



LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA EN EL CINE (1914-1930). EL TERRITORIO ANDALUZ COMO SEDE DE LA “ESPAÑOLADA” NACIONAL

Maria C. Puche-Ruiz¹

¹ Universidad de Sevilla, Departamento de Geografía Física y Análisis Geográfico Regional. Maria de Padilla s/n. 41001 Sevilla, España. mpuche@us.es

RESUMEN

El presente trabajo pretende poner de relieve la imagen de Andalucía vinculada a los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929, a través del análisis de una etapa clave de producción cinematográfica (1914-1930). Para ello, se ha realizado una selección de cinco películas turísticas que subrayan la búsqueda de una imagen icónica del paisaje y la arquitectura andaluza. Estos films han sido analizados con el software NVivo, con el fin de detectar “ideas fuerza” comunes a todos ellos. Así, se ha llevado a cabo la caracterización de esta etapa, vinculando las producciones cinematográficas a aspectos relevantes de la política turística de la época y a las tendencias audiovisuales del momento. Las cinco películas de la muestra (“El cofrecillo de Toledo” y “Los novios de Sevilla”, Louis Feuillade, 1914; “Sangre y arena”, Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916; “Currito de la Cruz”, Alejandro Pérez Lugín, 1925, y “La hermana San Sulpicio”, Florián Rey, 1927) coinciden en sus mismos escenarios de postal: el Barrio de Santa Cruz y los jardines del Alcázar, como ejes de una “Arcadia” feliz emplazada en el territorio andaluz. Sin embargo, un análisis detenido revela la evolución de la imagen turística de Sevilla, tendente a despojarse del “flamenquismo” de entre siglos en favor de un “andalucismo” exportable a nivel nacional e internacional (“La bodega”, Benito Perojo, 1927; “La copla andaluza”, Ernesto González, 1929, y “El embrujo de Sevilla”, Benito Perojo, 1930), así como la voluntad constante de crear la “españolada” nacional definitiva.

Palabras clave: Turismo, Cine, Imagen, Territorio

ABSTRACT

This paper aims to highlight the image of Andalusia connected to the preparations of the Ibero-American Exhibition (held in Seville in 1929) by means of the cinematic analysis of a key historical period (1914-1930). In order to achieve our goal, a sample of five films has been selected, which outlines the search of an iconic image based on Andalusian landscape and architecture. These films have been analysed through NVivo Software in order to detect “main ideas” which applied to all of them. We have thus accomplished the contextualization of this period, linking the films with fundamental aspects found in tourism policies and cinematic trends. The five films included in our sample (“The little chest from Toledo” and “The fiancés from Seville”, directed by Louis Feuillade, 1914; “Blood and Sand”, by Vicente Blasco Ibanez and Max André, 1916; “Currito de la Cruz”, by Alejandro Perez Lugin, 1925, and “Sister St Sulpice”, by Florian Rey, 1927), display two settings (Santa Cruz Neighbourhood and the gardens of the Royal Alcazar) as the central axis of a joyful “Arcadia” located in Andalusia. Nevertheless, a deep analysis unravels the evolution of the tourist image of Andalusia, which is prone to chase away “flamenquismo” in favour of “andalucismo”, a historical vindication willing to export the “true image” of the region for Spaniards and tourists (“The wineyard”, Benito Perojo, 1927; “The Andalusian song”, Ernesto González, 1929, and “The enchantment of Seville”, Benito Perojo, 1930) and create its own and local “españolada”.

Keywords: Tourism, Cinema, Image, Territory

1. INTRODUCCION Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION

El presente trabajo pretende poner de relieve los preparativos de la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928) en torno a la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Menéndez Robles, 2008), así como su reflejo en la configuración cinematográfica de la ciudad a principios del siglo veinte (Gámir y Manuel, 2007).

De este modo, se observa la voluntad de (re)creación del espíritu andaluz y español con fines turísticos (Doménech i Montaner, 1878; Poutet, 1995; Menéndez Robles, 2008; Moreno Garrido, 2014) en las iniciativas de reestructuración urbana llevadas a cabo para la Exposición (cuya fecha inicial prevista era 1914), concentrando las primeras acciones en la renovación y saneamiento urbanístico del Barrio de Santa Cruz (antigua Judería) y la restauración del Alcázar (el palacio real en uso más antiguo de Europa).

