

Tableaux vivants: El cine para enseñar el arte de la Edad Moderna y Contemporánea

ETHAN CALERO ORTUÑO
Universidad de Alicante

JUAN RAMÓN MORENO VERA
Universidad de Murcia

Resumen

En el presente trabajo procederemos a mostrar una propuesta de innovación didáctica basada en la utilización de recursos cinematográficos para la asignatura de Historia del Arte de 2º de bachillerato. En la propuesta analizaremos las diversas películas relacionadas con los bloques temáticos de la asignatura, realizando un recorrido que nos lleva desde el arte de la Edad Moderna –tanto el Renacimiento como el Barroco, fundamentalmente- hasta el arte que corresponde a la Edad Contemporánea, en el que estudiarán diversas corrientes como el impresionismo, las vanguardias históricas o el expresionismo abstracto.

Palabras clave: Cine, Historia del Arte, Renacimiento, Arte contemporáneo, Educación

Abstract

In the present paper, we proceed to present an innovative didactic proposal based on the use of cinematographic resources for the subject of History of Art. In the proposal, we will analyze the various films related to the conceptual concepts of the subject, making a journey that takes us from Age –Renaissance and Baroque, basically- to the Contemporary Age where different approaches will be studied: impressionism, avant-garde or abstract expressionism.

Keywords: Cinema, History of Art, Renaissance, Contemporary Art, Education

1. Introducción

Dada la importancia que tienen la mano sujeta a la cámara, y el ojo y el cerebro que la dirigen, convendría hablar del realizador cinematográfico como historiador. La capacidad que tiene una película de hacer que el pasado parezca estar presente y de

evocar el espíritu de tiempos pretéritos es bastante evidente. En otras palabras, el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan (Burke, 2005, pp. 201 y 235).

El cine siempre ha estado presente en las aulas españolas desde la popularización que adquirió el VHS desde la década de 1980, aunque su presencia no estuvo aparejada a la importancia que realmente hemos de darle, ya que es utilizado a menudo de forma arbitraria como medio de relleno. En la mayoría de las ocasiones se ha planteado como un recurso audiovisual para la explicación del profesor o como recurso para entretener al alumnado cuando el profesor no puede impartir su asignatura. Lejos queda la realidad de lo que tenían en su imaginación hombres como David Wark Griffith, Thomas Alva Edison o Filippo Tommaso Marinetti, que propugnaban la desaparición de los libros y su sustitución por películas en el ámbito escolar (Díaz, 2013, p. 315-316). En el presente artículo realizaremos una aproximación teórica a la relación entre el cine y la historia, y en especial con la historia del arte. Tras ello, plantearemos los objetivos que perseguimos con la utilización de los recursos cinematográficos y finalmente analizaremos una serie de películas que pueden constituir en un recurso de gran valor didáctico a la hora llevar a cabo la explicación de los diversos temas que componen la asignatura.

2. Marco Teórico: historia y cine; cine e historia, una relación simbiótica

Hace 122 años, el 28 de diciembre de 1895 los hermanos Auguste Marie Louis Nicolas y Louis Jean Lumière presentaron “Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon”, no pudiendo imaginar en ese momento la repercusión global que alcanzaría en los siglos posteriores, convirtiéndose en negocio, espectáculo y arte (Blay, 2014, p.1). Desde ese momento el séptimo arte ha evolucionado hasta tal punto que se ha venido introduciendo en mayor o menor en el sistema educativo, tanto para la enseñanza de las diversas materias relacionadas con la Historia, como es la Historia del Arte, u otras disciplinas (Valero, 2005, p. 28). Desde el momento en que adquirió un sentido plástico, el cine se convirtió en un nuevo arte, el séptimo arte, como lo bautizó Ricciotto Canudo en 1911, y en un medio de comunicación. El Manifiesto del séptimo arte constituyó el momento fundacional de un arte y la partida de nacimiento de una innovadora forma de expresión artística en la que se aúnan el resto de disciplinas, a imagen de la Gesamtkunstwerk de Wagner en el siglo XIX (Valero, 2008, p. 165). El cine es tanto un medio de comunicación y de entretenimiento masas como una forma de expresión artística con un gran valor documental, imponiéndose a lo largo de la anterior centuria como uno de los medios más consumidos (Ríos Moyano & Escalera, 2014, p. 67).

Las relaciones entre cine e historia se originaron en los primeros pasos del séptimo arte, de igual modo que la novela de carácter histórico experimentó un auge espectacular durante el Romanticismo. La condición de espectáculo de este hizo que se buscaran marcos exóticos y alejados en el tiempo, siendo ejemplo de ello películas como *Intolerancia*, 1916, de D. W. Griffith (Ibars & López, 2006, p. 3). Desde sus comienzos, la imagen cinematográfica ha evolucionado al mismo ritmo que los gustos y modas de las sociedades del siglo XX y XXI, inspirándose en los mitos y leyendas de las mismas (Ríos Moyano & Escalera, 2014, p. 66). Además, el desarrollo del cine fue

paralelo a un proceso de popularización de la Historia que pasó de ser un privilegio de las élites a ser un privilegio de las clases obreras y populares.

Ambos procesos alcanzaron uno de sus puntos cúlmenes en la obra de Sergei Eisenstein, en cuyas películas la masa proletaria se convirtió en la protagonista del cine histórico (Ibars & López, 2006, p. 3).

Ya en la década de 1940 había quien propugnaba las ventajas de enseñar a través del cine, pero no ha sido hasta finales del siglo XX que la tecnología y los medios, destacando la generalización del VHS y posteriormente del DVD o Blu-ray, así como de los medios de reproducción, han permitido el llevar el cine al contexto del aula (Carracedo, 2009, p. 230).

