

IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS DE SEVILLA

Editor:
RAFAEL UTRERA



Textos de:

§ ANTONIO CHECA § VICTORIA
FONSECA § INMACULADA GORDILLO
§ VIRGINIA GUARINOS § FRANCISCO
PERALES § ANA RECIO § ENRIQUE
SÁNCHEZ OLIVEIRA § RAFAEL UTRERA

S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

PADILLA LIBROS
SEVILLA

R.11586

Res. 12/60



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
BIBLIOTECA

IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS DE SEVILLA

Editor:

RAFAEL UTRERA

Textos de:

ANTONIO CHECA

VICTORIA FONSECA

INMACULADA GORDILLO

VIRGINIA GUARINOS

FRANCISCO PERALES

ANA RECIO

ENRIQUE SÁNCHEZ OLIVEIRA

RAFAEL UTRERA

1055793

S E R I E C O M U N I C A C I Ó N

PADILLA LIBROS
SEVILLA

© de los autores

D.LEGAL SE-338-97

I.S.B.N. 84-89769-10-9

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
c/Laraña nº 2 Teléf. 95-4218065
41003 SEVILLA (ESPAÑA)

ÍNDICE

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	
<i>por</i> Rafael Utrera	9
CURRITO DE LA CRUZ	
<i>por</i> Francisco Perales	25
LA VIDA PRIVADA DE DON JUAN	
<i>por</i> Ana Recio	41
MARIA DE LA O	
<i>por</i> Enrique Sánchez Oliveira	57
EL FRENTE DE LOS SUSPIROS	
<i>por</i> Antonio Checa	71
LOS DUENDES DE ANDALUCÍA	
<i>por</i> Victoria Fonseca	83
SINFONÍA SEVILLANA	
<i>por</i> Rafael Utrera	99
MALAVENTURA	
<i>por</i> Virginia Guarinos	111
DON JUAN, MI QUERIDO FANTASMA	
<i>por</i> Inmaculada Gordillo	127
BIBLIOGRAFÍA	
<i>por</i> M ^a Dolores Mejías Díaz	143

PRESENTACIÓN

Por

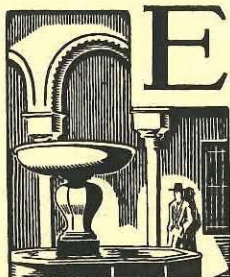
RAFAEL UTRERA

Director del

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL
Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES.
UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
BIBLIOTECA

PRESENTACIÓN



En 1996 se han cumplido los cien años de la llegada del Cinematógrafo a España. En 1997 se conmemora su progresiva expansión por Andalucía. Sevilla fue la primera capital andaluza que recibió el nuevo invento, un espectáculo artístico al que se ha visto nacer y del que se tiene precisa noticia histórica. Su aparición está documentada en la prensa de la época; publicaciones como *La Andalucía*, *El Noticiero Sevillano*, *El Baluarte* o *El Español*, dejan constancia en sus páginas de cuándo y dónde se efectuó la primera proyección y cómo fue su más inmediato desarrollo. Un 17 de septiembre de 1896, jueves por más señas, la ciudad conoció un insólito evento que sorprendió a autoridades y prensa, a cultos y curiosos, asistentes todos al Salón *El Suizo* (hoy Teatro Imperial), sito en la calle Sierpes, donde se efectuaron las primeras proyecciones.

El artificio que sorprende a los sevillanos responde, en adjetivaciones de periódicos, a aparatos denominados con sustantivos distintos: *famoso animatógrafo*, *curiosísimo kinetógrafo*, *cinematógrafo*, *última palabra del gran Edison*; las primeras películas ofrecen referentes extranjeros tanto en sus localizaciones como en sus personajes: del desfile de un regimiento en Long Champs a la llegada del tren a la estación de Joinville, de la actuación de Maskeline a la coronación de Rosiere. Itinerante en sus iniciales semanas, dará paso inmediatamente a otras experiencias, de filmación y exhibición, llevadas a cabo por operadores de las casas Lumière y Urban quienes aportarán las primeras notas de arquitectura, folklore y color local del sugerente entorno sevillano. El señor Promio, enviado por los hermanos de Lyon, inventores del *verdadero Cinematógrafo*, según advierte ya a finales de diciembre *El Noticiero Sevillano* será, acaso, el primer extranjero que filme a los sorprendidos ciudadanos y les proyecte

