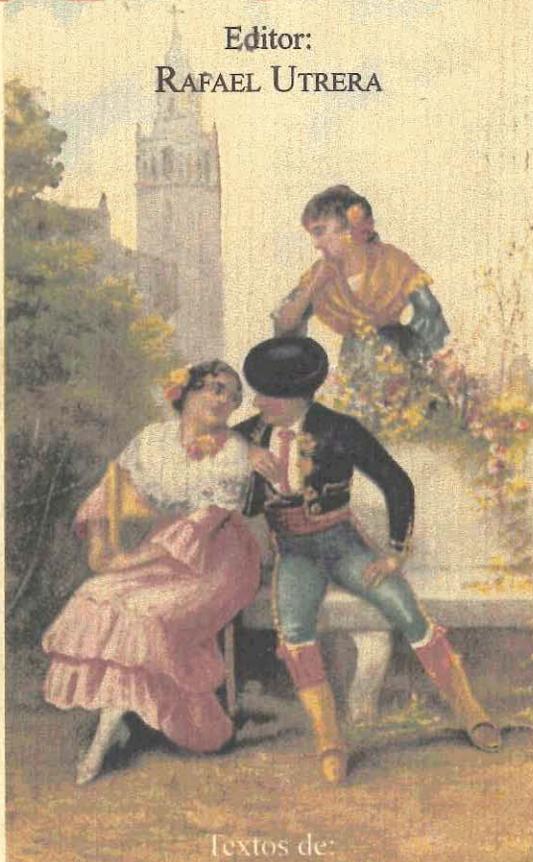


IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS DE SEVILLA

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

LOS DUENDES DE ANDALUCÍA
de
ANA MARISCAL
por
VICTORIA FONSECA

VICTORIA FONSECA, cordobesa, vive y estudia en París, Londres, Bruselas, Florencia y Madrid. Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Técnico de TVE y Ayudante de Dirección en largometrajes. Titulada en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad de la Sorbona de París. Becada para impartir cursos de Guión y Medios Audiovisuales en Luxemburgo y Londres. Imparte cursos de Narrativa Filmica en Centros de Profesores y Universidades. Articulista y conferenciante. Asesora en Proyectos de Integración de la Imagen en Centros de Enseñanza. Colabora en diversos cortometrajes andaluces premiados en Festivales Nacionales e Internacionales. Pertenece a la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (ASECAN). Autora de los libros: *La imagen textual* y *La imagen vacía*. Participa como autora en el volumen colectivo del libro *Miradas de mujer*, que edita y subvenciona el Instituto Andaluz de la Mujer. Ha ejercido como Profesora de Procesos y Medios de Comunicación en Sevilla. Actualmente trabaja en su Tesis Doctoral y es Directora de la Filmoteca de Andalucía.



LOS DUENDES DE ANDALUCÍA [1964] de ANA MARISCAL

ARGUMENTO

España, años 60. Desde Madrid, Legrand –periodista francés– es enviado a Sevilla por el periódico parisino para el que trabaja con la finalidad de realizar un reportaje sobre la Feria de Abril, viaje que se augura incómodo para el periodista por circunstancias extremas concurrentes: llevar a Carmelita, niña de unos diez años, hasta la localidad sevillana de Carmona para dejarla con Lola, su tía.

En alternancia paralela, Randy, estudiante noruega, inicia su viaje hacia Andalucía con idéntico interés tanto por la investigación pictórica –Zurbarán en este caso– como por el atractivo de la sugerente costa de Málaga.

El viaje de Legrand, concebido en solitario primero, con la incursión de la niña después, se incrementa aún con tres maletillas ávidos por torear en el Sur que el periodista recoge en su *Buick* por carreteras castellanas. Las incidencias se simultanean en este sobrio paisaje con el encuentro entre Legrand y Randy a causa de una avería en el sofisticado descapotable que ella conduce.

