

**Turistas en la España de la Comisaría Regia de Turismo.
Blasco Ibáñez y la primera adaptación de 'Sangre y arena' (1916)***

Maria C. Puche-Ruiz

mpuche@us.es +34 669 71 31 70

ORCID identifier: 0000-0003-3689-0183

Alfonso Fernandez-Tabales

aftabales@us.es +34 954 55 13 70

ORCID identifier: 0000-0003-3330-2286

This is an Accepted Manuscript of an article published by Taylor & Francis in Bulletin of Spanish Studies, Volume 96, 2019 - Issue 9, 1461-1498, available at: <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1677084>

*Departamento de Geografía Física y Análisis Geográfico Regional (Universidad de Sevilla).

This work was supported by the Spanish Ministry of Education, Culture & Sports; under Grant FPU13/00155; the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness under Grant CSO2014-53857-P, Project 'Destinos turísticos como territorios inteligentes. El enfoque de la inteligencia territorial aplicado a la planificación y gestión de destinos: métodos e instrumentos'.

RESUMEN

La película 'Sangre y arena' (Vicente Blasco Ibáñez, Max André, 1916) ha sido analizada desde diferentes perspectivas: estética cinematográfica, creación de mitos. Este artículo aporta otro punto de vista, sin embargo, y propone al escritor valenciano como un director cinematográfico pionero, plenamente consciente del paso a la nueva cultura de masas, a una globalización en la que el turismo y el cine se iban a revelar como las formas de ocio y el entretenimiento más importantes del siglo veinte. De este modo, Blasco sugiere una mirada moderna sobre la construcción de la españolada nacional, incorporando la visión cosmopolita a los cánones autóctonos, y diseña un modelo de promoción destinado a los nuevos consumidores de historias fílmicas.

Tras el análisis del contexto de rodaje del film a través de un estudio exhaustivo de bibliografía, legislación turística, prensa y promoción de la época, se han podido verificar las intersecciones entre las localizaciones cinematográficas de 'Sangre y arena' y la promoción turística del momento (Comisaría Regia de Turismo), poniendo de relieve la capacidad de imbricación de estas dos industrias del ocio, la cinematográfica y la turística, que de forma paralela utilizan similares imágenes y rasgos culturales para lograr sus objetivos (atraer espectadores a las salas o visitantes a los destinos), en un momento de transición que propiciaría dos de las más significativas revoluciones del siglo veinte y condicionaría la mirada audiovisual del turista del futuro sobre el territorio.

Palabras clave: turismo, cine, Comisaría Regia, promoción, Blasco Ibáñez

I. INTRODUCCIÓN

La primera película de Blasco Ibáñez ha sido analizada desde diversas perspectivas; principalmente, desde la estética y evolución cinematográfica o el estudio de las masas como espectadores responsables del encumbramiento de mitos modernos. Sin embargo, este artículo pretende aportar otro punto de vista, proponiendo a Blasco como un director innovador, plenamente consciente del poder del cine y el turismo como medios de masas que conducirían a una globalización de la cultura a nivel mundial.

Así, mucho antes de que se aceptara que “el turismo internacional de masas moderno [...] acelera [...] la modernización de la consciencia de clase media”¹; Blasco comprendió la deriva social hacia las nuevas formas de entretenimiento, así como las posibilidades de promoción del medio cinematográfico y aplicó técnicas innovadoras para la divulgación de su primera película y su aceptación por parte de un público más amplio y diverso –desde las élites internacionales a las masas admiradoras de héroes locales-, democratizando el espectro de sus espectadores conforme a las nuevas formas de ocio.

Este artículo sostiene la hipótesis de que la elección del tema por el escritor no es arbitraria, sino que su ‘españolada’ transnacional responde a un esquema avanzado de promoción destinado a los nuevos consumidores de cine y turismo, convencido además del beneficio económico de una empresa que consideraba un gran éxito y podría encumbrarle como el primer escritor del cinematógrafo. En ese sentido, hay que destacar que la privilegiada posición del escritor entre la intelectualidad del momento le lleva a impresionar en el cine los espacios promocionados por el ente turístico en vigor (Comisaría Regia de Turismo),

¹Dean MacCannell, *El Turista: Una nueva teoría de la clase ociosa* (Editorial Melusina, 2017 [1ª ed. Editorial Melusina, 2003; 1ª ed. en inglés, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999]).

contribuyendo a mostrar las relaciones entre las dos industrias que más iban a contribuir a revolucionar la mirada audiovisual sobre el territorio: cine y turismo.

El propósito de este trabajo es, por tanto, comprender el encaje de la película de Blasco Ibáñez 'Sangre y arena' (1916) en la encrucijada del cine y el turismo de la época, en un momento en que ambas formas de ocio se encontraban en un periodo de transición y recualificación de públicos y estéticas. Ello no quiere decir que Blasco abrigara una intencionalidad de promoción turística de destinos concretos a través de su película (no se trata del concepto actual de cine inductor de turismo), sino que ambas expresiones, en paralelo y con mutuas influencias, encuentran posibilidades comerciales en las mismas imágenes y rasgos culturales. Para lograr dicho propósito, se han verificado localizaciones y tendencias turísticas por medio de un estudio exhaustivo de bibliografía, legislación, prensa y promoción de la época, basado en premisas analítico-descriptivas².

II. LA ADAPTACIÓN AL CINE DE UNA NOVELA PROFUNDAMENTE TURÍSTICA EN UN MOMENTO CINEMATOGRAFICO DE CAMBIO: 'SANGRE Y ARENA' (1916)

Tras la publicación de 'Sangre y arena' en 1908, Blasco fue acusado por los críticos de escribir una 'españolada – a local colour folklore story designed to satisfy the foreign market', basada en los tres estereotipos más populares de la literatura española: el

²Cristina Cruces-Roldán, 'Bailarinas fascinantes: género y estereotipos de "lo español" en el cine primitivo (1894–1910)', en *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1:2 (2017), 161-192.

Alberto Mira Nouselles, 'Al cine por razón de Estado: Estética y política en Alba de América', en *Bulletin of Hispanic Studies*, 76:1 (1999), 123-138.

Ernesto Pérez Morán & Miguel A. Huerta Floriano, 'Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: cartografía cinematográfica de un país en transición', en *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1:2 (2017), 245-264.

Marie-Soledad Rodríguez, 'La Guerra Civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos', en *Bulletin of Spanish Studies*, 89:7-8(2012), 61-79.

torero, el bandolero y la aristócrata aplebeyada.³ Sin embargo, una lectura detenida del texto evidencia que el autor intentó mantener un difícil equilibrio entre el gusto por el 'pintoresquismo' andaluz asociado a la imagen de España en el extranjero, y la crítica noventayochista hacia el toreo, opio de un pueblo analfabeto condenado por las autoridades al disfrute salvaje en la plaza.

Para abordar su primera aventura cinematográfica, Blasco pidió a sus editores en 1916 que le enviaran a París un ejemplar de la novela, pero también el libreto de la zarzuela homónima de 1911, en la que Gonzalo Jover y Emilio G. del Castillo habían desterrado cualquier atisbo de crítica social.⁴ De este modo, 'Sangre y arena', su novela 'que más españolería encierra'⁵, 'con su abundante variedad de episodios, con su riqueza de temas descriptivos, con su ambiente de color y de sangre, con sus emociones superficiales y epidérmicas, con su color local y sus "españoladas"', se convertía en la candidata perfecta para realizar una adaptación al lienzo cinematográfico.⁶

Porque, incluso con las reservas que merece el análisis de una obra parcialmente conservada, hay que admitir que 'lo que Blasco Ibáñez y Max André filman en España es un melodrama donde las tramas amorosa y taurina, y en segundo término, la promoción de lo exótico con vistas a los espectadores extranjeros predominan sobre cualquier otro aspecto'.⁷ Así lo corroboran los episodios del 'argumento cinematográfico' conservado en la Biblioteca Nacional de España.⁸

³Sharon Cumberland, 'North American Desire for the Spanish Other: Three Film Versions of Blasco Ibáñez' *Blood and Sand*, en *Links & Letters*, 6 (1999), 43-59 (p. 50).

⁴Libreto conservado en la Biblioteca Nacional de España (signatura M.FOLL/72/12).

⁵'El Arte, el Cinematógrafo, España y Blasco Ibáñez', *El Mundo Cinematográfico*, 25 de agosto de 1916, p. 5

⁶Pedro Mata, 'Sangre y Arena', *Blanco y Negro*, 6 de agosto de 1916, p. 16.

⁷Daniel Sánchez Salas, 'La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de Sangre y arena', en *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, ed. José Antonio Pérez Bowie, pp. 159-176. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010), 159-176, (173).

Ver también David Bordwell, *La narración en el cine de ficción* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1996).

⁸Signatura VC/15126/10.

De este modo, 'en su traslación a la pantalla, la representación iba a perder [...] las aristas de crítica socio-política de la novela en pos de un melodrama de ambiente taurino, acomodándose a las normativas que imponía lo cinematográfico en un contexto transnacional'.⁹ Porque Blasco limitó la crítica social a subrayar el papel de coro clásico del público brutal de los cosos¹⁰, y compuso un fascinante fresco que combina el melodrama nacional con la promoción de espacios profundamente ligados al turismo internacional.

En ese sentido, algunos autores convienen que la españolada moderna nace 'partiendo de modelos que entremezclan referentes cosmopolitas con rasgos locales', extendiéndose '[...] a las prácticas sociales y a la vida cotidiana, definiendo específicamente a través de los medios de distracción de masas un panorama narrativo, iconográfico, musical y simbólico que resultaría determinante en la configuración de las identidades nacionales modernas'.¹¹ Así, la identidad nacional se deslizará continuamente entre las fronteras de la construcción nacional y los mitos foráneos en 'Sangre y arena', y alimentará cánones y convenciones (sobre todo, los que conciernen al mundo taurino) que serán imitados por producciones nacionales e internacionales.