poco después en las pantallas del Salón *El Suizo*, del Teatro del Duque, títulos denominados *Corridos de toros*, *Encierro de toros*, *Escuela de tauromaquia*, *Calle de Sevilla*, *Feria de Sevilla*, *Procesión en Sevilla*, etc, junto a otros donde la presencia de folklore autóctono y las muestras de religiosidad popular han sido filmados, en diversos paisajes urbanos, como prioritarios motivos.

La imagen cinematográfica de Sevilla ha comenzado a ser, a los pocos meses de la primera proyección en la ciudad, una verdadera realidad ensoñada. El espejo de la pantalla contribuye a subrayar, con un nuevo medio y sorprendente movimiento, el conocido narcisismo de su ciudadanía tal como aseguró ORTEGA Y GASSET al establecer la teorización sobre Andalucía. Desde la misma cuna del cinematógrafo se comprueba cuáles eran los temas de interés para un extranjero tanto para ser proyectados fuera de España como para ofrecerlos a los espectadores de tan ensimismada ciudad. Las tímidas y mudas imágenes de Sevilla y los sevillanos, fluyentes desde aquel primerizo lienzo de plata, han seleccionado una iconografía, pronto convertida en imagen recurrente, que cualquier futura filmación considerará imprescindible. Una prolífica producción muda consagraría los elementales contenidos folklóricos y tópicos de la urbe, convertidos desde ahora en arquetipos incuestionables, donde la autenticidad de la imagen transforma en verosímil lo presentado. Cuando, posteriormente, el cine se convierta en sonoro, a Sevilla se la verá bailar en la pantalla y también cantar. 1930, a poco de clausurarse la Exposición Iberoamericana, conoce los iniciales balbuceos de un arte que rompe a hablar. El ilustre empresario sevillano Don Vicente Lloréns ofrece la gran primicia en el local de su propiedad que lleva su apellido. Las dos fechas mencionadas, aquélla de 1896 y ésta de 1930, son, sin duda, altamente significativas en la historia cinematográfica de Sevilla por cuanto acogen dos insólitos eventos que repercuten tanto en la vida social y artística de la ciudad como en la evolución de sus costumbres. Recíprocamente, el cine, patrio y foráneo, no parará de mostrar, en la ficción y el documental, una ciudad ofrecida desde múltiples perspectivas: ahora verdadera, ahora falsa, esta vez sugerida, más tarde ensoñada, otra vez manipulada, ocasionalmente sustituida, intermitentemente idealizada.

A partir de aquí, otros numerosos directores y fotógrafos, españoles y extranjeros, captarán de Sevilla los rincones típicos, las fiestas populares, el puente sobre Triana, la arquitectura del Alcázar, el enhiesto perfil de la Giralda; desde ese momento, la pantalla mostrará una constante referencia a su paisaje urbano, a la idiosincrasia de sus ciudadanos, a su folklore popular. En muchos aspectos, el denominado *séptimo arte* ha contribuido tanto a mostrar universalmente su paisaje y su paisanaje, sus monumentos convertidos en metáforas plásticas de la ciudad, como a conformar un arquetipo de sevillano homologable y confundido al genérico prototipo andaluz. Sevilla y los sevillanos son, pues, constantes referentes en el medio de expresión y comunicación más representativo del siglo XX. El cinematógrafo universaliza una imagen de Sevilla cuya iconografía encuentra sus inmediatos precedentes en la pintura costumbrista, primero, y en la fotografía documental después, documentos sociales ambos. Los propios arquetipos emanados de la Literatura encuentran ahora su plasmación plástica; atrás queda la abstracción de la palabra sustituida ya por ese reflejo concreto del mundo aportado por la imagen pictórica y por la audiovisual.

Ahora bien, ¿de qué manera ha dado el cinematógrafo la imagen de Sevilla? ¿Cuál es el resultado ofrecido por la ingente cantidad de títulos, españoles y extranjeros, donde Sevilla aparece?