Trayectos a través de una despejada Castilla y un angosto Despeñaperros hasta llegar a una Córdoba soterrada como primera etapa del viaje. Legrand y Randy se reencuentran aquí de manera fortuita, lo que se materializa en un recorrido histórico por la ciudad (Mezquita, Alcázar, puente romano), museístico (Museo Taurino, Museo de Julio Romero de Torres) y gastronómico (degustación de platos típicos en un pintoresco mesón). Los maletillas permanecen en Córdoba; Legrand se despide de Randy que, atrapada por el *duende* andaluz, continúa hacia Málaga.

El periodista, con Carmelita, prosigue su viaje a través de una carretera árida y luminosa; en Carmona le comunican que Lola, tía de la niña, se encuentra ingresada en un hospital sevillano. La llegada a Sevilla de Legrand está marcada por su afán en desligarse, al fin, de la muchacha; por ello, la conduce hacia el centro hospitalario donde la enferma se encuentra ingresada; pero el resultado es infructuoso: debe quedarse todavía unos días con Carmelita hasta la total recuperación de la tía de la menor.

Se instalan ambos en el cosmopolita Hotel Alfonso XIII, desde donde Legrand telefonea a Michèle, su novia parisina, acabando bruscamente la relación con ella por una banal e injustificada disputa.

Mientras en días sucesivos, y como parte de su trabajo, el periodista recorre la Sevilla monumental (Giralda, Arzobispado, Archivo de Indias, Catedral), Randy visita museos y playas en Málaga, en alternancia con la incipiente aventura amorosa con un torero, quien la invita a presenciar sus actuaciones en el coso sevillano durante los festejos feriales. Legrand prosigue con su investigación periodística y fotográfica por Sevilla, atrapando con su cámara actitudes, monumentos y hasta un desafortunado incendio en el Real de la Feria. A través de Lorna, una amiga común, Legrand y Randy vuelven a encontrarse, esta vez con la presencia del torero, momentáneo amor español de la joven extranjera.

La cámara del fotógrafo francés captará ahora los momentos más característicos de la corrida: desde el supersticioso rito de las plegarias a los consabidos autógrafos del torero triunfador en el vestíbulo del Hotel Colón, alternado con los flashes por el recorrido de una feria velozmente reconstruida: lugares, costumbres, latidos de Andalucía.

Legrand, reclamado con urgencia por su periódico, lleva a la niña a Carmona. Los sentimientos recíprocos de amistad entre el periodista y Carmelita quedarán armoniosamente asentados en su despedida.

Nuestro protagonista continúa, ya solo esta vez, hacia Madrid; pero imprevisibles maletillas le abordan en la carretera y con ellos, parte del *duende* de la tierra que se le escapa, se pierde en la lejanía reseca de Andalucía.

COMENTARIO

Títulos de crédito sobre un atropellado paisaje urbano madrileño. El protagonista y su coche enfilan Cibeles, Gran Vía, glorietas y edificios. Al conectar la radio, inunda la pantalla un zorongo gitano que arregla Luis Sartorius para Los Tonys. Conexión al Sur. Madrid desaparece entre el ámbar del semáforo y sólo será anécdota en un relato que, a la manera de un *flash-forward* sonoro, el espectador intuye ya en Andalucía.

Estas secuencias introductorias de música flamenca actualizada servirán de prolegómeno al flamenco que impregnará el filme en su desarrollo y desenlace.

Y si con esta traslación sonora Andalucía es integrada en el relato, también lo será a través del texto. Legrand entra en el madrileño Hotel Plaza¹ y el diálogo se centra sin dilación en Sevilla, ya sea a través de las frases del camarero: («lévese a Carmelita a Carmona») o por la conversación telefónica del periodista con su novia parisina: («tengo que ir a Sevilla para hacer un reportaje»).

De igual manera, Randy explicita sus deseos por conocer el Sur desde una galería madrileña de arte moderno: «ya estoy cansada de arte abstracto; prefiero ver a Zurbarán y en Andalucía hay muchos cuadros suyos».²

Las secuencias del viaje por carretera del protagonista y Carmelita hacia Sevilla aproximan el paisaje castellano a Andalucía con personajes específicos, como los maletillas de acento andaluz recogidos en el trayecto, o con *travellings* de acercamiento a carteles indicativos del recorrido.