Se conforma así un conjunto patrimonial uniforme, pero postizo (Traver, 1965; Vázquez, 1920), una “Arcadia” feliz en el centro de la ciudad, que se completará con la construcción de las Casas Baratas para obreros (Villar Lama y Tabales, 2017), y el ambicioso proyecto de expansión de la ciudad hacia el Sur vinculado a este gran evento (acondicionamiento del Parque de María Luisa junto a los hoteles Alfonso XIII y Cristina, recinto de la Exposición, y construcción del barrio turístico de los “Hoteles del Guadalquivir” en Heliópolis, con 5.000 viviendas destinadas a alojar a visitantes del evento).

Se percibe, asimismo, idéntica intencionalidad turística en el cine del periodo 1914-1930, que ofrece una imagen de la ciudad acorde con la promoción de la Comisaría Regia y culmina con ejemplos apoteósicos como “La Bodega” (Benito Perojo, 1927-1930), “La Copla Andaluza” (Ernesto González, 1929) y “El embrujo de Sevilla” (Benito Perojo, 1930). De esta manera, políticas turísticas y tendencias cinematográficas convergen para promocionar Sevilla en vísperas del gran evento de la Exposición de 1929. El objetivo de este trabajo será comprobar cómo se plasmaron los preparativos turísticos de la Exposición en una muestra representativa de películas rodadas en el periodo mencionado.

Así, se pretende comprobar que la promoción del turismo en España es consecuencia directa del espíritu regeneracionista español (Ortega Cantero, 2014; Rivera Blanco, 2014), ligado a un estilo artístico regionalista que popularizaría los tópicos (Méndez, Plaza y Zoido, 2010) para el turismo en el cine, alejándose paulatinamente de su resistencia al “flamenquismo”. Paradójicamente, la Sevilla arquitectónica de la Exposición Iberoamericana, la Sevilla utópica del Comisario Regio, Benigno de la Vega-Inclán, convirtió el Barrio de Santa Cruz y los Jardines del Alcázar en el más conocido y exitoso parque temático de Andalucía (España).

2. METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION

Se ha procedido a la selección de cinco películas “cartel turístico” relevantes del periodo de preparación de la Exposición Iberoamericana (1914-1930). Este tipo de películas limita la muestra a películas “pervaded with a certain publicity charge about the city, the zone, or the country where the plot is located” (Mestre, Del Rey & Stanishevski, 2008).

Los films han sido visualizados y analizados con el software NVivo. En el caso de las películas que no se conservan (“Los novios de Sevilla”, “La hermana San Sulpicio”) o de las que no se posee el film completo (“Sangre y arena”), se ha optado por analizar también material promocional (novelas cinematográficas y fotografías).

De este modo, paralelamente a su análisis argumental, se han detectado “ideas fuerza” o mitos barthesianos comunes a todos los films, caracterizando además la etapa objeto de estudio, y vinculando las producciones cinematográficas tanto a aspectos relevantes de la política turística de la época como a las tendencias audiovisuales del momento.

3. RESULTADOS DE LA INVESTIGACION

3.1. “Los novios de Sevilla” y “El cofrecillo de Toledo” (Louis Feuillade, 1914): La mirada romántica

Jean-Claude Seguin (2015) sitúa el viaje a España del cineasta francés Louis Feuillade entre abril y junio de 1914. El fruto de su aventura española sería la denominada “Serie España”, compuesta por “El cofrecillo de Toledo”, “Los novios de Sevilla”, “La novena”, “Pepita la gitana” y “La pequeña andaluza”, amén de metraje

posiblemente destinado a una adaptación de “El manuscrito encontrado en Zaragoza”, que el cineasta incorporó al serial “Los vampiros” (capítulo 6, 1915) o el breve fragmento titulado “La Zingara” (Gaumont-Pathé Archives 1915CNCGFIC 00009).

Feuillade retrata una Sevilla tópica en el díptico conformado por las dos primeras. Lamentablemente, “Los novios de Sevilla” (1914), se ha perdido. Su guion cinematográfico, sin embargo, se conserva en la Bibliothèque Nationale de France (BNF, signatura: 4- COL- 3 (3544) y IFN- 53006953), y han quedado 6 fototipias, distribuidas por Reclam Films, que sintetizan su argumento. En ellas se aprecia que el cineasta francés recurre a la figura del turista (el pintor León Barthier, Figura 1), cuya irrupción en territorio andaluz hace aflorar todos sus tópicos asociados. Tres personajes arquetípicos posan para él en los jardines del Alcázar de Sevilla: Currito (el tempestuoso **novillero sevillano**, Figura 2), Rosario (**la novia fiel**) y Angelita (**la mujer celosa y vengativa**).



Figura 1. Fotografía del film “Los novios de Sevilla”. Fuente: Colección de la autora.