Hay que recordar que 'el paso de Blasco a la práctica cinematográfica tiene lugar en un momento de transición entre el periodo del cine de los orígenes y el cine clásico' o 'institucionalización del cine'.¹² Así, 'el enganche del público [...] se plantea a través de pervivencias de la estética de atracciones [...]: la importancia declarada del

⁹ María Luisa Ortega, 'De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales', en *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, ed. Nadie Lie, Silvana Mandolessi, Dagmar Vandebosch (Bruselas: Peter Lang, 2012), 99-118 (104).

¹⁰ David George, 'Cinematising the Crowd: V. Blasco Ibáñez's Silent *Sangre y Arena*', en *Studies in Hispanic Cinemas*, 4:2 (2007), 91-106.

¹¹ Vicente J. Benet & Vicente Sánchez-Biosca, 'La españolada en el cine', en *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, ed. Javier Moreno Luzón, Xosé M. Núñez Seixas (Barcelona: RBA, 2013) 560-591 (p. 562).

¹² Sánchez Salas, 'La novela en el cine mudo', 161.

exotismo [...], un recorrido para turismo visual por zonas monumentales de Madrid, Granada y Sevilla, la emoción de la lidia [...].¹³ Tras el estreno, un crítico advertiría que ‘yo diría, concretando [...] que la película “Sangre y arena” es una colección de postales con vistas de Madrid, Granada y Sevilla. Fiel adaptación de la novela de igual título, no’ (ver Figura 1).¹⁴

Figura 1.

“Madrid-Barcelona-Sevilla-Granada-Córdoba con todos sus más grandiosos monumentos, desfilan por esta grandiosa novela cinematográfica”, en “El Mundo Cinematográfico”, 10/04/1917, Año VI, nº 117 y “El Imparcial” (07/05/1917).

Fuente: Filmoteca Nacional de Catalunya y Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

La prensa española consideró que el film ganaría respecto a la novela, porque ‘el estudio psicológico desaparece en absoluto y, en cambio, ganan las descripciones del paisaje’, la acción y el color local.¹⁵ De hecho, Blasco confesaba que ‘la novela escrita expresa con debilidad la parte psicológica; no reproduce fielmente los estados del alma’, pero ‘el cinematógrafo resuelve estas dificultades: es la visión y la acción; de manera plástica, con idioma mundial, hace ver y narra á la vez’.¹⁶ Esta característica del cine de la época podía dar carta de naturaleza turística a producciones cuyo público objetivo fuera el mercado internacional. Y el carácter turístico-documental de la película ‘Sangre y arena’ fue percibido de inmediato por la prensa francesa, que la dividía en tres partes (romance, monumentos y costumbres, y tauromaquia)¹⁷

¹³ Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2012), 49.

¹⁴ A.M. ‘El Cinematógrafo. Estrenos’, p. 2

¹⁵ Pedro Mata, ‘Sangre y Arena’, p. 16.

¹⁶ J. Jorge Vinaixa, ‘Hablando con Blasco Ibáñez’, *Nuevo Mundo*, 15 de septiembre de 1916, p. 23.

¹⁷ ‘El interés [del film] es poderoso; se trata de una página de vida, de una vida fogosa, violenta, dividida en tres partes: la primera nos narra una historia de amor, la segunda –documental- nos muestra los sitios más bellos y las costumbres más curiosas de España; la tercera, finalmente, nos explica con todos los detalles aquello que llaman *Tauromaquia*. Esta última es la más sensacional. Se la recomiendo. Es algo inédito en pantalla’.

Hebdo-Film, 10 de marzo de 1917, p. 17 (traducción de los autores).

L'auteur nous fait passer des courses de taureaux de Séville au spectacle fort différent d'un enterrement madrilène, tout assez arbitrairement. Le drame, plutôt banal, est quelque peu noyé dans toutes ses vues, si belles et si curieuses soient-elles.¹⁸

Se trata de un aspecto que la prensa española tampoco cesará de reprochar al escritor, acusándole de hacer 'una obra por la que muchos extranjeros conocerán la España artística y bizarra, la de los bellos paisajes y las fuertes pasiones, donde sobre todas las cosas triunfan el amor y la muerte'.¹⁹ En ese sentido, la crítica no podrá dejar de lamentar que 'la primera gran película española que se compone es para hacer la apología del toreo'. Sin embargo, quedará impresionada por la calidad técnica del trabajo de Castelló ('los efectos de contraluz en la Alhambra; la tienda de reses en una dehesa andaluza; la fiesta gitana en Sevilla'), que ayudará a popularizar los monumentos españoles en el extranjero:

Lamentémoslo, y consolémonos con pensar que ello ha dado motivo para que se divulguen bellezas artísticas como las del Alcázar de Sevilla y la Alhambra de Granada, y fiestas tan atractivas como las de Semana Santa en la primera de las capitales citadas.²⁰

La intelectualidad española tampoco perdonará a Blasco sus veleidades monetarias asociadas a la promoción de lo exótico, comprendiendo que la película 'está hecha pensando más en el resultado que en el extranjero puede obtener, que en

¹⁸ «El autor nos hace pasar de las corridas de toros de Sevilla a un espectáculo tan diferente como un entierro madriléño, de forma bastante arbitraria. El drama, más bien banal, queda un poco ahogado por todas las vistas, por más hermosas y curiosas que sean". Le Prince Max, 'La consigne c'est d'ouvrir l'œil', *Le Strapontin*, 4 de abril de 1917, p. 15 (traducción de los autores).

¹⁹ Salvador, 'Crónicas de España. Madrid', *El Mundo Cinematográfico*, 9 de junio de 1917, p. 10-11

²⁰ 'En la Zarzuela. La película Sangre y arena', *La Época*, 13 de mayo de 1917, p. 2

reflejar de verdad lo que es la vida española'²¹; 'No veo en este proyecto de película más que aspiraciones a un negocio... y una españolada más'.²²

Este último crítico, sin embargo, no percibía que la españolada de Blasco también se estaba construyendo desde dentro, a partir de estereotipos autóctonos que atraerían a las élites nacionales. Blasco 'en definitiva está abogando por el "viaje inmóvil" del espectador (un público transnacional que, como veremos, está transformando los espectáculos de la clase media urbana) propiciado por la aparente transparencia del estilo'²³ en las manifestaciones artísticas, haciendo uso del 'turismo audiovisual' o documental, como 'uno de los rasgos más característicos de la adaptación'²⁴. Porque, si bien los críticos estaban de acuerdo en su condición de película de exportación, no parece claro que su atractivo se limitara al público extranjero. Blasco estaba componiendo una españolada que mezclaba la mirada del turista transnacional con los estereotipos creados por los propios indígenas, sentando las bases para el florecimiento del género taurino durante la década de 1920.²⁵

III. MODERNIDAD FRENTE A TRADICIÓN: LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y LOS ESCENARIOS DE RODAJE DE 'SANGRE Y ARENA'

A principios del siglo veinte, España era considerada como el destino pintoresco y romántico por excelencia ('reúne España condiciones análogas á Suiza y á Italia, así por su topografía y su clima cuanto por los monumentos artísticos y la riqueza de recuerdos históricos').²⁶ Sin embargo, el país se mostraba deficitario en infraestructuras para la práctica del viaje, hecho que se atribuía, principalmente, a 'incurias y apatías lamentables, hijas de nuestro carácter nacional'. Para paliar esta

²¹ 'En la Zarzuela. La película Sangre y arena', p. 2

²² Ruiz Margarit, 'La producción nacional, *Arte y Cinematografía*, 1 de agosto de 1916, p. 14

²³ Sánchez Salas, 'La novela en el cine mudo', 162.

²⁴ Sánchez Salas, 'La novela en el cine mudo', 168.

²⁵ José María Claver Esteban, *Luces y rejas* (Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2013).

²⁶ "Gaceta de Madrid", Núm. 280, de 7 de octubre de 1905.

necesidad, en 1905 se crea una Comisión nacional para el fomento de 'las excursiones artísticas y de recreo del público extranjero' que, sin embargo, no tendrá la relevancia esperada debido a su falta de presupuesto. El objetivo de este ente era atraer a un turismo internacional que aportara divisas al país, a través de 'medios adecuados de fomentar la inmigración de excursionistas extranjeros'.

A la Comisión nacional le sucederá la Comisaría Regia de Turismo en 1911. Los proyectos de este ente ponían de relieve la dualidad tradición-modernidad de la España que Blasco Ibáñez propondría en su novela y, más tarde, en su película. De este modo, pese a su carácter regeneracionista y su reivindicación de Castilla, en 1916 las acciones de la Comisaría se estaban volcando en la promoción de la Andalucía tradicional frente al empuje de Madrid, en un intento de dignificar el sur español.

El mismo Comisario Regio, Benigno de la Vega-Inclán, era un apasionado sevillanista que no dudó en favorecer la región, haciéndola objeto de iniciativas personales como la creación de hospederías financiadas con fondos propios, de cara a la celebración de la Exposición Hispanoamericana en Sevilla. Esta muestra, malograda por el estallido de la I Guerra Mundial, comenzó a prepararse durante los primeros años de la década de 1910, configurando un nuevo paisaje en la ciudad de Sevilla, destinada a ser la 'ciudad-jardín' del futuro y modelo de un nuevo concepto de conservación patrimonial recreacionista (restauración del Patio del Yeso almohade y colocación de la Puerta de Marchena en el Alcázar de Sevilla).