En una sutil referencia a la emigración andaluza, cabe señalar el globo que lleva la niña para su tía Lola «con aire de Madrid» y que irá perdiendo volumen y fuerza a lo largo del trayecto, como también la capital se irá desvaneciendo en el recuerdo del protagonista al ir aproximándose a Sevilla.

La construcción escenográfica del filme está sustentada, pues, en una introducción gradual y progresiva de Andalucía mediante un viaje. La primera etapa, la visión de una Córdoba sobria,

¹ La fachada corresponde al citado hotel, pero el interior se rodó el 22 de octubre de 1964 en el madrileño bar Los Robles, sito en el n° 53 del Paseo de la Castellana.

² Esta secuencia se rodó el 20 de octubre de 1964 en la Sala de Exposiciones Quixote, n° 7 de la calle de Villanueva, en Madrid.

integrada en panorámicas de solitarias callejas empedradas. El protagonista es iniciado en el mundo de la tauromaquia y los acentos, (secuencia de la visita al Museo Taurino con guía de habla andaluza) en una gastronomía peculiar («rabos de toro, la barbaridad más sabrosa que he comido en mi vida») y en el cante, ya sea para mostrar parte del desgarrado andaluz en el amor popular o las diferencias sociales.

Utilizando como soporte el arte pictórico, en la visita al Museo Romero de Torres, se exponen plurales aspectos de Andalucía ante la mirada extranjera: el amor, la muerte, la copla, lo cristiano, lo judío; un itinerario por lienzos auténticos y algunos falsos tópicos.³

Todo ello para tratar de esclarecer al turista ficticio —que no al espectador real— el significado del *duende* andaluz que, como argumento uno de los personajes de la película, «de eso se habla mucho, pero nadie sabe en qué consiste».

Otra Andalucía, antagónica y complementaria, nos es transmitida desde Cádiz. Ante la turista nórdica se aúnan religión y misticismo en una visita al museo gaditano que alberga la obra pictórica de Zurbarán (secuencia ésta de mayor profusión de lienzos a los allí existentes al filmarse también otros cuadros del artista expuestos en Madrid). Escenografía plástica, de arte museístico y recoleto que organiza y distribuye intensidades luminosas, colores y sombras en la pantalla.

Y de este decorado de interior, a los exteriores luminosos de la Costa del Sol. *España es diferente* es el slogan turístico por excelencia en el inicio de la recuperación económica de los años 60 y etapa, sin duda, donde los ingresos más importantes fueron obtenidos por el desarrollo del turismo en las playas andaluzas.⁴ El filme nos muestra una Málaga moderna —Marbella, Hotel Don Pepe— en exteriores naturales con predominio de lujo y sol.⁵ Panorámicas de bienestar, diferencias de valores en hábitos, gustos

3 El hijo del ilustre pintor, Rafael, aceptó figurar como guía del museo familiar en esta secuencia a instancias de la directora Ana Mariscal.

4 Las cifras claves del turismo español para este año de 1964 arrojaban unos ingresos de mil millones de dólares en divisas y trece millones de turistas.

5 Estas secuencias primaverales fueron rodadas los días 16 y 17 de un nada caluroso noviembre de 1964.

y costumbres, «consumismo apolítico» para ARANGUREN,⁶ que en esa época disfrutaban extranjeros como Randy y una cierta clase social española de ricos y famosos, aquí representada por el torero Victoriano Valencia. Este decorado moderno y aséptico se *atrezza* también con el piropo, tópico verbal andaluz que recorre la película de inicio a fin: «yo no sería torero si saliesen unos toros del tamaño de esos ojos».

Con toda esta información, a la manera de extractada guía turística, nos centramos —acción, personaje y espectador— en Sevilla, marco fundamental del relato. Representación filmica de una ciudad donde el arte emana de sus gentes y es la calle su decorado primordial.

