



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Grado en Publicidad y Relaciones Públicas

LA FIGURA DE LA MUJER FOLCLÓRICA DESDE LA
PERSPECTIVA CULTURAL Y PROPAGANDÍSTICA

Alumna: Elena Córdoba Morales

Tutor: Adrián Huici Módenes

Curso: 2021-2022

Sevilla, 7 de septiembre 2022

Contenido

Resumen	3
Palabras clave	3
1. Introducción	3
2. Objetivos	5
3. Metodología	5
4. Hipótesis.....	5
5. Marco teórico	6
5.1. Concepto de folklore.....	6
6. Lo folclórico en España. De cultura popular a <i>softpower</i>	8
6.1 El folclore en España.	8
6.2. Manifestaciones artísticas configuradoras del imaginario español:	10
a. La españolada y el peso del estereotipo exótico romántico	10
b. La canción española: la copla	11
c. La industria cinematográfica y el cine folclórico	14
d. La apropiación franquista de elementos culturales.....	17
e. Industrialización cultural, productos culturales <i>formulaicos</i> y <i>softpower</i>	20
7. La figura de la mujer folclórica.	23
7.1. La mujer artista, influencer de la época	23
7.2. El mito.....	24
a. Feme fatale.....	24
b. El monomito de Campbell (viaje del héroe).....	25
7.3. La folclórica en acciones propagandísticas.....	26
8. Conclusiones.....	28
Bibliografía.....	30

Resumen

Durante de la primera mitad de siglo XX, la figura de la folclórica se convierte en un fenómeno cultural de masas. Estas artistas femeninas fueron, en gran medida, la personificación de la identidad de España. Una identidad construida por estereotipos folclóricos y mitos que trascienden lo cinematográfico. Contribuyeron a alimentar y proyectar un imaginario colectivo, aun cuando contradecían y cuestionaban los modelos de mujer impuestos por la sociedad patriarcal y el discurso tradicional sobre género.

Palabras clave

Folclórica, artista, cine, estereotipo, España, producto cultural.

Abstract

During the first half of the 20th century, the figure of the folklorica became a mass cultural phenomenon. These female artists were the personification of Spain's identity. An identity built by folkloric stereotypes and myths that exceeded the cinematographic. They contributed to feeding and projecting a collective imaginary, even when they contradicted and questioned the models of women imposed by patriarchal society and the traditional discourse on gender.

Keywords

Folkloric, artist, film, stereotype, cultural product, Spain, cultural product.

1. Introducción

En el marco cronológico de la primera mitad de siglo XX, la figura de la folclórica en España adquiere un gran peso como icono de modernidad, alcanzando el grado de estrella. Nuestro objeto de estudio son ellas, mujeres como Imperio Argentina, Concha Piquer, Estrellita Castro, Juanita Reina o Carmen Sevilla, entre otras.

En una época convulsa de cambios políticos en los que se pasa de la monarquía borbónica a la dictadura del general Primo de Rivera, siguiéndole unas elecciones que proclaman la Segunda República, una Guerra civil que termina en dictadura nacional-católica y una profunda crisis social y económica, a la par, se consolida la industria cultural española y con ella el consumo de productos culturales masivos. El mundo del espectáculo experimenta un cambio significativo con la introducción del cine y el *star system*. Siguiendo la representación estereotipada de los filmes extranjeros y el gusto por el ideal romántico de lo español, el cine nacional sigue esa misma línea, promoviendo un imaginario verdaderamente español y configurando la imagen de marca-país.

Estas artistas femeninas fueron, en gran medida, la personificación de la identidad de España. Una identidad construida por estereotipos folclóricos y mitos que trascienden lo cinematográfico. Contribuyeron a alimentar y proyectar un imaginario colectivo, aun cuando contradecían y cuestionaban los modelos de mujer impuestos por la sociedad patriarcal y el discurso tradicional sobre género.

En este estudio, haremos un recorrido por la disciplina del folclore, comentando su evolución desde los estudios culturales hasta la noción superflua y ambigua de la actualidad. Analizaremos la esencia del folclore español, la evolución e interés que ha despertado contribuyendo a su pervivencia con el pasar de los años.

Acto seguido, prestaremos atención a las manifestaciones artísticas que han configurado el imaginario español: las producciones culturales basadas en la “españolada”, el peso del estereotipo exótico romántico y la tendencia andalusí, la copla como recurso expresivo propio de nuestro país y su vinculación con la figura de la folclórica. También se tratará el peso cultural e ideológico de la industria cinematográfica y la apropiación franquista de elementos culturales. Para terminar ese capítulo trazaremos las conexiones existentes entre industrialización cultural, productos culturales formulaicos y *softpower*.

Concluyendo, tras dar un sentido global y aclarar las teorías y la terminología que envuelve a nuestro objeto de estudio, analizaremos la figura de la mujer folclórica, la artista como fenómeno comunicativo de masas y su relación con acciones propagandistas.

2. Objetivos

- a. **Generales:** Estudiar la figura de la artista “folclórica” como personaje influyente y transmisora de los ideales de su época.
- b. **Específicos:**
 - Acercamiento a la conceptualización de lo folclórico como degradación de la disciplina desde el estudio cultural.
 - Trazar las conexiones entre el imaginario cultural español y las producciones folclóricas.
 - Analizar la estética, los valores y el sesgo ideológico de las artistas “folclóricas” como fenómeno comunicativo de masas.

3. Metodología

Para la realización del presente trabajo se ha empleado una metodología de carácter descriptivo-deductivo, basada en la búsqueda bibliográfica de fuentes impresas y digitales, muchas de ellas artículos académicos, periodísticos y tesis doctorales, así como archivos audiovisuales: documentales, películas, entrevistas y podcasts. A esto se le suma un proceder hermenéutico poniendo énfasis en el contexto histórico-cultural.

La investigación presenta un carácter diacrónico, dado que se toma como punto de referencia circunstancias históricas, sentando las bases y retomando situaciones del pasado. Todo ello, con el fin de observar los cambios en la configuración de lo folclórico en España y cómo mujeres de la talla de Pastora Imperio, Concha Piquer o Rocío Jurado, entre otras, quedan convertidas en grandes estrellas influyentes de cultura de masas y referentes del panorama español del siglo XX.

4. Hipótesis

Tras realizar un estudio sobre la conceptualización de lo folclórico dentro del panorama español y el papel de la mujer en las producciones culturales de masas de principios del siglo XX, se pretende contrastar las siguientes hipótesis:

- El interés por lo folclórico traspasa lo cultural y adquiere un valor propagandístico y comercial.
- La figura de la mujer folclórica se ve alimentada de un mito de identidad nacional que se reproduce de manera “*formulaica*” en producciones de consumo masivo.
- Las artistas españolas, consideradas folclóricas, sirvieron de vehículo propagandístico del régimen franquista y herramienta de *soft power*.
- La folclórica llega a ser un fenómeno cultural e importante transmisor de valores, conductas, estética e incluso de educación emocional.

5. Marco teórico

5.1. Concepto de folklore.

La palabra folklore o folclore tiene su origen en la lengua sajona. Fue utilizado por primera vez en 1846 cuando el anticuario inglés William John Thoms propone a la revista *The Ateneum* de Londres la palabra folk-lore: *folk*, que significa gente, personas, género humano, pueblo, y *lore* que se interpreta como “lección, doctrina, enseñanza, instrucción, saber”. Por tanto se entiende como el “saber de las gentes” y fue utilizada para designar el saber popular, contemplando los usos, costumbres, antigüedades, literatura, coplas y proverbios antiguos.

El interés por las producciones populares se remonta a la sociedad europea del siglo XVIII, es entonces cuando se despierta un gusto inédito por la poesía popular. Enmarcado en un ambiente de nacionalismo, cada país de Europa trató de registrar sus tradiciones populares.

No será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la escuela antropológica inglesa, seguida por los folkloristas franceses, establece unas bases teóricas del folklore como disciplina¹.

La evolución del folclore popular procede de una ética y estética de corriente romántica originaria de Berlín. Esta corriente busca una dignificación del folclore popular representando la esencia misma del *volksgeist*², o lo que se traduce como el alma popular o el sentimiento del pueblo sobre la cual se sustenta la base teórica del nacionalismo. Este sentir popular exterioriza la necesidad de un sentimiento de comunidad étnica y cultural por parte de cada grupo, otorgando gran importancia a la cultura y la educación e impulsando el estudio de los valores patriotas.³

Para un estudio completo del folklore hay que contar con otras disciplinas, las cuales, según Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” propulsor de los estudios de folklore y literatura popular en España, pueden sintetizarse en cinco⁴:

- Ciencia Popular: Conocimiento que el pueblo ha adquirido de su razón natural y de su larga experiencia.
- Literatura y Poesía populares, propiamente dichas.

¹ Bonte, P., Izard, M. (1991). Folklore. En Diccionario Akal de Etnología y Antropología. (pp.298) Akal.

² Este concepto originario del romanticismo alemán y con su derivación nacionalista, posteriormente se vinculará con la ideología nazi

³ Martínez Vicente, B. (2011). Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932). Madrid: Universidad Computense de Madrid.

⁴ Arrebola, A. (1990). Introducción al folklore andaluz y cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz.

- Etnografía, Arqueología y Prehistoria.
- Mitología y Mitografía.
- Filología, Glotología y Fonética.

