

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

**“Análisis de la influencia del folclore andaluz en las producciones audiovisuales españolas”**

***TRABAJO FINAL DE GRADO***

Autor/a:

**Ana Ruiz Soriano**

Tutor/a:

**José Pavía Cogollos**

***GANDIA, 2021***

## RESUMEN

Andalucía ha sido el punto de mira de muchos intelectuales durante siglos, esto provocó que muchas de las tradiciones asociadas con el folclore y el costumbrismo andaluz se establecieran en el pensamiento colectivo extranjero como costumbre española, desacreditando en parte su raíz.

A lo largo de la historia del cine español podemos apreciar el influjo del folclore andaluz a través de símbolos, tradiciones, personajes y elementos como la música o el dialecto. Su función dentro de las diferentes producciones audiovisuales ha evolucionado junto con la historia de nuestro país, ya que a lo largo de las décadas su importancia ha variado en función de los valores que estos simbolizaban. En la actualidad la influencia del folclore andaluz se emplea tanto como recurso cómico, como escenarios que parten de estereotipos retroalimentados por un relato que ha traspasado de lo cultural a lo social y tiene su origen en el siglo XIX.

**Palabras Clave:** folclore, Andalucía, costumbrismo, cine español, producción audiovisual

## **ABSTRACT**

Andalucía has been the focus of many intellectuals for centuries; this has caused that many Andalusians traditions has established in foreign thought as spanish folklore discrediting its roots.

Throughout Spanish cinema we can appreciate the influence of Andalusian folklore through symbols, traditions, characters, and elements such as the music and the dialect. Its function within the different audiovisual productions has evolved along with the history of our country, since over the decades its stigma has changed depending on the values that symbolized. Nowadays the influence of Andalusian folklore is used as a comic resource or scenarios that are built up from stereotypes that have transferred from the cultural to the social and has its origin in the 19th century.

**Key Words:** folklore, Andalucía, costumbrismo, spanish cinema, audiovisual production

## Índice

1.Introducción .....	5
1.1 Justificación del tema .....	5
1.2 Metodología del trabajo y estructura .....	5
1.3 Objetivos .....	6
2. Construcción de la identidad cinematográfica de España .....	8
2.1 Factores para la construcción de una identidad .....	8
2.2 El costumbrismo romántico en España.....	9
2.3 Primeras miradas hacia Andalucía .....	12
3. El cine folclórico español.....	16
3.1 Historia de nuestro cine .....	16
3.2 Los estereotipos en el cine folclórico .....	19
3.3 El cine folclórico como arma ideológica.....	24
3.4 El Nuevo Cine español y la decadencia del cine folclórico.....	28
4. El folclore andaluz en las producciones audiovisuales actuales .....	31
4.1 Los tópicos andaluces como recurso cinematográfico .....	31
4.2 Estética y símbolos andaluces en las producciones audiovisuales actuales.....	34
4.3 Figuras andaluzas homenajeadas.....	38
5.Conclusiones .....	40
6. Bibliografía .....	42
7. Índice de figuras .....	47

## **1.Introducción**

### **1.1 Justificación del tema**

España es, antropológicamente hablando, un hervidero cultural debido a su historia. Esto ha provocado que su identidad no sea inamovible, sin embargo, cinematográficamente, nuestro país ha sido víctima y verdugo de una representación generalizada que llega hasta nuestros días debido a la naturaleza de los medios audiovisuales y su capacidad para inmortalizar el tiempo.

De este modo, cuando los primeros turistas con una formación intelectual escribieron, dibujaron o describieron a través de sus palabras nuestro país, estaban conformando sin saberlo un discurso que, en el siglo XIX sienta las bases para la construcción identitaria, cinematográfica y cultural de España. Sin embargo, algunas de las tradiciones reflejadas en las obras de aquellos intelectuales como Merimée o Bizet, no eran sino, elementos regionales que poco a poco constituyeron un sincretismo entre Andalucía y España.

El cine musical folclórico, influenciado por el costumbrismo romántico, marca un antes y un después en la cultura audiovisual de nuestro país, ya que, además de ser uno de los géneros más producidos durante las primeras décadas del cine español, este ha evolucionado junto a la historia de nuestro país. Por otro lado, su vínculo con las diferentes políticas conservadoras también ha sufrido un cambio, ya que, el género musical folclórico ha sido empleado a menudo como arma ideológica, así como reclamo de la atención extranjera.

Este estudio, cuyo interés antropológico reside en analizar la influencia del folclore andaluz en las producciones española, está motivado por las diferentes expresiones características del sur que están presentes hoy en día en los medios de nuestro país. Las producciones audiovisuales españolas de la última década (desde la industria cinematográfica hasta la industria del videoclip) han conseguido revivir figuras de nuestra cultura popular y fomentar la identidad andaluza desde su expresión más primitiva.

### **1.2 Metodología del trabajo y estructura**

El trabajo académico se ha llevado a cabo mediante el estudio de diferentes fuentes. En primer lugar, se ha investigado la raíz del costumbrismo romántico español a través de archivos del siglo XIX. Además, se ha revisado la obra de historiadores expertos en la materia, así como trabajos académicos y revistas científicas cuya temática tienen relación con la historia del cine español y el folclore andaluz.

Por otra parte, se ha realizado un visionado de los títulos que aparecen a lo largo del trabajo académico con el fin de realizar un análisis más exacto en cuanto a los elementos que forman parte del objeto de estudio.

Asimismo, el presente trabajo se compone de tres partes. Por un lado, se lleva a cabo una contextualización en cuanto al costumbrismo romántico, además se expone el vínculo entre los estereotipos españoles y el folclore de carácter andaluz.

A continuación, se contextualiza el cine musical folclórico a través de un breve recorrido por la historia del cine español que abarca desde los años 20 hasta los años 60. Más tarde, se muestra, a modo de ejemplo, un análisis de dos de las películas más icónicas del género folclórico, *Carmen la de Triana* (1938) y *Morena Clara* (1954), con el fin de identificar los estereotipos relacionados con el costumbrismo andaluz y su funcionalidad. Así bien, se trata la perspectiva ideológica de este género cinematográfico y su relación con las políticas conservadoras del siglo XX.

Por último, se examina el impacto del folclore andaluz en las producciones audiovisuales españolas hoy en día. Para un estudio más detallado, se ha dividido este apartado en tres cuestiones. Así pues, se exponen los tópicos como recurso cómico en el cine español de la última década, así como su funcionalidad estética y reivindicativa tanto en la música del género urbano, como en las campañas de publicidad actuales. Finalmente, se exponen los diferentes homenajes que se han realizado a figuras relacionadas con la cultura andaluza.

### **1.3 Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es identificar el origen de los estereotipos andaluces en las producciones cinematográficas españolas y analizar su influencia a lo largo de la historia audiovisual de nuestro país.

Con respecto a los objetivos secundarios:

- Explicar el vínculo entre el folclore andaluz y los símbolos identitarios, culturales y cinematográficos de España.
- Analizar el cine folclórico desde una perspectiva ideológica y su relación con las políticas conservadoras del siglo XX, así como el auge de este género durante el franquismo.
- Exponer la influencia de la cultura andaluza en las tendencias audiovisuales actuales y los distintos homenajes que se han llevado a cabo tanto a la cultura andaluza como a personajes ilustres de esta región.

- Demostrar la relevancia de los medios audiovisuales en cuanto a su función representativa.

## **2. Construcción de la identidad cinematográfica de España**

La tipificación de las tradiciones y los rasgos culturales de la sociedad española ha provocado una estereotipación constante respecto a la representación audiovisual de España, tanto a nivel global, como a nivel nacional. Pero ¿de dónde proceden estos estereotipos?

Dadas las características de este trabajo, es necesario un punto de partida que sirva como base sobre la que construir nuestro análisis. Es por ello, que expondremos diferentes conceptos como la identidad nacional y el costumbrismo romántico. De este modo, será más fácil contextualizar el proceso que se llevó a cabo para la construcción de los estereotipos tanto españoles, como andaluces, los cuales se reiteran desde los inicios del cine español hasta la actualidad.

### **2.1 Factores para la construcción de una identidad**

El concepto de identidad nacional se define como una idea procedente de los nacionalismos emergentes del siglo XIX, esta se construye mediante los aspectos comunes de un pueblo; su lengua, su cultura o su tradición. Otros elementos asociados a la identidad de una nación son los símbolos representativos que se emplean de manera distintiva y están asociados con la patria; las banderas o los himnos (*Significado de Identidad nacional*, 2017).

La Ilustración aporta la idea acerca de la unidad nacional a nuestro país, sin embargo, es el descontento de la burguesía, al no sentirse identificada con el proyecto político y económico español, lo que provocaría movimientos reivindicativos y la formación de identidades particulares dentro de nuestro país (Canela, A. L., & Moreno Ramos, M. T, 2009).

Así pues, a finales del siglo XIX encontramos tres factores que contribuyen fervientemente a la configuración ideológica que conforma un discurso identitario de carácter costumbrista acerca de España. Este está compuesto a partir de elementos de nuestra cultura popular y del folclore perteneciente a las diferentes regiones de nuestro país, destacando el folclore de carácter andaluz:

- El crecimiento de las ciudades y de la burguesía. A lo largo de este siglo da lugar a la sociedad de masas, esta será el eje principal para el desarrollo del entretenimiento, el ocio y los espectáculos.

- El auge de los nacionalismos modernos, a través de los cuales se busca unir al pueblo bajo una misma ideología e identidad.
- La aparición de movimientos culturales como el romanticismo y el costumbrismo romántico favorecen tanto a la homogeneización de costumbres, como al discurso nacionalista/regionalista. Además, estos contribuyen al crecimiento de la clase media y promueven el desarrollo de la fotografía o el cine.

En definitiva, la inestable situación política que sufre España a lo largo del siglo XIX, así como los movimientos sociales y culturales provenientes de Europa, ocasiona que las clases acomodadas asuman un discurso nacionalista. La burguesía se encargará de construir un arquetipo de la sociedad española a través de la literatura, la pintura y más tarde, el cine.

## **2.2 El costumbrismo romántico en España**

El Romanticismo fue un movimiento cultural, literario y artístico originado en el siglo XVIII en Reino Unido y Alemania, este rompía con la mentalidad procedente de la Ilustración y el Neoclasicismo, siendo uno de sus precedentes la libertad total del artista y la prioridad de los sentimientos en contraposición a la razón. La existencia de un romanticismo español se ha puesto en duda por algunos expertos. Por otro lado, el historiador Comellas (1988), afirma que nuestro romanticismo no se limita a expresiones artísticas o literarias y que va más allá, reflejándose en aspectos fundamentales del día a día como la política o las relaciones personales.