El periodista francés se aproxima a la ciudad al anochecer, en una secuencia de corta duración aunque repleta de connotaciones significativas: música de sevillanas, río Guadalquivir, Torre del Oro, Hotel Alfonso XIII; después, la salida nocturna de Legrand, rodada en el restaurante denominado *El Bodegón de la Torre del Oro*, sito en la calle de Santander.⁷

Pero la originalidad de esta escenografía sevillana va a radicar, quizás, en el distanciamiento. El tipismo de la feria, el folclore flamenco o la fiesta de los toros quedan tamizados a través de la mirada indagadora de un periodista extranjero y el parpadeo de su cámara fotográfica.

Es el escenario de una Sevilla sensual, apasionada, pero de fervor decaído y melancólico que trasciende sus canciones y sus gentes. Un decorado arquitectónico de resplandor y sombra. La luz exultante de sus fiestas, la penumbra turbadora de sus tabernas. Y también espacios que exhalan los perfumes de un parque o el requiebro romántico a la sombra de poetas sevillanos. Existe la concreción en los recorridos (Giralda, Torre del Oro, Barrio de Santa Cruz, Parque de María Luisa), a pesar de la diversificación de conductores foráneos en la narración.

6 CARR, R., *España: de la Restauración a la democracia [1875-1980]* (Barcelona 1988) 222.

7 Como bien recuerda José Morillas, camarero del establecimiento en aquella época, «se rodó durante dos o tres noches; el decorado donde actuó La Paquera se construyó en el lateral izquierdo, frente a la esquina de la barra donde se situaba Sancho Gracia. Ana Mariscal no quedó nada contenta con la chaqueta blanca que llevaba el actor, difícil de fotografiar entre los arcos blancos de esta bodega».

Sevilla está constreñida en un encuadre escenográfico tradicional. La modernidad, como el protagonista, viene de fuera.

La cámara no se recrea en una Sevilla moderna salvo en leves incursiones de precisión argumental, como ocurre con los exteriores de la Residencia García Morato, aunque los interiores fueran filmados en Madrid.⁸ Se rueda también una secuencia con Legrand, extranjeras y Carmelita en la calle del General Polavieja, paralela a Sierpes.⁹

Pero, ¿no se tergiversa así el sentido de la cultura sevillana? Asistimos a una presentación de elementos arquitectónicos que no rompen la armonía del conjunto urbanístico; la estética del filme aúna su vertiente artística general (Sevilla como decorado único) con diversos espacios específicos (Reales Alcázares, Jardines de Murillo) que nos reflejan, a su vez, porciones de espacios o cuadros, «el cuadro como ventana abierta al mundo», afirma Bazin.¹⁰ Se yuxtaponen elementos homogéneos (taconeos, manzanilla, palmas) o heterogéneos (feria, hotel, hospital) en un montaje productivo, de resultados claros para el espectador, en una asociación —arbitraria o no— de imágenes que determinan un sentimiento real de la ciudad y un efecto ya asimilado de Sevilla; se produce así un cine de representación, que no denuncia, social y folclórica del pueblo sevillano. El recorrido por este paisaje posee 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 efecto semántico narrativo se construye con convenciones clásicas, fidelidad en los detalles y cronología sin alteraciones, como en la secuencia de la corrida y su ritual, destinadas a traducir una continuidad temporal.

⁸ Los exteriores se rodaron en Sevilla el día 7 de noviembre de 1964; los interiores, en el Sanatorio de La Paz, en Madrid, el 26 de diciembre de ese mismo año.

⁹ Enrique Sánchez-Cubero, desde su floristería ubicada en la confluencia entre ambas calles, confirma que, efectivamente, «se rodó en el Bar Navarro (hoy Casa Mestre) y Francisco, hijo del propietario, regenta hoy día el Bar Navarro, trasladado a la calle de Sagasta (antes calle de Gallegos). Sancho Gracia fotografiaba esta floristería en su papel de periodista en la película, ya que ha sido siempre un cruce muy frecuentado por el mundillo taurino; recuerdo haber visto con frecuencia a Rafael *El Gallo* en el bar Casa Calvillo, en el lugar conocido por Las cuatro esquinas de San José, hoy transformado en heladería.

