

# LA IMAGEN DE ANDALUCÍA Y SEVILLA EN *CHARLIE CHAPLIN'S BURLESQUE ON CARMEN* (CHARLES CHAPLIN, 1916)

LUCIA PÉREZ GARCÍA  
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 31/03/2022  
Fecha de aceptación: 17/11/2022

## *Resumen*

Desde 1915 hasta la actualidad, muchos directores nos han dejado su visión de Carmen. Una visión que en muchas ocasiones ha estado condicionada por la de los viajeros y artistas del siglo XIX. Es el caso, sobre todo, de los primeros filmes, tanto por su cercanía temporal con el movimiento romántico, como por encontrarse en un momento de desarrollo de la técnica cinematográfica, donde los medios no permitían grandes alardes, y primaba el espectáculo. Ejemplo de ello es la *Carmen* de Chaplin la cual, además, tiene la peculiaridad de tratarse de una parodia. El interés que genera conocer la visión de tan importante director se ve, pues, duplicado, ya que una parodia no hace más que ahondar en el tópico hasta la exageración. Así, en este trabajo se hace un análisis cinematográfico de la imagen de Andalucía y Sevilla que se desprende de esta producción, buscando entender su visión personal y relación con nuestra cultura, y cómo esta fue recibida.

## *Palabras clave*

Cine; Carmen; Chaplin; Andalucía; Sevilla

## THE IMAGE OF ANDALUSIA AND SEVILLE IN CHARLIE CHAPLIN'S BURLESQUE ON CARMEN (CHARLES CHAPLIN, 1916)

## *Abstract*

From 1915, many directors have shown us their vision of Carmen. A vision that on many occasions has been conditioned by that of the travelers and artists of the 19th century. This is the case of the earlier films, both because of their temporal proximity to the romantic movement, and because they were made at a time when the development of the cinematographic technique did not allow great boasting, and the spectacle was the priority. A good example is Chaplin's *Carmen* which, moreover, has the peculiarity of being a parody. The interest generated by analyzing the vision of such an important director is, therefore, doubled, since a parody carries the topic to the exaggeration. That is why it is intended to make a cinematographic analysis of the image of Andalusia and Seville that emerges from this production, seeking to understand Chaplin's personal vision and his relationships with our culture, and the way it was received.

## *Keywords*

Cinema; Carmen; Chaplin; Andalusia; Seville



## Introducción

La relación de Charles Chaplin con Sevilla cabe en una frase pronunciada en 1921, a su llegada a Europa a bordo del *Olympic* para acudir al estreno de *El Chico* en Londres y París: “Tras Rusia, mi plan es ver España. Siento un gran anhelo por el romanticismo de Sevilla, además, quiero ver una corrida de toros”<sup>1</sup>.

Seis años antes de esta declaración Chaplin rodaba para Essanay su propia versión de *Carmen*. Nunca había estado en Sevilla. Tampoco había pisado España. Pero no es necesario experimentar un lugar para representarlo. Basta con sentir una cierta complicidad, un sentimiento que empuje a llevar a cabo ese viaje al que solo te puede llevar el cine. Y Chaplin lo sentía. Si bien en su mente estaba la imagen de Sevilla transmitida por los viajeros románticos -muchos de ellos, no por casualidad, ingleses-, la realidad siempre terminaba ocupando un lugar fundamental en sus películas: su mundo. Anhelaba el mito como lo que era: un mito. Se desconoce si pudo ver alguna obra de David Roberts, o si leyó *Viaje por España* (1840) de Théophile Gautier, lleno de mujeres bonitas y picantes, y con las corridas de toros más brillantes de España<sup>2</sup>. Tampoco se tiene constancia de los cauces que le llevaron a interesarse por el carácter romántico y por la Sevilla real que lo contenía: la novela, la ópera o el cine<sup>3</sup>. El único dato objetivo es la afirmación que iniciaba este apartado. El único testimonio material, su película: *Carmen* (1916) o, como ha llegado hasta nuestros días: *Charlie Chaplin's burlesque on Carmen*.

Por entonces, el éxito y la fama de Chaplin rozaban la locura. Solo un año antes del estreno de *Carmen*, el periodista Charles McGuirk, en un artículo de la *Motion Picture Magazine*, inventaba el término “chaplinitis”. El mundo entero vivía atento a esta nueva figura del cine. Sus películas abarrotaban las salas en todos los rincones del planeta. Y *Carmen*, como el resto, no fue una excepción: mientras la de Chaplin se estrenó en numerosos países europeos, incluyendo España, la distribución de las versiones de DeMille y Walsh se limitó prácticamente a estados Unidos<sup>4</sup>. La mayoría de los espectadores que compraron su entrada no habían visitado, ni probablemente lo harían, Sevilla. Quizás fueran numerosos los norteamericanos que vieron la *Carmen* de DeMille (1915) o la de Raoul Walsh, pero nunca existió una demillitis ni una walshitis.

Así, al analizar la visión de Sevilla en la obra de Chaplin, estamos analizando aquella con la que convivió medio mundo durante los inicios del siglo XX. Pues el cine, mucho más que la pintura, la literatura, y la ópera, era el arte del pueblo. Un nuevo arte cuyo poder sobre las masas fue demoledor desde los inicios.

Si bien son numerosos los estudios sobre el cineasta londinense, y otras tantas las obras escritas por él mismo, pocas de ellas dedican el tiempo suficiente a tratar esta película, menos aún a hablar de la visión romántica que transmite el film. Destaca el trabajo *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales* (2010), coordinado por Rafael Utrera Macías y Virginia Guarinos, donde se hace un estudio muy completo sobre la presencia de Carmen en el cine, incluyendo un capítulo sobre las adaptaciones en el cine silente. Y, en menor medida, el estudio de José Luis Navarrete Cardero, en su obra *La españolada y Sevilla* (2003), donde dedica unas páginas a la película de Chaplin, aunque de forma escueta y epidérmica<sup>5</sup>. Es por ello que

---

<sup>1</sup> Chaplin citado por Robinson, 2014: 150. Es curioso que en Francia, al toreo cómico le denominan *charlotada*, en alusión a Charlot.

<sup>2</sup> Gautier, 2008: 249-256.

<sup>3</sup> La primera versión cinematográfica de *Carmen* fue la de Alice Guy, en 1906. Posteriormente, el italiano Gerolamo Lo Savio, dirigió la suya en 1909. Dos años después, el español, Ricardo de Baños rodó *Carmen o la hija del contrabandista*. (1911). Tras ellas vendrían las de Cecil B. DeMille y Raoul Walsh en 1915.

<sup>4</sup> Según datos de IMDb, la *Carmen* de DeMille se estrenó en Estados Unidos (1915), Suiza (1917) y Dinamarca (1918); la de Walsh, en Estados Unidos (1915) y Brasil (1916); y la de Chaplin en Estados Unidos (1915 la versión original y 1916 la de la Essanay), España (1918), Dinamarca (1918), Noruega (1918), Francia (1921), Portugal (1922), Hungría (1923), Finlandia (1931) y Reino Unido (1932). [https://www.imdb.com/title/tt0005077/releaseinfo?ref\\_=ttrv\\_ql\\_dt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0005077/releaseinfo?ref_=ttrv_ql_dt_2) [consulta: 20 febrero 2022].

<sup>5</sup> Navarrete Cardero, 2003: 30-33.

se hace conveniente un análisis más detenido, pues la Sevilla de hoy está edificada sobre las visiones que de ella ha dado la historia y, la de Chaplin ha sido, quizás, una de las de ámbito más universal.

A la hora de analizar la película hay que tener en cuenta que, mientras que las otras versiones cinematográficas de la época, la de Cecil B. DeMille (1915) y Raoul Walsh (1915), bebían de la novela de Mérimée -la ópera aun no era de dominio público, si bien tomaban muchos elementos de la misma ya que fue el medio por el que se expandió la obra-, la de Chaplin lo hizo del propio cine, parodiando no solo la historia, sino a la propia industria y a la sociedad. Esto obliga a hacer una revisión de las anteriores, y tomar a Merimée y Bizet como fuentes secundarias. Así, cualquier elemento o variación va a surgir, en primer lugar, a partir de las películas anteriores, y es a ellas, principalmente, a las que nos remitiremos.

En este sentido, es necesario aclarar que para que una obra se considere parodia debe cumplir varios requisitos. Por una parte, debe existir una obra parodiada, la cual debe ser conocida por el público<sup>6</sup>. En este caso, la película de DeMille que, pese a su distribución limitada, fue un éxito de taquilla en Estados Unidos<sup>7</sup> -no tanto de crítica- gracias a su famosa protagonista: la soprano Geraldine Farrar, y a los lujosos teatros en los que se proyectaba<sup>8</sup>. Por otra parte, debe presentar el material parodiado de una forma reconocible<sup>9</sup>. Para ello, Chaplin procuró una misma planificación general de la producción<sup>10</sup>. Y, por último, suele contener una actitud crítica<sup>11</sup>. En este caso, hacia los grandes directores de una naciente industria, hacía la figura de la mujer fatal, hacia la seriedad de una realidad que nunca lo es y, en cierta forma, hacia los estereotipos, pues si algo caracteriza su carrera es el intento de combatir los estereotipos y conceptos universales.

