

## ARTE, HUMANIDADES Y SOCIEDAD

VV.AA.

Originalmente publicado en 2020 en Madrid, España,  
por GKA Ediciones como parte de la colección  
Diálogos Intelectuales del Siglo XXI.

2020, los autores  
2020, GKA Ediciones



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada:  
No se permite un uso comercial de la obra original ni la  
generación de obras derivadas.

*Arte, humanidades y sociedad / Varios autores*

ISBN: 978-84-15665-51-9

Las opiniones expresadas en cualquiera de los artículos publicados en este libro son la opinión de los autores individuales y no los de Global Knowledge Academics, ni de los editores. Por consiguiente, ni Global Knowledge Academics ni los editores se hacen responsables y se eximen de toda responsabilidad en relación con los comentarios y opiniones expresados en cualquiera de los artículos de este libro.

Este libro ha sido financiado por Global Knowledge Academics - [www.gkacademics.com](http://www.gkacademics.com)

## “Momento de Velázquez” y “Romance de una batalla”

La recuperación de los títulos de crédito originales de dos documentales de arte de Eugenio Martín

María Begoña Sánchez Galán, Universidad de Valladolid, España

*Palabras clave:* arqueología del cine; títulos de crédito; documental de arte; Eugenio Martín; Manuel Hernández Sanjuán; Filmoteca Española

### INTRODUCCIÓN

#### Cine y Arqueología

Nueva York. 24 de noviembre de 2014. La melodía de “As Time Goes By” resuena en la casa de subastas Bonhams. El piano que Sam (Dooley Wilson), immortalizara para siempre en la película *Casablanca* (1942, de Michael Curtiz), alcanza en la puja la nada despreciable cifra de 2,9 millones de dólares. Este icónico piano no consigue, sin embargo, convertirse en el objeto más caro subastado entre los coleccionistas de artículos cinematográficos. El vestido blanco que Marilyn Monroe luciera en *La tentación vive arriba* (1955, de Billy Wilder), se vendió por 4,6 millones de dólares tres años antes. Cifra similar a la que se pagó por el Aston Martin conducido por James Bond en la película *Goldfinger* (1959, de Guy Hamilton).

En la actualidad nadie duda del valor económico, histórico y artístico de los artículos que se han diseñado para poner en escena una película. Desde el primer borrador de un guión, hasta la última de las copias comercializadas en soportes domésticos, pasando por los carteles, el atrezzo, el decorado o el vestuario, absolutamente todo aquello que ha formado parte de una obra audiovisual, tiene valor como objeto cultural. Todos los años se subastan artículos que han aparecido en producciones cinematográficas antológicas y las cantidades que se obtienen por ellas superan, en muchas ocasiones, el valor de reconocidas obras de las Bellas Artes.

Esta percepción de valor, sin embargo, no estaba presente en la mentalidad de los primeros productores y espectadores del cinematógrafo. El cine, que nació como curiosidad científica, se convirtió en espectáculo solo unos años después de su presentación en sociedad, pero en sus primeras décadas de existencia no consiguió ser considerado algo más que una actividad efímera. Durante el primer tercio de vida del cine las películas se filmaban, se exhibían una y otra vez y, cuando ya no eran útiles, se tiraban a la basura o se reciclaban para recuperar las sales de plata de su composición. El interés por conservar las obras cinematográficas no surgió hasta los años treinta, década en la que se crearon las primeras filmotecas (Durán Manso,

2018). En los años cuarenta la televisión, con su ingente necesidad de contenidos, multiplicó el interés por recuperar obras que se pensaban ya olvidadas y que, gracias al nuevo medio, consiguieron públicos cada vez más numerosos. Con ello, las películas se convirtieron en objetos destacados de la cultura y el patrimonio del siglo XX y se comenzó a valorar la necesidad de recuperarlas y conservarlas para la posteridad.

Entrada ya la década de los sesenta, C.W. Ceram publicó *Arqueología del Cine* (1965), uno de los primeros libros en los que se aplicaban las técnicas de la arqueología al estudio de la industria cinematográfica. Este libro marcaba el inicio de toda una serie de prácticas que empezaron a considerar la historia del cine y su evolución tecnológica como un pilar del conocimiento de la modernidad (Parikka, 2012). A partir de entonces, aumentó el interés de los historiadores por la recuperación de películas, de material documental y de equipos tecnológicos que ayudasen a conocer y escribir la historia del cine. En este contexto el archivo, espacio fundamental para cualquier sector que se dedique a investigar la teoría de la cultura, se convirtió en lugar destacado de conservación y estudio.

En el caso del cine, este lugar lo ocupan las filmotecas, que en su práctica diaria conservan todo aquello que forma parte de la historia de la industria cinematográfica en todas sus fases: películas, equipos de proyección, carteles, guiones, fotografías, decorados, vestuario, atrezzo e, incluso, artículos personales de actores y cineastas. A pesar del gran potencial informativo que poseen estos materiales y, en contraste con el valor que alcanzan en el mercado coleccionista, su estudio no atrae la misma atención por parte de los investigadores que el contenido narrativo de las películas. Son relativamente pocos los análisis que se centran en la parte física y museística de la industria del cine y esto hace que, a veces, sea difícil encontrar anclajes teóricos en los que apoyar nuevos proyectos de recuperación de documentos patrimoniales fílmicos y cinematográficos:

In a way, reading film and media literature one might think that the materiality of film, the significance of film as material artifact, has very little importance for theory, and that the objects of the scholars are not necessarily the same of the archivists. (Fossati, 2018, p.148).

La materialidad de los objetos que se producen para una película es, sin embargo, la base de la recuperación arqueológica. Es el objeto, en su forma física, el que justifica los trabajos de búsqueda de todos aquellos elementos que facilitaron la puesta en escena de la obra. Estos objetos, en tanto en cuanto son únicos y permiten reconstruir las prácticas culturales de nuestro pasado, se convierten en piezas de museo dentro del archivo. De ahí que las filmotecas tengan la cualidad de ser no solo centros documentales, sino también museísticos (Iáñez Ortega, 2011).