Atendemos a la reflexión sobre el concepto de folclore que nos da Salvador Rodríguez Becerra, Catedrático de Antropología Social de la Universidad de Sevilla:

“El folclore como objeto de reflexión es considerado como una parte de la Antropología, una forma de cultura parcial por cuanto no abarca todos los aspectos de la vida humana, una realidad separable del resto de la cultura, que dramatiza y recrea la llamada cultura popular, buscando una forma de satisfacer el yo individual y social mediante expresiones artísticas sublimadas. Es también una respuesta a la identidad amenazada por los cambios y la separación de sus fuentes originales y un factor de solidaridad con el pasado y de idealización de la tradición, que recupera algo de lo perdido, despojado de sus valores originales y de la continuidad. Evoca el sentimiento de comunidad, etnia o nación, a pesar de que las circunstancias, como es el caso de los emigrantes, hayan cambiado drásticamente el espacio vital y las formas de vida. De esta manera los emigrados del ámbito rural al urbano, dentro o fuera del país, encuentran en el folclore una poderosa herramienta de identidad que los acerca al pasado distante temporal y geográficamente.”⁵

Centrándonos en nuestro objeto de estudio, el ámbito del folclore ha experimentado significados ambiguos y diversidad de alteraciones en función de los cambios de la sociedad. El término folklórico se ha degradado a lo largo del siglo XX hasta el punto de usarse de forma general para designar la música popularizada que interpretaban las cantantes llamadas “tonadilleras” o “folclóricas”. Surge así la idea parcial de que el folclore es la manifestación musical de un pueblo.

Al buscar la palabra “folclórica” en la Real Academia Española encontramos tres acepciones:

1. adj. Perteneciente o relativo al folclore.
2. adj. Dicho de costumbres, canciones, bailes, etc., y de sus intérpretes: De carácter tradicional y popular.
3. m. y f. Persona que se dedica al cante flamenco o a flamencado. *U. t. en sent. despect.*

La tercera acepción es la que más se ajusta a las artistas que se mencionan al inicio, pero no pasa desapercibido el carácter despectivo que adquiere este género, posiblemente por

⁵ Rodríguez Becerra, S. (2021). Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore. *Antropología Experimental*(21), p.208 .

considerarse para el vulgo, alejado de la clase culta o por las connotaciones franquistas que adquiere durante los años de dictadura española.

Sin embargo, es preciso hacer un repaso histórico y social para entender las significaciones del vocablo. Cómo parte del pueblo y pasa a convertirse en un fenómeno de masas gracias a los medios de comunicación y a la adulteración de intereses políticos y comerciales.

6. Lo folclórico en España. De cultura popular a *softpower*

6.1 El folclore en España.

Como explica Cristina Cruces Roldán⁶, “la instrumentalización nacionalista de lo popular fue un fenómeno general en occidente durante el siglo XIX, que en España se desarrolló de forma propia. Las expectativas de progreso que alumbrara la Ilustración habían fracasado definitivamente; no obstante, la Guerra de la Independencia (1808-1814) gestó una nueva imagen internacional del país y de sus gentes. Desde un ideal cegador, el nuevo viajero romántico veneraba el pasado medieval, descubría una naturaleza sentimental, se sentía atraído por la autenticidad española. Andalucía representaba la huida perfecta de los rigores del mundo burgués e industrial, se abría como un «sur europeo» de aroma exótico y primitivista, y proporcionaba el color local idóneo para sus apuntes literarios”.

La moda andalucista se verá alimentada entre 1830 y 1860 por el afán patriótico y el rechazo a lo extranjero. La reacción nacionalista en España convierte las músicas y bailes populares en metáforas de la identidad nacional y denuncia los excesos modernizadores de las clases altas.

La problemática de la modernidad española se convertirá en lienzo de escritura para los escritores decimonónicos del articulismo y la novela realista, regionalista y naturalista de la Restauración, “ya estando presente la nota flamenquista de juerga y *colmao*, de vino y voluptuosidad femenina, y el inserto del tópico del atraso nacional”.

La labor de recopilación y documentación de un repertorio de coplas populares⁷ está reservada al ya nombrado Antonio Machado y Álvarez, “quien reclamó la investigación sistemática de la poesía flamenca y “nombró al pueblo como conservador del lenguaje y poeta nacional” (Cruces, 2020, pág. 20)

⁶ Cruces Roldán, C. (2020): Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca. Cultura, Lenguaje y Representación, Vol. XXIV, 7–23

⁷ Antonio Machado Álvarez (1849-1893), más conocido por su seudónimo Demófilo. Escritor, antropólogo y folclorista español, hijo de Antonio Machado y Núñez, Catedrático en la Universidad de Sevilla y fundador de la Sociedad Antropológica Sevillana (1871); y padre de los poetas Manuel Machado y Antonio Machado y del pintor José Machado Ruiz.

Hasta la década de 1920 existieron en España instituciones y centros dedicados al folclore y a la cultura tradicional. Comenta Salvador Rodríguez Becerra, que tras la Guerra Civil desaparece todo interés por los estudios de etnografía y folclore.

“Las personas que se identificaban con esta labor se exiliaron o fueron reprimidas, las instituciones quedaron suspendidas y cualquier preocupación por el saber del pueblo fue considerada sospechosa. Esta situación es probablemente más cierta en el caso de Andalucía donde la cultura popular se identificaba especialmente con los pequeños campesinos y jornaleros sin tierra, cuya clara alineación con las ideas anarquistas y socialistas les ponía del lado de los vencidos”.

El concepto de folclore va paulatinamente empobreciéndose hasta llegar al punto de extinguirse la aportación teórica de la escuela sevillana; “por un lado los lingüistas y lexicógrafos solo se ocuparon, desde sus métodos científicos, por la literatura oral: romances, cuentos, adivinanzas, etc.; y por otro el término se circunscribe a la música, la danza y los trajes populares a cuya recuperación se dedicó oficialmente la Sección Femenina de Falange Española a través de sus "Coros y Danzas"” (Arrebola, 1990)

Dirigida por Pilar Primo de Rivera como Delegada Nacional, la Sección Femenina fue una institución del régimen franquista que empleó el folclore como instrumento legitimador de adoctrinamiento social para satisfacer los intereses y objetivos del gobierno dictatorial. La cultura popular quedó a disposición de las élites y se empleó como herramienta de mediación entre el pueblo y la estructura política. Esto favoreció el proceso de construcción nacional del nuevo régimen bajo los principios de la patria y del nacionalcatolicismo.

La unidad de España, como apunta Carmen Ortiz en *Folclore, tipismo y política*, fue uno de los objetivos políticos de mayor peso de la época franquista, por lo que el folclore no dudó en emplearse como instrumento propagandístico para dicho fin y limar todos los posibles rebrotes de regionalismo. De esta forma la diferencia regional se folcloriza y pasa a ser un elemento estético y emocional. La periodista María Luisa García en el Programa Redes de La 2 explica que bajo la idea inocente de las danzas había toda una ideología que se transportaba muy bien, incluso fuera de España, vestida con los trajes populares y regionales.

Fuera de esto, entre las décadas de los cuarenta y los setenta, los estudiosos del folclore constituían una exigua minoría. Con la llegada de la democracia, la relación del folclore con la política cambió y pasó a ser competencia del Ministerio de Cultura e instituciones que velan por preservar el patrimonio cultural de España.

6.2. Manifestaciones artísticas configuradoras del imaginario español:

El concepto imaginario colectivo designa el conjunto de imágenes compartidas y creadas por una comunidad, es la concepción tomada de la simbología de una sociedad, en este caso la española, que corresponde a las representaciones que cada sujeto tiene de sí mismo y de los demás. Son las representaciones colectivas las que rigen los sistemas de identificación y de integración social.

a. La españolada y el peso del estereotipo exótico romántico

De entrada, considero necesario incluir la definición de “españolada” ofrecida por Antonio Sánchez-Escalonilla. Españolada⁸ hace referencia al tópico, “a los temas costumbristas, al folclore y a los toros aunque en los primeros años de nuestro cine, la expresión se reserva exclusivamente para las películas que hacen los extranjeros sobre nuestro país. El término proviene del francés “*espagnolade*” que, en el primer tercio del siglo XIX, aludía a la influencia de los temas hispanos, sobre todo andaluces, en todas las ramas del arte.” (Sánchez-Escalonilla, 2003)

En este siglo, a pesar de las guerras napoleónicas y la tensión que existía entre Francia y España, comenzaron a deambular por nuestro país escritores pertenecientes al movimiento romántico: franceses (como Mérimée en 1830 y 1864), ingleses y americanos. Unos y otros dieron cuenta de sus viajes y experiencias, subrayando lo que para ellos era lo más específico y pintoresco, dando valor a lo exótico y satisfaciendo el ideal romántico.

“Esta imagen romántica de España forjada por la literatura y el arte europeos influyó asimismo decisivamente en las formas en que los intelectuales, escritores y artistas españoles imaginaron la nación española en la segunda mitad del XIX y las primeras décadas del XX” (García Carrión, 2016)⁹

Hay quienes han señalado la novela *Carmen* de Mérimée, publicada en 1847, como el nacimiento del concepto¹⁰ de españolada. En muy breve espacio de tiempo evolucionó la percepción que fuera de nuestras fronteras se tenía de España.

El estereotipo romántico jugó un papel decisivo en la construcción de imaginarios sobre la nación española y éstos determinaron enormemente elementos simbólicos como el folclore, sobre todo el andaluz.

Gómez de la Mata reclamaba que las llamadas españoladas cumplieran una misión nacionalizadora:

⁸ Sánchez-Escalonilla, Antonio (coord.). Diccionario de creación cinematográfica. Ariel Cine. Barcelona, 2003. pp.43-44.

⁹ García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Automne*, 123-135.

¹⁰ Corella Iraizoz, J. (2017). En torno a "la españolada". *Pregón* n°47, 24-27.