¹⁰ Aumont, J., *Análisis del film* (Barcelona 1990) 24.

El filme, de ficción, contribuye con su decorado a representar una situación creíble, una historia contada en un espacio «de verdad» entre la riqueza perceptible del Barrio de Santa Cruz. Y se recrea la cámara entre la perfilada estrechez de las calles Vida, Judería y Callejón del Agua como se recrea Legrand en fotografiar el baile de María Rosa en *Las Cadenas*, tienda de cerámica falseada en su interior por un patio sevillano. Orgullo de un pueblo que exhibe su ciudad de par en par, exaltando su belleza: «en lo alto de la Giralda pondría un letrero diciendo: «¡viva Sevilla la más bonita del mundo entero!». Instantáneas fotográficas de cantes y zapateados que el periodista instala en su *memoria-souvenir*.

En *Los duendes de Andalucía* se construye también un espectáculo propicio a la evocación por parte del espectador recurriendo a procedimientos narrativos argumentales que sustenten el interés: la dramatización, el viaje, el itinerario que hilvana la historia, el desarrollo en continuidad hacia un final circular que se prevé desde los comienzos.

Las informaciones heterogéneas que podrían parecer inconexas resultan coherentes al estar transmitidas por un solo personaje, Legrand. La tipología del protagonista supone el estereotipo de periodista extranjero que no puede suministrar una visión fidedigna de la realidad social, pero sí puede transmitir ese objetivo al espectador por medio de una metódica organización de las representaciones escenográficas.

El diseño del relato está constituido por un decorado folclórico continuo, con pequeños saltos en el enunciado propiciados por las llamadas telefónicas que mantienen un correcto orden temporal; se crea así un tejido de hilos entrecruzados en el elemento narrativo que parece pertenecer a varios circuitos (Madrid, París, Marbella), centrándose progresivamente este discurso de varias líneas en uno sólo, cerrado, con principio y final, técnicamente limitado espacial y temporalmente en un viaje de ida y vuelta.

Este universo diegético comprende una serie de decorados en un supuesto marco geográfico (Sevilla), histórico (década de los 60) y social (sevillanos *versus* turistas), que contribuyen a crear un ambiente de motivación de los personajes evidenciado en lugares y actuaciones que llegan a producir en el espectador sentimientos exaltados. Narración, ésta, focalizada en un protagonista principal

aunque fluctuando en algunas secuencias con otros personajes importantes también en el curso del relato como Victoriano Valencia, torero representándose a sí mismo.¹¹ Ello produce en el público una relación de identificación del actor con el decorado, al existir el funcionamiento interno de una historia que se cuenta en un lugar conocido y real, el coso sevillano, y un personaje también real, Victoriano Valencia.¹² La acción resulta verosímil por adecuarse a unos modelos establecidos: ritual de plegarias en un decorado de tradición torera como es el Hotel Colón, exteriores y multitudes de una plaza fácilmente reconocible, el ruedo, famosos en el tendido, sangre, vítores y triunfo.¹³

Prevalece también una identificación con los escenarios y las actuaciones en la celebración nocturna del triunfo del matador: taberna típica sevillana, baile sensual de *La Tomata*¹⁴ y la obligada mezcla de cantes y manzanilla: «el duende es ésto, el flamenco; toma una copa y ya comprenderás poco a poco; y si no comprendes, te emborrachas». Una confusa visión de este mundo por el turista, la inabarcable incomprensión de Sevilla desde el exterior: «ahora estaría junto a un fiordo y no en esta tierra desmesurada que me encanta», y que cualquier andaluz intenta hacer accesible: «¿desmesurada? Todo lo contrario, en Andalucía todo tiene su sentido».