El primer autor en cambiar en su obra la perspectiva de la relación entre el cine y la Historia fue Siegfried Kracauer en su obra de 1947 *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, en la que trataba la evolución del cine alemán desde comienzos del siglo XX, con el cine expresionista, hasta el surgimiento del régimen nazi. Esta corriente, denominada Historia contextual del cine, algunos de cuyos máximos exponentes son Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone o Ángel Luis Hueso entre otros (Díaz, 2013, p. 320). Una entre las principales tesis defendidas por esta línea de pensamiento, considera que a través del cine se pueden enriquecer los contenidos impartidos en educación Primaria y Secundaria. Hemos de destacar el papel jugado por Marc Ferro, historiador de *Annales*, que en el año 1965 publicó el artículo “Historie et Cinéma: L’expérience de La Grande Guerre”, en el cual el historiador destaca no lo que el cine refleja sino la realidad que revela (Blay, 2014, p. 5). Otra figura destacable, Pierre Sorlin, amplió y destacó la relación existente entre las ideologías y las películas de cada época y país.

En la actualidad, se le reconoce al cine como una herramienta de investigación y enseñanza, haciéndose un hueco en el aula a pesar de que aún existen personas reticentes a su aplicación docente en los diversos ámbitos educativos (Blay, 2014, p. 3). En España, el primero en llevar a cabo estudios sobre la relación existente entre el Cine y la Historia fue Ángel Luis Hueso con su obra *El Cine y el siglo XX* (Blay, 2014, p. 6). También, hemos de destacar el papel desempeñado por José María Caparrós Lera, fundador del Centre d’Investigacions Film-Història, 1983, de la Universidad de Barcelona (Rodríguez, 2014, p. 569). Como afirma Caparrós Lera (2004):

El film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además [...] las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia.

Pero no todas las voces son favorables a esta relación ya que consideran al cine como un fantasma que amenaza a la pureza de la ciencia histórica, provocando que el público se convierta en consumidores de historias con elementos más o menos espectaculares, en vez de buscar la Historia verdadera (Rodríguez, 2014, p. 567).

El cine ha de ser concebido como una parte consustancial de las diversas asignaturas ocupando el lugar que le corresponde como un hecho cultural de primera magnitud, destacando su valor educativo y cultural (Valero, 2005, p. 29). Pero para ello se ha de formar a un profesorado capaz de impartir esta enseñanza. A pesar de ello, aunque se dispusiera de un profesorado capaz de impartir dicha materia si no se disponen de los medios necesarios poco se podrá hacer. Hemos de tener en cuenta que una persona recuerda el setenta por ciento de las cosas que ve y escucha, está claro que el cine tiene un gran peso en los recuerdos de una persona, por lo tanto, es un recurso didáctico esencial (Blay, 2014, p. 15). A pesar de lo planteado anteriormente hemos de

tener en cuenta siempre hasta qué punto el cine da a conocer o trivializa la Historia. Para ello hemos de plantearnos preguntas como ¿Hasta qué nivel nos permite el cine comprender la Historia? ¿Cuál es el valor histórico del cine? ¿Refleja correctamente el cine la Historia o solo se sirve de ella? Es por ello por lo que siempre hemos de someter a crítica el cine, interpretando el film como producto de su propio tiempo histórico (Ibars & López, 2006, p. 4).

3. Propuesta didáctica para trabajar la Historia del Arte

3.1. Objetivos didácticos

Los objetivos didácticos que pretendemos alcanzar mediante la utilización de fragmentos de series y películas en la asignatura de Historia del Arte son:

- ✓ Aprender a través del cine las principales características de los periodos artísticos u artistas de la Edad Moderna y de la Edad Contemporánea.
- ✓ Comprobar si el cine como herramienta didáctica presenta una utilidad notable a la hora de hacer comprender a los alumnos y alumnas los estilos artísticos y las personalidades de los pintores y pintoras trabajados en clase.
- ✓ Consolidar los contenidos de la asignatura a través de la visualización de películas y series de televisión estrechamente relacionados con la materia.
- ✓ Contrastar si la imagen o los hechos relatados en los filmes utilizados se ajustan a la realidad histórica, o si dichas películas reflejan correctamente el periodo histórico en el que se sitúa la acción.
- ✓ Distinguir o identificar entre los hechos reales y la ficción con el fin de sacar el máximo provecho a la visualización del film.
- ✓ Mostrarse crítico ante la ficción histórica apoyándose en los conocimientos impartidos en la asignatura.

3.2. Temporalización de películas y recursos

En lo referente a la temporalización de las actividades, a continuación, enumeraremos las películas que emplearemos a lo largo de las explicaciones del temario de la asignatura Historia del Arte, para trabajar las edades moderna y contemporánea.

Dependiendo de la relevancia y calidad del film para el proceso educativo y formativo del alumnado o bien lo visualizaremos en clase, insertado en el marco de la explicación del tema o bien si vemos que es necesaria la visualización completa del film por parte del alumnado estos deberán de ver el film fuera de las horas de clase como tarea para casa. Siempre que utilicemos estos recursos en clase intentaremos que su uso no propase los 15-20 minutos de clase. Además, intentaremos a su vez que estos recursos se encuentren intercalados a lo largo de la explicación, con el fin de dinamizar las explicaciones teóricas sobre la materia de la asignatura.

3.3. Espacios y recursos

Por lo que refiere a los espacios y recursos utilizados en esta experiencia de innovación docente procederemos a enumerar en este apartado los recursos cinematográficos citados en el apartado anterior, que emplearemos en el aula.