“Un español alejado de España, al presenciar en no importa qué cine la proyección de no importa qué película defectuosa, mas *españolizante*, sentirá que la españolada que presencia es una lección de españolismo a los desespañolizados españoles”.¹¹

b. La canción española: la copla

*“Hasta que el pueblo las canta,
Las coplas, coplas no son,
Y cuando las canta el pueblo
Ya nadie sabe el autor.
Tal es la gloria, Guillén,
De los que escriben cantares:
Oír decir a la gente
Que no los ha escrito nadie.
Procura tú que tus coplas
Vayan al pueblo a parar,
Aunque dejen de ser tuyas
Para ser de los demás.
Que, al fundir el corazón
En el alma popular,
Lo que se pierde de nombre
Se gana de eternidad”.*

Manuel Machado¹²

Por copla se pueden definir como, “historias cantadas y contadas de pasión y amores correspondidos o prohibidos, celos y todo tipo de relaciones afectivas, compromiso, matrimonio, abandono del hogar, incompatibilidad de caracteres, relaciones estables, separación y divorcio, alcoholismo, relación de parentesco y un sinnúmero de manifestaciones de las emociones más profundas son las que nos describen estas historias en tres minutos, que poseen un planteamiento, un nudo y un desenlace en su estructura compositiva, aunque algunos autores señalan que posee únicamente dos partes”. (Martínez Vicente, 2011)

Etimológicamente la palabra “copla” proviene del latín “copula”, que se traduce como lazo o unión. Se puede definir como la unión de versos. Según la cantidad de sílabas y el número de versos, la copla ha recibido distintas denominaciones: copla de arte mayor, de arte menor, castellana, manriqueña, etc. Primitivamente, la mayoría de estas coplas populares eran originarias de la poesía medieval, sobre todo, los cancioneros. Pero no es éste el tipo de copla la que nos interesa indagar, aunque compartan el origen lírico.

¹¹ Gómez de la Mata, Germán, “Españoladas”, La pantalla, 3 de junio de 1928, núm. 23.

¹² D'Ors, M. (2013). Un poema escondido de Manuel Machado y otras perplejidades bibliográficas: notas para la historia literaria de la guerra de 1936.: Universidad de La Rioja.

Atendiendo a la obra de Manuel Román, *Memoria de la copla*, con frecuencia, cuando se habla sobre la canción española se tiende a usar como sinónimo la copla. Por tanto, “la canción española forma parte de nuestras costumbres y tradiciones, dado que cada pueblo tiene sus raíces musicales, cosa aparte son las modas, que dependen generalmente de motivos comerciales.”

Es necesario en este punto hacer un paréntesis para destacar la capacidad de la música para influir sobre la conducta del ser humano. Su poder de concentración, movilización y su facultad para transmitir emociones y conmover la sensibilidad de las personas es incuestionable. En todas las sociedades la música ha servido para vehicular ideas y fuerza social, constituyendo uno de los más excelentes instrumentos de poder (queda patente en los casos de regímenes totalitarios en los que se llegaba a prohibir o denigrar determinados tipos de música).

Para Patrick Durand, “la música como expresión identitaria siempre ocupó un espacio destacado en la cultura de cada pueblo, en cada momento de la historia del planeta, ahora en pleno proceso de integración mundial la música mantiene su importancia como factor que construye identidades, pero a la vez ha cobrado un valor cada vez mayor en la lucha contra la hegemonía de diferentes grupos sociales, políticos y económicos a lo largo y ancho del planeta”¹³

La teoría de muchos estudiosos del folclore español es que la música popular andaluza destacaría siempre, y ya en el siglo XIX, en tiempos de la guerra contra los franceses, infinidad de himnos patrióticos surgieron desde Andalucía. Y, en décadas posteriores, en cualquiera de las provincias españolas, y más concretamente en el área del suroeste, nacerían múltiples cantares, bien de pura concepción flamenca o simplemente folclórica. Esas coplillas populares se escucharían en las tabernas y colmaos, luego en los cafés cantantes y, finalmente, en los teatros. “Lo que Salaün denomina “filón andaluz”, con sus mantones, sus “bocas de grana” y sus “ojos negros”, es tan eficaz que lo explotan todas las cantantes, incluso las que poco o nada tienen que ver con Andalucía, como Raquel Meller”.¹⁴

La copla, como la entendemos a día de hoy, es el resultado de una evolución que pasa por la tonadilla escénica, la revista de variedades y el cuplé hasta llegar al espectáculo folclórico que alcanza su máxima expresión en la posguerra potenciado por la difusión de sus canciones en radio y cine.

Respecto a los antecedentes de la copla, la tonadilla escénica surge en la España del siglo XVIII. En esa época ya gobernaban los Borbones, fueron estos quienes introdujeron la ópera italiana. En ese entonces, la antes llamada “tonadilla”, cubría los intermedios musicales de las comedias. Al principio eran de carácter satírico o picaresco, y

¹³ Durand Baquero, P. (2010). La música en la construcción de la identidad política. *Dialéctica Revista de investigación*, 116.

¹⁴ (Martínez Vicente, 2011)

predominaban los personajes de vida humilde. Abarcaban temas dolorosos de amor, como desdén, celos, venganzas, reproches, engaños, lamentos y arrepentimientos.

En 1889 se anuncian en Barcelona los “*couplets*” franceses, o cuplés en español, como espectáculos de carácter pícaros y frívolos en los que se presentaban una gran variedad de números: ilusionistas, malabaristas, cantantes, etc. Años más tarde el cuplé va adquiriendo elementos y características propias españolas y perdiendo sus características francesas y picarescas.

De las cupletistas que cultivaron un tipo de pieza musical más acorde con lo que más tarde será la copla destacan dos andaluzas: Amalia Molina y Pastora Imperio¹⁵. Ambas llevaban siempre en su repertorio canciones aflamencadas que hablaban de su tierra, de sus paisajes, costumbres, utilizando expresiones distantes a las letras de aquellos afrancesados cuplés. Serían estas coplillas de corte popular las que se escuchasen en tabernas y colmaos, y más tarde en los cafés cantantes, para finalmente hacerlo en los teatros.

Hacia los años veinte, el cuplé decae y va tomando importancia la canción de tipo regional, donde predomina lo andaluz, no sólo en Andalucía sino en toda España. Pero será en los años treinta cuando la copla empiece su apogeo.

Será amplio el éxito, aunque las consecuencias no demasiado satisfactorias, ya que ante la demanda del público, “surgieron canciones llenas de tópicos y falso andalucismo que se extenderían de forma irreparable.”¹⁶

“La copla es una realidad textual, musical y de representación que se desarrolla desde los años treinta hasta los cincuenta con singular empuje y que ocupa un lugar significativo en el imaginario español del siglo veinte. Como género, ha superado los parámetros temporales en los que se produjo para articularse como un corpus canónico con muy pocas posibilidades de evolución. Ese corpus ya es tradicional y como tal se recibe en el acto pragmático de comunicación.” (Hurtado Balbuena, 2003)

Figuras femeninas destacadas en los comienzos fueron Estrellita Castro, Imperio Argentina y Conchita Piquer, sin que ya después de la guerra civil faltasen los nombres de Juanita Reina, Marifé de Triana, Lola Flores, Niña de la Puebla, Carmen Sevilla, Rocío Jurado... entre los maestros de más renombre y aceptación hay que mencionar a Quintero, León, Quiroga1, Manuel Alejandro, Paco Cepero y Carlos Cano.

Suspiros de España fue la primera canción considerada como copla (1902) pero no será hasta la llegada de la República, en la década de los treinta, cuando la copla pasó a ser el género musical indiscutible en España y un fenómeno de masas.

¹⁵ Rodríguez Fuentes, C. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Madrid: En la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁶ (Martínez Vicente, 2011)

“En estos primeros años de copla, en los que se confunde con el pasodoble y el flamenco, también aparecen voces de intelectuales que la distinguen y la dan a conocer con su reconocimiento y entusiasmo; voces que buscan en lo popular una exaltación de belleza y un nuevo camino para llegar a la obra artística” (Rodríguez Fuentes, 2001), trasladando la canción española popular a ambientes más cultos.

En 1931 Encarnación López, “La Argentinita”, dignifica el folclore español situándolo al mismo nivel del arte, presentando una colección de canciones populares que tenían como tema genérico la canción popular española.

Gran amigo de la cancionista fue Federico García Lorca, quien interesado siempre por la música popular española realizó viajes por Andalucía, Extremadura y Castilla recogiendo muchas canciones de tradición oral que él mismo armonizó.

Poco a poco los espectáculos de copla se vuelven cada vez más independientes del resto de géneros. Los teatros en los que intervenían las grandes de la copla resultaban un vehículo ideal para lucirse y ser mitificadas como estrellas de la canción española. Entre las grandes coplas de esta época, encontramos *Rocío, Rocío*, considerada un himno para el bando republicano. Las primeras letras con tintes políticos se disfrazan de parodia y folclore. El tema *La Diputada*, cantado por la sevillana Amalia Molina en 1932, es un claro ejemplo, esta canción incluía una referencia a la política Victoria Klent y entonaba “llegó la hora de feminismo” o “¡viva el divorcio!”.

Con la llegada de la Guerra Civil Española (de 1936 a 1939), los mensajes que se transmitían en la copla se dividieron en dos, sirviendo de esta manera como un medio de expresión de cada bando, pasando a tener un fin propagandístico.¹⁷ Ambos bandos tuvieron La Copla como elemento en común. En el documental *La España de la Copla* (Borrachina, 2008), el autor Rafael de León explicaba: “Por una orilla, iba Conchita Piquer cantando *Ojos Verdes*. Por la otra orilla iba Miguel de Molina cantando *La bien pagá*. Se cantaban en la guerra todas estas canciones, por un lado y por el otro.”

