

IMÁGENES CINEMATográfICAS 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

CURRITO DE LA CRUZ
de
ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN
por
FRANCISCO PERALES BAZO

FRANCISCO PERALES BAZO, nacido en Sevilla, es licenciado en Ciencias de la Información, sección Imagen Visual y Auditiva, por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor por la Universidad de Sevilla en el año 1995 con la tesis titulada *Aproximación al universo filmico de Luis García Berlanga: (la rebeldía de un cineasta en la corte franquista)*. Ha sido director de *Madre in Japan* (1985), largometraje en 35 mm. En ese mismo año funda su propia productora Francisco Perales Films S.A. empresa con la que aborda la realización de *La ruptura* (1987), cortometraje del que también es autor del guión. Actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla.



CURRITO DE LA CRUZ [1925] de ALEJANDRO PÉREZ LUGÍN

ARGUMENTO

Currito es un niño abandonado en la inclusa sevillana que decide buscar fortuna en el mundo del toreo. Un día, se lanza de espontáneo en la Maestranza y consigue dar varios lances al astado que le había tocado en suerte a Manuel Carmona, primera figura de la fiesta nacional. El torero, lejos de molestarse por tal acción, lo invita a su casa y le ofrece apoyo que le facilite su introducción al círculo taurino. Allí conoce a Rocío, hija del matador, de la que queda cautivado por su belleza; pero los sentimientos de la joven hacia el espontáneo sólo son de afecto, surgiendo una amistad entre la pareja que creará falsas expectativas al futuro novillero. Mientras tanto, su trayectoria profesional irá jalonada de triunfos que incrementarán su popularidad hasta alcanzar el mismo nivel que ya disfrutara Romerita, el novillero más prestigioso del momento. Cierta día coinciden en el albero y Rocío, que se halla presenciando el espectáculo, queda hechizada por Romerita, con quien, poco después, huye a tierras americanas. Al conocer su padre la noticia, reniega de su hija y prohíbe que se pronuncie su nombre en su presencia. De su unión nace una niña. Meses después madre e hija son abandonadas por el torero. Su precaria economía le obliga a regresar a España y acudir a Currito, quien, retirado temporalmente, volverá a los ruedos, recuperando la popularidad y el prestigio obtenido tiempo atrás. Una tarde, Currito sufre una grave cogida que en un primer momento hace temer por su vida. El suceso despierta en el corazón de Rocío otros sentimientos hacia el toreo que hasta entonces habían permanecido ocultos. La juventud del diestro contribuirá a un rápido restablecimiento y su pronto regreso a los ruedos favorecerá la rivalidad con Romerita. Pero esta vez dicho enfrentamiento irá más allá de lo estrictamente profesional pues el honor y la felicidad de Rocío se convierten en el

centro del conflicto. El desafío entre los dos toreros terminará en tragedia cuando Romerita muera al ser corneado por un astado. Rocío y Currito deciden casarse, pero antes ella quiere obtener el perdón de su padre, quien continúa negándose a ello. Cuando conoce a su nieta se desvanecen todos los rencores y estrecha a su hija entre los brazos. Finalmente, Currito se casará con Rocío y vivirán en Sevilla para siempre.

COMENTARIO

Alejandro Pérez Lugín inició su aproximación al cine como miembro del Jurado del Campeonato Cinematográfico de España, en 1919, acto promovido por la Asociación de la Prensa. En 1922 marchó a Africa donde realizó dos documentales, *Los novios de la muerte* y *Los regulares*.¹

Dos años más tarde fundó su propia productora, Troya Films, a través de la cual, y tras varios intentos fallidos, logró financiar *La casa de la Troya* (1922), película que dirigió él mismo. El éxito obtenido tras su estreno fue significativo,² hecho que facilitó su venta a diversos países de Hispanoamérica.