Tabla 1. *Temporalización de las sesiones.* Fuente: Elaboración propia

Bloque 4: El desarrollo y la evolución del arte europeo en el mundo moderno	
Renacimiento y Barroco	
<ul style="list-style-type: none"> ○ El tormento y el éxtasis ○ El Greco ○ Caravaggio, ○ La ronda de Noche ○ La joven de la perla 	<ul style="list-style-type: none"> ○ 2 sesiones dedicadas a Miguel Ángel ○ 1 sesión dedicada al Greco ○ 1 sesión dedicada a Caravaggio ○ 1 sesión dedicada a Rembrandt ○ Media sesión dedicada a Vermeer
Bloque 5: El siglo XIX: El arte de un mundo en transformación.	
Neoclasicismo, Romanticismo	
Impresionismo y Postimpresionismo	
<ul style="list-style-type: none"> ○ Goya en Burdeos ○ Los fantasmas de Goya ○ Mr. Turner ○ El loco del pelo rojo 	<ul style="list-style-type: none"> ○ 3 sesiones dedicadas a Goya ○ 1 sesión dedicada a Turner ○ 1 sesión dedicada a Van Gogh
Bloque 6: La ruptura de la tradición: El arte en la primera mitad del siglo xx.	
Cubismo y surrealismo	
<ul style="list-style-type: none"> ○ Surviving Picasso ○ Frida 	<ul style="list-style-type: none"> ○ 3 sesiones dedicadas Picasso ○ Media sesión dedicada a Kahlo
Bloque 7: La universalización del arte desde la segunda mitad del siglo xx.	
Arte abstracto	
<ul style="list-style-type: none"> ○ Pollock, la vida de un creador 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Media sesión dedicada a Pollock

Comenzando por el *Bloque 4: El desarrollo y la evolución del arte europeo en el mundo moderno*, de cara a explicar el arte renacentista del Cinquecento emplearemos la película *The Agony and the Ecstasy* o *El tormento y el éxtasis*, en la que, a diferencia del libro de Irving Stone, solo se relata la creación de la Capilla Sixtina por parte de

Miguel Ángel a encargo del papa Julio II entre los años 1508 y 1512 (Camarero, 2009, p.28; Ríos Moyano & Escalera, 2014, p. 80). En la película se recrea con esmero la compleja relación del artista florentino con el papa, así como el proceso de creación de las pinturas de la bóveda de la Sixtina (Figura 1), pero la figura de Miguel Ángel se encuentra en exceso idealizada, ya que se le muestra como un hombre vigoroso de facciones perfectas, obviando la nariz torcida del artista a consecuencia de una pelea con Pietro Torrigiano (Camarero, 2009, p.29), que mantiene una relación imposible con la Contessina de Medici, hija del gran mecenas renacentista Lorenzo de Medici.



Figura 1. Fragmento de “El tormento y el éxtasis”

Esto se aleja mucho de la realidad, ya que Miguel Ángel era un hombre de apariencia débil y que a lo largo de su vida mantuvo una relación amorosa durante 32 años con Tommaso Cavalieri, un muchacho 41 años más joven que él (Camarero, 2009, p.32). A pesar de ello, la película tiene una gran utilidad con respecto a la materia debido a que en ella se muestran otras obras del artista, tales como el Moisés, realizado para la tumba de Julio II. También en la película aparecen otros artistas como Bramante, encargado de las obras de San Pedro del Vaticano, o Rafael, que aparece pintando las estancias vaticanas, en concreto su famoso fresco “*La Escuela de Atenas*”, reflejándose una presunta rivalidad entre los artistas (Camarero, 2009, p.34).

Tras ello y llegados al tema del Manierismo, llegamos a la figura de Doménicos Theotocopoulos, para reforzar el estudio del cual emplearemos la película *El Greco*, del cineasta cretense Iannis Smaragdis. En este *biopic* se aborda la vida del genial artista originario de la isla de Creta, desde su juventud como pintor de iconos religiosos hasta su madurez en el Toledo de los Austrias. En lo que refiere a caracterización, el personaje más logrado es el del Cardenal Niño de Guevara, interpretado en el film por Juan Diego Botto, mientras que Nick Ashdon, actor encargado de interpretar al pintor, guarda un parecido más que escaso con el pintor, del cual disponemos de varios autorretratos (Camarero, 2009, p.51). En el film se hace alusión a la formación de El Greco bajo la égida de Tiziano en Venecia, lugar desde el que se dirigiría a Roma, periodo que se omite en la película. En la película sí que aparece un personaje fundamental para la llegada de El Greco a nuestro país, Luis de Castilla. Cabe destacar que el film que hace referencia a la polémica suscitada por la obra “*El Expolio*”, obra que fue rechazada por los rectores de la Catedral de Toledo, generando una larga disputa entre pintor y los clérigos. La película también recoge la creación de otras obras como son *la dama del armiño* (Figura 2), *El entierro del señor de Orgaz*, convertido en

un *tableau vivant*¹, este recurso lo podremos contemplar también en las siguientes películas que abordaremos.



Figura 2. *Tableau vivant* que recrea el momento en el que El Greco pinta “La dama del armiño”

Finalmente hemos de destacar el tratamiento que el film hace de la creación del retrato del cardenal Niño de Guevara. El pintor utilizó como modelos los retratos de los papas realizados por Rafael de Sanzio y Tiziano, representando al inquisidor general de cuerpo entero, mirada oblicua y con una mano cerrada en forma de “garra” con lo que pretende infundir vida en el retrato. En la película, se refleja como el autor firma el cuadro a los pies del prelado, algo con lo que podemos transmitir a los alumnos como El Greco buscaba el patrocinio del Cardenal, algo que se encuentra muy lejos de la idea transmitida por el film (Camarero, 2009, p. 55). A pesar de ello, el film muestra de una forma muy distorsionada la vida del artista, algo que es fruto de la reapropiación por parte de la cultura griega de uno de sus pintores más universales (Soto, 2013, p. 414, Karajica, 2009).