Pero también acaece que, ligados a la motivación en el interior de la historia, se plantean a menudo algunas acciones inverosímiles como la del periodista realizando su labor profesional con una

11 Es ésta la primera aparición de Victoriano Valencia como actor ante las cámaras cinematográficas.

12 Las secuencias taurinas del film se rodaron en los cosos de Arenas de San Pedro, Córdoba y Sevilla.

13 Los exteriores y el vestíbulo del Hotel Colón se rodaron durante la primera semana de noviembre de 1964. Los interiores de la habitación del torero fueron filmados en el Parador Nacional de La Arruzafa, en Córdoba, los días 7 y 9 de diciembre del mismo año.

14 En realidad se filmó en las Bodegas Campos de Córdoba. Ana *la Tomata*, gitana cordobesa, sólo bailaba cuando le venía en gana, llegando a rechazar un contrato fabuloso para actuar en América por no madrugar para coger el tren hasta Madrid. En *Los duendes de Andalucía* colaboró por parecerle atractiva su actuación; permanecía muda y seria durante el rodaje, vertida hacia dentro, esperando únicamente su momento para bailar. Cuando terminó de hacerlo por soleares, Ana Mariscal le dijo: «ya estoy segura de tener dentro de la películalos *duendes* gracias a ti».

niña o el *olvido* de la tía de recoger a su sobrina a la salida del hospital; son, éstas, situaciones que aparecen como golpes inesperados e ilógicos en la narración para conseguir sustentar la trama argumental.

El contenido del relato sí se ciñe a los datos sociológicos ligados a una época española determinada, con maletillas, emigración andaluza, piropos y extranjeras frívolas.

Los duendes de Andalucía es una película en la que, en una definición muy saussuriana, el código de sistemas de signos o símbolos queda reflejado en un lenguaje cinematográfico con secuencias carentes, a veces, de comunicación verbal pero con imágenes y sonidos representativos de la realidad andaluza.

Se consigue crear un espacio costumbrista folclórico lleno de tópicos rutinarios en este género, como ya tratara Neville en *Duende y misterio del flamenco* (1952) y Ana Mariscal en *Feria en Sevilla* (1960). Un festejo que, salvo los años de la guerra, nunca ha dejado de celebrarse como mercado primero y fiesta después. En la película el decorado del recinto ferial se sitúa en el Prado de San Sebastián, donde por entonces estaba ubicado.

Ya en ese año de 1964 se crea una comisión que estudia los nuevos emplazamientos de la feria, debido a la aglomeración masiva de público en el Real que invade también los paseos de Murillo, Catalina de Ribera y, particularmente, el Parque de María Luisa: «extenso *vivac*, produciéndose esa concienzuda relación del hombre con los medios que es propio de los sectores habitados».¹⁵

La feria pasó en ocasiones por la prueba del fuego, consumiendo parte del Real, como acontece en *Los duendes de Andalucía*. Este siniestro queda reflejado con detalle y gran verismo por el objetivo de la cámara del periodista, al producirse un auténtico incendio que el director de fotografía, Valentín Javier, se apresuró a filmar. El incendio comenzó el martes, 21 de abril, a las 13,15 horas en la avenida de Carlos V, a la altura de la doble caseta 113-115 de Gil Bueno, conocida como *Lasso*; favorecido por un viento que soplaba desde la Enramadilla hasta la avenida del Cid, el fuego se extendió por la acera de la calle Infanta Luisa de Orleans con tal rapidez, que ardieron 67 casetas, de las que de la nº 64 a la 82

15 QUINTAVAL, "Sevilla al día", en *ABC* nº 18.924, (Sevilla, 28-IV-1964) 55.

sólo quedaron restos carbonizados. Incluso, como el mismo Javier nos confirma, se optó por dejar los carteles enumerando objetos y recuerdos chamuscados que sevillanos anónimos colgaron en el recinto al extinguirse el fuego. Es la ágil reflexión de un pueblo ante la adversidad, repleta de gracejo y humor negro, lo que conforma este decorado surrealista: «cuando a Sevilla *ballas* verás la feria y las fallas», «Esto fue un Velázquez», «Esto era un aplique», «Esto, ¿qué puñetas sería?», «Esto fue lo que quedó del famoso Machacante y como somos muy *güenos* siga la juerga *p'alante*», «Mi caseta *hera* bonita pero... ¡por una chispita!», «Casetas asegurada contra incendios».¹⁶