Ya en 1925, emprendió la realización de *Currito de la Cruz*. El rodaje transcurrió, en su mayor parte, en Sevilla, asesorado por los pintores Alfonso Grosso, Santiago Martínez y Juan Lafitta, aunque en los estudios Madrid Films reconstruyó algunos decorados. Lugín eligió cuidadosamente los escenarios naturales de la capital andaluza: la casa de Manuel Carmona no fue otra que la situada en la calle Zaragoza, habitada por Santa Teresa, siglos atrás; los céntricos barrios sevillanos, entre los cuales destaca el de Santa Cruz, el Alcázar y sus jardines; así como el paseo de Murillo, el convento de Santa Paula, la Casa de los Artistas y la Giralda. Con motivo de la Semana Santa, se filmaron a su paso por las naves catedralicias las imágenes de la Amargura y el Gran Poder, colocando la cámara en diversos puntos estratégicos de las calles San Bernardo y Mulatos, las plazas de San Ildefonso y la Campana, el arco de la Macarena y la fachada de la cárcel, situada entonces en calle Pastor y Landero. De hecho, la ciudad asiste a

1 UTRERA, R., *Escritores y Cinema en España, un acercamiento histórico* (Madrid 1985) 93-94.

2 MÉNDEZ-LEITE, F. *Historia del cine español* t. 1 (Madrid 1965) 240.

un acontecimiento irrepetible, «convirtiéndose en un auténtico plató».³

El tiempo de filmación fue muy largo, más de cuatro meses, concretamente, desde el 5 de abril de 1925 hasta el 22 de agosto del mismo año. Se impresionaron más de cincuenta mil metros de negativo, ocho mil de los cuales fueron exclusivamente de la Semana Santa, para una copia final de cinco mil metros y cuatro horas de proyección. Como la duración era excesiva, el novelista y cineasta tuvo que proceder a sucesivos montajes para acortarla convenientemente. Así, en una primera versión, eliminó diferentes escenas como el Cristo por el puente de Triana o el atardecer del viernes Santo; cuando se estrenó en Sevilla, la cinta tenía todavía unos cinco mil metros, y en La Coruña tuvo que dividirse en dos partes proyectadas en días diferentes. Finalmente, tomó la determinación de suprimir escenas y sustituirlas por rótulos, acortando su metraje en una hora.⁴

Lugín tuvo la feliz idea de sonorizar musicalmente la proyección el día de su estreno, el 12 de enero de 1926 en el Teatro del Centro de Madrid, (hoy Teatro Calderón) al llevar a los cantaores Carmen *La Lavandera*, Antonio del Pozo *El Mochuelo* y el guitarrista Luis Fernández. A dicho acontecimiento, asistieron la reina Victoria Eugenia, la reina María Cristina, así como diversas autoridades. El 25 del mismo mes se estrenó también en el Teatro San Fernando de Sevilla, donde la proyección fue acompañada de una banda de cornetas y tambores así como de los saeteros sevillanos Manuel Centeno, Encarnación Fernández *La Finito* y Antonio Martínez, con Pepe Hurtado a la guitarra. Poco tiempo después, concretamente, el 2 de marzo, tuvo lugar su estreno en el Teatro Tívoli de Barcelona, donde se interpretaron trozos musicales de Albéniz, Granados, Chapí, Barbieri, Mariani y Bretón por cuarenta profesores de orquesta, dirigidos por el maestro Tomás Barrera.

La crítica local sevillana alabó la cinta sin ningún tipo de reparos, resaltando, especialmente, la labor de los protagonistas, sobre todo de la actriz sevillana Elisa Ruíz *La Romerito*, que interpretaba a Rocío, las coplas y saetas cantadas en el local y la popular banda de trompetas de Artillería.⁵

3 COLÓN, C., *Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla [1896-1928]* (Sevilla 1981).

4 BERRIATÚA, L. "Dobles versiones en el cine mudo español" en *Archivos de la Filmoteca* nº 19 (Valencia 1995) 41-42.

5 "El objetivo" en *El Correo de Andalucía* (26-I-1926) 3.

Pocos días después del estreno de *Currito de la Cruz*, concretamente el día 1 de febrero de 1926, Pérez Lugín fue homenajeado por el Ateneo sevillano con una cena para festejar el apoteósico éxito de la película.⁶

El escritor y cineasta enfermó de tifus en la propia capital andaluza y falleció más tarde, en La Coruña, a la edad de cincuenta y cinco años; su muerte pasó desapercibida. Sus obras han sido objeto de varias versiones. Así, de *La casa de la Troya* existen tres producciones más: Estados Unidos (1930), Méjico (1947) y España

⁶ El homenaje tuvo lugar en el suntuoso comedor grande del Hotel Madrid, y a él asistieron las autoridades más representativas de la ciudad de Sevilla. En el centro de la mesa presidencial se sentó Alejandro Pérez Lugín; a su derecha lo hicieron: el Gobernador Civil, Sr. Cruz Conde, el presidente de la Diputación, don Luis Suárez, vicepresidente del Ateneo, don Angel Camacho, el Hermano Mayor de la Hermandad de San Juan de la Palma, el Sr. Jiménez de Aragón, Hermano Mayor de la Hermandad de San Bernardo, el Sr. Filpo y el Secretario del Ateneo, Sr. García y Bravo Ferrer. A su izquierda se sentaron: el Presidente del Ateneo, Sr. Conde de Colombi; el Alcalde de Sevilla, Sr. Vázquez Armero; el Presidente del Círculo de Labradores, Sr. Díez, y don Juan Lafitta, entre otros.

