



REVISTA ANDALUZA DE ANTROPOLOGÍA
NÚMERO 28. JULIO DE 2025
<https://doi.org/10.12795/RAA>



asociación
andaluza de antropología

DEL ALCÁZAR A LA GIRALDA: LA FORMALIZACIÓN FÍLMICA DEL IMAGINARIO URBANO DE SEVILLA EN EL SIGLO XX

Álvaro Martínez Sánchez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1129-0245>

Universidad de Córdoba

TITLE

THE SOCIAL DRAMA OF WATER CONTROL IN
IXTAPAN DE LA SAL (MÉXICO) BETWEEN 1939-
1943

CÓMO CITAR/ HOW TO CITE

Martínez Sánchez, A.(2025). *DEL ALCÁZAR A LA GIRALDA: LA FORMALIZACIÓN FÍLMICA DEL IMAGINARIO URBANO DE SEVILLA EN EL SIGLO XX*. *Revista Andaluza de Antropología*, (28), 132-158. <https://doi.org/10.12795/RAA.2025.28.07>

DOI

<https://doi.org/10.12795/RAA.2025.28.07>

Resumen

El presente artículo profundiza en el análisis de diversos filmes que utilizan a Sevilla como eje temático con el fin de indagar tanto la construcción del imaginario urbano de la ciudad a través de su representación filmica durante el siglo XX como una posible evolución de las formas cinematográficas. Se examina pues, el paisaje sevillano desde las primeras grabaciones documentales de los hermanos Lumière hasta largometrajes emblemáticos de cada década, para desentrañar la representación artística de la capital andaluza y su impacto cultural e histórico. El análisis concluye que las producciones cinematográficas han configurado una narrativa visual que fusiona elementos arquitectónicos icónicos con tradiciones populares, consolidando una identidad simbólica de Sevilla. Monumentos como la Giralda se erigen en metonimias visuales de la ciudad, mientras que festividades como la Semana Santa y manifestaciones culturales como el flamenco refuerzan la construcción de una Sevilla idealizada, proyectada como paradigma del imaginario cultural español.

Palabras clave:

Sevilla; Estereotipos; Estudios culturales; Análisis fílmico; Imagen; Representación.

Abstract

This article delves into the analysis of various films that use Seville as a thematic axis in order to investigate both the construction of the urban and tourist imaginary of the city through its film representation during the twentieth century and a possible evolution of cinematographic forms. The Sevillian landscape is examined from the first documentary recordings of the Lumière brothers to emblematic feature films of each decade, to unravel the artistic representation of the Andalusian capital and its cultural and historical impact. The analysis concludes that film productions have configured a visual narrative that fuses iconic architectural elements with popular traditions, consolidating a symbolic identity of Seville. Monuments such as the Giralda are erected as visual metonyms of the city, while festivities such as Holy Week and cultural manifestations such as flamenco reinforce the construction of an idealized Seville, projected as a paradigm of the Spanish cultural imaginary.

Keywords:

Seville; Stereotypes; Cultural studies; Film analysis; Image; Representation.

1. INTRODUCCIÓN: IMAGEN Y REPRESENTACIÓN

Toda gran ciudad nos recibe con un aire de familiaridad que resulta difícil de evitar. Esta sensación, como señalan García y Pavés (2014, p. 9), se deriva de un imaginario colectivo alimentado por narrativas culturales, entre las que el cine ocupa un lugar destacado. Así, películas como *La gran belleza* (Sorrentino, 2013) y *Manhattan* (Woody Allen, 1979) han moldeado nuestra percepción de Roma o Nueva York, mientras que obras como *El tercer hombre* (Reed, 1949) y *Lost in Translation* (Coppola, 2003) nos invitan a recorrer Viena y Tokio a través de una lente única. Pero ¿qué imágenes nos ofrece el cine sobre Sevilla?. Aunque su representación suele asociarse con estereotipos de alegría y fiesta, estas simplificaciones esconden una riqueza cultural más profunda. Este trabajo propone analizar cómo el cine durante el siglo XX ha formalizado cinematográficamente una imagen cultural y turística de la ciudad del Guadalquivir.

Hablar de la capital hispalense como escenario cinematográfico implica abordar un corpus visual amplio y diverso, que desafía cualquier categorización simple. Desde los primeros registros documentales hasta producciones recientes como *La peste* (Rodríguez Libero, 2018-2019) o *La otra mirada* (2018-2019), la ciudad ha sido retratada desde múltiples perspectivas que oscilan entre la exaltación del folclore y la exploración de su complejidad histórica. Por ello, este estudio busca trazar una panorámica histórico-artística de estas representaciones durante el siglo XX, examinando cómo el cine contribuyó a la consolidación de la imagen-marca de la perla de Andalucía. Así, desde este enfoque, consideramos la ciudad como un espacio simbólico que integra elementos materiales (arquitectura, paisajes) y humanos (habitantes, prácticas culturales). En palabras de Santos Zunzunegui,

“existe la necesidad de construir una semiótica sincrética que englobe la arquitectura, los espacios organizados, las personas que los utilizan y los objetos que allí se disponen. De esta manera se deja de lado el estudio del espacio como conjunto de signos para abordar la manifestación social de la significación” (2021, p. 522).

El cine, en este sentido, se convierte en una herramienta clave que configura las memorias de las ciudades a partir narrativas visuales que moldean nuestra percepción del espacio urbano. Dicho de otro modo, la escritura cinematográfica de los directores selecciona y organiza elementos urbanos, lo que contribuye a la creación de imaginarios visuales que refuerzan o transforman estereotipos. A este respecto, muchas de las películas que emplean Sevilla como escenario muestran no solo el paisaje físico, sino también su paisanaje. Esto permite trazar también una evolución paralela a la transformación histórica de la ciudad al observar la caracterización de sus habitantes.

Tal y como nos demuestran los estudios previos realizados sobre la construcción de la ciudad objeto de estudio en el cine, muchos de los

largometrajes han contribuido a perpetuar ciertos estereotipos sobre la ciudad y sus habitantes. Rafael Utrera a partir de su libro *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (1997) permitió edificar las bases sobre el estudio de la capital de Andalucía y la imagen proyectada de la misma en el séptimo arte. Además, nos encontramos con estudios dedicados a películas concretas como los realizados por Antonia del Rey Reguillo (2016, 2018) o María José Bogas Ríos y Mónica Tovar Vicente (2017), quienes ya se percataron de una estilización de la ciudad sevillana en base a una serie de estereotipos folclóricos. No obstante, notamos en la revisión de la bibliografía consultada, la pertinencia en la realización de un estudio de carácter analítico textual, así como comparatista, que no solo permitiera trazar la evolución de la ciudad en el cine durante el siglo XX, sino también poner el foco de atención en la escritura cinematográfica para atender fundamentalmente a las *formas de ficcionalizar* la imagen de Sevilla.

También debemos enmarcar la investigación en un campo más amplio de estudios sobre representaciones culturales e identidad visual. En este sentido, la perspectiva de Hans Belting (2007) resulta especialmente reveladora, al concebir la imagen no como una mera reproducción de la realidad visible, sino como una construcción simbólica que articula lo visual, lo social y lo corporal. Como afirma el autor: "una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva" (p. 14). Esta concepción permite abordar la presencia de Sevilla en el cine como una forma visual de narrar una identidad que va más allá del referente urbano: se trata de una imagen interiorizada, proyectada y ritualizada en el imaginario colectivo. Por otro lado, debemos atender a otras perspectivas teóricas que también han abordado el estudio de Sevilla y su identidad visual. Por ejemplo, cabe destacar el abordaje de Egea Fernández-Montesinos (2003) quien ha señalado la persistencia de tópicos visuales ligados al costumbrismo y la españolada, sobre todo en Andalucía, pero que han sido reformulados en el cine contemporáneo bajo claves posfolclóricas o poscostumbristas. Asimismo, el trabajo de Hernández-Ramírez (2004) ha puesto de relieve que el cine actúa como un agente de "turismo inducido", configurando una imagen de Sevilla orientada al deseo del espectador externo. Todos estos enfoques refuerzan la idea de que la imagen cinematográfica de Sevilla debe abordarse también desde su inserción en dispositivos simbólicos que participan en la producción cultural de lo andaluz y lo español.

