466.

Decreto 99/1965 del Ministerio de Información y Turismo, de 14 de enero, por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas. *BOE*. Madrid, n.º 27, 1 de febrero de 1965, p. 1700.

Decreto 64/1968 del Ministerio de Información y Turismo, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Información y Turismo. *BOE*. Madrid, n.º 18, 20 de enero de 1968, pp. 825-831.

Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, de 13 de mayo de 1969, por la que se reorganiza la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional. *BOE*, n.º 125, de 26 de mayo de 1969, pp. 8093-8094.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 9 de marzo de 1971, sobre determinación de Zonas y Rutas Turística. BOE. Madrid, n.º 66, 18 de marzo de 1971, p. 4469.

Decreto 3169/1974, del Ministerio de Información y Turismo, de 24 de octubre, sobre la administración institucional del Ministerio de Información y Turismo. BOE. Madrid, n.º 278, 20 de noviembre de 1974, pp. 23511-23520.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 19 de febrero de 1975, por la que se establecen normas de clasificación cinematográfica. *BOE*. Madrid, n.º 52, 1 de marzo de 1975, pp. 4313-4314.

Orden del Ministerio de Información y Turismo, de 22 de agosto de 1975, acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la proyección de cortometrajes en la salas de exhibición cinematográficas y se suprime las obligatoriedad de proyección del Noticiario Cinematográfico Español "NO-DO". *BOE*. Madrid, n.º 225, 19 de septiembre de 1975, p. 19870.

Real Decreto 2258/1977 del Ministerio de Cultura y Bienestar, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura. *BOE*. Madrid, n.º 209, 1 de septiembre de 1977, pp. 19581-19584

Real Decreto 3071/1977 del Ministerio de Cultura, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. *BOE*. Madrid, n.º 287, de 1 de diciembre de 1977, pp. 26420-26423.

Real Decreto 3156/1978 del Ministerio de Cultura, de 1 de diciembre, por el que el Organismo autónomo "Noticiarios y Documentales Cinematográficos" (NO-DO) se adscribe al Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión. *BOE*. Madrid, n.º 16, 18 de enero de 1979, p. 1389.

Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y la Televisión. *BOE*. Madrid, n.º 11, 12 de enero de 1980, pp. 844-845.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2005. (1ª ed., 1981).

AFINOGUÉNOVA, Eugenia, "El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España", en A. DEL REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción.* Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, pp. 33-64.

_____, *El Prado: la cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid: Cátedra, 2019.

AGUILÓ, María Paz, TÁRRAGA BALDÓ, María Luisa y ESPINÓS DÍAZ, Adela, "La Bibliografía del Arte en España. Análisis historiográfico de una obra", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 421-437.

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Vértice de llama. El Greco en la literatura hispánica. Estudio y antología poética*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.

ALBERA, François, LE FORESTIER, Laurent, ROBERT, Valentine, IMESCH, Kornelia y LÜSCHER, Mario, "Approches d'un genre hybride, le film sur art", en V. Robert, L. Le Forestier y F. Albera (dir.). *Le film surl'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 9-34.

ALBURQUERQUE PEREIRA, Abina Luciani, *El noticiario cinematográfico "Actualidades para Brasil"* (1950-1961). (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014.

ALIAGA CÁRCELES, José Javier, "El Tratado de la sagrada luminaria de Juan González Villar (Madrid, 1798): una controversia sobre las luces en la liturgia en la España de la Ilustración". *Carthaginensia*, Vol. 33, nº 63, 2017, pp. 181-201.

_____, "Platería y otros metales preciosos en *La Ilustración Española y Americana*", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2017*. Murcia: Editum, 2017, pp. 37-53.

_____, "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*, n.º 16, 2019, pp. 127-144.

_____, "Platería y joyería en el documental y el reportaje de la cinematografía oficial del franquismo", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Editum, 2019, pp. 45-61.

_____, "Cine oficial, arte y turismo: los maestros de la pintura española del pasado en el imaginario turístico de NO-DO", En A. BARRIENTOS BÁEZ, E. PARRA LÓPEZ, J. A. MARTÍNEZ GONZÁLEZ (coords.), *Investigaciones actuales en Ciencias Sociales y en Turismo*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021, pp. 45-57.

_____, "La imagen de la pintura española contemporánea en los reportajes de la cinematografía oficial del franquismo (1943-1945)", A. PÉREZ GARCÍA, J. M. CORBACHO VALENCIA y M. SELFA SASTRE (eds.), *Las Bellas Artes hoy*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021, pp. 29-42.

_____*, Filmar la pintura: el Greco, Velázquez y Goya en las producciones de NO-DO*. Murcia: Tres Fronteras, 2021.

ALIAGA CÁRCELES, José Javier y MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José, "Homenajes a la victoria: espadas y sables de honor de la aristocracia militar española en el reinado de Isabel II", en J. RIVAS CARMONA e I. J. GARCÍA ZAPATA (Coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2018*. Murcia: Editum, 2018, pp. 39-55.

ALIAGA CÁRCELES, José Javier y DURANTE ASENSIO, Isabel, *Cine oficial y vanguardia pictórica: Pablo R. Picasso, Joan Miró y Salvador Dalí a través de NO-DO*. Murcia: CENDEAC, 2020.

ALTED VIGIL, Alicia, "Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", en I. Argerich Fernández y J. Ara Lázaro (eds.), *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2009, pp. 97-124.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Sobre la construcción de la imagen de Goya: algunos usos y abusos", en AA.VV*., Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.

ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel, *Repertorio bibliográfico artístico en prensa periódica española 1936-1948*. Madrid: CSIC, 1994.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo xix*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987.

ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Estudio y catálogo*. Vol 1. Madrid: Fundación de Apoyo a la historia del Arte Hispánico, 2005.

ÁLVAREZ MACÍAS, Nuria, "Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo". *Tarbiya: revista de investigación e innovación educativa*, n. 31, 2002, pp. 39-66.

AMO GARCÍA, Alfonso del, "El noticiario NO-DO en el archivo". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 11-19.

AMO GARCÍA, Alfonso del, (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

AROZAMENA, Jesús M., de, *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis, *Elías Tormo y Monzó (1869-1957)*. Granada: CEHA, 2014.

ARONICA, Daniela, *La guerra civil española en la propaganda fascista*. *Noticiarios y documentales italianos (1936-1943)*. Santander: Shangrila, 2017.

ARRIAGA, Ignacio y LEIRA, Celeste, "Legislación e industria cinematográfica durante la Guerra Civil", en A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp. 55-72.

AUMESQUET NOSEA, Santiago, *El documental etnográfico en España: Pío Caro Baroja*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 2004.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

BARRÈS, Maurice, *Greco ou le secret de Tolède*. París: Émile-Paul, 1912.

BARSAM, Richard M., *Nonfiction Film. A Critical History.* Bloomington: Indiana University Press, 1973.

BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 2009. <edición original de 1985>

BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (Coord.), *Summa Artis*. Vol XLV. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990, p. 218. <1ª ed., 1958>

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2010.

BENVINDO, Bruno, *Henri Storck, le cinéma belge et l'Occupation*. Bruselas: Éditions de l'université de Bruxelles, 2010.