El menú consistió en: crema de ave *Señita Rosio*; pulpetas de lenguado *Currito de la Cruz*, menestra de legumbres *Señó Manuel Carmona*; filetes *Almanzor*; ensalada regional; helado *Romerito*; pastelitos *La Gallega*; frutas *Muñequilla*; moka y habanos; vinos: blanco *Copita*; tinto *Gazuza*; Charles Heidsieck 1911 y licores.

Las adhesiones al acto fueron muy numerosas, pero el secretario sólo hizo mención a unas cuantas para no cansar a los comensales, entre las cuales destacaron las enviadas por los señores Gastalvez, Alba, Blasco Garzón y Luca de Tena (don Torcuato).

Al final de la cena, el señor Colombi ofreció el agasajo a Pérez Lugín y brindaron por su obra; el alcalde de Sevilla, pronunció unas palabras dedicadas al espectacular triunfo que la película estaba obteniendo, así como al gesto que el director y novelista tuvo antes de comenzar el rodaje, al donar 5.000 PTA para la Asociación de la Caridad. Sus palabras concluyeron afirmando que en la próxima reunión de la Comisión Permanente sería aprobado el nombramiento de Alejandro Pérez Lugín como hijo adoptivo de Sevilla en representación de su película *Currito de la Cruz* ya que era la mejor propaganda que se podía hacer de Sevilla.

El gobernador de la ciudad se unió al homenaje en representación del Gobierno, haciendo una referencia literaria al homenajeado.

Por último, Alejandro Pérez Lugín pronunció unas palabras de agradecimiento hacia los sevillanos, declinando el homenaje hacia la ciudad a la que le atribuyó gran número de elogios. (Vid.: "El banquete del Ateneo a Pérez Lugín" en *El Correo de Andalucía* (2-II-1924) 4.

(1959); *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* se adaptó al cine con títulos diferentes: *La Blanca Paloma* (1942), *Sucedió en Sevilla* (1954) y *Camino del Rocío* (1967); y sobre todo, *Currito de la Cruz*, que tras el «prolongado y arrollador éxito»,⁷ conoció tres *remakes* posteriores, en 1935, 1948 y 1965, dirigidos sucesivamente por Fernando Delgado, Luis Lucia y Rafael Gil.

En 1960, la Filmoteca Nacional localizó una copia de esta película. La cinta en cuestión, que se encontraba en pésimo estado, pudo ser restaurada al principio de los años 90, fruto del convenio de colaboración suscrito por la Sociedad Estatal para la Exposición Universal de Sevilla, en 1992, con el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales del Ministerio de Cultura. A partir de dicho material, se obtuvo un duplicado en soporte de seguridad que seguía conservando todas las lesiones observadas en el material original. El estado final de *Currito de la Cruz* presentaba serios signos de deterioro que impedían su proyección. Un equipo especialista, capitaneado por Juan Mariné, fue el responsable de dicha restauración; a los medios habituales se le incorporaron nuevas cámaras de video, objetivos de mayor potencia y programas de ordenador diseñados especialmente para este fin. Fueron necesarios más de seis meses de trabajo para poder eliminar muchos de los defectos y deterioros que la imagen había sufrido. Finalmente, la película fue proyectada en la Exposición de Sevilla en 1992.

La estructura argumental del filme es simple y unidimensional, carente de entresijos, con un desarrollo de los acontecimientos previsible en todo momento, y protagonizado por unos individuos despojados de toda ambigüedad; sólo se puede destacar un recurso narrativo-técnico en su construcción: el *flash-back*.