### **Recuperación de unos títulos de crédito**

Esta comunicación presenta un pequeño ejemplo de recuperación de materiales cinematográficos. En ella se muestran los dibujos originales que se realizaron para los títulos de crédito de dos documentales de arte dirigidos en el año 1956 por Eugenio

Martín: *Romance de una batalla* y *Momento de Velázquez*. Estos rótulos, pintados a mano sobre distintos soportes, y atribuidos al pintor y cineasta Manuel Hernández-Sanjuán, se han convertido, con el tiempo, en piezas de museo con capacidad para destacar por su plasticidad y calidad artística (Sánchez, 2019).

Los dibujos que vamos a ver en estas páginas forman parte de una amplia colección de rótulos y títulos de crédito que se conserva en el Museo de la Filmoteca Española. No se sabe a ciencia cierta en qué momento llegaron a la Filmoteca, aunque todo apunta a que fueron una donación de Manuel Hernández-Sanjuán. Una vez en la institución, los rótulos se archivaron en la sección de la colección diseñada específicamente para preservar documentos originales en soporte papel, de ahí su óptimo estado de conservación. Allí permanecieron durante años hasta que, recientemente, se inició un proceso de identificación de cada uno de los títulos y rótulos conservados en la colección (Sánchez, 2019). Como fruto de esta investigación se aislaron cerca de 900 rótulos pertenecientes a unas 185 películas. En muchos casos fue imposible averiguar la autoría de los materiales, pero en otros se pudo atribuir los dibujos y tipografías a los cineastas Ramón de Baños y Manuel Hernández-Sanjuán.

Esta comunicación ofrece dos ejemplos de dichos materiales que han sido elegidos por presentar varias coincidencias. Se trata de *Romance de una batalla* y *Momento de Velázquez*, obras que se adscriben al género del Documental de Arte, realizadas ambas por Eugenio Martín y con títulos de crédito atribuidos a Manuel Hernández-Sanjuán.

La autoría de estos dibujos no aparece reflejada en los propios títulos de crédito, pero queda acreditada por la documentación que los responsables de los documentales presentaron en las solicitudes de los permisos de rodaje, en las que consta que los dos documentales se filmaron en el estudio de Manuel Hernández-Sanjuán. Para validar su autoría, le mostramos los dibujos al historiador Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, que fue uno de los profesionales que animaron a Hernández-Sanjuán a depositar este fondo documental en la Filmoteca Española. Ramiro Gómez recordaba perfectamente los materiales porque el mismo Hernández-Sanjuán se los había enseñado, pero, para obtener una confirmación adicional, se puso en contacto con Enrique Pérez de Gomara, ayudante de dirección y director de documentales que trabajó durante un tiempo con nuestro protagonista. Pérez de Gomara confirmó que Manuel Hernández-Sanjuán ejercía las labores de rotulista de sus trabajos y que lo hacía con muchísima habilidad, realizando a mano cada uno de los rótulos y dibujando en ellos escenas de la película cuando era necesario. Esta información permite relacionar los dibujos con su autor y con las producciones en las que se insertaron, generando un vínculo que enriquece el estudio de la trayectoria profesional, tanto de Manuel Hernández-Sanjuán, como de Eugenio Martín, realizador de ambos documentales.

Para entender el valor documental y artístico de estos dibujos es ineludible contextualizar las obras a las que pertenecen y conocer las características de su producción. Para ello, en los epígrafes siguientes vamos a introducir el concepto de “Documental de Arte” y, una vez definido el género, presentaremos los materiales en los que se basa esta comunicación.

## EL DOCUMENTAL DE ARTE

Los títulos *Romance de una batalla* y *Momento de Velázquez* son obras que se adscriben al documental de arte, género que inició su desarrollo en los años treinta y que vivió su momento más álgido en la década de los cincuenta del pasado siglo XX.

La relación del cine con el arte es anterior a la conceptualización de este género y se remonta a las filmaciones de espacios arquitectónicos que se realizaron en los inicios del cinematógrafo (Pérez Villalón, 2019). En la década de 1910 existían ya estudios que, como los alemanes Deutsche Lichtbild y Welt-Kinematograph, producían cortos documentales dedicados a mostrar monumentos históricos de ciudades como Munich y Sevilla. Tras estas primeras filmaciones al aire libre, se realizaron películas sobre procesos de creación de piezas de artesanía y sobre la vida de algunos artistas. Estas temáticas se mantuvieron vigentes durante las décadas de los veinte y los treinta (Jacobs, 2011).

A mediados de los años 30 algunos cineastas, entre los que destacaron los documentalistas italianos Luciano Emmer y Enrico Gras, introdujeron novedades estilísticas y narrativas en sus películas sobre obras pictóricas y nació lo que, durante varias décadas, se dio en llamar el "documental de arte", género en el que las pinturas, las esculturas, las obras arquitectónicas y, por supuesto, sus creadores, se convertían en los protagonistas absolutos de la narrativa fílmica.

Para que un documental fuese considerado "de arte", no bastaba con que aparecieran las obras, sino que éstas debían ser el centro mismo de la historia y plantear una visión reflexiva y analítica de las imágenes. Era en esta segunda característica, en el análisis, donde residía el aspecto más importante del género. En el documental de arte la cámara se acercaba a la obra y aislaba cada uno de sus detalles, la descomponía en fragmentos y presentaba pinceladas, colores, gestos, tejidos y particularidades que solo eran perceptibles tras un ejercicio de profunda observación. Se trataba de "captar en el cine con la máxima penetración la vida secreta de las obras de arte" (Fernández Cuenca, 1967, p.20).

Carlos Fernández Cuenca relacionaba en sus textos la calidad del documental de arte con el valor dramático del montaje, herramienta del lenguaje cinematográfico que permitía dar dinamismo a los planos y construir historias que se creaban por la yuxtaposición de unos detalles con otros.

Así resultó que la obra más notable del género en estado de formación hubo de ser, por varios años, el film del belga André Cauvin "L'Agneau Mystique" (1939), sorprendente análisis, detallado y armonioso, de los doce paneles del políptico de los hermanos Van Eyck "Adoración del Cordero Místico" (...). Una de las revelaciones más valiosas de ese bello documental refiérese a la ordenación emotiva de los planos, aplicando los principios generales del buen montaje cinematográfico y con atención especial a las normas practicadas y codificadas por los maestros rusos, como Eisenstein y Pudovkin. (Fernández Cuenca, 1967, p.11).