Blasco Ibáñez viene a España a rodar en medio de la I Guerra Mundial (ver Figura 2), consciente del poder de las cinematografías europeas, pero también del inminente desembarco de la cinematografía norteamericana, que iba a aprovechar la inactividad de los estudios franceses. Sus dificultades económicas durante la década de 1910 en París se encuentran bien documentadas. Introducido en su 'mundo de

revolucionario, de literato viajero, de colonizador' y, en ese momento, 'de cinematografista'²⁷ y, pese a lo que traslucen sus entrevistas, más preocupado por el dinero que por la gloria artística, Blasco pensaba que 'estos negocios cinematográficos tienen la ventaja de ser muy rápidos y al contado': 'Que la suerte nos ayude', invocará ante sus allegados, 'pues hasta el presente jamás se me ha ofrecido un negocio tan claro y rápido'.²⁸ Es en ese punto cuando funda 'Prometeo-Film'.²⁹

Blasco parece disculparse del uso que va a hacer de los estereotipos patrios, al tiempo que se revela como un visionario, al afirmar a la prensa que 'España país monumental, bello, histórico y poético, es poco conocido o mal conocido...'³⁰ y, sin embargo, 'se presta como ningún otro país para ser escenario de asuntos cinematográficos', porque

[...] nuestro país con sus hermosos paisajes que ofrecen toda la variedad [...] presentan maravillosos escenarios naturales que pueden ser aprovechados por la cinematografía. [T]enemos, además, en España nuestro tesoro de viejos monumentos históricos y nuestras interesantes tradiciones, aparte de la fértil cosecha de la literatura patria. Con esta suma de elementos, hábilmente utilizados, puede lograrse una producción cinematográfica eminentemente española que pueda competir con ventaja con la de las demás naciones.³¹

Figura 2.

Caricatura "Película intervencionista de gran actualidad: 'Sangre y arena'" ("La Nación", 14/05/1917).

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

²⁷ Mario Aguilar, 'Blasco Ibáñez, cinematografista', *El Imparcial*, 2 de agosto de 1916, p. 3

²⁸ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 27-28.

²⁹ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 28.

³⁰ J. Jorge Vinaixa, 'Hablando con Blasco Ibáñez', p. 23

³¹ 'Cinematografía española', *El Heraldo Militar*, 14 de agosto de 1916, p. 2

'Cinematografía española', *El Día de Madrid*, 19 de agosto de 1916, p. 3

Consciente del éxito de su empresa cinematográfica, el escritor llega a Barcelona a principios de julio de 1916 con 40.000 francos (que al cambio calculaba serían unas 32.000 pesetas). Su primera idea era trasladarse de inmediato a Madrid y, de allí, a Sevilla y Granada, para volver a concluir el rodaje en Barcelona, pasando por Valencia.³² Blasco confiaba exhibir su film en la Europa aliada, de modo que se prepara para retratar con fidelidad 'todos nuestros espectáculos castizos: la calle de Alcalá y la puerta, en tarde fanfarrona y rutilante de corrida, las piedras gloriosas de Granada y los rincones toreros de Sevilla'.³³

Sin embargo, algo vino a truncar parcialmente sus planes: la película que había en España para filmar era 'poca y mala', así que tuvo que enviar a Max André a París³⁴, aunque el contratiempo le hará ganar tiempo en Barcelona, rodando '[...] el nº más importante del film, o sea la procesión de media noche a la luz del magnesio en un pueblo inmediato a Barcelona'.³⁵

Esta sería una de las escenas más aplaudidas. Los críticos españoles afirmarán que 'quizás ninguna [película había tenido] un efecto más estético que el de la *procesión de media noche*, en que a la luz de cirios y hachones van desfilando las Cofradías de encapuchados con sus hieráticas Vírgenes españolas y sus Nazarenos trágicos por el puente, bajo el que corre el Guadalquivir'.³⁶ El propio Max André, codirector del film, recordaría que 'por primera vez en el cinematógrafo, nosotros no hemos impresionado vistas de *noche* en pleno día'³⁷ y el escritor se jactará de que 'esto asombrará a los técnicos cinematográficos de París'³⁸. La escena en cuestión contó 'con más de 500 figurantes', se impresionó a las 10 de la noche y,

³²Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 27.

³³ Mario Aguilar, 'Blasco Ibáñez, cinematografista', p. 3

³⁴ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 31.

³⁵ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 33

³⁶ Antonio de Hoyos y Vinent, 'El Arte en el Cinematógrafo', 'El estreno de Sangre y arena', *El Día*, 12 de mayo de 1917, p. 6

³⁷ J.G., 'Hablando con Max Andree', *El Cine*, 23 de septiembre de 1916, p. 3

³⁸ 'El Cine, Sangre y arena', *El Imparcial*, 10 de enero de 1917, p. 4

paradójicamente, ningún burgués urbanita de Madrid o Barcelona puso en duda que la impresión de la misma había tenido lugar en Sevilla.

Ya a finales de julio, el escritor visita a Ruiz Salinas, alcalde interino de Madrid, para

[...] solicitar del Ayuntamiento la obtención de toda clase de facilidades para impresionar a las cuatro de la tarde, en la calle de Alcalá, una película de “Sangre y arena”, utilizando á la Guardia municipal vestida de uniforme de gala, la gente que va camino de la Plaza de Toros, un picador á caballo y, si puede ser, aprovechando el momento de que pase un entierro.³⁹

El objetivo de Blasco en esta escena no será solo impresionar a los toreros camino a la Plaza, sino mostrar el contraste entre tradición y modernidad que ya proponía la Comisaría Regia de Turismo (ver Figuras 3 y 4). De este modo, el escritor aposta la cámara frente a la Puerta de Alcalá, pero pone en primer plano la nueva ‘Casa de Correos’, una de las primeras muestras de arquitectura modernista en Madrid y motivo de orgullo imprescindible que mostrar en pantalla. Diseñada por el arquitecto Palacios y el ingeniero Otamendi, y ubicada en terrenos de los antiguos jardines del Buen Retiro, su construcción abarcaría un amplio periodo, desde 1904 hasta su inauguración en 1917, un año después del rodaje de Blasco Ibáñez frente a su fachada principal en la Plaza de Cibeles.

El nuevo ‘Palace Hotel’ será también una localización clave en el film. Madrid había visto cómo se paralizaban diversos proyectos turísticos a causa del gravamen a la construcción de hoteles con capital extranjero que había sido propuesta por el Ministro de Fomento, Rafael Gasset. La construcción del “Palace” fue una iniciativa personal de Alfonso XIII, que requirió de la mediación del Comisario Regio de Turismo

³⁹ ‘Blasco Ibáñez en Madrid’, *El País*, 30 de julio de 1916, p. 3

con el empresario belga Georges Marquet, siendo inaugurado en 1912. Este espacio, destinado a acoger a las grandes personalidades y turistas que cada vez con más frecuencia visitaban la ciudad, aparecería en otras producciones francesas como 'Le coffret de Tolède' (Louis Feuillade, 1914) o 'Soleil et ombre' (Jeanne Roques, 'Musidora', 1922).

Sevilla será el contrapunto de tradición a la modernidad de Madrid que el autor muestra en su película. Cuando Blasco llega a Sevilla el 2 de agosto de 1916⁴⁰, la popularidad del cinematógrafo en la capital andaluza ya es tal que en los medios locales se le hacen 'romances económicos' ('Don Cine se ha puesto de moda, en las noches veraniegas, y anda con Doña Película, su señora y compañera, hecho el amo de Sevilla, sin apelar a la fuerza').⁴¹

El equipo de rodaje de 'Sangre y arena' coincidirá en Sevilla con el de 'La vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América', del norteamericano Charles Jean Drossner, considerada como '[...] la antítesis de las películas blasquistas'.⁴² Ambos films impresionarán escenas en el Real Alcázar de la capital andaluza, si bien de muy distinto cariz⁴³ y, además, se considerarán un acicate para la profesionalización y despegue de la industria cinematográfica española.⁴⁴ Pero, mientras que la producción del 'ingeniero yanqui' mostrará la recepción de los Reyes Católicos en tan suntuoso escenario, Blasco rodará la visita privada de una turista de 1916 al palacio mudéjar de Pedro I, asociando al visitante de la ciudad la cualidad de "exótico", como se verá más adelante (Figuras 5 y 6).

⁴⁰ *La Correspondencia de España*, 3 de agosto de 1916, p. 7

El Liberal de Sevilla, 2 de agosto de 1916, p. 2

⁴¹ *El Liberal de Sevilla*, 4 de agosto de 1916, p. 1

⁴² 'La antítesis de las películas blasquistas. El descubrimiento de América, en una film', *El Siglo Futuro*, 12 de agosto de 1916, p. 2

⁴³ 'La España de pandereta y la otra Sangre y arena y la vida de Colón', *La Acción*, 3 de agosto de 1916, p. 2

⁴⁴ Ruiz Margarit, 'La producción nacional', *Arte y Cinematografía*, 1 de septiembre de 1916, p. 18-19

La ciudad que Blasco impresiona se estaba expandiendo hacia el sur, recreando un nuevo 'paraíso en la Tierra' que iba a comprender desde la conversión de las antiguas huertas del Alcázar en los Jardines nuevos (o Jardines de la Vega-Inclán), a la apertura de los Jardines de Murillo, pasando por el nuevo paisajismo del Parque de María Luisa (a cargo del arquitecto Nicolas Forestier) y los pabellones de los Jardines de Delicias, que completarían el recinto de la futura Exposición Hispanoamericana de 1929.