A principios de los años cuarenta, estando el país sumido en la posguerra, se intentaría revitalizar la copla y apartarla de clichés y modelos anteriores, otorgándole personalidad escénica con voluntad de innovación, como ya habían hecho Pastora Imperio y Raquel Meller años atrás..

c. La industria cinematográfica y el cine folclórico

En 1897, los hermanos Lumière abrieron una sucursal de su compañía en la capital andaluza, donde filmaron imágenes de la Semana Santa, la Feria, corridas de toros y bailes populares.

Cuando nace el cine, sobre todo con su consolidación como un espectáculo narrativo y de masas, los cineastas de los primeros tiempos, españoles y extranjeros, no pudieron

¹⁷ (Revive MADRID, s.f.)

permanecer indiferentes y tornan su mirada hacia esta corriente, elaborando y difundiendo una visión estereotipada o “folclorizada” de España. El imaginario cinematográfico se componía por símbolos como la mantilla, los bandoleros y el mundo de los toros. Se ambientaban en las zonas menos desarrolladas de la Andalucía rural y tenían como protagonistas personajes machistas, muy tradicionales y altamente estereotipados (gitanos, cantaores o toreros).

Buena parte de las películas extranjeras que tenían España como escenario se recibieron de forma muy negativa en nuestro país y en ocasiones llegaron a motivar intervenciones gubernamentales en su contra por las imágenes estereotípicas y falsas de lo español producidas en el extranjero. Dentro de toda esa estereotipación basada en un mito que gustaba al público extranjero, era la cinematografía española la que debía explotar esos temas, aunque fueran estereotipados, de forma atractiva y digna, tanto para atraer el turismo como para beneficiar a la industria cinematográfica nacional, en definitiva, en beneficio de España y su imagen.¹⁸

Diferenciamos dos tipos de cine: el "folclórico" (década de los 30), y el "de folclóricas" (de los cuarenta en adelante)¹⁹

En la década de los 30 asistimos al nacimiento del cine sonoro que conseguirá popularizar aún más a la copla y las folclóricas serán las primeras en poner su voz en la pantalla.²⁰ Estos filmes tenían un alto carácter musical y se entonaban canciones populares andaluzas, interpretadas por las estrellas más rutilantes de la época.

De esta forma, la idea de españolada resurgió con fuerza: representación tipificada de la Andalucía latifundista y de las zonas más premodernas de la España rural. El cine folclórico recibió una gran acogida, sobre todo entre las clases más populares, en parte gracias a la posible identificación que conseguía conectar con el espíritu del público. Asimismo, era el que se exportaba con mayor facilidad porque satisfacía los tópicos de “españolidad” vigentes en el extranjero.

“Será en la etapa republicana cuando más paradigmáticos ejemplares puedan encontrarse vinculables a la españolada... en torno al periodo de la II República, el término adquiere su máxima utilización en el argot profesional y en cierta literatura periodística como

¹⁸ García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Automne*, 123-135.

¹⁹ Navarrete-Cardero, L., & Gómez Pérez, F. (1999). La mujer folclórica andaluza. En V. Guarinos, Alicia en Andalucía : la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara (págs. 17-35). Sevilla: Filmoteca de Andalucía.

²⁰ A modo anecdótico, una cinta encontrada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos prueba que Concha Piquer protagonizó la primera película sonora en español en 1923, cuatro años antes de que Alan Crosland rodara *El cantante de jazz*, considerada por los historiadores como la primera obra cinematográfica hablada. Fue noticia en el Archivo de RTVE: Concha Piquer fue la primera artista del cine sonoro | RTVE Play

consecuencia de una producción donde predomina esta modalidad; aunque, para algún investigador, no resulte demasiado riguroso hablar de la españolada como género cinematográfico, la llegada del sonoro y su definitiva implantación industrial comportará una nueva valoración de nuestro *star-system*, desde ahora visible y audible a un tiempo, con tan previsible como insuperados éxitos de taquilla y, en algunos casos, de crítica...”²¹ (Utrera, 1998)

Protagonizadas evidentemente por las estrellas folclóricas del momento que contribuyeron a mantener la industria cinematográfica española. Algunas de las producciones más destacables de este género son *Carceleras* (1922), *Rosario, la cortijera* (1923), ambas aún en la época del cine mudo son adaptaciones de zarzuelas dirigidas por José Buchs. En 1926 la cupletista Raquel Meller se mete en la piel de *Carmen* del francés Jacques Feyder. Le seguirá *Morena Clara* (1936), *Suspiros de España* (1938), *Torbellino* (1941), *Canelita en rama* (1943), *Embrujo* (1947), *Filigrana* (1949.), *La niña de la venta* (1951), *Lola la piconera* (1951)... una larga lista más.

En la España republicana se realizaría un tipo de cine con tendencia a la evasión y el entretenimiento. La abundancia de elementos de las clases populares y referencias al mundo calé en dichas producciones simbolizaba un intento del régimen republicano por incluirlos en su proyecto político, que promovía la modernización, la pluralidad y la autonomía de las distintas regiones españolas. Se entre dejaba ver características de la política integradora republicana con el fin de reivindicar de la diversidad identitaria de los pueblos y razas españolas.²² Entre los temas que se abordaban con más frecuencia destacan el ascenso económico y profesional de una joven de origen humilde gracias a su triunfo en el mundo del espectáculo; así como la negociación interracial e interclasista que se resuelve a través del matrimonio.

Sin embargo, los cambiantes gobiernos republicanos carecían de los recursos suficientes para convertir el cine en un medio propagandístico a su servicio, por lo que no le prestaron demasiada atención. Fueron escasas las películas producidas de denuncia social, ni quedaron en ellas plasmadas el aire de derechos y libertades de dicha época. Simplemente los filmes perseguían una finalidad mucho más comercial que política.

Por ese entonces, el cine español seguía las pautas que marcaba la industria cinematográfica estadounidense que basaba sus cimientos en el sistema de estrellas, o *star-system*. Hollywood se convierte en una fábrica de estrellas: el *star system* se sistematizó junto a los grandes estudios. Se trataba de una práctica que aseguraba una plantilla fija de

²¹ Utrera, Rafael: “Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un género”, en *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. 2ª edic. Pág. 236.

²² Martínez Vicente, B. (2011). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Madrid: Universidad Computense de Madrid.

estrellas a su disposición a través de contratos a largo plazo y exclusivos, mediante los cuales se hacían legalmente con el control de su trabajo y su imagen, que construían y promocionaban hasta convertirlos en estrellas.

Con el estallido de la Guerra Civil Española arranca una atroz lucha ideológica entre republicanos y nacionales. En esa lucha el cine será utilizado como arma política y de propaganda bélica aprovechando, según Magí Crusells²³, los tres elementos que ofrece: la imagen, el texto verbal y la música. “La diversidad de centros de producción cinematográficos, tanto españoles como extranjeros, durante el conflicto bélico, propicio gran variedad de puntos de vista, así como de propuestas estratégicas e ideológicas. Por primera vez en los conflictos bélicos del siglo XX, la cultura de la imagen jugó un papel sobresaliente en esta Guerra Civil”.

El cine producido en España durante la contienda civil principalmente es documental, fuente privilegiada para cualquier historiador. El país queda dividido en dos zonas irreconciliables por los bandos aunque ambos filmaban con el fin de defender la legitimidad y legalidad de sus acciones por el bien de España y descalificando al enemigo. Al final de la guerra, toda la industria e infraestructura del país, incluida la cinematográfica, estaba económica y materialmente destrozada.

“En la España de la década de los 40 predominaba el cine de raíces folclóricas que aprovechaba la fama de la cantante y bailaora del momento, a modo rural y costumbrista. El contenido reflejaba tópicos localistas que sirvieron para construir la identidad nacional hasta los años 50, donde se reproducían los valores tradicionales de determinados mitos españoles: el bandolero, el flamenco o el mundo pasional de los gitanos. Se denominaron españoladas, para referirse a ese cine de raíces sociales y doméstico dirigido a las clases populares” (Hardcastle, 2007; Navarrete, 2005).²⁴

d. La apropiación franquista de elementos culturales

Andrés Sanz (2006), citado por Inmaculada Matía Polo²⁵, expone cómo el franquismo se apropió de muchos elementos y símbolos pasados para legitimar su alzamiento:

“El franquismo fue un régimen político que surgió como consecuencia de un golpe de Estado y una guerra civil. La victoria de los sublevados destruyó la legitimidad democrática y liquidó las instituciones de la Segunda República. A pesar de su origen bastardo, el franquismo se consideraba un movimiento liberador y restaurador. El levantamiento militar fue presentado como una

²³ Crusells, M. (1998). Cinema during the Spanish Civil War (1936-1939). Comunicación y sociedad, Vol 11 No 2.

²⁴ Rodríguez Díaz, Á. Maestre Alfonso, J. y Martín Gutiérrez, P. (2015). España en su cine: aprendiendo sociología con películas españolas. Madrid, Spain: Dykinson.

²⁵ Matía Polo, I. (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson.

cruzada para despojar del poder a los usurpadores y devolver la gobernanza a sus legítimos herederos. El franquismo recuperó y mantuvo desde un primer momento unos símbolos e instituciones que se conectaron con el pasado para mantener una idea de continuidad y legitimidad: se sustituyó la bandera tricolor republicana por la monárquica rojigualda; en el escudo se añadieron elementos de los reyes hispánicos, como el águila de San Juan y el yugo y las flechas; se restituyó la Marcha de Granaderos como himno de un reino sin rey, dirigido por un militar autoproclamado Generalísimo que utilizó los espacios que la monarquía había construido, entre otras cosas, para legitimar su poder absoluto.”