En efecto, el Romanticismo llega tarde a España, además, su influencia es breve y se ve opacado por el Realismo, corriente literaria que aparece en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, podemos hablar de su impacto en diferentes expresiones artísticas como la literatura o el arte, afirmando que existió un romanticismo netamente español que dio lugar a diferentes corrientes de pensamiento que aluden constantemente a una idea más tradicional, exaltando valores y actividades de las clases populares como la Iglesia o la Patria:

[...] El romanticismo español debe entenderse como un fenómeno que no hace su aparición de forma aislada sino como un movimiento fuertemente determinado por las influencias recibidas del exterior y en concreto y sobre todo por las influencias procedentes de Alemania, Inglaterra y Francia. Además, la presunta aceptación de la existencia de ciertas influencias y corrientes extranjeras sobre el

movimiento romántico español no implica la exclusión del hecho de que haya existido un romanticismo netamente español, netamente nacional, que mantiene unas características tan propias y bien definidas como las del romanticismo correspondiente a los casos alemán, inglés y francés.

(Manrique, 2007 p.14)

Al mismo tiempo, dentro del romanticismo encontramos una tendencia artística que se basa en la atención a la tradición o costumbre de una región: el costumbrismo. El costumbrismo romántico es uno de los ejes principales de nuestro estudio, puesto que, junto con los factores expuestos en el apartado anterior y el desarrollo del cinematógrafo, conformarán esa idea subyacente acerca de la construcción de la identidad española y sus primeros pasos.

Para la burguesía, responsable de configurar un discurso nacionalista capaz de definir una identidad acerca de nuestro país, la idea de lo tradicional y las señas más representativas de una nación residen en las zonas más inamovibles de la sociedad española: el pueblo.

El pueblo era, dentro de esos arquetipos culturales que estaba impulsando el Romanticismo, la expresión de la nacionalidad, precisamente porque era donde se encontraban las esencias de lo que no cambia, la clase que resistía con más fuerza las transformaciones impuestas por el progreso, los usos y las modas. La burguesía miraba el pueblo porque era donde se manifestaba lo diferente. La burguesía necesitaba del pueblo para dotarse de su discurso nacionalista del siglo XIX.

(Claver, 2012 p.56)

Es decir, el pueblo fue la principal influencia para las clases populares, es por eso por lo que, a partir del siglo XIX el costumbrismo romántico con cierto carácter andaluz conseguirá implantarse en géneros literarios como el artículo de costumbres, la poesía, el teatro, la zarzuela y la novela costumbrista. Al mismo tiempo, los libros de viajes de los turistas extranjeros comienzan a dibujar una identidad acerca de España sirviéndose de tópicos difundidos por el costumbrismo literario.

Los principales documentos datados en el siglo XIX constan de cierto valor antropológico, ya que, recogen información sobre la sociedad española de aquella época. A partir de las siguientes recopilaciones de carácter costumbrista podemos apreciar cierto sincretismo entre el folclore andaluz y España.

Por un lado, encontramos *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Esta colección de artículos de costumbres nace debido a la fuerte influencia del exterior, ya que, su intención era enmendar esa imagen deformada que los extranjeros perpetuaban acerca de España. Su objetivo resulta contradictorio puesto que, a lo largo de las diferentes series contemplamos como se alude constantemente a los diferentes tópicos como el torero, la gitana o el contrabandista, figuras firmemente influenciadas por el costumbrismo de carácter andaluz.

En el prólogo de *Los españoles pintados por sí mismos*:

Ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallaríais un torero? ¿Dónde un gitano como el español? ¿Un contrabandista como el andaluz? [...]

(Rodríguez Rubí et al., 1843 p.1)



Figura 1. Ilustración de la gitana en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843)



Figura 2. Ilustración del torero en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843)

Por otro lado, *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) ofrece una colección de instantáneas y fotografías donde se exponen tradiciones andaluzas junto a las fiestas más representativas de esta región y datos históricos que mencionan constantemente a la patria.

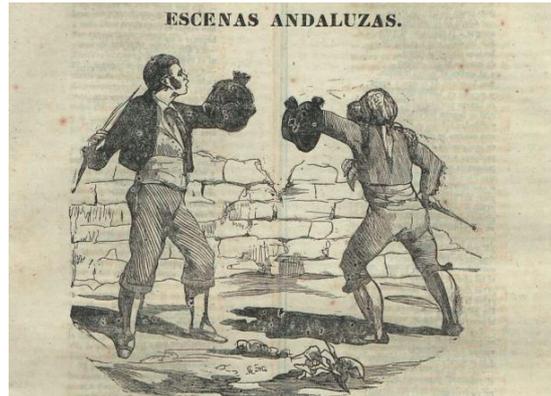


Figura 3. Ilustración de *Semanario Pintoresco Español*, Ed número 34 - 1841.

Además, en *La Exposición Universal de París* de 1900, España se presentó haciendo alusión a cierto linaje andalucista con constantes referencias al flamenco y a las figuras extraídas de los tópicos que se recogían tanto en *El Semanario Pintoresco Español* como en *Los españoles pintados por sí mismos*.

Estos tres ejemplos son una mínima parte, a modo de breve ilustración, de los elementos costumbristas que se produjeron durante el siglo XIX, así pues, podemos afirmar que cuando el cine llega a nuestro país el discurso costumbrista está plenamente configurado.

### 2.3 Primeras miradas hacia Andalucía

Aunque España participó en la construcción de un romanticismo nacional, fueron los extranjeros procedentes del norte de Europa los que comenzaron a destacar ciertos elementos folclóricos y tradiciones de nuestro país, puesto que como afirma Núñez (2015): “la España romántica será una de las grandes invenciones de la cultura europea” (p.180).

El costumbrismo sirvió como referencia a los primeros artistas extranjeros que filmaron en nuestro país, inspirándose en situaciones que ya se habían representado décadas anteriores a través de la novela costumbrista, la poesía, el teatro, la zarzuela, la pintura, los libros de viaje turistas extranjeros e incluso la fotografía.

Uno de los primeros artistas foráneos que capturó imágenes de España fue Alexandre Promio. El operador viajó en 1896 a ciertos puntos de nuestro país por encargo de los hermanos Lumière con el fin de documentar mediante filmaciones de escasos segundos escenas relacionadas con la tradición española. Promio filma durante su estancia en España lugares y situaciones tales como; La Puerta del Sol, ejercicios militares del ejército de la reina y la llegada de unos toreros a la plaza de toros.



Figura 4. *La llegada de los toreros 1896*, imágenes de Alexandre Promio por encargo de los hermanos Lumière.

Dos años más tarde, los hermanos Lumière vuelven a filmar en España, esta vez en Andalucía. Entre estas filmaciones, datadas del 1898, encontramos cuatro escenas costumbristas de Sevilla: *Course de taureaux*, *Procession a Seville*, *Foire de Seville* y *Danzas españolas*.



Figura 5. *Procession a Seville 1898*. Imágenes atribuidas a los hermanos Lumière.

Las imágenes rodadas por Auguste Marie Louis Nicolás y Louis Jean Lumière contribuyeron a la internacionalización cultural española mediante la exposición de diferentes filmaciones costumbristas andaluzas.

Henry W. Short fue otro de los pioneros que se encargó de documentar escenas andaluzas en 1896. El cineasta lo realizó a través de su animatógrafo por encargo de la compañía de Robert William Paul. Bajo su firma encontramos: una procesión, una salida de misa y una corrida de toros. Además, gracias a Robert Paul, se conserva, junto con las filmaciones de los hermanos Lumière, una de las películas más antiguas rodadas en España: *Andalusian Dance (1896)*.



Figura 6. *Andalusian Dance 1896*. Imágenes atribuidas a Robert Paul.

Una de las pioneras del cine, Alice Guy, también filmó en España por encargo de la productora Gaumont. En las imágenes captadas por la cineasta aparecen ciudades tan representativas de nuestro país como Madrid y Barcelona. Así bien, Alice Guy también hizo un recorrido por el sur, obteniendo imágenes de Sevilla y de la emblemática Alhambra de Granada (Bermúdez, 2019).



Figura 7. Alice Guy en un mirador de Granada. Imágenes atribuidas a Alice Guy en 1905.

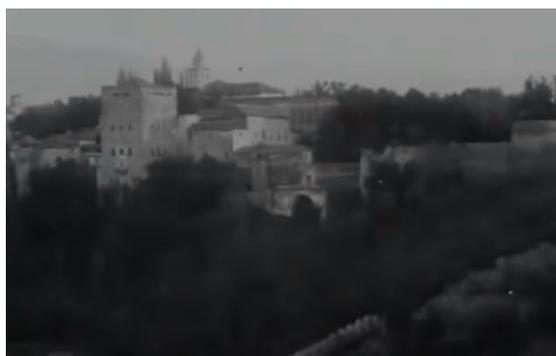


Figura 8. La Alhambra de Granada. Imágenes atribuidas a Alice Guy en 1905.

La producción de ficción ambientada en Andalucía no cobra protagonismo hasta principios del siglo XX, sin embargo, desde finales del siglo XIX observamos una tipificación en cuanto a la imagen de nuestro país donde la idea estereotipada acerca de Andalucía comienza a sincretizarse con la representación cinematográfica de España.

No obstante, son los españoles los que asumirán ese discurso formulado a partir de una serie de tópicos procedentes del costumbrismo. Así mismo, durante la primera mitad del siglo XX surgió en España un cine folclórico que se encargó de inmortalizar esta idea procedente del siglo XIX.

### 3. El cine folclórico español

El cine musical folclórico surge debido a la influencia de las tendencias musicales de la época como la copla, el flamenco o la zarzuela. Este género emerge durante la década de los treinta con la llegada del cine sonoro español, no obstante, su origen se remonta a las adaptaciones de zarzuelas durante la etapa del silente.

Partiendo de esta base, se ha de aclarar que el cine folclórico se encuentra dentro del género musical, ya que su forma de representación combina diálogo, música y, en ocasiones, baile. En cuanto al cine musical español, los títulos más distintivos de nuestra cinematografía son los que se realizaron durante una etapa donde este género constaba de una finalidad comercial, por lo que, el cine folclórico de temática andaluza es una de las manifestaciones por excelencia del género musical español (Sánchez, 2010).

#### 3.1 Historia de nuestro cine

El cine español se desarrolla a lo largo del siglo XX experimentando con un cine popular constituido a partir del contexto sociopolítico de la época. Además, durante sus comienzos, el cine español, supone una manifestación cultural de nuestro país, es decir, un medio por el cual se podía ensalzar y representar tanto costumbres como tradiciones acerca de la sociedad española.