La inclusión del Real Alcázar de Sevilla en la visita turística del personaje Doña Elvira/Sol responde tanto a la intención de perpetuar la imagen romántica impresionada por los operadores Lumière para el público francés ('Danses Espagnoles', 1896), como a la promoción de espacios vinculados a la Exposición Hispanoamericana (Patio de las Doncellas, Galería del Grutesco, Fuente de Neptuno, Pabellón de Carlos V; Figuras 7 y 8), que debía haberse celebrado durante 1914 y que encajaba fielmente con la imagen de 'ciudad-jardín' que la Comisaría Regia quería proyectar.

Figuras 3 y 4

Promoción cinematográfica de un espacio vinculado a la Exposición Hispanoamericana: los jardines del Alcázar de Sevilla, en el folleto publicitario 'Arènes Sanglantes' y 'La Unión Ilustrada' (17/08/1916).

Fuente: Fuente: Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf) y Filmoteca Nacional de Catalunya.

Blasco Ibáñez será también, probablemente, el primer director que impresione imágenes de la antigua judería de Sevilla o Barrio de Santa Cruz, y lo hace cuando éste se encuentra en plena transformación (1912-1920), convirtiéndose en 'el primero de nuestros cascos históricos medievales sometidos a una reforma con fines

turísticos'.⁴⁵ A este respecto, hay que recordar que ni Alexandre Promio ni Alice Guy filman este espacio en sus respectivas visiones de España, en 1898 y 1905, porque antes del advenimiento de la Comisaría Regia 'este barrio medieval estaba muy deteriorado y apenas tenía interés'. Sin embargo, 'gracias a la intervención de la Comisaría Regia y en estrecha colaboración con el arquitecto regionalista Juan de Talavera el barrio se hizo más sevillano que nunca', pudiendo hablar incluso de 'la invención de una tradición: unos callejones miserables e insalubres se convirtieron en el barrio sevillano por excelencia'.⁴⁶

Blasco confecciona el primer videoclip turístico de la ciudad de Sevilla, utilizando todavía recursos del primitivo cine de atracciones, como se ha indicado. Sin embargo, las 'vistas panorámicas' acompañan a un personaje de ficción e invitan al espectador a atribuirle unos sentimientos determinados en función del paisaje tradicional que le sirve de fondo. De esta forma, la cámara del escritor sigue al personaje de Carmen por las calles de Sevilla, cruza el Puente de Triana y se apostea en la calle de la Judería para esperar a la afligida muchacha y dejarla más tarde en una puerta de la Catedral. La crítica de la época afirmará que 'pocas, muy pocas películas extranjeras habrán tenido fondos tan bellos', destacando ya 'los pintorescos callejones de la ciudad encantada' de Sevilla (Figuras 9 y 10).⁴⁷

No se han encontrado referencias directas del Comisario Regio hacia los espacios de rodaje que Blasco Ibáñez impresiona en Sevilla. Sin embargo, su amistad con Sorolla, así como los círculos comunes (frecuentados por el Comisario Regio y artistas como el propio pintor o Mariano Benlliure y filántropos como Archer

⁴⁵Ana Moreno Garrido, 'Turismo y Nación. La definición de la identidad nacional a través de los símbolos turísticos (España 1908-1919)'. Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2004).

⁴⁶Eric Storm, "Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional", en *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, ed. Javier Moreno Luzón, Xosé M. Núñez Seixas (Barcelona: RBA, 2013), 530-560 (p. 534).

⁴⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, 'El Arte en el Cinematógrafo', 'El estreno de Sangre y arena', *El Día*, 12 de mayo de 1917, p. 6

Huntington, de la Hispanic Society), pueden llevar a pensar que se deslizaría la sugerencia de alguno de ellos sobre el Barrio de Santa Cruz. A este respecto, cabe destacar la carta en la que Sorolla escribe a su esposa que

Fue el día de ayer muy pesado para mí por la cantidad de cosas que vi, de [la] Ceca a la Meca [...] *Alcázar, obras nuevas de ídem, casas de Benigno que son muy bonitas, casas para obreros, Palacio de las Dueñas, busca y rebusca de un sitio para trabajar, y fin del día comiendo con Benigno y llevándole a la estación.*⁴⁸

Figuras 5 y 6.

El Barrio de Santa Cruz, por primera vez en el lienzo cinematográfico, en postal perteneciente a colección particular de los autores y el folleto publicitario 'Arènes Sanglantes'.

Fuente: Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf) y Filmoteca Nacional de Catalunya.

El propio Blasco confesará a sus socios de la Editorial Prometeo el 6 de agosto: 'Todo marcha bien. Llevamos hechas cosas muy bonitas'.⁴⁹ El 21 de octubre de 1916, la prensa da el rodaje por terminado y no deja de deslizar sospechas acerca del posible carácter de 'españolada' de una producción 'indecorosa y prohibible en cualquier país donde el patriotismo no fuera una palabra sin contenido real'⁵⁰. En 1917, sin embargo, la crítica afirmaba que 'la cinta era esperada con tremenda expectación', precedida por el éxito en París y el rumor de que 'un experto industrial había pagado 65.000 pesetas por la exclusiva de la película para España'.

⁴⁸ Juan Carlos Montes Martín, Sorolla y Sevilla (Sevilla: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2015), 138-139.

⁴⁹ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 39.

⁵⁰ P. Caballero, *La Lectura Dominical*, 13 de enero de 1917, p. 25

Así, 'se había hecho atmósfera, una atmósfera inaudita, y el estreno era esperado en Madrid con viva ansiedad'⁵¹, admitiendo que 'no se recuerda [...] tan grande curiosidad en el público, como la despertada ahora por la hermosa producción cinematográfica'⁵² en unos espectadores urbanos y ávidos de saborear el exotismo de la periferia nacional. Su promoción tampoco había tenido igual hasta la fecha, combinando modernas acciones en prensa con performances urbanas: 'su anuncio ha tenido una sonoridad [...] que ha borrado el sabor convencional de las películas ordinarias, con los carteles tan acertados de Povo y esos "monos sabios" que graciosamente han llenado los muros de Madrid'.⁵³ La opinión sobre la película, si no unánime, sí fue concluyente, 'conceptuándola como una gloria del arte español'.

IV. EXOTISMO ASOCIADO AL TURISTA Y AL INDÍGENA NACIONALES. LOS NUEVOS PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS REFLEJADOS EN 'SANGRE Y ARENA' (1916)

Como se ha visto, a principios del siglo veinte, la industria de los 'forasteros' empieza a ser tenida en cuenta por los gobiernos europeos. Con la creación en España de la Comisión nacional (1905), previa a los entes de Suiza e Italia, se intuye que el *turismo* (todavía en cursiva en la legislación) puede constituir un bien de consumo generalizado para las clases altas:

Esos ingresos de la balanza económica de las naciones no se forman exclusivamente de las mercancías que se exportan; tiene, por el contrario, muchas fuentes, y entre ellas se encuentra la creciente afición a viajar que constituye en el extranjero un deporte de todas las clases sociales, y especialmente de las más acomodadas.

⁵¹ A.M., 'El Cinenatógrafo. Estrenos', *La Acción*, 13 de mayo de 1917, p. 2

⁵² 'La novela cinematográfica Sangre y arena', *Mundo Gráfico*, 23 de mayo de 1917, p. 13

⁵³ *El Heraldo de Madrid*, 22 de mayo de 1917, p. 5

Será a partir de 1911, sin embargo, con el nacimiento de la Comisaría Regia para el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular, cuando se perciba un cambio de perspectiva en el tratamiento de la actividad. Nótese, a este respecto, que en su decreto fundacional ya no se conceptualiza al visitante como 'forastero' sino como 'turista'⁵⁴, independientemente de su proveniencia.

Se trata de un cambio de mentalidad que puede equiparar la mercantilización del tráfico de visitantes al consumo del acto cinematográfico por parte de las clases acomodadas, que culminará a finales de la década de 1910. Esta hipótesis vendría avalada por aquellos autores que sostienen que la evolución del cine y el turismo ha recorrido caminos paralelos desde los inicios de las tecnologías precinematográficas (consumo de fantasmagorías, panoramas, etc.), al tiempo que una burguesía transnacional, mundializada y cada vez más pujante aprovechaba los avances tecnológicos de los medios de locomoción y copiaba los modelos de ocio de la nobleza del 'Grand Tour', generalizando los espectáculos urbanos.⁵⁵

Así, el público que asiste a las proyecciones cinematográficas empieza también a cambiar, accediendo las clases medias y altas a las novísimas salas construidas ex profeso para la exhibición de películas de arte o a los prestigiosos teatros, reconvertidos temporalmente en cinematógrafos. De este modo, Blasco afirmará a la prensa:

Comprendo todos los celos de los inteligentes, porque el 'cine' estuvo, hasta ahora, en manos de fotógrafos y empresarios, que se ceñían a los cuentos

⁵⁴ "Gaceta de Madrid", Núm. 171, de 20 de junio de 1911.