Desde la contienda, el franquismo demostró un notorio interés por controlar, elaborar y promulgar una cultura oficial. Las producciones culturales ocuparon un lugar destacado como método propagandístico, en gran medida gracias a la política cultural institucional de ese momento que favoreció unos géneros y unas estéticas frente a otras.

Respecto a cine, en la década de los cuarenta, entre los géneros más destacados encontramos películas de trasfondo histórico-político donde se muestran todo tipo de héroes e ideales y se resalta la raza, el valor, el espíritu religioso o el imperio. También adaptaciones de textos literarios clásicos, abundantes zarzuelas, españoladas de corte populista y folklórico, y la más explotada durante la década, la comedia.

“El cine histórico de los años cuarenta fue sistemáticamente utilizado como vehículo de propaganda del régimen en su intento por legitimar el nuevo orden surgido tras la Guerra Civil. Dentro de estas estrategias de legitimación destaca el uso del llamado *kitsch* fascista descrito como una estética en la que lo sentimental se funde con lo patriótico en artefactos culturales marcadas tanto por su artificiosidad como por su tono propagandístico y su defensa de una ideología ultraconservadora”. (González, 2009)²⁶

Esta preocupación franquista por la cinematográfica, tiene especial interés en lo que respecta a los medios de difusión o de masas. La orientación del cine español se establece antes del final de la Guerra Civil. El Jefe Nacional de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñolas declaraba, a mediados de 1938, la visión cinematográfica que se tiene desde el Estado:

“La labor del Estado no es de limitación sino de ordenación. El Estado no puede monopolizar, sino favorecer, y nunca tampoco podrá ser productor con las características que mueven a la empresa privada: el afán de lucro. Su producción oficial tiene fines concretos: el documental, de índole política, y el noticiario, de noticia política también. El control no sería lo bastante para ello; hay que producir. Y el Estado Nacional Sindicalista creará premios con el fin de estimular y depurar nuestra producción. El artista gozará de la mayor libertad dentro de las normas

²⁶ González, L. M. (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

sindicales. La producción nacional procurará retenerlo, pero por sus propios medios, por sus posibilidades, por el ofrecimiento. (...)

Nos auxiliaremos del personal extranjero, cubriendo de una manera mínima aquello que no pueden cumplir los elementos nacionales; y en tanto esto no perjudique nuestra política de desarrollo de la producción nacional.

El doblaje será obligatorio para todos los films que entren en nuestro territorio. Motiva esta exigencia la extensión de nuestro idioma e intereses muy importantes. Sin embargo se reservará a algunos locales de proyección el derecho a ser representados estos films en su idioma original. De esta manera conciliamos la defensa a nuestro idioma y salvamos la belleza de algunos films que reclaman el ser representados precisamente en el idioma en que fueron obtenidos.

La censura será comprensiva, pero auténtica, conforme a toda la espiritualidad puesta en el Alzamiento. Cuidaremos la censura gramatical, por la purificación del idioma. Crearemos la censura de argumentos -por vez primera- y evitaremos así los perjuicios que otra censura supone para los films ya realizados, y evitaremos también una producción excesiva y peligrosa de films sobre nuestra guerra. (...)

La Cinematografía del Estado producirá Documentales, como medio de difusión y de propaganda. (...) Atenderemos a los dos grandes aspectos del Cinema: el aspecto formativo y el informativo. Para ello fijamos un sistema de producción a base de la noticia y el documento. Orientamos exclusivamente nuestra obra hacia un fin de interés nacional y ello distinguirá la producción del Estado de la producción de empresa, que tiene otros fines, lícitos, que cumplir.”²⁷

La Iglesia fue de las primeras en secundar el régimen sublevado. Esa confianza Iglesia-Estado posibilitó las iniciativas censoras y su participación en los órganos dictaminadores, que a través de distintos medios, ejercieron un servicio de “orientación” sobre los espectáculos en general y el cine en particular.

El franquismo imponía una españolidad basada en la exaltación de principalmente dos elementos: el folclore popular español y el catolicismo (concebido como esencia de la patria). Esto acabó cristalizando en productos culturales e ideológicos y la cultura de masas de la España de la posguerra estuvo plagada de flamenco, copla, bandoleros, folclóricas, procesiones, vírgenes y peinetas.

La apropiación del régimen de estos elementos culturales previos conllevó una desvalorización de los mismos por parte de la intelectualidad antifranquista que los percibió como herramientas de alienación. No obstante, la copla abordó muy sutilmente temas que estaban al límite de lo permitido por el gobierno. La presencia de estos temas que pasaron la censura del gobierno supuso un cierto desafío.

²⁷ Declaraciones efectuadas a Felipe Adán en “Radio y Cinema”, nº 4, 15-5-38. Según Rodríguez Fuentes, C. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Madrid: En la Universidad Complutense de Madrid.

En estos años las coplas y sus interpretaciones se vieron obligadas a pasar por la censura, encargada de ejercerla la Delegación Nacional de Propaganda. Muchas de las canciones compuestas con anterioridad se censuraron o las que corrieran mayor suerte modificaban sus letras. También se aplica al cine folclórico. A continuación presentaremos algunos ejemplos de censura:

- En *Ojos verdes*, desde el principio de esta copla se puede ver como hace alusión a la prostitución. “La palabra “mansebía” se refiere a un prostíbulo. La prostitución era un tema prohibido por la iglesia, y, por tanto, también por el franquismo. Concretamente, “mansebía” se cambió por “casa mía”. (Huici, 2017) Cuenta Manuel Román que durante el franquismo Conchita Piquer seguía cantando esta copla con la letra original, a sabiendas que estaba censurada y recibiendo de este modo constantes multas por ello.
- El pasodoble *Capote de grana y oro*, interpretado por Juanita Reina en *Gloria Mairena* (Luis Lucia, 1952). El capote que se menciona en el pasodoble es de color grana y no rojo debido a la censura: “rojo” era usado por Franco para denominar a su enemigo republicano durante la guerra civil y también después.
- *Embrujo* (1946), de Carlos Serrano de Osma: “prohíben el baile exótico, macabro sobre la tumba, y luego aconseja cuidado en escenas de bailes y expresiones soeces como la del plano”.

e. Industrialización cultural, productos culturales *formulaicos* y *softpower*

“Las culturas, en su diversidad de contenidos y matices, constituyen el principal activo patrimonial de la humanidad”²⁸, sin embargo, a medida que avanza la globalización y nos acercamos al presente, observamos como las culturas se van desligando de las prácticas cotidianas de los colectivos que les dan vida; sus contenidos y significados simbólicos se van moldeando a través de discursos elaborados desde el poder (sea político, económico o el modelo de globalización imperante), y adquieren significaciones sociopolíticas de gran relevancia en relación con las identidades.

La primera mitad del siglo XX fue la época de consolidación estructural de la industria cultural, momento en el que el consumo cultural se democratiza. Una vez asentada la sociedad de masas, comienzan a mezclarse conceptos y valores culturales arraigados en la tradición popular con el dinamismo de los incipientes medios de comunicación de masas. El sistema de producción de cultura se organiza de acuerdo a criterios de tipo industrial y se desvincula paulatinamente de las reglas del pasado. El estudio de las industrias culturales es medianamente reciente, destaca la Escuela de Frankfurt, sobre todo Adorno y Horkheimer, exponiendo una visión negativa sobre cómo “el capitalismo había desarrollado recursos técnicos suficientes para distribuir unos productos culturales

²⁸ (Agudo Torrico, 2005)

masivos, basados en la serialidad, la repetición y la estereotipación”²⁹. Y si bien es cierto, la cultura de masas está plagada de estereotipos, como expone Alberto Abruzzese³⁰:

“El estereotipo es un lugar que ofrece arraigo y habitabilidad, un objeto tranquilizante que funciona como ambiente conectivo de la interacción social.(...) Las formas expresivas a través de la práctica de la estereotipia exhiben la recurrencia de los lugares frecuentados y frecuentables del imaginario colectivo, recorridos que ayudan a entrar en relación comunicativa con las cosas y con los otros.”

Los productos culturales, a los que hacemos referencia en el trabajo, resultan de la disgregación y descontextualización de rasgos culturales, comportamientos sociales y manifestaciones específicas de estas culturas, por lo general, determinados por el tipo de demanda económica o intereses políticos. Así, se propicia un consumo de identidades precisas, una homogenización pretendidamente universalista que cimienta la unidad lógica cultural de los pueblos, esto claramente atenta contra la autenticidad y diversidad de un estado-nación. Correspondientemente, en el territorio español se da una pluralidad cultural como fusión de reminiscencias íberas, celtas, musulmanes, vascas, hebreas, fenicias, romanas, etc de los diferentes pueblos que habitaron la península. Entre todo este conglomerado de heterogeneidad, la oleada de viajeros románticos del diecinueve subrayan, como aspecto más exótico y diferenciador de su paso por España, la zona sur y su legado andaluz. Andalucía se convierte en un sueño exterior que acaba por subsumir al todo español. Ese ideal romántico configurado por intelectuales y artistas extranjeros será difundido a través de vehículos culturales como las producciones literarias, los cuadros o carteles costumbristas, o el teatro.