Durante la primera fase, el cine silente español, destacan las adaptaciones de obras literarias y teatrales que se remontaban al siglo XVIII y que abarcan hasta finales del XIX. Como consecuencia, muchos de los primeros géneros cinematográficos españoles están influenciados por el costumbrismo romántico de carácter andaluz, como ocurría con la zarzuela y el drama rural. Más tarde, durante los primeros años del sonoro, los filmes de bandoleros, el género taurino y el cine relacionado con el flamenco cobran importancia marcando un antes y un después en la ficción sonora de nuestro país.

Respecto a la etapa muda, se han de destacar dos directores que retratan a través de la zarzuela elementos costumbristas inspirados en el folclore andaluz: Segundo de Chomón y José Buchs.

Segundo de Chomón protagoniza la primera década del siglo XIX. El director rodó siete zarzuelas durante su etapa catalana, cuatro de ellas con rasgos andaluces: *La Tempranica*, *El puñao de rosas*, *Carceleras* y *Los guapos*. Todas ellas estrenadas en 1910. Tiempo después, durante los años 20, destaca el cántabro Jose Buchs, cuyas

cintas serían de nuevo adaptaciones de libretos teatrales pertenecientes a la zarzuela, como ocurre con *La verbena de la paloma* (1921) y *Reina Mora* (1922). Este autor también llevaría a cabo la adaptación de *Carceleras* hasta en dos ocasiones, en primer lugar, estrenaría una versión muda en 1922 y diez años más tarde Buchs la produciría de nuevo con sonido (Claver, 2012).

Tras la llegada del sonoro muchas de las películas rodadas durante las primeras décadas del siglo XIX son sonorizadas en el extranjero. Según Gómez Bermúdez de Castro (1993) la creciente crisis económica España atravesaba durante la sonorización de las salas de cine debido a la inestable situación política. Sin embargo, destacan las primeras cintas sonoras como las que trataremos a continuación. Gracias a estudios de cine como Cifesa se llevó a cabo una normalización en cuanto a la producción española que abarcará desde 1933 hasta los comienzos de la Guerra Civil española. El propio Gómez Bermúdez de Castro (1993) define esta etapa como “uno de los períodos más fecundos de nuestro cine” (p.108).

Para indagar un poco más acerca de los primeros pasos del cine musical folclórico es imprescindible mencionar a uno de los pioneros por excelencia de este género, Antonio Martínez Castillo, conocido en el mundo del cine como Florián Rey. El director de cine destacó durante los primeros años cuando el cine folclórico musical comenzaba a abrirse paso en la industria. Este llevó a la gran pantalla adaptaciones tan icónicas de nuestra cultura como *La hermana San Sulpicio* (1927), la cual se rodó de nuevo siete años más tarde sonorizada, formando parte de uno de los primeros éxitos sonoros de la productora CIFESA.



Figura 9. Cartel de la película *La hermana San Sulpicio* (1927).



Figura 10. Cartel de la película *La hermana San Sulpicio* (1934).

En su filmografía como director encontramos también títulos como *Morena Clara* (1936) o *Carmen la de Triana* (1938), referencias indiscutibles de nuestra producción cinematográfica. Estas cintas establecen una idea general sobre la narrativa que se emplea en las películas del género. Los largometrajes de Florián Rey influyen en las producciones audiovisuales españolas de los años 40 y 50, ya que, cuando el género comienza a formalizarse, se reiteran elementos costumbristas e incluso se versionan algunos de los títulos del director zaragozano, como por ejemplo *Morena Clara* y *La hermana San Sulpicio*.

Tras la Guerra Civil española, aparece un interés industrial que pretende revivir el cine folclórico mediante la renovación de la producción cinematográfica de nuestro país, durante esta época destacan dos productores: Benito Perojo y Cesáreo González. Como expresa Carlos Aguilar para RTVE en *Historia de nuestro cine*, estos productores se encargarán de realizar cine de dicho género, pero con un fin más cómico, ya que, las versiones anteriores realizadas en la década de los 30 tienden hacia un tono más melodramático. Sin embargo, durante los musicales folclóricos de los años 50 se introducen atributos humorísticos que incluso ironizan con el propio género desde dentro (Aguilar, 2020).

En cuanto a las décadas 40 y 50, destacan directores como Carlos Serrano de Osma (*Embrujo*, 1947) Luis Lucia (*Lola la piconera*, 1952) y Juan de Orduña (*El último cuplé*, 1957). Estos autores trabajaron junto a los estudios cinematográficos más importante de estos años para realizar películas del género: CIFESA y Suevia Films.

La compañía valenciana CIFESA trabajó con directores como Florián Rey y Benito Perojo durante los años 30 y favoreció al género produciendo alguno de los títulos más taquilleros de esta época. Tras la Guerra Civil, el proteccionismo y la censura del nuevo régimen no impidió una disminución en sus cotas, su cine se tornó comercial y, en ocasiones, tendía hacia el melodrama optando por un cine más histórico. Finalmente, la productora se sumió en una profunda crisis durante el comienzo de los años 50 debido a los elevados costes, esto provocó que cerrase definitivamente en 1956 (Pernas, 2000).

Por otro lado, la productora Suevia Films tomó el relevo en la década de los 40 en cuanto a la producción de cintas folclóricas. Esta compañía destaca por realiza algunos de los títulos más importantes de nuestra cinematografía, además de crear un *starsystem* español (Cañada, 2008). Suevia sería también la encargada de producir películas del conocido “cine con niño”, además de versionar títulos como *Morena Clara* (1954) y de contribuir al nuevo cine español que surgió en la década de los 50 de la mano de artistas como Berlanga o Bardem.

No obstante, a partir de los años 60 se observa una decadencia en la producción del musical folclórico, el cual trata de reinventarse mediante diferentes alternativas (cine con niño, cine flamenco o cine de cantantes), hasta su extinción en los años 90 con las últimas cintas del género, cuyo fin era homenajear el cine que ha formado parte de nuestra industria audiovisual desde sus comienzos.

Tras este breve recorrido por el género que nos atañe, podemos observar que, el cine folclórico de carácter andaluz ha estado muy ligado a nuestra producción audiovisual durante un largo periodo de tiempo. A lo largo de los primeros años del cine español, en la etapa muda, el folclore se expresará a través de adaptaciones de zarzuelas, un género vinculado al costumbrismo español. Con respecto al cine de los años treinta, este sentó unas bases narrativas que se reformularán durante los años 40 y 50, haciendo uso de elementos folclóricos que artistas como Florián Rey utilizaron en las primeras adaptaciones que se llevaron a cabo para la gran pantalla.

Los elementos que contribuyen a la consolidación de este cine abarcan desde los libretos originales de teatros o zarzuelas en los que se inspiraban las obras audiovisuales, hasta las productoras que se encargaron de realizar un género manteniendo una estructura compuesta por: un sistema de artistas, una escenografía costumbrista y las tendencias musicales de la época.

En definitiva, podemos considerar que el musical folclórico realizado durante los primeros años del franquismo está basado en un arquetipo que se construye en el siglo XIX a través del costumbrismo de carácter andaluz y se formaliza en la primera mitad del siglo XX a través del cine.

### **3.2 Los estereotipos en el cine folclórico**

El costumbrismo romántico del siglo XIX sugiere un arquetipo sobre el que se construirán las diferentes narrativas de la ficción sonora musical. Esto, junto a la producción en masa de cintas folclóricas, provoca la reiteración de ciertos tópicos y la asociación inconsciente de este género con lo andaluz. La tipificación se lleva a cabo a través de los diferentes elementos que componen las cintas del género; desde los personajes que aparecen en ellas como el torero, la gitana o el contrabandista, hasta la ambientación andaluza de cartón piedra que se emplean en la mayoría de las adaptaciones musicales.

## ***Carmen la de Triana* (1938)**

La película dirigida por Florián Rey en 1938, *Carmen, la de Triana* fue coproducida entre España y Alemania durante la Guerra Civil española. Esta cinta es una adaptación de la novela homónima *Carmen* publicada en 1845 y escrita por el francés Prosper Merimée. Según Bosse (1995) el cuento es considerado un prototipo de la literatura estereotipada que intenta funcionar como documental.

La narración original dista de la adaptación cinematográfica puesto que, aunque los elementos como el torero, el bandolero o la gitana estén presentes, la trama está directamente influenciada por la ópera de Bizet estrenada en 1875 (versión de la novela de Merimée). En cuanto a la construcción narrativa, se mantiene los elementos costumbristas que el francés dibuja sobre España en la novela que da título a la película de 1938, salvo el final y la estructura narrativa de los hechos.



Figura 11. Cartel de la película *Carmen la de Triana*.

La cinta dirigida por Florián Rey trata sobre Carmen, una joven gitana que va a visitar a su novio el torero Vargas Heredia a la cárcel. El brigadier que está allí se enamora de ella al verla, acto seguido, esta se ve envuelta en una reyerta que le lleva a la cárcel. El guardia le ayuda a escapar, convirtiéndose en contrabandista para estar con ella. Pero una maldición provoca que el triángulo amoroso que se establece entre el torero, el contrabandista y la gitana acabe de forma trágica.

El personaje de Carmen, interpretado por Imperio Argentina, icono de los primeros años del cine folclórico, es descarada y enamoradiza. La configuración de este personaje reitera los tópicos concebidos en el romanticismo acerca de la mujer

española. Este arquetipo se crea mediante la idealización que se lleva a cabo en la literatura romántica del siglo XIX, incluida la misma novela que precede a la cinta.

El torero Vargas Heredia, caracterizado con el traje correspondiente a su oficio, se acoge a los estereotipos extraídos del siglo XIX expuestos en *Los españoles pintados por sí mismos*. Este constituye el perfil del “macho español”, el cual destaca por su bravura. Por otro lado, el brigadier uniformado del 1835, época en la que está ambientada la película, pasará a ser un contrabandista, figura que reaparece en la cultura popular a través del cine, diferenciándose de los bandidos por su característica nobleza. Respecto a la escenografía empleada en los estudios de Berlín, esta era de cartón e imitaba el barrio sevillano de Triana, lugar donde Carmen entonará las coplas escritas por Juan Mostazo y José Muñoz.



Figura 12. El brigadier habla con Carmen en el café tras verla cantar. *Carmen la de Triana* (1938).

La película ocasionó controversia debido al fuerte uso de los tópicos, algunos expertos estaban en desacuerdo con la estereotipación andaluza/española que se llevaba a cabo. Sin embargo, otros consideraron que la representación de Andalucía sí era de admirar, como ocurre con el diario *Sur*:

[...] podemos ver fielmente interpretadas las costumbres andaluzas tan difíciles para las casas norteamericanas que nos vestían a todos de toreros, aunque se desarrollase la acción en el año 1835. Esta vez se ha sabido interpretar nuestro ambiente; el argumento es popularísimo, podríamos calificarlo como de truculento, algo así como las novelas de entregas.