BERUETE, Aureliano, *Velázquez*. París: Librairie Renouard, Henri Laurens Editeur, 1898.

BIZCARRONDO, Marta, "Cuando España era un desfile: el 'Noticiario Español'" en A. del AMO (ed.), *Catálogo General del Cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1996, pp. 73-94.

BONINO, Fabienne, "Henri Storck : de la représentation cinématographique de la peinture, ou l'histoire de l'art renouvelée", 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. 137-151.

BODELÓN RAMOS, Terencio Borja, *Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones*. (Tesis doctoral). UNED, 2015.

BOILLAT, Alain, "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.

BONET CORREA, Antonio (dir.), *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880*). Madrid: Turner, 1980.

BONET CORREA, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.

BONET CORREA, Antonio, "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden", en A. BONET CORREA (coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 11-46.

BONET CORREA, Antonio; KARGE, Henrik y MAIER ALLENDE, Jorge (dir.), *Carl Justi y el arte español*. Madrid: CEEH, 2015.

BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____, *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura. Discurso de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando.* Madrid: Ocho y Medio, 2003.

BOURDIEU, Pierre y DARBEL, Alain, *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2003. <1ª ed., 1966>

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. y PALACIOS LOZANO, Ana Reyes, *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra, 2006.

BOX, Zira, "El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo". *Revista de Estudios Políticos*, n.º 155, 2012, pp. 151-181.

BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón, 1979.

BRUZZI, Stella, *New documentary: a critical introduction*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000.

BRYSON, Norman, "The Gaze in the Expanded Field", en W.H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*. Nueva York: Bay Press, 1988, pp. 87-113.

BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel Elizabeth, *Charles Clifford y su imagen de España*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2019.

BUSTO MIRAMONTES, Beatriz, *La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

CABALLERO CARRILLO, María Rosario, "La platería española en los primeros manuales de artes industriales del siglo XIX", en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Editum, 2006, pp. 97-112.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

_____, "Un puente del franquismo para atraer a los artistas expulsos: la Bienal Hispanoamericana y las posturas de Rebull, Lobo, Renau y Galí", en M. CABAÑA BRAVO, I. MURGA CASTRO y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Represión, exilio y posguerras: las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*. Madrid: CSIC, 2019, pp. 174-203.

CABAÑAS MORENO, Pilar, "Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias". *Anales de Historia del Arte*, n.º16, 2006, pp. 263-284.

CABRERA GARCÍA, Mª Isabel, *Tradición y Vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada: Universidad de Granada, 1998.

CABRERA VERGARA, María, "El NO-DO. Una mirada singular a las arquitecturas vanguardistas de las exposiciones internacionales", en J. M. POZO MUNICIO, H. GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS y B. CABALLERO (coords.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Pamplona: T6 Ediciones, 2014, pp. 187-198.

CALATRAVA, Juan A., "La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 53-62.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.

_____, *La novela del artista*. Madrid: Mondadori, 1989.

CAMARERO GÓMEZ, Gloria, *Pintores en el cine*. Madrid: JC Clementine, 2009.

CAMÓN AZNAR, *Domenico Greco*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1950.

_____, *La cinematografía y las artes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

_____, José, "Ideas sobre el arte de Miguel de Unamuno". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 113, 1971, pp. 3-22.

CANOSA, Michele, (ed.), *Herni Storck*. Údine: Campanotto, 1994

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás, "La Atlántida SAGE y los inicios de la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en J. ROMAGUERA y P.

ALDAZABAL (ed.), *Hora actual del cine de las autonomías en el Estado español*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1990, pp. 275-286.

_____, "Las primeras sesiones del cinematógrafo Lumière en Madrid". *Imafronte*, n.º 8-9, 1992-1993, pp. 105-111.

_____, "Los inicios del cortometraje español. Etapa muda (1896-1930)", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 13-33.

_____, "Cultura popular e identidad nacional en el cine español mudo de los años veinte", en J. C. SEGUIN y N. BERTHIER (coords.), *Cine, nación, y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, pp. 25-36.

_____, "Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español: a propósito de la adaptación cinematográfica de *La Verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921). *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia del Arte*, n.º 10, 2011, pp. 65-87.

_____, "Modernidad y tradición en el cine español de los años veinte: cuestiones identitarias en la obra de José Buchs, Florián Rey y Benito Perojo, en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Imaginarios en conflicto: 'lo español' en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, pp. 221-236.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás y CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, *Murcianos en el cine*. Murcia: Cajamurcia, 1990.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás y DURANTE ASENSIO, Isabel, "Los documentales de la Región de Murcia y las Misiones Pedagógicas", en AA. VV., *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia/Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 117-130.

CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1983.

CAPARRÓS LERA, José María y CRUSELLS, Magí, *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*. Madrid: Cátedra, 2018.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*. Madrid: Club Urbis, 1978.

CARRILLO I FLORES, Isabel y PRAT VIÑOLAS, Pilar, "Enseñar la identidad femenina a través de los No-Do: "El deporte no está reñido con la coquetería", en X. M. CID FERNÁNDEZ y M.V. CARRERA FERNÁNDEZ (coords.), *Identidades,*

Internacionalismo, Pacifismo y Educación: (s. XIX y XX). Orense: SEDHE, 2019, pp. 195-200.

_____, "La Sección Femenina y sus ambivalencias de género proyectadas en los NO-DO", en E. COLLELLDEMONT PUJADAS y C. VILANOU TORRANO (coords.), *Totalitarismos europeos, propaganda y educación: una historia visual desde los NO-DO*. Gijón: Trea, 2020, pp. 207-224.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio y YLLA-CATALÀ PASSOLA, Gemma, "El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos", en M. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, J. CAMPS I SÒRIA y J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (dirs.), *Enciclopedia del románico en Cataluña*. Barcelona: Fundación Santa María la Real/Centro de Estudios del Románico, 2015, pp. 21-41.

CASTRO DE PAZ, José Luis y FANDIÑO, Xaime (eds.), *Ramón Barreiro: humor, parodia e modernidade*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, 2009.

CASTRO DÍEZ, Asunción y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (coords.), *XXV Años de Paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Sílex, 2017.

CASUSO QUESADA, Rafael Antonio, "Ciudad y espacios de representación del poder a través del NO-DO en la provincia de Jaén". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 87-102.

CATÁLOGO GENERAL DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

CAVEDA Y NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días.* Madrid: Imprenta de Santiago Saunaque, 1848.

CERRATO, Rafael, *Cine y pintura*. Madrid: JC Clementine, 2009.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Les film sur l'art et ses frontières*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998.

CHION, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

CHION, Michel, *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 2010.

CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gil, 1977.

CLEPPE, Birgit, "The institutional breeding grounds of the post-war film on art: key figures and networks behind the first International Conference on Art Films", en S. JACOBS, B. CLEPPE y D. LATSIS (eds.), *Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020, pp. 39-65.

COLLELLDEMONT PUJADAS, Eulàlia y VILANOU TORRANO, Conrad (coords.), *Totalitarismos europeos, propaganda y educación: una historia visual desde los NO-DO*. Gijón: Trea, 2020

COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 2008.