Una mínima historiografía cinematográfica de la ciudad nos obliga a inscribir este discurso en los antecedentes culturales que enjuician los caracteres de tan intimista y extrovertida urbe. La imagen de Sevilla viene ofreciéndose desde hace varios siglos con una pluralidad de rasgos distintivos y peculiares que se refieren tanto a su morfología y estructura como al carácter y comportamiento de sus habitantes. La ciudad, acariciada por el río y abrazada por la muralla, ha ejercido desde antiguo una manifiesta capacidad seductora sobre propios y ajenos. Frases lapidarias han sentenciado desde la época áurea: *quien no había visto Sevilla no ha visto maravilla* y *a quien Dios quiso bien, en Sevilla le dio de comer*;¹ más allá de su estricto sentido hiperbólico, dejan bien a

1 NÚÑEZ ROLDÁN, F., "Sevilla en el XVI: una ciudad cosmopolita" en *Historia de Sevilla. De la ciudad del quinientos al siglo XIX* (Sevilla) 10.

las claras los valores míticos aplicables a la ciudad desde propuestas tanto populares como literarias. Pero no sería legítimo olvidar que, en aquellos siglos de opulencia, otros la mencionaban como *la Babilonia* española donde reinaba el *desorden y el mal gobierno*; la lacra social y el vicio también han ido asociados a la otra imagen de la Sevilla áurea. El sevillano no parece disponer de una personal caracterización por lo que queda confundido con el estereotipo del español medio, el cual, acorde con el poderío que en aquellos tiempos mostraba la nación, da como resultado un hombre calculador y frío, reflexivo y astuto. Sin embargo, la excepción convierte a *Don Juan*, sevillano fraguado por la Literatura del periodo, en prototipo universal y en personaje de variadas artes. La relación con su ciudad se justifica de este modo:

Sevilla explica a *Don Juan* y éste a Sevilla mejor que ningún otro personaje real o fantástico de los nacidos en ella. *Don Juan* puede que provenga de los infiernos, pero escogió la gran ciudad del Sur para encarnarse en su paso por la tierra. Impulsado por una sabiduría diabólica, buscó un trozo de escenario sensual donde gozar destruyendo, y Sevilla le ofrecía esa arquitectura única de reflejos y perfumes. *Don Juan* se inventó la ciudad de su nacimiento y de su muerte, y su ciudad se inventó al más universal y cosmopolita de sus habitantes, el más reclamado por los públicos de todos los teatros.²

Pero tales estereotipos se renuevan y transforman con el tiempo; sin duda, la herencia recogida por el cinematógrafo está más cerca de los arquetipos propuestos por el Romanticismo que, procedentes del extranjero, fueron aceptados y asimilados de buen grado por nuestra cultura. Cuando España ya es nación marginada por la historia y en sus dominios hace tiempo que se puso el sol, la caracterización del español se ofrece de modo bien distinto a los rasgos antes mencionados: impulsivo, irreflexivo, apasionado, espontáneo. La búsqueda de lo exótico en nuestro país se convierte en un tópico que literatos y pintores, artistas en general, hacen patentes en sus obras. Como señala FRANCISCO AYALA³, el

² CORTINES, J., "La invención de Sevilla: un nombre en la Ópera" en *El Siglo que Viene* nº 18-19 (Sevilla 1993) 8.

³ *Acto solemne de investidura como Doctor Honoris Causa del Excmo. Sr. Dr. D. Francisco Ayala y García-Duarte* (Universidad de Sevilla 25-II-1994).

andalucismo queda como rasgo marcado en la caracterización del estereotipo español. La *Carmen* de Merimée y el subrayado efectuado por MEILAC y HALEVY para Bizet demuestran la anteposición de lo andaluz en detrimento de lo español cuando no su definitiva absorción; la arquitectura de fondo a los amoríos de la cigarrera muestran unos espacios tan sevillanos como la Fábrica de Tabacos y la Maestranza. Así, «Carmen es la culminación de Sevilla como invención. En ella confluyen la gracia, la libertad, el valor, la picardía, la marginación, el misterio, la fatalidad y el castigo, en un clima donde el olor es luz y aroma los colores. Es la apoteosis del Sur, la última palabra de un largo discurso donde todo se ha dicho».⁴