Para este estudio, entre las muchas versiones que circulan por la red, se ha utilizado la versión restaurada de *The Chaplin Essanay Project*, cuyo metraje es de 31 minutos, ya que está considerada como la más cercana a la obra original de Chaplin. Para reconstruir el proceso de producción y la propia historia interna del filme se recurre tanto a la bibliografía general y específica sobre el autor, la compañía y su contexto, como a la documentación conservada en el *Charlie Chaplin Archive*.

El análisis se centra principalmente en los personajes y las localizaciones, tratando de forma transversal el resto de elementos que completan la visión de conjunto como son el vestuario, el *attrezzo* o incluso gestos y comportamientos. Todo ello será estudiado conforme a su relación con la visión romántica de Sevilla y Andalucía, recurriendo para ello a las fuentes literarias y artísticas de los viajeros y artistas -tanto extranjeros como locales- del siglo XIX, así como a investigaciones posteriores sobre aspectos concretos.

Con todo ello se pretende analizar la imagen que el cine, y en concreto en el caso de Chaplin, ofrecía de Andalucía, resumida en este caso en la película de Carmen y la ciudad de Sevilla. Un medio de masas cuyo alcance era muy superior al de obras literarias, musicales o plásticas, y que podía llegar de forma más directa y cercana a un público que interiorizaría a través de él la imagen de Andalucía. Se deja abierta a próximas investigaciones el estudio de la recepción y su extensión cultural y temporal.

---

<sup>6</sup> Markus, 2011: 48.

<sup>7</sup> Al estreno en Nueva York asistieron 20.000 espectadores, llegando a 144.000 durante la primera semana de proyección. Vilches, 2005: 28.

<sup>8</sup> Vilches, 2005: 24 y 28. Y, sin embargo, contaba con una producción espectacular: los intertítulos servían de transición visual al plano siguiente, la luz estaba perfectamente equilibrada para enfatizar la calidad de la película y su coloreado, y era capaz de transmitir la dramática relación de los protagonistas; una buena profundidad de campo, gran cantidad de planos medios cerrados de Farrar y una angulación espectacular en la secuencia de la corrida. El productor Jesse Lasky achacaba las diferentes opiniones críticas a la poca formación aún en el mundo cinematográfico de estos profesionales, acostumbrados a la crítica teatral. Véase Higashi, 1994: 23 y 26.

<sup>9</sup> Markus, 2011: 48.

<sup>10</sup> Vilches, 2005: 28.

<sup>11</sup> Markus, 2011: 48.

### Contexto de producción: Chaplin en la Essanay

Charles Chaplin (1889-1977) firmó por la Essanay en enero de 1915. El contrato especificaba que Chaplin debía producir, dirigir, supervisar, escribir, diseñar los decorados y actuar en todos los filmes, los cuales debían tener no menos de 1.000 pies de película. Además, hacía especial hincapié en que el contratado debía dar lo mejor de sí mismo en cada producción, las cuales llevarían la marca CHAPLIN BRAND<sup>12</sup>.

Por todo ello, la compañía, fundada por George K. Spoor y G. M. Anderson, le ofrecía 1.250 dólares a la semana, más un bono de 10.000 dólares, 5.000 al firmar el contrato y 5.000 a la conclusión del mismo<sup>13</sup>, lo cual sobrepasaba en mucho la cantidad ofrecida por Sennet si permanecía en la Keystone. Sin embargo, no fue solo el dinero lo que convenció a Chaplin, sino la libertad de controlar cada aspecto de su obra, la cual llevaría su seña propia.

En primer lugar, podía romper al fin con la fórmula de Sennet, tan diferente a su modo de entender la comedia. Mientras el de aquel se basaba principalmente en el gag, con ciertos toques de improvisación, el de Chaplin lo estaba en la tragedia y la observación de la realidad<sup>14</sup>, conceptos derivados de la pantomima y de su propia biografía, y que había interiorizado en su etapa londinense.

Y, en segundo lugar, sería dueño del tiempo. Ese tiempo que por entonces corría más que nunca, cambiando el mundo a cada segundo, se presentaba ante Chaplin lleno de posibilidades: tiempo para pensar, tiempo para corregir, tiempo para encontrar a los técnicos y actores perfectos...<sup>15</sup> Con Sennet todo debía estar concluido en un solo día. Ahora Chaplin disponía de todo lo necesario para construir su visión. Su tiempo se convirtió en tiempo relativo, ese que tan de moda estaba a principios del siglo XX<sup>16</sup>.

Fue entonces cuando nació el verdadero Chaplin<sup>17</sup>. Fue entonces, también, cuando nació Charlot<sup>18</sup>. A partir de ese momento, sus películas tendrían un argumento decente, lejos de las excusas cómicas y los gags; su mundo estaría poblado de personajes reales que se enfrentan

---

<sup>12</sup> *Memorandum of agreement and entered into this da y of December 1914 by and between the Essanay Film Manufacturing Co. and Charles Spencer Chaplin*. December 1914, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00016025, CH084, leaf 1.

<sup>13</sup> *Memorandum of agreement and entered into this da y of December 1914 by and between the Essanay Film Manufacturing Co. and Charles Spencer Chaplin*. December 1914, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00016025, CH084, leaf 1. A esta cantidad se añadieron 100.000 dólares repartidos en diez pagas de 10.000, una por cada película terminada. *Legal proceedings concerning the case "Chaplin vs. Vitagraph-Lubin-Selig, Essanay Inc. and Essanay Film Manufacturing Company" for the distribution of "Carmen"*. May 1916, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00313941, CH143, leaf 1.

<sup>14</sup> Villegas López, 2003: 82.

<sup>15</sup> Fue el inicio de su relación profesional con el cámara Roland Totheran, y con la actriz Edna Purviance. Baker, 1957: 8.

<sup>16</sup> Si bien en una alegación posterior, la Essanay se quejaba de que Chaplin no estaba haciendo las películas lo suficientemente rápido y que debido a ello habían perdido beneficios. A ello Chaplin alegaba que nunca le pusieron sobre aviso ni le metieron prisa para acabar una producción, y que ellos obtuvieron muchos beneficios con su imagen. *Legal proceedings concerning the case "Chaplin vs. Vitagraph-Lubin-Selig, Essanay Inc. and Essanay Film Manufacturing Company" for the distribution of "Carmen"*. May 1916, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00313941, CH143, leaves 4-11.

<sup>17</sup> Si bien es cierto que sus primeras obras en Essanay fueron una especie de remakes refinados de los filmes de Keystone Es el caso de *Charlot trasnochador* (Charles Chaplin, 1915) y *Charlot y Fatty en el café* (Charles Chaplin, 1914) o *Charlot en el parque* (Charles Chaplin, 1915) y *Charlot de conquista* (Charles Chaplin, 1914). Neighbour (2000): 23.

<sup>18</sup> A este respecto se puede citar el artículo escrito en 1967 por John Balby para *Los Angeles Herald-Examiner*: "Claramente, el verdadero Charles Chaplin no es el hombre viviente de 78 años que recientemente escribió, dirigió, compuso la música e hizo un papel en La condesa de Hong Kong, Pregúntele a cualquiera. El verdadero Charly es ese tipo pequeño con bombín negro, bastón y bigote que se balancea entre penurias y desigualdades en las películas silentes de las primera cuatro décadas de este siglo". Balby, 1967: 6.

a situaciones improbables, pero no imposibles; y su humor no sería crudo nunca más, sino que se desprendería del alma y del corazón<sup>19</sup>. Fue en este ambiente donde surgió la idea de rodar *Carmen*.

*Carmen* fue la primera y única adaptación de Chaplin. En ella se pueden apreciar las mejoras creativas que Chaplin fue desarrollando gracias a las condiciones ofrecidas por la Essanay. Si bien no aparece Charlot, el personaje interpretado por Chaplin es una reminiscencia del mismo y, por tanto, está rodeado del mundo que Chaplin estaba empezando a construir a su alrededor: la realidad. Una realidad que no es precisamente la diegética del mito, sino la de la parodia de un momento y una tendencia cinematográfica ante la que Chaplin pretende reaccionar: Cecil B. DeMille o Raoul Walsh como representantes de un momento clave en la historia del cine, en el que las producciones tendían a ser cada vez más lujosas; la mujer fatal como personaje protagonista, y su influencia en la cultura contemporánea; las nuevas estrellas y divas de Hollywood; la publicidad y el consumo<sup>20</sup>; la vuelta a atrás en la democratización de la cultura a través del cine, con la productora de Jesse Lasky como ejemplo de búsqueda de un público respetable y más elevado que los “simples” inmigrantes y trabajadores<sup>21</sup>, y el tópico, las convenciones, la diferencia, pues Chaplin, en el fondo, siempre buscó llamar la atención ante la desigualdad y la injusticia en el mundo real a través de su propio mundo cinematográfico. Charlot fue el inicio. El broche final serían *El gran dictador* (1940) y *Monsieur Verdoux* (1947).