Figura 2. Fotografía del film “Los novios de Sevilla”. Fuente: Colección de la autora.

La llegada del pintor francés y, sobre todo, sus inocentes atenciones a Rosario, harán que Currito rabie de celos e intente asesinar a León con nocturnidad y alevosía. La joven le afea su conducta y le abandona, por lo que Currito decide dejarse matar en la plaza (argumento muy caro a la literatura francesa; a este respecto, véase, p.e. “Militona” de Théophile Gautier, 1847). Sin embargo, envía antes a Rosario una carta en la que le advierte de sus intenciones e implora que le mande una señal antes de que salgan las cuadrillas a la plaza o será hombre muerto. Angelita, secretamente celosa, impide que la carta llegue a tiempo a manos de Rosario, que solo puede acudir a la plaza cuando Currito ha cumplido su amenaza. La cogida del toro ha sido aparatosa, pero el novillero se recuperará, entre el perdón de su novia y el arrepentimiento sincero de su amiga.

El escenario del Alcázar de Sevilla adquiere rango de protagonista en la ficción de Feuillade. Su inclusión responde tanto a la intención de perpetuar la imagen costumbrista impresionada por los operadores Lumière (“Danses espagnoles”, 1896) como a la promoción de un espacio vinculado a la Exposición que debía haberse celebrado ese mismo año. Este **decorado tópico de postal**, en el que el cineasta introduce a sus personajes como elementos decorativos necesarios para la acción, refleja una realidad soñada durante siglos, que explota la belleza del monumento y sus **referencias maurofillicas**, al tiempo que pone en imágenes todos los temores y anhelos derivados de la **fogosidad** andaluza que los viajeros franceses habiann plasmado en sus libros de viaje durante el movimiento romántico (Fourneau, 1992; López Ontiveros, 2001; Egea, 2006).

Si el primer film de Feuillade se puede considerar como un compendio del tópico romántico español, el segundo (“El cofrecillo de Toledo”) empieza a poner en evidencia las tensiones entre regeneracionismo y costumbrismo andaluz, y su pugna por vender una España “auténtica” al turista. La trama gira en torno a la aventura de una pareja francesa de visita en nuestro país. Se trata de un film mudo tintado (Gaumont-Pathé Archives 1914GFIC00022), con producción de “Le Bon Cinéma” y 21 minutos de duración. La copia que ha llegado a nuestros días fue restaurada por la Cinémathèque Française en 2002 “à partir d’une copie nitrates”.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla en el cine (1914-1930). El territorio andaluz como sede de la “españolada” nacional

provenant de ses collections”. Se puede afirmar que nos encontramos ante uno de los primeros films de ficción (Gil, 2015) de promoción turística, protagonizado por viajeros en España y siguiendo las pautas publicitarias de la Comisaría Regia de Turismo para promocionar España en vísperas de la Exposición Iberoamericana.

La sencillez de la trama queda respaldada por una puesta en escena improvisada, en la que la intuición del cineasta compensa con creces la ausencia de planificación. Durante una “soirée” parisina, los matrimonios Pradier y Marsange “caressent le projet d’un voyage en Espagne”, consultando un libro ilustrado sobre “le pays du Cid”. Siguiendo premisas regeneracionistas, la primera parada de su viaje tendrá lugar en Madrid, ofreciendo impagables imágenes del “Palace-Hôtel” en 1914 (había sido inaugurado el 12 de septiembre de 1912), así como de la fachada del cercano Museo del Prado. Se pone de relieve la intención del cineasta de mostrar España como país de arte, turístico y moderno, cuya visita debe comenzar en su capital administrativa.

La segunda parada de su eje promocional será la castellana Toledo, en cuyo Puente de Alcántara un aguador se propone venderles “un coffret ancien d’un travail très curieux et compliqué (...) pour quelques douros”. El matrimonio, fascinado, consiente en el trato y marchan camino de una Puerta del Sol jalonada de burros y campesinos, que pone de relieve una España diferente, rural, de acuerdo con los postulados de la Hispanic Society de Archer Huntington y la “Visión de España” de Sorolla. Sentados en el banco de piedra de un mirador privilegiado sobre la ciudad, la pareja encuentra el mensaje de un húsar francés combatiente en 1808, en el que se detalla el escondite de un tesoro en la “hacienda Santa-Cruz”, a las afueras de Sevilla.