Montaje estructurado a la manera de documental entre planos de llamas, caballistas, bandera nacional, verde y blanco de casetas, publicidad nada encubierta de Domecq y Cinzano, humo y gentío en desbandada. La sobria estética de Gustavo Bacaristas entre las estructuras metálicas de las casetas erguidas en solitario ante la tragedia».¹⁷

Existe una pronta recuperación del lugar y una rápida reconstrucción del ferial, realizada en menos de 24 horas.¹⁸ Exteriores con picados sobre casetas, farolillos y carruajes, el *garbeo* que un convincente Victoriano Valencia intenta definir a Randy: «ver y que te vean, ir de aquí para allá sin prisas, emborracharse de sol y de alegría... esto, mi *arma*, esto». El albero en panorámica como espacio de los acontecimientos para vivir con alegría, «no se ponga triste en Sevilla, que es un *pecao*».

16 Resultó difícilísimo y costoso incluir los planos del siniestro en la película que se iba a rodar, pero Ana Mariscal estaba decidida a hacerlo. Había que reconstruir de nuevo la Feria y el incendio para rodar otros planos con los protagonistas; para ello, se montó la Feria de Abril en llamas en el mes de noviembre. Tras muchas horas de paciente labor, se llegó a un resultado donde la realidad y el fuego de la Feria provocado por los especialistas se amalgamaron en una perfecta unidad filmica.

17 En ese año de 1964, una gran multitud de personalidades, dado el renombre de este festejo sevillano a nivel mundial, acudieron a la Feria, entre otros, Orson Welles y su hija (recogidos en algunos planos de la película), la Begum Aga Khan, Ava Gardner, el editor francés Schoeller, los multimillonarios americanos Hudson y Hammond, por no continuar con un listado interminable. Los acontecimientos los cubrían equipos informativos como *Paris-Match*, *Life* o *Vogue*.

18 Se suspendió el Concurso de casetas para incrementar así las cantidades recaudadas (62.000 pesetas) para la reconstrucción del recinto ferial. Iniciaron la entrega de donativos las entidades El Casino de los 40 y El Círculo de Labradores y personalidades tales como Utrera Molina y Luca de Tena, entre otros.

En la noche, las casetas y su interior, oponiendo el blanco y negro de los trajes de los protagonistas al entorno multicolor de faralaes que los circunda entre charlas y manzanilla.

Visión de unos festejos que el turista no sabe lo que representan y que tan certera y lúcidamente concreta DÍAZ-CAÑABATE: «en las casetas de la Feria sevillana el tiempo no corre. Hace un alto la vida. Se balancea como una mecedora más»¹⁹. «La feria de Sevilla es algo así como el Partenón de las diversiones».²⁰

Y de este escenario envolvente, retorno al Hotel Alfonso XIII, donde Legrand recibe el telegrama que le obliga a abandonar la ciudad y, de alguna manera, retornar a la normalidad.

La Giralda aparece con efecto teatral al descorrer el cortinaje de la *suite*; el remate de Hernán Ruiz se perfila en la noche como componente real de lo que, en pocas horas, sólo será un falso decorado para el periodista.

Y ya en carretera vuelven, ahora en versión flamenca, los sones del zorongo gitano de los inicios. Carmona, altozano sevillano, es el escenario clásico de despedida para Carmelita y su tía, en el que no falta el también clásico clavel para que el protagonista «se acuerde de Andalucía».²¹

El descapotable se dirige hacia Madrid. Y para que este arranque —del motor y del corazón— sea menos brusco, Legrand recoge en ruta a dos maletillas. Conecta la radio. Conexión, prolongando el recuerdo, con el flamenco que barre la pantalla: «y estoy pasando gangrena de lo mucho que te quiero, me muero y no te da pena».