“En un complejo proceso de diálogo con el estereotipo romántico, éste jugó un papel decisivo en la construcción de imaginarios sobre la nación española y en el peso que en éstos tuvieron determinados elementos simbólicos como el folclore, sobre todo el andaluz”³¹ (García Carrión, 2016)

Sin embargo, será el cine el gran moldeador que personifique la esencia de lo español, identificándolo con la pasional y misteriosa Andalucía, a su vez, representada principalmente por sus mujeres.

Desde la década de los 20, cuenta Inmaculada Sánchez Alarcón, la precaria industria cinematográfica española realiza adaptaciones de fórmulas como las zarzuelas u obras de teatro de rasgos costumbristas con predominio de canciones. Se configura poco a poco un género, el cine folclórico (asociado a la “españolada”), siendo el gran atractivo de estas fórmulas la musicalidad: coplas y canciones populares andaluzas (los números musicales

²⁹ Bernárdez Rodal, Asunción (2014) Industrias culturales en España en los últimos diez años: estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 39 (2). pp. 69-95

³⁰ Abruzzese, A. (2004). «Cultura de Masas». *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, 189-192.

³¹ García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Automne*, 123-135.

desempeñaran la función central en los argumentos). Imperan ambientaciones y personajes caracterizados como andaluces, y destaca una réplica de protagonista, llámese Carmen, Lola, Pilar o María, es una atractiva mujer: andaluza, pasional, temperamental, de orígenes humildes, con salero, que canta y baila bien.

“El cine español contribuyó de manera decisiva en la transmisión de la imagen de una Andalucía (..) caracterizada por una forma de vida que se guiaba por una pasión irracional. No obstante, fue durante el periodo franquista cuando se consolidaron férreamente los clichés relacionados con esta región, hasta el punto que la especificidad de lo andaluz llegó a asociarse al cine que exaltaba la españolidad con fines propagandísticos”³²

Este proceso de construcción cultural se alimentará de los imaginarios, símbolos y estereotipos nacionales y será apropiado como autoimagen por los propios españoles, en especial en la época franquista con “la instrumentaron el folclore andaluz como careta de España” (Noya, 2002). Las producciones culturales folclóricas en el franquismo fueron “un medio de exaltación de los valores referenciales de la dictadura, una herramienta al servicio de la diplomacia franquista y, en consecuencia, un género sometido a la censura, al igual que el resto de la producción cultural peninsular”³³.

En este punto, es inevitable no abordar el término *soft power* o poder blando, tan vinculado con el ejercicio propagandístico. Kyungjae Jang (2019) sostiene que “la propaganda juega un papel en la estrategia de poder blando de una nación”. Se entiende *soft power* como “la habilidad de un Estado para persuadir a otros países evitando el uso de la fuerza o la coerción, valiéndose de medios más sutiles, como su cultura, su modelo social o sus valores políticos” (Josehp Nyem, 2004). Por tanto, el poder blando es el poder que se ejerce a través de productos culturales, subproducto de la expresión creativa.

Al igual que la industria cinematográfica de Hollywood fue usada como herramienta de *soft power* en la política exterior de Estados Unidos para posicionar su cultura y su forma de pensar en el resto del mundo, en nuestro país también se ha recurrido a productos culturales, sea el cine folclórico o el flamenco, como herramientas de diplomacia cultural. Jaramillo Jassir (2015) la define como el uso de matices, patrones y rasgos característicos de una nación en función de su política exterior. En este planteamiento, entendemos que la acción cultural exterior queda a servicio del poder blando utilizado por el estado para despertar emociones y transmitir ideas.

En la construcción de imagen de marca-país y las estrategias de identidad institucional que se llevaron a cabo desde el poder español, en especial durante el franquismo, el folclore ocupa un lugar preferente al ser uno de los instrumentos principales de cohesión durante la posguerra. Se trató de un elemento sustancial de la españolidad asimilada a lo castizo y

³² Ruiz Muñoz, M.J. (2010). Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivo. Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación, 19, 183-196.

³³ (Ramos 2012, 236 y 244-245; Pérez Ortiz 2006, 101).

Matía, Polo, Inmaculada. *Copla, Ideología y Poder* ., Dykinson, S.L., 2020. *ProQuest Ebook Central*.,

racial. Dentro de todo ese género, las artistas femeninas fueron, en gran medida, la personificación de la identidad de España.

7. La figura de la mujer folclórica.

Tras dar un sentido global y aclarar las teorías y la terminología que envuelve a nuestro objeto de estudio, este apartado se encarga de analizar la figura de la mujer folclórica, la artista como fenómeno comunicativo de masas en nuestro país.

7.1. La mujer artista, influencer de la época

Las primeras décadas del siglo XX fueron un período de gran conmoción en la cultura española, en concreto hablando del mundo de las artes escénicas y el cine. Los aires de modernidad que se respiraban en Europa y en América también llegaron a nuestro país y contagiaron a muchas candidatas a artistas, que entre sus aspiraciones no estaba precisamente quedar relegadas al ámbito doméstico y cumplir el papel de obediencia y sumisión que la sociedad tradicional del momento esperaba de la mujer. Hubo muchas que desafiaron las convenciones de la época y lograron desarrollar una profesión, guiadas por su vocación.

A ojos de la sociedad de aquel momento, el mundo del espectáculo quedaba vetado, desde el punto de vista moral, para la mujer. El mundo artístico, liderado por hombres, no casaba precisamente bien con la decencia. Sin embargo, es innegable la presencia de mujeres que ocupaban y habitaban esos espacios tradicionalmente masculinos. Entiéndase mundo del espectáculo de una manera amplia, abarcando el fenómeno de los espectáculos músico-teatrales en tabernas, colmaos, cafés cantantes, salas de varietés y teatros hasta llegar a la gran pantalla. La mayoría de carreras profesionales y su reconocimiento no se limitaba al ámbito cinematográfico, desarrollándose en otros, como las giras teatrales o la industria discográfica. Con las coplas, tonadillas y canciones populares, algunas artistas ocuparon progresivamente una posición excepcional en el espacio público, no sin antes pasear su arte por toda la geografía española y hasta fuera de sus fronteras.

Durante los años veinte y la etapa republicana, las estrellas surgidas alrededor de la copla o del estereotipo folklórico desarrollaron sobre los escenarios una dimensión iconográfica “a través de la presencia escénica, el vestuario y maquillaje, la gestualidad, la kinésica y la técnica interpretativa exigida por cada canción” (Benet Ferrando, 2017). Con la consolidación del cine sonoro estas artistas se adaptaron a la perfección al nuevo medio y les sirvió para reduplicar su impacto, y por ende su éxito. Gracias al star-system español y su carisma, pasaron de figuras de la canción a estrellas cinematográficas que, progresivamente, penetran en el tejido social y se convierten en elementos de creación de identidades colectivas o modelos de conducta, especialmente entre el público femenino, al representar aspiraciones para un amplio sector de la población. Mencionar a Imperio Argentina, Concha Piquer, Estrellita Castro y, más adelante, Lola Flores, Carmen Sevilla, Juanita Reina...

“Las estrellas femeninas gozaron de un protagonismo público que no se correspondía en absoluto con los ideales de domesticidad y de reclusión en la esfera privada que el régimen atribuía a las mujeres, y encarnaron como pocas las tensiones y contradicciones del discurso oficial sobre género.(...)”

Estas mujeres gozaban de autonomía personal y económica, trabajaban fuera de casa y viajaban libremente, aspiraban a una realización personal, tenían una proyección pública, etc. En definitiva, rompían con el estereotipo que el régimen les atribuía por su condición de mujeres, tanto en la vida real como en las películas. De hecho, disfrutaban de una autonomía y un poder personal superior al común de las españolas, que les permitía, a pesar de su relevancia pública o tal vez gracias a ella, que se admitiera, mediante esa doble moral tan característica de la sociedad franquista, que protagonizaran en la vida real situaciones que en sus películas serían motivo de escándalo o de conflicto dramático”

(Álvarez Rodrigo, 2018)

7.2. El mito

El mito aparece como realidad o como constructo cultural que pretende hundir sus raíces en el territorio de lo real. El fenómeno del mito, abordado desde el punto de vista artístico y social, produce un discurso a partir de conceptos hasta la construcción de un relato que busca trascender. En el caso del mito de la mujer folclórica se configura un orden sobre una escala de valores para la sociedad, que a su vez, se cimientan sobre símbolos culturales. En esta ocasión reparamos en el mito de la *Femme fatale*, vinculándolo con el personaje de la Carmen de Mérimée y el empoderamiento femenino. Otro mito que se puede relacionar con la figura de la folclórica es el mito del viaje del héroe, o en este caso de la heroína. Los mitos heroicos tienen como función más representativa la transmisión de modelos de conducta humana, convirtiendo al héroe en objeto de admiración y adoración por la sociedad. Pasamos a detallarlos a continuación.

a. *Femme fatale*

Según Carl Gustav Jung, los arquetipos son instintos que se manifiestan a través de imágenes simbólicas (Jung, 1976). Una parte de la figura de la folclórica se cimienta sobre el arquetipo de la mujer fatal o *femme fatale*. El estereotipo romántico español por excelencia toma la forma de una mujer, una mujer con un magnetismo que es su garantía de independencia. Esta arquetípica figura femenina tiene un claro precedente literario contemporáneo en Carmen, la novela de Prosper Mérimée (1847), ya tantas veces nombrada.

Según la Real Academia Española, la mujer fatal es definida como la mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa; supone el terror de los misóginos, la perdición de los hombres, una figura atractivamente misteriosa, consciente de sus encantos, que “embruja” y despierta el deseo de los hombres. Cruza constantemente la línea entre la bondad y la maldad, actúa sin aprensión, persiguiendo su voluntad y beneficio personal.