En el tema del Barroco profundizaremos en la figura de Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio, uno de los padres de la pintura barroca cuya obra, marcada por el tenebrismo, tendría una gran influencia a posteriori en figuras como Rembrandt o Goya, personajes que también trataremos en este trabajo. Para el estudio de este genio incomprendido, como lo serían muchos artistas a lo largo de la Historia, emplearemos *Caravaggio*, la película dirigida por el cineasta Derek Jarman en 1986, en la que destacan como protagonistas Nigel Terry y Sean Bean, en los papeles de Caravaggio y Ranuccio Tommasoni respectivamente. En la película, se recrean varios *tableaux vivants*, entre ellos “*Amor profano*” o “*Niño con un cesto de frutas*” o “*La muerte de la virgen*”. Jarman logra el efecto de pintura en movimiento mediante la sucesión de *tableaux* y la estilización de la imagen, introduciendo elementos de otras artes que irrumpen en el flujo narrativo (Keska, 2004, p. 306). En el film se ve al pintor trabajar con gran frecuencia, mostrándose de este modo sus obras más conocidas (Camarero, 2009, p.84). Es por ello por lo que para la explicación de Caravaggio en el contexto del aula tiene un gran valor, ya que a diferencia de otras películas más centradas en tramas novelescas. Uno de los tratamientos más rompedores de la película es el del vestuario, ya que los personajes aparecen vestidos con ropas propias de la década de 1940, a

¹ “Cuadro viviente”, expresión artística surgida antes del nacimiento del cine, en concreto durante el siglo XIX, como forma de entretenimiento, en la que se imitaba un cuadro en movimiento.

imagen de los personajes de las películas del neorrealismo italiano de Federico Fellini, Luchino Visconti o Vittorio De Sica (Késka & Martin, 2009, p. 432), apareciendo vestidos de época en momentos concretos de la historia. *Caravaggio* es un film de gran belleza que no habla de pintura, sino que es pintura llevada al cine (Camarero, 2009, p.90).

En el barroco holandés destacaremos en el temario a dos figuras, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, el gran maestro de la pintura holandesa del siglo XVII y Johannes Vermeer, el más destacado interiorista holandés. Para afianzar el estudio de la obra de Rembrandt emplearemos la película de Peter Greenaway *Nightwatching* o *La Ronda de Noche* (Figura 3), donde la elaboración del cuadro *La compañía del Capitán Franz Banning Coq y el teniente Willem van Ruytenburch* sirve como elemento fundamental en el que se apoya toda una trama novelada y totalmente ficticia por la cual el cuadro encierra en sí mismo la resolución de un crimen, el que acabó con la vida de Hasselburg, anterior capitán de la compañía, durante unas prácticas de tiro (Orozco, 2016, p. 10). Algo que la película si refleja correctamente es el rechazo que esta obra provocó entre aquellos que habían encargado su realización.



Figura 3. *Tableau vivant* en el que se recrea la escena de “La ronda de noche”.

El film también refleja la relación de Rembrandt con las tres mujeres con las que mantuvo una relación sentimental, Saskia, Geertje y Hendrickje (Orozco, 2016, p. 9), así como con las personas de su entorno profesional, como el marchante de arte Hendrick van Uylenburgh, o sus aprendices Fabrizio y Gerard Dou (Camarero, 2009, p.108). La película refleja también las obras de otro gran artista holandés, Frans Hals, ya que cuando Rembrandt acude al *Kloveniersdoelen*² para tratar del precio con la compañía retratada, aparecen primero planos de obras como “*el banquete de arcabuceros de san Jorge de Haarlem*” algo que no es correcto históricamente pues esas obras nunca se hallaron en tal sala (Camarero, 2009, p.111). En el año del fallecimiento de su esposa el autor llevo a cabo “*La ronda de noche*”, obra que supondría una síntesis de todo lo ejecutado por el pintor hasta aquel momento y a la vez el comienzo de algo completamente nuevo (Bockemühl, 2000, p.49). Uno de los aspectos más interesantes del film es cuando Rembrandt le revela a Hendrickje que

² Complejo que servía como cuartel general y campo de tiro de los diversos cuerpos de guardias cívicas de la ciudad de Ámsterdam.

tiene un ojo vago, algo que con toda probabilidad es cierto, ya que ha sido confirmado por la neuróloga Margaret Livingtone de Harvard tras estudiar 36 de los 40 autorretratos del pintor neerlandés. Según la neuróloga, ese defecto visual ayudo a Rembrandt a plasmar el mundo tridimensional sobre superficies plana (Camarero, 2009, p.113). Es por hechos así que la película, a pesar de basarse en una trama ficticia, que la película puede ser un interesante recurso didáctico para que los alumnos incrementen sus conocimientos sobre la personalidad y biografía del genio holandés.

En lo que respecta a Johannes Vermeer de Delft, considerado por Greenaway el primer cineasta de la historia (Orozco, 2016, p.7), emplearemos la película de Peter Webber “*Girl with a Pearl Earring*” o “*La joven de la perla*” basada en el *best seller* de Tracy Chevalier del mismo título. Esta película es un valiosísimo recurso debido a que toda la película es un gran *tableau vivant*, ya que la luz, la gama cromática basada en tonos verdosos, pardos y azulados, y la escenografía imitan constantemente los cuadros de Vermeer, marcando un hito en la historia de los *biopics* (Camarero, 2009, p.120). El film, protagonizado por Scarlett Johansson, en el papel de la criada, Griet y Colin Firth en el papel de Johannes Vermeer, se centra en la creación del cuadro “*La joven de la perla*” también conocida como “*La Gioconda del Norte*” (Figura 4). El desencadenante de la historia es Peter Van Ruijven, el mecenas de Vermeer, el cual encaprichado de la joven criada desea un retrato de la misma.



Figura 4. Vermeer coloca la perla a la modelo para hacer el retrato

Destaca también como se refleja el tratamiento del color por parte del pintor y como enseña a la joven criada el empleo de la cámara oscura³. El interés de Vermeer por la óptica sugiere la utilización de este instrumento que en el caso del pintor sería un cubículo adosado a la habitación de su estudio en el cual se introduciría y dibujaría lo proyectado por la lente. Ello, se refleja en las obras por la aparición de zonas enfocadas

³ Las curiosidades que presenta la obra del pintor de Delft han llevado a muchos expertos a teorizar acerca del empleo por parte de este del ingenio conocido como cámara oscura, artefacto del que se tiene constancia a partir de 1622, ya que en ese año Constanjtijn Huygens, secretario del príncipe de Orange, compró una en Londres y la llevó a las Provincias Unidas.

y desenfocadas y a la vez provoca la exageración de diversos elementos y el acortamiento de las distancias entre las figuras (Vergara & Westermann, 2003, p. 27).