En ella, además, el drama y la tragedia se alían cada vez más sutilmente con la comedia en busca de la risa y la emoción. A ello se une el complicado diseño de decorados, *attrezzo* y vestuario. El tiempo y la libertad creativa eran, pues, fundamentales<sup>22</sup>. Sin embargo, fueron estos precisamente los que corrieron en su contra.

Cuando Chaplin dejó la compañía para firmar con Mutual, la Essanay se atribuyó los derechos de la película, ampliándola de dos a cuatro rollos con metraje desechado y nuevas escenas dirigidas por Leo White, con el actor Ben Turpin interpretando el papel de un gitano llamado El Remendado, que busca la atención del personaje de Frasquita (May White)<sup>23</sup>. De esta forma, la *Carmen* de Chaplin fue reestrenada el 10 de abril de 1916 con el título *Charlie Chaplin's burlesque on Carmen*<sup>24</sup>.

No existen copias ni de la versión original ni de la de Essanay. Hasta 1999 tan solo había en circulación una versión de tres rollos. Ese año, el archivero David Shepard, como parte de su proyecto *Chaplin's Essanay Comedies*, restauró el filme, intentando reconstruir la versión original que, en su opinión, es mucho más inteligente e interesante, así como una más profunda sátira de la versión de DeMille<sup>25</sup> (Fig. 1).

<sup>19</sup> Baker, 1957: 8.

<sup>20</sup> El boom de *Carmen* y de la idea de mujer independiente fue llevado al extremo en todos los sentidos en un momento en el que el feminismo estaba empezado a despuntar. Prueba de ello es la marca de maquillaje *Carmen*, cuyos productos se anunciaban a través de imágenes de mujeres conduciendo, jugando al tenis, haciendo frente a temporales de lluvia... y conquistando hombres.

<sup>21</sup> Sin embargo, y pese al estreno de las películas de Lasky, y en concreto de *Carmen*, en grandes y lujosos teatros, la publicidad buscaba otros caminos para congraciarse con toda clase de públicos. Es el caso de un artículo en la revista *Musical America*: “[Farrar] pensó que un público más amplio que aquel al que había podido acceder a través de su trabajo operístico estaría a su alcance por medio del cine. En otras palabras, podrá aparecer ante los elegidos y los humildes, los ricos y los pobres”. Véase Vilches, 2005: 18 y 25.

<sup>22</sup> Sus siete primeras películas en Essanay se rodaron en tres meses, mientras que para cada una de las otras, entre las que se encuentra su versión de *Carmen*, empleo aproximadamente un mes. Véase Okuda/Maska, 2005: 111.

<sup>23</sup> Okuda/Maska, 2005: 140.

<sup>24</sup> Neibour, 2000: 25. Vilches, 2005: 28 y 29.

<sup>25</sup> Neibour, 2000: 25. Okuda/Maska, 2005: 140.



Fig. 1. Imágenes promocionales de *Charlie Chaplin's Burlesque on Carmen* (1916). Fuente: *Films and Filming* (1959) y *Juvenile Film Corporation* (1916).

Esta fue una de las principales causas por las que Chaplin dejó la Compañía, empujándole a un largo proceso judicial que terminó perdiendo<sup>26</sup>, y tras el cual llegó a afirmar: “No creo que la película fuera la mejor del mundo cuando la hice en dos rollos. Pero ahora que se ha alargado a cuatro, no puede de ninguna manera hacerme justicia o venderse como un producto mío. Es decididamente injusto estrenar la película de esta forma”<sup>27</sup>. Ante todas las declaraciones en contra, Spoor declaró a *Variety*: “Chaplin redujo Carmen a solo dos rollos, y el resultado no nos satisfacía por la simple razón de que dejó atrás mucho más material bueno del que puso en la película. Nosotros hemos restaurado ese material y hemos hecho nuevas escenas”<sup>28</sup>.

Pese a todo el revuelo, la película estrenada por la Essanay tuvo gran éxito. Tal es así que tuvo dos respuestas en forma de parodias: la película infantil titulado *Chip's Carmen* (James A. FitzPatrick, 1916), producida por la Juvenile Film Corporation; y la cinta animada *Charlie in Carmen* (John Coleman Terry y H. M. Shields, 1916), producida por Movka Film Service<sup>29</sup>.

## Análisis de personajes y decorados

### *Personajes*

En el análisis de los personajes se ha dejado el de Carmen en último lugar con la intención de completar su realidad con la de los personajes anteriormente analizados. Con ello se busca una mejor comprensión de la protagonista, a cuya figura contribuye el resto del elenco con el que interactúa.

<sup>26</sup> *Legal proceedings concerning the case "Chaplin vs. Vitagraph-Lubin-Selig, Essanay Inc. and Essanay Film Manufacturing Company" for the distribution of "Carmen"*. May 1916, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00313941, CH143, 11 leaves.

*Legal proceedings concerning the case "Chaplin vs. Vitagraph-Lubin-Selig, Essanay Inc. and Essanay Film Manufacturing Company"*. May 12, 1916, Charlie Chaplin Archives, Bologna, ECCI00313944, CH144, 80 leaves.

<sup>27</sup> Charles Chaplin citado por Hayde, 2014: [s.p.].

<sup>28</sup> George K. Spoor citado por Hayde, 2014: [s.p.].

<sup>29</sup> *Catalogue of Copyright Entries- Part 1, Group 2: Pamphlets, leaflets, contributions to newspapers or periodicals, etc.; lectures, sermons, addresses for oral delivery; dramatic compositions; maps. Volume 13 for the year 1916*. Washington: Washington Government Printing Office: 766 y 1656.

*Contrabandistas-Bandoleros*

Los contrabandistas de Chaplin son la viva imagen de la estampa romántica: camisa, faja, pantalón ajustado, tocados con pañuelo y sombrero calabrés, y con la típica jarapa alpujarreña (Fig. 2). Es el mismo atuendo que podemos ver tanto en los grabados de los viajeros ingleses como en las pinturas de artistas españoles como Manuel Barrón, Manuel Rodríguez Guzmán o José Domínguez Bécquer; y que se describe en todos los libros de viaje del siglo XIX, desde Richard Ford a el propio Merimée<sup>30</sup>. Tan solo tres elementos escapan a la imagen típica: el color del sombrero, que sustituye el fieltro negro por el tono claro de la paja; la ausencia de chaleco excepto en el que parece ser el jefe de la banda -que, junto con el sombrero de fieltro, sí llevan los más elegantes contrabandistas de DeMille-, eliminando con ello la seña identitaria por excelencia de estos personajes; y el tricornio y pendiente de aro que luce uno de los hombres. Los dos primeros acercan la figura del contrabandista a la del jornalero, circunstancia, por otra parte, nada extraña<sup>31</sup>, y que bien podría encajar en el universo de Chaplin debido a las connotaciones positivas que ello conllevaba. El cineasta londinense conocía perfectamente las circunstancias que llevaban a un hombre a convertirse en un relegado pues, durante muchos años, él mismo tuvo que buscar las más ocurrentes salidas para encontrar alimentos con los que subsistir. En cuanto al segundo aspecto, asimila la figura del bandido de tierra con el de mar, lo cual podría responder a la procedencia marina de la mercancía.



Fig. 2. Llegada de la mercancía; los contrabandistas esperan en la costa rocosa; la banda de contrabandistas; los contrabandistas saludan a Carmen.

Y es el mar, y el paisaje que lo compone, otro de los elementos que rodea la imagen de los contrabandistas. La naturaleza como reflejo de emociones y sentimientos fue un tema fundamental de la pintura romántica. No lo fue menos en su versión regionalista. Tal es así que, como afirma Carlos Reyero, “el paisaje representa un elemento tan fundamental en cualquier escena de contrabando que realmente la acción constituye un elemento secundario”<sup>32</sup>. En este caso, la costa podría ser la del Campo de Gibraltar pues, como afirma Juan Suárez en *Los españoles pintados por sí mismos*, de entre los contrabandistas andaluces, el

<sup>30</sup> Richard Ford: *Cosas de España: (El país de lo imprevisto)* (1846); Prosper Merimé: *Cartas de España* (1930).

<sup>31</sup> Reyero, 2008: 144.

<sup>32</sup> Reyero, 2008: 150.

del Campo de Gibraltar es el tipo modelo<sup>33</sup>. Las rocas, el oleaje y el viento, aportan el ímpetu que caracteriza al contrabandista. Pero de nuevo, a diferencia de DeMille, cuyos planos iniciales tienen ciertos resabios de Friedrich, Chaplin no compone el plano de un modo pictórico. Incluso se aleja de la solemnidad plástica introduciendo un hombre disfrazado de burro cuya cabeza ocupa, precisamente, el eje central del plano (Fig. 2).