A la calidad fílmica de estos trabajos, Fernández Cuenca le aportaba un valor añadido, el de introducir el conocimiento de obras maestras entre un público numeroso que no tenía acceso, en muchos casos, a los museos en los que se conservaban (Fernández Cuenca, 1967, p.7). La educación y difusión de las obras era, para Steven Jacobs, una de las motivaciones principales del surgimiento del Documental de Arte. Jacobs afirma que la situación social y el pesimismo intelectual que dejó la segunda Guerra Mundial encontró un bálsamo en el cine, medio capaz de transmitir el “ideal humanista de la emancipación cultural a través de la educación” (Jacobs, 2011, p.4).

This ideal was also the basis of the foundation of UNESCO in November 1945. International cultural organizations such as UNESCO and the Fédération Internationale des Arhives du Film (FIAF) played an important role in the support of the production, distribution and critical contextualisation of art documentaries, which were presented as devices for cultural and educational reconstruction. (Jacobs, 2011, p.4).

En la década de los cuarenta la pintura reemplazó definitivamente a la escultura y a la arquitectura como tema principal de los documentales de arte. En estos años, sus realizadores más destacados fueron Luciano Emmer, Henri Storck y Alain Resnais, cineastas que supieron profundizar en el carácter analítico y el potencial dramático y narrativo de este nuevo género,

El documental de arte vivió su época de esplendor en los años cincuenta, década en la que se produjo un mayor número de títulos (Lázaro Sebastián, 2012). Llegada la década de los sesenta, los cambios en el consumo audiovisual, en los que tuvo gran importancia la llegada de la televisión, hicieron que el género entrara en crisis (Barrientos Bueno, 2002).

En lo que respecta a tu tipología, el documental de arte se ajustaba a distintas modalidades. Podía estar centrado en el análisis y la difusión de una obra concreta o podía utilizar esa misma obra para sus propios fines narrativos (Fernández Cuenca, 1967, p.17). En términos un poco más detallados, Juan Ripoll planteó una breve tipología en un artículo publicado en el año 1960 en la revista *Otro Cine*. En su opinión, y teniendo en cuenta las características principales de este tipo de películas, se podían agrupar las obras de la siguiente manera (Ripoll, 1960, p.10):

- Documental biográfico: dedicado a la figura del artista.
- Documental crítico: centrado en el estudio de la obra, ya sea con fines didácticos, de síntesis histórica o de análisis científico del estilo mediante el estudio de sus valores formales.
- Documental de interpretación dramática: recreación, por medio del montaje, del argumento que se esconde en el interior de la obra de arte.
- Film experimental: pintura directa sobre película.

El término “documental de arte”, como género específico, desapareció del lenguaje de los cineastas pasada la década de los setenta. A partir de esa época se consideró que este tipo de propuestas formaban parte del grupo genérico del documental

## El Documental de Arte en España

A pesar de la abundante tradición artística de nuestro país, el documental de arte tardó en dar sus frutos en España. Uno de los motivos fue el estallido de la guerra Civil, que coincidió con el primer desarrollo del género en el resto de Europa.

Excede el propósito de esta comunicación repasar exhaustivamente todos los documentales de arte que se produjeron en España, por lo que nos vamos a limitar a citar el nombre de sus autores más destacados. Pioneros en este campo fueron Juan Antonio Cabero, Fernando Méndez-Leite, Fernando G. Mantilla, Carlos Velo e Ignacio F. Iquino. Merece la pena destacar la aportación al género de Ramón Barreiro con el documental *Velázquez* (1937), que, en opinión de Carlos Fernández Cuenca, marcó el nacimiento del "verdadero documental de arte" en nuestro país (Fernández Cuenca, 1967, pp.17-18).

En la década de los 40 el documental se vio influenciado por un fuerte componente propagandístico que se hizo patente a través de las producciones del NO-DO y de la implicación directa de la administración en la producción de documentales etnográficos, turísticos y de arte (Lázaro Sebastián, 2011). A la lista de realizadores que abordaron documentales de arte, se unieron Arturo Ruíz-Castillo, Manuel Hernández-Sanjuán, Santos Núñez, José López Clemente, Arturo Pérez Camarero, Francisco Mora, Agustín Macasoli, Sabino A. Micón, Leopoldo Alonso, José María Elorrieta, Francisco Velilla, Fernando Fernández Ibero y Francisco Centol.

El documental de arte español vivió su mejor momento a partir de 1950, década en la que López Clemente ubicó el inicio del género en nuestro país (López Clemente, 1960, p.183). A los autores ya citados, se unieron en esta década Juan Serra, Luis Torreblanca, José Ochoa, Paulino Rodrigo, Manuel Domínguez, Manuel Sayans, Julián Torremocha, Pío Caro Baroja, Jorge Grau, José Luis Font, Francisco Macián y César Fernández Ardavin. A estos nombres hay que sumar los de algunos antiguos alumnos de la Escuela Oficial de Cinematografía que iniciaron su carrera con documentales de arte. Tal es el caso de Eugenio Martín, Jesús Fernández Santos, Luis Enrique Torán, José Font Espina, Jorge Feliu, Julio Diamante, Alfredo Castellón, Antonio Mercero, Javier Aguirre y José Luis Borau.

Fernández Cuenca considera que la obra más destacada de esta década fue *El Greco en su obra maestra* (1953), de Juan Serra, a la que le otorgó el mérito de representar "un nuevo punto de partida" en la trayectoria del documental español de arte (Fernández Cuenca, 1967, p.20).

Como ocurrió en el resto de Europa, en la década de los sesenta el término específico con el que los cineastas y críticos se referían al "documental de arte" comenzó a diluirse y este género quedó integrado en el terreno creativo y conceptual del documental.

Los documentales *Romance de una batalla* y *Momento de Velázquez*, escritos y dirigidos por Eugenio Martín en el año 1956, se crearon con la filosofía y las características principales del género. De acuerdo con la tipología propuesta por Juan Ripoll, se pueden enmarcar en la categoría de "documental de interpretación dramática" (Ripoll, 1960, p.10). En ellos, las obras pictóricas servían de excusa para contar una historia que trascendía las propias imágenes. Las figuras estáticas se convertían en



personajes de la narración, los movimientos de cámara le otorgaban vida a la escena y el montaje construía un ritmo que dotaba de dinamismo a las pinturas. En *Romance de una batalla*, Eugenio Martín se sirvió de las obras pictóricas para construir un relato bélico. En *Momento de Velázquez*, Martín imaginó cómo sería un día en la vida de la Corte de Felipe IV deteniendo su mirada en cada uno de los habitantes de palacio. En ambos casos, las obras de arte eran elementos de la puesta en escena de un relato fílmico en el que las pinturas adquirirían nuevos significados.

