

## EL CAMPO ANDALUZ COMO ESPACIO REIVINDICATIVO EN LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (JOSEFINA MOLINA, 1993)

## THE ANDALUSIAN COUNTRYSIDE AS A SPACE FOR REVINDICATION IN LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS (JOSEFINA MOLINA, 1993)

Daniel Alcázar Sainz

Universidad de Córdoba

[d22alsad@uco.es](mailto:d22alsad@uco.es)

ORCID <https://orcid.org/0009-0004-8329-3968>

### Resumen

*La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993) es una película cuyo estilo y forma dialoga con las producciones de cine folclórico de CIFESA, muy populares durante los primeros años del Franquismo. En estas películas se representa el espacio rural como un lugar de concordia social, donde no hay lucha de clases, y como salvaguardia de unos valores tradicionales, que resultan ser la esencia de la identidad española. La directora, por el contrario, presenta una visión de estos espacios que rompe plenamente con lo que proponía CIFESA. Molina convierte el cortijo andaluz en un lugar de lucha social, donde los trabajadores se rebelan contra sus patrones y donde vemos los defectos de esta clase privilegiada. Del mismo modo, la subversión de estos valores del régimen trae consigo un discurso andalucista y, a la vez, feminista, que dota a la mujer de una mayor voluntad en la historia.

## Abstract

*La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993) is a film whose style and form connect with the folkloric productions made by CIFESA, which were very popular during the first years of the Francoist regime. In these films, the rural space is represented as a place of social harmony, where there is no class struggle, and as a safeguard of traditional values, that turns out to be the essence of Spanish identity. The director, on the contrary, presents a vision of these spaces that completely disrupts what CIFESA proposed. Molina turns the Andalusian *cortijo* into a place of social struggle, where workers rebel against their bosses, and where we see the faults of this privileged class. Likewise, the subversion of these values of the regime brings upon an Andalusian and, at the same time, feminist discourse, which gives women a greater power in the story.

## Palabras clave

La Lola se va a los Puertos; Josefina Molina; cine folclórico; CIFESA; Andalucía; campo; feminismo

## Keywords

La Lola se va a los Puertos; Josefina Molina; folkloric cinema; CIFESA; Andalusia; countryside; feminism

## 1. Introducción, objetivos y metodología

En el 1993 la directora cordobesa Josefina Molina estrena *La Lola se va a los puertos* con Rocío Jurado como protagonista. La película cuenta la historia de una artista a la que un terrateniente, Don Diego (Paco Rabal), intenta comprar por encaprichamiento. Ella, sin embargo, mantiene un idilio amoroso con el hijo de este hombre, José Luis (Jesús Cisneros), lo que desata un conflicto en la adinerada familia. Esta historia ya fue llevada al cine en 1947 bajo el mismo título, de la mano de Juan de Orduña y con Juanita Reina como cabeza de cartel. Ambos filmes son reescrituras cinematográficas de la obra teatral homónima escrita por los hermanos Machado (1929).

Sin embargo, a pesar de surgir de la misma historia, cada película se plantea desde posturas muy distintas. El filme de Orduña es una comedia de enredos con un componente dramático, donde se canaliza la ideología nacionalcatólica del Franquismo. Por el contrario, Molina presenta un drama que se abre a la lucha popular y que apela a ideas que distan considerablemente de la mentalidad franquista<sup>1</sup>. El filme está marcado por una tensión entre la clase trabajadora y la privilegiada, escenificada en paisajes rurales y arropada bajo un manto de andalucismo y empoderamiento femenino. Molina canaliza su interés por cuestiones feministas a través de la mirada de deseo de la protagonista, que impregna el filme. Lola se convierte en la pieza central de este conflicto, con el folclore como arma de una heroína tonadillera empoderada que clama venganza y rompe moldes.

El filme de Molina queda dentro del género denominado *cine folclórico*, instrumental para el régimen dictatorial e impulsado por medio de la productora CIFESA (Compañía Industrial Film Española S.A.)<sup>2</sup>. No obstante, la aproximación que proponemos tratará de evidenciar el uso que Josefina Molina hace de los

---

<sup>1</sup> El comentario de Rocío Jurado en 1999 en el mítico programa de TVE, *Cine de Barrio*, pone de relieve la visión particular de Molina: «creo que es una película seria, de las que se han hecho sobre Andalucía, contando una historia, que antes ha estado muy bien contada, pero con otro sentido, [...] esa chispa que era tan importante para el gran público. [...] [L]a forma de verlo de Josefina a lo mejor ha sido una forma más profunda: ella quería mostrar una Andalucía desde más adentro, de lo que ocurre de verdad cuando una persona está pasando por las situaciones que está pasando la Lola».