A partir de ese momento, los Pradier se sumergen en el “país de lo imprevisto” de Richard Ford (1846). Hasta tal punto ha embrujado su imaginación la historia escondida en el cofrecillo de Toledo, que su desazón perturba la visita de la Casa del Greco (cuya recreación en 1911 supuso una de las apuestas más personales del marqués de la Vega-Inclán). De este modo, deciden, inopinadamente, coger un tren a Sevilla para vivir su propia “experiencia fuerte” en Andalucía (la persecución **bandoleril** asociada a la búsqueda de un tesoro mítico). Este giro de la trama se percibe significativo: la **resistencia al tópico** español, marcada por la tesis regeneracionista del marqués de la Vega-Inclán con las imágenes turísticas propuestas de Madrid (modernidad) y Toledo (autenticidad), queda pronto olvidada en favor de la aventura romántica que los turistas franceses siguen buscando en Andalucía.



Figura 3. Imagen de “El cofrecillo de Toledo” y “Appelsinpiken”.

Figura 4. Imagen de “El cofrecillo de Toledo” y “Appelsinpiken”.

Fuente: Gaumont-Pathé Archives y dossier de prensa de la película de Eva Dahr (2009).

Una vez más, Sevilla queda representada en el film como insospechado “paraíso en la tierra” (Figura 3) a través de los jardines del Alcázar, sus formas grotescas, sus estanques de cuento de hadas y sus fuentes, junto a las cuales Feuillade no puede dejar de introducir la nota pintoresca, en la figura de una **gitana** desharrapada que incide en el **tópico del “sur pobre y feliz”**. Se debe hacer notar que la despreocupada pareja francesa realiza su particular viaje experiencial a Andalucía casi 100 años antes que los protagonistas de “Appelsinpiken” (Eva Dahr, 2009; Figura 4). Sin embargo, resulta revelador el uso cinematográfico y publicitario de los jardines asociados a este entorno, mantenido a lo largo del tiempo.

El matrimonio Marsange pronto sacará a los Pradier de su ensueño. En cualquier caso, su broma de mal gusto (que incide en la mala fama del español como timador de turistas) queda matizada por la “dignidad” de un **bandolero** auténtico, Pepe de Triana, que despide a los turistas y al espectador del film: “Au revoir Señores, ceci vous fera une belle histoire à raconter à Paris!”. De nuevo, una idea fuerza asociada a España (**el tópico bandoleril**) es revocada desde la perspectiva regeneracionista de Vega-Inclán; si bien, reforzada acto seguido, como advertencia para futuros viajeros incautos que osen creer en la modernización ilusoria de España.

3.2. “Sangre y arena” (Vicente Blasco Ibáñez, Max André, 1916): La mirada turística

La trama de la obra de Blasco Ibáñez es universalmente conocida (ascenso y caída de un **torero** sevillano a manos de una de las **femmes fatales** más famosas de la literatura y el cine: Dona Sol, con inclusión de trama **bandoleril** y tópicos asociados al “**sur pobre y feliz**”). Cabe destacar que, pese a su carga reivindicativa, la novela fue recibida como una “españolada – a local colour folklore story designed to satisfy the foreign market” (Cumberland, 1999), aspecto que, contra todo pronóstico, el escritor acentuó al adaptar su obra a la gran pantalla.

La película se presentó con gran éxito en París y se hizo coincidir su estreno con la aparición de un pequeño panfleto de diez páginas que contenía un “extracto de su argumento, con las variaciones de la versión cinematográfica” (Biblioteca Nacional de España, signatura VC/15126/10). Este argumento cinematográfico ha sido analizado por Monnier Rochat (2003) y permite recomponer el metraje que ha llegado hasta nosotros, de solo una hora de duración (Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía, signatura 7286).

Esta autora (2003) advierte que Blasco actúa como promotor turístico, pues “(...) el novelista pasa a ser el director de cine, o el publicista”, a través de una nueva voz turística de “retórica seductiva”, que incide en “situaciones susceptibles de verse ilustradas”. De este modo, “muchas de las intervenciones subrayan que la película permite descubrir lugares ‘típicos’, ‘famosos’, que para la mayoría de los espectadores (...) son desconocidos o solo conocidos por grabaciones y fotografías en revistas o libros”. La correspondencia de Blasco corrobora, asimismo, la intención de mostrar a los espectadores de la época las ciudades más relevantes de España (Madrid, Sevilla, Granada), promoción que se demuestra acorde con la de la Comisaría Regia: Madrid, como eje regeneracionista de progreso (la gran “catedral” técnica del Palacio de Correos, el poderío de la fuente de Cibeles, la calle de Alcalá surcada de tranvías y, de nuevo, el flamante “Hotel Palace”); Sevilla, como núcleo de tradición y costumbrismo asimilado al conjunto español (el barrio de Santa Cruz y el Alcázar), y Granada (y el “Alhambra Palace”, inaugurado por Alfonso XIII el 1 de enero de 1910), como heredera de los anhelos de los grandes viajeros románticos del siglo XIX.