2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal del presente estudio es analizar cómo la ciudad de Sevilla ha sido representada cinematográficamente a lo largo del siglo XX, a partir de una selección significativa de filmes que permitan identificar tanto constantes narrativas y estéticas como eventuales transformaciones en el discurso audiovisual sobre la capital andaluza. En particular, se busca abordar cómo los cineastas seleccionan hitos arquitectónicos y urbanísticos para dirigir la mirada del espectador hacia interpretaciones específicas de la

ciudad. Este enfoque reconoce la subjetividad inherente a la creación fílmica, donde cada director ofrece una visión parcial de Sevilla, fruto de decisiones estilísticas y narrativas (García y Pavés, 2014, p. 11). Se pretende, además, desde la vía analítico textual, la identificación de las formas fílmicas a la hora de representar dicha ciudad con el fin de determinar si durante el siglo XX asistimos también a una evolución en la escritura cinematográfica de la capital hispalense.

Desde la perspectiva explicada, partimos de la hipótesis de que, a pesar de los cambios estilísticos del lenguaje cinematográfico a lo largo del siglo XX, la representación de Sevilla ha mantenido una serie de rasgos simbólicos y estéticos anclados en una imagen folclorizada y estereotipada, configurando un imaginario urbano basado en una visión idealizada de lo andaluz. Para verificar esta hipótesis, se emplea una metodología cualitativa, basada en el análisis textual y comparativo de un determinado corpus fílmico. Así pues, esta selección de películas ha estado fundamentada en tres criterios principales. Por un lado, la relevancia histórico-artística del filme, por lo que se han incluido títulos clave en la historia del cine español que han utilizado a Sevilla como escenario destacado. También se ha atendido a una diversidad temporal, pues el estudio contempla al menos una obra por década a lo largo del siglo XX en aras de observar la evolución o persistencia de ciertos recursos representativos. El último criterio empleado ha sido el valor simbólico ya que se priorizan filmes en los que la ciudad no solo aparece como un telón de fondo, sino que adquiere una presencia significativa en la construcción narrativa o estética.

Por último, el corpus fílmico seleccionado se organiza cronológicamente comenzando con el cine de los orígenes que establece una relación indisoluble entre la cámara y Sevilla hasta avanzar hacia décadas siguientes, donde el fenómeno de la españolada desempeña un papel central en la configuración de su identidad cultural. Este recorrido permitirá identificar cómo determinados estereotipos, originados en el siglo XVII, han sido reelaborados y perpetuados en las producciones audiovisuales del siglo XX, asentando las bases de las narrativas turísticas contemporáneas. De ese modo, el enfoque diacrónico se justifica por la necesidad de observar la evolución formal y temática en la representación fílmica de la ciudad. Esta perspectiva permite detectar tanto continuidades como rupturas en los modos en que Sevilla ha sido codificada cinematográficamente, articulando una imagen que ha influido decisivamente en su proyección cultural y turística. Veamos pues en lo que sigue, la evolución de la representación de Sevilla en el cine español del siglo XX.

3. LA(S) SEVILLA(S) EN EL CINE

Con la irrupción del cine, muchos operarios de los Lumière se dedicaron a viajar por todo el mundo con el fin de registrar vista de ciudades importantes como París, Londres o Roma. Gracias a estas postales urbanas, los espectadores comienzan a familiarizarse con espacios urbanos en los que no ha estado

físicamente (García Gómez y Pavés, 2014, pp. 9-10), pudiéndose así elaborar una idea sobre la ciudad. Sin embargo, lo que en ocasiones se escapa de los estudios teóricos es que estos operarios también vinieron a España y que entre las ciudades escogidas se encuentra Sevilla y, por lo tanto, fueron los primeros en perfilar su imaginario colectivo. En ese sentido, el punto de origen de la exhibición de la capital hispalense la encontramos en estas primeras experiencias de grabación y exhibición en las que, como afirma Rafael Utrera, "la presencia de folklore autóctono y las muestras de religiosidad popular han sido filmados, en diversos paisajes urbanos, como prioritarios motivos" (Utrera, 1997, p. 13).

Así pues, en estos primeros años del cinematógrafo, la representación de Sevilla se caracterizó por la elección de personajes folclóricos y espacios costumbristas, cuyo éxito en el público provenía de la literatura de viajes y la pintura del siglo XIX. Para ejemplificar esta idea, basta observar postales urbanas como *La Feria de Sevilla* (1898) donde, desde un punto de vista temático, se desarrolla un baile popular con la Plaza de España como telón de fondo (Imagen 1). En un plano formal, la escritura cinematográfica del segmento escogido no plantea novedades con respecto al resto de postales urbanas. De modo que, a partir de un plano fijo de larga duración se muestra la acción en su interior. Este rasgo típico, como decimos, de las primeras grabaciones de los hermanos Lumière ponen de manifiesto que el centro de interés de la imagen es el punto de vista escogido y la acción que es enmarcada por los márgenes del

fotograma. Pero que, en todo caso, debido a la rigidez de la cámara, se seleccionan cuidadosamente detalles y espacios, por lo que es importante atender al qué se graba.



Imagen 1: *La Feria de Sevilla* (Hermanos Lumière).

Por ello, ya desde la impronta documental se percibe a inicios del siglo XX un marcado interés por capturar lo exótico de Sevilla, como una ciudad donde lo cotidiano y lo espectacular se entrelazan. Esa es la razón por la que la mayor parte de estas grabaciones mantengan un hilo temático común basado en el flamenco, los toros, la feria, etc. Bajo el prisma de José Luis Navarrete, "la ciudad de Sevilla y su historia, erigen un arquetipo de lo popular e inmejorable escenario para el desarrollo de la multitud de leyendas y narraciones desde el siglo XVI aproximadamente" (2009, p. 9). Y es que, precisamente, el fotograma escogido encuentra un fuerte parentesco con la pintura costumbrista del siglo XIX cuyo centro de interés también era la representación de estas formas populares sevillanas como en el caso de *Galateo en un puesto de rosquillas de la Feria de Sevilla* (Imagen 2) de Rafael Benjumea, *Limosnas en la Catedral de Sevilla* de José Roldán Martín o *Las cigarreras en el interior de la Fábrica de Tabacos de Sevilla* de Gonzalo Bilbao.



Imagen 2: *Galateo en un puesto de rosquillas de la Feria de Sevilla* (Rafael Benjumea, 1852).

Todo ello ilumina un sendero de posibilidades sobre los inicios de la representación de Sevilla, encorsetadas todas ellas, como podemos observar, en el tópico folclórico. Y, como rasgo común de todas estas obras, pictóricas y cinematográficas, encontramos el uso de personajes como parte indisoluble de la ciudad. Es decir, como afirma Camarero (2013, p. 5) la ciudad "es signo y significado de la acción. Expresa determinadas formas de vida de sus habitantes a la par que contribuye a definir el carácter, a las circunstancias y la diversidad que rodea a cada uno de ellos". Estos tipos populares y su gran acogida en el público encuentran su máximo esplendor con la ópera *Carmen* donde se desarrolla el mundo taurino, el gitanismo, la copla, etc. En efecto, previo al cinematógrafo tenemos una imagen-identidad de Sevilla muy anquilosada en férreos estereotipos que, no solo termina forjando el

imaginario de la ciudad si no que, además, se constituirá como epicentro de la cultura española. En palabras de Bogas Ríos:

“una vez establecida su identidad imaginada, el siglo XX se entiende como un período en el que Sevilla asume la condición de ciudad turística representativa del marco nacional y comprende los efectos beneficiosos que el séptimo arte podía tener para su manifestación” (2017, p. 10).