<sup>2</sup> La productora valenciana CIFESA, fundada en 1932 y con un marcado corte conservador (Gubern, 2017: 132-135), resulta ser no sólo la única productora de cine que sobrevive a la Guerra Civil, sino una gran aliada del régimen de Franco, afín a su ideología y con especial apego al agrarismo (Sánchez Noriega, 2022: 323).

tópicos de este tipo de cine para subvertirlos, utilizando para ello el espacio rural. Nos centramos, concretamente, en el ruralismo, empleado antaño con fines propagandísticos, y en la relectura de estos textos y valores en un contexto distinto de aquel en el que se producen, trasladados a una época donde se buscaba una ruptura total con los discursos promovidos por la Dictadura.

Para alcanzar nuestro objetivo partiremos de las señas de identidad que singularizan el cine folclórico español durante el Franquismo. Santos Zunzunegui describe la tendencia al costumbrismo en la tradición artística española. Luis Navarrete trabaja la concepción y definición de la *españolada*, así como su evolución y su proyección dentro del cine español. José Enrique Monterde esboza los rasgos del cine de la Posguerra y la confección del *nosotros vs otros* dentro del género histórico de CIFESA, que mantiene este afán por constituir una visión unitaria y tradicionalista de España que también hallamos en el cine folclórico. Por otra parte, la perspectiva de género, imprescindible para abordar un filme como el que nos ocupa, se asentará sobre los planteamientos de Ana Asión Soñer, quien se ha ocupado especialmente del papel de la mujer en la ficción desde la Posguerra hasta la Transición.

## 2. Cine folclórico: el modelo CIFESA

En primer lugar, cabe señalar que el cine folclórico, que se consolida bajo la productora CIFESA en la Posguerra, queda marcado por la veta creativa del costumbrismo populista, visible a lo largo de la tradición artística española. Esta veta se presenta en la creación cinematográfica desde los albores de este medio en España. El gusto del público por estos temas se materializa en el uso del cine como continuación de artes escénicas de gran acogida como el vodevil, la zarzuela o el sainete, donde el interés por la vida y el comportamiento de las clases populares se encuentra bien arraigado (Zunzunegui, 2005: 16-17). La influencia de lo sainetesco en el cine se deja ver en los argumentos corales, cómicos y castizos donde prima el estereotipo y en los escenarios rurales (Ríos Carratalá, 1997: 19-23).

Esta fijación por el costumbrismo favorece el desarrollo de la *españolada* en el cine – y más aún, a partir de la llegada del sonido al celuloide, que permite integrar canciones y escenas musicales en las películas– (Gubern, 2017: 157). La

españolada es una imagen de España que surge del mundo rural, elaborada desde el pastiche y el tipismo, en una exageración de folclorismo y tradiciones regionales. Se asienta especialmente en una Andalucía latifundista, con la iconografía y elementos que conlleva: gitanas, bandoleros, toreros, historias de amor pasionales y trágicas... (Navarrete, 2005: 24-25). Destaca la presencia de números musicales que hacen gala del *arte patrio* y que cobran tanta importancia que, en numerosas ocasiones, detienen la narración (F1).



F1. *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)

El folclore se establece como «el símbolo de lo [...] incontaminado» que «sobrevive de la cultura tradicional» (Colón, 2005: 37), motivo por el que los espacios rurales funcionan como piedra angular a la hora de buscar una esencia nacional. El régimen franquista se sirve de este género como forma de justificar que el carácter conservador que se impulsa con estas producciones nace del propio pueblo español (Navarrete, 2005: 29).

Por otra parte, es preciso tener presente que estos filmes no obedecen a una estética realista que pudiera traslucir un determinado contexto social, como sucede en otras cinematografías europeas de los 40 -recuérdese el *neorrealismo italiano*-. Este modelo plantea una estetización que omite todo aquello que pueda perturbar el orden establecido, con lo cual se fulminan tajantemente discursos sobre la lucha de clases o el descontento social (Monterde, 2007: 92). En su lugar, se plantea el entorno rural como un lugar de convivencia y armonía, un modelo social jerárquico como un ideal sin fisuras. La idealización, especialmente del trabajo agrario, acompañada de hilos musicales, ofrece un

espectáculo visual que glorifica la labor<sup>3</sup>. En películas como *La Aldea Maldita* (Florián Rey, 1942) encontramos escenas donde los agricultores siegan el campo al unísono, en un movimiento casi coreográfico.