La Sevilla turística queda sintetizada en dos singulares videoclips promocionales que Blasco, pese a no contribuir al avance de la trama, no duda en incluir en su película, y que se centran, nuevamente, en el Barrio de Santa Cruz y el Alcázar. El primero presenta a Carmen, la esposa del torero, como arquetipo de **mujer andaluza** abnegada y piadosa. Así, la cámara del escritor, apostada en una callejuela del Barrio de Santa Cruz (Figura 5), espera a la afligida muchacha, que se pasea galanamente y se introduce en la catedral para “rezar con fervor al cielo”, recordando a las fotografías de Alfonso Ciarán que acompañan a la publicación “El Barrio de Santa Cruz de Sevilla, ciudad-jardín” editada por la Comisaría Regia (1919-1920): “Los espectadores siguen paso a paso los de la bella sevillana, viendo en su tránsito las inconfundibles calles de la capital andaluza y algunos de sus más artísticos y bellos monumentos, hasta llegar a la catedral (...)”.

Si Carmen es el prototipo de joven sencilla del pueblo, fervorosa e inculta, Blasco retrata su antítesis en el personaje de Elvira/Sol, la turista de la trama. Ella es el último exponente de una “aristocracia aplebeyada y castiza” (Claver Esteban, 2012) que, “ansiosa de saborear el vino añejo de pasadas alegrías” (en “**el país de lo imprevisto**”), “vuelve a contemplar el histórico Alcázar, verdadera joya sevillana, y pasear los poéticos jardines...” (Figura 6). Un encadenado de jinetes que escoltan a la señora por típicas calles enjalbegadas del Barrio de Santa Cruz y el Patio de Banderas crea un intrigante preámbulo al personaje, “auténtico momento de cine”, en palabras de Monnier Rochat (2003). Resulta interesante cómo Blasco se apropia de un espacio inventado por el propio comisario regio para la Exposición Iberoamericana (el Barrio de Santa Cruz), hasta el punto de hacerlo coincidir con un entorno tradicional y auténtico de la ciudad de Sevilla.



Figura 5. Postal de “Sangre y Arena”. Fuente: Colección particular de la autora
 Figura 6. Postal de “Sangre y Arena”. Fuente: Colección particular de la autora

3.3. “Currito de la Cruz” (Alejandro Pérez Lugín, 1925): La mirada “andalucista”

“Currito de la Cruz” pertenece al selecto grupo de films cuyo argumento (1921) ha trascendido a su contexto original y ha cautivado a los espectadores españoles de diferentes generaciones, inaugurando de forma oficial una tipología de género netamente española: la “película de torero”. Tras décadas de españoladas extranjeras, los realizadores patrios estaban configurando la españolada nacional definitiva, la reafirmación de una identidad nacional que se alejaba de la **resistencia** regeneracionista **al tópico** de la que había hecho gala la Comisaría Regia. No se trata de un fenómeno nuevo, sino de la variante cinematográfica de una reivindicación histórica que se materializó a través de tendencias como el costumbrismo o el flamenquismo.

Por eso, “Currito de la Cruz”, haciendo gala de un “sano españolismo, exento por completo de españoladas” (“Arte y Cinematografía”, nº 300, núm. extraordinario, 1926, en Claver Esteban, 2012), fue recibida como una proeza nacional. El film estaba destinado a convertirse en una superproducción cinematográfica, en la que la profusión de imágenes turísticas se promocionaría como un gran acontecimiento.

Sevilla, la capital del sur cuya Exposición Iberoamericana no acababa de cuajar desde 1914, se transformaría en un auténtico plató de cine para la ocasión, se glorificaría como “**lugar idílico y tierra prometida**” (Perales Bazo, 1997), “**sur pobre y feliz**” donde los incluseros triunfan en la vida y los **gitanos** dicen la buenaventura; una ciudad donde el recogimiento de la **Semana Santa** tiene tanto protagonismo turístico como la **Feria**. Y, lo más importante a efectos publicitarios, se consagraría como la sinécdoque cinematográfica de España.