## PIEZAS RECUPERADAS

### Romance de una Batalla

El documental *Romance de una batalla*, dirigido en el año 1956 por Eugenio Martín, fue uno de los primeros trabajos profesionales del director. Martín había realizado dos años antes, como estudiante de Derecho y con los medios de la Universidad de Granada, un documental titulado *Viaje Romántico a Granada*, por el que recibió el Primer Premio de Cine Corto en el Festival Internacional de San Sebastián (Loren Ros, 1998). Fue ese documental el que le llevó a ponerse en contacto con Manuel Hernández-Sanjuán:

Le conocí precisamente gracias a *Viaje Romántico a Granada*, al pedirle presupuesto para volver a rodarlo en 35mm. Él tenía en su casa una truca, muy elemental, porque se la había fabricado él mismo, pero eficaz. Llegamos a un acuerdo enseguida, porque era, y es, no solo un gran profesional, sino sobre todo una persona excelente y generosa. Simpatizamos tanto que acto seguido rodé con él tres cortometrajes documentales, *Detrás de la muralla*, *Romance de una batalla* y *Momentos de Velázquez* [sic]. (Aguilar y Haas, 2008, pp.34-35).

Tal y como cuenta Eugenio Martín en esta misma entrevista, escribió el guión de *Romance de una batalla* con la idea de presentarlo a un concurso del ejército.

(...) Romance de una batalla, trata de la célebre batalla de la Higuera, cuyo desarrollo narrativo está pintado en un muro del Escorial, en la Sala de las Batallas. Lo hicimos directamente para ver si ganábamos un premio que daba el Ministerio del Ejército, y en efecto lo ganamos, supongo que a los militares les impresionó eso del “documental de arte”. (Aguilar y Haas, 2008, p.35).

La obra es una exaltación del ejército español que utiliza como base narrativa la recreación de la Batalla de la Higuera (1431). El guión describe la batalla a partir de un romance en el que se mezclan fragmentos de los *Poemas* de Jorge Manrique y del *Romance de Abenámar*. Las imágenes, por su parte, alternan planos de los murales que decoran la Sala de Batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El

Escorial (pintados al fresco por los italianos Fabrizio Castello, Orazio Cambiasso, Nicola Granello y Lazzaro Tavarone, entre 1584 y 1591), y detalles del ejemplar de *Las Cantigas de Santamaría*, de Alfonso X El Sabio, que se conserva en la biblioteca del monasterio.

Se trata de una obra muy ecléctica en la que se reconstruye el ambiente de una batalla medieval, a partir de detalles de las obras pictóricas, editados a un ritmo frenético. Fernández Cuenca describe la obra con las siguientes palabras:

Reconstrucción de la preparación, pormenores y desarrollo de la batalla de la Higuera, que libraron victoriosamente las tropas castellanas de don Juan II contra los moros el último día de junio de 1431 en la Vega de Granada; la batalla tomó su nombre de la higuera plantada por los cristianos para conmemorarla, en el sitio que libraron los encuentros decisivos. Siguiendo la pauta de Luciano Emmer para descomponer los elementos de una pintura y recomponerlos orgánicamente con un criterio cronológico, sírvase el film del lienzo principal de la Galería de las Batallas en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. No es ese fresco, ni tampoco lo son los demás de la Galería o Salón de las Batallas, compuestos por artistas italianos de segundo o tercer orden, obra de gran calidad, pero contiene mucha riqueza de detalles y algunos fragmentos que, destacando de la monotonía del conjunto, poseen dentro de su amaneramiento cierto eficaz dramatismo, bien captado por la cámara en el intento de animación por medio del montaje rápido. (Fernández Cuenca, 1967, p.57).

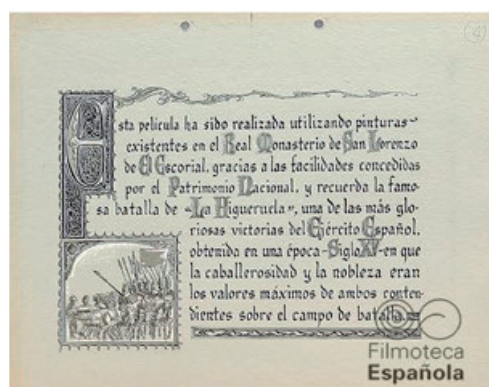
Figura 1. Títulos de crédito originales de *Romance de una batalla*. Dibujos atribuidos a Manuel Hernández-Sanjuán.





Colección-Museo Filmoteca Española.

Figura 2. Títulos de crédito originales de *Romance de una batalla*.  
Dibujos atribuidos a Manuel Hernández-Sanjuán.



Colección-Museo Filmoteca Española.

Este documental se realizó en la productora Hermic Films, propiedad de Manuel Hernández-Sanjuán, que solicitó el pertinente permiso de rodaje en noviembre de 1955. Tal y como consta en el Archivo General de la Administración (AGA), el presupuesto estimado era de 85.000 pesetas y corría, en su totalidad, a cargo de la productora.

Filmoteca Española conserva una copia de este documental. Su visionado permitió verificar que los cuatro títulos de crédito recuperados están editados en el montaje final, pero también sirvió para comprobar que falta el primero, el que presenta el título de la obra. La serie no está completa. De los cinco rótulos que componen los títulos de crédito, solo se han recuperado cuatro. Los cartones, de hecho, están numerados a lápiz en el margen superior derecho y el primero de los que se conservan está identificado con el número "2". En la fase de recuperación de los materiales, la ausencia del rótulo inicial dificultó la identificación del resto de la secuencia. Averiguamos el título del documental gracias a las referencias al Real Monasterio de El Escorial y a las pinturas de la Batalla de la Higuera que se citan en el tercer rótulo recuperado (primera imagen de la figura 2).