La tipificación regional queda marcada desde el siglo XIX. H.V. MORTON en su *A Stranger in Spain*, declara que «fue en Sevilla donde nació durante el siglo XIX la España del cartel turístico; y la crearon en gran medida las acomodadas clases altas de Inglaterra, que llegaban por barco a Cádiz o Gibraltar»: esto conlleva, como mantiene el escritor inglés, que el hombre de grandes patillas, sombrero cordobés, chaquetilla corta y pantalones estrechos, se convierta «en el español típico para tanta gente en todo el mundo».⁵ Y, como triste consecuencia, la tendencia a la caricatura emanada del tópico será un peligro del que ningún arte podrá librarse. El Cine, con su tendencia reduccionista y divulgativa, menos que ninguna otra.

Promio, francés como Merimée aunque menos romántico que él, trae un *sexto sentido* cuyo objetivo está dispuesto a seleccionar prioritariamente la imagen de charanga y pandereta, bailaora y torero, en su más típico contexto urbano. La ciudad romántica mostrada por pintores y fotógrafos encuentra su natural continuidad en las vistas sevillanas filmadas por la empresa Lumière que, a partir de este finisecular XIX, podrán verse en el mundo entero, Sevilla incluida.

El nombre de la ciudad ha comenzado a escribirse cinematográficamente en la Historia. A partir de aquí, el *séptimo arte* empezará a crear iconográficamente una ciudad vista y sentida de muy diverso modo y cuyos resultados no pueden ser más

⁴ CORTINES, J. op. cit., 10.

⁵ *Acto solemne...*, Cit.

heterogéneos. Desde las postrimerías del siglo decimonónico, la invención de una cinematográfica Sevilla está en marcha. A la visión de la Literatura, de la Fotografía, de la Ópera, se le añade ahora un muestrario en blanco y negro cuyo movimiento causa sensación en el espectador al ser proyectado en el *lienzo de plata*. Pero como la propia Historia del Cine demuestra, el *cientifismo* de los Lumière será pronto superado por el espectáculo creado por Meliés y transformado en negocio por Pathé. El *realismo* de las primitivas vistas de la urbe se convertirá en tan diferente como *imaginaria* representación. La ciudad comienza a ser entendida, sentida y mostrada como una realidad ficcionalizada y como una ficción real: su arquitectura tomada como referente incuestionable, se aliará con el espíritu de sus personajes inmortales, con la idiosincrasia de sus habitantes, con las peculiaridades de sus fiestas religiosas y paganas, con la radical división de sus apasionados sentimientos, con el enfrentamiento tradicional entre el zelotismo de las fuerzas vivas y el herodianismo de la vanguardia cultural. La Sevilla retratada o inventada por el cine es ya una ciudad desposeída de su histórico imperio y tendente a vivir apoyada en una cultura autóctona situada entre lo eminentemente popular y el tradicionalismo a ultranza. Los dos hitos básicos de su calendario, Semana Santa y Feria, reciclan un mundo religioso y lúdico que remite a los cultos paganos de Isis y Baco. Si la simbología de la urbe queda simplificada, arquitectónicamente hablando, en la Giralda y la Torre del Oro, el espíritu festivo de los ciudadanos se manifiesta con su vehemente participación en las fiestas antedichas. El folklore, en la más limpia significación del término, de cada una de ellas, debidamente aliado con los elementos simbólicos mencionados, imprescindibles para referirse a la ciudad, no podían ser ignorados por un medio comunicativo como el cine siempre tendente a mostrarse como espectáculo.