(*Sur*, 11 de noviembre 1938, citado en Claver, 2012, pag.507)

Sin embargo, la cinta no conforma un discurso desde cero, sino que extrae los elementos expuestos en la literatura romántica del siglo XIX acerca de España y los

escenifica. Por otro lado, Claver (2012) resalta el cómo esta película rompe con este mito y provoca que se invaliden muchas de las concepciones anteriores.

Finalmente, el director de *Carmen la de Triana*, Florián Rey respondía ante las críticas acerca de la tipificación llevada a cabo en la película: “Si queremos hacer películas en el mercado extranjero, no hay otra receta posible que volver a un tipo de películas de ambiente español, sin miedo a utilizar el costumbrismo del folclore” (Yuste, T, citado en Claver, 2012, p.231). En otras palabras, la estereotipación y exaltación del folclore andaluz contribuyó a la producción y comercialización del cine español.

### ***Morena Clara (1954)***

Como hemos mencionado anteriormente, en las décadas de los 40 y los 50 se introducen elementos cómicos que dejan a un lado el tono melodramático que envolvían las primeras cintas de los años 30. En la versión de 1954 del director Luis Lucía, *Morena Clara*, se recurre en ocasiones a situaciones absurdas incluyendo la exageración de ciertos tópicos con el fin de provocar la risa (Aguilar, 2020).

Este cambio de tono, el cual se aprecia entre las dos versiones de la cinta, se debe al contexto sociopolítico. La situación que se da en España tras la guerra provoca que el cine popular sustituya el tono melodramático que se presentan en algunas películas producidas durante el periodo de la república o durante la Guerra Civil. De tal modo que, durante los años que preceden a la Guerra Civil, el género musical folclórico sufre un mestizaje con el género de la comedia, dando lugar a comedias musicales de carácter folclórico, tal y como ocurre con esta adaptación musical.

En cuanto a la cinta, se trata de una la versión de la película homónima protagonizada por Imperio Argentina en 1936. Esta, a su vez, es una adaptación de la obra de teatro *Comedia en tres actos y un juicio oral* estrenada en 1935, escrita por Pascual Guillén y Antonio Quintero Ramírez.

En la versión de Luis Lucía, el argumento trata sobre una gitana interpretada por la estrella del momento, Lola Flores, y su tío. Ambos son acusados de robar jamones, pero tras ser sometidos a un juicio, la gitana encuentra trabajo en la casa del fiscal, el cual intentará “educarla” y acabará enamorándose de ella.

Una de las principales diferencias entre la versión de Florián Rey y la posterior versión de Luis Lucía, es el protagonismo que cobra la folclórica en esta última, ya que, ella será el hilo conductor que propiciará la reflexión sobre los temas que aparecen en la película, además del eje principal de la trama. Ambos personajes se encargan de encarnar los tópicos asociados al pueblo gitano (Moreno, 2015).



Figura 13. Cartel de la película *Morena Clara* (1936) dirigida por Florián Rey.



Figura 14. Cartel de la película *Morena Clara* (1954) dirigida por Luis Lucía.

Moreno (2015) también destaca la estigmatización de la cultura gitana y el flamenco, ya que, impacta la visión que se da en la cinta del 54 cuando el número musical está acompañado por el escepticismo del público, frente a la versión del 36 donde el flamenco está integrado en la trama como algo común y no diferencial. Por otro lado, aunque la estereotipación que se lleva a cabo en la obra de Luis Lucía sea con un fin cómico, los tópicos negativos que se atribuyen constantemente al pueblo gitano como la delincuencia o la relación con la droga, perpetua una serie de creencias y estigmas acerca de ellos.

Si contextualizamos esta película en el periodo histórico que atravesaba España durante los años 50, comprendemos algunas de las principales diferencias entre ambas versiones; la más evidente es la estigmatización de la cultura gitana suscitada por la política dictatorial. Sin embargo, los estereotipos acerca de este pueblo, el cual se vincula constantemente a ciertos rasgos de la cultura andaluza, estaban asociados con la comedia o con ciertos elementos que denotaban vulgaridad como la jerga o el carácter.

Tanto en *Carmen la de Triana*, como en la versión de 1954 de *Morena Clara*, contemplamos un cine plagado de estereotipos. Sin embargo, la fórmula que se emplea en ambas cintas y la tipificación es diferente debido a la intencionalidad de ambos filmes. En caso de *Carmen la de Triana*, se aprecia la idealización de la cultura andaluza y de la idea romántica de la mujer española. La versión de Florián Rey, aunque diferente a la de Prosper Merimée, mantiene la imagen de la España romántica que se construyó durante el costumbrismo, y juega con el exotismo que nuestra cultura suscita al resto del mundo. No obstante, la versión de *Morena Clara* de 1954 parte de una construcción ideológica castiza que busca exagerar el estereotipo llegando incluso a parodiarlo.

### 3.3 El cine folclórico como arma ideológica

Con la instauración del régimen franquista en 1939, se establece un sistema centralizado basado en el proteccionismo, una política económica que promueve la producción nacional frente la importación de productos extranjeros, lo cual promueve una industria nacional. La unión que se lleva a cabo durante el franquismo entre política, religión y cultura, provoca que la censura sea la principal arma ideológica, esta se emplea con el fin de deshacerse de las obras que se realizaron durante la II República (1931-1939) para, a su vez, consolidar y promover unos valores conservadores acordes con el sistema dictatorial, los cuales estaban relacionados con la religión y la patria.

Así bien, durante el franquismo se consolida una industria donde según Diez (2001) prevalecen cuatro géneros cinematográficos: el histórico, el religioso, el castrense y folclórico. Este último se realizaba con el fin de exaltar tanto la patria como la cultura española. No obstante, el cine folclórico debe de evitar reincidir en los tópicos para no caer en la españolada. Pero ¿qué relación tiene la política española del siglo XX con el cine musical folclórico?

La dependencia que se establece entre estos géneros cinematográficos y el casticismo se debe al vínculo social, político y cultural que se genera entre el cine y los valores conservadores que destacan en nuestra tradición política durante dos periodos trascendentales de nuestra historia.

En primer lugar, durante los primeros años del cine español, coincidiendo con la dictadura de Primo de Rivera, uno de los géneros cinematográficos más influyentes es la zarzuela. A partir de la instauración de la dictadura en 1923, la industria madrileña crece, ya que el centro neurálgico se traslada durante estos años de Barcelona a Madrid. A esto se le suma la presencia de grupos conservadores que se hacen cargo económicamente de la producción cinematográfica, lo cual provoca que la zarzuela tienda hacia el casticismo, defendiendo unos valores patrióticos y tradicionales.

Más adelante, bajo la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) la producción del cine folclórico prolifera debido a su carácter nacionalista, defensor de elementos españoles tradicionales como su música o costumbres. Además de ser uno de los géneros más populares de mayor influencia desde la llegada del sonoro a nuestro país. Sin embargo, las películas producidas durante la II República han dejado huella en el público, por lo que a lo largo de las primeras décadas de la dictadura franquista se llevará a cabo la readaptación de algunas de las cintas más icónicas.

Como apunta Ortiz (2012) la relación que se establece entre el folclore y la política dictatorial del régimen se debe al vínculo entre el franquismo y la nación, ya que, la exaltación del pueblo español y la idealización de sus costumbres promueve un sentimiento general que evita movimientos regionalistas. La producción de cine folclórico sugiere entonces, una representación de la cultura española que reitera los tópicos que hemos expuestos en apartados anteriores.

En 1942 se les sugirió la siguiente pregunta a directores de los principales periódicos nacionales de la época: “¿Cómo cree Ud. que debe ser el cine español?”. Todos coincidían en una cuestión: la necesidad de centralización en cuanto a la industria cinematográfica de nuestro país. Jesús E. Casariego, director de *El Alcázar*, hacía alusión a la finalidad de nuestro cine, el cual debía ser según él: “intérprete y propagandista de los grandes valores de la raza”. Sin embargo, Xavier Echarri, director de *Arriba* respondía lo siguiente: “Creo, naturalmente, en el daño constante que hacen al cine español ciertas formas de pintoresquismo nacional” (*Anuarios difusora Internacional 1939–1949*).

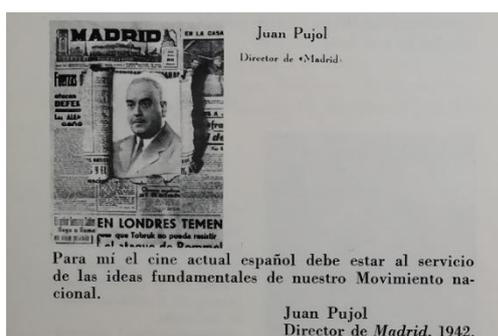


Figura 15. Respuesta de Juan Pujol. *Anuario difusora internacional, 1939-1949*.

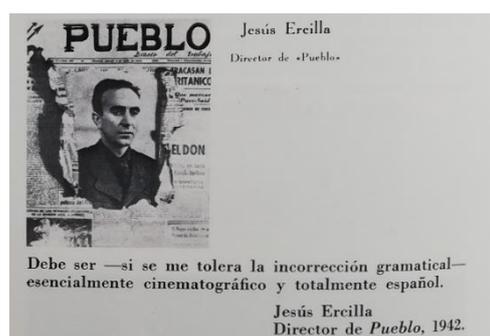


Figura 16. Respuesta de Jesús Ercilla. *Anuario difusora internacional, 1939-1949*.

La ideología conservadora que comulgaba con los testimonios expuestos en el apartado anterior fue dibujando una identidad y caracterizando la cultura española a través de los medios de comunicación. El cine folclórico, en este caso, se empleó con el fin de enfatizar y de conformar una identidad nacional que buscaba homogeneizar un pueblo bajo una representación basada en estereotipos costumbristas.

Además, la centralización que se lleva a cabo durante los arduos años de dictadura cohibe de alguna forma el rasgo artístico que caracteriza al cine, puesto que la monopolización de la producción de cintas españolas queda sometida a los cuatro géneros que hemos mencionado anteriormente (el histórico, el religioso, el castrense y folclórico). Así bien, la censura controla cualquier forma de expresión.