La cinta se estrenó con ilustres asistentes reales, que otorgaron su beneplácito a esta representación turística de la identidad española. El empeño de veinte años de iniciativas políticas (desde la Comisión de Turismo de 1905 a la Comisaría Regia que vería su fin en 1928) vería su fruto en el cinematógrafo, mostrando el difícil equilibrio entre una España tradicional y al gusto del forastero (Figura 7).

Así, el esfuerzo realizado por medio de tiempo (4 meses de filmación, 4 horas de metraje) y de presupuesto no tuvo parangón en nuestro cine. Cada plano prometía dejar al espectador sin habla, en una sucesión continuada de escenarios que epató al público de la época. De hecho, Perales Bazo (1997) insiste en que “la mayoría de los planos tiene una función estética obsesionada en mostrar ángulos preciosistas y pictóricos. Se percibe una preocupación desmesurada por exaltar el aspecto físico de la ciudad y sus alrededores, detallando cuestiones superficiales que ya fueron convertidas en tópicos”. De este modo, la trama, torpe y supeditada al sustrato costumbrista del film, carece de expresividad, aspecto que se ve lastrado también por el excesivo protagonismo de los **rótulos en andaluz**.

La película de Pérez Lugín se recrea en los jardines del Alcázar, los mismos que los operadores Lumière habían impresionado en los inicios del cinematógrafo y que también sirvieron de inspiración a Feuillade. Para el escritor-director, Sevilla es una ciudad mítica que se impregna de su pasado en el parque temático de Santa Cruz, donde Currito siente las garras de los **celos y la desesperación** (Figura 8). Sevilla en el film es una ciudad que se adelanta a la ansiada Exposición de 1929 y goza con la ambientación internacional de su

La Exposición Iberoamericana de Sevilla en el cine (1914-1930). El territorio andaluz como sede de la “españolada” nacional

Parque de María Luisa, regalando a Currito de la Cruz, alma sensible, la interpretación de las rimas más renombradas de Bécquer de la mano de un guía turístico. Los jardines del Alcázar y del Parque de María Luisa se impregnan de un “sentido metafórico y viene(n) a representar la belleza que Currito reconoce en Rocío” (Perales Bazo, 1997), como imagen de la **mujer andaluza**, metáfora que se traslada a toda la ciudad y a España entera.



Figura 7. Fotografía original de “Currito de la Cruz”. Fuente: Colección particular de la autora.

Figura 8. Fotografía original de “Currito de la Cruz”. Fuente: Colección particular de la autora.

3.4. “La hermana San Sulpicio” (Florián Rey, 1927): La mirada canónica

Al contrario que la versión de Florián Rey de 1934, la película de 1927 apenas se conserva, por lo que debemos guiarnos por el argumento publicado por “La Novela Semanal Cinematográfica”. Este pretende ser un homenaje al escritor y a la actriz que encarna a la hermana San Sulpicio, Imperio Argentina, “que ha llevado a la pantalla el perfume y la gracia de la belleza española”, así como al propio film, “de ambiente netamente español que, sin caer en ningún momento en la españolada, transporta a la pantalla el alma de nuestra tierra”. La sinécdoque andaluza de España se materializa y suaviza los tópicos foráneos, poniendo en cuestión “**el modelo romántico de la mujer del Sur**” de las pasiones desordenadas y la navaja en la liga (Claver Esteban, 2012), adelantándose a la mujer quinteriana (“alegre, salada y finamente graciosa”).

El protagonista masculino, Ceferino Sanjurjo, es el turista gallego en Andalucía, donde acude a “tomar las aguas” (balneario de Marmolejo) y a desintoxicarse de las malas influencias de Madrid en un “**país de lo imprevisto**”. Allí se prenderá de Gloria Bustamante, la hermana San Sulpicio, novicia que “**habla con un marcadísimo acento andaluz**” y cuya celeberrima risa romperá la reserva de del doctor, instándole a “tener genio”. “A los que nacimos y vivimos en el Norte, esa espontaneidad, esa gracia que tienen las andaluzas nos causa una impresión inexplicable”, confiesa Sanjurjo en la novela. Como se echa de ver, la fórmula de “8 apellidos vascos” (Emilio Martínez-Lázaro, 2014), no aporta nada nuevo al cliché.

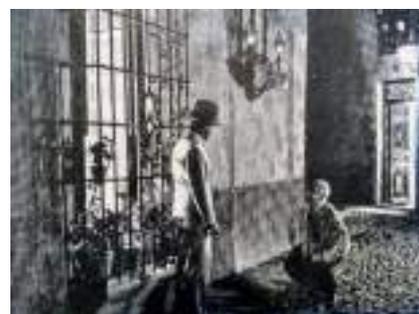


Figura 9. Fotografía de “La hermana San Sulpicio”. Fuente: Colección particular de la autora.