### *Darn Hosiery*

Es el único personaje añadido, en sustitución del don José de la novela de Merimée. Interpretado por el propio Chaplin, recoge los rasgos de un Charlot que estaba dando sus primeros pasos<sup>34</sup>. Darn Hosiery (Calcetín Zurcido), como el Charlot de la Essanay, sigue viviendo en el mundo del absurdo, pero ya es un absurdo basado en la realidad, en este caso, en una realidad parodiada. El mundo le ataca -las piedras le hacen tropezar, las arañas se le meten en el casco...- y él no responde, pero juega y no se deja ganar. Además, convierte a los personajes de la novela en los suyos propios: Carmen, como la joven rubia, objeto de su amor; y Escamillo, como el gigantón con el que debe competir. Sin embargo, en este caso dará la espalda a lo sentimental, ya que lo que busca es parodiar una tragedia.



Fig. 3. Llegada de la mercancía; los contrabandistas esperan en la costa rocosa; la banda de contrabandistas; los contrabandistas saludan a Carmen.

La mayor diferencia entre Darn Hosiery y Charlot es que el primero es lo contrario a un vagabundo. Sin embargo, ello no es excusa para hacerle actuar como tal, pues todo en él es apariencia: un uniforme que le viene grande, como el traje a Charlot; un casco que más parece de zapador que de un serio militar; y una larga funda de espada que contiene un pequeño puñal, arma a la que recurrirá en todas ocasiones, y que tan solo servirá de adorno, ya sea para rascarse la espalda o para pegar una patada. Todo en él será ridículo, empezando por su nombre, y siguiendo por las diferentes situaciones con las que se va, literalmente, tropezando. Pero será un ridículo manejado con dignidad. Nada tiene que ver con el don José de DeMille, el cual se presenta cigarro en mano, engréido, chulesco, despreocupado y sin incidentes extravagantes que contar (Fig. 3). La diferencia se incrementa al comparar la fama de galán

<sup>33</sup> Suárez, 1843: 425.

<sup>34</sup> Algunos críticos, acostumbrados a ver a Chaplin como Charlot, lamentaron que en esta ocasión el actor interpretara un personaje diferente. Es el caso de Jolo, crítico de *Variety*, quien dijo: “La aparición de Chaplin con una caracterización distinta a la suya habitual ha influido también en la mala impresión general. Vestido con un exagerado uniforme militar y con su propio bigote un poco más corto, no se le reconoció de momento, y no destaca suficientemente cuando trabaja junto a otros personajes que van vestidos de manera similar”. Citado por Macdonald/Conway/Ricci, 1975: 111. Hay que tener en cuenta que esta crítica se escribió en base a la versión de Essanay, y no a la original de Chaplin.

de Reid y de sus personajes<sup>35</sup>, y la vida de amores tormentosos de Chaplin y de amores no correspondidos de Charlot.

En este caso, Chaplin se aleja de la visión romántica para ahondar en la crítica y la parodia. Por eso no utiliza el personaje original, sino aquel que le sirve como vehículo de expresión más sincera. Y es por ello que no busca una imagen concreta, sino que recurre a la fácil estrategia de la copia, excusándose en la parodia.

#### *Escamillo*

El rival de Darn Hosiery, el torero Escamillo (John Rand), es la parodia más clara. Es la figura más prototípica, y el enemigo a batir por el personaje más anclado a la realidad.

La figura del torero ha pasado por el romanticismo como un héroe de raza: valiente, fuerte y atractivo. A esto último contribuyen su atuendo, el traje de luces, y su porte elegante. Los viajeros del siglo XIX los describían como fuertes y atléticos, como la razón que triunfa sobre la fuerza bruta de la bestia<sup>36</sup>. Y los pintores los retrataban como verdaderos héroes de culto. Tanto es así que incluso se llegaron a hacer composiciones de gran formato que se asimilaban a cuadros historia de tema taurino como *La muerte del maestro* (1884) de José Villegas, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; o *La muerte del torero* (1912) de Daniel Vázquez Díaz, conservado en el Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía (en adelante MNCARS).

De entre estas cualidades, el Escamillo de Chaplin solo tiene la fuerza, con la cual eclipsa al endeble Hosiery. La valentía habría que medirla con alguien de su tamaño. Y la ropa, si bien dentro de los cánones, es tan simple y de talla tan poco ajustada, que se podría contar como otra ausencia. Todo en el personaje es, pues, ridículo, destacando el gran tamaño de su bigote y la no menos abultada barriga.



Fig. 4. Escamillo enfrentándose a Darn Hosiery y llegando en carro a la plaza.

Ello no impide que vista de gala el día de la corrida. Escamillo llega acompañado de Carmen. Ambos forman la imagen típica del torero y la maja que tan en boga estuvo en la pintura del XIX<sup>37</sup>. Él viste el mismo traje de luces, al que añade un capote de paseo al hombro para darle un toque elegante, digno de la compañía femenina y la hazaña que se dispone a

<sup>35</sup> Eran numerosas las historias que relacionaban a Wallace Reid con diversas mujeres. Su trabajo con Farrar fue, sin duda, uno de los mayores escándalos. Véase Fleming, 2009: 85.

<sup>36</sup> Ejemplo de ello es el testimonio del inglés George Alexander Hoskins, quien describe con todo detalle una corrida en la Plaza de toros de Sevilla. Véase Hoskins, 1851: 57-58.

<sup>37</sup> Una imagen similar en cuanto a vestuario e, incluso, composición –salvando las distancias entre un interior y un exterior– la vemos en *Maja y torero* (1838) de Joaquín Domínguez Bécquer, en la Colección Carmen Thyssen.

emprender ante ella. Sin embargo, no dice lo mismo el carro en el que van montados, cuya irregularidad tira por los suelos la imagen valerosa del matador: del lado de Carmen, un caballo, del de Escamillo, un pobre burro, parodia animal de una gloriosa figura casi deificada por el mito: el romántico y el de Carmen. Pero este burro va aún más allá, pues no solo desmitifica la figura del matador, sino que la reduce a un nivel inferior a la de los contrabandistas, cuyo burro es más hombre -por aquello del disfraz-, y más libre, que el de Escamillo.

### *Carmen*

El personaje de Carmen se ha relacionado con la mujer fatal, aquella que arrastra a los hombres a la desgracia debido a su atractivo sexual, su poder de seducción, su inteligencia y su fuerte carácter. Un arquetipo que el arte y la literatura venían cultivando durante todo el siglo XIX<sup>38</sup>, y que el cine no tardó mucho en acoger.

La mujer fatal llegó al cine a través de la tradición de la vampira, iniciada por Sheridan LeFanu con *Carmilla* (1872) y continuada por Bram Stoker en *Drácula* (1897), siendo este mismo año en el que el pintor prerrafaelita Philip Burne-Jones expuso en la National Gallery de Londres su cuadro *La vampira*<sup>39</sup>.

El cine acogió esta figura en fechas tan tempranas como 1913, año en el que se estrenó *The Vampire* (de Robert G. Vignola), donde una joven Alice Hollister se convertía en la primera vampiresa del cine norteamericano<sup>40</sup>. Pronto surgiría el término Vamp, derivado tanto de esta tradición como del nombre del personaje de la francesa Jeanne Roques -más conocida como Musidora- en *Los Vampiros* (Louis Feuillade, 1915-17): Irma Vep. Si bien al tratarse esta de una producción europea, la que ha pasado a la historia como la primera Vamp del cine ha sido Theda Bara, que ese mismo año se convertía en la protagonista de la *Carmen* de Raoul Walsh<sup>41</sup>. En cuanto a Geraldine Farrar, la Carmen de DeMille, se movía entre la vamp y una incipiente flapper. No en vano, sus seguidoras, un grupo de mujeres jóvenes y de mediana edad que desafiaban las convenciones sociales, se harán llamar Gerryflappers<sup>42</sup>. Ambas se insertaban en un contexto de incipiente feminismo, que quedaba patente en declaraciones tan punzantes como la de Theda Bara para el diario *Peoria Journal*: “V es la inicial de vampiresa, pero también de venganza. La vampiresa que yo interpreto es la venganza de mi sexo sobre sus explotadores. Ya ves que tengo rostro de vampiresa, pero corazón de feminista”<sup>43</sup>. El caso de Edna Purviance es interesante.