Sin embargo, la práctica cultural no puede omitirse durante la dictadura, ya que es la base de la construcción identitaria. Debido a esto, las actividades populares como

el teatro y el cine siguen formando parte del entretenimiento, ayudando al estado a difundir un discurso identitario, así como exclusivo acerca de España y la sociedad española:

Precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. Por otra parte, emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida: una «identidad»

(Hall & Gay, 2003, p. 18)

No obstante, algunos autores regeneracionistas del siglo XIX ya fueron críticos con nuestra forma de representación, sobre todo los pertenecientes a la generación del 98. Cabe destacar, que la mayoría de los autores pertenecientes a esta generación coincidían en su postura “antiflamenquista”, la cual consiste en la oposición a las costumbres flamencas o achuladas que durante el siglo XIX tuvieron una fuerte influencia en la caracterización de nuestra cultura.

Unamuno, autor noventayochista, criticó los elementos representativos de nuestro país, los cuales consideraba castizos. En 1902 el bilbaíno se postulaba así ante esta cuestión:

“Este mismo furor que, por buscar lo diferencial y distintivo, domina a los individuos, domina también a las clases históricas de los pueblos. Y así como es la vanidad individual tan estúpida que con tal de originalizarse y distinguirse por algo cifran muchos su orgullo en ser más brutos que los demás, del mismo modo hay pueblos que se vanaglorian de sus defectos. Los caracteres nacionales de que se envanece cada nación europea son, muy de ordinario, sus defectos. Los españoles caemos también en este pecado.”

(Unamuno, 1902, párr.44)

Además de Unamuno, otros intelectuales como por ejemplo Eugenio Noel, autor que vivió las primeras décadas del siglo XX, criticaron el casticismo. El escritor,

catalogado de regeneracionista, señala los símbolos estrechamente relacionados con nuestro folclore, ya que, según Noel, el atraso social y, por ende, la incultura de España residía en la influencia del clero, la afición por el toreo y el flamenquismo. La crítica del ensayista no recae sobre el flamenco como arte, sino en su comercialización y la evolución que este sufre hasta convertirse en un fenómeno de masas. Puesto que, estos elementos se convirtieron en un emblema de nuestra cultura debido a su reiterada exposición. Para Eugenio Noel, tanto el flamenco como el toreo eran recursos empleados por las élites culturales, es decir, de las clases altas, para el adoctrinamiento de las clases populares (Baragaño, 2008).

Así pues, la explotación del folclore andaluz en nuestro cine, su función propagandística y su utilidad como recurso ideológico por parte de las políticas conservadoras, ocasionó una asociación implícita entre flamenquismo y casticismo.

### ***El cine musical folclórico durante el franquismo***

Durante la dictadura franquista se lleva a cabo una formalización en el cine musical folclórico, puesto que la reivindicación de la identidad española afecta a este género respecto a diferentes cuestiones.

El franquismo influyó en la construcción de los personajes, los cuales seguían un modelo arquetípico acorde al ideario conservador, con el que comulgaba el régimen y la mentalidad nacionalcatólica: la sumisión y la honradez (Bogas, 2018). Así pues, como hemos visto anteriormente en referencia a los estereotipos en el cine folclórico (apartado 3.1), se comienza a caracterizar la etnia gitana atribuyéndole elementos cómicos, a menudo negativos, como el lenguaje vulgar.

Al mismo tiempo, se lleva a cabo una hibridación entre el folclore andaluz y la cultura del pueblo gitano. Los personajes y las tramas estereotipan Andalucía empleando los mismos mecanismos que con la cultura calé; el lenguaje, el baile, el cante, etc. Por otro lado, tal y como sugiere Bogas (2018) las tramas comienzan a girar en torno a las diferencias entre norte y sur, asociando a las clases altas y adineradas con el norte de nuestro país y lo vulgar y jocosos con el sur: “[...] los ejes centrales de las tramas, en las que el personaje masculino suele ser representante de la clase social alta y del norte, o ha estudiado fuera de Andalucía, no presentando rasgos folclóricos ni de lenguaje andaluz” (p.515).

Además, cabe destacar la consolidación de un *starsystem*, un factor que funcionó como motor de la industria cinematográfica de nuestro país durante estos años y que actuó como estrategia comercial (Rodríguez, 2005). A partir de los años 40, el

*starsystem* español, constituido a partir del paradigma Hollywoodense, se basa en su mayoría en mujeres asociadas con el espectáculo del cante y el baile, las cuales atendían a unos estándares contruidos a partir de los gustos e idearios de la época (Ruiz, 2018)

En síntesis, el cine popular del franquismo constituirá un arma ideológica, puesto que, la instauración de un cine nacional sometido al régimen funcionará como representación de los valores de este. Además, intentará conducir al pueblo a través de la escenificación reiterada de lo que se pretende definir como: “el pueblo español”. Por otro lado, el cine franquista aplicará también un mecanismo de distracción durante los años de posguerra basado en la comedia musical folclórica, que a su vez tipificará, estereotipará y constituirá una amalgama entre el folclore regional andaluz y la cultura calé.

### **3.4 El Nuevo Cine español y la decadencia del cine folclórico**

Tal y como expone Gubern et al. (2010) el cine español de los años 50 sufre un cambio en cuanto a su planteamiento. Durante esta década cobrarán importancia una generación de autores que reconstruirán la industria cinematográfica de nuestro país, destacando figuras como Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay y Luis García Berlanga, entre otros. En 1955 se celebran las conocidas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, las cuales según Gubern et al. (2010) tenían un objetivo común: “la crítica de lo existente en el cine español y la convicción de la necesidad del cambio” (p.283).

Durante estas jornadas se debatió acerca del cine de nuestro país, el cual a ojos de Bardem era “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”. Tras finalizar este foro de reflexión se llevaron a cabo unas conclusiones que no surtieron un efecto inmediato ya que la censura impulsada por el franquismo seguiría en marcha hasta 1975. Sin embargo, se llevaron a cabo algunos razonamientos que poco a poco fueron calando en el conocido como “Nuevo Cine Español” (Navarro, 2018).

En estas jornadas se expuso la necesidad de un cine español que representase el contexto social, además de enfatizar el papel del estado ya que, los participantes consideraban que la calidad de nuestro cine debía ser algo de interés nacional. Por otra parte, se asumió que la censura era algo inevitable, pero se demandó cierta flexibilidad

en cuanto a la temática y algunos conceptos, los cuales calificaron de “trascendentales” (Navarro, 2018).



Figura 17. Fotografía tomada durante *Las Conversaciones de Salamanca 1955*.

Este cambio en cuanto a la mentalidad que concierne a la nueva generación de autores que protagonizaron *Las Conversaciones de Salamanca*, reside, según Gubern et al. (2010) en dos cuestiones fundamentales: el neorrealismo italiano y el impacto del “regeneracionismo”, el cual había emergido años atrás con la generación del 98. De este modo, a lo largo de los años 50, el cine español sufre un relevo en su proyección industrial.

Uno de los autores por excelencia de esta década es Luis García Berlanga. Mediante su película, *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), el director parodia la imagen que España vende acerca de si misma. En cuanto a la parte musical de *Lolita Sevilla*, impuesta por la productora, Berlanga la introduce dentro de la crítica explícita que se lleva a cabo a lo largo de la cinta (Grau & Cañeque, 2009). Así pues, el escenario castellano que augura la llegada de los estadounidenses cambiará su fisonomía por un decorado de cartón piedra. Lo castizo y el folclore andaluz se instaurará a modo de caricatura, siendo un fiel reflejo de lo que era en realidad el cine español de aquellas décadas.

La cinematografía de Berlanga emplea a menudo el casticismo español como un recurso humorístico, en sus películas aparece de manera reiterada la celebración de tradiciones tanto religiosas como culturales de nuestro país. La representación de la tradición española denota cierto tono satírico, como ocurre en *¡Vivan los novios!* (1970), donde el cineasta enfrenta nuestra cultura castiza con el aperturismo político de los años 60 y la afluencia del turismo extranjero.

El autor valenciano es tan solo un ejemplo de lo que ocurriría en el cine español durante las siguientes décadas. La política de los años 60 afecta también a la industria cinematográfica, ya que, el Nuevo Cine español busca diferenciarse del cine producido con anterioridad. Aparecen pues, figuras como José María Forqué, Mario Camus y José Luis Borau (Lambán, 2020).

Debido a esto, el cine folclórico sufre una decadencia durante este periodo, aunque no cesan los rodajes con iconos de la época como Sara Montiel o Rocío Jurado. Aparecen nuevas formas de realizar cine musical: el cine con niño con actores como Joselito, o Marisol, artista que trabajaría durante su etapa infantil con el conocido director folclórico Luis Lucia.

Sin embargo, el musical folclórico pasaría a un segundo plano, ya que, los valores asociados con este cine no acompañan al aperturismo político que se produce durante las últimas décadas del franquismo. Además, a mediados de los años 70, aparece el destape, género que opacaría la producción cinematográfica de nuestro país.

#### **4. El folclore andaluz en las producciones audiovisuales actuales**

Mediante la evolución de las producciones audiovisuales españolas, observamos como algunas tendencias del pasado vuelven reivindicando el folclore regional de una forma diferente a como se empleaba años anteriores. El costumbrismo romántico logró configurar un discurso nacionalista acerca de España, donde la homogeneización de costumbres suplantó la realidad por una parte exclusiva de ella. Pero, hoy en día se ha independizado de esa idea, otorgando reconocimiento a una de las regiones más particulares de España: Andalucía.

Además, la estereotipación de la sociedad española desde una perspectiva más regional ha contribuido en la producción cinematográfica de nuestro país. Los tópicos andaluces aparecen exagerados, enfrentando norte y sur. Este recurso ha sido el protagonista durante los últimos años, contribuyendo de manera explícita a la representación cinematográfica de Andalucía mediante la reiteración de clichés relacionados con el lenguaje, la música y sus costumbres.

Por otro lado, uno de los medios que se ha vinculado de cierta forma al folclore de carácter andaluz, es el género musical urbano. Sus videoclips insinúan situaciones costumbristas que a menudo emplean elementos propios de la cultura andaluza. De este modo, encontramos artistas del panorama musical urbano produciendo trabajos audiovisuales que adoptarán estética y sonido andaluz con evidente tono reivindicativo.

##### **4.1 Los tópicos andaluces como recurso cinematográfico**

Durante la última década, la industria cinematográfica española ha sufrido un cambio en cuanto al género de la comedia. Uno de los elementos a destacar es la recuperación de tópicos regionales como recurso humorístico. El ejemplo por excelencia es la película *Ocho Apellidos Vascos* (2014), dirigida por Emilio Martínez-Lázaro. Tras el éxito cosechado por la cinta al emplear ciertos elementos folclóricos con un fin cómico, se llevaron a cabo otras producciones para diferentes medios que recurrían, constantemente, al mismo recurso narrativo, como por ejemplo la serie *Allí abajo* (2015) creada por Aitor Gabilondo, César Benítez y Óscar Terol.