Figura 10. Fotografía de “La hermana San Sulpicio”. Fuente: Colección particular de la autora.

De los cinco films analizados, este es el único que rueda Sevilla en un estudio, constituyendo una importante aportación al imaginario oficial de Andalucía, que a partir de entonces se vería poblado de patios

encantadores y rejas de hierro forjado, al amparo de su **herencia andalusí**. De este modo, Sanjurjo se deleitará “pelando la pava” (Figura 9) con Gloria (“la flor de la calle”) en un Barrio de Santa Cruz completamente turistificado y erigido en imagen canónica (Figura 10), hasta que el reloj de la Giralda los llame al orden. Porque “en Sevilla se protege a los enamorados” en sus “felices charlas en la reja, envueltas en el silencio de la noche y en la ternura que, como un perfume, emana de ellos”.

4. DISCUSION Y CONCLUSIONES

“Andalucismo” sin “españolada”: “La bodega”, “La copla andaluza” y “El embrujo de Sevilla” (1927-1930)

Utrera y Delgado (1980) destacan que la “españolada” no es más que una exageración (foránea o no) de los tópicos costumbristas que equiparan “andaluzada” con “españolada”. Su grado de aceptación evoluciona a lo largo de las primeras décadas del siglo veinte (aspecto que comparte Claver Esteban, 2012), se abre a un ambiente cosmopolita y homogeneizador durante los años '30, se impone como imagen identitaria durante la dictadura franquista y desemboca en los tópicos oficiales que reclamaría el turismo masivo de los '60.

La evolución mostrada por los cinco films objeto de estudio se refuerza por el imaginario de las tres películas que encabezan el epígrafe. “La bodega” (Benito Perojo, 1927-1930) refleja la homogeneización cultural de las grandes ciudades españolas (spot promocional del desenfreno nocturno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y el Parque de María Luisa, Figura 11). El protagonista masculino de “El embrujo de Sevilla” (Benito Perojo, 1930) será “un verdadero andaluz”, pero “sin los flamenquismos ni gitanerías que adulteran la gracia de esta raza privilegiada”, mientras que la aristocracia sevillana será “esa aristocracia moderna que había olvidado el ancho calañés por el sombrero flexible, y la chaquetilla por el smoking” (Figura 13). Por su parte, en “La copla andaluza” (Ernesto González, 1929), Estanislao Mendizábal, indiano recién llegado a Sevilla, llegará a afirmar que “Esta magnífica Exposición sevillana es el más rotundo mentís a nuestra lamentable leyenda de pandereta (Figura 12).

A través del análisis del periodo 1914-1930, se ha puesto de relieve la voluntad de los directores de alejarse del tópico flamenquista y conformar un “andalucismo” exportable, intentando sentar las bases de un punto de equilibrio que satisficiera a todos: españoles y turistas. De este modo, se afianza la hipótesis de que, a medida que el proyecto de la Exposición se iba materializando, la “resistencia al tópico” andaluz de los postulados regeneracionistas fue decreciendo hasta alcanzar una visión canónica de los mismos. Paradójicamente, al mismo tiempo que los cineastas se proponían huir de la “españolada” foránea, reforzaban el tópico costumbrista a través de la perpetuación de sus elementos característicos, suavizados y adaptados a la evolución social de su público objetivo.

Así, las “ideas fuerza” asociadas a Andalucía en el cine también experimentan una transformación durante el periodo estudiado: los **“bandoleros”** serán andaluces de bien que “se echan al monte”; **“la mujer andaluza”** avanzará poco a poco hacia el modelo quinteriano; **“el habla andaluza”** tenderá a desaparecer del discurso y a asociarse solo a personajes cómicos secundarios; el **“predominio del sentimiento sobre la razón”** se va suavizando al subrayar el sentimiento católico del español, y **“el país de lo imprevisto”**, sin embargo, se va haciendo cada vez más previsible. El único concepto que no cambiará apenas será la imagen de Andalucía vinculada al **“Edén en la Tierra”**, sobre todo, de cara a los fastos de la Exposición.

Las cinco películas analizadas muestran cinco turistas diferentes (dos franceses, una andaluza y dos gallegos), proveedores de cuatro miradas (romántica, turística, “andalucista” y canónica) sobre dos escenarios comunes de la ciudad de Sevilla (el Barrio de Santa Cruz y los jardines del Alcázar), a los que vienen a sumarse el Parque de María Luisa y, más adelante, conforme avanzaban los preparativos del evento, el propio recinto de la Exposición Iberoamericana. Se confirma, de este modo, la relevancia de la invención turística de Sevilla (fraguada por Benigno de la Vega-Inclán a principios del siglo veinte), y la institucionalización paulatina del territorio andaluz como sede de la españolada cinematográfica nacional.