El siglo XIX es tratado en los contenidos del *Bloque 5: El siglo XIX: El arte de un mundo en transformación*. En él a diferencia de en las etapas anteriores se dio una gran diversidad de estilos artísticos, tales como el romanticismo, el realismo, el impresionismo, el postimpresionismo o el modernismo. Una de las figuras fundamentales por no calificarlo como padre del arte moderno fue Francisco de Goya y Lucientes. La vida de este artista loco como un genio, como lo calificó el crítico de arte Robert Hugues, ha sido llevada en múltiples ocasiones al cine, destacando entre ellas el film de Carlos Saura *Goya en Burdeos o los fantasmas de Goya* del cineasta checo Miloš Forman. *Goya en Burdeos* fue la trigésima película del cineasta Carlos Saura y siempre pensó en Francisco Rabal para que este se pusiese en la piel del pintor (Barrientos, 2002, p.73). Anteriormente, Rabal había interpretado el papel de Goya en otras dos ocasiones, ya que había sido el artista de Fuendetodos en *Goya, historia de una soledad* y *Los desastres de la guerra* (Barrientos, 2002, p.76). Además de Francisco Rabal, el joven Goya es interpretado por José Coronado, que encarna al pintor en su momento de mayor esplendor. El film de Saura nos muestra las claves de un hombre comprometido con los problemas de su país y que al mismo tiempo se hallaba fascinado por la ilustración francesa, algo que le hizo granjearse enemistades y la acusación de afrancesado (Barrientos, 2002, p.74; Ruiz, 1999, p. 89).

Del mismo modo que en las películas anteriormente citadas, los cuadros y pinturas de Goya se convierten en *tableaux vivants* (Figura 5) y elementos compositivos de las escenas del film, siendo ejemplo de ello *el pelele* o *el columpio*, los cuales aparecen en el film de forma aislada (Barrientos, 2002, p.74). También se hace referencia pintores con una gran ascendiente sobre Goya, como son Rembrandt y Velázquez. Al primero se alude en los títulos de crédito mediante una reproducción de “*El buey desollado*”, al segundo mediante el propio Goya que contempla cuadros como “*Las Meninas*” o la “*Venus ante el espejo*”. El Goya que se nos presenta en esta película se aleja de la caricatura en la que caen otros, mostrándonos un hombre que desarrolla un profundo mundo interior que intenta librarse de los demonios de su pasado a través de las confesiones a su hija.

En *Goya's ghosts* o *Los fantasmas de Goya*, el pintor zaragozano es un personaje bastante secundario en la trama, siendo más que un *biopic*, una historia en la que se inserta el pintor. Dirigida por el oscarizado Miloš Forman, el film se centra en las acciones emprendidas por el tribunal de la Santa Inquisición en la España de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En la película se narran los hechos acontecidos entre 1792 y 1812 a través de la mirada de Goya, personaje que encarna la razón frente al padre Lorenzo de Casamares, un fanático religioso que comete la contradicción más absoluta al convertirse en ministro del gobierno afrancesado de José I (Camarero, 2009, p.176)⁴. Desde el punto de vista de nuestra asignatura la película es un gran recurso a la hora de explicar la técnica del grabado, ya que se nos muestra como Goya elabora las planchas y grabados de “*Los caprichos*”. Pero en lo que refiere a pinturas, la presencia de estas en la película es muy limitada, apareciendo pinturas como “*El coloso*”, el retrato de “*María Luisa de Parma a caballo*” o “*La familia de Carlos IV*”. Secuencias como la ejecución de Lorenzo de Casamares recuerdan a “*La procesión de disciplinantes*” del pintor de Fuendetodos (Camarero, 2009, p.184).

⁴ Personaje ficticio basado en los reales Ramón José de Arce, el cual fue arzobispo de Burgos y Zaragoza e inquisidor General entre 1798 y 1808, que se exilió a Francia, o Juan Antonio Lorente, otro miembro de la Inquisición que se pasó al bando afrancesado y que, en 1817, también exiliado en Francia, publicó su “*Historia crítica de la Inquisición*”.



Figura 5. Goya realizando las pinturas negras en la Quinta del Sordo

En lo que respecta al Romanticismo británico emplearemos la película *Mr. Turner*, dirigida por el británico Mike Leigh y protagonizada por Timothy Spall, refleja la vida de pintor británico Joseph Mallord William Turner, uno de los genios más destacados de la pintura británica de la primera mitad del siglo XIX. En el film se refleja tanto la vida personal como la carrera artística de Turner. En el ámbito personal la muerte de su padre, el barbero y peluquero William Turner, que servía como sirviente y preparador de los colores en la casa de su hijo (Bockemühl, 2004, p. 9), marca un antes y un después en la vida del pintor, que mantiene una relación compleja con su sirviente y hace caso omiso a las peticiones de su exmujer (Segura, 2015, p.88). Este film resulta muy interesante para su visualización por parte del alumnado debido a que refleja tanto la evolución artística de Turner como los entresijos del mercado del arte en la Gran Bretaña de comienzos del s. XIX, destacando el papel de la *Royal Academy* o del crítico John Ruskin, uno de sus más fieles seguidores, a pesar de la caricatura que el film realiza de este personaje⁵. También es digna de mención la aparición de la científica Mary Somerville, la “reina de las ciencias del siglo XIX” (Segura, 2015, p.91).