Sin embargo, la tipificación regional y la exageración que se lleva a cabo en estas películas no son algo originario de nuestro país. En el resto de Europa es un elemento recurrente en las cintas del género. En Francia, por ejemplo, encontramos *Bienvenido al Norte* (2008) de Dany Boon. Por otro lado, el Italiano Luca Miniero realizó una adaptación de la película ambientada en su país, la cual se llamaría *Bienvenidos al Sur* (2010).



Figura 18. Cartel de la película *Bienvenidos al Norte* (2008) dirigida por Dany Boon.



Figura 19. Cartel de la película *Bienvenidos al Sur* (2010) dirigida por Luca Miniero.

En el caso de Francia, el tópico reside en el norte, un sitio visto como algo negativo a ojos del protagonista, ya que, a diferencia del sur, en la zona norte se establece un cliché acerca de su forma de hablar y de su forma de ser. En cuando a la versión italiana ocurre lo contrario, ya que, es al sur de este país al cual se le atribuyen estos comportamientos relacionados con su manera de expresarse y su cultura.

La película *Ocho Apellidos Vascos* (2014), enfrenta los clichés tanto del norte como del sur, y lo hace mediante la exageración de estos. Los andaluces se representan como personas alegres, patriotas y devotas. Mientras que los vascos, por su parte, son caracterizados desde una perspectiva opuesta; personas serias, bordes, independentistas y tozudas.



Figura 20. Clara Lago en el papel de Amaia en *Ocho Apellidos Vascos* (2014)



Figura 21. Dani Rovira representando el estereotipo de vasco. *Ocho Apellidos Vascos* (2014).

Tras el éxito comercial que obtuvo la película de Martínez-Lázaro, el director optó por realizar una segunda parte donde se enfrentaban otros tipos de cultura regional. En *Ocho Apellidos Catalanes* (2015) el carácter catalán y el vasco se representan en contraposición al arquetipo de personaje andaluz. Esta vez, el cliché recaía sobre el

carácter catalán haciendo énfasis en su carácter independentista y la exaltación de los símbolos de esta región.



Figura 22. Koldo (vasco) y Rafa (andaluz) comen calçots en Cataluña. *Ocho Apellidos Catalanes* (2015).

Como podemos observar, a la hora de realizar comedia o de parodiar ciertos comportamientos es necesaria una estereotipación que generalice y que se asiente en el imaginario colectivo en forma de cliché. En este caso, el enfrentamiento entre ambas culturas, las cuales son retratadas de forma paródica, provoca la comedia, ya que, tanto las expresiones que se emplean, como la manera de ser representados recrean situaciones que provocan malentendidos y generan un gran contraste entre ambas culturas.

Así pues, como se expone lo largo de los puntos anteriores, los estereotipos que aparecen en las películas actuales están configurados debido a la reiteración constante de estos en diferentes medios. El carácter andaluz parodiado en la cinta de Martínez-Lázaro hace alusión al personaje andaluz arquetípico que se construye durante el siglo XX a través del cine español.

No obstante, desde una perspectiva más universal, España ha quedado marcada en el imaginario colectivo de los demás países como aquello que durante el siglo XX se trató de vender mediante la exaltación del folclore andaluz. El sincretismo entre este y la España no ha desaparecido para los extranjeros, ya que, nuestra representación a nivel global suele estar caracterizada a través de aquellos elementos que formaron parte de nuestra seña de identidad durante tanto tiempo.

Sin ir más lejos, en la película *Criminales en el mar* (2019) dirigida por Kyle Newacheck aparecen escenarios o elementos folclóricos (una mujer vestida de flamenca con un guitarrista, un guía turístico patriota, etc.) que pretenden caricaturizar España. Por otro lado, el tópico de la mujer española también ha calado en las

producciones foráneas, en las cuales se representa siguiendo los personajes literarios propuestos por el romanticismo, aludiendo cierto exotismo (Tamarit Vallés, 2003).

Así mismo, en la cinta de animación *Toy Story 3* (2010) dirigida por Lee Unkrich, Diego el Cigala, cantaor flamenco español ofrecerá su voz para Buzz Lightyear durante una escena en su versión en castellano, puesto que el personaje adquiere un carácter de bailarín acompañado de sonido de castañuelas. En cuanto a la versión original, este cambia su acento por algo más perteneciente al centro de España, sin embargo, se le representa de la misma forma a flamencada.

En efecto, en España el cliché acerca de los toros, el flamenco y la siesta están asociados con el sur, sin embargo, para el resto del mundo, es España o el personaje español al que se le atribuyen estos símbolos. El folclore andaluz ha homogeneizado la cultura española a ojos de los extranjeros que constantemente describen España como un lugar similar a los escenarios de las producciones musicales folclóricas de los años 40 y 50.

#### **4.2 Estética y símbolos andaluces en las producciones audiovisuales actuales**

Las producciones audiovisuales que se han realizado al margen de la industria cinematográfica no han dejado de lado el folclore andaluz. Los símbolos folclóricos se emplean constantemente en producciones de carácter costumbrista con el fin de representar o reivindicar de algún modo la cultura española y andaluza.

El medio que se ha encargado de adoptar estos símbolos ha sido sobre todo el género musical urbano. De nuevo, el pueblo, inmóvil ante los cambios y la evolución tecnológica se recrea a través de elementos como la vestimenta, la jerga o la música. De esta forma, el género urbano y la estética costumbrista española se han mimetizado produciendo obras audiovisuales que exponen tradiciones, costumbres y elementos de carácter folclórico.

No obstante, el comportamiento de estos símbolos dentro de las narrativas audiovisuales actuales, musicales en su mayoría, destaca por tener una función tanto estética, como representativa. A lo largo de estos videoclips, observamos como la fotografía y el arte se encargan de mostrar por medio de composiciones e imágenes símbolos del costumbrismo español y andaluz.

En los videos producidos por la industria musical urbana durante estos últimos años, el costumbrismo se representa a través de escenarios tales como: pueblos del interior y tradiciones religiosas. Uno de los ejemplos más claros lo podemos ver en el

video musical de *Demasiadas Mujeres* de C. Tangana, estrenado en 2021. En este aparecen marchas de procesión, un entierro católico, vestimenta tradicional y símbolos religiosos (cruces, cura y confesionario). Todo ello representado, a su vez, mediante la hibridación de elementos castizos y modernos.



Figura 23. Escenario del videoclip de C. Tangana.  
*Demasiadas mujeres* (2021)



Figura 24. Mujeres con vestimenta tradicional.  
*Demasiadas mujeres* (2021).

La contextualización que se lleva a cabo dentro de la diégesis de la obra visual nos transporta, a través de la música y la indumentaria, a la ambientación de las películas de Joselito, de hecho, son los acordes de *Campanera* los que se escuchan a lo largo del video y los que se entrelazan entre las marchas de procesión (P. Fernández et al., 2020).

Por otra parte, la cantante Rosalía asume ese discurso folclórico y lo introduce de lleno en su disco *El mal querer* (2018). El trabajo de la catalana cuenta una historia inspirada en la novela *Flamenca*, datada en 1287 y de escritor anónimo (Sabogal, 2019). Sus conocimientos teóricos acerca del flamenco y el folclore andaluz se ponen en práctica a lo largo de la producción del disco. En primer lugar, los estereotipos asociados con la cultura española y andaluza aparecen representados en diferentes videoclips. Así bien, encontramos la figura del toro y del torero, símbolos a los que se alude, constantemente, a través de la fotografía y la dirección artística.

Como se menciona anteriormente, tanto en el videoclip de C. Tangana, como en las producciones de Rosalía se entrelazan los elementos folclóricos tradicionales con otros modernos. En el caso del videoclip de *Malamente* se lleva a cabo de una forma más explícita, ya que, en una misma imagen, se observa un elemento tradicionalmente asociado a la religión católica (algo castizo) con un elemento moderno, enfatizando su funcionalidad artística.



Figura 25. Joven practica el toreo. Videoclip *Malamente* (2018)



Figura 26. Referencia al toreo mediante la moto, que simboliza al toro y el capote de brega. Videoclip *Malamente* (2018)

Algo similar ocurre con la estética característica de las películas de Almodóvar. El contexto histórico en el que el autor manchego rueda sus primeras cintas provoca que sus referencias se entrelacen. De este modo, observamos un cine que combina elementos tradicionales rescatados de la cultura popular, con la estética vanguardista de los años 80: “Su interés por la cultura popular y lo kitsch, la diferencia y la marginalidad, el folclore y el mundo de la risa [...]” (Mora, 2015, par.6).

Aunque su obra fue catalogada en ocasiones de frívola y de carente compromiso social, Almodóvar, al igual que artistas como Rosalía o C. Tangana, rescata el folclore y lo expone como escenario para sus obras, así como homenaje hacia la cultura popular de nuestro país.

Por otro lado, los artistas andaluces vinculados al género urbano también exponen ciertos elementos asociados con su tierra. En el caso de *Me pelea*, de Dellafuente, se recrea una feria andaluza y aparece insignias de esta región como el flamenco, la vestimenta y los escenarios. Paralelo a este artista encontramos a J. Abecia, el cual sigue la misma línea que Dellafuente y compone su música partiendo de una base reivindicativa. De este modo, sus videoclips también están compuestos por elementos que hacen alusión a su tierra, su gente y su cultura.



Figura 27. Baile jinete-bailaora tradicional. Videoclip *Me pelea* (2018).



Figura 28. Recreación de una feria andaluza. Videoclip *Me pelea* (2018).

La obra de ambos autores es de carácter andalucista, es decir, denota admiración por la cultura andaluza. Así bien, otros artistas importantes a nivel nacional procedentes del sur que comparten admiración por la cultura andaluza y lo reivindican en su música son María José Llergo y Lin Cortés.



Figura 29. Patio andaluz en el videoclip de JAbecia *Solo una vida* (2021).



Figura 30. Representación baile y cante flamenco en el videoclip de J. Abecia *Solo una vida* (2021).

Por otra parte, las producciones publicitarias también están recurriendo al folclore andaluz. En 2021 la marca de cerveza Cruzcampo lanza su campaña *Con mucho acento*, donde Lola Flores, por medio de técnicas de inteligencia artificial, ofrece un discurso acerca de lo auténtico, aludiendo a su acento y sus raíces andaluzas.



Figura 31. Recreación de Lola flores por medio de inteligencia artificial para la campaña de publicidad *Con mucho acento* (2021).