En lo que respecta a la factura estética, los rótulos imitan la tipografía y las ilustraciones de la copia de *Las Cantigas de Santa María* que se conserva en la biblioteca del Monasterio de El Escorial. Ninguno de ellos reproduce detalles de la Sala de las Batallas. Todos están pintados sobre cartulina y miden 24 centímetros de alto por 29 de ancho.

El primer rótulo que se ha recuperado ofrece el nombre de los técnicos que participaron en la filmación: fotografía (M. Hernández-Sanjuán), Música (Antonio Ramírez-Ángel y José Pagán), Montaje (L. Torreblanca), Jefe de Producción (Rafael Casado), Locutor (Antonio García Quijada), Laboratorio (Arroyo) y Sonido (Chamartín). Los datos coinciden con la previsión de contratación del equipo técnico que se presentó junto con la solicitud de los permisos de rodaje (tabla 1). El tercer rótulo presenta el nombre de Eugenio Martín, guionista y director del documental.

Tabla 1. Colaboradores y Equipos de Dirección y Técnico Previstos.

Cargo	Nombre y apellidos	Nacionalidad	Retribución total estimada
<b>Autor del argumento</b>	Eugenio Martín Márquez	Española	3.000
<b>Autor del guión</b>	Id.	Id.	
<b>Autor de la música</b>	Antonio Ramírez-Ángel y José Pagán	Id.	5.000
<b>Director</b>	Eugenio Martín	Id.	8.000
<b>Jefe de producción</b>	Rafael Casado Hermoso	Id.	
<b>Jefe de operadores</b>	Manuel Hernández Sanjuan	Id.	8.000
<b>Actores / Locutor</b>	Antonio García Quijada	Id.	750
<b>Montador</b>	Luis Torreblanca Ortega	Id.	2.000

Fuente: Archivo General de la Administración. Expediente AGA, 36, 04764.

El cuarto rótulo de la serie introduce la narración con un texto en el que se alude a la caballeridad y nobleza de ambos contendientes en el campo de batalla.

Esta película ha sido realizada utilizando pinturas existentes en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, gracias a las facilidades concedidas por el Patrimonio Nacional, y recuerda la famosa batalla de “La Higuera”, una de las más gloriosas victorias del Ejército Español, obtenida en una época – Siglo XV – en que la caballeridad y la nobleza eran los valores máximos de ambos contendientes sobre el campo de batalla. (Figura 2).

El último rótulo cierra el documental con otro detalle extraído del códice de *Las Cantigas de Santa María*. Acompaña al dibujo la palabra “Fin”.

### Momento de Velázquez

Eugenio Martín y Manuel Hernández-Sanjuán volvieron a colaborar en el documental *Momento de Velázquez*, realizado para la productora Industrias Fílmicas Españolas (INFIES), en el año 1956. Esta empresa fue fundada en el año 1952 por Carlos Serrano de Osma que, como profesor del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), ofrecía a sus alumnos la posibilidad de entrar en contacto con la industria del cine (Aranzúbia Cob, 2009).

(...) otros alumnos del centro van a tener la oportunidad, a lo largo de la segunda mitad de la década, de realizar sus primeros trabajos profesionales de la mano del profesor; y es que, desde su misma fundación, INFIES va a caracterizarse por ser una empresa preocupada por ofrecer la alternativa a esos nuevos valores que se están formando en las aulas del IIEC, queriendo presentarse así como el ejemplo a seguir por las otras, y casi siempre recelosas, empresas del gremio (...). Mediada la década de los cincuenta, Serrano de Osma estaba convencido (lo estuvo siempre) de que el futuro del cine español dependía del IIEC, y, por eso, desde su doble condición de maestro y empresario, hizo todo lo que estuvo en su mano para facilitar y promover la incorporación de estos jóvenes valores a la profesión. (Aranzúbia Cob, 2007, pp.262-263).

En el año 1956, cuando Eugenio Martín, cursaba el tercer año de Dirección en el IIEC, la productora INFIES le encargó la realización de *Momento de Velázquez*. En este documental, Martín utilizó varios cuadros de Velázquez para crear un relato de lo que podría ser un día cualquiera en la vida de la corte de Felipe IV. El argumento presentado a censura describía el contenido de la película como sigue:

La película presenta unos minutos de la vida que Velázquez pintara en forma tan asombrosa. Unos minutos que transcurren en su taller, donde han acudido la reina y las princesas para hacerse retratar, mientras los deformes enanos de la corte intentan distraerlas y en

los cercanos montes del Pardo, el rey y el príncipe Baltasar Carlos cazan, mientras la tarde se va yendo por unos horizontes de exquisitas lejanías.

Al parecer, nada importante sucede en estas escenas. Y sin embargo contemplamos la vida que él retrata con el mismo asombro que se experimenta cuando alguna preciosa circunstancia nos deja ver un corazón humano al desnudo. Con la emoción de contemplar instantes máximos de un arte desconcertantemente apasionado en su amplia serenidad. Instantes que la más moderna crítica no ha sido capaz de agotar en todas sus infinitas sugerencias de autenticidad humana. (Expediente AGA, 36, 04768).

En el transcurso de esta investigación, hemos podido constatar que la Filmoteca de Catalunya conserva tres latas de negativo etiquetadas con el título de “Momento de Velázquez”, pero están pendientes de revisión y se desconoce su contenido. En estas circunstancias, no es posible su consulta. Es por ello por lo que los únicos elementos con los que podemos trabajar son los títulos de crédito originales y los datos que constan en el expediente que se conserva en el Archivo General de la Administración (AGA). En él leemos que Carlos Serrano de Osma solicitó permiso de rodaje para este documental el 8 de junio de 1956 y que el presupuesto previsto para este cortometraje era de 223.085 pesetas (Expediente AGA, 36, 04768).

En la solicitud se especifican varios detalles que relacionan los títulos de crédito con Manuel Hernández-Sanjuán. El primero de ellos es la alusión directa a su empresa, que figura en el expediente como estudio de rodaje. En páginas posteriores, en el desglose del presupuesto que acompaña a la solicitud, leemos varias anotaciones relacionadas con el coste del rodaje en truca, de los encadenados y de los títulos. Se especifica que se van a incluir 5 títulos (a 200 pesetas cada uno), y que se van a necesitar 20 metros de película para su filmación.