Entre las obras que aparecen en el film hemos de citar “*Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*” (Figura 6), “*El barco de guerra Téméraire remolcado a dique seco para ser desguazado*”, “*Tormenta de nieve en el mar*”, “*Tormenta de nieve: Aníbal cruzando los Alpes*” “*Barco de esclavos*” también conocido como “*Negreros echando por la borda a los muertos y moribundos*” o “*El gran canal de Venecia*”. Estas obras citadas o bien aparecen durante su proceso de ejecución, como “*Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste*” o “*El temerario remolcado a dique seco*” o bien aparecen finalizadas como es el caso de “*Aníbal cruzando los Alpes*” o “*Negreros echando por la borda a los muertos y*

⁵ John Ruskin, 1819-1900, fue uno de los grandes teóricos británicos del arte durante el siglo XIX, el cual defendió a ultranza la obra de William Turner cuando tan solo tenían diecisiete años. El primer volumen de su obra *Modern Painters*, publicada en 1843, defendía que la pintura de Turner era más fiel a como el ojo veía realmente, representando la naturaleza mejor que ninguna otra (Raquejo, 1997, p. 67; Bockemühl, 2004, p. 95).

moribundos”. También, es digno de mención que el film a modo de *tableau vivant* recrea una obra menos conocida del autor, “*Petworth: El artista y sus admiradores*” en la que aparece el propio pintor llevando a cabo una obra bajo la atenta mirada de tres jóvenes muchachas. Otro aspecto que hemos de mencionar es como el film refleja los viajes realizados por el pintor para hallar la inspiración para sus obras, reflejando en ellas el impacto de la revolución industrial y los nuevos tiempos sobre la campiña inglesa.



Figura 6. El ferrocarril del oeste que sirve a Turner como inspiración para “Lluvia, vapor, velocidad”

Llegados al tema del Postimpresionismo, es de obligada utilización el film *Lust for life* o *El loco del pelo rojo*, uno de los *biopic* de referencia a la hora de abordar la vida de un artista (García, 2007, p. 258). Bajo la dirección de Vicente Minelli, Kirk Douglas y Anthony Quinn, magníficamente caracterizados como Vincent Van Gogh y Paul Gauguin respectivamente (García, 2007, p. 262), la película trata la vida del incomprendido artista holandés desde sus comienzos como predicador en la región minera de Borinage en 1878, hasta su suicidio en Auvers en 1890 (Bazán de Huerta, 1997, p. 235).

La trama destaca la relación con Gauguin durante la temporada que estuvieron viviendo juntos en la casa amarilla de Arles, y el contraste de personalidades existente entre el desordenado Van Gogh y el maniático Gauguin, las cuales chocan en el episodio que desemboca con la amputación de la oreja por parte de Van Gogh (Camarero, 2009, p.212). En la película le vemos llevar a cabo gran cantidad de obras, destacando entre ellas “*Los comedores de patatas*”, “*La noche estrellada sobre el Ródano*”, “*La Casa Amarilla*”, “*El puente de Langlois*” “*Trigal con cuervo*” y varios de sus autorretratos. Muchos de ellos son recreaciones a través de *tableaux vivants*, recreando a través de personajes y decorados obras como la anteriormente citada “*Los comedores de patatas*”, “*Café nocturno*” o “*Retrato del Dr. Gachet*” (Bazán de Huerta, 1997, p. 237). En el film también se hace referencia a la importancia de la estampa japonesa, con su colorido de carácter plano, representación espacial y juego de

escalas, aunque atribuye incorrectamente Gauguin su descubrimiento a Van Gogh (García, 2007, p. 268; Camarero, 2009, p. 215).

Como recurso didáctico, la película es una de las que mejor se ajustaría a la hora de integrarla en una sesión para explicar la evolución del arte de Van Gogh, ya que hay una gran simbiosis visual entre la imagen real y la pintada, el gran parecido físico del actor protagonista con el pintor y la aparición de sus cuadros más icónicos (Camarero, 2009, p. 220).

En el *Bloque 6: La ruptura de la tradición: El arte en la primera mitad del siglo XX*, destacaremos a dos figuras que han recibido una especial atención por parte del cine. Estas figuras son el pintor malagueño Pablo Ruiz Picasso y la pintora mexicana Frida Kahlo, cuyas vidas han sido llevadas a la gran pantalla en más de una ocasión. Para comprender la figura del genio cubista emplearemos la película *Surviving Picasso* o *Sobrevivir a Picasso*, basada en la biografía de Arianna Stassinopoulos Huffington titulada “*Picasso: Creator and Destroyer*”. El director, James Ivory, una vez más realiza una hagiografía sobre un personaje histórico, esta vez encarnado por el oscarizado Anthony Hopkins, el cual llevó a cabo una gran transformación física para asemejarse a Picasso (Camarero, 2009, p. 309). El film de Ivory se centra sobre todo en la relación que Picasso mantuvo con Françoise Guillot, una joven estudiante de arte 40 años más joven que él. Entre las pocas veces que se ve al pintor trabajar destaca el flashback que nos muestra a Picasso pintando el “*Guernica*”, un encargo del legítimo gobierno de España, el de la II República. En la película podemos ver como el pintor llevó a cabo la obra en su taller de la calle Grands-Augustins de París.

Por lo que respecta a la artista mexicana Frida Kahlo, emplearemos el film de Julie Taymor *Frida*, uno de los productos cúspide de la “Fridamanía” (Cristian, 2006, p. 102), el cual está protagonizado por Salma Hayek y Alfred Molina, en los papeles de Frida Kahlo y Diego Rivera. La película sigue una estructura tradicional de *biopic* que la acerca mucho a “*El loco del pelo rojo*”, ya que se basa en la biografía de la artista escrita por la autora Hayden Herrera en el año 1983. Desde un primer momento se nos muestra a Frida como una mujer transgresora que viste de forma masculina, apoyada por su padre (Cristian, 2006, p. 106) y trata con los hombres sin ningún reparo (Camarero, 2009, p. 380). Tras ello, y a modo de flashback la película nos muestra el accidente que dejó la dejó postrada en la cama durante una larga temporada.