Otras marcas como Puerto de Indias también se han inspirado en elementos andaluces para sus últimas campañas. En 2019, se estrenó un spot producido por *kreativavisuals* para presentar un nuevo producto “ginebra Guadalquivir”. Para ello rodaron en la ciudad de Sevilla el anuncio *Confía en tu origen*, el cual introduce elementos emblemáticos de la capital andaluza como La Giralda. Más tarde, en 2020, la famosa marca de ginebra recupera la estética del sur en su campaña *Una idea original*, esta vez mediante su cartelería publicitaria.



Figura 32. Elementos folclóricos en los carteles promocionales de Puerto de Indias.

En efecto, la representación y el uso de los símbolos tradicionalmente asociados con el folclore andaluz son tendencia dentro de la producción audiovisual de nuestro país. Sin embargo, este tipo de representaciones constan de un carácter reivindicativo, a diferencia del folclore empleado en el cine español de los años XX, ya que se le atribuye constantemente reconocimiento a su lugar de origen, Andalucía.

### 4.3 Figuras andaluzas homenajeadas

La idealización de la cultura andaluza ha sufrido una evolución durante las últimas décadas ya que, el auge del “nuevo flamenco” y la pervivencia de las figuras folclóricas han aumentado el interés por la estética de ambiente andaluz. De tal manera que, el homenaje a diferentes artistas de la cultura popular andaluza también se ha visto representado por medio de autores y medios de comunicación de nuestro país.

Por ejemplo, la obra de Lorca ha sido homenajeadada de forma reiterada durante los últimos años, reviviendo su figura a través de interpretaciones y adaptaciones. Uno de los trabajos más recientes que aluden a su figura es la canción realizada por Dellafuente: *Nana del pordiosero* (2017)

En cuanto al cine español, muchos directores han mostrado interés en revivir la obra del poeta andaluz. Durante los años 80, Carlos Saura dirigió una adaptación de la obra homónima *Bodas de sangre*, la cual se estrena en 1984. Tres años más tarde, en 1987, Mario Camus lleva otro trabajo de Lorca a la gran pantalla *La casa de Bernarda Alba*. La directora Pilar Távora también realiza en 1998 otra adaptación del escritor granadino, esta vez con la obra de *Yerma*. Finalmente, en 2015 Paula Ortiz dirige *La novia* una adaptación de *Bodas de sangre*.



Figura 33. Carátula del video *Nana del pordiosero* (2017) de Dellafuente.

La producción de adaptaciones de la obra de Lorca, sugieren cierto interés por la cultura que se refleja en la obra del autor, la cual está plagada de costumbrismo andaluz. Además, su figura está sujeta, en ocasiones, a reivindicaciones ideológicas y sociales. No obstante, otros poetas como como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Rafael Alberti también han dejado huella en la historia cultural de nuestro país.

Además de escritores, artistas musicales andaluces han sido homenajeados por nuestros medios. En 2014 se estrenó un documental que mostraba el recorrido del guitarrista Paco de Lucía, *Paco de Lucía: La Búsqueda*, dirigida por Curro Sánchez Varela, su obra consiguió el Goya a mejor documental en 2015. Por otro lado, en 2018 se estrenó *Camarón: Flamenco y revolución*, otra pieza documental dirigida por Alexis Morante, la cual expone la trascendencia del cantaor en el mundo del flamenco y la mitificación de su figura tras su fallecimiento.

Así mismo, en 2018, la cadena nacional RTVE estrenaba el programa *Lazos de sangre*. El formato lleva a cabo un recorrido por la vida de diferentes artistas de nuestra cultura popular, algunos de los personajes que han aparecido durante la emisión del programa forman parte de la cultura andaluza: Lola Flores, Isabel Pantoja, Rocío Jurado, los hermanos Salazar, Carmen Sevilla, Paco de Lucía y Manolo Escobar.

En síntesis, el homenaje reiterado de figuras de Andalucía denota admiración por la cultura que se retrata en sus obras, además de reflejar la trascendencia que poseen estos iconos para la representación cultural de nuestro país. Así pues, por medio de la música, el cine y la pervivencia de artistas andaluces, el folclore originario de la región sur de nuestro país ha conseguido regresar a la producción audiovisual española actual.

## 5. Conclusiones

Tras este breve análisis acerca de la influencia de la cultura andaluza en las diferentes producciones audiovisuales españolas podemos afirmar que: el folclore andaluz tiene un papel trascendental en la identidad nacional de España. Además, tal y como se ha demostrado, este vínculo se origina durante la creación del costumbrismo romántico del siglo XIX por parte de intelectuales extranjeros, así como de los propios españoles.

Por un lado, la idealización extranjera de nuestro país ensalzará elementos procedentes del folclore regional andaluz generando una amalgama entre Andalucía y España. A su vez, la producción nacional de documentos costumbristas provoca una tipificación de la sociedad española donde se reproducen elementos de la cultura andaluza con un fin propagandístico. Así bien, en el siglo XX los estereotipos extraídos del costumbrismo romántico se asientan en la cultura popular mediante la producción de películas pertenecientes al género musical folclórico.

La realización de cintas pertenecientes a este género cinematográfico se acrecentará durante la posguerra. Por consiguiente, se establecerá un vínculo entre el cine folclórico y los valores conservadores propios de las políticas del siglo XX, en concreto con el franquismo (1939-1975), ya que, a lo largo de los años 40 y 50, el régimen contribuye a la realización de películas del género y se utiliza con el fin de homogeneizar la ideología del pueblo español a través de un cine popular y nacionalista. Si apelamos a un ejemplo, la comparación entre ambas versiones de *Morena Clara* nos muestra la evolución que sufre el musical folclórico tras la instauración de la dictadura, ya que, tanto el tono, como los diferentes elementos narrativos están readaptados en la versión del 1954 en función a los ideales del régimen dictatorial.

Respecto al cine folclórico, a mediados de los años 50 la industria cinematográfica sufre una evolución, ya que, tras las *Conversaciones de Salamanca* en 1955, el cine español sufre un lento proceso de renovación. Así pues, podemos afirmar que, el cambio de mentalidad que se produce en la sociedad española durante el aperturismo político de los años 60 y la nueva generación de directores que emerge durante los años 50, provoca un descenso en cuanto a la producción del cine folclórico, haciendo que este se convierta en un género menor.

No obstante, a lo largo de esta última década, hemos podido observar cómo el folclore andaluz ha vuelto a las producciones audiovisuales españolas. La música urbana, las campañas publicitarias y el cine español recurren a su estética, así como a

su tradición tan particular. En cuanto a la producción cinematográfica, la comedia española ha rescatado tópicos andaluces relacionados con su cultura y los introduce como recurso humorístico, tal y como ocurrió en con las producciones de Martínez-Lázaro: *Ocho Apellidos Vascos (2014)* y *Ocho Apellidos Catalanes (2015)*.

Además, los valores castizos que se asociaban con el folclore andaluz están sufriendo un cambio, esto se debe en gran parte al reconocimiento regional y a la reivindicación que se ha llevado a cabo por cineastas, músicos y escritores. Los proyectos audiovisuales que acogen la cultura andaluza en forma de homenaje abarcan desde videoclips musicales del género urbano como Dellafuente o JAbecia, hasta documentales dedicados a figuras andaluzas tales como Camarón, Lola Flores o Paco de Lucía, personajes que han formado parte de la internacionalización de la cultura andaluza y española.

Finalmente, se pone de manifiesto la importancia que tienen los medios, no solo por su capacidad de difusión, sino por su cualidad representativa, puesto que, la representación tipificada de España en los diferentes medios audiovisuales ha constituido un sincretismo entre la cultura regional andaluza y la cultura española.

## 6. Bibliografía

- Aguilar, C. (2020, 29 mayo). *Historia de nuestro cine - Morena clara y Lola vende cá/ Entrevistado por Elena Sánchez*. RTVE. <https://bit.ly/2Swj4v9>
- Anuarios difusora Internacional* (Vols. 1939–1949). (s. f.). Difusora Internacional.
- Baragaño, R. (2008, 15 septiembre). El escritor Eugenio Noel, activista antitaurino y antiflamenco, en Avilés (I). *El Comercio*. <https://bit.ly/3pMC70I>
- Bermúdez, J. A. [Juan Antonio Bermúdez]. (2019, 15 abril). Alice Guy en Granada [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3wm8Mwf>
- Bogas Ríos, M. J. (2018) *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=151318>
- Bosse, M. (2020). *La invención de Carmen o los estereotipos burlados*. Universidad de Bielefeld. <https://bit.ly/3grRjM3>
- Cañada, B. (2008). *Vigo Casi Secreto*. <https://bit.ly/3pKhIsK>
- Claver Esteban, J. M. (2012). *Luces y rejas: estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939)* (1a ed., 1a imp. ed.). Centro De Estudios Andaluces.
- Comellas, J. L. (1988). *Historia de España Contemporánea*. Rialp.
- cruzcampoTV. (2021, 21 enero). Cruzcampo | Con Mucho Acento [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3gwLdKi>
- CTanganaVEVO. (2020, 8 octubre). C. Tangana - Demasiadas Mujeres (Video Oficial) [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3iDigPI>
- DELLAFUENTE. (2017, 23 junio). DELAFUENTE - NANA DEL PORDIOSERO [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/2RSLpvq>
- DellafuenteVEVO. (2018, 13 julio). DELAFUENTE - Me Pelea (Video Oficial) [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3cBGExm>
- Diez, E. (2001). *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Real Escuela Superior de Arte Dramático. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=755630>
- El Diario. (2019, 29 agosto). *Eugenio Noel y el antitaurinismo, ¿antecedente de la teoría de la apropiación cultural?* ElDiario.es. <https://bit.ly/3cypq3J>
- Fernández, P., Mzk, R., Martín, T., & Iglesias, T. (2020, 30 octubre). Referencias y teorías en el vídeo de «Demasiadas Mujeres» de C. Tangana. *Muzikalia*. <https://bit.ly/3zoimk4>
- Films by the Year. (2018, 29 mayo). Procession à Séville, III (1898) [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3wiPtnD>