_____, "La diáspora del patrimonio artístico español". *Letra Internacional,* n.º 102, 2009, pp. 24-35.

_____, "Contribución al estudio de la salida delictiva de obras de arte durante la Guerra Civil". *Archivo Español de Arte*, Vol. 90, n.º 359, 2017, pp. 275-286.

_____, "La permuta artística Franco-Pétain de 1941: desagravio y emblema de lo "genuinamente español"", en M. CABAÑAS BRAVO Y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX.* Madrid: CSIC, 2017, pp. 411-427.

_____, *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra, 2018.

COLORADO CASTELLARY, Arturo y MORENO SÁNCHEZ, Isidro, *El patrimonio artístico durante la guerra civil y la posguerra.* Recuperado el 23 de enero de 2021 de: http://pgp.ucm.es/PGP/#/

CÓMEZ RAMOS, Rafael, "Azorín: arte y literatura", *Laboratorio de Arte*, n.º 11, 1998, pp. 361-370.

CORREYERO RUIZ, Beatriz"La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política". *Estudios Turísticos*, n. º163-164, 2004, pp. 55-79.

COSSÍO, Manuel Bartolomé, *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal, 1985. (Edición original de 1884).

_____, *El Greco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1908.

COSTA, Antonio, *Cinema e pittura*. Turín: Loescher, 1991.

COSTA, Antonio (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995.

_____, "Cinema, arte della visione", en A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte.* Údine: Campanotto Editore, 1995, pp. 9-32.

_____, *Il cinema e le arti visive*. Turín: Einaudi, 2002.

CRUSELLS, Magí, "El cine durante la Guerra Civil Española". *Comunicación y Sociedad*, vol. 9, n.º 2, 1998, pp. 123-152.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez, escritos con ayuda de nuevos documentos.* Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.

CURTIS, Charles Boyd, Velazquez *and Murillo. A descriptive and historical catalogue*. Londres/ Nueva York: Samposn Low, Marston, Searle and Rivington, J. W. Bouton, 1883.

DALLE VACCHE, Angela, "*The Art Documentary in the Postwar Period*". Aniki. Portuguese Journal of the Moving Image, n.º 2, vol. 1, 2014, pp. 142-152.

DÍAZ-ANDREU, Margarita, "Arte y arqueología: la larga historia de una separación", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1995, pp. 151-160.

DÍAZ FRAILE, Teresa, "Medidas para la protección del tesoro artístico durante la Guerra Civil: las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística", en M. CABAÑAS BRAVO, A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y W. RINCÓN (coords.), *Arte en tiempos de Guerra*. Madrid: CSIC, 2009, pp. 539-542.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)". *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999, pp. 35-59.

_____, "El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 23, 2001, pp. 141-157.

_____, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.

_____, "El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964), en *XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia*. Madrid: Universidad Complutense, 2014, pp. 1-13.

DURANTE ASENSIO, Isabel, *Retóricas de la nostalgia*. *Imagen, propaganda e identidad*. *Los reportajes y documentales del NO-DO en la Región de Murcia*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, 2014.

ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1995.

EIROA SAN FRANCISCO, Matilde, "España en el marco de las crisis mundiales de 1956". *HAOL*, n.º 10, 2006, pp. 135-144.

ELLWOOD, Sheelagh M., "Spanish newsreels 1943–1975: the image of the Franco regime". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n.º 3, vol. 7, 1987, pp. 225-230.

ELSAESSER, Thomas, "Del Kaiser a la crisis de Weimar", en J. PÉREZ PÉRUCHA y M. PALACIO (coords.), *Historia General del Cine V. Europa y Asia (1918-1930)*. Madrid: Cátedra, pp. 13-59.

ESCOSURA, Patricio de la, "Introducción", en G. PÉREZ VILLAAMIL (dir.), *España artística y monumental, vistas y descripciones de sitios y monumentos más notables de España*. Madrid: Alberto Hauser, 1842.

FANDIÑO PÉREZ, Roberto Germán, *La Rioja al alcance de todos los españoles: NO-DO y la construcción de un discurso sobre la provincia*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009.

ÉTIENNE, Fanny, *Film d'art – Film sur l'art*. París: L'Harmattan, 2002

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España.* Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1967.

_____, *La guerra de España y el cine*. Madrid: Editora Nacional, 1972.

FERNÁNDEZ POYATOS, María Dolores y VALERO ESCANDELL, José Ramón, "Carteles, publicidad y territorio: la creación de la identidad turística en España (1929-1936). *Cuadernos de Turismo*, n.º 35, pp. 157-184.

FERRANTE, Daniela (ed.), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti*. Bolonia: Dipartimento di Musica e Spettacolo, 1993.

FOLGAR DE LA CALLE, José María, "El cine reproduce una actividad pictórica: *Le Mystère Picasso*, de H. G. Clouzot". *Quintana*, n.º 5, 2006, pp. 185-191.

FONTANELLA, Lee, *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1999.

FONTANELLA, Lee y KURTZ, Gerardo F., *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1996.

FRY, Roger, *Vision and Design*. Londres: Chatto & Windus, 1920.

FUENTES VEGA, Alicia, *Aportaciones al estudio visual del turismo: la iconografía del boom de España, 1950-1970*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2015.

FURIÓ, Vicenç, *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

GACTO SÁNCHEZ, Marina, "La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española". *Anales de literatura española*, n.º 25, 2013, pp. 149-168.

GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

GARCÍA, Carmen, "El mito de la Historia del Arte". *Ars Longa*, n.º 14-15, 2005-2006, pp. 255-264.

GARCÍA de DUEÑAS, Jesús, "Arturo Ruiz-Castillo", en J. L. BORAU (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pp. 773-774.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier, "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939). *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, n.º 1, 2007, pp. 1-46.

GARCÍA MELERO, José Enrique, "La visión del Románico en la historiografía española del 'Neoclasicismo romántico'". *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1988, pp. 139-186.

GARCÍA PEYDRÓ, Guillermo, "Después de la abolición del marco: tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948". *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 344, 2013, pp. 264-275.

_____, *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014

_____, *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Madrid: Shangrila, 2019.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, María Victoria, "La valoración del Greco por los críticos del '98". *Anales de Historia del Arte*, n.º 12, 2002, pp. 199-225.

GARRIDO GONZÁLEZ, José Ángel y PINTO MARTÍN, Amparo, "La educación estética en la Institución Libre de Enseñanza". *Rvta. Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, n.º 27, 1996, pp. 151-166.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Teoría del románico*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1962.

_____, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1963.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.

GIL FILLOL, Luis, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelona: Iberia, 1947.

GIL GASCÓN, Fátima y CABEZA SAN DEOGRACIAS, José, "Pololos y medallas: la representación del deporte femenino en NO-DO (1943-1975)". *Historia y comunicación social*, n.º 17, 2012, pp. 195-216.

GIL PARDO, María Carmen, *Barcelona sota el règim franquista a través del NO-DO 1943-1956*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. (1ª ed., 1935).

GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1982.

GÓMEZ GARCÍA, Caludia, "La pelota vasca y el NO-DO. Un símbolo vasquista a través el noticiario cinematográfico franquista". *Sancho El Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, n.º 38, 2015, pp. 117-136.