Los textos escritos por ensayistas cinematográficos que se han fijado en las peculiaridades de esta ciudad tienden a buscar motivos de ensoñación y quimera fusionados con la arquitectura más representativa y ello sin olvidarse de otros aspectos vinculados a la vida cotidiana y al costumbrismo urbano. Así, RAMÓN MARTÍNEZ DE LA RIVA, escritor y periodista, ocasional realizador cinematográfico y autor de un medimetraje titulado *En la tierra del sol*,

escribió en su libro *Lienzo de plata* un pasaje denominado "El embrujo cinematográfico de Sevilla". Acaso su exposición tenga mucho de idealista, de tópico de tarjeta postal con ribetes modernistas, pero quiérase o no, es un documento literario que se rinde a la antonomasia de una ciudad «luminosa y femenina» a la que EUGENIO NOEL denominó «la meca de los peregrinos del asombro». Por ello asegura: «El encanto trágico de Sevilla está en ella misma, no en el drama o la comedia que en ella se sitúe. Sevilla es una mujer que lleva dentro una tragedia, y que para ocultarla derrocha toda la alegría que su perenne mocedad a través de los siglos, en risas, y gracias, y desaires. ¿Qué más argumentos, qué más asuntos para una película cinematográfica? La mejor película de Sevilla será la que *exponga* su vida, esa vida que es una mezcla de alados encantos y de trágicas realidades, esa vida que se caracteriza en esa etapa primaveral que *comienza con un funeral y termina con una orgía* y que es la esencia pura de la sin par ciudad».⁶

Alados encantos, trágicas realidades. ¿Qué elemento de la dualidad ha prevalecido en la filmografía sobre Sevilla? ¿Qué parte del binomio parece imponerse a la hora de presentar la imagen cinematográfica de la ciudad?

El Cine mudo y el sonoro, el de la monarquía alfonsina y el de la etapa republicana, el franquista y el de la presente democracia parecen haber tenido siempre tendencia a presentar una visión de Sevilla vinculada al exclusivismo del tópico folklórico, esquematizada en sus monumentos-símbolos y representada por personajes tipificados. Una evaluación general así parece indicarlo aunque toda regla puede tener gloriosas y significativas excepciones. La contribución cinematográfica al mantenimiento y perpetuación del tópico no se hizo esperar; la *españolada* y la *andaluzada* caminaron siempre muy próximas y, en esta última, la presencia de lo netamente sevillano ha venido a sustituir muchas veces a aspectos genéricos que son potestativos de toda Andalucía. En cierto modo, la pluralidad regionalista mostrada por el cine de la época republicana (Florián Rey e Imperio Argentina) obtienen clamorosos éxitos con *Nobleza baturra* y *Morena Clara*)

6 UTRERA, R. y. DELGADO, J.F., *Cine en Andalucía* (Sevilla 1980) 21.

se concentra durante el franquismo en beneficio de una modalidad donde la parte sustituye al todo; la obra de los hermanos Álvarez Quintero, acaso lejos de la intención de sus autores, es materia de preferente utilización en el cine franquista para evidenciar que la amable visión de la vida andaluza es digna de convertirse en símbolo de toda España.⁷

La mirada de conjunto que puede efectuarse sobre esta específica filmografía parece ofrecer resultados escasamente satisfactorios; por ello, se ha podido afirmar que «la desgracia de Sevilla no es la de ser mostrada falsamente, sino serlo casi siempre en forma ramplona, superficial y sin originalidad».⁸ Estos modos de resolución resultan generalizados tanto en realizadores foráneos como en nativos; no parece haber diferencia entre autores consagrados, de obra rotunda y maestra, y otros, artesanos, cuyos trabajos se orientan hacia la rabiosa comercialidad.

Una general evaluación de la presencia de Sevilla en el Cine es noble tarea que está por hacer. Dar respuesta cumplida a ello supone tener en cuenta tanto la complejidad de la cuestión como lo imposible de su exhaustividad. Sin embargo, el Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus relaciones con otras Artes, en esta efemérides del centenario del cine en Andalucía, quiere iniciar el planteamiento de tan sugerente tema y, en una primera aproximación, ofrecer algunos resultados. Así pues, ocho autores analizan otras tantas películas para entresacar de ellas el modo de presentación o de representación de la ciudad andaluza, de sus costumbres y tradiciones, de sus personajes y sus gentes. Un proyecto que se ofrece, aquí y ahora, en sus facetas más divulgativas para que coadyuve a completar, desde perspectivas cinematográficas, la imagen que la ciudad ofrece y, al tiempo, la que tiene de sí o la que otros han visto en ella.