Tabla 2. Colaboradores y Equipos de Dirección y Técnico Previstos.

Cargo	Nombre y apellidos	Nacionalidad	Retribución total estimada
<b>Autor del argumento</b>	Eugenio Martín Márquez	Española	3.000
<b>Autor del guión</b>	Id.	Id.	
<b>Autor de la música</b>	Arturo Duo Vital	Id.	2.500
<b>Director</b>	Eugenio Martín	Id.	15.000
<b>Jefe de producción</b>	Rafael Casado Hermoso	Id.	10.000
<b>Jefe de operadores</b>	Francisco Sánchez Muñoz	Id.	9.000
<b>Actores / Locutor</b>	José María Baltanás	Id.	1.500

Fuente: Archivo General de la Administración. Expediente AGA, 36, 04768.

Ante la imposibilidad de visionar el negativo, solo podemos imaginar el contenido a partir de la lectura del guión (tabla 3). El texto presentado a censura describe a los principales habitantes de la corte de Felipe IV con un recorrido por fragmentos y detalles de distintas obras de Velázquez. El guión no especifica de qué pinturas se trata, pero sus títulos se deducen de las descripciones que se hacen de los detalles. El relato se sitúa en dos escenarios diferentes: por un lado, se presenta a una parte de los integrantes de la familia real, mujeres y bufones, dentro de palacio y, por el otro, como si de una secuencia paralela se tratase, se describe una escena de caza en el monte de El Pardo en la que participan los infantes.

Varias de las obras que se describen se encuentran en museos ubicados fuera de España, por lo que toda la filmación debió de llevarse a cabo sobre reproducciones.

Tabla 3. Extractos del guión técnico y obras probables que se utilizaron en el rodaje.

Descripción	Obra probable	Texto/Locución
Abre de negro. Cipreses sobre una balaustrada de Palacio. Trav. avance lento para entrar por entre dos de los árboles.	<i>Villa Medici, la Gruta Logia</i> , hacia 1649-1650, Madrid, Museo del Prado.	Música
P.T.C. de la puerta al fondo del cuadro de “Las Meninas”, con un hombre entrando lento hasta el P.G. de la sala entera.	<i>Las Meninas</i> o <i>La familia de Felipe IV</i> , hacia 1656-1657, Madrid, Museo del Prado.	Una tarde cualquiera del año de gracia de 1652, en una sala del Palacio Real de Madrid, un hombre pintaba una escena familiar
PP. Mano de la reina Doña Mariana, sosteniendo un pañuelo de encaje.	<i>La reina Mariana de Austria</i> , hacia 1652, Madrid, Museo del Prado.	La reina Doña Mariana
PP de la mano de la infanta María Teresa, con el detalle de los relojes que cuelgan sobre su falda color salmón.	<i>La infanta María Teresa de España</i> , hacia 1635, Viena, Kunsthistorisches Museum.	Junto a ella, la infanta María Teresa
PP rosa en la mano de otra infanta. PP de un florero, sobre fondo de cortina verde. PP mano con abanico.	<i>La infanta Margarita</i> , hacia 1653, Viena, Kunsthistorisches Museum.	La princesa Margarita
PP del Príncipe Felipe Próspero y dos cascabeles de juguete colgando de su mano. PP de un perrito sobre sillón rojo. Pan oblicua asc der hasta PM del príncipe F. Próspero.	<i>El infante Felipe Próspero</i> , hacia 1659, Viena, Kunsthistorisches Museum.	Y el príncipe Felipe Próspero

PM del bufón Calabacillas. Traw avanti rápido hasta PP corto del mismo.	<i>El bufón Calabazas</i> , hacia 1636-1637, Madrid, Museo del Prado.	Y queriendo divertirlos, unos bufones dispuestos a cualquier salto grotesco. Dispuestos siempre al ofrecimiento triste de su pobre humanidad
PM del enano Niño de Vallecas. Traw avante rápido hasta un PPC del rostro.	<i>Francisco Lezcano, el niño de Vallecas</i> , hacia 1636-1638, Madrid, Museo del Prado.	Música
PM del enano Sebastián de Morra. Traw avante rápido hasta un PPC del rostro.	<i>Don Sebastián de Morra</i> , hacia 1645, Madrid, Museo del Prado.	Música
PP punta de un palo que golpea en el suelo.	<i>El bufón llamado don Juan de Austria</i> , hacia 1632, Madrid, Museo del Prado.	Golpes de un palo reclamando atención. Al ofrecimiento de la pobre humanidad de un valiente guerrero.
PML El bufón Diego de Ace-do, “El Primo”. PP libro sobre el suelo.	<i>El bufón Don Diego de Ace-do, el Primo</i> , hacia 1636-1638, Madrid, Museo del Prado.	De un “gran” poeta
PMC Don Antonio el Inglés. Pan desc lenta, hasta los pies y el enorme perro a su lado, que ridiculiza la poca estatura del bufón.	<i>Enano con un perro</i> , hacia 1645, Madrid, Museo del Prado.	De un “elegante” hombre de mundo
PM Hombre en la puerta de la sala del pintor. ENCADENA. PG Ladera con árboles. VG cielo y árboles lejanos. En primer término, una alta encina. Pan desc hasta ver el acompañamiento para la cacería real de Felipe IV por los montes del Pardo. Pan der hasta las carrozas donde han llegado los miembros de la Corte.	<i>La tela real</i> , hacia 1638, Londres, National Gallery.	Mientras, a lo lejos, en el paisaje, se oía la cacería real.
PG paisaje lejano. Pan izq traw retro de rectificación hasta un PML del rey Felipe IV. PM inferior. Escopeta y perro junto a las piernas del rey.	<i>Felipe IV, cazador</i> , hacia 1635, Madrid, Museo del Prado.	Música



PG montaña lejana. Pan obl desc izq hasta manos del cardenal Infante, con escopeta, y cabeza de otro perro.	<i>El cardenal infante Fernando de Austria, cazador</i> , hacia 1634, Madrid, Museo del Prado.	Música
Paisaje a la izq del príncipe Baltasar Carlos. Pan y traw, retro hasta PMG de príncipe. PG perro dormido junto al príncipe. ENCADENA. PG del paisaje, en otro lugar del Pardo. Es un fondo de montañas, al atardecer. Lentamente funde en negro.	<i>El príncipe Baltasar Carlos, cazador</i> , hacia 1635-1636, Madrid, Museo del Prado.	Y el día termina por las montañas tranquilo, llevándose, como Velázquez, el misterio de esa apasionada serenidad en la que cada día volvemos a descubrir los secretos de nuestro mundo, y los de nuestro corazón.
FIN		

Fuente: Archivo General de la Administración. Expediente AGA, 36, 04768.