Los sucesivos montajes de la película han contribuido negativamente a sus diversos valores. El poder comunicativo de la imagen filmica es muy escaso; son los cartones explicativos los que hacen posible la comprensión de cuanto sucede en la pantalla. La narración está excesivamente apoyada en el texto escrito y, sólo a través de su mensaje, el espectador es informado de las acciones y sentimientos de sus personajes. La planificación carece de inten-

7 PÉREZ PERUCHA, J., "Narración de un aciago destino (1896-1930)" en *Historia del cine español* (Madrid 1995) 93.

ción previa; se limita a mostrar las diferentes acciones y se evidencia una carente fuerza visual. La mayoría de los planos tiene una función estética obsesionada en mostrar ángulos preciosistas y pictóricos. Se hace palpable una preocupación desmesurada por exaltar el aspecto físico de la ciudad y sus alrededores, detallando cuestiones superficiales que ya fueron convertidas en tópicos. Con tal motivo, los momentos más difíciles y trágicos de su protagonista son utilizados como pretexto para hacer deambular a Currito por las calles y plazas del entorno turístico eligiendo encuadres que aíslan cualquier indicio de ruptura espacial que pudiera hacer peligrar el equilibrio estético planteado. La planificación y los movimientos de cámara no persiguen otro fin que presentar una ciudad tal como es entendida fuera de ella: sus calles, plazas, jardines y tradiciones festivas presuponen la concepción utópica de belleza que siempre se ha difundido y defendido, rehuendo de toda controversia. La acción avanza con dificultad, deteniéndose constantemente para exhibir elementos escénicos y renunciar a la construcción de un drama apoyado en una planificación y montaje expresivos. Sólo algunos momentos poseen recursos filmicos utilizados como elementos lingüísticos; así, la imagen de la Giralda, contribuye a crear efectos elípticos y a transmitir la sensación de un testigo que contempla cuanto sucede en su ámbito y es conocedora de futuros eventos.

Se recurre al plano general para mostrar espacios abiertos, monumentos arquitectónicos, calles ancladas en un pasado histórico contribuyentes de la más alta expresión del tipismo sevillano. En la planificación se evidencia una cristalina intención al servicio de una composición estética donde resaltan edificios populares, que transmiten la atmósfera de un pasado glorioso del que únicamente quedan sus piedras, fachadas y calles, y cuya contribución es decisiva para forjar una sensación de eternidad imperecedera. La fisonomía sevillana se perpetúa en su diseño y persiste en transmitir un semblante visual ya conocido al que no parece estar dispuesta a renunciar. Los rasgos más representativos de esa estructura hacen su aparición desde la secuencia inicial. Las primeras imágenes están sustentadas por encuadres reiterativos del espacio urbano. La Giralda es filmada a través del Callejón del Agua, exaltando su tipismo y el de su entorno. A continuación, una

panorámica recorre la torre hasta detenerse en un cielo azul y despejado, con la intención de mostrar su grandeza y altitud. Planificación al servicio de los monumentos sevillanos que aprovecha la menor ocasión para encuadrar la Torre del Oro, la mencionada Giralda o el parque de María Luisa. Utilización gratuita que no aporta significado alguno al avance del relato ni a la evolución de sus personajes, aunque su autor insista en su integración. Con tal intención, ubica a Copita y Currito por los callejones del barrio de Santa Cruz, pero su tránsito es arbitrario y totalmente casuístico. La planificación contiene espacios y personajes que están en función de la fisonomía de dichos paisajes. Se trata sólo de encuadres turísticos con ángulos cuidadosamente elegidos sin otra funcionalidad que la de presentar una Sevilla luminosa, alegre y primaveral. Se potencia la realidad del parque con sus caminos de albero, el destello luminoso y el sugerido verdor de sus enredaderas. La utilización de diversos planos en picado con la imagen del protagonista engrandecen los jardines y exaltan el aspecto artístico de su conjunto. Se eluden los barrios marginales y periféricos cuya presencia pudieran desvirtuar un sentido estético apoyado en los tópicos. La exaltación de Sevilla alcanza su momento cumbre cuando, tras mostrar las cofradías de Semana Santa, puede leerse el siguiente letrero: «El sol, el espléndido sol de Sevilla, sube radiante en el día grande a los altos cielos, como una oración ardiente de la humanidad agradecida, y lo ilumina todo con su luz generosa»; seguidamente, un movimiento de cámara describe una ciudad resplandeciente, con un amplio predominio de fachadas blancas dotadas de una luminosidad que contrasta con sus monumentos artísticos, de aspecto más oscuro y sombrío. La panorámica a vista de pájaro transmite el calor y la flama percibidas en los tejados y que posteriormente se filtrarán hacia el interior de sus edificios. La dura luz del mediodía sevillano está hábilmente conseguida a través de amplias vistas generales y su resplandor, a veces excesivo, satura la imagen y deslumbra el escenario. La fotografía en blanco y negro ha sabido captar el azul diáfano de un cielo que concede generosamente su luminosidad. En cualquier caso, los movimientos tienen por objeto, una misión, casi siempre descriptiva, cuyo propósito radica en mostrar los rasgos arquitectónicos más representativos de la ciudad. Sus imágenes

poseen composiciones que están al servicio de lo ornamental y figurativo.