Chaplin conoció a Edna en la Essanay. Su primer trabajo juntos fue *Charlot trasnochador* (1915). A partir de entonces, Edna actuó casi en exclusiva para Chaplin<sup>44</sup>, apareciendo en todas sus películas hasta 1923<sup>45</sup>, como la chica rubia, de grandes ojos dulces e inocentes, por cuyo amor Chaplin se va a enfrentar a un mundo que le hace frente a cada paso. Su apariencia dulce la aleja del prototipo de mujer fatal encarnado por Geraldine Farrar y Theda Bara, sin embargo, no sería esta la única vez que interpretaría a una mujer de estas características. De

---

<sup>38</sup> Aunque para reconstruir el arquetipo de la mujer fatal debemos remontarnos hasta la diosa mesopotámica Astarté o Ishtar; a Egipto, con la figura de la esfinge o la propia Cleopatra; las mujeres bíblicas, desde Eva a Salomé; la mitología griega, con Pandora, Helena, las sirenas o la misma Afrodita; o Roma, con Mesalina, mujer del emperador Claudio. Véase Tardío Gastón, 2011: 90-93; y García Manso, 2006: 179).

<sup>39</sup> García Manso, 2006: 179.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>41</sup> García Manso, 2006: 180.

<sup>42</sup> Nash, 2012: 116.

<sup>43</sup> Citada en Vilches, 2005: 26.

<sup>44</sup> Tan solo haría *A woman of the sea* (Josef von Sternberg, 1926) y *Éducation de Prince* (Henri Diamant-Berger, 1927).

<sup>45</sup> Únicamente aparece en *Charlot noctámbulo* (Charlie Chaplin, 1916). Okuda/Maska, 2005: 111. Años más tarde aparecería como actriz no acreditada en *Monsieur Verdoux* (1947) y *Candilejas* (1952).

su personaje en *Una mujer en París* (1923), escrito por Chaplin para mayor gloria de la actriz, dijo el cineasta: “En mi historia, Edna Purviance, como el personaje femenino protagonista, causa a través de sus acciones el suicidio del hombre al que ama, la muerte por dolor de su padre, y la locura de su madre. Los tres desaparecidos eran humanamente encantadores ¡Pero la audiencia seguía simpatizando completamente con la señorita Purviance! ¿Por qué?”<sup>46</sup>. Edna interpretó papeles de mujer fatal, sin embargo, a diferencia de Geraldine Farrar y Theda Bara, nunca transmitió esa imagen pública, sino la de una actriz dulce de comedia: la chica del mundo de Charlot. He aquí, de nuevo, la parodia y la crítica.

La primera vez que la vemos, Edna viste falda larga de volantes, camisa y chaquetilla corta sin mangas, y va tocada con pañuelo y sombrero. Un largo collar y un mantón en continuo movimiento transmiten su carácter desinhibido y seductor. Es la Carmen cigarrera y gitana. Un plano medio la muestra con cigarro en mano y mirada insinuante, pero brillante y alegre a la vez. Una mujer fuera de la norma, una mujer sevillana (Fig. 5). No le hace falta el aparatoso vestido y el ornamentado mantón de la Farrar -quien lleva el pañuelo al estilo contemporáneo, quizás para asimilar el carácter de Carmen, su independencia y poder, con el de la nueva mujer que intentaba abrirse camino en plena postguerra<sup>47</sup>-. No le hace falta su *sex-appeal*. La Carmen de Edna es mucho más real. He aquí la crítica, que hace parecer parodia la figura parodiada. A la mujer fatal como estrella cinematográfica e ícono de masas, Chaplin opone una gitana cuyo poder y atractivo residen en el alegre coqueteo de la que, en lugar de avergonzarse de su diferencia, disfruta de ella y la convierte en gracia, cuyo poder es mayor que el del sexo, porque es belleza. Y es que la diferencia como belleza es uno de los *leitmotifs* de Chaplin. Una diferencia que incrementa la dignidad del que la posee: el vagabundo, la chica maltratada, o el chico sin padres. Sus personajes no precisan llamar la atención a través del deseo o el instinto. Son bellos por sí mismos, más reales y, por ello, más poderosos.

La realidad de la Carmen de Chaplin es, sin embargo, una realidad pasada por el tamiz del mito, pues aun siendo parodia, debe obedecer a ciertas convenciones del personaje. Sin embargo, su atuendo y carácter se acercan más a los de las cigarreras y bailaoras del sevillano Gonzalo Bilbao (1860-1938), que a los retratos inspirados en Carmen de los pintores vascos Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Ramón Casas (1866-1932)<sup>48</sup>, los cuales seguían la tendencia de la *spagnolade* francesa de la que bebió el propio Mérimée. Así mismo, son numerosas las fotografías de la época que muestran el espectáculo de estas mujeres trabajando o saliendo de la Real Fábrica de Tabacos. Y eran estas, y no otras, a las que inmortalizó Gonzalo Bilbao, concededor a la perfección a la mujer sevillana<sup>49</sup>. No obstante, no se puede afirmar que Chaplin conociera estas obras. La recepción de la imagen andaluza en Estados Unidos estuvo más relacionada con la literatura y fue más tardía que en Europa<sup>50</sup>. No obstante, no se puede olvidar el origen británico del cineasta.

<sup>46</sup> Hayes, 2005: 9.

<sup>47</sup> Durante la etapa de postguerra DeMille se preocupó especialmente de que el vestuario y el decorado de sus películas se correspondieran con la modernidad. En ocasiones, incluso, llegó a ir por delante de las tendencias, sentando a la moda y el gusto popular. Las mujeres de sus películas jugaron un rol importante en este sentido, tanto que el propio Lasky llegó a pedirle al director que escribiera algo “totalmente americano... que retrate el tipo de mujer que interesa a las feministas del país... el tipo de mujer que domina... que se involucra y hace trabajar a los hombres”. Véase Higashi, 1994: 144.

<sup>48</sup> Los tres artistas trabajaron la figura de la mujer andaluza en las mismas fechas en las que se rodaron las primeras versiones cinematográficas de Carmen. Véase la diferencia entre *Las cigarreras en la Fábrica de Tabacos de Sevilla* y *Carmen* de Gonzalo Bilbao, ambas de 1915 y conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; *Julia* de Ramón Casas, del mismo año, en la colección Carmen Thyssen de Málaga; y *Lucienne Bréval como Carmen*, pintada en 1908 por Zuloaga y conservada en la Hispanic Society de Nueva York.

<sup>49</sup> La realidad de su pintura queda confirmada por la relación estrecha que mantuvo con sus modelos. Tal es el aprecio que le tenían, que cuando no le concedieron la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1915, los sevillanos, y entre ellos las cigarreras a las que había retratado, le organizaron un homenaje en compensación.

<sup>50</sup> Evelyn Scaramella trata la cuestión a través de la figura de Lorca, construyendo un discurso certero sobre la influencia de sus escritos en la visión que de Andalucía se formaron los estadounidenses. Véase Sacaramella (2017).



Fig. 5. Primera aparición de Edna Purviance como Carmen; encuentro de Carmen con Darn Hosiery; Carmen en la taberna.

Para cantar en la taberna, Edna viste un mantón a modo de top, dejando un hombro al descubierto, y falda a la altura del tobillo, los cuales complementa con collar y cinta en el pelo, estando estos tres últimos elementos más cercanos a la moda contemporánea, lo cual se compensa mediante el añadido de una flor y una peineta al modo de los retratos pictóricos. En los pies, zapatos de charol con cintas, propios de las bailaoras andaluzas. De una forma similar vestían las mujeres retratadas por el catalán Anglada Camarasa (1871-1959), un pintor más cercano al modernismo y lo mediterráneo que al costumbrismo, y que no se apuntó a la moda de la *spagnolade* como otros compañeros de generación<sup>51</sup>. Y el mismo tipo de vestido vemos en *Chica con Mantón* (1910) de la Colección Carmen Thyssen, pintada por Gonzalo Bilbao, lo que nos vuelve a trasladar a Sevilla. Todo ello nos habla, no tanto de mito, como de la moda de un momento, la segunda década del siglo XX, y de la generación de lo español a todo el territorio peninsular, entendiendo siempre lo español como lo andaluz y, en este caso, como lo sevillano.

No vemos aquí tanto a la gitana, como a una mujer con la que pueden identificarse las espectadoras. De esta forma, Carmen se vuelve a hacer real, pero es esta una realidad distinta. Si la primera era histórica, tamizada por el mito, esta es una realidad que va más allá de la diégesis. Carmen no es diferente, es una mujer, como vosotras. Es una mujer andaluza, y moderna.

<sup>51</sup> Véase *Granadina* (1914), Museu Nacional D'Art de Catalunya; o *Sonia de Klamery (de pie)* (1913), MNCARS. Sin embargo, podemos encontrar algún retrato de Zuloaga en el que la modelo viste un matón a modo de vestido, con un hombro al descubierto. Es el caso de *Bailarina* (1912), MNCARS.