Currito de la Cruz de Alejandro Pérez Lugín (1925), *La vida pívada de Don Juan* de Alexander Korda (1934), *María de la O* de Francisco Elías (1936), *El frente de los suspiros* de Juan de Orduña (1942), *Los duendes de Andalucía* de Ana Mariscal (1964), *Sinfonía sevillana* de Claudio Guerin Hill (1971), *Malaventura* de Manuel Gutiérrez Aragón (1988) y *Don Juan, mi querido fantasma*

⁷ *Idem.*, 53.

⁸ DELGADO, J.F., "Sevilla y el Cine" en *El siglo que viene* nº 24-25 (Sevilla 1995) 67.

DE Antonio Mercero (1990) son los títulos seleccionados por FRANCISCO PERALES, ANA RECIO, ENRIQUE SÁNCHEZ OLIVEIRA, ANTONIO CHECA, VICTORIA FONSECA, RAFAEL UTRERA, VIRGINIA GUARINOS e INMACULADA GORDILLO para entresacar, tras el análisis textual e histórico de cada filme, la presencia sevillana en el mismo.

Como en una encuesta cualquiera, la selección de las películas comentadas se ha hecho de forma aleatoria; la elección del título no está condicionada por apriorismos específicos salvo lo explícito a la referencia sevillana. En aras de una mínima semejanza metodológica cada trabajo se inicia con un resumen argumental del filme al que sigue el comentario pertinente; en éste se contrastan aspectos temáticos y estilísticos, históricos y contextuales, a fin de integrar en ellos la presencia de Sevilla, verdadera o fingida, realista o ficcionalizada, y el enfoque ofrecido por el cineasta sobre la misma. La ficha técnica y artística completa cada trabajo; lejos de un formulario único para todas las películas, se ha preferido presentarlas en el orden ofrecido por el propio filme (en su edición videográfica si es que existe) para facilitar al curioso lector su posible cotejo. El Cine mudo y sonoro, el nacional y el extranjero, el autóctono y el foráneo se dan cita en estas ocho muestras que, desde los años veinte a los noventa, seleccionan etapas de la vida sevillana, de su pueblo y de sus gentes. En definitiva, se ha tratado de analizar la presencia de la ciudad, arquitectura y folklore, y de sus habitantes, comportamientos y actitudes, efectuándolo sobre unas específicas calas de una heterogénea filmografía.

Una síntesis de lo analizado por cada autor puede servir como oportuna guía de lectura; el conjunto es provisional conclusión de un tema tan abigarrado y complejo como la misma ciudad investigada.

Así, la Sevilla retratada por Pérez Lugín en su *Currito de la Cruz* (1925) parece exaltada en su más conocida y tópica geografía de manera que sus céntricas calles, mostradas en rebuscadas composiciones, contribuyen más a lo meramente ornamental y figurativo que a la relación entre progresión narrativa y significación de personajes. Sin embargo, elementos como el Parque de María Luisa y el patio sevillano se configuran —al decir de FRANCISCO PERALES— en elemento metafórico donde quedan *representados* sentimientos y fantasías, en el primero, y marco físico de un hogar

ideal, mundo paradisiaco sustituto de la ciudad, en el segundo. Pero será en el marco de la Semana Santa donde el guionista y realizador armonicen los valores entre ciudad y personajes; según se atestigua en la investigación, «el autor, aunque se ha quedado atrapado en el localismo sevillano, integra sus elementos con la acción y surge un paralelismo entre la significación de la fiesta religiosa y la ética actuación de sus personajes». La ciudad se configura así como *lugar idílico y tierra prometida*; fuera de ella, la desgracia, la soledad y el dolor se hacen palpables y evidentes.