Sin duda, estas grabaciones ya están definiendo en gran medida lo que vendrá décadas más tarde como por ejemplo *Procesión de Semana Santa*. Nos hallamos ante otra filmación sobre la ciudad de Sevilla que da cuenta de presupuestos básicos en lo que a la construcción del paisaje de la urbe se refiere. Desde un punto de vista cinematográfico, al igual que la postal urbana anteriormente citada, la cámara se instala en un punto fijo desde donde muestra la acción. En este caso tenemos el paso de Nuestro Padre Jesús de las Penas (Imagen 3) por una calle de la ciudad, a la par que podemos ver otros elementos característicos de la procesión como los nazarenos o el capataz.



Imagen 3: *Procesión de Semana Santa* (Hermanos Lumière).

En este tipo de imágenes, mediante planos fijos que durante tres minutos permiten experimentar el latir de la ciudad, se nos muestran espacios icónicos como la calle Sierpes o la Plaza de España que adquieren un protagonismo visual que trasciende su dimensión arquitectónica para convertirse en metáforas de lo español. Esta idea de la ciudad como espacio simbólico, esto es, que va más allá de la propia imagen, es de igual forma tamizada en estos primeros años del siglo XX por la mirada extranjera, que continúa en la perpetuación de tópicos ya que encontraban una recepción favorable en

un público ávido de imágenes románticas y pintorescas¹. El resultado es una Sevilla que, lejos de ser un reflejo fiel de su realidad urbana, se configura como un espacio idealizado que satisface los imaginarios culturales dominantes de la época. Y, lo más importante, ese exacerbado gusto por el exotismo del sur y por sus costumbres funcionarán como metonimia cultural española, puesto que, irá relacionándose a lo largo del siglo XX, la cultura española en su totalidad, con esos parámetros culturales que se encontraban en el sur.

Este tipo de metrajes se acaban configurando pues, como un filtro selectivo que transforma la realidad en representaciones culturales marcadas por el folclore. En el caso de Sevilla, esta “tamización” de lo urbano —basada en la elección deliberada de elementos arquitectónicos y costumbristas— no solo configura una identidad visual para la ciudad, sino que también la inserta en el imaginario colectivo como paradigma de la tradición española. Las primeras grabaciones fílmicas, refuerzan una asociación entre lo monumental y lo autóctono, cimentando una narrativa visual que persiste a lo largo del siglo XX. En este proceso, hitos arquitectónicos como la Giralda o la Plaza de España funcionan en todo caso como símbolos reductores de una ciudad compleja, transformada en un escenario idealizado al servicio del relato costumbrista. Desde una perspectiva antropológica, Hans Belting afirma que “el ser humano no aparece como amo de sus imágenes sino como algo – completamente distinto– como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas” (Belting, 2007, pp. 14-15). Por ello, es importante atender a estas imágenes del cine de los orígenes pues a partir de ahí, las representaciones cinematográficas de Sevilla ya devienen no solo en meras reproducciones visuales, sino que se constituyen como una representación simbólica que va más allá de la propia intención del director, pues adquieren significado a partir de su recepción.

A partir de aquí, se desarrolla todo un entramado fílmico tanto de producción nacional como internacional que van a ir perfilando una determinada forma de ver la ciudad de Sevilla. Así, en las páginas que siguen atenderemos a diferentes títulos dirigidos por nombres clave de la cinematografía como Blasco Ibáñez, Pérez Lugín, Alex de la Iglesia, Francisco Elías, Ana Mariscal, José Gutiérrez Maesso, Fernando de Fuentes, Manuel Romero, Sebastián Bollaín, Buñuel y Mateo Gil.

1. Por ejemplo, con el caso de Alice Guy Blanché, pionera del cine francés, quien en su incursión española a principios del siglo XX, filma mediante numerosos travellings, la zona de Triana con la Torre del Oro al fondo, incluyendo además en sus cintas “bailes como el bolero o el tango en la Casa de Pilatos y los danzarines con mantón y sombrero cordobés o los castizos con trajes de majos y majas (...) pasando por la fachada de la plaza de toros de la Real Maestranza” (Tomar y Bogas, 2017, p. 5). Lo que evidencia cómo se iba moldeando también la mirada extranjera en el cine con respecto a Sevilla.

4. SEVILLA(S) FICCIONALIZADA(S)

Comenzando por la década de 1910, la capital hispalense comienza a introducirse en diferentes ficciones entre las que merece la pena que nos detengamos. Una de ellas es *Sangre y Arena* (Blasco Ibáñez y Max André, 1916) que no solo perpetúa el camino iniciado por los operarios de los hermanos Lumière, sino que contribuye a la evolución formal y narrativa que experimenta la representación de Sevilla en la gran pantalla. Ciertamente este filme resulta revelador por cuanto va a permitir asentar ciertos planteamientos que definirá el resto de las producciones en posteriores décadas. La cinta de Blasco Ibáñez se trata de un drama basado en la vida de un torero que mantiene una historia de amor con María pero que, tras serle infiel y, por tanto, dar pie al desarrollo del triángulo amoroso tan común en este tipo de metrajes, acabará muriendo en el ruedo. Desde el punto de vista de la escritura cinematográfica, sigue los patrones del cine silente basado en lentos movimientos de cámara y un montaje primitivo que alterna en su mayoría planos generales con primeros planos. En este tipo de obras los directores comienzan a jugar con estos elementos para ofrecer un discurso artístico al espectador que, en lo que al binomio cine/Sevilla nos concierne, permite observar nuevos puntos geográficos que son interesantes.

Si comenzamos por el arranque veremos que el propio rótulo se encarga de introducir al espectador en el espacio que posteriormente va a ser mostrado para que no le quepa ninguna duda de que se encuentra en Sevilla. Solo habrá que avanzar un poco más en el filme para que la cámara se adentre en el primer emplazamiento: la calle Sierpes. Corresponde con un segmento que, a partir de un plano fijo, deja latir en su interior la vida de los habitantes sevillanos. De modo que, a la manera de los Lumière, lo primero que nos encontramos es con un claro interés documentalista por parte del director en lo que al registro de la ciudad se refiere, puesto que no aparece ninguno de los personajes principales. Se construye así un conjunto de postales urbanas basadas en el centro de la ciudad (Imagen 4).



Imagen 4: Rótulo y fotograma en la calle Sierpes (*Sangre y Arena*, 1916).