GONZÁLEZ CUBERO, Josefina y ZARZA ARRIBAS, Alba, "The built memory: presenting the colonization villages in Spain by the newsreel of State NO-DO", en S. BELL, A. FISHER, V. CAPRESI, M. H. MAIA y C. PALLINI (eds.), *Modernism, modernisation and the rural landscape.* Bruselas: MODSCAPES, 2019, recuperado de: https://doi.org/10.1051/shsconf/20196310001

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, "Fructuós Gelabert i Badiella, fundador y pilar del cine catalán". *D'Art: revista del Departament d'Historia de l'Art*, n.º 13, 1987, pp. 299-314.

_____, "Los quince primeros años del cine en Cataluña". *Artigrama*, n.º 16, 2001, pp. 39-74.

_____, *Los inicios del cine en España (1896-1909): la llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Madrid: E-excellence, 2005.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, y CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Madrid: Filmoteca Española, 1993.

GONZÁLEZ MORALES, Juan C., "La Comisión Nacional de Turismo y primeras iniciativas para el fomento del turismo: la industria de los forasteros (1905-1911)". *Estudios Turísticos*, n.º 163-164, 2005, pp. 17-30.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "El kitsch imperial". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 21-29.

GÓMEZ ALFEO, María Victoria, "La crítica de "El Greco", en la prensa española del primer tercio del siglo xx", en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos xix y xx*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 335-347.

GUBERN, Román, "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro", en AA. VV., *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C*. Madrid: Editorial Complutense, 1993, pp. 3-24.

_____, "NO-DO: la mirada del régimen". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 5-9.

_____, "El cortometraje republicano", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 35-55.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1997.

GUERMANN, Francis, "La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)". Zeuxis, films sur l'art/film on art, n.º 1, 2000, pp. 14-19.

GUTIÉRREZ-LANZA, María del Camino, "Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: Cine nacional, cine traducido y control estatal", en R. RABADÁN (coord..), *Tradición y censura, inglés español 1939-1985*. León: Universidad de León, pp. 23-60.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Carlos, JIMÉNEZ LANDAZURI, Ander, GÓMEZ ALONSO, María Teresa e IZQUIERDO MACÓN, Eugenio, "Martial arts and combat sports in the Spanish No-Do newsreels". *Revista de Artes Marciales Asiáticas (RAMA)*, n.º 1 (extra), vol. 11, 2016, 108-109.

GUTIÉRREZ MARCOS, M.ª del Rosario, "Recorrido por las fuentes rehabilitadoras de la figura del Greco". *Alcántara*, n.º 70, 2009, pp. 27-55.

GUY BLACHÉ, Alice, *The memoirs of Alice Guy Blaché*. Londres: Scarecrow Press, 1996.

HARO GARCÍA, Noemí, "Banal art history. Baroque, modernization and official cinematography in Franco's Spain". *Journal of Art Historiography*, n.º 15, 2016, recuperado de: https://doaj.org/article/8931ffcef2e1432cb566c1ecc485b6a3

_____, "Velázquez y lo velazqueño en las producciones de NO-DO", en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (coords.), *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2017, pp. 291-306.

HELLWIG, Karin, "Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español en Alemania", en AA.VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 309-322.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CABRERA GARCÍA, María Isabel, "El conflicto modernidad-tradición. La fundamentación crítica en la preguerra y su culminación en el franquismo", en I. HENARES CUÉLLAR, M. I. CABRERA GARCÍA. G. PÉREZ ZALDUONDO Y J. CASTILLO RUIZ (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 31-57.

HERNÁNDEZ ROBLEDO, Miguel Ángel, *Estado e información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

HERNANDO DE LARRAMENDI MARTÍNEZ, Miguel, "El Instituto Hispano-Árabe de Cultura y la diplomacia cultural hacia el mundo árabe (1954-1974)", en M. HERNANDO DE LARRAMENDI MARTÍNEZ, I. GONZÁLEZ GONZÁLEZ Y B. LÓPEZ GARCÍA (eds.), *El Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Orígenes y evolución de la diplomacia pública española hacia el mundo árabe*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2015, pp. 17-46.

HERRERA, Javier, "Val del Omar en Murcia: el documental Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas", en AA. VV., *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia/Residencia de Estudiantes, 2003, pp.131-148.

HOMMAGE AAN HENRI STORCK : FILMS 1928/1985 OEUVRECATALOGUS. Bruselas: Henri Storck Fonds, 1997.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis, *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra/Filmoteca, 1998.

IBÁÑEZ MARTÍN, José, *Diez años de servicio a la cultura española. 1939-1949*. Madrid: Magisterio Español, 1950.

JACOBS, Steven, *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh Univeristy Press, 2011.

JACOBS, Steven, CLEPPE, Birgit y LATSIS, Dimitrios, (eds.), *Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020.

JACOBS, Steven y LATSIS, Dimitrios, "Introduction: the mid-century celluloid museum", en S. JACOBS, B. CLEPPE y D. LATSIS (eds.), *Art in the cinema: the mid-century art documentary*. Londres; Nueva York: Bloomsbury Academic, 2020, pp. 1- 38.

JIMÉNEZ REDONDO, Juan Carlos, *Franco y Salazar: la respuesta dictatorial a los desafíos de un mundo en cambio, 1936-1968*. Madrid: Sílex, 2019.

JUSTI, Carl, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*. Bonn: Verlag von Max Cohen & Sohn (Fr. Cohen), 1888.

KEHRER, Hugo, *Die Kunst des Greco: Mit Einundsiebzig Tafeln*. Múnich, 1914.

KITAURA, Yasunari, "Unamuno ante Calderón y el Greco". *Goya. Revista de Arte*, n.º 161-162, 1981, pp. 340-345.

_____, "Unamuno y el Greco". *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 137, 1977, 41-62.

KRACAUER, Siegfried Teoría del cine. La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 1996, p, 253. <1ª ed., 1960>

KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007.

LA SALVIA, Valentina (ed.), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*. Luca: Fondazione Ragghianti, 2006.

LABANYI, Jo, "Raza, género y denegación en el cine español del primer franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 32, 1999, pp. 22-42.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Misiones de Arte, 1934.

_____, *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián: Editorial Internacional, 1950.

_____, *Goya. Los frescos de San Antonio de la Florida*. Ginebra: Skira, 1964.

LAURA, Ernesto G., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*. Roma: Istituto Luce, 2004.

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, "Consideraciones en torno al género documental español en la época de Franco". *Revista Latente*, n.º 9, 2011, pp. 131-143.

_____, "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*, n.º 70, 2012, pp. 151-160.

_____, "El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo. *Artigrama*, n. º30, 2015, pp. 143-165.

_____, "La Dirección General de Turismo: fotografías y fotógrafos en la década de los cuarenta". En J. A. HERNÁNDEZ LATAS y F. J. LÁZARO SEBASTIÁN (dirs.), *II Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 465-477.

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier y SANZ FERRERUELA, Fernando, "La ciudad de Zaragoza en los años de posguerra. Presencia y tratamiento en el cine documental español: la producción privada y NO-DO", en J. A. HERNÁNDEZ LATAS GUATAS (coord.), *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria homenaje a Manuel García Guatas*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 357-380.