La diferencia entre clases puede señalarse, siempre y cuando el discurso esté al servicio de la defensa de un ideal que preserve la virtud e identidad patria. Precisamente, Orduña retrata a la clase privilegiada como gente que cree que todo puede comprarse con dinero, en contra de unos valores cristianos de humildad y austeridad, con insistencia en su carácter de *afrancesados* (F2). La influencia extranjera se dibuja como despreciable, frente a la pureza nacional de los pueblos y los entornos rurales. Así, lo foráneo se relaciona con los espacios urbanos, las ciudades, donde se señala la corrupción por la pérdida de los valores tradicionales españoles en pos de la modernidad (Monterde, 2007: 93).



F2. *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)

El último pilar en este retrato de la España rural es la religión y moral católica, con dimensión nacionalista, que adquiere un importante protagonismo en el modo de vida y el funcionamiento de este mundo. Es común la aparición del clero o de las figuras de devoción como forma de resolución de los conflictos.

---

<sup>3</sup> La idealización del ruralismo queda patente también en producciones de tipo documental, por ejemplo, el trabajo de José Neches. Este documentalista, fundamental para vislumbrar el tratamiento del medio rural durante la Dictadura, desempeña su labor cinematográfica para el Ministerio de Agricultura dentro del Servicio de Extensión Agraria (SEA) entre 1959 y 1975, y se centra especialmente en los trabajos y entornos agrarios –aunque no únicamente– desde la pedagogía de un ideario configurado por el régimen (Melendo, 2021: 64-65). *El Cortijo Andaluz* (1945) idealiza esta explotación agraria como una arcadia, con trabajadores que realizan sus labores alegremente e incluso mujeres enfundadas en trajes regionales. La doctrina nacionalcatólica hace acto de presencia tanto en el contenido visual, lleno de elementos religiosos y de poder del señorío que simbolizan las autoridades divinas y terrenales tan importantes en la España del momento (Luque, 2021: 152-154); como en la disposición narrativa, próxima al didacticismo de la parábola religiosa –no específicamente en este documental, sino en toda la filmografía de Neches– (Cepedello, 2021: 130-139).

En *La Lola* de Orduña, la protagonista se encomienda a la Virgen y devuelve, ante ella, su prometido a Rosario, a cambio de que este se salve de una puñalada (F3).



F3. *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)

Esta férrea moralidad tradicional permite la aparición de tropos que remiten a la literatura española del Siglo de Oro y al teatro, como son la defensa del *honor* –masculino– y de la *honra* –femenina– (Helal Saleem, 2019: 581-582). Estos tropos contribuyen a este universo de la *españolada* y a la visión romántica y atávica de España (Navarrete, 2005: 23-27). La honra constriñe a la mujer en un rol de corrección y castidad cristiana según la ideología nacionalcatólica: el modelo de la buena mujer, madre y esposa (Asión Suñer, 2021: 163). La mujer no puede ejercer su sexualidad libremente. En el caso de hacerlo –o ante la acusación de hacerlo–, necesita ser castigada y buscar el perdón. Ha de ser una mujer decorosa y devota que acude a los poderes divinos para buscar ayuda. Ejemplos como *La Aldea Maldita* muestran como la protagonista tiene que pasar por el perdón de la Iglesia para ser expiada de su pecado –fracasar en el rol de madre–. Igualmente, en *La Dolores* y *Nobleza Baturra* las protagonistas ven manchada su honra ante las calumnias de un hombre celoso, cuya defensa sucede por intervención divina anteriormente mencionada. *La Lola* de Orduña proclama su castidad y manifiesta que «no ha sido de nadie», para posteriormente vivir como una mujer a la que no se puede tocar –ni ella puede tocar a nadie–.

### 3. La reescritura de *La Lola* según Molina

*La Lola* de Josefina Molina, en principio, evoca rasgos del cine folclórico. La película es una historia de una Andalucía latifundista –un cortijo en un pueblo de Cádiz–, donde el trabajo en el campo crea una jerarquía social entre terratenientes y trabajadores, y donde el folclore tiene un importante peso. Dado el papel de la artista en el relato, nos encontramos ante numerosas escenas musicales folclóricas que quedan integradas en la historia. Molina, en su subversión del modelo CIFESA, enfoca su película desde la lucha de los jornaleros contra los caciques y la liberación del deseo femenino, por medio de una canción folclórica que canaliza la voluntad popular y de la protagonista.