Conforme avanza el filme, podremos ver otros escenarios como la Maestranza, donde tendrá lugar la primera corrida, y los alrededores de esta. Además, también conviene poner el acento en los interiores pues muestran patios exóticos y recargados que elaboran un discurso que debemos deletrear, pues estos espacios entran en consonancia con la grandeza del propio torero, en tanto que se constituyen con un elemento indisoluble del personaje protagonista en esa idea, señalada por Antonia Del Rey Reguillo de que, por ejemplo, el patio donde se ubica al protagonista "está cargado de simbolismo, pues representa el encumbramiento económico y social logrado por el diestro merced a sus éxitos taurinos y supone el lugar de interacción habitual del espada con su familia y amigos" (2018, p. 29). Ciertamente, se configura la idea del espacio como un ente que en el filme adquiere una naturaleza simbólica, como un lugar que va más allá de la propia imagen que se muestra del mismo, lo que permite comprender mejor la propia historia. Por eso, la cámara irá situando a los personajes en diferentes enclaves sevillanos a través de los cuales va guiando al espectador por la ciudad. También sucede con otra protagonista, Carmen, quien decide ir a rezar. Para ello, el director podría haber optado por un rótulo y un plano que nos mostrasen al personaje femenino en dicha acción, sin embargo, desde la forma fílmica, cabe destacar cómo se desarrolla un conjunto de planos estáticos a través del montaje en los que en su interior vemos a Carmen andando por el barrio de Santa Cruz hasta llegar a la catedral (Imagen 5). En ese sentido, se inserta un plano general donde se observa la puerta de la campanilla y a ella entrando. Este momento, excede cualquier necesidad narrativa por cuanto se espesa el relato en ese recorrido del personaje. Es ahí donde, de nuevo, se evidencia un marcado interés por convertir la cámara en testigo de la ciudad que hasta ahora no habíamos visto y que será un rasgo importante para el devenir de la representación de la ciudad. Y, en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, en esta ocasión se usa la Catedral como elemento con un importante atractivo turístico dentro de la ciudad que, podremos verlo, además, como una constante cuando Sevilla aparece en el cine. De hecho, el propio director "era consciente del atractivo visual de ese patrimonio arquitectónico y del interés que sus imágenes podían suscitar dentro y fuera de España" (Rey Reguillo, 2018, p. 29).

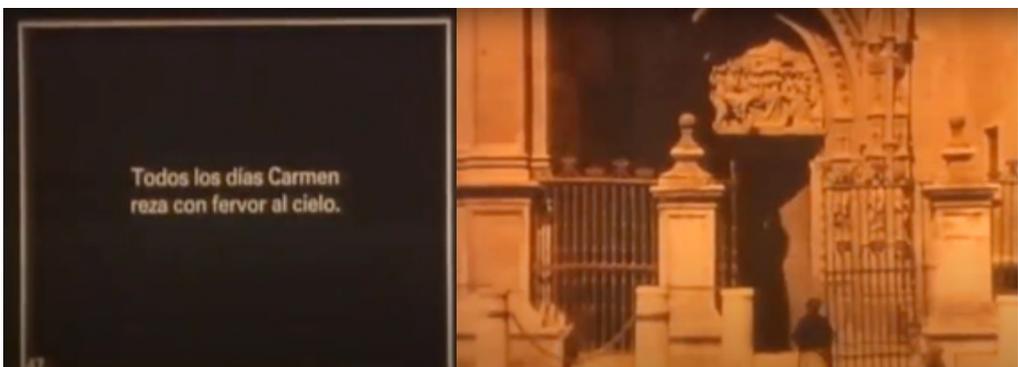


Imagen 5: Carmen entrando en la catedral (Sangre y Arena, 1916)

En este folletín sevillano no podía faltar una escena donde apareciese la Semana Santa. Si bien es cierto que, por los medios técnicos, tuvieron que recrear la escena en Barcelona, aun así, la calidad técnica no fue la esperada. La representación de esta costumbre religiosa, que como vimos, ya llamaba la atención a los primeros operarios, funciona como una constante a lo largo de la representación de Sevilla en el cine. Más adelante podremos ver cómo lo formalizan otros directores, no obstante, en esta ocasión la introducción del evento costumbrista poco aporta a la historia, pues no es un acontecimiento vehicular para su desarrollo. Si bien es cierto que la aparición de unos nazarenos que siguen la procesión de un crucificado, además de atascar el relato, implica la creación de una relación indisoluble entre la cultura popular y Sevilla que, poco a poco, va forjando una idea de ciudad basada en su identidad folclórica (Imagen 6). Sobre todo, establece una conexión importante con su pasado artístico pues esta escena, construida en torno a claroscuros, elabora una relación intertextual con el barroco sevillano de pintores como Zurbarán donde no solo representan este tipo de escenas, sino que estéticamente plantean el uso de escenario ensombrecidos con toques de luz que dotan de tenebrismo a la composición. Además, en los espacios interiores, los encuentros amorosos están dominados por claroscuros que evocan una atmósfera de peligro y deseo. Este contraste visual sitúa a Sevilla como un espacio de pasiones extremas, donde lo sublime y lo trágico coexisten reforzado pues, a partir del trabajo de la luz.



Imagen 6: *Procesión sevillana* (Sangre y Arena, 1916)

Y es que, además de prestar atención a los enclaves más importantes, decíamos que en esa idea de la ciudad como espacio simbólico también debemos atender a los propios habitantes (Camarero, 2013). Ante tal premisa, debemos prestar atención en primera instancia los nombres de los dos protagonistas del largometraje. Tanto Juan como Carmen, son parte del imaginario de la ciudad de Sevilla, gracias a las dos obras que sustentan todo este tipo de representaciones. Hablamos de *Don Juan Tenorio*, la novela dramática escrita por José de Zorilla, junto con la ya citada ópera *Carmen*. Ambas son importantes para la representación de la ciudad hispalense, puesto que los estereotipos que aparecen en ellas constituyen una fuente

de la que beben un sinfín de representaciones cinematográficas. Tal y como afirma Alicia Hernández, "la elección de Don Juan Tenorio no es aleatoria, pues se trataba de una obra romántica muy popular en los escenarios de la época y basada en un personaje típico y reconocible" (Hernández, 2014, p. 351). En cualquier caso, tal y como lo expresa Antonia del Rey, estos tópicos son introducidos a partir de un marcado interés por parte de del director

"por desvincularse de los anacronismos y distorsiones de la españolada, se tradujo en el esfuerzo de la producción por hacer verosímiles y fiables los usos socioculturales contenidos en el argumento, lo que se aprecia de forma especial en las secuencias impregnadas de pintoresquismo costumbrista e indumentario. Obviamente, Blasco no renuncia a dicho pintoresquismo, sino que, como sucede en la novela originaria, lo potencia sirviéndose de los episodios y personajes más propicios" (2018, p. 35).

Por lo tanto, al igual que en las primeras grabaciones del cinematógrafo, se constituye aquí una propuesta cinematográfica donde se presenta no solo la visualización de un espacio, sino cómo este es habitado por personajes que se dan cita ya en el romanticismo. Esta cinta anida en su interior un discurso simbólico que no hace sino evidenciar la tendencia folclórica que el cine ha empleado a la hora de representar la ciudad de Sevilla. En definitiva, nos encontramos frente a un filme fundacional, "cuya potencia temática y estética contribuyó a consolidar algunos de los estereotipos culturales sobre España y lo español que la literatura y las artes venían acuñando en el imaginario internacional desde los siglos anteriores" (Rey Reguillo, 2018, p. 35). Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de revisar otros filmes posteriores que nos permitan corroborar la huella de esta españolada.

El paisaje sevillano que se muestra en estos primeros años experimenta ciertos cambios en décadas siguientes. Merece la pena en ese caso destacar la obra de Pérez Lugin *Currito de la cruz* (1926) donde se desarrolla de nuevo el drama de un triángulo amoroso formado por el torero, su amada y un tercer hombre, en este caso, otro torero. Lo más importante en la cinta, además del perfil estereotípico de los personajes es el especial tratamiento de la ciudad de Sevilla. De hecho, ya no hablamos de postales urbanas, sino de una historia donde los personajes se integran en el espacio, solo que, en este caso, a diferencia de las películas anteriores, Lugin pone en juego unos recursos cinematográficos con los que continua la senda marcada por los hitos cinematográficos abordados, pero a su vez, dota a la ciudad de una focalización propia.