Destaca el momento en el que se reproduce el enlace matrimonial entre Frida y Diego Rivera, en el cual Frida deja de lado el traje blanco para vestirse a la usanza mexicana, adornada con joyas de estilo precolombino (Figura 7). El personaje de Diego Rivera se encuentra sobredimensionado restando importancia al papel del fotógrafo Guillermo Kahlo, padre de la artista (Cristian, 2006, pp.104-105). En el film se nos muestra a Frida pintando en gran cantidad de escenas, a la par que las obras sirven como eje cronológico del mismo. De nuevo encontramos múltiples *tableaux vivants* a lo largo del film. Ejemplo de ello es el retrato que hizo de ella y su esposo, su “*Autorretrato con el pelo cortado*”, “*La columna rota*” o “*Las dos Fridas*”. Al igual que en *La joven de la perla*, los colores azules, dorados, rojos y verdes de la obra de Frida inundan todas las escenas del film (Camarero, 2009, p. 384). Algo que la película omite es la filiación política de la artista, no así de su esposo el cual es presentado como abiertamente comunista, algo derivado del contexto político en el que se rodó el film, durante la invasión estadounidense de Irak. Otra de las cuestiones que la película solo insinúa es las inclinaciones lésbicas de Frida, que el film presenta como actos de adulterio dentro del contexto del matrimonio con Diego Rivera (Cristian, 2006, p. 104).

Finalmente, en el último tramo de la asignatura, el *Bloque 7: La universalización del arte desde la segunda mitad del siglo XX*, trataremos entre la figura de Jackson Pollock, el más destacado artista estadounidense de la segunda mitad del siglo XX y uno de los símbolos más destacados de la *Action painting*, así denominada por Harold Rosenberg (San Martín, 1997, p. 341), desarrollada en Estados Unidos por de Kooning o Rothko. Para el estudio de su figura emplearemos la película dirigida y protagonizada por Ed Harris, *Pollock, la vida de un creador* (Figura 8). La película es una adaptación de la biografía escrita por Steven Naifeh y Gregory White Smith titulada “*Jackson Pollock: An American Saga*” (Camarero, 2009, p. 406). El film se centra en los últimos quince años de vida del pintor, reflejando la contradictoria personalidad y la lucha interna entre el hombre y el artista. En la película se muestra como Pollock realiza el mural encargado por Peggy Guggenheim para su casa de Nueva York. En la película se resaltan mucho los momentos en los que Pollock está trabajando.



Figura 7. Diego Rivera y Frida Kahlo

Pinturas del artista y de su pareja, Lee Krasner decoran las paredes de su casa, así como las de otros pintores que influyeron sobre él, siendo ejemplo de ello las obras de Orozco, Calder, Goya o Pantuhoff. En la película, podemos ver la presencia de los *mass media* como los programas radiofónicos, las críticas en “*Art New*” o la revista “*Life*”. También se hace alusión a Gorky, Picasso, Kandinsky o Kline y aparecen personajes de la importancia de Peggy Guggenheim, Howard Putzel o Willem de Kooning. Destaca por encima de todas las escenas, el momento en el que Pollock descubre la técnica del *dripping* o pintura por goteo (Camarero, 2009, p.409). Pero por otro lado es preciso el destacar que como pasaba en Frida la película obvia diversos aspectos relacionados con la política, la sexualidad, los problemas psiquiátricos o la violencia del pintor. Nada se dice en el film de su relación con Tennessee Williams, de su relación con pintores comunistas como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, sus periodos depresivos e intentos de suicidio o los periodos violentos en los que cometía auténticas barbaridades, como agredir físicamente a su amante Ruth Kligman (Camarero, 2009, p. 412). En definitiva, la película es una visión sesgada de la vida del pintor estadounidense, que responde a los ideales de la *Era Reagan* y tiene la intención de blanquear lo más posible la figura de este atormentado genio.



Figura 8. Ed Harris representa a Jackson Pollock usando la técnica del *dripping*

4. Conclusiones

El uso del cine como un recurso didáctico en la enseñanza de la Historia del arte no está todavía muy desarrollado en nuestras aulas pese a tratarse de dos ámbitos creativos estrechamente unidos. En el campo de la enseñanza, el principal uso del cine en las Ciencias Sociales ha sido el de un complemento para el aprendizaje de la historia que servía principalmente para conocer la vida de algún personaje o contextualizar algún episodio histórico de cierta relevancia.

Más allá de su función complementaria, en esta investigación se ha propuesto una experiencia de enseñanza y aprendizaje que tiene el cine como eje central de la explicación de las distintas corrientes de la Historia del Arte, en concreto en aquellas que conlleva las edades Moderna y Contemporánea. Las características de la pintura renacentista de Miguel Ángel se pueden aprender a través de *El tormento y el éxtasis* o el tenebrismo barroco de Caravaggio es posible comprenderlo a través de su *biopic*.

También el cine nos sirve como recurso para entender los cambios que se producen durante el siglo XIX y para eso nos podemos servir de películas como *Goya*, *Mr. Turner* o *El loco del pelo rojo*. Incluso las vanguardias históricas y el arte del siglo XX tienen su representación cinematográfica con películas como *Surviving Picasso* o *Pollock, la vida de un creador* donde el *dripping* y el expresionismo abstracto americano están muy bien representados.

Así pues, esta investigación propone una metodología de enseñanza centrada en el cine para explicar las características de las distintas etapas de la Historia del Arte que aparecen representadas en las películas y secuencias seleccionadas, que nos ayudarán a explicar el estilo, la vida o las obras de un determinado artista.

5. Referencias

BARRIENTOS, M. (2002). “Goya en Burdeos, el arte como espejo deformante de la vida”, *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 2, 211-214.

BAZÁN DE HUERTA, M. (1997). “Vincent van Gogh y el cine”, *Norba-Arte*, XVII, 233-259.