_____, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017.

LEMAÎTRE, Henri, "La culture artistique et les moyens audio-visuels: Problèmes du film sur l'art au cinéma à la télévision", en *Dix ans de film sur l'art (1952-1962). I. Peinture et sculpture*. París: UNESCO, 1966

LEONI ZANOBINI, María Teresa, *Carlo L. Ragghianti, bibliografia degli scritti, 1928-1990*. Florencia: UIA, 1990.

LETAMENDI, Jon y SEGUIN, Jean Claude, "Los operadores Lumière o la difusión del cinematógrafo", en D. NARVÁLEZ TORREGROSA (coord.), *Los inicios del cine*. México: Universidad de Zacatecas; Editorial Plaza y Valdés; Gobierno del Estado de Zacatecas, 2004, pp. 11-30.

LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*. Madrid: la Balsa de la Medusa, 1995.

LÓPEZ, José Manuel, *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas (1939-1957).* Zaragoza: Gobierno de Argón, 1995.

LÓPEZ-YARTO, Amelia, *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español.* Madrid: Rialp, 1960.

_____, "La otra cara de NO-DO", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 133- 161.

LÓPEZ MARTÍN, Laura, "Origen y contenido del cine proyectado con fines educativos hasta 1960". *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n. º11, 2013. Recuperado el 19 de enero de 2021 de: http://journals.openedition.org/ccec/4851

LÓPEZ ZAMORA, José Fidel, *Albacete. Del blanco y negro al color. La provincia en el NO-DO*. Albacete: Diputación de Albacete, 2003.

MACARTNEY, Hilary, "Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H.ª del Arte*, t. 12, 1999, pp. 287-316.

MAES, Céline, "Paul Heasaerts et le film sur l'art : pour un 'cinema-critique'", 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. 153-163.

MARAÑÓN, *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

MARCILHACY, David, "La Hispanidad bajo el franquismo. El americanismo al servicio de un proyecto nacionalista", en S. MICHONNEAU y X. M. NÚÑEZ SEIXAS, *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014.

MARÍAS, Fernando*, El Greco. Historia de un pintor extravagante*. San Sebastián: Nerea, 2013.

MARSOLAIS, Gilles, *Le film sur l'art et le cinéma: fragments, passages*. Montreal: Tryptique, 2005.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Historiografía de la escultura barroca", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 197-207.

MARTIN HAMDORF, Wolfgang, "Film y propaganda en la Guerra Civil española", en A. YRAOLA (coord.), *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 85-106.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, "Información y desinformación: La II Guerra Mundial a través del NO-DO". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, n.º 7, 1994, pp. 295-312.

_____, "La guerra en el cine y la propaganda: NO-DO 1943-45", en S. G. PAYNE y D. CONTRERAS GARCÍA (coords.), *España y la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 145-155.

_____, "La Segunda Guerra Mundial a través del NO-DO", en A. YRAOLA (coord.), *Historia contemporánea de España y Cine*. Madrid: UAM, 1997, pp. 125-136.

MARTÍNEZ GIL, Fernando, "Toledo en el NO-DO. Un mito a la medida del régimen de Franco". *Archivo Secreto*, n.º 7, 2018, pp. 362-393.

MARZO, Jorge Luis, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y Poder en España desde 1950.* Murcia: CENDEAC, 2010.

MARZO, José Luis y MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.

MASSON MORVILLIERS, Nicolas, "Géogrphie moderne", en PANCKOUCKE, Charles-Jospeh (ed.), *Encyclopédie méthodique*. París, 1785.

MATHERON, Laurent, *Goya*. París: Schulz et Thullié, 1858.

MATILLA, José Manuel, "De la propaganda real a la interpretación del artista. La reproducción de la pintura a través de las técnicas tradicionales del arte gráfico", en AA. VV., *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Pardo, 2000, pp. 94-104.

MATUD JURISTO, Álvaro, *El cine documental de NO-DO 1943-1981*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

_____, "El primer documental vanguardista de NO-DO. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 2, 2007, pp. 6-30.

_____, "La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO". *Historia y Comunicación Social*, n.º 13, 2008, pp. 105-118.

_____, "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, pp. 123-135.

_____, "La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia". *Comunicación y Sociedad*, n.º 1, vol. 22, 2009, pp. 33-58.

_____, "Guernica en los documentales del NO-DO". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 64-65, 2010, pp. 66-81.

MAYER, August L., *El Greco: eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli Genannt el Greco*. Múnich: Delphin, Verlag, 1911.

_____., *Domenico Theotocopuli, El Greco. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerkes*. Múnich: Hanfstaengl, 1926.

MAZZOCCHI, Sara, "Il Gran Premio Bergamo del Film d'Arte e sull'Arte nell'Archivio Zucchelli". *La Rivista di Bergamo*, n.º 33, 2003, pp. 36-43.

MEDINA-DOMÉNECH, Rosa M. y MENÉNDEZ-NAVARRO, Alfredo, "Cinematic representations of medical technologies in the Spanish official newsreel, 1943-1970". *Public Understanding of Science*, n.º 14, 2005, pp. 393-408.

MEDRANO, Adela, *Un modelo de información cinematográfica: el documental inglés*. Barcelona: A.T.E., 1982.

MEIER-GRAEFE, Julius, *Spanische Reise*. Berlín: Ernst Rowohlt, 1910.

MELENDO CRUZ, Ana, "Vestidos para después de una guerra. La mujer y la moda en el archivo histórico NO-DO durante el periodo autárquico". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 61-78.

MENÉNDEZ NAVARRO, Alfredo, "Una cámara para nuestro amigo el átomo: la representación de las tecnologías médicas nucleares en NO-DO". *Quaderns de cine*, n.º 4, 2009, pp. 47-56.

MESA BELTRÁN, José Antonio, "La platería de la diócesis de Jaén en la guerra civil española y la posguerra", en R. ANGUITA HERRADOR (coord.), *Maestros plateros en Jaén*. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2017, pp. 89-97.

_____, "Los primeros noticiarios cinematográficos del "no-do" en Jaén (1943-1944). Un análisis de la fiesta y propaganda de la dictadura de Francisco Franco". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 17-31.

_____, "Noticias sobre el expolio y la salvaguarda de bienes artísticos en Jaén durante la Guerra Civil Española y Posguerra", en R. ANGUITA HERRADOR (ed.), *Contribución al conocimiento de la platería en la Edad Moderna*. Jaén: Universidad de Jaén, 2018, pp. 229-259.

MICHAUD, Philippe-Alain (ed.), *Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de Carlo L. Ragghianti*. París: Service de l'Auditorium Musée du Louvre, 1994.

MIGUEL GONZÁLEZ, Marta, "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: Un cine bajo palio", en R. RABADÁN (coord..), *Tradición y censura, inglés español 1939-1985*. León: Universidad de León, pp. 61-86.

MINGO LORENTE, Adolfo de y MARTÍNEZ-BURGOS, Palma, *El Greco en el cine: la construcción de un mito*. Toledo: CELYA, 2013.

MINGUET I BATLLORI, Joan M., "¿Tú vas al cine? Mira que es un medio diabólico de perversión (sobre la recepción del cine en la España de los años diez)". *Secuencias*, n. º 8, 1998, pp. 9-16.