Sin embargo, el baile la aleja totalmente de esa realidad posible, pues lo que debería ser flamenco, es un trasunto de jota mal interpretada. Esto no solo confunde, y funde, tradiciones, sino que desvirtúa el concepto de flamenco, elemento esencial de la cultura andaluza. Esta circunstancia podría interpretarse como parte de la parodia y el rechazo al tópico, en el sentido de una Carmen que no necesita dominar el baile para seducir a sus víctimas por el simple hecho de su condición gitana, sino que se vale de la alegría y la gracia. No hay en esta Carmen nada de lo que cantaba Serafín Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas* (1847): “En Andalucía no hay baile sin el movimiento de los brazos, sin el donaire y provocaciones picantes de todo el cuerpo, sin la ágil soltura del talle, sin los quiebros de la cintura, y sin lo vivo y ardiente del compás”<sup>52</sup>. No hay nada de ello, pero hay diversión, candor y lozanía.

Aun así, los brazos serán muy importantes a lo largo de la película, como se aprecia en los planos medios y generales, los cuales dan a los brazos total libertad de acción. La Carmen de Edna se expresa principalmente a través de los brazos. No sabe bailar, pero baila cuando se mueve, siendo la cintura el centro de gravedad. Entre el sonrojo -pues no son pocas las ocasiones en las que se oculta con ellos el abdomen- y la seducción, intenta transmitir en cada momento el espíritu flamenco que no transmite con su baile. Y es en esa contradicción en la que entra el mito, el de la mujer inocente y sensual que, en este caso, no es tan fatal. Si bien estos movimientos responden en parte a la naturaleza del propio vestido, cuya gracia se acentúa con la posición de los brazos, que sirven al mismo tiempo de sujeción. Poses similares pueden verse en la pintura, siendo casi una convención en los retratos de las mujeres andaluzas<sup>53</sup>.

Aún hay otras dos versiones de Carmen, la cigarrera y la de la tragedia final. La primera viste de forma similar a la de la escena inicial, cambiando la chaquetilla por un mantoncillo y prescindiendo en esta ocasión del sombrero. Un atuendo más simple que encaja con el rol de la Carmen trabajadora, y que podría asimilarse en cierta forma las cigarreras reales retratadas por pintores y fotógrafos del momento. De nuevo los brazos le servirán de expresión: rabiosos en la pelea y contenidos y elegantes al cubrirse al echarse el mantoncillo al hombro.

Finalmente, Carmen volverá a utilizar el mantón a modo de vestido, añadiendo un cuerpo de encaje negro sobre los hombros, y un abanico. A ello une un tocado propio de las majas, cuya imagen, emparejada con la del torero, fue uno de los mitos más extendidos, cultural y artísticamente, y que cobra sentido en una escena que tiene lugar en una plaza de toros. El conjunto no solo incrementa la expresión de los brazos, sino que vuelve a hablar de esa concepción generalizadora de la cultura andaluza.

La de Purviance es una Carmen que se acerca a la vez a la realidad más sevillana -y por ello andaluza y española- dentro del mito y a la de la mujer del mundo. No es tanto una Carmen del siglo XIX como una mujer de principios de siglo como las que se pueden ver en la pintura contemporánea, tendencia que seguirán igualmente las cármenes anteriores, pero de una forma mucho menos castiza, y más sensual. Una Carmen que, más que matar con la mirada, encandila<sup>54</sup>. Sus ojos, rasgo en el que tanto incide Mérimée a lo largo de la novela, más que exóticos, son brillantes, y más que singulares, son lindos. Sus pupilas despiden ese brillo de la mujer sevillana que, si mata, es de alegría, como alegre es el final que le reserva Chaplin.

El triunfo de la realidad a través de la crítica y la parodia no era otro que el triunfo del propio Chaplin. No solo él había sido diferente y había vivido la realidad de la calle como los propios gitanos, sino que descendía de gitanos él mismo. En 1925, en una entrevista para la

<sup>52</sup> Estébanez Calderón, 1847: 203.

<sup>53</sup> Gonzalo Bilbao utilizó en muchas ocasiones esta misma postura para recrear sus escenas y retratos. Ejemplo de ello es la postura de *Chica con matón* (1910) de la colección Carmen Thyssen.

<sup>54</sup> Según M<sup>a</sup> Elena Baynat el físico de Carmen, su arma de seducción, se reduce principalmente a la mirada, la cual habla y actúa por sí misma. Véase Baynat Monreal, 2007, 43. El hecho de adjudicar la palabra y la actuación al a mirada encaja al a perfección con la esencia del cine silente.

revista *Collier*, Chaplin reconoció ser descendiente de gitanos por parte de madre, a la que describía como medio española<sup>55</sup>. De ahí, no solo su entusiasmo por España, sino su eterna reivindicación, siempre desde la dignidad, de la diferencia: de la realidad como fuente y como mito soñado.

### **Decorados**

#### *La plaza de toros*

DeMille organizó una corrida de toros real en Los Ángeles, con miles de extras<sup>56</sup>. Chaplin limitó el espacio a la fachada y la puerta. La arena es una simple anécdota que el espectador debe imaginar tras la madera. No hay lugar para los extras. El toro, ni se intuye. Siendo las corridas de toros uno de los tópicos andaluces por antonomasia, y la fiesta que más atraía a los viajeros románticos<sup>57</sup>, ¿por qué Chaplin la dejó fuera?

En primer lugar, la Essanay no era la productora de Jesse Lasky. El presupuesto con el que contaba no le permitía los excesos de DeMille. Tampoco los necesitaba. La simple insinuación era suficiente. Del mismo modo, Chaplin huye del virtuosismo de la técnica cinematográfica – de la que nunca fue muy amigo<sup>58</sup> – y del derroche técnico de la versión de DeMille. Le bastan una cámara frontal, fija, y tres planos: general, americano y medio para transmitirlo todo.

Por otra parte, al omitir la corrida, está omitiendo uno de los elementos más típicos y universalmente conocidos de la Andalucía romántica. Con ello evita, no solo dar una posible visión equivocada de un espectáculo cuya parafernalia es fácilmente interpretable – más aún si no se cuenta con los medios suficientes –; sino alimentar aún más el mito.

En cuanto al aspecto exterior de la plaza, Chaplin construye una pobre fachada de piedra encalada con una austera puerta de madera, cuyos únicos elementos destacados son dos columnas (Fig. 7). Tal es la irrelevancia que concede a su arquitectura que tan solo la insinúa al fondo del plano, quedando la parte superior fuera del encuadre. Ciertamente es que para los viajeros del siglo XIX la plaza de toros de Sevilla no destacaba por su arquitectura<sup>59</sup>. Acostumbrados, quizás, a edificios de carácter medieval, el estilo barroco de la fachada principal les resultaría indiferente, más aún cuando lo que venían buscando era una imagen exótica. Pero ello no quiere decir que la plaza tuviera el aspecto austero con el que la presenta Chaplin. En el dibujo de Richard Ford –realizado en 1832 y considerado la primera imagen del exterior de edificio<sup>60</sup>– ya se puede ver la configuración actual: fachada tripartita de dos pisos, con dos vanos circulares y balcón en el superior, y tres vanos de entrada en el inferior; una imagen que se repetirá en las fotografías y postales del siglo XIX (Fig. 6).

Tampoco DeMille ofrece una imagen real, si bien la suya es algo más acertada, al conceder mucha más importancia a los elementos estructurales y decorativos: tripartita de dos plantas, con puerta central, y dos vanos laterales en el segundo nivel, todos de medio punto. De nuevo el presupuesto y, quizás, la huida y parodia del fondo romántico y su propagación a través del nuevo medio. La de Chaplin es la plaza donde torea un Escamillo gordo, de exagerados bigotes, traje grande y conducido por un burro.

---

<sup>55</sup> Milton, 1996: 216. Hoy esta afirmación parece más cierta que nunca. Tras el descubrimiento de una carta dirigida a Chaplin por Jack Hill en la que le aseguraban que había nacido en una comunidad romaní, sus nietas, Carmen y Dolores Chaplin, han sacado a la luz esta herencia con el documental *Charles Chaplin, a man of the world*, cuyo estreno está previsto en el 2022. Véase Sweet, Matthew (2011): “Was Charlie Chaplin a Gypsy?”. En: *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2011/feb/17/charlie-chaplin-gypsy-heritage> [consulta: 13 marzo 2022]; y Belinchón, Gregorio (2021): “Un documental indaga en el origen gitano de Charles Chaplin”. En: *El País*. <https://elpais.com/cultura/2021-04-19/un-documental-indaga-en-los-origenes-gitano-de-charles-chaplin.html> [consulta: 13 marzo 2022].

<sup>56</sup> Vilches, 2005: 22.

<sup>57</sup> Halcón, 2003: 251.

<sup>58</sup> Villegas López, 2003: 194.

<sup>59</sup> Hoskins dice de ella: “El anfiteatro no impone por su arquitectura, pero es conveniente”. Hoskins, 1851: 115.

<sup>60</sup> Halcón, 2003: 249.



Fig. 6. *Plaza de toros de Sevilla* (1832), Richard Ford. Colección de la familia Ford.