#### 3.1. *Andaluces, levantaos: lucha popular*

Molina rompe la idealización del cortijo y, en lugar de mostrar imágenes del trabajo en el campo, lo que lleva a la pantalla es la lucha de clases que tanto se evitaba. El gran terreno está trabajado por jornaleros en condiciones precarias, cuya explotación sustenta los lujos de la clase privilegiada: el vil terrateniente, Don Diego, su hijo José Luis y su prometida –y también prima– Rosario (Beatriz Santana). Al otro lado de esta lucha, Lola<sup>4</sup>, originalmente de clase humilde junto con su compañero Heredia (Pepe Sancho), se posiciona del lado de los trabajadores, al ofrecerles amparo y apoyo.

El descontento y la rebelión de los jornaleros, aunque casi nunca toman un lugar protagónico, son un tema constante a lo largo de la película. La miseria y la lucha se integran en la imagen, la cual, antaño, buscaba ocultar todo aquello que no resultara bucólico y conciliador. Se presenta incluso antes de que podamos ver el cortijo en pantalla, la materialización del poder despótico del terrateniente, en la escena en la que unos jornaleros prenden fuego a una

---

<sup>4</sup> Lola, además, está marcada por un trauma que le provoca aversión hacia la clase privilegiada: el asesinato de su antiguo novio, del que culpan y encarcelan a su padre, quien tiene un derrame cerebral de pura rabia y queda incapacitado. Por este motivo, siente una aversión hacia los ricos, cree que Diego merece que ella se aproveche, según sus palabras, y, al final de la película, afirma que ha concretado una venganza.

cosechadora. Molina nos muestra un plano que contrapone los extensos campos verdes del cortijo, el poder señorial del latifundio, con la violencia del fuego y la máquina calcinada en primer plano, en transgresión de la supuesta arcadia del paisaje en el cortijo (F4).



F4. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

Mientras huyen de Rosario, quien trata de darles caza, estos hombres acuden al carro en el que llegan Lola y Heredia. La artista les ayuda a escapar y continúa su camino a pie, además de encubrir a los fugados ante Rosario. El desdén entre estas mujeres se hace palpable en un intercambio realizado casi íntegramente mediante picados y contrapicados que sacan a la luz la altanería de la muchacha y la imponente de su figura a caballo (F5). Rosario, en cuanto oye los *quejíos* que Lola entona de camino al cortijo, se refiere al flamenco como «unas canciones tristes y angustiosas» –al igual que su contraparte literaria– que no gustan «a gente de clase». Una vez se ha establecido la diferencia y hostilidad entre clases a través de los personajes femeninos, aparecen las paredes blancas de la puerta del cortijo (F6), lugar que más tarde veremos como espacio de gozo y fiesta para los terratenientes.



F5. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)



F6. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

Las escenas explícitas de lucha popular y de abuso, aunque escasas, resultan significativas. Una vez que termina la fiesta y Lola se marcha con Diego –quien trata de comprarla–, los socios del señor llevan a un jornalero ante él para castigarlo (F7), hasta que la artista interviene y lo libera. Esta escena se vincula más adelante con otra, donde vemos una huelga de trabajadores cuando el terrateniente planea cómo chantajear a Lola. Uno de los manifestantes resulta ser este antiguo trabajador de Don Diego, quien le mira desafiante (F8).



F7. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)



F8. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

Estas escenas vinculan a Lola con la situación social y la convierten en un símbolo libertario de la clase popular, cuya preocupación se canaliza en una pena y un dolor en la interpretación desgarrada de Rocío Jurado<sup>5</sup>. El folclore andaluz ya no queda al servicio de una integridad nacional española, sino que se entiende como una expresión de las clases populares que en el Franquismo quedaban silenciadas dentro de esta depuración del espacio rural.

Molina incide más en esta idea en uno de los números musicales –cuya introducción en cuerdas y piano subraya estas escenas de lucha social– que es el *Himno de Andalucía*, donde se alude al levantamiento popular. La escena

---

<sup>5</sup> Juanita Reina interpretaba en la versión de 1947, por el contrario, una canción folclórica con entonación más lírica, más suavizada.

del himno está presentada por Blas Infante (Juan Valdés) (F9), principal figura del andalucismo y ejecutado durante la Guerra Civil, durante una asamblea donde se señala el carácter del pueblo andaluz. En esta versión, Lola comienza el himno en solitario, para posteriormente cantar con las voces de los asistentes que se suman, una voz que surge de la masa popular a coro (F10). La lucha de los trabajadores y la reivindicación andalucista de la que hace gala la directora quedan así vertebradas por medio de la música.