Los títulos de crédito de esta obra, cinco en total, mantienen el estilo analítico del documental y reproducen detalles de distintas pinturas de Velázquez. Son acuarelas pintadas sobre cartulinas de 22 centímetros de alto y 28 de ancho.

La primera de las acuarelas reproduce un fragmento de *La Venus del espejo*, famoso cuadro que Velázquez pintara hacia 1647-51 y que se conserva en la National Gallery de Londres (imagen superior de la figura 3). En este título vemos el espejo vacío, sin el reflejo de Venus, sujeto por las manos de un niño y adornado por una cinta de raso. El rojo de las cortinas del cuadro original se ha sustituido por el color verde. Sobre la acuarela, en letras amarillas, leemos el título del documental: *Momento de Velázquez*.

El segundo rótulo de la serie reproduce una silla que recuerda a la que aparece en el *Retrato de Inocencio X*, pintado hacia 1650 y ubicado en la Galleria Doria Pamphili de Roma (imagen inferior de la figura 3). Como en el rótulo anterior, el rojo original del cortinaje en el que se inspira el dibujo se ha sustituido por el azul, otorgándole un mayor protagonismo al terciopelo rojo de la silla. En letras amarillas, aparecen los nombres del equipo técnico: Francisco Sánchez (cámara), A. Duo Vital (música) y Rafael Casado (jefe de producción).

El tercer rótulo es mucho más difícil de relacionar con una obra concreta (imagen superior izquierda de la figura 4). Son varios los cuadros de Velázquez en los que aparecen mesas y sombreros, pero ninguno se corresponde con esta imagen. La acuarela podría estar inspirada, por ejemplo, en el cuadro *Don Diego del Corral y Arellano*, pintado hacia 1632, o en el *Retrato de Felipe IV*, pintado hacia 1624, conservados ambos en el Museo del Prado de Madrid. Este rótulo nos informa de los datos del laboratorio (Fotofilm), sonido (Exa) y tipo de película utilizada (Ferraniacolor).

Ocurre algo similar con el último rótulo, el de “Fin” (imagen superior derecha de la figura 4). Son varias las pinturas en las que podría inspirarse, una de ellas es la

"Momento de Velázquez" y "Romance de una batalla", M<sup>º</sup> B. Sánchez

obra *Felipe IV de castaño y plata*, pintada hacia 1631-32 y conservado en la National Gallery de Londres.

El cuarto rótulo de la serie es mucho más reconocible (imagen inferior de la figura 4). En él se aprecia un detalle del cuadro *La infanta María Teresa de España*, pintado hacia 1635 y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Esta es la única de las pinturas que aparecen, tanto en la secuencia de créditos, como en el desarrollo del documental. La acuarela se utiliza como fondo para incluir el nombre del responsable del guión y la dirección de la película, Eugenio Martín.

Figura 3. Acuarelas de los títulos de crédito de *Momento de Velázquez*.  
Atribuidas a Manuel Hernández-Sanjuán.



Colección-Museo Filmoteca Española.

Figura 4. Acuarelas de los títulos de crédito de *Momento de Velázquez*.  
Atribuidas a Manuel Hernández-Sanjuán.



Colección-Museo Filmoteca Española.

El análisis detenido de las imágenes muestra una relación de los rótulos con los conceptos de apropiación y recreación artísticas. El autor reinterpreta pinturas universalmente conocidas y crea con ellas imágenes nuevas, conduce la mirada del espectador hacia espacios interpretativos en los que los personajes han abandonado el lugar en el que fueron inmortalizados. El espejo y la silla, vacíos y con sus colores originales alterados, son especialmente expresivos y otorgan a los cuadros nuevos significados. La vida que se narra en el documental se muestra ya en unos títulos de crédito en los que ni el espacio, ni los personajes, son inalterables.

## CONCLUSIONES

El paso del tiempo convierte objetos cotidianos en piezas de museo. Aquello que en el pasado tenía un fin utilitario y que, en muchos casos, se tiraba tras su uso, se transforma en un vestigio de nuestra cultura cuando consigue superar las barreras del tiempo y del olvido. Lo cotidiano se convierte en único y a veces, incluso, en arte.

La recuperación de materiales, además de aumentar los fondos museísticos, facilita el estudio de cualquier disciplina. Un documento recuperado tiene la capacidad de aportar datos que enriquecen la investigación científica. Esto es lo que ocurre con los títulos de crédito presentados en esta comunicación, elementos documentales que ofrecen información sobre el desarrollo de la industria del cine.

Investigar estos elementos pequeños y funcionales permite volver la mirada a los primeros trabajos de Eugenio Martín Márquez, productor, director y guionista con una extensa carrera en el cine español. Martín realizó en 1959 *Despedida de Soltero*, el que sería su primer largometraje, y a partir de ese momento destacó como guionista y director de una numerosa lista de producciones españolas e internacionales. Citarlas todas excede el propósito de esta comunicación, por lo que remitimos al lector a la revisión de la obra del autor que puede consultarse en varios manuales cinematográficos (Aguilar y Haas, 2008; Rimbau y Torreiro, 2008).

La recuperación de estos títulos de crédito facilita la revisión de unos trabajos de iniciación en los que ya se aprecia el talento del autor para construir historias en las que la protagonista es la mirada, relatos que se crean a partir de la fragmentación y en los que la historia avanza gracias a un intenso sentido del montaje.

Las primeras películas de Eugenio Martín fueron documentales de arte y en varias de ellas colaboró con Manuel Hernández-Sanjuán, el segundo de nuestros protagonistas, cuya figura también se ve enriquecida tras la recuperación de estos dibujos y acuarelas.