Persistencia de la exaltación en la retina y el sentimiento. Pena que duele, pero a la que se aferra la fatalidad del carácter andaluz, como bien recoge ABÉN GUZMÁN en su Cancionero: «Pena de mi alma, ¿por qué me abandonas?».²²

El deportivo desaparece en la lejanía. Como decorado único, Sevilla. Intenso paisaje desmesurado.

19 DÍAZ CAÑABATE, A., *La llave de la feria* (Sevilla 1983) 102.

20 DÍAZ CAÑABATE, A., *op. cit.*, 13.

21 El interior de la casa de Carmona se rodó en Navalcarnero, población cercana a Madrid, el 4 de enero de 1965, con un equipo reducido.

22 Castejón, R., *Seminario de estudios Flamencos: Influencia de la música árabe en el flamenco* (Córdoba 1977) 264.

FICHAS TÉCNICO- ARTÍSTICA

Una producción Bosco Films/Ana Mariscal.

Año: 1964.

Nacionalidad: Española.

Formato: 35 mm.

Fotografía: 21.544 metros de negativo en color por Eastmancolor.

Distribuidora: Producción Cinematográfica Española S.A. (PROCINES)

Ficha artística

Victoriano Valencia (VICTORIANO).

Sancho Gracia (LEGRAND).

Ingrid Pitt (LORNA).

Mary France (RANDY).

Maribel Martín (CARMELITA).

Pepe Morales (BARMAN).

Rafaela Aparicio (TITA LOLA).

Amparo G. Ramos (MANOLITA).

Luis Gómez *El Peque* (MALETILLA 1).

Goyo Montero (Maletilla 2).

Luis Ferrin (Maletilla 3).

Colaboración de:

Paco Campos y Rafael Romero de Torres

La Paquera de Jerez

Porrinas de Badajoz

Ana Carrillo *La Tomata*

y María Rosa

Las voces de:

Dolores Vargas

Juanito Valderrama y

Argentina Coral

En las canciones grabadas en Discos Belter:

-*A tu vera*, de Rafael de León y Maestro Solano

-*El cristo de los faroles*, del Pastor Poeta

-*Los gitanos de Castilla*, de Ochaíta, Valerio y Maestro Solano

Otros cantores:

La Niña de los peines

Curro de Utrera

Álvaro de la Isla y

Manuel Fernández, *Finito*

Guitarristas:

Melchor de Marchena

Paco de la Isla

Alfonso y Juan Labrador

Moraño Chico

Paco Izquierdo

Manuel Arango

Los Tonys interpretan *Zorongo gitano* (arreglo de Luis Sartorius)
y Los Estudiantes: *Poncho, La pulga, Colette y Luna gitana*, de Fernando y Luis
Arbex y Sartorius
Canciones de la Paquera: *Bulerías de la Giralda, Maldigo tus ojos verdes, Te tengo
que oír llorar*, de Antonio Gallardo y Sánchez Ortega
Canción de La Tomata: *Bohemio peregrino*, de José Arroyo
Dirección, argumento y guión: Ana Mariscal.
Diálogos: Barreyra y Ana Mariscal.
Director de Fotografía: Valentín Javier.
Ayudantes de dirección: Sebastián Almeida y José Luis de la Torre.
Script: Marisol de Villanueva.
Jefe de Producción: José Villafranca.
Ayudante de producción: Julián Buraya.
Operador: Abelardo Rodríguez.
Decorador. Augusto Lega.
Montaje: Juan Pisón.
Maquillaje: Manoli Novoa.
Música: Solano, Monreal, Arroyo, Urmeneta, J.F.Arbex, Sartorius y L.M. Arbex.
Laboratorio Cinematiraje Riera S.A.
Sonido: Fono España (Westrex)
Técnico de sonido: Eduardo Fernández
Interiores y exteriores rodados en : Madrid
Córdoba
Sevilla
Carmona
Vejer de la Frontera
Málaga
Marbella
Película acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo.
Depósito Legal M-8881-1965