BLAY, J.M. (2014). “35 mm que cambiaron la historia. El cine como recurso didáctico en la explicación de la historia”, *Revista Supervisión* 21, nº 33, 1-30.

BOCKEMÜHL, M. (2000). *Rembrandt: 1606-1669: el enigma de la visión del cuadro*. Köln: Taschen.

BOCKEMÜHL, M. (2004). *J. M. W. Turner, 1775-1851: El mundo de la luz y el color*. Köln: Taschen.

BURKE, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CAMARERO, G. (2009). *Pintores en el cine*. Madrid: Ediciones JC.

CAPARRÓS LERA, J. M. (2004). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza editorial.

CARRACEDO, C. (2009). “Diez ideas para aplicar el cine en el aula”. En *I Congreso de Español como Lengua Extranjera en Asia-Pacífico*. Manila: Instituto Cervantes.

CRISTIAN, R. M. (2006). “Culturas de identidad: las imágenes en movimiento de Frida Kahlo”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XII, nº 24, 101-118.

DÍAZ, J. J. (2013). “Cine y enseñanza de la historia”. En J. J. Díaz Matarranz, A. Santiesteban Fernández, A. Cascajero Garcés (Eds.), *Medios de comunicación y pensamiento crítico: nuevas formas de interacción social* (pp. 315-333). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.

GARCÍA, F. (2007). “Vincent y Paul en los estudios del sur: la relación Van Gogh-Gauguin a través de *El loco del pelo rojo*”. En G. Camarero (Ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 258-273). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.

IBARS, R. & LÓPEZ, I. (2006). “La Historia y el cine”, *Clío*, nº 32, 3-22.

KARAJICA, T. (2009). “El Greco: Homenaje a Creta y crítica a la Iglesia”, *Filmhistoria online*, vol. 19, nº 2-3.

KESKA, M. (2004). “La búsqueda de la obra de arte total en el cine contemporáneo: Derek Jarman”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 17, 295-306.

KESKA, M. & MARTÍN, D. (2009). “El concepto de vanguardia y neovanguardia en el cine y en el arte contemporáneo”. En C. Giménez Navarro, C. Lomba Serrano (Coord.), *El arte del siglo XX* (pp. 425-434). Zaragoza: Instituto "Fernando El Católico", Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

OROZCO-ABARCA, G. (2016). “Le tableau vivant: Una forma de trasvase entre pintura y cine. El caso de La ronda de noche (1642) de Rembrandt van Rijn y La ronda de noche (2007) de Peter Greenaway”, *Escena, revista de las artes*, vol. 75, nº 2, 5-20.

RAQUEJO, T. (1997). “La pintura decimonónica”. En J.A. Ramírez (Ed.), *Historia del Arte, 4, El mundo contemporáneo* (pp. 57-107). Madrid: Alianza Editorial.

RÍOS MOYANO, S. & ESCALERA, R. (2014). “El arte en el cine y su uso como ampliación del conocimiento del hecho artístico”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, nº 5, 65-89.

RODRÍGUEZ, J. (2014). “El cine en la realidad de las aulas”, *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, 565-574.

RUIZ, F. A. (1999). “Goya en el cine de Carlos Saura”, *Alazet: Revista de filología*, nº 11, 73-98.

SAN MARTÍN, F. J. (1997). “Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945”. En J.A. Ramírez (Ed.), *Historia del Arte, 4, El mundo contemporáneo* (pp. 339-393). Madrid: Alianza Editorial.

SEGURA, A. (2015). “Mr. Turner: Insulsa desmitificación”, *Filmhistoria online*, vol. 25, nº 1, 88-91.

SOTO, V. (2013). A. de Mingo Lorente y P. Martínez-Burgos García. “El Greco en el cine. La construcción de un mito”. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº 13, 411-414.

VALERO, T. (2005). “Cine e Historia: Una propuesta didáctica”, *Making of: cuadernos de cine y educación*, nº 32, 28-33.

VALERO, T. (2008). “Cine e Historia: más allá de la narración. El cine como materia auxiliar de la historia”. En G. Camarero (ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 165-178). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.

VERGARA, A. & WESTERMANN, M. (2003). *Vermeer y el interior holandés*. Madrid: Museo de El Prado.

ETHAN CALERO ORTUÑO. Graduado en Historia por la Universidad de Alicante, desarrolló una beca de colaboración con el Departamento de Prehistoria, Arqueología, Historia Antigua, Filología Griega y Filología Latina. Tras ello realizó el Máster universitario en profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y enseñanza de idiomas en la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante, centrando sus estudios durante el mismo en la relación entre el cine y la didáctica de la Historia. En la actualidad realiza estudios de doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Alicante, más en concreto en el área de Historia Antigua.

e-mail: Ethan_21@hotmail.com

JUAN RAMÓN MORENO VERA. Doctor con Mención Europea por la Universidad de Alicante en Ciencias de la Educación y Licenciado en Historia del Arte, se formó en las Universidades de Murcia, Nápoles y Oxford. Tras trabajar como conservador en la Dirección General de Patrimonio de la Región de Murcia, en el Museo de Bellas Artes de Murcia, en la Galería MOT Internacional de Londres y como profesor de Didáctica de las Ciencias Sociales en la Universidad de Alicante, actualmente desarrolla su labor docente e investigadora en la Universidad de Murcia, donde es profesor de Didáctica de las Ciencias Sociales: Historia, Geografía y Arte. Sus investigaciones analizan la enseñanza de las Ciencias Sociales teniendo en cuenta la cultura visual, el arte y la tecnología *QR-learning* para reflexionar sobre la construcción del conocimiento y las nuevas formas de aprendizaje del alumnado, además aporta a sus investigaciones un aporte de género y feminismo, tanto desde el punto de vista educativo como desde la perspectiva del arte. Con más de 50 publicaciones académicas en revistas científicas con alto índice de impacto, ha realizado además estancias docentes en las Universidades de Roma Trè, Costa Rica y la Universidad de Harvard.

e-mail: jr.moreno@um.es