A pesar de que su trayectoria cinematográfica fue muy extensa, se conoce a Manuel Hernández-Sanjuán (1915-2008), principalmente, por ser uno de los fundadores de Hermic Films. Los historiadores Rimbau y Torreiro consideran que Hermic Films:

(...) fue la única "empresa privada española que tuvo como orientación principal la producción de documentales de carácter etnográfico, y por ello mismo, es también la responsable de la mayor parte de filmaciones adscribibles al exiguo cine colonial hispano. (Rimbau y Torreiro, 2008, p.407).

La influencia de Hernández-Sanjuán en la historia de nuestro cine fue, sin embargo, mucho más extensa y estos materiales nos ayudan a conocer otras facetas que ponen en valor su enorme talento artístico. Además de los trabajos realizados en Guinea Ecuatorial, Manuel Hernández-Sanjuán participó en la producción y realización de numerosos documentales de arte, de turismo y etnográficos, muchos de ellos producidos de manera privada y otros financiados por la revista *Imágenes* (de NO-DO), o por ministerios y organismos oficiales. Tal y como cuenta José López Clemente, este artista polifacético "se había hecho construir una truca para poder hacer los movimientos necesarios y filmar reproducciones de cuadros" (López Clemente, 1967, p.183-ss). Con esta truca, y bajo la dirección del propio López Clemente, filmó alguno de los documentales de arte más importantes de la historia del cine español: *Evocación del Greco* (1944), *La vida de María* (1952), *Carnaval* (1952), *Los desastres de la guerra* (1953), *La tauromaquia* (1953), *En la corte de Felipe IV* (1954), *Cacería en el Prado* (1954) y *Fiesta Aldeana* (1955). Manuel Hernández-Sanjuán realizó, a su vez, uno de los primeros documentales de arte en color, *San Antonio de la Florida* (1957), al que siguieron *Carlos V, defensor de Occidente* (1959) y *Toledo otra vez por el Emperador* (1959).

Es imposible citar todos los trabajos de Manuel Hernández-Sanjuán. En su filmografía aparecen los títulos de más de doscientos documentales producidos entre

1941 y 1972. Sabemos que, además, colaboró en muchos otros trabajos realizados por cineastas de la época y que ayudó a muchos profesionales a desarrollar sus proyectos. Basilio Martín Patino dejó constancia de ello en una entrevista en la que contaba cómo se habían conocido:

Le había conocido porque nos alquilaba la truca donde rodábamos lo del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Él nos cedió también su marca, que necesitábamos para la pequeña empresa que formamos entre José Luis Borau, Luis Enciso y Mario Camus. Tenía de socio al montador Luis Torreblanca. Bellísimas personas. (Torreiro, 2003, p.305).

Manuel Hernández-Sanjuán fue, además, pintor y fotógrafo. Como pintor llegó a fundar una sala de exposiciones llamada “Aeolian”, en la que exhibió muchos de sus cuadros. Su obra se expuso asiduamente, así mismo, en las galerías CID y GAVAR. En su labor como fotógrafo destacó su colaboración con la *Revista Geográfica*.

Las acuarelas que mostramos aquí son solo una pequeña muestra de su trabajo aplicado al cine. La habilidad pictórica de Hernández-Sanjuán le llevó a ilustrar los títulos de cabecera y fin de múltiples documentales. Los dibujos que hemos incluido en esta comunicación son sólo una pequeña muestra de toda una colección de acuarelas que nuestro protagonista realizó para ilustrar los títulos de crédito de sus producciones. Hemos podido confirmar la autoría de muchas de ellas con la ayuda de su hijo, Carlos Hernández-Sanjuán March, que reconoce el estilo de su padre en muchas de las obras que se conservan en esta colección. Esto asegura la continuidad de esta investigación, que aún tiene la capacidad de ofrecer muchos datos y, lo que es más importante, muchas imágenes inéditas que son auténticas obras de arte.

## REFERENCIAS

- Aguilar C, y Haas, A. (2008). *Eugenio Martín. Un autor para todos los géneros*. Granada: Séptimo Vicio.
- Aranzúbia Cob, A. (2007). *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española
- Aranzúbia Cob, A. (2009). INFIES. Historia breve de una productora efímera. En Marzal Felici J. y Gómez Tarín F.J. (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp.95-110). Madrid: Editorial Complutense.
- Barrientos Bueno, M. (2002). Cine y Pintura. En Utrera Macías, R. (coord.), *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Sevilla: Padilla Libros.
- Ceram, C.W. (1965). *Arqueología del Cine*. Madrid, Editorial Destino.
- Durán Manso, V. (2018). La Filmoteca Española, un recurso didáctico para la Historia del Cine y los historiadores de la Educación. *History of Education in Latin America - HistELA*, 1, 1-12. Recuperado de; <https://periodicos.ufrn.br/histela/article/view/16406>
- Fernández Cuenca, C. (1967). *30 años de documental de arte en España*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía.
- Fossati, G. (2018). *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Recuperado de: DOI: 10.2307/j.ctv8bt181.7

- Iáñez Ortega, M. (2011). El Patrimonio cinematográfico en el Museo. *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 9, 23-39. Recuperado de: <https://revistadepatrimonio.es/index.php/erph/article/view/106/90>
- Jacobs, S. (2011). *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edinburg University Press.
- Lázaro Sebastián, F.J. (2011). Consideraciones en torno al género documental español en la época de Franco. *Revista Latente*, 9, 131-143. Recuperado de: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/2437>
- (2012). Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda. *Archivos de la Filmoteca*, 70, 151-160. Recuperado de: <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/368>
- López Clemente, J. (1960). *Cine Documental Español*. Madrid: Rialp.
- Loren Ros, A. (1998). Eugenio Martín. *Cuadernos de la Academia*, 3, 255-285.
- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.
- Pérez Villalón, F. (2019). Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla. *Revista Estesis*, 6 (6), 75-87. Recuperado de: <https://revistaestesis.edu.co/index.php/revista/article/view/39>
- Riambau, E. y Torreiro C. (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra.
- Ripoll, J. (1960). Límites y posibilidades del documental de arte. *Otro Cine*, 41, 10-12.
- Sánchez Galán, M.B. (2019). Los títulos de crédito como patrimonio fílmico. De documento informativo a obra plástica. *Fotocinema*, 18, 13-36.
- Torreiro, C. (2003). Basilio Martín Patino. Contra los tópicos", en Heredero, C. y Monterde E. (eds.), *Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.