⁵⁵Ver a este respecto Rafael Pires Basañez, Hadyn Ingram, 'Film and tourism: the imagined place and the place of the imagined', en *Worldwide Hospitality and Tourism Themes*, 5: 1 (2013), 39-54; Susan Beeton, 'Tourism and the Moving Image –Incidental Tourism Promotion', en *Tourism Recreation Research*, 36:1 (2011), 49-56; Amy Corbin, 'Travelling through cinema space: the film spectator as tourist', en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 28: 3 (2014), 314-129, y Sarah Gibson, 'A seat with a view. Tourism, (im)mobility and the cinematic-travel glance', en *Tourist Studies*, 6: 2 (2006), 157-178.

mágicos, a los folletines policíacos y plañideros o a los idilios con acompañamiento de violoncelos. Comienza el periodo literario.⁵⁶

Figura 7: Los nuevos públicos abarrotan el Teatro de la Zarzuela como sala de cine, en “El País” (20/05/1917) y “El Imparcial” (13/05/1917)

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

De este modo, a raíz del estreno inminente de ‘Sangre y arena’ en el Teatro de la Zarzuela (Figura 11), un crítico escribiría: ‘Cada vez el cinematógrafo ocupa una parte mayor en la vida; cada día acreciéntase su importancia y, lo que es más interesante, el público asiste de un modo más *inteligente* a las representaciones’. Porque ‘el buen público, que acusan los pedantes de mal gusto, va, no a reírse, sino a deleitarse, y entre una cinta de arte y una policíaca prefiere la primera’, y ‘burla, burlando, se educa, aprende de estética, siente el encanto de unas épocas de la Historia, compáralas con otras y extrae, como sutil filósofo, raras enseñanzas’. Este crítico comprende que ‘lo mismo pasa con usos y costumbres, con viajes...’, y ante el asomo de crítica por su visión innovadora exclamará: ‘¿Decadencia? ¡Mentira!’.⁵⁷

Así, ‘la elevada misión educadora’ del cine (‘divulgar por el mundo las bellezas artísticas y monumentales, reflejar los paisajes más famosos, difundir el conocimiento de las más admirables poblaciones, elevar el sentido moral y la cultura de los públicos y producir en el espectador la emoción de la belleza’), contribuirá a popularizar el nuevo medio entre las élites y a elevar los parámetros de ocio de las masas urbanas.⁵⁸ ‘Sangre y arena’ llegará a España con esa pátina de ‘film de arte’ gracias al interés visionario del propio Blasco (ya que, ‘aparte el interés novelesco de la película, proporciona ésta no pocas enseñanzas, derivadas de la contemplación de los

⁵⁶ Mario Aguilar, ‘Blasco Ibáñez, cinematografista’, p. 3

⁵⁷ Antonio de Hoyos y Vinent, ‘El Arte en el Cinematógrafo. Blasco Ibáñez y Sangre y arena, una película española’, *El Día*, 9 de mayo de 1917, p. 6

⁵⁸ ‘Pelicularías’, *El Defensor de Granada*, 12 de agosto de 1916, p. 1

maravillosos paisajes españoles⁵⁹) y 'film cosmopolita', haciendo revivir nuevamente las esperanzas de crear una industria específicamente española⁶⁰. En definitiva, 'Blasco Ibáñez, una vez más, ha traído corrientes modernas, corrientes de energía intensa, vivificadora, y nos ha mostrado todo un camino en que hay mucha gloria y muchos millones que ganar'.⁶¹

Sujeto a esta evolución conjunta de públicos cinematográficos y turísticos, el film 'Sangre y arena' utilizará la figura del turista como símbolo de la modernidad que pone el énfasis en su mirada sobre España (y concretamente sobre su sinécdoque andaluza) como una otredad interna construida por el imaginario romántico.⁶² Sin embargo, no se tratará de una mirada nueva, sino de aquella socialmente construida y naturalizada, la mirada de una élite cultivada sobre el arte y los monumentos propuestos por la Comisaría Regia de Turismo, una mirada turística que no se limitaba al mercado internacional.⁶³

En ese sentido, conviene asimilar 'Sangre y arena' como 'un producto más de las transformaciones de la modernidad [...] que encontrará su cristalización mediante [...] su entrecruzamiento con los medios técnicos de comunicación y entretenimiento'. Porque el film de Blasco es un 'españolada' que '[...] saca a la luz algunos de los rasgos –y de los conflictos- fundamentales del asentamiento de la modernidad en nuestro país: la distancia entre la vida urbana y el mundo rural, [...] las nuevas formas de trabajo y habitabilidad en el ámbito de la ciudad y, finalmente, las emergentes fórmulas de ocio y distracción de masas".⁶⁴

⁵⁹ 'La novela cinematográfica Sangre y arena', p. 13

⁶⁰ *El Heraldo de Madrid*, 22 de mayo de 1917, p. 5

⁶¹ Antonio de Hoyos y Vinent, 'El Arte en el Cinematógrafo. Blasco Ibáñez y Sangre y arena, una película española', *El Día*, 9 de mayo de 1917, p. 6

⁶² John Urry & Jonas Larsen, *The Tourist Gaze 3.0* (London: Sage Publications, 2011 [1ª ed, 1990]).

⁶³ Ana Moreno Garrido, 'Come to Spain! America in Spanish tourism policy (1911–1954).', *Journal of Tourism History*, Volume 9, 2017, 193-204.

⁶⁴ Vicente J. Benet & Vicente Sánchez-Biosca, 'La españolada en el cine' (p. 561-62).

La mirada globalizadora de Elvira avanza, además, la fusión de los gustos locales y foráneos en la construcción de la españolada del siglo veinte y su representación de los españoles (y particularmente, los andaluces) como otredad exótica para los europeos, del mismo modo que la burguesía española, a otro nivel, consideraba cinematográficamente como 'otredades internas' a los habitantes del sur y el mundo rural de la periferia, a la sociedad pre-industrial, a la que les unía tanta atracción como temor o repulsión.⁶⁵

Se trata de un aspecto que remite al espectador a una dualidad de lo exótico vinculado a la vertiente turística de la película. Tras el estreno del film para prensa y artistas, se escribirá: 'Gallardo se enamora de Doña Sol. A decir verdad, ni ella le ama a él ni él a ella. Los dos aman lo *pintoresco*, pues si pintoresco es el torero para la dama cosmopolita, no menos pintoresca es la señora para el rudo matador'.⁶⁶

De ese modo, aunque Blasco proponga un decorado moderno en Madrid, la capital no será el marco de las vivencias de personajes actuales, sino el punto de observación de un cazador del 'color local' sobre unos animales exóticos (toreros de guardarropía) que se encuentran fuera de su hábitat, una reelaboración transnacional del tópico taurino: 'Y van apareciendo Gallardo el torero, doña Sol, "Plumitas" el bandolero y toda la fauna excéntrica que acompaña al matador'.⁶⁷ Esa reciprocidad de atracción exótica quedaba plasmada en la novela de 1908 y será una constante hasta las películas turísticas de la década de 1960, donde abundarán los encuentros entre huéspedes y anfitriones en los destinos turísticos del litoral español.

Esta dualidad de públicos se puede apreciar también en los programas de cine que se editaron (Figura 12). El director había pensado desde el primer momento

⁶⁵ Jose F. Colmeiro, 'Exorcising Exoticism: Carmen and the Construction of Oriental Spain', *Comparative Literature* 54 (2002), 127-44.

⁶⁶ Antonio de Hoyos y Vinent, 'El Arte en el Cinematógrafo', El estreno de *Sangre y arena*, *El Día*, 12 de mayo de 1917, p. 6

⁶⁷ 'El Cine, *Sangre y arena*', *El Imparcial*, 10 de enero de 1917, p. 4

confeccionar 'una especie de número de ilustración o periódico sobre *Sangre y arena*', cuando este tipo de producto todavía no era frecuente entre las películas españolas.⁶⁸

En una carta a sus socios editoriales les indica que

Llevará 30 fotografías [...] con una bonita cubierta. Haremos una edición en español y otra en francés [...] para enviarlos a todos los cines importantes del mundo entero. Tal vez hagamos una edición en inglés. Llevará muchos más grabados que texto.⁶⁹

La aparición de este panfleto en francés se hará coincidir con el estreno del film en París (con una duración de 3.000 metros, '[...] dos horas que permanecemos en España, porque estuvimos real y verdaderamente en España durante la representación de tan pintoresca película'⁷⁰) y será lujosamente editado por Prometeo. Sin embargo, la versión en español, editada por 'La Propaganda', no contará con más fotografía que la de la portada, centrándose en un minucioso resumen del film, que quedó reducido a 2.000 metros, incluyendo las variaciones sobre la novela introducidas por Blasco.⁷¹ El escritor no confiaba demasiado en la perspicacia del público español, todavía no acostumbrado a las sutilezas del nuevo periodo literario

Justamente suprimí el prólogo porque como una escena pasa en mitad de la vida del torero y luego la acción vuelve atrás y empieza desde la infancia de Gallardo, el público de cinematógrafo, que es muy simple, se confundiría y desorientaría.⁷²

⁶⁸ Sánchez Salas, 'La novela en el cine mudo', 172.

⁶⁹ Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 33.

⁷⁰ "'Sangre y arena" en el cine', p. 5

⁷¹ Este material ha sido estudiado en Claire Monnier Rochat, '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*, 26 (2003), 291-310.

⁷² Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 89.

Figura 8.

Los nuevos públicos cinematográficos en la publicidad de “Sangre y arena”: muchedumbres y aristocracia, en “La Vida Gráfica”, 10 y 25 de junio de 1917, Año V, nº 74 y 75.

Fuente: Filmoteca Nacional de Catalunya.

Coherente con esa lógica promocional, Blasco decide concentrar la mirada del público transnacional en Doña Elvira/Sol, personaje ‘afrancesado’ que ha recorrido medio mundo, contaminando sus costumbres con la inevitable homogeneización extranjera. En Andalucía, que ‘vibra y triunfa en la película con igual intensidad que en la novela’, se le muestra ‘el encanto de su vida, de su sol, de sus campos y de sus costumbres’.⁷³ La crítica entiende que ‘si para nosotros tiene este valor “Sangre y arena”, podemos imaginar lo que será en el Extranjero: entre todo lo moderno, igual y monótono, este trazo de vida legendaria y admirable’.⁷⁴

Elvira, pese a su ascencia sevillana, se encuentra ávida de sensaciones y de ‘color local’, de ‘exotismo’ español, en suma, y proyectará todos los tópicos que reconoce como españoles: aprender a tocar la guitarra y disfrutar de las costumbres de los gitanos (ver Imágenes Figuras 13 y 14). Porque ‘al dar Blasco Ibáñez movimiento a los personajes de su hermosa obra se ha visto más claramente aún la verdad de sus tipos y ha hecho destacar las bellezas de su país con tal arte que nos creímos estar en él’.⁷⁵ Por su parte, el español de clase baja (de la que forma parte Gallardo) construye su propia sinécdoque de los turistas europeos, calificándolos despectiva y paternalmente como ‘ingleses’ y ‘musiús’, independientemente de su nacionalidad. No extraña, por tanto, que el cuñado de Gallardo califique a Doña Sol en la zarzuela de los maestros Luna y Marquina como ‘[...] una histérica de esas que *tién* caprichos, como las inglesas que suben á vé la Girarda y se atracan de naranjas con cáscara y tó’.