Encarna la sexualidad femenina, al margen de los parámetros del catolicismo y la sociedad tradicional en un contexto en el que a la mujer no se le permite dominar ni su destino ni su propio cuerpo. Carmen se dibuja como símbolo de libertad, erotismo y pasión. Lo que contrasta con la esperada sumisión femenina; la educación emocional que han recibido las mujeres durante tanto tiempo ha sido la de “la entrega incondicional y el recibir con abnegación cualquier revés con tal de ser amada” (García García, 2022).

En cuanto al físico de este personaje, exportado a las artistas del género, atiende al canon de belleza cañí. Hay quienes lo asocian con las pinceladas de Julio Romero de Torres. Carlos Reyero expresa con bastante argucia el ideal femenino del pintor: “una nueva mujer misteriosa y consciente del poder de su cuerpo, que se libera de la atadura de las convenciones, aunque queda irremediamente presa de sus pasiones.”³⁴ Las mujeres que retrata Julio Romero están rodeadas por un conmovedor misterio, miradas abrasadoras, musas gitanas, historias populares andaluzas, pecado...

Las cantantes y actrices folclóricas, fuera y dentro de la ficción, representan en su mayoría todo lo opuesto al ideal patriarcal. Eran reflejo de poderío y temperamento,

b. El monomito de Campbell (viaje del héroe)

La teoría del monomito fue desarrollada por Joseph Campbell, mitólogo estadounidense, que influenciado por las teorías de Carl Gustav Jung dedicó su obra a estudiar y analizar las aventuras de las figuras heroicas de distintos mitos, aplicando los postulados del psicoanálisis, e identifica cierto patrón común en las historias.

Campbell considera el monomito la materialización de un arquetipo y sintetiza su esencia de esta forma: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell, 2012)

Aclarada esta idea, aproximamos el viaje del héroe con la narrativa de las historias de nuestras mujeres protagonistas, tanto desde la ficción de los personajes que interpretan, como desde sus vidas personales.

En los guiones de las producciones folclóricas se presenta con frecuencia la historia de jóvenes de origen humilde y clase popular que experimentan un cambio de posición social, un ascenso económico y profesional gracias a su triunfo en el mundo del espectáculo. Llegan hasta la fama convertidas en estrellas de éxito, no sin antes verse envueltas en tormentosos amoríos en un marco de diálogo interclasista e interétnico, o superar los obstáculos que se interponen en su camino hacia la felicidad.

Estos personajes, en muchas ocasiones, se identifican con la realidad de la actriz. Se entremezcla su vida con la de su personaje. El filme y su argumento con frecuencia se

³⁴ Carlos Reyero, “Romero de Torres más allá de los tópicos”, Descubrir el arte, nº 48, p.66, febrero, 2003.

apropia de datos de la vida real de la estrella, contribuyendo a generar mitos que trascienden lo cinematográfico.

Las dificultades económicas que atraviesan las protagonistas de estos filmes las llevan a ejercer alguna actividad laboral para poder subsistir y mejorar su estatus socioeconómico. Lo explica claramente la investigadora sevillana Ángeles Cruzado Rodríguez:

“En el caso de las estrellas folclóricas, adquiría notable importancia la identificación entre los personajes interpretados en pantalla y la vida real de las artistas, que constituían un todo indisociable en la mente de las espectadoras. Así, aunque éstas diesen vida, dentro del discurso filmico, a jóvenes ‘inofensivas’ desde el punto de vista ideológico y moral, terminaban irremediamente investidas con el halo de cosmopolitismo, independencia y modernidad que caracterizaba a las actrices.

Éste es un ejemplo, como tantos otros, del modo en que, en esta nueva industria del entretenimiento, los héroes de antaño (toreros, futbolistas, banqueros...) han cedido su lugar a las nuevas heroínas (chichas de clase humilde que logran triunfar en el mundo del espectáculo), convertidas en productos de consumo.”³⁵

Son mujeres trabajadoras, independientes y desenvueltas que rompen radicalmente con el modelo femenino impuesto por el régimen franquista de los primeros años. Atenta con el discurso tradicional católico donde la posición que ocupa la mujer es secundaria (esposa y madre hogareña, pasiva y sumisa) y eleva un tipo de mujer libre que antepone su éxito profesional. El star system español hace de las folclóricas referentes aspiracionales para las mujeres de la época, quienes ven en ellas un ejemplo de ascenso social y liberación sexual. Quienes acuden a las salas de cine viven una utopía, ven a mujeres iguales que ellas que se permiten soñar con alcanzar grandes metas.

7.3. La folclórica en acciones propagandísticas

Exponíamos con anterioridad cómo, desde la Guerra civil, el bando franquista se preocupó por controlar la cultura, moldeándola hacia el nacional-catolicismo con el fin de buscar la uniformidad ideológica y que la ciudadanía se identificara con los valores y principios programáticos del sistema. También hemos visto cómo el cine, y en concreto, las películas de folclóricas englobadas en el género de la españolada, sirvieron para adoctrinar a la población española a través de argumentos repetitivos, patrióticos, carentes de crítica y mucho musical para evadir y distraer al público de las penurias que España sufría en la posguerra y por la carencia de libertades.

³⁵ Cruzado Rodríguez, M. (2010.). La Imagen de la Folclórica Como Máscara de la Femenidad Española en el Cine, desde el Nacimiento del Séptimo Arte Hasta los Años Cincuenta. En M. A. Vicente González Martín (coord.), *Máscaras Femeninas (Ficción, Simulación & Espectáculo)* (págs. 371-394). Santander: Arcibel.

A continuación nos centraremos en acciones propagandísticas que involucran directamente a las artistas folclóricas. En concreto, analizaremos el acto oficial de la Recepción en La Granja³⁶, ofrecida por el General Franco en los jardines del palacio de La Granja de San Ildefonso, en la provincia de Segovia. Atendiendo a Julio Arce en *Copla, Ideología y Poder*, en esta localización se celebraba cada año el aniversario del golpe de estado, o también llamado Glorioso Alzamiento Nacional, que tuvo lugar 18 de julio de 1936, una fecha muy señalada en el calendario franquista por dar comienzo a la Guerra Civil. Ese día se declaró Fiesta de la Exaltación del Trabajo y concedía con el preludio de las vacaciones de verano y día clave para recibir la paga extra.

Comenta Manuel Vicent (2012) el marcado carácter simbólico del acto “El verano oficial empezaba en el 18 de julio con Lola Flores y otras folclóricas cantándole a Franco en La Granja”. La jornada del 18 de julio se basaba en desfiles militares, reparto de medallas a personajes de relevancia pública o la entrega de llaves de viviendas sociales. Al atardecer le seguía una fiesta en la que el cuerpo diplomático y la élite del Estado se mezclaban con las estrellas más aclamadas del momento, protagonizando la velada musical con las actuaciones de las llamadas cantantes folclóricas; Lola Flores, Juanita Reina, Carmen Sevilla, o Paquita Rico. Todo el acto quedaba recogido por el NoDo, el Noticiario Cinematográfico Español, y se proyectaba en las pantallas de los cines españoles durante los últimos días del mes de julio.

“Las imágenes de las «folclóricas» saludando al Caudillo se han utilizado para vincular el franquismo con el repertorio de la canción española y sus intérpretes. Hay que entender, no obstante, que los recitales y conciertos de las recepciones anuales del 18 de julio eran mucho más que una demostración folclórica, eran un escaparate donde el franquismo se mostraba a sí mismo y al exterior. (...)”

Por La Granja desfilaron todos los artistas famosos del periodo franquista, sobre todo aquellos que cultivaban la canción folclorística. Juanita Reina fue una de las más asiduas; al parecer Franco manifestaba una especial predilección por la «canción española» y, en especial, por las creaciones de Juanita Reina. Manuel Román relata que la cantante sevillana era la favorita del Jefe del Estado, y que solía acudir año tras año a La Granja. En una ocasión Franco le dijo: «Te seguimos, Juanita... te seguimos» (Román 1994)”.
(Arce, 2020)

Y no es de extrañar que el Caudillo siguiera a Juanita Reina dado que llegó a ser “madrina de guerra” de la Sección Femenina para mantener candente la llama de valentía y arrojo de los soldados.

Una de las imágenes más representativas de esta relación entre las folclóricas y el régimen de Franco es la que corresponde al año 1958, en la que se observa al Dictador dirigiendo unas palabras a Lola Flores, Juanita Reina, Paquita Rico y Carmen Sevilla en una de las

36

Matía Polo. (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Dykinson, S.L.

estancias de La Granja. Esta imagen parece corroborar la idea de la predilección que sentía el régimen hacia estas intérpretes y hacia el género folclórico por considerarlo una proyección del franquismo.

8. Conclusiones

Lo folclórico, repetido hasta la saciedad en este texto, se refiere a lo popular e indistintamente, connota un género específico de la industria cultural. Planteábamos en el inicio que el interés por lo folclórico traspasa lo cultural, con una degradación de la disciplina que lo estudia, y adquiriría un valor comercial y propagandístico. En efecto, podemos hablar de una divergencia de la disciplina entre los practicantes del folclore (folkloristas) y los admiradores del fenómeno cultural y artístico, es decir, entre quienes lo estudian y los que lo viven activamente. Los primeros, que ven al folclore como objeto de reflexión, vivieron su máximo esplendor gracias al panorama intelectual del primer tercio del siglo XX; sin embargo, su estudio va paulatinamente disipándose, hasta llegar a la época de democracia, momento en el que las administraciones, fundaciones y otras instituciones asumen la labor de su protección. Se distancia de este escenario el segundo caso, mucho más próximo a nuestro objeto de estudio; la práctica y el rescate de la tradición triunfa gracias a la corriente del Romanticismo que reivindica un enardecido interés por lo popular, especialmente su valoración estética. Por ello, estos bienes se descontextualizan y se incorporan al espectáculo, donde primará la superficialidad, los estereotipos y los gustos del espectador. Pasaran a ser parte de la industria cultural de masas. Es entonces cuando el folclore como actividad o expresión artística adquiere valor comercial quedando determinado por el tipo de demanda económica.