- Gin Puerto de Indias. (2020, 1 octubre). PUERTO DE INDIAS, UNA IDEA ORIGINAL. [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3zoNuzQ>
- Gómez Bermúdez de Castro, R. (1993). La transformación del cine sonoro en España (1929–1931). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://bit.ly/3cB8VnL>
- Grau, M., & Cañeque, C. (2009). *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* (Revised ed.). Bubok Publishing S.L.
- Gubern, R., Monterde, J., Rimbau, E., Torreiro, C., & Pérez Perucha, J. (2010). *Historia del cine español* (7.a ed.). Cátedra.
- Hall, S., & Gay, D. P. (2003). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu Editores.
- Horcas García, A. (2009, octubre). EL ANTIFALMENQUISMO. DANZA y Artes Escénicas. <https://bit.ly/3pJP0s2>
- Ideas con Alma. (2019, 9 mayo). *Cuando Alice fue a Granada*. filmAnd. Recuperado de: <https://bit.ly/3gmw93r>
- J Abecia. (2021, 11 marzo). J ABECIA - SOLO UNA VIDA [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3vh9qtM>
- Kreativa Visual. (2019, 4 noviembre). Puerto de Indias - Confía en tu origen [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3zILAQH>
- Lambán, S. (2020, 23 enero). *El nuevo cine español en los años sesenta*. CARTV. Recuperado de: <https://bit.ly/2RSKriM>
- Manrique Gómez, M. (2007). Algunas consideraciones fundamentales en torno a la génesis y desarrollo del Romanticismo Español. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <https://bit.ly/2RLidWY>
- Mora Díez, E. (Ed.). (2015). Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar. *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 30. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1065>
- Moreno Díaz, C. (2015). ENTRE DOS MORENAS CLARAS: DOMINIO Y PODER DEL ESTEREOTIPO GITANO EN LAS VERSIONES DE FLORIÁN REY (1936) Y LUIS LUCÍA (1954). *Dossier Feministes*. Universidad de Virginia. 20, 63–70. <https://bit.ly/3vnWUsw>
- Navarro, A. (2018, 4 marzo). *Las Conversaciones de Salamanca en 1955: una reflexión sobre el cine español*. Industrias del Cine. <https://bit.ly/3ggNpHh>
- Núñez Florencio, R. (2015). La construcción de la identidad española: Símbolos, mitos y tipos. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 5, 171–190. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5270554>
- Ortiz, C. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gazeta de Antropología*, 28(3), 1–3. Recuperado de: <https://doi.org/10.30827/diqibug.22987>

- Pernas, J. I. (2000, 6 septiembre). La producción española: CIFESA. *El rinconete*. Recuperado de: <https://bit.ly/2RSKues>
- Rodríguez Fuentes, C. (2005). *Las actrices en el cine español de los cuarenta* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] recuperado de: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4517/>
- Rodríguez Rubí, T., Bretón de los Herreros., M., Flores, A., & Tenorio, J. M. (1843). *Los españoles pintados por sí mismos (v. 1)* (1.a ed., Vol. 1). Ignacio Boix.
- ROSALÍA. (2018, 29 mayo). ROSALÍA - MALAMENTE (Cap.1: Augurio) [Vídeo]. YouTube. <https://bit.ly/3qmgcbW>
- Ruiz Muñoz, M. J. (2018, 3 enero). *Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivo*. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. <https://bit.ly/3vcL2sZ>
- Sabogal, W. M. (2019, 29 octubre). «Flamenca», los secretos subversivos de la novela medieval que inspiró a Rosalía «El mal querer». *WMagazín*. <https://bit.ly/3wj93A8>
- Sánchez Alarcón, M. I. (2010). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 1, 23–38. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2010.v0i1.5849>
- Seguin, J. C. (1999). *Historia del cine español*. ACENTO.
- Significado de Identidad nacional*. (2017, 30 mayo). Significados. <https://bit.ly/3iBO87I>
- Tamarit Vallés, I. (2003, noviembre). *Representaciones de la mujer española en el imaginario francés del siglo XVIII* [tesis doctoral, Universidad de Valencia] recuperado de: <http://hdl.handle.net/10803/9832>
- Tópicos españoles en el cine*. (2017). REVISTA I.E.S. MATA JOVE. <https://bit.ly/3vhqShy>
- Unamuno, D. M. (2021). *En torno al casticismo*. Independently Published.
- Unamuno, M. (1902). *En torno al casticismo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/3ixDJJT>
- Vicente Canela, A. L., & Moreno Ramos, M. T. (2009). Identidad nacional: planteamiento y evaluación de un modelo estructural. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 3. <https://doi.org/10.14198/obets2009.3.03>

## Filmografía

- Boon, D. (dir.) (2008) *Bienvenidos al Norte* [película]. Pathé Hirsch Production.
- Buchs, J. (dir.) (1921) *La verbena de la paloma* [película]. Atlántida SACE.
- Buchs, J. (dir.) (1922) *La reina mora* [película]. Atlántida Films.
- García Berlanga, L. (dir.) (1953). *Bienvenido Mr. Marshall* [película]. Uninci.

Camus, M. (dir.) (1987) *La casa de Bernarda Alba* [película]. Paraíso Films.

Gabilondo, A. Benitez, C. Terol, O. (2015) *¡Allí abajo!* [serie de tv]. Plano a plano.

García Berlanga, L. (dir.) (1970) *¡Viva los novios!* [película]. Suevia Films.

Lucia, L. (dir.) (1951) *Lola la piconera* [película]. CIFESA.

Lucia, L. (dir.) (1952) *La hermana San Sulpicio* [película]. Producciones Benito Perojo.

Lucia, L. (dir.) (1954) *Morena Clara* [película]. CIFESA, Producciones Benito Perojo, Suevia Films.

Martínez - Lázaro, E. (dir.) (2014). *Ocho apellidos vascos* [película]. Lazonafilms, Kowalski Films, Telecinco Cinema, Sand & Snow Films.

Martínez - Lázaro, E. (dir.) (2015). *Ocho apellidos catalanes* [película]. Telecinco Cinema, Lazonafilms, Mogambo.

Miniero, L. (dir.) (2010) *Bienvenidos al sur* [película]. Medusa Film.

Morante, A. (dir.) (2018) *Camarón: Flamenco y revolución* [película]. Lolita Films, Canal Sur Televisión, Mediaevs, FilmStar, Ulula Films.

Newacheck, K. (dir.) (2019) *Criminales en el mar* [película]. Vinson Films.

Orduña, J. (dir.) (1957) *El último cuplé* [película]. Producciones Orduña Films.

Ortiz, P. (dir.) (2015) *La novia* [película]. Get In The Picture Productions, Mantar Film, Televisión Española.

Rey, F. (dir.) (1927) *La hermana San Sulpicio* [película]. CIFESA.

Rey, F. (dir.) (1934) *La hermana San Sulpicio* [película]. CIFESA.

Rey, F. (dir.) (1936) *Morena Clara* [película]. CIFESA.

Rey, F. (dir.) (1938) *Carmen la de Triana* [película]. Co-production Alemania-España.

RTVE. (productor ejecutivo) (2018 – 2020) *Lazos de sangre* [programa de televisión] Tesseo Producciones.

Sánchez Varela, F. (dir.) (2014) *Paco de Lucía: La búsqueda* [película]. Ziggurat Films, S.L.

Saura, C. (dir.) (1981) *Bodas de sangre* [película]. Emiliano Piedra P.C.

Chomón, S. (dir.) (1910) *Carceleras* [película].

Chomón, S. (dir.) (1910) *El puñao de rosas* [película].

Chomón, S. (dir.) (1910) *La Tempranica* [película].

Chomón, S. (dir.) (1910) *Los guapos* [película].

Serrano de Osma, C. (dir.) (1947) *Embrujo* [película]. Producciones Boga.

Távora, P. (dir.) (1998) *Yerma* [película]. Artimagen Producciones.

Unkrich, L. (dir.) (2010) *Toy Story 3* [película]. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.

## 7. Índice de figuras

Figura 1. Ilustración de la gitana en *Los españoles pintados por si mismos* (1843)

Figura 2. Ilustración del torero en *Los españoles pintados por si mismos* (1843)

Figura 3. Ilustración de *Semanario Pintoresco Español*, Ed número 34 - 1841.

Figura 4. *La llegada de los toreros 1896*, imágenes de Alexandre Promio por encargo de los hermanos Lumière.

Figura 5. *Procession a Seville 1898*. Imágenes atribuidas a los hermanos Lumière.

Figura 6. *Andalusian Dance 1896*. Imágenes atribuidas a Robert Paul.

Figura 7. Alice Guy en un mirador de Granada. Imágenes atribuidas a Alice Guy en 1905.

Figura 8. La Alhambra de Granada. Imágenes atribuidas a Alice Guy en 1905.

Figura 9. Cartel de la película *La hermana san Sulpicio* (1927).

Figura 10. Cartel de la película *La hermana san Sulpicio* (1934).

Figura 11. Cartel de la película *Carmen la de Triana*.

Figura 12. El brigadier habla con Carmen en el café tras verla cantar. *Carmen la de Triana* (1938).

Figura 13. Cartel de la película *Morena Clara* (1936) dirigida por Florián Rey.

Figura 34. Cartel de la película *Morena Clara* (1954) dirigida por Luis Lucía.

Figura 15. Respuesta de Juan Pujol. *Anuario difusora internacional*, 1939-1949.

Figura 16. Respuesta de Jesús Ercilla. *Anuario difusora internacional*, 1939-1949.

Figura 17. Fotografía tomada durante *Las Conversaciones de Salamanca* 1955.

Figura 18. Cartel de la película *Bienvenidos al Norte* (2008) dirigida por Dany Boon.

Figura 19. Cartel de la película *Bienvenidos al Sur* (2010) dirigida por Luca Miniero.

Figura 20. Clara Lago en el papel de Amaia en *Ocho Apellidos Vascos* (2014)

Figura 41. Dani Rovira representando el estereotipo de vasco. *Ocho Apellidos Vascos* (2014).

Figura 22. Koldo (vasco) y Rafa (andaluz) comen calçots en Cataluña. *Ocho Apellidos Catalanes* (2015).

Figura 23. Escenario del videoclip de C. Tangana. *Demasiadas mujeres* (2021)

Figura 24. Mujeres con vestimenta tradicional. *Demasiadas mujeres* (2021).

Figura 25. Joven practica el toreo. *Videoclip Malamente* (2018)

Figura 26. Referencia al toreo mediante la moto, que simboliza al toro y el capote de brega. *Videoclip Malamente* (2018)

*Figura 27.* Baile jinete-bailaora tradicional. Videoclip *Me pelea* (2018).

*Figura 28.* Recreación de una feria andaluza. Videoclip *Me pelea* (2018).

*Figura 29.* Patio andaluz en el videoclip de JAbecia *Solo una vida* (2021).

*Figura 30.* Representación baile y cante flamenco en el videoclip de J. Abecia *Solo una vida* (2021).

*Figura 31.* Recreación de Lola flores por medio de inteligencia artificial para la campaña de publicidad *Con mucho acento* (2021).

*Figura 32.* Elementos folclóricos en los carteles promocionales de Puerto de Indias.

*Figura 33.* Carátula del video *Nana del pordiosero* (2017) de Dellafuente.