Pero frente a esta postal costumbrista con retrato sentimental y folletinesco de torero en primer plano, otra bien distinta ciudad se presenta de la mano del inglés Alexander Korda en su producción *La vida privada de Don Juan* (1934). El libertino y seductor vuelve, viejo y cansado, a su ciudad, a Sevilla. ¿A Sevilla? Sí, a la Sevilla imaginada, sustituida, representada, a un espacio urbano de cartón piedra denominado verbalmente Sevilla; la impostura geográfica como paralelo a un Mañara achacoso a quien un doble le ha ganado la partida; si este no es nuestro *Don Juan*, que nos lo han cambiado, esta no es nuestra Sevilla... sino la falsa Sevilla trastocada por un inglés. ANA RECIO, al describir las aventuras de este personaje, caduco y fatigado, y su relación con el paisaje urbano, señala que «de los nueve espacios secuenciales [...] seis transcurren en la capital andaluza [...] sin embargo, la visión que se ofrece de Sevilla carece de todo rigor histórico» ya que la urbe presentada «es una ciudad imaginaria y acartonada recreada a partir de una estética goyesca».

Frente a esta falsa representación arquitectónica de la ciudad, el onubense Francisco Elías, en *María de la O* (1936), transitando por los caminos de la españolada de ley y por los vericuetos sentimentales del folletín manejados desde la letra de una canción popular, nos transporta de nuevo a la Sevilla tradicional donde lo payo y lo calé esgrimen públicamente sus diferencias para que, finalmente, el amor y el dinero solucionen los conflictos sentimentales y sociales. Los escenarios naturales de Andalucía, Granada y Sevilla, permiten situar el planteamiento de la acción y la definición de personajes en la primera ciudad mientras que la resolución de los hechos se ubica en la segunda. La famosa

canción, utilizada también como título para la película, mantiene una estrecha relación con la geografía urbana de Sevilla: es cantada cuatro veces en distintos escenarios sevillanos, desde la taberna al palacio, desde múltiples rincones del centro y la periferia hasta los pueblos cercanos donde la maledicencia la ha hecho llegar. ENRIQUE SÁNCHEZ indica que, a la secuencia iniciada con una panorámica general sobre Catedral y Giralda, «se suceden planos conformantes de un retrato coral de la Sevilla popular y trabajadora [...] que conserva todavía un marcado componente rural»; la *copla-venganza* «ya está íntimamente injertada en la vida cotidiana de la ciudad».

Y frente al retrato de esta Sevilla realizado en época republicana, otra, elaborado en la España franquista de la autarquía, *El frente de los suspiros* (1942), de la mano de Juan de Orduña, permite retratar, desde las primeras imágenes, una ciudad evocadora del final del invierno y la primavera de 1937. El filme, como indica ANTONIO CHECA, no puede evitar las insuficiencias propias de la época de su rodaje: aparecen más coches de caballos que vehículos de motor o, en una aparentemente dispendiosa fiesta flamenca abunda la botella y escasea la vianda. Frente a los escenarios clásicos de la Sevilla turística se muestra «una Sevilla irreal, la ciudad feliz, sin más problemas sus habitantes que los suscitados por amores y amoríos»; en ella, dos escenarios destacan, el patio, «lugar clave de la casa sevillana» y la taberna, «espacio para la tertulia y la maledicencia». La ciudad hambrienta en la que se rueda esta película es «en verdad la gran ausente del filme en teoría dedicado a exaltarla». Como un ejemplo más del cine de esa época «hurta cualquier acercamiento a la realidad sevillana» presentada otra vez como «ciudad alegre y confiada».

Ana Mariscal, en *Los duendes de Andalucía* (1964), ofrece una «construcción escenográfica sustentada en una introducción gradual y progresiva de Andalucía mediante un viaje» donde aparecen Córdoba, Cádiz y la Costa del Sol antes de dar paso a la «representación fílmica de una ciudad donde el arte emana de sus gentes y es calle su decorado primordial», mostrada con el específico distanciamiento propios de «la mirada indagadora de un periodista extranjero y de su cámara fotográfica». El recorrido por los paisajes urbanos se manifiesta, en opinión de VICTORIA FONSECA,

como «un modelo de construcción de código cinematográfico interrelacionado con un cine documental a través de los paseos de periodista, niña y cámara por lugares conocidos: Palacio Arzobispal, Alameda de Hércules, Casa Consistorial.». El contenido del relato se organiza ciñéndose a los datos sociológicos propios de una época donde se combinan el maletilla, la emigración y la imagen de la extranjera frívola, situados en el confortable Hotel Alfonso XIII o en la bulliciosa Feria de Abril. Así pues, Sevilla se enjuicia «constreñida en una encuadre escenográfico tradicional» mientras que «la modernidad, como el protagonista, viene de fuera».