F9. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)



F10. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

### 3.2. *Tierra y libertad: Lola y la soberanía del deseo*

La forma en la que se resuelve el conflicto es radicalmente opuesta a lo que veríamos en CIFESA y elimina la férrea moralidad religiosa y tradicional de los ambientes rurales. Lola renuncia al *affaire* con José Luis porque prefiere su

autonomía antes que continuar con los chantajes de Don Diego. De hecho, toma la decisión cuando ni Heredia ni ella pueden trabajar por sus maquinaciones y pone en marcha su plan: devolver José Luis a Rosario y humillar públicamente al terrateniente. Con esta decisión, prima una voluntad de autonomía y liberación frente a la culpabilidad de la versión de 1947. Además, esto permite a la cantaora desligarse del poder divino como redención y solución del conflicto. Lola, tal como hace su contraparte literaria, rechaza los regalos de Don Diego delante de todos sus socios. Al quitarle importancia al poder y al dinero, concreta su venganza contra *los ricos* y mantiene su honor intacto, pero rompe completamente el de Don Diego.

Esto no exime a Lola de vivir su romance con José Luis de forma más intensa que sus predecesoras, sobre las cuales siempre queda la duda de si se ha llegado a producir o no. La directora muestra escenas que dejan claro que Lola y José Luis han llevado su romance hasta este punto y que inciden en un aspecto que queda completamente vetado en el cine franquista: el deseo femenino. Molina se recrea en la mirada deseante de la protagonista. En numerosas ocasiones, cuando se pretende manifestar que el personaje ejerce esta mirada sobre José Luis, la iluminación se refuerza en los ojos de Lola y subraya la intensidad de la escena (F11). Con esto, la mujer canaliza sus pulsiones: la mujer *mira*, la mujer *desea* y la mujer *elige*. La prueba de una mirada femenina son los desnudos del personaje de José Luis, sobre quien recae el deseo sexual de Lola y Rosario (F12). Esto implica la transgresión de una mirada deseante que, normalmente, recae sobre cuerpos de mujeres, pero no de hombres.



F11. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)



F12. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

La reticencia inicial de la cantaora a mantener un romance queda justificada mediante el trauma de muerte. En una de sus primeras interacciones con José Luis, ella se asusta por haber visto «una sombra», una señal de que algo ominoso está acechando. Esto indica un retrato del deseo como sobrenatural, incluso como una fuerza de la naturaleza. En una escena musical donde ella se lamenta por el pasado y canaliza su mundo interior por medio de la canción. De pronto, un golpe de aire entra en la habitación y abre las ventanas hacia una calle donde está José Luis –la luz se vuelve a centrar sobre los ojos de Lola– (F13).



F13. *La Lola se va a los Puertos* (Josefina Molina, 1993)

Lola cierra su historia resignada a renunciar a José Luis, el objeto de deseo sexual, y a continuar su carrera de artista junto a Heredia, con la música como único amor. Molina, en su versión, establece a una Lola que siente amor hacia Heredia, pero que no puede resolver por su conciencia y su pesar. La única manera en la que pueden unirse es mediante la música (Alarcón-Campos, 2019: 6-9). La imagen de Lola sobre el escenario, desde la mirada de Heredia, se aísla y se proyecta eterna (F14), lo que conlleva una mitificación de la figura de la artista (Berthet-Cahuzac, 2019: 8-11). Las versiones anteriores muestran a Lola como leyenda inalcanzable –«la Lola no es una mujer» dicen varias veces– que

no puede corresponder a ningún hombre. La historia de la Lola, en todas sus versiones, es el periplo de una mujer que, incluso cuando tiene agencia y voluntad, queda bajo el poder patriarcal. Molina inserta así, desde nuestro punto de vista, un mensaje tanto de esperanza y conquista del deseo, como de necesidad de continuar la lucha que clama por la soberanía de la mujer.



F14. *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)

#### 4. Conclusión

*La Lola* de Molina es una muestra clara de lo que Luis Navarrete califica como *españolada reflexiva* (Navarrete, 2005: 31), una recuperación de estas historias de folclóricas como forma de reinterpretar el relato que en ellas se presenta, con unos valores propios de la España de después de la transición democrática. Por medio de tramas que giran en torno al mundo del espectáculo y la canción, estos discursos se orientan a denunciar la opresión franquista –por ejemplo, *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) o, más adelante, *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998)–.