⁷³ *El País*, 12 de mayo de 1917, p. 3

⁷⁴ Antonio de Hoyos y Vinent, ‘El Arte en el Cinematógrafo’, ‘El estreno de Sangre y arena’, *El Día*, 12 de mayo de 1917, p. 6

⁷⁵ ‘“Sangre y arena” en el cine’, *Journal de la Femme*, Noviembre 1916, p. 5

Figuras 9 y 10..

Doña Elvira aprende a tocar la guitarra y asiste a representaciones de la 'Universidad de la danza', en el folleto publicitario 'Arènes Sanglantes'.

Fuente: Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf).

Para adaptar el personaje a la burguesía urbana transnacional, Blasco suavizará el carácter ardiente de la turista en el film, que cambia tanto de nombre como de psicología: ya no será 'Doña Sol', 'aquella hembra de los locos deseos y de las dolorosas volubilidades'⁷⁶, sino 'Doña Elvira', '[...] la dama cosmopolita, española, con mucho de españolada' que '[...] trata de vivir a su manera un poco de literatura', pero guarda las formas y poco se parece a las 'mujeres fatales' interpretadas por Nita Naldi (Fred Niblo, 1922), Rita Hayworth (Rouben Mamoulian, 1942) o Sharon Stone (Javier Elorrieta, 1989).⁷⁷ En definitiva, la turista transnacional a la que pueden aspirar y sentirse identificadas las distinguidas asistentes a los 'viernes de moda' o 'viernes aristocráticos' del Teatro de la Zarzuela, donde las damas del público eran obsequiadas con 'bouquets' de flores traídas directamente desde Valencia.⁷⁸

Hay que destacar también, en ese sentido, que Blasco decidió estrenar antes su película en París que en España. El 11 de noviembre de 1916, el público del teatro 'Colisée' de los Campos Elíseos estaba compuesto por 'distinguidas personalidades, entre las que se encontraban la infanta doña Eulalia, el personal de la Embajada y consulado, numerosos políticos, escritores, artistas y otras figuras tanto españolas como francesas y sudamericanas'⁷⁹. Blasco recordará en su correspondencia: 'Gran éxito [...]. Un público de lo más aristocrático y elegante y, sin embargo, las señoras

⁷⁶ A.M., 'El Cinematógrafo. Estrenos', p. 2

⁷⁷ Pedro de Répide, 'Un éxito cinematográfico, Sangre y arena', *La Vida Gráfica*, 10 y 25 de junio de 1917, p. 24

⁷⁸ *La Acción*, 23 de mayo de 1917, p. 6

⁷⁹ 'Sangre y arena en el cinematógrafo. La novela de Blasco Ibáñez y la vida española', *El País*, 13 de noviembre de 1916, p. 2

espontáneamente (sic) rompieron a aplaudir un sinnúmero de veces y gritaron de entusiasmo'.⁸⁰

Porque el exotismo turístico del film no solo se centrará en las 'vistas panorámicas', sino también en la historia melodramática entre el nativo ignorante perteneciente a una sociedad pre-industrial y el huésped cultivado y cosmopolita, diferencia que Blasco acentúa en la entrevista del 'Palace Hotel', donde el desmadejamiento del torero contrasta con la desenvoltura de los burgueses que escuchan 'tzigannes', o en la visión privilegiada y condescendiente de estos últimos desde la altura del moderno coche en Madrid. De este modo, será en el episodio de la visita del torero y doña Elvira a Granada, donde se revele la mirada de ese turista transnacional sobre lo pintoresco, creando un patrón actitudinal repetido cinematográficamente durante décadas.

¿Qué puede ser más exótico y emocionante que la visita turística de la Alhambra de la mano de un 'nativo', iletrado y primitivo luchador, que abre, uno por uno, todos los salones de un palacio oriental a una cosmopolita dama europea? No extraña que la prensa francesa caracterizada el film como 'une page de la vie palpitante et tragique d'un TORERO dans Grenade moderne au milieu de la splendeur des vestiges de la domination des Maures'.⁸¹ Se trata de un capítulo que no se encuentra en la novela, por lo que incide en la vocación de Blasco de mostrar espacios atractivos para el público transnacional. De este modo, el escritor compone un clip folklórico-turístico de Granada que no se aleja ni de la visión pionera de Alice Guy (1905) o Louis Feuillade (1914), ni de la mercadotecnia de una industria turística que empezaba a despuntar, pero añade la emoción de un relato novelado que permite el consumo vicario de experiencias turísticas para nacionales y foráneos.

⁸⁰Ventura Meliá, Herráez, *Vicente Blasco Ibáñez. Cartas de cine*, 56.

⁸¹'Una página de la vida palpitante y trágica de un TORERO en la Granada moderna entre el esplendor de los vestigios de la dominación de los moros'. Anuncio inserto en *L'Écho d'Algier*, 4 de diciembre de 1917, p. 4.

Figuras 11 y 12: Gallardo y Doña Elvira en el Patio de los Arrayanes (“El Día”, 07/05/1917) y el Carmen de los Mártires de la Alhambra (“El Día”, 12/05/1917).

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Blasco rueda en Granada en agosto de 1916, teniendo ‘como escenario el Palacio Real de la Alhambra’. El novelista se había reunido en la Torre de la Vela con ‘una numerosa comisión del Centro Artístico granadino’, con la que departió durante 3 horas, y cuyos integrantes ‘ofrecieron al genial novelista, cuanto pueda utilizar del Centro con destino a la película que se está impresionando para *Sangre y Arena*’.⁸²

Dueño, pues, de todas las facilidades, no bastará a Blasco que ‘en el idilio de Gallardo y Doña Sol’ el espectador recorra la monumentalidad de la Alhambra (ver Figura 15): ‘[...] la magia del patio de los naranjos (sic), el esplendor, digno de “Las mil y una noches”, del de los Leones; el mirador de la Reina, la torre de la Vela⁸³, sino que también hará que presencie los tipos populares de las gitanas del Sacromonte que bailan en honor a la dama (Figuras 17 y 18) y posan para el público encuadradas por el ‘iris-in’⁸⁴, y vivirá los amoríos de la turista ‘afrancesada’ y el torero entre la ‘Casa de los Mártires’ (Figura 16) y el Hotel ‘Alhambra-Palace’. Blasco diseña, de este modo, una de las postales turísticas más típicas y evidentes al gusto del público transnacional (monumentos hispanomusulmanes, pintoresquismo gitano), crea patrones actitudinales e impresiona espacios turísticos de reciente construcción en Granada, promocionados por próceres afines a la Comisaría Regia de Turismo.

Figuras 13 y 14.

Postal “Bailando el Tango” y gitanas bailando ante Doña Elvira en la Fuente de Carlos V.

⁸²Blasco Ibáñez’, *El Defensor de Granada*, 10 de agosto de 1916, p. 1

⁸³ Antonio de Hoyos y Vinent, ‘El Arte en el Cinematógrafo’, El estreno de *Sangre y arena*’, *El Día*, 12 de mayo de 1917, p. 6

⁸⁴Sally Faulkner, *A history of Spanish film. Cinema and society 1910-2010* (New York: Bloomsbury, 2013).

Fuente: Colección particular de los autores y fotograma del film

De este modo, el 'Carmen de los Mártires', la finca de recreo con terrazas y huertos a varios niveles más grande de Granada, situada dentro del propio recinto de la Alhambra, en la colina del Mauror, se inserta en el film como ejemplo de las acciones público-privadas sobre las que la Comisaría Regia ejercía su influencia. En 1916, el 'carmen' era propiedad del millonario belga Hubert Meersman de Smet, que lo había adquirido en 1891 como base de sus colecciones de arte, y que lo prestó a las autoridades para la Exposición de Arte Histórico de Granada, 'celebrada con brillantísimo éxito' en 1912'.⁸⁵

La revista 'Museum', una de las iniciativas pioneras de la Comisaría Regia de Turismo (1911), se encargó del reportaje de la Exposición, por lo que resulta plausible que tanto Vega-Inclán como Blasco Ibáñez se hicieran eco de sus maravillas y se decidieran a promocionarlo. De nuevo, resulta complicado comprender cómo llega Blasco a contactar con el 'opulento propietario' belga para rodar en esta finca privada, si bien son conocidas las representaciones folklóricas y eventos celebrados en el Carmen de los Mártires por el Centro Artístico de Granada, cuyos componentes se habían reunido con el escritor.

Por otra parte, Doña Elvira se aloja en el 'Alhambra Palace' (Figura 19), moderno establecimiento de estilo historicista ecléctico, con una cúpula que imitaba la que en su día coronó el Patio de los Leones y una torre similar a la del Oro de Sevilla. El Hotel fue inaugurado por Alfonso XIII el 1 de enero de 1910, y su dueño y explotador hasta 1931, el conde de Benalúa y duque de San Pedro de Galatino, se contaba igualmente entre las amistades personales de Benigno de la Vega-Inclán (Figura 20).