Fig. 7. Darn Hosiery en una calle Sevilla. Al fondo, fachada de la Plaza de toros.

### *La calle*

La calle es lugar de sociabilización, más que nunca en el siglo XIX, cuando las ciudades andaluzas vivieron un proceso de saneamiento destinado a embellecer la ciudad y facilitar el tránsito y las actividades cotidianas<sup>61</sup>. Empezaron aparecer entonces grandes paseos y avenidas, rematados con edificios señeros. Uno de estos edificios es la plaza de toros. La de Sevilla, cuya fachada mira en la actualidad al Guadalquivir a través del Paseo de Cristóbal Colón, estaba en el siglo XIX despejada de toda edificación, de forma que la puerta principal era un telón perfecto para la fiesta más esperada. Sin embargo, frente a la plaza, Chaplin diseña una calle cuya única conexión con la realidad es su diseño curvo. Si seguimos el dibujo de Richard Ford y las fotografías de la época, podemos comprobar como la plaza estaba aislada. La fachada podía verse en su totalidad. Chaplin, sin embargo, imagina una calle con tabernas y casas de paredes encaladas, que diluye casi por completo la fachada del monumento taurino. Un detalle menor que se podría achacar a cuestiones narrativas, si no fuera por los carteles de la taberna. Estos no solo están escritos en un idioma inexistente (“saluno”, “sguno”), sino que anuncian el precio del servicio en centavos. Esta circunstancia podría deberse tanto a un intento de eliminar cualquier referente idiomático ante un público internacional, o al simple absurdo de la comedia, que en última instancia encajaría con el ambiente artístico del momento que tenía en Chaplin un referente<sup>62</sup>.

Podría tratarse de nuevo de una parodia, si bien en la película de DeMille la calle es totalmente diferente. La suya es una calle bulliciosa, concebida para magnificar el edificio principal. La importancia del lugar se transmite mediante un plano general ligeramente contrapicado, opuesto a la calle de Chaplin, cuyo protagonista no es la arquitectura, sino el personaje, un Darn Hosiery disfrazado de gitano. Es en este sentido donde se cruzan Darn Hosiery y Charlot, pues ambos son ahora vagabundos, y ambos siguen el camino que no es otra cosa que la patria del desterrado. No aparece aquí Charlot, pero sí su mundo, y dentro de este, el camino es un elemento fundamental: de huida y de esperanza. En este caso, el camino le llevará a la plaza, donde le aguarda un destino que, como parodia, se intuye incierto.

No es esta, pues, una visión típica de Sevilla. No hay mito por ninguna parte. Tampoco es realidad ni una actualización -como lo eran en cierta forma el vestuario y la actitud de los personajes-, pues la Sevilla de principios del siglo XX no era muy diferente de la de su antecesora romántica. Es una Sevilla inventada, más lugar incierto que ciudad concreta. Es el mundo de Charlot justo antes de que el personaje diera un paso hacia el mundo exterior, y se topara con la realidad. Una realidad que aquí ya se intuye.

### *La fábrica de tabacos*

El de la fábrica de tabacos es un caso similar al de la plaza de toros. La arquitectura se ha simplificado al máximo, huyendo de nuevo del estilo barroco del edificio original. Tal es así, que precisa de carteles que anuncien su función, ya que de lo contrario correría el riesgo de confundirse con una taberna o casa cualquiera -aunque los intertítulos nos avisan de ello-. En esta ocasión los carteles aparecen escritos en correcto español. E incluso el grafiti que se intuye a medias en el muro respeta el idioma (Fig. 8).

Siendo la Fábrica de Tabacos uno de los edificios emblemáticos de la ciudad de Sevilla, y lujoso escenario del espectáculo de la salida de las trabajadoras, se muestra austero y sin más vida que el grafiti fruto del vandalismo urbano. De nuevo Chaplin acaba con el mito romántico, aunque también con la realidad, llevando la imagen de Sevilla a un lugar más parecido al mundo del Charlot vagabundo que de *Carmen*.

---

<sup>61</sup> Véase Morales, 1993: 384.

<sup>62</sup> Los dadaístas consideraban a Chaplin, a Charlot y su mundo, un ejemplo de rebelión contra la burguesía, y un ejemplo de cómo sobrevivir en un mundo sinsentido. El propio George Grotz tenía un póster de Chaplin en su despacho. Véase Simmons, 2001: 3 y 33.



Fig. 8. Darn Hosiery en pleno duelo en la taberna, de cuyas paredes cuelgan varias ristras de ajo; y entrada de la Fábrica de tabacos

### *La taberna*

Las tabernas del siglo XIX eran locales pequeños divididos en compartimentos, de paredes blanqueadas o con azulejería, y con una decoración pobre, consistente en cuadros de toreros, algunas sillas enea y un mostrador<sup>63</sup>. Según Luis Montoto eran el lugar “preferido por el trabajador para matar en él sus ratos de ocio, hablar con los amigos, celebrar sus tratos y contratos y jugar a los naipes”<sup>64</sup>. Y no solo eso, sino que es el lugar perfecto para disputas y conspiraciones debido a la gente diversa que allí se reúne<sup>65</sup>.

Es este el espacio que mejor refleja Chaplin, quizás por tratarse de un ambiente mucho más familiar. Un mostrador, una mesa y una silla como único mobiliario, y cacharros de barro para el servicio como decoración. Tan solo las varias ristras de ajos que cuelgan por todas partes escapan a la realidad para trasladarse más allá incluso del mito romántico (Fig. 8). El ajo, su sabor y su fuerte olor, es uno de los principales inconvenientes que han anotado los viajeros a lo largo de la historia. Así, ya en el sigloXIX, el francés Charles Davillier escribía sobre los “perfumes violentos” del ajo, la cebolla y el pescado que, en ese caso, emanaban de la cocina improvisada de la Fábrica de tabacos, donde una guisandera preparaba la comida para las trabajadoras<sup>66</sup>. Incluso españoles como Julio Camba afirmaban que España estaba “llena de ajo y de preocupaciones religiosas”<sup>67</sup>. Solo hay que echar un vistazo a *Vieja friendo huevos* (1618) de Velázquez, para comprobar la antigüedad de esta tradición culinaria.

Sin embargo, los pintores románticos no reflejaron esta cuestión en sus pinturas. Quizás porque era vista como algo negativo por los extranjeros, sus principales clientes; quizás porque, siguiendo el mismo razonamiento, los taberneros evitaban colgar las ristras a la vista del público. De esta forma, Chaplin se sirve de un mito arraigado aún en la actualidad - principalmente entre los anglosajones- para proseguir con la parodia, en este caso, no de DeMille, sino de la tradición española.

### **Conclusiones**

Con esta película, llena de elementos propios del burlesco, Chaplin pretendía conectar con el público popular, ese que ayudó a crecer al cine desde sus inicios, ese al que él pertenecía. Chaplin, que había nacido en el barrio más pobre de Londres, y que siempre defendió la pureza del cine, ofrecía de esta forma una crítica a la incipiente industria, donde las grandes estrellas, la fama, el lujo y el dinero se imponían sin remedio. Y, sin embargo, la

<sup>63</sup> Morales Muñoz, 1993: 392.

<sup>64</sup> Montoto y Rautenstrauch, 1981: 33.

<sup>65</sup> Véase Morales Muñoz, 1993, 393.

<sup>66</sup> Véase Fernández Navarro, 2011: 462.

<sup>67</sup> Camba, 18: 96.

fama del cineasta llegaba a todos los ámbitos, por lo que al incluir el concepto de parodia invitaba al público intelectual, ese que conocía a la perfección tanto la obra original como las versiones cinematográficas, a disfrutar más allá de los gags.

Al tratarse de un fenómeno de masas que conseguía a un público más amplio e internacional que DeMille y Walsh, la imagen de Sevilla y Andalucía que ofreciera en su película alcanzaría una mayor ratio y, quizás, una mayor credibilidad, más allá de tratarse de una parodia. En cuanto a su recepción en España, donde fue estrenada en 1918, no se conservan expedientes en el Archivo Histórico Nacional ni en la Filmoteca Española que pudieran ayudarnos a estudiar su recepción.

Chaplin muestra una Sevilla ficticia pero, a diferencia de la interpretación totalmente romántica de DeMille, se ampara en la parodia y en su propia concepción de la comedia. De este modo, utiliza el mito para criticar ciertas cuestiones sociales, haciéndolo de alguna forma más real. No en vano, nos encontramos en la etapa inicial de desarrollo del personaje de Charlot que, si bien no aparece en esta película, presta a Darn Hosiery todos los atributos de su mundo, un mundo que estaba dando sus primeros pasos hacia la realidad.