_____, *Segundo de Chomón: el cine de la fascinación*. Barcelona: Institut Català de les Indústries Culturals, 2010.

MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, William Thomas John, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2020. <edición original de 2005>

MOLINA POVEDA, María Dolores, *La educación a través del NO-DO (1943-1981)*. (Tesis doctoral). Málaga: Universidad de Málaga, 2021.

MOLINA POVEDA, María Dolores y SANCHIDRIÁN BLANCO, Carmen, "La formación profesional vista a través de NO-DO (1943-1981): Propaganda e ideología en un pasado reciente". *Espacio, Tiempo y Educación*, n.º 2, vol. 7, 2020, pp. 135-156.

MONETI, Guglielmo, *Luciano Emmer*. Florencia: La Nuova Italia, 1992.

MONREAL Y TEJADA, Luis, *Arte y Guerra Civil*. Angüés: La Val de Onsera, 1999.

MONTE, Marco del, *Il film sull'arte e la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia*. (Tesis doctoral). Venencia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2010.

MONTERO, Julio y PAZ, Mª Antonia, "Poner puertas al campo: el cine informativo, sobre su definición y metodología". *Historia y Comunicación Social*, n.º 2, 1997, pp. 31-34.

MONTORO BERMEJO, Amparo Dolores, *Mario Medina Seguí, compositor murciano del s. XX (1908-2000)*. (Tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia, 2018.

MORA, Gloria, "La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 161-170.

MOXEY, Keith, "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del arte con los Estudios Visuales". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 1, 2003, pp. 41-59.

_____, *Visual time. The Image in History*. Durham/Londres: Duke University Press, 2013

MUGURUZA, Pedro, *Arquitectura popular española*. Madrid: Dirección General de Regiones Devastadas, 1940.

NARANJO MORGA, Daniel y SUÁREZ-ÁLVAREZ, Rebeca, "Tratamiento cinematográfico del Valle de los Caídos en NO-DO desde una perspectiva de análisis basada en su tratamiento simbólico". *Hispania: Revista española de historia*, n.º 269, vol. 81, 2021, pp. 743-766.

NAVARRETE-GALINDO, Ramón, *Huelva en el NO-DO*. Huelva: Fundación El Monte, 2003.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.

_____, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

NICOLÁS MESEGUER, Manuel, "Salzillo en la producción cinematográfica oficial", en J. T. CÁNOVAS BELCHÍ (dir.), Imágenes históricas de Salzillo. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 2007, pp. 7-11.

NIETO FERRANDO, Jorge y MONTERDE, José Enrique, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Valencia: Shangrila, 2018.

NIETO FERRANDO, Jorge y COMPANY RAMÓN, Juan Miguel, (coords.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006.

NOVAK TALAVERA, Fabián, *Las relaciones entre el Perú y España (1821-2000)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

NUEZ SANTANA, José Luis de la, "La pintura de paisaje en la España de posguerra y los límites de una afirmación identitaria", en M. CABAÑAS BRAVO y W. RINCÓN GARCÍA (eds.), *Imaginarios en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX.* Madrid: CSIC, 2017, pp. 273-290.

NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel, "La región y lo local en el primer franquismo". En S. MICHONNEAU y X. M. NÚÑEZ SEIXAS (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 127-154.

OLARTE, Matilde, "Utilización de la música clásica como música preexistente cinematográfica", en J. M. GARCÍA LABORADA y E. ARTEAGA ALDANA (eds.), *En torno a Mozart: reflexiones desde la Universidad*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, pp. 71-84.

ORDÓÑEZ, Javier y RAMÍREZ MARTÍNEZ, Felipe E., "Los públicos de la ciencia española: un estudio del NO-DO", en A. ROMERO de PABLOS y M. J. SANTESMASES NAVARRO de PALENCIA (coords.), *Cien años de política científica en España*. Bilbao: Fundación BBVA, 2008, pp. 257-292.

ORIGEN DE LA LITOGRAFÍA EN ESPAÑA. EL REAL ESTABLECIMIENTO LITOGRÁFICO. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.

ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995.

PACK, Sasha David, *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner, 2009.

PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology. Humanistic Thermes in the Art of the Renaissance*. Nueva York: Harper & Row, 1972. <edición original de 1939>

PAREDES ARNÁIZ, Anna M.ª, *Unamuno y las artes 1888-1936*. (Tesis doctoral). Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, "De la Historia de las Bellas Artes a la Historia del Arte (la profesionalización de la historiografía artística española)", en AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 137-149.

PASAMAR ALZURIA, Gonzalo y PEIRÓ, Ignacio, *Historiografía y práctica social en España*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1987.

PAZ REBOLLO, María Antonia, "The Spanish Remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1943-1975". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n.º 4, vol. 23, 2003, pp. 357-374.

_____, "Enseñando a ser mujer: el modelo oficial a través del NO-DO", en M. P. AMADOR y M. R. RUIZ FRANCO (coords.), *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. Barcelona: AEIHM, 2003, pp. 293-318.

PAZ REBOLLO, María Antonia, SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada y MONTERO DÍAZ, Julio, "La imagen del Mediterráneo en los documentales de NO-DO: propaganda política del franquismo", en AA. VV., *El mediterráneo, imagen y reflexión: II Muestra Internacional de cine, vídeo y fotografía*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1999, pp. 121-138.

PAZ REBOLLO, María Antonia y MONTERO, Julio, *El cine informativo 1895-1945: creando realidad*. Barcelona: Ariel, 2002.

PAZ REBOLLO, María Antonia y CABEZA SAN DEOGRACIAS, José, "La realidad que vieron los españoles. El cine de no-ficción durante la II República española (1931-36)". *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 70, n.º 236, 2010, pp. 737-764.

PEINADO RODRÍGUEZ, Matilde, "De la invisibilidad al protagonismo. La mujer como objeto de discurso en el NO-DO". *Revista de antropología experimental*, n.º 18 (extra), 2018, pp. 5-16.

PENA, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1983.

PÉREZ GALLARDO, Helena, *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2013.

PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio, *Salamanca en el NO-DO. La memoria audiovisual de una provincia*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2013.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, "El celo de tu casa me devora: compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilustración. La mirada episcopal", en C. de la PEÑA VELASCO y M. ALBALADEJO MARTÍNES (eds.), *Apariencias de Persuasión. Construyendo significados en el arte*. Murcia: Editum, 2012, pp. 443-464.

PIÑAR SAMOS, Javier y SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, "Clifford y los álbumes de la Academia". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 98-99, 2004, pp. 9-52.

PLA VIVAS, Vicente, *La ilustración gráfica del siglo XIX: funciones y disfunciones*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.

PORTÚS, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012.

POSADA KUBISSA, Teresa, *August T. Mayer y la pintura española: Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*. Madrid: CEEH, 2010.

¿QUÉ ES LA UNESCO? París: UNESCO, 1969.

QUEVAL, Jean, *Henri Storck o La traversée du cinema*. Bruselas: Festival national du film belge, 1976.

RAGGHIANTI, Carlo Ludovico, *Cinema arte figurativa*. Turín: Einaudi, 1952.

_____, *Arti della visione. Cinema*. Turín: Einaudi, 1975.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine*. *Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Hermann Blume, 1986.