La publicidad de la época del "Alhambra-Palace" destaca la situación privilegiada de esta infraestructura hotelera ('en la cumbre de la colina de la Alhambra, a una altura

⁸⁵ Diego Marín, 'Exposición de Arte Histórico. Granada', *MUSEUM*, 7 (1912), p. 241

de 800 metros'), bajo un punto de vista tanto artístico como higienista ('su pureza de aire y sus lípidos atmosféricos'). 'En cuanto a sus condiciones para el turismo', reza el antiguo folleto, 'es inútil recordar que Granada recibe por años diez y ocho mil [destacado en el original] para visitar la Alhambra y demás monumentos Árabes, Góticos y de Renacimiento que posee, siendo la ciudad más interesante y que conserva mejor su color local en toda la España'.

Frente a la dama 'afrancesada', el otro vértice de exotismo del film, el torero sevillano Juan Gallardo, será mostrado también en toda su intimidad, siguiendo los patrones melodramáticos que, más tarde, harían furor en el cine español de la década de 1920: su infeliz niñez sin padre, su adolescencia nómada de pueblo en pueblo, su entrañable cuadrilla, las rivalidades del ruedo, la aceptación de su familia y su vida doméstica con una joven de su misma clase social.

Durante el rodaje Blasco mostrará su simpatía con los dos combatientes del ruedo: 'para mí el toro es una de las personas decentes que figuran en la fiesta, y la fiera que ruge es el público, que ofende desde lugar seguro al ser de clase humilde que busca con el trabajo el dinero y la gloria'.⁸⁶ Su encumbramiento en calidad de héroe, exótico pero asequible e internacionalizado, que logra triunfar por medio de su arrojo y su esfuerzo y que, como colofón a su breve movilidad social, acaba teniendo una aventura sentimental con una dama de la aristocracia sevillana, podía ser tanto comprendido por las clases populares como admirado por las clases altas, que descubrían, además, todos los entresijos de la tauromaquia en el lienzo cinematográfico.

Doña Elvira será de nuevo un trasunto de la burguesía europea, contemplando los eventos cotidianos inherentes a la 'fiesta nacional', que ni siquiera el público español conoce: la 'tienta' en la que se empeña en perseguir a una vaquita brava y su

⁸⁶ 'Hablando con Blasco Ibáñez', *El Liberal de Sevilla*, 5 de agosto de 1916, p. 3

caballo a punto está de ser derribado, siendo salvada oportunamente por Gallardo, o el 'encajonamiento' de los toros para su traslado a la plaza, operación a la que también asiste acompañada por el matador. La primera escena no ha sido conservada, pero han quedado imágenes del rodaje en Tablada, en las que se distinguen las figuras de doña Elvira a caballo, garrocha en mano y sentada a la amazona, y la del propio Blasco Ibáñez, de blanco, dirigiendo la filmación (Figura 21).

Figura 15.

"Impresión de una película en España", en "La Unión Ilustrada" (17/08/1916).

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

El "encajonamiento" de los toros, por su parte, fue rodado en el apeadero ferroviario de Los Merinales, propiedad de Carlos Canales. Se trataba de un encerradero 'situado [...] en el kilómetro 14 de la línea de Cádiz', junto a la finca 'Nuestra Señora del Rosario', de muy reciente construcción y que '[respondía] a una necesidad de las numerosas ganaderías de reses bravas establecidas en la margen izquierda del Guadalquivir'.⁸⁷

Las infraestructuras que había construido Canales poseían 'todas las comodidades para presenciar y dirigir la operación', como 'amplias azoteas y terrazas' para que visitantes y autoridades pudieran disfrutar del desconocido espectáculo, colocando 'a este encerradero en el primer lugar de cuantos hay en España'. En una de estas terrazas, como se puede observar en las Figuras 22 y 23, se sitúan Gallardo y doña Elvira para presenciar los trabajos, 'de una pintoresca realidad que encanta', realismo buscado por el propio Blasco Ibáñez en su afán de documentar turísticamente la 'fiesta nacional'.⁸⁸ Conviene recordar que estas escenas

⁸⁷ J.L., 'El encerradero de Los Merinales', *Bética*, 15 de diciembre de 1915, p. 46

⁸⁸ A.M. 'El Cinematógrafo. Estrenos', p. 2

documentales no se harían populares hasta finales de la década de 1940 ('Currito de la Cruz', Luis Lucia, 1949), alcanzando su apogeo en la de 1950, donde no podía faltar en los films la figura de un turista, en mayor o menor medida cómico, que es invitado a presenciar una 'tienta' y el posterior 'encajonamiento' en el cortijo del ganadero local para conocer la 'verdadera Andalucía' ('Sucedió en Sevilla', José Gutiérrez Maesso, 1954).

Figuras 16 y 17.

Terrazas del encerradero de "Los Merinales" en la prensa ("Bética", 15/12/1915) y promoción del film

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y Colección particular de los autores.

Ante estas escenas inéditas, los públicos del 'Hippodrome', el 'Folies Dramatiques' o el 'Gaumont Palace' aplaudieron calurosamente 'la más real y la más excitante de las españoladas'; escenas de 'tendidos vociferadores, las angustias del circo, los detalles todos de la fiesta, recogidos sabiamente para que [no] hieran las curiosidades cosmopolitas'. De modo que los espectadores españoles del film concluyeron por rendirse ante una españolada burguesa y bienintencionada. El escritor Alberto Insúa resumiría el efecto del film en su crónica para el periódico ABC

[...] yo me decía: 'No hay modo de enfadarse con Blasco. [E]sto es hermoso y vibrante. Tiene interés, tiene emoción'. Y los espectadores que estaban cerca de mí concluían por disipar mis escrúpulos. Para ellos todo era una sucesión de sorpresas y de encantos. El Alcázar de Sevilla, los patios y las salas de la Alhambra, las honduras y lejanías del Albaicín –contempladas por Gallardo y Doña Sol desde el salón de Embajadores-, la Giralda, el puente de Triana, iban

suscitando murmullos de admiración y de complacencia. *C'est beau! C'est très chic...!* se oía susurrar por todas partes.⁸⁹

V. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Numerosos son los autores que han analizado la película 'Sangre y arena' (1916) y sus productos derivados. Sin embargo, y pese a que todos han reconocido su voluntad de producto para la exportación, ninguno ha intentado arrojar luz sobre las fuentes turísticas de su rodaje ni se ha centrado en su carácter de producto transnacional e innovador, a través de la identificación de los diferentes públicos con los personajes de la turista de élite (doña Elvira) y el torero (Juan Gallardo), inmersos en el escenario de la España turística propuesto por la Comisaría Regia.

Las necesidades monetarias de Blasco Ibáñez a finales de la década de 1910 eran evidentes. Así, y pese a declarar en diversas entrevistas que su proyecto más ambicioso era la adaptación cinematográfica de 'El Quijote', impresionará primero 'Sangre y arena', 'porque se lo pedían'⁹⁰ y porque resultaba una aventura empresarial segura y rentable, como había asegurado a su yerno Llorca, conocían sus allegados⁹¹ y le reprochaban ciertos sectores de la prensa, calificándolo de 'negociante en política, libros, labradores y películas'⁹². El autor se encontraba en pleno descubrimiento del cine como forma de entretenimiento de masas que podría encumbrarle como primer 'escritor cinematográfico' en la década de 1920.

Se comprende, de este modo, que el interés de Blasco no era tanto la democratización social de la literatura como la difusión visual de una imagen concreta de lo español que pudiera reportarle beneficios inmediatos y resultara de las

⁸⁹Las grandes cintas españolas en el extranjero. Sangre y arena', *El Mundo Cinematográfico*, 10 de abril de 1917, p. 9

⁹⁰ Mario Aguilar, 'Blasco Ibáñez, cinematografista', p. 3

⁹¹ Museo Sorolla, Inventario CS4794.

⁹²*La Lectura Dominical*, 12 de mayo de 1917, p. 298

facilidades que le iban a proporcionar su fama y sus relaciones sociales. Esta transición mediática explicaría, quizá, el paso de una novela pálidamente reivindicativa a un producto destinado ya a un público transnacional y heterogéneo, consumidor vicario de destinos turísticos en el cine como signo de educación. Es posible, también, que fuera esta la razón que impulsó a Blasco a incluir episodios decididamente turísticos en su película, suavizando su visión de los turistas (Figura 24) y mostrando, por el contrario, la España de cartón piedra que los visitantes, españoles y extranjeros, buscaban, al tiempo que componía el retrato de un héroe que, superando la desigualdad social, consigue codearse con la nobleza viajera e intelectual.

Figuras 18 y 19.

La turista admiradora de monumentos hispanomusulmanes y de toreros, en una postal editada por Manuel Salvador, y en el folleto publicitario 'Arènes Sanglantes'.

Fuente: Colección particular de los autores y Bibliothèque Nationale de France (gallica.bnf.).

Esta conclusión vendría corroborada por las diferencias entre los panfletos francés y español. Mientras que el destinado al público internacional se encontraba profusamente ilustrado con fotograbados de gran calidad (e incluso contenía algunas de las escenas que después se eliminaron en la última versión del film, como la de Plumitas con el usurero o la del restaurante en Madrid; ver Figura 25), el español se limitaba a ser un extracto novelizado destinado a las clases urbanas populares. Se deduce, por tanto, que Blasco llevó a cabo una deliberada discriminación de públicos y distinguía perfectamente entre las necesidades de un espectador de élite transnacional (un lujoso folleto turístico) y otro perteneciente a las clases populares urbanas (argumento precursor de la 'novela semanal cinematográfica', que haría furor en la década de 1920).