Así, a través del mundo de Charlot-Darn Hosiery, conformado por Carmen, como la chica cuyo amor persigue el protagonista; Escamillo, como el gigante con el que debe competir por él; la calle, como el camino por donde huye y busca a la vez su destino; y el mundo, Sevilla, que se enzarza contra él a través de piedras, arañas, ventanas engañosas; Chaplin empieza a introducir la realidad externa. Por un lado, la derivada de su experiencia: la vida en la calle y sus consecuencias, o la dignidad del diferente, ejemplificada en los contrabandistas y las gitanas. Y por otro, la de la sociedad: el falso intento de democratización de un cine cada vez más lujoso, mediante un cine universal que, con pocos medios, es capaz de acercar el arte y la cultura a todos los rincones y niveles; la falsedad del estrellato de la incipiente industria de Hollywood, cuyos protagonistas se convertían en productos de consumo; el mito de la mujer fatal en el contexto del nuevo feminismo, a través de una actriz alejada del prototipo de la vamp, cuya actuación y carácter desprenden naturalidad y cercanía; o el mito de la Sevilla y la España románticas, presentando actitudes más cercanas y poniendo en duda la heroicidad de las figuras tipo. Todo ello lo hace de una forma reconocible y cercana, utilizando el humor como vehículo de la crítica. Un humor que empezaba a recorrer su largo camino hacia el drama, y lo hacía, precisamente, parodiándolo.

En cuanto a la imagen de Sevilla -entendida en última instancia como Andalucía- ofrece una doble perspectiva. Por un lado, la de los personajes, y por otro, la de los decorados. Los primeros dan una imagen mucho más cercana a la realidad, si bien más a la realidad contemporánea que a la de la propia diégesis de la historia. El vestuario bebe de la fuente parodiada, pero le da un aspecto más cercano al nivel de los personajes. A su vez, se asemeja a las imágenes y descripciones de los pintores españoles del momento, destacando los andaluces, y de entre estos, los sevillanos, lo cual habla de una realidad mucho más acorde con la idiosincrasia de la ciudad.

Si hay algo que encaja perfectamente con la realidad es el carácter de la Carmen de Edna Purviance. Alejada de la sensualidad y erotismo de las Geraldine Farrar y Theda Bara, construye una Carmen graciosa, simpática y alegre, cuyo crimen no está tanto en la maldad como en la sinvergüeznería. Así se observa al comparar las imágenes publicitarias de las tres producciones, pues mientras las dos primeras muestran mujeres en actitud sensual y sibilina, la de Chaplin es una Carmen sonriente. Sus gestos son los de una mujer con sus cualidades y sus faltas, una mujer normal, pero con una mirada que, si mata, es de alegría, como la de la mujer sevillana, como la que nos regala al final de la película, donde, como buenos andaluces, los protagonistas se ríen de ellos mismos, y del mundo.

En cuanto a los decorados, se alejan por igual de la imagen romántica y de la Sevilla contemporánea. La ciudad que propone Chaplin es más cercana al mundo del vagabundo Charlot que a las descripciones de los viajeros del siglo XIX o la realidad de principios del siglo XX. Todo está simplificado al extremo. La grandeza de los monumentos sevillanos queda diluida en una visión de muros encalados con simples puertas y alguna que otra ventana. Tan solo dos detalles precisan una mirada más profunda y un mayor análisis: los carteles de la taberna, y la omisión de un romanticismo que, según sus declaraciones, fascinaba al propio Chaplin.

## Bibliografía

- Alby, John (1967): "A universal Communicator". En: *Los Angeles Herald-Examiner*, August 13, Los Angeles, p. 6.
- Baynat Monreal, M<sup>a</sup> Elena (2007): "El poder de la palabra y de la mirada en Carmen de Mérimée". En: *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 43-57.
- Camba, Julio (1948): *Obras completas. Vol. 2*. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- Catalogue of Copyright Entries- Part 1, Group 2: Pamphlets, leaflets, contributions to newspapers or periodicals, etc.; lectures, sermons, addresses for oral delivery; dramatic compositions; maps. Volume 13 for the year 1916*. Washington: Washington Government Printing Office.
- Baker, Peter (1957): "Clown with a frown". En: *Films and Filming*, August, Los Angeles, pp. 7-15.
- Estébanez Calderón, Serafín (1847): *Escenas andaluzas*. Madrid: Ediciones Atlas.
- Fernández Navarro, Antonio (2011): *Sevilla, teatro de los sueños: reflejo de la ciudad en los textos de los viajeros franceses del siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Fleming, E. J. (2009): *Wallace Reid: the life and death of a Hollywood idol*. Jefferson: McFarland and Company.
- García Manso, Angélica (2006): "Fuentes del mito de la "mujer fatal" en "El Ángel Azul" ("Der Blaue Engel", 1930), de Josef von Sternberg". En: *NORBA-ARTE*, XXVI, pp. 177-200.
- Gautier, Teófilo (2008): *Viaje por España*. Valladolid: Editorial MAXTOR.
- Halcón, Fátima (2003): "Historia gráfica de la plaza de toros de Sevilla". En: *Revista de Estudios Taurinos*, 17, pp.247-254
- Hayde, Michael J. (2014): *Chaplin's vintage year: the history of the Mutual Chaplin Specials*. Oklahoma: BearManor Media.
- Hayes, Kevin J. (Ed.) (2005): *Charlie Chaplin: interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Higashi, Sumiko (1994): *Cecil B. DeMille and American culture. The Silent Era*. Berkeley: University of California Press.
- Hoskins, George Alexander (1851): *Spain, as it is, Vol. 2*. London: Colburn and Co. Publishers.
- Markus, Sasa (2011): *La parodia en el cine postmoderno*. Barcelona: Editorial UOC.
- Milton, Joyce (1996): *Tramp: the life of Charlie Chaplin*. New York: HarperCollins.
- McDonald, Gerald D./Conway, Michael/Ricci, Mark (1975): *Los films de Charlie Chaplin*. Barcelona: Tuset.
- Montoto y Rautenstrauch, Luis (1981): *Los corrales de vecinos: costumbres populares andaluzas*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Morales Muñoz, Manuel (1993): "La sociabilidad popular en la Andalucía del siglo XIX: elementos de permanencia y de tradición". En: *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 15, pp. 383-395.
- Navarrete Cardero, José Luis (2003): *La española y Sevilla. Cuadernos de Eihceora n° 4*. Sevilla: Padilla Libros.

- Nash, Elizabeth (2012): *Geraldine Farrar: Opera's Charismatic Innovator*. Jefferson: McFarland and Company Inc. Publishers.
- Neibour, James L. (2000): "Chaplin at Essanay. Artist in transition". En: *Film Quarterly*, 54, 1, Los Angeles, pp. 23-25.
- Okuda, Ted/Maska, David (2005): *Charlie Chaplin at Keystone and Essanay: dawn OS the Tramp*. New York: iUniverse.
- Ortega, Javier (2008): *Chaplin. La sonrisa del vagabundo*. Córdoba: Berenice.
- Reyero, Carlos (2008): "Guerrilleros, bandoleros y facciosos. El imaginario romántico de la lucha marginal". En: *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, 20, pp. 123-132.
- Robinson, David (2014): *Chaplin: his life an art*. London: Penguin UK.
- Scaramella, Evelyn (2017): "Imagining Andalusia. Race, Translation, and the Early Critical Reception of Federico García Lorca in the U.S.". En: *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 41, nº 2, pp. 417-448.
- Simmons, Sherwin (2001): "Chaplin smiles on the wall: Berlin Dada and wish-images of popular culture". En: *New German Critique*, 84, pp. 3-34.
- Suárez, Juan (1843): "El contrabandista". En: A.A.V.V. (1843): *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: I. Boix Editor, pp. 423-429.
- Tardío Gastón, Francisco Javier (2011): "Femme fatale". En: *Verba Hispanica*, 19, pp. 89-100.
- Utrera, Rafael y Guarinos, Virginia (coord.) (2010): *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- Vilches, G. F. (2005): "Nuevos públicos, nuevos cines: la Carmen de DeMille y otras versiones de 1915". En: *Archivos de la Filmoteca*, 51, Valencia, pp: 16-32.
- Villegas López, Manuel (2003): *Charles Chaplin. El genio del cine*. Barcelona: ABC.

### Recursos electrónicos

- Belinchón, Gregorio (2021): Un documental indaga en el origen gitano de Charles Chaplin. El País. 18 abril. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2021-04-19/un-documental-indaga-en-los-origenes-gitanos-de-charles-chaplin.html> [consulta: 13 marzo 2022].
- IMDb (2022) *A Burlesque on Carmen* (1915). Release Info [En línea] disponible en [https://www.imdb.com/title/tt0005077/releaseinfo?ref\\_=ttrv\\_ql\\_dt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0005077/releaseinfo?ref_=ttrv_ql_dt_2) [consulta: 20 febrero 2022].
- Sweet, Matthew (2011): Was Charlie Chaplin a Gypsy?. The Guardian. February 17. Disponible en <https://www.theguardian.com/film/2011/feb/17/charlie-chaplin-gypsy-heritage> [consulta: 13 marzo 2022].