Para evidenciar tal hipótesis, debemos situarnos en el propio arranque de la película donde se sobrepresionan en la pantalla unos textos desde donde se alaba la ciudad de Sevilla (Imagen 7). De ese modo observamos cómo los rótulos en esta cinta adquieren gran relevancia hasta tal punto que

"su comportamiento es tan atípico que llega a invertir las proporciones al uso y presenta una hipertrofia de intertítulos narrativos que convierten su

tejido textual en un lugar donde las imágenes se comportan como elemento subsidiario del texto escrito y no a la inversa, como corresponde'' (Rey Reguillo, 2016, p. 49).

Ciertamente, lo que en el arranque parece atenerse a los procedimientos escriturales de la película anteriormente citada, donde también se nombra a Sevilla en los títulos de crédito, las imágenes que nos ofrece posteriormente de la ciudad viran cuando el cineasta trata de construir una nueva forma de ver Sevilla en el cine. La cámara pues, ofrece un travelling ascendente donde, a partir de planos cercanos, va troceando la Giralda de Sevilla (Imagen 7). Con respecto a esto, lo novedoso de la cinta radica no tanto en lo que muestra sino en cómo lo hace, pues este plano enunciativo en el que paisaje pasa a ser protagonista indiscutible del filme dada la importancia de su presencia, el cineasta se acoge, de forma adelantada, a las fórmulas estilísticas que años más tarde podremos ver en la modernidad cinematográfica. Con un lenguaje puramente cinematográfico el plano general irá descubriéndonos visualmente este hito de la capital hispalense sin que, además, forme parte posterior de la acción, puesto que no será habitado por ninguno de los personajes. Por ello resultan de vital importancia estos primeros momentos del metraje pues el énfasis se desplaza hacia el propio monumento, lo que invita al espectador no solo a ubicarse espacialmente sino a vincular, de nuevo, a Sevilla con la Giralda.



Imagen 7: Dedicatoria a la Giralda y Travelling del monumento (Currito de la Cruz, 1926).

En ese sentido, este tipo de planos, junto con otros elementos, permiten hablar de Sevilla como un personaje más si atendemos a los tres criterios establecidos por Casetti y Di Chio para determinar que el escenario empleado en el filme trasciende la categoría de mero ambiente (1998, pp. 174-176).

En esta ocasión, como veremos más adelante en esta película y en otras, se cumpliría tanto el criterio "anagráfico", por cuanto Sevilla tiene nombre propio a partir de los rótulos. Por otro lado, la ciudad adquiere "relieve", esto es, importancia en el desarrollo de la trama, sobre todo si observamos la introducción de elementos claves en el devenir del relato como los toros y los espacios sevillanos asociados a los mismos o la propia Semana Santa. El último punto y más importante es la "focalización" que, como hemos visto con anterioridad, constituye un eje estilístico en el filme, ya que constantemente la cámara nos muestra ejercicios enunciativos con los que se aleja de los personajes para mostrar constantemente planos de la ciudad. Estos tres puntos pues, funcionan como rasgos estético-narrativos en el filme que nos ocupa, pero, a su vez, podremos observarlo en otras películas en las que la capital hispalense no solo es un mero telón de fondo.

Atendiendo al montaje de nuevo, se inserta un texto donde se alaban los jardines de Sevilla, entretanto, con un cosido de planos que van dando cuenta de un entramado simbólico donde Sevilla es el centro de la imagen. En esta ocasión, además, se cambia el tintado del plano hacia un morado que dota de cierto exotismo a la imagen. Espacios que, en seguida, esta vez sí serán ocupados por los personajes. A este respecto, habría que tener en cuenta la importancia de los espacios ya que "el envoltorio espacial del relato acaba robando protagonismo a los sujetos que lo habitan, hasta convertirlos en un pretexto para su despliegue y lucimiento" (Rey Reguillo, 2016, p. 88). Y es que, solo hay que contemplar cómo Currito, el protagonista, se nos presenta sumergido dentro del Alcázar a partir del plano general. Debemos poner el foco de atención además en cómo el propio director trató con especial interés los enclaves del filme. De modo que, tal y como afirma Perales, concretamente, Pérez Lugín aquí:

"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" (Perales, 1997, p. 28).

Esta selección de lugares es importante como decimos, por su tratamiento visual, ya que a partir del despojado de los personajes, adquieren protagonismo propio, lo que permite elaborar una "imagen real" de la ciudad de Sevilla en términos de Ramón Navarrete (2006, p. 20), quien plantea diferentes formas de abordar la capital hispalense en el audiovisual, y en esta ocasión, se construye toda una senda paisajística que, a partir de esa forma filmica inusual, erige la imagen de una ciudad mucho más poliédrica. Casi podríamos decir que se configura aquí una propuesta que fluctúa entre la ficción y el documental pues en muchas ocasiones la importancia del paisaje sevillano se prolonga en el espacio-tiempo, dilatando las escenas y siendo ese recorrido por la ciudad lo que adquiere mayor protagonismo.

Sobre todo, la vertiente realista se descubre en el final de la cinta. Esto es, en medio del drama ficcional al director le interesa mostrar la Semana Santa de la ciudad. Y es que, de nuevo, con estilemas visuales de la modernidad, el tiempo del relato se espesa a partir de iniciar un recorrido documentalista por diferentes procesiones. Aquí no hay personajes, no hay avance del relato ni sucede nada interesante para la trama; simplemente es una exhibición del folclore Sevillano mediante una cámara fija y rótulos que indican al espectador la Virgen o el Cristo que va a contemplar (Imagen 8). De modo que, esta muestra de la Semana Santa se revela en favor de una retórica a través de la cual la ficción adquiere la faceta de documental mediante el cosido de planos que, no solo atascan la narración, sino que ponen en relieve un acentuado interés por forjar la idea de Sevilla, insistimos, desde sus más antiguas tradiciones.



Imagen 8: *Procesiones sevillanas* (Currito de la Cruz, 1926).

Es tal la impronta de este tipo de metrajés en lo que a la representación de la ciudad se refiere que, dando un salto temporal de casi un centenar de años hasta 2024 nos damos cuenta de que series nacionales, como 1992 del director Alex de la Iglesia, bajo la producción de Netflix, abordan la recreación de la ciudad en términos muy similares. Por ejemplo, la serie que transcurre bajo el desarrollo de la expo del 92 introduce en un segmento narrativo la preparación de unos costaleros de Semana Santa. Y, dejando a un lado otros

elementos simbólicos como la introducción de un coche de caballos como forma de trasladarse desde la estación de trenes de Santa Justa hasta el centro, en la escena podemos ver, además, un conjunto de nazarenos. Esto es totalmente irreal puesto que los nazarenos solo se ven propiamente en las procesiones durante la Semana Santa. Por lo tanto, no había necesidad de usarlos, ni tampoco hacía falta poner en imágenes un ensayo de costaleros, pero de nuevo aquí Alex de la Iglesia se acoge a esa fórmula ya anquilosada de vincular Sevilla con los tópicos folclóricos.

Debemos también de arrojar luz sobre la importancia en el filme del uso de personajes estereotípicos, ya que al igual que sucede con *Sangre y Arena*, tenemos también la concepción de tipos folclóricos cuyas bases características se encuentran en el romanticismo, tal y como comentábamos con anterioridad. No obstante, nos gustaría atender a cierto ejercicio intertextual que opera en el filme. Y es que, en el clímax de la cinta, con la muerte del torero, se nos ofrece una imagen de este mientras es atendido por médicos y compañeros (Imagen 9). A este respecto nos interesa cómo la construcción cinematográfica de este suceso no nace aislada, sino que conecta con referentes pictóricos de la tradición Sevillana como José Villegas. Esta conexión, nada baladí, lo que pone sobre el relieve es la repetición de estereotipos siglo tras siglo, de modo que la representación de la ciudad en estas primeras décadas del siglo XX no sufre cambios más allá de la innovación en el propio lenguaje cinematográfico.