El valor propagandístico que enunciábamos anteriormente queda más que manifestado en esta investigación. El folclore es una poderosa herramienta de identidad capaz de configurar, en cierta medida, la imagen exterior de un país y amueblar el imaginario colectivo de una sociedad.

Focalizándonos en la figura de la mujer folclórica, comprobamos que se ve alimentada de mitos que se reproducen de manera *formulaica* en producciones del género folclórico. Las mujeres son las protagonistas, adquieren una conducta heroica, inician un viaje o experiencia que les cambia la vida y las impulsa hasta el éxito. Historias que no dictan demasiado de la realidad de las actrices que interpretan estos personajes, de esta forma, las actrices aportaban entidad a las películas. Se le suma a la figura de la folclórica los valores de libertad, emancipación, poderío, independencia, pasión, etc, y a su vez, una españolidad patente.

Las folclóricas resultan objeto de admiración y adoración entre sus espectadores, en concreto el público femenino. El éxito de este género y de estas artistas viene dado por el *star system* del momento. La intención de las productoras era poner estos mitos al alcance de los espectadores para que quienes acudieran a las salas de cine pudieran llegar a pensar que era posible convertirse en su estrella favorita.

No podemos asegurar con certeza que las folclóricas sirvieran de vehículo propagandístico al servicio del régimen franquista. No obviamos la censura que sufrían al ejercer su profesión, el discurso de la tradición española y la imagen que proyectaban, a pesar de ello, es más coherente situar a estas mujeres al servicio del capitalismo dado que el tirón comercial de estas estrellas proporcionaba generosos beneficios a la industria cultural de la época. “Así que las artistas de clase trabajadora, la ambición, el éxito y las parejas heterosexuales sin hijos se oponen a las normas católicas al mismo tiempo que mantienen las condiciones necesarias para la continuidad de las empresas de entretenimiento y, por extensión, para el enriquecimiento de las clases empresariales” (Woods, 53 como se citó en Cruzado, 2010)³⁷.

Fueron las dos caras de una moneda: se presentaban como modelos de moralidad para las mujeres y a su vez actuaban como referentes esperanzadores de libertad, éxito y ascenso social para las mujeres de la época.

En España las tradiciones están arraigadas y no son fáciles de eliminar; es por eso, que aunque estas grandes estrellas hayan muerto, su legado continúa, son fuente de inspiración para muchas generaciones más jóvenes y siempre ocuparan un lugar en el imaginario colectivo de la sociedad española.

³⁷ Cruzado Rodríguez, M. (2010.). La Imagen de la Folclórica Como Máscara de la Femenidad Española en el Cine, desde el Nacimiento del Séptimo Arte Hasta los Años Cincuenta. En M. A. Vicente González Martín (coord.), *Máscaras Femeninas (Ficción, Simulación & Espectáculo)* (págs. 371-394). Santander: Arcibel.

Bibliografía

- Abruzzese, A. (2004). Cultura de Masas. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 189-192.
- Agudo Torrico, J. (2005). *Culturas, poder y mercado*. Sevilla: Fundación El Monte.
- Álvarez Rodrigo, Á. (2018). Las estrellas cinematográficas, modelos heterodoxos de género bajo el primer franquismo. *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (págs. 150-167). Portugal: Universidade do Porto.
- Arrebola, A. (1990). *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Benet Ferrando, V. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo. *Comparative Cinema*, 10.
- Bernández, A. (2014). Industrias culturales en España en los últimos diez años: Estrategias de supervivencia de las mujeres profesionales en las artes escénicas en un período de crisis. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 69-95.
- Bonte, P., & Izard, M. (1991). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Madrid: Akal.
- Corella Iraizoz, J. (2017). En torno a "la españolada". *Pregón nº47*, 24-27.
- Cruces, C. (2020). Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 7-23.
- Crusells, M. (1998). Cinema during the Spanish Civil War (1936-1939). *Comunicación y sociedad*, Vol 11 No 2 .
- Cruzado Rodriguez, M. (2010.). La Imagen de la Folclórica Como Máscara de la Femenidad Española en el Cine, desde el Nacimiento del Séptimo Arte Hasta los Años Cincuenta. En M. A. Vicente González Martín (coord.), *Máscaras Femeninas (Ficción, Simulación & Espectáculo)* (págs. 371-394). Santander: Arcibel.
- De la Asunción Criado, A. (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 183-196.
- D'Ors, M. (2013). *Un poema escondido de Manuel Machado y otras perplejidades bibliográficas : notas para la historia literaria de la guerra de 1936*. -: Universidad de La Rioja.
- Durand Baquero, P. (2010). La música en la construcción de la identidad política. *Dialéctica Revista de investigación*, 116.

- Galán, D. (Dirección). (2013). *Con la pata quebrada* [Película].
- García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Automne*, 123-135.
- García García, L. (2022). *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Barcelona: Plan B.
- Gómez de la Mata, G. (3 de junio de 1928). Españoladas. *La pantalla*, núm. 23.
- González, L. M. (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Huici, A. (1996). *Estrategias de la persuasión : mito y propaganda política*. Sevilla: Alfar.
- Hurtado Balbuena, S. (2003). *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los poemas y canciones de Rafael de León*. Universidad de Málaga: Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras.
- Juan-Navarro, S. (2010). Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953). *Revista de Estudios Hispánicos*, 259-261.
- Maestre Alfonso, J. (2015). *España en su cine : aprendiendo sociología con películas españolas*. Madrid: Dykinson.
- Martín Gaité, C. (1972). Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra. *Triunfo*, 36-39.
- Martín Patino, B. (Dirección). (1976). *Canciones para después de una guerra* [Película].
- Martínez Vicente, B. (2011). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Madrid: Universidad Computense de Madrid.
- Matía Polo, I. (2020). *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson.
- Méndez-Leite, F. (6 de mayo de 1985). *La noche del cine español - Canciones de los 40*. Obtenido de RTVE Play: <https://www.rtve.es/play/videos/la-noche-del-cine-espanol/noche-del-cine-espanol-canciones-40/3575092/>
- Navarrete, L. (2010). Carmen y la españolada. *Carmen global : el mito en las artes y los medios audiovisuales*, 81-94.
- Navarrete-Cardero, L., & Gómez Pérez, F. (1999). La mujer floklórica andaluza. En V. Guarinos, *Alicia en Andalucía : la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara* (págs. 17-35). Sevilla: Filmoteca de Andalucía.
- Navarrete-Galiano, R. (2010). Lola la piconera: del ideario reaccionario al mito folclórico. *Espéculo: revista de estudios literarios*, 17-45.

- Noya, J. (2002). *La imagen de España en el Exterior*. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos.
- Padrón, A. (1985-11). El folclore y la cultura popular tradicional. *Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria*, 004-005.
- Peral, E., & Sáez, F. (2015). *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española : literatura, arte, música, prensa y educación*. Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Rodríguez Becerra, S. (2021). Reflexiones sobre el concepto y evolución del folclore. *Antropología Experimental*(21), 207-220 .
- Rodríguez Fuentes, C. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Madrid: En la Universidad Complutense de Madrid.
- Román, M. (1993). *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ruiz Barrachina, E. (Dirección). (2008). *Documental La España de la Copla. 1908*. [Película].
- Ruiz Muñoz, M. J. (2010). Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivo. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 19, 183-196.
- Ruiz Muñoz, M. J. (2010). Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivos. *Revista Internacional de Comunicación [en línea]*, (19), 183-196.
- Sánchez Alarcón, I. (2010). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. *Fotocinema REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA*, 23-38.
- Sánchez-Gijón, L., & Del Santo, I. (Dirección). (2021). *Lola (Miniserie de TV)* [Película].
- Utrera, R. (1998). Españoladas y españolados: Dignidad e indignidad en la filmografía de un. En *Un siglo del cine español* (pág. 236). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Fuentes digitales:

<https://www.pikaramagazine.com/2013/10/folcloricas-heroinas-de-lo-ilicito-durante-la-represion-franquista/>

<https://iberiahispaniasefaradandalus.wordpress.com/2018/02/27/canciones-para-despues-de-una-guerra-2/>

<https://www.epe.es/es/cultura/20211128/c-tangana-regreso-piquer-copla-12908213>

<https://www.larioja.com/v/20110612/sociedad/nunca-habido-bombazo-como-20110612.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.larioja.com%2Fv%2F20110612%2Fsociedad%2Fnunca-habido-bombazo-como-20110612.html>

<https://www.revivemadrid.com/senas-de-identidad/la-copla>

https://www.elespanol.com/corazon/famosos/20180613/314748529_3.html#img_3

<https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2021/02/03/huellas-queer-copla-34171080.html>

<https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2021/12/05/copla-sale-definitivamente-armario-60332417.html>

<https://elnoroestedigital.com/la-liberacion-sexual-femenina-a-traves-de-las-folcloricas-y-sus-coplas/>

<https://www.thewatmag.com/influencers/copla-is-bigger-than-pop-hilos-twitter-que-recopilan-mejor-nuestras-folcloricas>

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uses/reader.action?docID=6484216&ppg=53>