La película parece retener momentos intimistas para el sevillano de cualquier generación. Se trata de actuar sobre una memoria colectiva que ha sido heredada casi genéticamente. Los exteriores, seleccionados con esmero, atienden a una edificación persistente intemporalmente; los elementos arquitectónicos contribuyen a cimentar la iconografía sevillana, integrando el espacio urbano en el particular universo del filme: el parque de María Luisa adquiere sentido metafórico y viene a representar la belleza que Currito reconoce en Rocío. Los estanques, enredaderas y su abundante flora primaveral son la representación visual de sus sentimientos y fantasías; la reja adquiere una funcionalidad estereotipada: es el lugar donde se producen las declaraciones pasionales y se proclaman los juramentos de amor eterno; las solitarias calles y los luminosos jardines se convierten en compañeros y confidentes de Currito; los tradicionales parajes son sapientes en desamores y por ello se produce una aproximación y hasta una identificación entre el protagonista y los sentimientos cantados por Bécquer, su poeta más popular, al que Sevilla erige un monumento alegórico sobre su obra.

Entre los espacios interiores, el patio ocupa un importante lugar. El asilo, la casa de Manuel Carmona y el hotel de Ecija son visualmente muy parecidos, generalizando este tipo de estancias como el hogar ideal al que aspira todo sevillano. Es dentro de sus límites donde se produce la mayoría de sucesos, encuentros, reuniones familiares y tertulias distendidas. Es el marco físico donde realmente ocurren las cosas. El hogar de Manuel Carmona es una casa de patio cuya decoración recoge y reúne sus elementos más característicos: la palmera, la maceta, la reja, la silla de enea, la mecedora, el farol y la imagerie religiosa. Es como un museo de la ciudad, una abstracción de la misma donde se expone su ornamentación más representativa. Todos los objetos son elegidos como una selección del mundo exterior que el personaje pretende poseer y controlar caprichosamente. En ningún caso presupone su proyección interior o psicológica, negando cualquier paralelismo o identificación. Sólo existe una referencia directa hacia su propietario —la cabeza de toro— trofeo de una tarde memorable. El patio,

motivo recurrente a lo largo de todo el filme, también es utilizado cuando la acción se traslada a Ecija; adornado de enredaderas que se elevan alrededor de sus columnas así como de una fuente situada en el centro del espacio escénico, conforman un decorado cuyas diferencias son imperceptibles con los anteriores patios mostrados. El parecido entre ellos es tan grande que podría contribuir a la confusión. La acción, si es que puede llamarse así, consiste únicamente en la aparición del matador, vestido de luces, seguido de su cuadrilla. Todo se reduce a mostrar otro patio de estilo sevillano, despreciando cualquier sometimiento a la estructura de la historia.

El patio es un mundo paradisíaco sustitutivo de la ciudad, cuyo hechizo se desvanecerá con la huida de Rocío. A partir de este momento se prescinde de él en favor de otros espacios más sombríos que se extenderán al resto del filme; las escenas que transcurren en Madrid (prácticamente toda la segunda parte de la película) carecen de la luminosidad anterior y los interiores son escenarios pequeños y cerrados, transmisores de un sentimiento claustrofóbico que antes no tenía. La cámara sale a la calle ocasionalmente, y cuando lo hace, renuncia a mostrar el lado histórico y artístico, situando la acción en unos escenarios que no adquieren la representatividad de la que gozan las localizaciones sevillanas. La Sevilla en *off* provoca una sensación nostálgica similar a la que sienten sus exiliados y se hace presente, precisamente por su ausencia. Pero la Sevilla trágica, la del dolor y el *quejío*, también se halla presente mediante tres elementos expresivos que se complementan:

a) Flamenco.