Paradójicamente, la modernidad del film radicará en la utilización de recursos primitivos asociados al 'cine de atracciones' (las 'vistas naturales'), como escenarios donde mostrar tanto la experiencia del turista como la mirada del espectador autóctono, promoviendo su comercialización como 'novela cinematográfica' total, concepto que comprendía una amalgama de productos de consumo (novela, film, reducciones de su argumento, publicidad), y la ayudaría a convertirse en un 'hybrid multimedia product' acorde a los nuevos medios de entretenimiento de masas.⁹³ Se percibe, por tanto, que 'Sangre y arena' es un producto adelantado a su tiempo, que utilizó, además, 'originales procedimientos de publicidad en la prensa, en la calle y en los espectáculos públicos' y 'publicidad combinada', confeccionada por "La Propaganda", el Centro de Iniciativas para Anuncio del cineasta valenciano Maximiliano Thous.

Por otra parte, este trabajo verifica la influencia de los espacios promocionados por la Comisaría Regia sobre las localizaciones del film. Conviene destacar, además, que las relaciones privilegiadas del escritor le permitieron la impresión del film en localizaciones y espacios de muy reciente creación y que, por tanto, necesitaban publicitarse en el exterior. La apertura de los hoteles 'Palace' y 'Alhambra Palace', de Madrid y Granada, respectivamente; la construcción de la nueva 'Casa de Correos' junto a la Puerta de Alcalá; la rehabilitación del Barrio de Santa Cruz de Sevilla y los Jardines Nuevos del Alcázar; la adquisición del encerradero de 'Los Merinales'; las iniciativas del Círculo Artístico de Granada en el 'Carmen de los Mártires'... todas ellas, patrocinadas desde la delgada línea que separa el interés público del privado por mecenas particulares como Georges Marquet, el conde de Benalúa, Carlos Canales, Hubert Meersman o el propio Benigno de la Vega-Inclán. ¿Qué mejor promoción para todas ellas que sobre el lienzo cinematográfico, cuya difusión alcanzaría a millones de espectadores de todos los estratos sociales?

⁹³David George, 'Cinematising the Crowd', 96.

Durante la década de 1910 se extiende la creencia en las posibilidades cinematográficas de los escenarios españoles como platós naturales de cine. De este modo, cuando Blasco habla de los paisajes españoles en la prensa o de su voluntad de poner a España en la primera línea de las cinematografías mundiales, sus palabras bien podrían haber sido suscritas por Ridley Scott cien años más tarde durante el rodaje de 'Exodus' (2014), aunque éste último contara ya con suculentas ventajas fiscales sobre su producción.

'Sangre y arena' será, además, la primera película 'de arte' netamente española que se califique de 'españolada' para la exportación y cree malestar en los medios de comunicación. En 1917 la crítica ya se había hecho consciente de que España '... con sus paisajes y sus monumentos pasa a los dominios de la película para reflejarse en la pantalla a la faz del mundo'.⁹⁴ Blasco viene a España en un momento de especial efervescencia de rodajes internacionales en Andalucía, así como de dignificación nacional; momento en el que los andaluces se sienten orgullosos de ver sus ciudades, costumbres y paisajes en pantalla, 'pero de esto a que se nos pueda tomar como elemento disponible para cosas ridículamente pintorescas, media un abismo... Y cada vez que aquí llegan artistas de cinematógrafo –estos artistas andariegos, tan elegantes, tan mundanos- se apodera de nosotros una gran inquietud'⁹⁵.

Figura 20.

Caricatura de J. Terruella, "La actualidad en broma", en "El Mundo Cinematográfico", 29/09/1917, Año I, nº 16.

Fuente: Filmoteca Nacional de Catalunya.

⁹⁴'Pelicularías', *El Defensor de Granada*, 12 de agosto de 1916, p. 1

⁹⁵'Pelicularías', *El Defensor de Granada*, 12 de agosto de 1916, p. 1

No extraña, por tanto, que el rodaje del film levantara ampollas de indignación en la prensa española⁹⁶, tal y como podría haberlo hecho hoy en las redes sociales, alertando al público acerca del film como en su día se hizo con 'Mission: Impossible 2' (John Woo, 2000) o 'Knight and Day' (James Mangold, 2010).⁹⁷ Porque Blasco tampoco dudará en 'largarse a Sevilla, sorprender sus tipos, su jaranería, su cielo, su luz, sus mujeres y todo lo que allí es castizo y vale, y encerrarlo en una película como el que lo encierra en un cofre, y levantar la tapa y enseñarlo al mundo entero' (ver Figura 26).⁹⁸ El escritor, sin embargo, no estaba sino poniendo los cimientos de la 'españolada nacional', aquella que nacería en la década de 1920 como "película española sin españolada" (Currito de Cruz, impresionada también por su autor, Alejandro Pérez Lugín, en 1925) y supondría la reelaboración de los tópicos nacionales a partir de la influencia de los estereotipos transnacionales.

Blasco introduce en el film otro aspecto novedoso que lo vincula con su transición hacia el cine clásico: la atribución a los personajes de ficción de significados simbólicos, de acuerdo a la literatura y al teatro. Igualmente, los paisajes españoles serán fondos significantes en los que la mirada del turista transnacional se fusione con la de los locales. Más allá de los postulados regeneracionistas imperantes, se comprueba que el autor valenciano confecciona un film que patrocina monumentos y empresas turísticas según las líneas de la Comisaría Regia de Turismo y traza un modelo dicotómico de modernidad y tradición, basado en el eje promocional Madrid-Andalucía, que será una constante en la primera película del escritor.

Figuras 21 y 22.

⁹⁶ 'Impresión de una película en España', *La Unión Ilustrada*, 17 de agosto de 1916, p. 21

⁹⁷ 'Contra una esagnolada', *La Época*, 13 de noviembre de 1916, p. 2

'Españolada. Sangre y arena en el cine', *La Nación*, 13 de noviembre de 1917, p. 8
A.M., 'El Cinenatógrafo. Estrenos', p. 2

⁹⁸ Martínez de Gasque, 'La actualidad en broma', *El Mundo Cinematográfico*, 29 de septiembre de 1917, p. 15

Blasco atribuye carácter tradicional al paisaje urbano de Sevilla, en el folleto publicitario 'Arènes Sanglantes' y 'La Nación' (12/05/1917).

Fuente: Bibliothèque Nationale de France (Gallica.bnf) y Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Blasco traslada también esta oposición entre modernidad y tradición, a la ciudad de Sevilla, ofreciendo un contraste nacional entre las dos protagonistas femeninas de 'Sangre y arena' (la cosmopolita doña Elvira y la nativa Carmen), que encarnan a los nuevos públicos del film. De este modo, si doña Elvira responde a un patrón moderno y exótico de turista transnacional, asociado con el orientalismo y, por ende, con la arquitectura hispanomusulmana (a este respecto, cabe recordar que el máximo exponente de modernidad de la Exposición Universal de París de 1900 había sido, precisamente, la reproducción de una Giralda dorada junto al Sena), la esposa del torero, Carmen, se vinculará con la tradición española y el tipismo del Barrio de Santa Cruz (Figuras 27 y 28). Lo llamativo será que Blasco va a utilizar una arquitectura inventada por los arquitectos José Gómez Millán y Juan Talavera, en colaboración con el Comisario Regio de Turismo, para caracterizar esa España tradicional que atraiga a los turistas de élite.

De este modo, tras el análisis de la primera adaptación cinematográfica de "Sangre y arena", se puede concluir que no solo existen intersecciones entre las localizaciones cinematográficas de 'Sangre y arena' y la promoción turística del momento (Comisaría Regia de Turismo), sino que se percibe un nexo de unión entre los nuevos públicos cinematográficos y la creación de la 'españolada' transnacional; nexo simbolizado aquí en la mirada de la turista cosmopolita de Blasco. De este modo, se pone de relieve la capacidad de imbricación de estas dos industrias del ocio, la cinematográfica y la turística, que han provocado dos de las más significativas revoluciones del siglo veinte, y condicionado la mirada audiovisual del turista del futuro sobre el territorio.

Referencias

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

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

Blasco Ibáñez, V. (1922). *El paraíso de las mujeres*. Valencia: Prometeo.

Botrel, Jean-François. "Blasco Ibáñez empresario de sí mismo (doce cartas a su editor francés, Calmann-Lévy)". *Revista de estudios sobre Blasco Ibáñez*, nº 1 (2012): 147-70.

Faulkner, Sally. *A history of Spanish film. Cinema and society 1910-2010*. New York: Bloomsbury, 2013.

George, David. "Cinematising the Crowd: V. Blasco Ibáñez's Silent *Sangre y Arena*". *Studies in Hispanic Cinemas*, Volume 4, Number 2 (2007): 91-106.

Herráez, Miguel. "Diez cartas relacionadas con el film *Arènes Sanglantes*". *Vicente Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputació Provincial, Centre Cultural La Beneficència, 1998.

Herráez, Miguel. (ed.). *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez-Francisco Sempere (1901-1917)*. Valencia: Generalitat/Consell Valencià de Cultura, 1999.

Monnier Rochat, Claire. (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 (2003): 291-310.

Ruiz, Luis Enrique (2004). *El cine mudo español en sus películas*. Bilbao: Mensajero, 2004.

Sales Dasí, Emilio. "Don Quijote en las trincheras. El homenaje cinematográfico de Blasco Ibáñez al mito cervantino". *Revista DESTIEMPOS*, nº 46 (2015): 16-36.

Torres Nebrera, Gregorio. "La suerte cinematográfica de *Sangre y arena*, novela de Blasco Ibáñez". *Revista Comunicación*, nº 12, vol. 1 (2014): 94-113.

Utrera Macías, Rafael. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: J.C, 1985.

Ventura Meliá, R., Vilardell, E. (1998). "Vicente Blasco Ibáñez, filmografía". *Vicente Blasco Ibáñez cineasta*. Valencia: Diputación Provincial. 85-96.