Molina realiza una revisión de la imagen del entorno rural y de todo lo que va unido a ella en un sentido más abstracto, como es la ideología, la sociedad que se ve reflejada o el funcionamiento de este mundo dentro de la diégesis. Este mundo queda al servicio del orden establecido como medio aleccionador y conciliador para el pueblo, para cerrar unas tensiones derivadas de una guerra y promover una unidad social e ideal bajo el amparo del régimen franquista. La directora toma el modelo tradicional de CIFESA y rompe uno a uno los pilares

sobre los que se sustenta. La postura brindada por la directora feminista desafía la supremacía de los valores tradicionales.

Podemos afirmar que la versión que Josefina Molina ofrece sobre *La Lola* rompe con lo tradicional y lo reinventa bajo otros preceptos. La directora retoma el estilo y los temas de las clásicas *españoladas*, para introducir, desde su particular visión del costumbrismo, una carga ideológica y reivindicativa que se deja ver en su interés por el andalucismo, los derechos de los trabajadores y el feminismo.

## Recursos bibliográficos

- ASIÓN SUÑER, Ana (2021), «La mujer en el cine español de posguerra: una historia de represión más allá de las buenas costumbres», en PANTOJA CHAVES, Antonio; DE LAS HERAS, Beatriz & CRUSELLS, Magí (ed.), *Primer Franquismo a través del cine*, Zaragoza: Síntesis, pp. 159-168.
- ALARCÓN-CAMPOS, Sara (2019), «La copla como refugio del deseo en la mujer en *La Lola se va a los puertos*». En: <<https://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/actas/Sara-Alarcon.pdf>> (fecha de consulta: 27-marzo-2021).
- BERTHET-CAHUZAC, Catherine (2019), «*La Lola se va a los puertos*: de Juan de Orduña a Josefina Molina». En: <[https://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/Congreso-copla\\_%20articulo%20Berthet-Cahuzac.pdf](https://www.tramayfondo.com/la-copla/pdf/Congreso-copla_%20articulo%20Berthet-Cahuzac.pdf)> (fecha de consulta: 27-marzo-2021).
- CEPEDELLO, María Paz (2021), «Fórmulas literarias en el documental rural de José Neches: un acercamiento en clave fenomenológica», en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Contribución de José Neches al documental agrario del Franquismo (1945-1976)*, Valencia: Tirant Humanidades, pp. 123-148.
- COLÓN, Carlos (2005), «Tradición y modernidad en el cine español: la reinvención de lo popular», en POYATO, Pedro (coord.), *Historia(s), Motivos y Formas del Cine Español*, Córdoba: Plurabelle, pp. 33-50.
- GUBERN, Román (2017), «El cine sonoro (1930-1939)», en GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve & TORREIRO, Casimiro (ed.), *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, pp. 123-180.
- HELAL SALEEM, Qasem Mohammed (2019), «El concepto de Honor en la literatura española de los siglos XVI-XVII» en *Journal of Al-Frahedis Arts*, 36, pp. 568-584.
- LUQUE, Fernando (2021), «Formas de montaje en el documental agrario de José Neches», en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Contribución de José Neches al documental agrario del Franquismo (1945-1976)*, Valencia: Tirant Humanidades, pp. 149-180.

- MELENDO, Ana (2021), «Simientes de resiliencia en la mujer de los documentales agrarios de José Neches», en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Contribución de José Neches al documental agrario del Franquismo (1945-1976)*, Valencia: Tirant Humanidades, pp. 61-96.
- MONTERDE, José Enrique (2007), «Un modelo de reapropiación nacional: el cine histórico», en BERTHIER, Nancy & SEGUIN, Jean-Claude (dir.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 89-100.
- NAVARRETE, Luis (2005), «La Españolada en el Cine», en POYATO, Pedro (coord.), *Historia(s), Motivos y Formas del Cine Español*, Córdoba: Plurabelle, pp. 23-31.
- RÍOS CARATALÁ, Juan A. (1997), *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2022), *Historia del Cine: teorías, estéticas, géneros*, Madrid: Alianza Editorial.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005), «Las vetas creativas del Cine Español», en POYATO, Pedro (coord.), *Historia(s), Motivos y Formas del Cine Español*, Córdoba: Plurabelle, pp. 9-21.