Figura 11. Fotografía de “La bodega”, “La copla andaluza” y “El embrujo de Sevilla”.

Figura 12. Fotografía de “La bodega”, “La copla andaluza” y “El embrujo de Sevilla”.

Figura 13. Fotografía de “La bodega”, “La copla andaluza” y “El embrujo de Sevilla”.

Fuente: Colección particular de la autora.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se inscribe en el proyecto de tesis “Turismo e identidad territorial”, financiado a través de la ayuda FPU13/00155 del MECD de España, así como en el proyecto “Destinos turísticos como territorios inteligentes. El enfoque de la inteligencia territorial aplicado a la planificación y gestión de destinos: métodos e instrumentos” (CSO2014-53857-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

BIBLIOGRAFIA

Claver Esteban, J. M. (2012): *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

Cumberland, S. (1999): ‘North American Desire for the Spanish Other: Three Film Versions of Blasco Ibáñez’ *Blood and Sand*, *Links & Letters*, 6, 43-59.

Doménech i Montaner, Ll. (1878): “En busca de una arquitectura nacional”. *La Renaixença*, año VIII, nº 4, vol. 1: 149-160.

Egea, A, (coord) (2006): *Dos siglos de imagen de Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

Fourneau, F. (1992): “Viajeros en Andalucía y representaciones turísticas de un cierto paisaje mediterráneo”. En *Paisaje mediterráneo*. Milán, Electa.

Gámir Orueta, A. et al. (2007): “Cine y geografía: Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”. *Boletín de la A.G.E.* N.º 45, págs. 157-190.

Gil, F.M. (2015): ‘La primera película de ficción rodada en Toledo cumple 100 años: (*Le coffret de Tolède*, Louis Feuillade, 1914)’, *Archivo Secreto*, 6, 90-107.

López Ontiveros, A. (2001): “Caracterización geográfica de Andalucía según la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX”. *Ería* nº 54-55: 7-51.

Méndez Rodríguez, L. et al. (2010): *Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

Menéndez Robles, M.L. (2008): *La huella del Marqués de la Vega-Inclán en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.

Mestre, R. et al. (2008): ‘The Image of Spain as Tourist Destination Built Through Fictional Cinema’, *Journal of Travel & Tourism Marketing*, 24:2-3, pp. 185-194.

Monnier Rochat, C. (2003): ‘A propósito de ‘Sangre y Arena’ de Vicente Blasco Ibáñez: Miradas a un opúsculo que costaba 10 céntimos’, *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, nº 26, 291-310.

Moreno Garrido, A. (2012): “El primer sueño del turismo español. Propaganda y desarrollo turístico en los años veinte”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13:3: 234-59.

Ortega Cantero, N. (2014): “Paisaje, patrimonio e identidad en la conformación de la primera política turística española”, *Ería*, nº 93: 27-42.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla en el cine (1914-1930). El territorio andaluz como sede de la "españolada" nacional

Perales Bazo, F. (1997): "Currito de la Cruz". En Utrera Macías, R. (ed.) (1997): *Imágenes cinematográficas de Sevilla*. Sevilla: Equipo de Investigación en Historia del cine español y su relación con otras artes, Padilla libros, 25-40.

Poutet, H. (1995): *Images touristiques de l'Espagne: de la propagande politique à la promotion touristique*. Paris: L'Hamattan.

Rivera Blanco, J. (2014): "El sueño de un visionario". En *Visite España. La Memoria Rescatada*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Seguin, J.-C. (2015): "Las *Novelas Ejemplares* en tiempos del cine silente". En Marigno, E. et al. (Eds.): *Cervantes creador y Cervantes recreado*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 249-279.

Traver, V. (1965): *El Marqués de la Vega-Inclán*. Madrid: Fundación Vega-Inclán.

Utrera Macías, R. et al. (1980): *Cine en Andalucía*. Sevilla, Argantonio.

Vázquez, J.A. (1920): *El Barrio de Santa Cruz de Sevilla. Ciudad-Jardín*. Publicaciones de la Comisaría Regia del Turismo.

Villar Lama, A. et al. (2017): "Reconstruir la historia del turismo a través de la prensa: la evolución del espacio turístico de Sevilla". *Cuadernos Geográficos* 56 (1), 290-321.