Imagen 9: *Diálogo intertextual entre el fotograma extraído de Currito de la Cruz y el cuadro La Muerte del Maestro (José Villegas, hacia 1884).*

En este diálogo intertextual subyace también una cuestión fundamental y es que, desde un punto de vista antropológico y cultural, algo fundamental en la representación de Sevilla en el cine – o en el resto de las artes– es el uso de estereotipos que de forma inherente forjan una identidad con la ciudad. A este respecto, debemos partir de la concepción de que la cultura configura un conjunto de valores (negativos y positivos), costumbres, normas y modelos, encontrando entre ellos el uso de los estereotipos. El fenómeno de la estereotipia se basa en tres conceptos tal y como señala

Bogas Ríos (2017, p. 58), a saber, fijeza, molde y repetición, por lo que sirve como un instrumento para aprehender la realidad y para llevar a cabo una normalización sociocultural. La estereotipia, en especial con relación a lo étnico y racial, despertó un gran interés a principios del siglo XX dado el impacto que constituye en la construcción de una identidad social. Por ello, la construcción del estereotipo está íntimamente ligada a la subjetividad, como método práctico de selección y recorte de lo real que siempre depende de los intereses y la posición del sujeto que la realiza. A este respecto Schweinitz (2011, p. 5) señala:

“Los estereotipos están pensados para ser los dispositivos mentales relativamente permanentes de un individuo (estabilidad); intersubjetivamente distribuidos dentro de ciertas formaciones sociales, por las cuales se asumen las funciones de creación de consenso y estandarización (conformidad) (...). Además, están limitados a una simple combinación de unas pocas características (reducción); y acompañados por fuertes sentimientos (coloración afectiva). Finalmente, actuando de manera automática, los estereotipos son considerados sustancialmente capaces de interferir en el proceso de percepción y juicio”.

Los estereotipos, por tanto, se tratan de construcciones sociales sobre ciertos colectivos y aquí entra en juego pues, la cuestión de los prejuicios y la adecuación a la realidad, pudiendo estos ser de carácter positivo o negativo. Pero, en lo concerniente a Sevilla, estos personajes que se representan en los filmes, a saber, toreros, gitanas, bandoleros, entre otros, provienen de la literatura, pero que, dado su éxito en el público, acabarían copando gran parte de las tramas de los albores del cine español hasta convertirse en representativos de Sevilla. Sobre todo, será a partir de la *españolada*, entendida como un:

“Género literario, pictórico y musical y, finalmente cinematográfico, troncado en el siglo XVI español. Los personajes, acciones (...) y tramas que lo conforman ya aparecen en las manifestaciones artísticas españolas (...) desde el Seiscientos. (...) Se debe a los románticos europeos, especialmente a los franceses con la creación del término *espagnolade*. (...) Este solo ha puesto nombre a un conjunto de manifestaciones y gustos populares: ‘gitanización’, ‘andalucismo’, bravuconadas de jaques, torerías, supersticiones, sensualidad, danzas flamencas y sucedáneas, hechicerías, y una larga lista de elementos presentes desde siempre en la vena popular de las artes españolas” (Navarrete Cardero, 2003, pp. 10-11).

En ese sentido conviene aclarar que cuando hablamos de *españolada* nos referimos, no solo a la exageración de tópicos, sino a cómo estos se vinculan directamente a Andalucía, tanto en la pintura, como en la literatura y el cine. Por ello debemos subrayar este juego de miradas que plantea la *españolada*, en tanto que confronta el folclore del sur con lo exótico de este, de tal forma que la *españolidad* cinematográfica –y sevillana– surge a partir de un *mirar desde el exterior*. Y, sobre todo, como en el centro de todas estas

representaciones se encuentra de forma inevitable Sevilla como epítome de lo andaluz.

5. CAMBIOS, PERVIVENCIAS Y DESVIACIONES A PARTIR DE LA DÉCADA DE LOS 30

Una década más tarde, textos fílmicos como *María de la O* (Francisco Elías, 1936) continuarán replicando los patrones formales en cuanto a la configuración de la ciudad, puesto que en esta ocasión también la cámara se desprende de los personajes para mostrar, de nuevo, la Giralda de Sevilla, aunque esta vez desde planos generales. Este monumento, a final de la década de los treinta, acaba funcionando como una sinécdoque de Sevilla (Imagen 10), debido sobre todo a su alto grado de exhibición en el séptimo arte. A este respecto, conviene destacar también cómo es la retórica fílmica la que, por medio de la poética del plano cercano, da perfecta expresión de la identidad de Sevilla, mediante un tejido de imágenes destinadas a enaltecer la ciudad. Pero, también en el filme se muestran escenarios como el Barrio de Santa Cruz, tan importante en películas posteriores como *Nadie conoce a Nadie* (Gil, 1999). Por lo tanto, se constata de nuevo cómo existe una tentativa de resaltar a Sevilla a partir de la monumentalidad de la ciudad, lo que acaba definiendo su iconografía, mientras que a su vez enseña barrios típicos de la ciudad en los que destaca lo hiperbólico de la imagen. De nuevo, de lo andaluz a partir del exacerbado gusto por el flamenco, por cuanto la película vincula la capital hispalense también con los tópicos románticos que venimos comentando.



Imagen 10: *Representación de la Giralda* (*María de la O*, 1936).

Desde un plano internacional, y ya en la década de los cuarenta, resulta revelador el filme *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949) porque, a pesar de la modernización que sufre la ciudad a partir de

los años 30 con la exposición Hispanoamericana², la visión extranjera sigue siendo la que se inició en el cine español a principios del siglo. Tan solo hay que observar cuando el protagonista se instala en Sevilla y la cámara, a partir de la profundidad de campo remarcada por el marco de la ventana, permite que el espectador centre su mirada en la Giralda de Sevilla (Imagen 11) que es considerada por teóricos Rafael Utrera como "metáfora plástica de la ciudad" (Utrera, 1997, p. 13). Continuando con el posterior segmento narrativo, el protagonista comienza a cantar nombrando ciertas partes de la ciudad cuyas imágenes son insertadas en el montaje. De modo que, la música integrada diegéticamente en el relato, desempeña un papel crucial en la consolidación de esta imagen. Las coplas interpretadas por los personajes no solo describen los encantos de la ciudad, sino que también actúan como un puente emocional que conecta al espectador con el paisaje. Así, la combinación de sonido e imagen transforma a Sevilla en un personaje más del filme, cuya identidad se define tanto por su monumentalidad visual como por su resonancia musical. Así las cosas, podríamos entender que este segmento fílmico funciona casi como un anuncio de marketing que perpetúa la imagen-marca de Sevilla. Todo ello, a partir de un paseo turístico que el personaje protagonista inicia en lo parece un coche de caballos y que, a partir de la profundidad de campo, permite ir descubriendo nuevas zonas de la ciudad como el Barrio de Santa Cruz, el Parque de María Luisa o los alrededores de la Catedral. Esta idea tiene interés porque "cualquier ruta turística sevillana se pasea por estas construcciones presentes en muchas películas pero que, en este caso particular, son estratégicamente mostradas como reclamos turísticos de obligada visita para estos dos extranjeros en Sevilla" (Hernández, 2014, p. 355).



Imagen 11: *La Giralda doblemente enmarcada* (Jalisco canta en Sevilla, 1949).