El cante hondo acompaña al filme desde el principio, y lo hace de manera explícita en los momentos más alegres, en fiestas y reuniones, y de manera implícita en los desgarradores momentos, en los más dolorosos y sentidos como la cogida mortal de Romerita o los cantes saeteros: «Tírame un clavel y déjame ciego».

b) Plaza de toros.

El coso taurino posee una doble significación: por un lado es utilizado como motivo ornamental de la ciudad y por el otro representa el centro del mundo taurino. La plaza es territorio de amor y sangre, de pasión y muerte; pero

como escenario público también se convierte en el lugar de los encuentros aristocráticos.

c) Semana Santa.

Donde definitivamente se produce la simbiosis entre ciudad y personajes es en la Semana Santa; los grandes valores del sevillano y sus sentimientos más profundos se identifican y exteriorizan mediante una representación iconográfica en la que se muestran sus rasgos más típicos. 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 Semana Santa es, precisamente, una manifestación pública de este sentimiento colectivo que posee el sevillano; éste no sólo acepta su destino sino que lo asume bajo una conducta festiva.

Los personajes de *Currito de la Cruz* son eternos, al menos aquellos que representan la esperanza, la generosidad y la lealtad. Existe en ellos una despreocupación por la temporalidad, por un pasado turbulento o un futuro incierto y aceptan el presente como el único momento que tienen para vivir. La conducta de Manuel Carmona es la excepción a la regla, pues se trata del único personaje anclado en un pasado que solamente genera dolor, venganza y desesperación, y cuyos sentimientos le obligan a refugiarse fuera de los límites urbanos. Sevilla no es un lugar para la aflicción y la desdicha; el sentimiento trágico sólo puede ser vivido al margen de sus murallas. Así, la huida de Romerita y Rocío, origen de los pesares de todos sus personajes, los llevará hacia tierras americanas; el posterior abandono de la joven por su amante se producirá en Méjico; el desamor que padece Currito provocará una emigración temporal a Madrid. Todos sus personajes se exilian y se alejan de sus raíces cuando sufren. La fiebre de emociones de sus protagonistas únicamente es satisfecha en el espacio sevillano. Fuera de sus límites sólo conocerán la desgracia, el dolor y la soledad; será necesario su regreso para conseguir el equilibrio emocional. La ciudad representa un lugar idílico, la Tierra Prometida de aquéllos que han elegido la vida. Por tal motivo, aunque existan personajes de todas las edades, el envejecimiento no es posible. Cada evento es único y su importancia radica en sí mismo, convirtiendo todo suceso en eterno e inmortal al igual que sus

personajes afrontan la vida como si fuera inagotable. La preocupación religiosa se manifiesta en una rectitud que adquiere rango de ley y quien no la cumpla será repudiado. Las cuestiones espirituales son aceptadas por los ciudadanos según la costumbre: su imaginería, sus procesiones o sus azulejos con motivos iconográficos remiten directamente a momentos evangélicos. Existe un desprecio por las verdades físicas frente a las del alma, sólo valoradas por el personaje antagonista, más preocupado por las apariencias, lo pueril y lo transitorio; los protagonistas están más interesados por los sentimientos, los valores morales y por una conducta mística, profunda y popular, claramente orientada hacia la moral cristiana. Su pereza intelectual es evidente. Los razonamientos no poseen lógica ni cordura, sino que constituyen una manifestación de las profundas convicciones emocionales. El aspecto poético de las expresiones de Currito contrasta con el léxico callejero y popular de una ciudad cuyo coeficiente cultural en aquellos años era uno de los más bajos de España y Europa. Sus expresiones lingüísticas y su desconocimiento de nociones elementales de erudición se revelan abiertamente al confesar su ignorancia sobre la obra y figura de Gustavo Adolfo Bécquer. Currito es un inclusero, pero sus altos conceptos filosóficos, religiosos y éticos lo convierten en merecedor de un estatus social que lo iguale al de la aristocracia sevillana. Se trata de un personaje cuya condición humana lo redime de su oscuro origen. El protagonista reúne las características del clásico caballero cuya dignidad está por encima de las peculiaridades que definen al típico señorito andaluz. Su generosidad y solidaridad es incuestionable, claramente manifiesta al defender causas perdidas y desinteresadas, con una entereza y fortaleza que lo ennoblece más todavía. Sus valores morales son inmutables; nada ni nadie puede modificar sus códigos éticos, abanderando con ellos el principio fundamental de una conducta que viene a ser una proyección de los valores eternos de Sevilla; su perdurabilidad es inmutable, aunque el mundo exterior a ella se desmorone hacia otras formas sociales más industrializadas y cosmopolitas. El desprecio hacia las críticas que su actitud pudiera originar es absoluto, porque sus convicciones son firmes y no busca la comprensión o aceptación generalizada.