Con *Sinfonía sevillana* (1971), Claudio Guerín ofrece una *visualización* tomando como punto de partida la obra musical homónima de Joaquín Turina. Así pues los componentes icónicos se ordenan respecto a un ritmo musical preexistente. El documental debe acomodarse en duración y ritmos a la sinfonía. El resultado es un gran mural impresionista donde debe estar la sugestión de elementos diversos, desde la visión de la ciudad histórica y monumental a la dimensión espectacular de la Semana Santa y la Feria. Los Hércules de la Alameda, los rostros marmóreos del Museo de Itálica, la abigarrada decoración del Alcázar, la esbeltez de la Giralda, la monumentalidad de la Catedral y de la Maestranza, el interior de la Santa Caridad, componen un dilatado espacio donde los acordes de la sinfonía rescatan del mismo modo un tiempo histórico en el que vida y muerte parecen ser los apoyos últimos por los que la ciudad se mueve. Síntesis histórica y plenitud de vida cotidiana se alían para ofrecer una sintética reflexión sobre Sevilla.

En *Malaventura* (1988), Manuel Gutiérrez Aragón elige Sevilla como lugar idóneo para «reflejar el contraste entre la alegría colectiva y la tristeza personal». VIRGINIA GUARINOS estima que «el acierto de nuestro realizador ha consistido en situar una acción policiaca en unos lugares que, de cotidianos para unos y de tópicos para otros, impiden mostrar su verdadera entidad de escondrijos propicios para emboscadas, robos o asesinatos». De este modo, observando los espacios seleccionados para la ambientación del filme, «concretando sobre la construcción del espacio urbano sevillano que en ella se realiza, habrá que notar en primer lugar la construcción de un falso espacio homogéneo y orgánico en toda

la película». De ello parece deducirse que el realizador escatima cuanto puede la recurrencia al tópico arquitectónico como elemento definidor de la urbe y se orienta por los valores cotidianos vividos por la indiferencia de quien cada día pasa junto a la monumentalidad de un símbolo universal de la ciudad. El entramado laberíntico del centro urbano, un cierto tono de zoco permanente, son aspectos de «la Sevilla natural de los 80».

Y otra vez el seductor. *Don Juan, mi querido fantasma* (1980) es una comedia de Antonio Mercero ambientada en la Sevilla contemporánea de la que se ofrece una imagen fragmentaria de exteriores urbanos mientras toman protagonismo dos edificios singulares: el Hotel Alfonso XIII y el Teatro Lope de Vega. La concepción laberíntica del primero, potenciada por cámaras de televisión en circuito cerrado, ensayos y representaciones en el segundo, acumulando tramas principales y secundarias, nos llevan a lúdicas situaciones; como justifica INMACULADA GORDILLO, se bascula así entre «la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira, entre lo real y lo mítico». Al ofrecerse en la película la representación teatral, «se muestra un espacio (la Sevilla de 1500, con decorados teatrales) reconstruido dentro de otro (la Sevilla de 1900) [...] pero ambos espacios son representaciones ficcionales alejadas de la realidad». Por ello, «la representación de la ciudad de Sevilla en *Don Juan...* es fragmentaria y tópica, además de ofrecer un espacio de ficción o *falso* en continua confrontación con un espacio *real*. La presencia de la ciudad es requerida por las características míticas y ficcionales del personaje protagonista, configurando un espacio coherente con las mismas».

En síntesis, este provisional recorrido por Sevilla según ha querido enfocarla y presentarla el Cinematógrafo, espectáculo y arte centenario ya, muestra una imagen heterogénea y polivalente de una ciudad donde se combinan los arquetipos heredados de la cultura precedente con una visión idealizada y mítica de la misma. Los elementos arquitectónicos más tradicionales se erigen en símbolos universales y su presencia resulta inexcusable con independencia de la originalidad del filme o de su adscripción a tópicos de géneros.