2. Concretamente se remodeló parte del Casco Antiguo con los ensanches en el Barrio de Santa Cruz y la incorporación de los terrenos de los Alcázares previamente cedidos por Alfonso XIII; se crearon barrios como el de Heliópolis, Ciudad Jardín (para alojar a los visitantes de la exposición) y el de El Porvenir (...) como también se desarrolló el proyecto más ambicioso de toda la exposición, la Plaza de España (Tomar y Bogas, 2017: 10).

Con la entrada de la segunda mitad del siglo XX, asistimos a una comedia atracción, pero constante, por la introducción de Sevilla en el cine. Para ello podemos aproximarnos a ficciones como *Sucedió en Sevilla* (Gutiérrez Maesso, 1955) en la que se nos va a mostrar una Sevilla más avanzada, ya alejada de personajes estereotípicos, pero con una forma visual similar a las décadas anteriores, pues el director no tendrá empacho en ofrecernos sucesivas rutas por la ciudad con la excusa de seguir a los protagonistas en su paseo en moto por Sevilla. El paisaje aquí incluso recobra tal importancia que la cámara en muchas ocasiones, haciendo alusión de nuevo al cine de los orígenes, se queda fija desde un plano general que, a partir de empequeñecer a los personajes, conforma una vista monumental de los principales hitos arquitectónicos de la ciudad. En la misma década tiene lugar *El hincha* (Elorrieta, 1958) que cuenta la vida de un apasionado del fútbol. Una de sus paradas será Sevilla y a partir de aquí es interesante ver cómo el canon estilístico es bastante similar. La cámara comienza con una postal de la Torre del Oro y, de fondo, una música extradiegética flamenca, para que al espectador no le quepa ninguna duda de que se encuentra en Sevilla. Escenas más adelante podremos cerciorar cómo la cámara vira hacia diferentes planos enunciativos que mediante travellings, tal y como sucedía en las películas comentadas, junto con planos muy cercanos, van troceando la ciudad, sobre todo, la Giralda hasta que finalmente podemos ver la ya emblemática cúpula. Esta idea nos conviene por cuanto en el arranque del filme una voz over, a modo documental, nos presenta la ciudad de Madrid desde diferentes puntos de vista, siempre fijos y repletos de gente. No hay monumentos, no hay resquicios de elementos emblemáticos, solo la vinculación de la capital de España con la prisa, frente a la configuración del espacio simbólico sevillano que, incluso desde los propios personajes, es caracterizado por su tranquilidad y pureza. De modo que, podemos observar cómo apenas encontramos una evolución formal ni temática. Por lo tanto, mientras que la ciudad iba evolucionando, la imagen que se proyecta de la misma quedaba encorsetada a características muy limitadas.

La década de los sesenta también aporta en este recorrido artístico por la construcción de Sevilla y su formalización fílmica. De la mano de Ana Mariscal, una de las pocas mujeres que se engrosan la diestra títulos que han usado a Sevilla como escenario, junto con Margarita Alexandre en *La Gata* (1954), nos adentraremos de nuevo en el ya conocido mundo de folclóricos y pintorescos tópicos a través de *Feria en Sevilla* (Mariscal, 1962). Este filme nos cuenta la historia de un frustrado sevillano que le gustaría dedicarse al cante, pero su padre está empeinado en que trabaje como torero. La fórmula discursiva empleada en esta película, como veremos, gravita en torno a los estilemas ejecutados por los directores anteriormente. La cámara pues, penetra en el universo sevillano ya conocido: flamenco, toros y procesiones. Es así como el protagonista paseará por las calles mediante planos generales que permitan contemplar las repetidas postales de la ciudad: el Alcázar, los alrededores de la Catedral, la Giralda, la Maestranza, la calle Sierpes, Triana, La Maestranza. De hecho, al igual que sucede en *Jalisco canta en Sevilla*, la película se sirve de la música folclórica extradiegética para insertar los monumentos a la par

que son recitados por la canción. Por otro lado, otro segmento narrativo enseña un grupo de sevillanos bailando flamenco en la plaza de España, lo que recuerda a las mismas postales urbanas filmadas por los operarios de los hermanos Lumière sesenta años antes (Imagen 12) y es que, en palabras de Victoria Fonseca a merced del análisis *Los duendes de Andalucía* (1964) de la misma directora, “Sevilla está constreñida en un encuadre escenográfico tradicional” (Fonseca, 1997, p. 85).

En esta operación, el cine actúa como lo que Urry (1990) ha denominado una “máquina de visibilidad” que orienta la mirada del espectador hacia determinados objetos culturales y urbanos, seleccionados por su capacidad evocadora. El caso que nos ocupa es paradigmático en este sentido, ya que el relato se detiene ostensiblemente para mostrar procesiones, bailes flamencos y enclaves monumentales sin necesidad argumental, convirtiendo el espacio urbano en un auténtico escenario turístico-fílmico. Así, el cine no sólo representa la ciudad, sino que produce su visualidad desde un *régimen escópico folclorizado*. Este modelo visual no está desconectado del turismo, sino que lo alimenta, lo guía y lo condiciona. En efecto, muchos de los recorridos turísticos actuales en Sevilla repiten literalmente estos itinerarios fílmicos: la Giralda como plano enunciativo inaugural, la Maestranza como núcleo del relato taurino, el Barrio de Santa Cruz como escenario de tránsito emocional, o la Plaza de España como fondo ideal para el costumbrismo coreográfico³.



Imagen 12: Grupo de sevillanos bailando en la Plaza España (Feria en Sevilla, 1962).

3. Aunque la conexión entre cine y turismo se escapa en cierta medida de nuestro objeto de estudio, cabe entender que entre ambas disciplinas se construye una relación unidireccional. Tal y como advierte Hernández-Ramírez (2004), existe una mutua retroalimentación entre la imagen fílmica de la ciudad y su instrumentalización turística. Las instituciones locales —ayuntamientos, oficinas de turismo, productoras— no son ajenas a esta lógica, y de hecho han promovido activamente rodajes que perpetúan dicha imagen identitaria.

Más tarde, el protagonista aparece ante diferentes procesiones con el fin de rezar por su próxima corrida. Aquí la cámara adopta una función enunciativa al desplazar a los personajes para mostrarnos diferentes procesiones a modo documental. Incluso, sorprende el uso de planos con una composición totalmente desequilibrada (Imagen 13) que no tienen que ver con el punto de vista realista, sino que revelan un discurso formal que dota al espacio de una dimensión plástica. Todo ello no hace sino subrayar la intención de vincular de nuevo la Semana Santa con Sevilla, pues este tipo de momentos privilegia el tiempo de espera en el espectador que no hace sino contemplar diferentes vírgenes y cristos. Esta operación de sentido se complementa con una música diegética procedente de la banda procesional, junto con la Saeta que privilegia la representación de elementos típicos de la capital hispalense.



Imagen 13: *Plano desequilibrado* (Feria en Sevilla, 1962).