Los diversos personajes son traslaciones y adaptaciones de otros más complejos provenientes de la tradición sevillana y de la

literatura española: Currito y Romerita simbolizan las dos conductas de la legendaria figura de Miguel de Mañara. El primero representa el soporte ético, el de la responsabilidad moral y el de la generosidad humana; el segundo desarrolla el aspecto más trivial y frívolo, alejado de unos códigos austeros y cuyo egocentrismo deriva hacia una vida lujuriosa, de vicio y pecado; Rocío viene a ser una reinterpretación de doña Aldonza Coronel, seducida y abandonada por Pedro I el Cruel, cuyos últimos días los vivió en el convento de Santa Isabel al lado de su hermana María. Ella representa la sevillana despechada que tras una conducta indecorosa, pero movida por un sentimiento justificable, tendrá que redimirse mediante la aceptación de una vida claustral; o Manuel Carmona, que movido por un fuerte deseo de venganza y su negación al perdón viene a representar el honor calderoniano.

El filme muestra una Sevilla reposada, tranquila y armoniosa y otra Sevilla alegre, radiante y pasional. La sensación de serenidad viene dada por los parajes floridos de sus parques y jardines. Su abundante flora, con las elevadas palmeras, los estrechos y sinuosos caminos, contribuyen a transmitir un sosiego que está en oposición con la otra Sevilla, la de sus calles y plazas, la del adoquín y raíles. La primera es noble, la segunda popular; una invita a la reflexión y la otra a la pasión. Dos visiones contrapuestas y complementarias. No se muestra la ciudad progresista, la de las transformaciones arquitectónicas; se evitan las periferias, los nacientes barrios y las nuevas construcciones que amenazan con invadir y transformar una ciudad que, tras la exposición iberoamericana, se expandiría con mayor entereza. El filme se empeña en conservar los principios fisonómicos e ignora todo signo de progreso. Las combinaciones laberínticas de calles, fachadas, plazas, las procesiones de Semana Santa y las tradiciones de sus habitantes, constituyen una rica y sugerente cultura milenaria que ha sabido sobrevivir a múltiples contratiempos. Son raíces heredadas que se empeñan en perdurar eternamente, componentes que son representados mediante un procedimiento tradicional en su arquitectura, en su cultura religiosa e incluso en la peculiar forma de expresión lingüística que, gracias a los letreros propios del cine mudo, son descritos mediante onomatopeyas, desembocando en el panderetismo.

Alejandro Pérez Lugín pretende establecer en la presente historia un diálogo descriptivo con el espectador donde se subrayan los exacerbados sentimientos sobre una ciudad, todavía pequeña y provinciana, que se tiene como modelo y obra cumbre de sí misma. Ni en sus imágenes, ni en sus diálogos, que pueden leerse pero no oírse, ni en el comportamiento y el sentir de los personajes se huye de manifestaciones elogiosas hacia una tierra que se ha erigido en su propio centro. Su ingenua arrogancia viene a ser un signo patriótico, abiertamente manifiesto; el director no tiene pudor en relacionar los sentimientos positivos con el alma sevillana; en cambio, los componentes antagonistas y sus conductas envilecidas son expropiados de sus orígenes ciudadanos. Existe una identificación entre ciudad y personaje centrados especialmente en los aspectos positivos y un rechazo en toda conducta impropia. La película carece de modestia y en ello radica precisamente su virtud; asume el riesgo de recibir críticas y acusaciones egocentristas defendiendo unas convicciones que se sustentan sobre una ciudad experta en el sufrimiento y en el perdón expresados mediante un folklore singular, a través del cual girará no sólo la historia narrada sino un comportamiento generalizado de la sociedad sevillana. La línea argumental sigue un desarrollo simplista compuesto por unos personajes unidimensionales que anulan todo tipo de incertidumbre, presintiéndose acontecimientos futuros que restan emoción. Acción y personajes tienen, casi exclusivamente, una función lisonjera con la ciudad del Guadalquivir.

Por todo ello, *Currito de la Cruz* es un filme cuya construcción argumental así como su puesta en escena sirven para exaltar los valores típicos que sustentan los cimientos de la ciudad.



FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN: Troya Film (Madrid).

AÑO: 1925

GUIÓN Y DIRECCIÓN: Alejandro Pérez Lugín.

Intérpretes: Jesús Tordesillas (CURRITO DE LA CRUZ), Manuel González (MANUEL CARMONA), Anita Adamuz (SOR MARÍA DEL AMOR HERMOSO), Faustino Bretaño (COPITA), Elisa Ruiz Romero *Romerito* (ROCÍO), Cándida Suárez (MANUELA, LA GALLEGA), Rafael Calvo (PADRE ALMANZOR), Domingo del Moral (GAZUZA), Antonio Calvache (ROMERITA), Elisa Sánchez (TERESA), Fernando Fresno (EL PINTAO), Clotilde Romero (RUFINA), Carmen Larrabeiti (UNA *GACHÍ*), Isabel Almarche (OTRA *GACHÍ*), José Rico Cejudo, Manuel Centeno, Víctor Rojas, Gregorio Cruzada, Julio Rodríguez, Angel Alguacil, José Ignacio Caro, José Alba, Miguel Contreras, Juan Espantaleón, Alejandro Navarro; con la intervención de la Reina Victoria Eugenia, Duquesa de Alba, Duquesa de Durcal, Alexandre P. Moore (embajador de los EE.UU.), José García *El Algabeño*, otros toreros, periodistas, aristócratas y gente conocida de Sevilla.

PRODUCTOR: Antonio Moriyón. Nacionalidad: Española. DIRECTOR: Alejandro Pérez Lugín. ASESORES ARTÍSTICOS: Alfonso Grosso, Juan Lafita y Santiago Martínez. ARGUMENTO: Según la novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. DIRECCIÓN ESCÉNICA DE PARTE DEL FILM: Fernando Delgado. RÓTULOS: Alejandro Pérez Lugín. FOTOGRAFÍA: Enrique Blanco. Operadores: Agustín Macasoli, Leopoldo Alonso y José Martín. AYUDANTE DE FOTOGRAFÍA: Mariano Campos. ELECTRICISTA: Julián Torremocha. LABORATORIOS: Madrid Film (Madrid). PASO: 35 mm. NEGATIVO: Eastman de Kodak. POSITIVOS ORIGINALES TINTADOS: Kodak y F.I.L.M. Ferrania. CÁMARAS: Debrie Parvo. METRAJE: 5.000 m (primera copia); 3.603 m (copia final); 3687 m de doce rollos (copia conservada). MÚSICA: Tomás Barrera (sobre temas de Albéniz, Granados, Chapí, Barbieri, Mariani, Bretón y otros compositores españoles). DIRECTOR DE ORQUESTA: Maestro Barrera. ESTUDIOS: Madrid Film (Madrid). DECORADOS: Tomás Ysem. SASTRE: Pedro Roldán (Sevilla). ESTUDIOS: Madrid Film (Madrid). RODADA EN: Sevilla: calles Mulatos, San Idelfonso, Trajano, barrio de Santa Cruz, jardines de Murillo, La Giralda, La Campana, cárcel, Casa de los Artistas, casas señoriales de Molero Santamaría, José Lozano, Santa Coloma y Medina Garvey, cortijos Los Merinales y El Cuarto. Ecija, Gelves, Bollullos, Alcalá de Guadaíra, Villamanrique (Sevilla), Aracena (Huelva), Madrid, Chinchón (Madrid), Arcos de la Frontera (Cádiz), Santander, Pamplona y Galicia. MATERIAL PUBLICITARIO: Francisco Martí. CARTELES: José Ortega (Valencia). DISEÑO CARTEL: Juan Miguel Sánchez. DISTRIBUIDORA: Excluisivas Castelló (Cartagena), para Levante, en noviembre de 1926.

FICHA TÉCNICA DE LA RESTAURACIÓN

DIRECTOR: Juan Mariné. AYUDANTE: Cecilio Vega. COLABORADORES: Beatriz Cervantes, Daniel Pérez, Luis Galende, Fermín Prado, Domingo Pérez, Lourdes Odriozola y Fernando García. *Aplicaciones informáticas*: Antonio Martín. PROYECCIONISTA: José Fernández. MÚSICA: Enrique Morente. ESTUDIOS DE SONORIZACIÓN: Sincronía S.A. DOCUMENTACIÓN Y TINTES: Luciano Berriatúa. LABORATORIOS: Cinematiraje, S.A.