RAMÍREZ MARTÍNEZ, Felipe E., "Ciencia, tecnología y propaganda: el NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del Estado (1943-1957), en J. ORDÓÑEZ y F. E. RAMÍREZ MARTÍNEZ (coords.), *El pensamiento científico en la sociedad actual*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 2006.

_____, "Ciencia, tecnología y propaganda: el NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del Estado*". Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, n.º 2, vol. 1, 2008, pp. 253-262.

_____, *Ciencia, tecnología y propaganda en el noticiario oficial del Franquismo: El NO-DO, un instrumento de popularización de la ciencia al servicio del estado (1943-1964)*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

_____, "The development of a public idea of atomic energy in the Francoism (1945-1964): the role of the official newsreel NO-DO", en A. M. ROCA ROSELL (coord.), *The Circulation of Science and Technology*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2012, pp. 880-885.

RAMÓN GABRIEL, María y GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo, "Fotografía, turismo e identidad nacional en el primer franquismo (1939-1959): Rafael Calleja y la Apología turística de España". *Cuadernos de Turismo*, n.º 38, 2016, pp. 385-410.

RAVESSOUND, Catalina y HAVER, Gianni, "Art Exhibitions through Newsreels: An Avatar for Identity Politics (1945–1960)", en K. IMESCH, S. SCHADE Y S. SIEBER (eds.), *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, pp. 101-116.

REIN, Raanan, "El Pacto Perón-Franco: justificación ideológica y nacionalismo en Argentina". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, n.º 1, vol. 1, 2015. Recuperado de http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1313

RENOV, Michael, "Toward a Poetics of Documentary", en M. RENOV (ed.), *Theorizing Documentary*. Nueva York/Londres: Routledge, 1993, pp. 12-36.

REY-REGUILLO, Antonia del, "Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español", en A. del REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, pp.67-100.

_____, "Mucho más que sol y playa. El documental turístico español. De Segundo de Chomón a Carlos Serrano de Osma", en A. DEL REY-REGUILLO (ed.), *Turistas de película: sus representaciones en el cine hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013, pp. 39-63.

_____, "Segundo de Chomón, un guía turístico de cine". *Fotocinema. Revista Científica de cine y fotografía*, n.º 7, 2013, pp. 5-22.

REYERO, Cerlos, *Observadores. Estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008.

RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2001.

RÍOS SALOMA, Martín Federico, "La reconquista en el primer franquismo: relecturas tras la nueva "cruzada", en F. J. MORENO MARTÍN (coord.), *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2017, pp. 137-157.

ROBERT, Valentine, LE FORESTIER, Laurent y ALBERA, François (dir.), *Le film sur l'art: entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

ROBERTSON, Bruce, "The South Kensington Museum in context: an alternative history". *Museum and society*, n.º 2, v. 1, 2004, p. 1-14.

RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía, "Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño*, n.º 1, 2015, pp. 63-86.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos*, 12-13-14, 1988, pp. 115-127.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rafael Ángel, *Cine, propaganda y publicidad. NO-DO a la vanguardia en la persuasión audiovisual*. (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba, 2021.

RODRÍGUEZ MARCO, Isabel María, MOREU TOLOBA, Nuria, CABRERA LAFUENTE, Ana y MARTÍN MORENO, Adriana, "La exposición Orfebrería y Ropas de Culto de 1941 y la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas", en A. COLORADO CASTELLARY (ed.), *Patrimonio Cultural. Guerra Civil y Posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 167-186.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino, *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense, 1999.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, "NO-DO: el origen. Razones que motivaron la creación de la imagen oficial del Régimen", en J. A. GARCÍA GALINDO, J. F. GUTIÉRREZ LOZANO y M. I. SÁNCHEZ ALARCÓN (coords.*), La comunicación social durante el franquismo*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002, pp. 261-276.

_____, "NO-DO a ritmo de revolución cubana", en A. PENA RODRÍGUEZ (coord..), *Comunicación y guerra en la historia*. Santiago de Compostela: Tórculo ediciones, 2004, pp. 183-203.

_____, "La memoria oficial de la Guerra Civil en No-Do (1943-1959)". *Historia y comunicación social*, n.º 10, 2005, pp. 179-200.

_____, "Franco visto por NO-DO: la forja de un caudillo carismático", en G. CAMARERO GÓMEZ, V. de la CRUZ MEDINA y B. de las HERAS (coords.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 500-515.

_____, *Un franquismo de cine: la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Rialp, 2008.

RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, MONTERO DÍAZ Julio, y PAZ REBOLLO, Mª Antonia, "NO-DO: La imagen política del régimen franquista". *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 1, 2006, pp. 184-185.

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *José de Hermosilla y 'Las Antigüedades Árabes de España': la memoria frágil*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Mercedes Margarita, *La Segunda Guerra Mundial en el NO-DO* (1943-1945). (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015

ROLL GRANDE, Manuel, "La provincia de Jaén en los documentales del NO-DO (1943-1981). *Códice. Revista de Investigación Histórica y Archivística*, n.º 24, 2011, pp. 85-90.

ROBERT, Valentine, LE FORESTIER, Laurent y ALBERA, François (dir.), *Le film surl'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

ROMEISER, John Beals, "The Spanish Civil War and Fox Movietonews, 1936-1939", en K. VERNON (ed.), *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

_____, *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Longman, 2006.

RUBIO, Noemí, "Arquitectura y poder: el discurso visual del NO-DO y la arquitectura del franquismo (1943-1975)". *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, n.º 5, 2016, pp. 133-157.

R. TRANCHE, Rafael, "El cortometraje durante el franquismo (1939-1960…)", en P. MEDINA, L. M. GONZÁLEZ Y J. MARTÍN VELÁZQUEZ (coord.), *Historia del cortometraje español*. Madrid: 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, pp. 79-100.

_____, "El concepto de tradición y unidad en el cine nacional durante la Guerra Civil española", en J. C. SEGUIN y N. BERTHIER (coords.), *Cine, nación, y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007, pp. 51-60.

_____, *Más allá de la pantalla. Vórtice Val del Omar*. Granada: Diputación de Granada, 2020.

R. TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "NO-DO: entre el desfile militar y la foto de familia". Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, n.º 15, 1993, pp. 41-53.

_____, "Los años 50 en el NO-DO: De la autarquía al desarrollismo" en Yraola Aitor (coord.), *Historia Contemporánea de España y Cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1997. pp. 115-124.

_____, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2005.

SALA NOGUER, Ramón, "La memoria del franquismo". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 31-39.

SALA NORGUER, Ramón y ÁLVAREZ, Rosa, *El cine en la zona nacional, 1936-1939*. Bilbao: Ediciones Mensajero, 2000.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domenico Theotocópuli*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1910.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja, "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 8, 1927, pp. 160-196.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "Propaganda y mitografía en el cine de la guerra civil española (1936-1939)". *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 12, 2007, pp. 75-94.

_____, "Los lugares de la memoria franquistas en el NO-DO". *ArtCultura*, vol. 11 n.º 18, pp. 95-108.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Domingo y JÓDAR MENA, Manuel, "El NO-DO, fijador de miradas y forja de identidad territorial: el caso de la provincia de Jaén", en AA. VV., *Naturaleza, territorio y ciudad en un mundo global*. Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 2017, pp. 2245-2254.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel, *Historia de luz y papel: el cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional, 2007.

SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Fernando el Católico, 2013.

SANZ HERNANDO, Clara, "La dictadura y el NO-DO: de "lugar de memoria" a "milagro económico", en A. M. SÁEZ de URABAIN y M. Á. MORENO GALLO (coords.), *Escenas de Burgos en el cine documental*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 117-144.

_____, "La memoria de la Guerra Civil en la construcción de la imagen de Burgos en el NO-DO", en M. CRUSELLS VALETA, B. de las HERAS HERRERO, A. PANTOJA CHAVES (eds.), *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 301-315.

_____, "Burgos en el NO-DO: de capital de la cruzada a ciudad industrial". *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 20, 2020, pp. 255-273.

SCOTT, Nina M., "Unamuno and Painting", *Hispanófilia*, n.º 55, 1975, pp. 57-66.

SCREMIN, Paola, *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*. Turín: Umberto Allemandi & C.,1991

_____, "Teoria e pratica del critofilm", en A. COSTA (ed.), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*. Údine: Campanotto Editore, 1995, pp. 103-130.

_____, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*. Bolonia: Cineteca di Bologna, 2010.

_____, "Film sull'Arte". *Enciclopedia del Cinema*, 2003. Recuperado el 5 de mayo de 2021: http://www.treccani.it/enciclopedia/film-sull-arte_(Enciclopedia-del-Cinema)

SEGUIN, Jean Claude, *Alexandre Promio ou les énigmes de la lumière*. París: L'Harmattan, 1999.

SELLÉS, Magdalena, *El documental*. Barcelona: UOC, 2008,

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España II*. Madrid: Alianza, 1983.

SIMÓN, Juan Antonio, "El deporta en el NO-DO durante el primer franquismo, 1943-1951". *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, n.º 17. 2019, pp. 341-371.

SORIA, Isabel, "La imagen de Aragón en el NO-DO. Aproximación a un noticiario semanal (1943-1956)". *Trébede*. *Mensual Aragonés de Análisis*, *Opinión y Cultura*, n.º 58, 2001, pp. 50-54.

SOTO VÁZQUEZ, Begoña, "Vistas Lumière y tradición fotográfica". *Banda aparte*, n.º 20, 2001, pp. 65-67.

_____, "Proyectos y experiencias. Producción cinematográfica al servicio de la propaganda política. El legado del Patronato Nacional de Turismo". *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. º 56, 2005, pp. 112-113.

_____, "Imagen/es de España: de los primeros viajeros con imágenes a las imágenes para los primeros turistas, en A. del REY-REGUILLO (ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007, pp. 101-115.

_____, *Las exposiciones de 1929: cuatro reportajes cinematográficos sobre la Exposición Iberoamericana. (Sevilla, 1929)*. Zaragoza: Filmoteca Española; Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009.

STEVENSON, Robert Alan Mowbray, *The art of Velazquez*. Londres: Georges Bell and Sons, 1895.

STIRLING-MAXWELL, William, *Velázquez and his Works*. Londres: John W. Parker and Son, 1855.

TAILLIBERT, Christel, *L'Institut International du cinématographe éducatif - Regard sur le role du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. París: L'Harmattan, 1999.

TEJEDA, Carlos, *Arte en fotogramas*. *Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.

TOMASONI, Matteo, "La imagen del Estado franquista en los Cinegiornali Luce (1939-1943), en M. CRUSELLS, B. de las HERAS y A. PANTOJA (eds.), *Historia y Cine. El Primer Franquismo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020, pp. 199-219.

TORRES, Augusto M., "Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962". *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 15, 1993, pp. 55-59.

UCELLI, Alessandro, *Attraverso musei di celluloide. Cultura figurativa e informazione storico-artistica nel "cinema corto" italiano del dopoguerra*. (Tesis doctoral). Turín: Università degli Studi di Torino, 2010.

UREÑA, Gabriel, *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945): análisis, cronología y textos.* Madrid: Istmo.

VAN ZUMMEREN-MORENO, Guillermo y HARO, Rosario, "Representación de la mujer en la música folclórica de NO-DO durante el primer franquismo (1943-1951)", en M. Á. ZAPATA CASTILLO, J. J. YELO CANO y A. M. BOTELLA NICOLÁS (eds.), *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*. Madrid: SEDEM, 2020, pp. 89-100.

VANDE WINKEL, Roel, "Nazi Newsreels in Europe, 1939-1945: the many faces of Ufa's foreign wekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel (Deutsche Wochenschau). *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 24, n.º 1, 2004, pp. 5-34.

VEGA, Carmelo, *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra, 2017.

VEGA, Jesusa, "Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor", en AA.VV., *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Pardo, 2000, pp. 25-74.

_____, "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: una aventura lejos de la civilización". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t. 59, n.º 2, 2004, pp. 93-126.

_____, *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016.

VENEGAS FITO, Cecilio J., RUIZ ALTABA, Rocío y RAMOS CARRILLO, Antonio, "El NO-DO: un instrumento documental para la Historia de la Farmacia en España", en E. MORENO TORAL, A. RAMOS CARRILLO y A. GONZÁLEZ BUENO (coords.), Ciencia *y profesión: el farmacéutico en la historia*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2018, pp. 281-299

VENTAJAS DOTE, Fernando, "Granada en el NO-DO: filmaciones en la comarca de Guadix". *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, n.º 18, 2005, pp. 127-172.

_____, "Málaga en el NO-DO (1943-1980)". *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n.º 27, 2006, pp. 187-222.

VERDONE, Mario, “Filmografia”, en VV. AA., *Le Belle Arti e il film.* Roma: Bianco e Nero, 1950, pp. 97-121.

VICHI, Laura, *Henri Storck: de l'avant-garde au documentaire social*. Crisnée: Yellow Now, 2002

VIGARA ZAFRA, José Antonio, “La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba”. *Boletín de Arte*, n.º 32-33, 2011-2012, pp. 649-664.

VILLA, Paolo, *Immagini al secondo grado. Per una storia del film sull’arte in Italia (1948-1970): teorie, pratiche, consteti, figure*. (Tesis doctoral). Údine: Università degli Studi di Udine, 2020.

VV. AA., *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. Milán: Edizioni Charta, 2000.

V.V.A.A., *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Salamanca: Filmoteca de Castilla y León, 1995.

VV. AA., *Le Belle Arti e il film.* Roma: Bianco e Nero, 1950.

WATERHOUSE, Ellis K., “El Greco’s Italian Period”. *Art Studies*, n.º 8, 1930, pp. 61-88.

WILLUMSEN, Jens Ferdinand, *La jeunesse du peintre El Greco*. París: Les Editions G. Crès et Cie., 1927.

WITTKOWER, Rudolf y M. WITTKOWER, Margot, Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa. Madrid: Cátedra, 2010.

YRIARTE, Charles, *Goya sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l’oeuvre avec cinquante planches inédites*. París: Henri Plon, 1867.

ZARZA ARRIBAS, Alba y GONZÁLEZ CUBERO, Josefina, “Relaciones cruzadas Pathé - NO-DO: dos miradas a las ciudades españolas”, en J. CUADRADO (ed.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*. Granada: Comares, 2019, pp. 1731-1752.