Por último, queríamos hacer alusión a cómo en las últimas décadas de siglo asistimos tanto a cierta experimentación formal en la representación de Sevilla de la mano de Juan Sebastián Bollaín con su tetralogía *Soñar con Sevilla* (1979), como una continuación de las formas fílmicas analizadas como en el caso de *Un Oscuro Objeto llamado deseo* (Buñuel, 1978) donde la cámara de nuevo se desprende de los personajes para mostrar la Giralda, acompañado dicho plano del comentario de uno de los personajes alabando tal monumento. Para concluir, menciono aparte también merecen una película con la que cerramos el siglo XX, *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999). En ella, a pesar de que hayan pasado cien años desde las primeras grabaciones e inclusive tratándose de un género hasta ahora no tratado en la ciudad, el thriller, la construcción de Sevilla no se aleja de los tópicos. En palabras de Pérez Rufi, “el peso de los aspectos más tópicos de la Semana Santa, la

“colección de postales” y la referencia a generalizaciones del carácter de sus habitantes (...) hacen de Sevilla un personaje plano, torpemente configurado mediante un número de características limitadas y estereotipadas” (2007, pp. 106-107). La forma fílmica acompaña aquí a dicha representación, insistiendo en esa idea de un espacio simbólico sevillano basado en la alternancia de planos generales de la ciudad que recogen los ya conocidos monumentos. Desde el punto de vista del estudio de la imagen proyectada de Sevilla, en el que entra también el estudio de los estereotipos, desde finales del siglo XX comienza a desarrollarse, muy vinculado a Sevilla, lo que se conoce como poscostumbrismo que el teórico Alberto Egea entiende como la toma de conciencia sobre los tópicos empleados en la española, de tal manera que “se reconoce el carácter construido de ese sistema y la posibilidad de desmontarlo revelando sus diversas estrategias retóricas” (Egea Fernández-Montesinos, 2003, p.3). Tal es el caso de filmes como *La niña de tus ojos* o *Blancanieves* en los que podemos ver, mediante una conciencia estética y narrativa posmoderna, una construcción de los tópicos sociales que hemos visto a lo largo del presente trabajo a la hora de construir el imaginario sevillano.

CONCLUSIONES

Tras el análisis realizado, podemos afirmar que la representación cinematográfica de Sevilla a lo largo del siglo XX ha tendido hacia una notable homogeneidad estética y simbólica. Así, la senda analítica nos ha brindado la posibilidad de establecer ciertas premisas estilísticas y narrativas en cuanto a la construcción de la ciudad de Sevilla en el cine a lo largo del siglo XX. Abordadas desde una perspectiva comparatista, pero ante todo histórica y artística, el análisis de algunas secuencias de los filmes representativos en lo que a la introducción de Sevilla se refiere, nos ha conducido a cerciorar que las películas de las que nos venimos ocupando han construido una sólida base que ya venía de las obras pictóricas, pero la que han ido pivotando ciertas novedades formales. Esto permite verificar la hipótesis de partida ya que, efectivamente a pesar de los cambios formales introducidos por distintas corrientes fílmicas y por el paso del tiempo, se mantienen constantes narrativas que refuerzan una imagen costumbrista de la ciudad.

El corpus escogido ha permitido observar un marco común de recursos plásticos, tales como la profundidad de campo, el plano enunciativo, la vinculación de la música con la imagen, el uso del claroscuro y el tenebrismo, rótulos con alabanzas a la ciudad, travellings ascendentes a la hora de mostrar la Giralda, así como la vertiente verista que mediante el uso de un tiempo plástico que espesa el relato en favor de mostrar al espectador festividades tan importantes para la ciudad como la Semana Santa. Todo ello, unido a introducción de ciertas disonancias formales como planos desequilibrados y oblicuos que rompen con el canon clásico en el caso de la cineasta Ana Mariscal. Todo ello permite revelar, mediante el método analítico interdisciplinar, cómo la introducción de Sevilla en la gran pantalla no solo se hace mediante tópicos folclóricos, tal y como han evidenciado tantos otros directores, sino

que los directores ponen en juego también distintas operaciones de sentido que configuran la capital hispalense como un personaje más.

La persistente representación de Sevilla a través de ciertos elementos icónicos —la Giralda, la Plaza de España, el flamenco, la Semana Santa o el paseo en coche de caballos— revela un proceso de cristalización simbólica que no es casual. En películas como *Sangre y Arena*, *Currito de la Cruz* o *Jalisco canta en Sevilla* se observa una insistencia por parte del discurso visual en fijar una imagen de la ciudad que no remite tanto a la Sevilla real y compleja, sino a una Sevilla construida como sinécdoque del folclore nacional. Esta insistencia no solo responde a un interés estético o narrativo, sino también a una lógica de consumo: el espectador extranjero —pero también el nacional— encuentra en estas imágenes una ciudad codificada y estereotipada, fácil de leer, reconocible y, por tanto, consumible. Desde una perspectiva antropológica, esta operación visual tiene implicaciones sobre los propios habitantes de Sevilla. La ciudad es más que sus monumentos: es un entramado de prácticas, memorias, tensiones y resistencias. Sin embargo, las representaciones dominantes tienden a invisibilizar esta dimensión viva, ofreciendo una imagen complaciente orientada al visitante, más que al ciudadano. La repetición de ciertos estereotipos —el torero, la bailaora, el nazareno— acaba moldeando tanto la percepción externa como la autoimagen de los propios sevillanos, en un complejo proceso de retroalimentación cultural.

Finalmente, esta aproximación invita a futuras investigaciones centradas en otras formas de representación —como la fotografía, las redes sociales o las series televisivas— y en cómo estas interactúan con los imaginarios locales. De modo que sea posible comprobar cómo estos discursos visuales perpetúan o deconstruyen los estereotipos y, lo más importante, cómo se formaliza la imagen ciudad de Sevilla ya que solo así se podrá comprender la complejidad de la ciudad como fenómeno cultural y no únicamente como una mera postal folclórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz Editores

Bogas Ríos, M. J. (2017). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz*. Madrid: Universidad Complutense. (Tesis Doctoral).

Camarero Gómez, G. (2013). *Ciudades europeas en el cine*. Akal.

Caseti, F. y Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Egea Fernández-Montesinos, A. (2003). *Tópicos andaluces en el cine contemporáneo: de la españolada al poscostumbrismo*. Centra: Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Fonseca, V. (1997). Los duentes de Andalucía. En R. Utrera (ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (pp. 83-99). Sevilla: Padilla Libros,

García Gómez, F. y Pavés, G. (2014). *Ciudades de Cine*. Madrid: Cátedra

Hernández-Ramírez, J. (2004). Turismo inducido. La configuración de la imagen turística de Sevilla a través del cine comercial. En *Congreso Internacional: Patrimonio, Desarrollo Rural y Turismo en el siglo XXI*. Sevilla: Universidad de Sevilla

Hernández Vicente, A. (2014). Sevilla. Del tipismo folclórico al thriller tenebrista. En F. García Gómez y G. Pavés (coords.), *Ciudades de Cine*. Madrid: Cátedra.

Navarrete, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Quiasmo editorial

Navarrete Cardero, J. L. (2003). La españolada y Sevilla. *Cuadernos de Eihceroa*, (4), 9-67.

Perales, F. (1997). Currito de la cruz. En R. Utrera (ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (pp. 25-41). Sevilla: Padilla Libros.

Pérez Rufí, J. P. (2007). Sevilla como personaje en nadie conoce a nadie. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (1), 94-110.

Rey Reguillo, A. (2018). El estimable logro de un diletante. Sangre y arena (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916). *Archivos de la Fílmoteca*, (74), 23-36.

Rey Reguillo, A. (2016). Los rótulos, o la disrupción narrativa en *Currito de la Cruz* (1925). *Secuencias*, (11), 49-63. Doi: <https://doi.org/10.15366/secuencias2000.11.004>

Schweinitz, J. (2011). *Film and stereotype. A Challenge for Cinema and Theory*. New York: Columbia University Press.

Tovar Vicente, M. y Bogas Ríos, M. J. (2017). Del thriller a la acción: la ciudad de Sevilla como plató cinematográfico Funciones y localizaciones de la urbe en tres relatos fílmicos. *L'age d'or*, (10), 1-18. Doi: <https://doi.org/10.4000/agedor.1771>

Utrera, R. (1997). *Imágenes cinematográficas de Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros.

Urry, J. (1990). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. SAGE Publications

Zunzunegui, S. (2021). El laberinto de la mirada. El museo como espacio de sentido. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (22), 521-540.