



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Señas de identidad española en las figuras del Torero y la Gitana

Un acercamiento imagológico a través del programa de
Televisión Española *Cine de Barrio* en el período de Concha
Velasco (2011-2020)

Spanish identifying traits in the figures of the Bullfighter and the Gypsy

An imagological approach through the Spanish Television programme *Cine
de Barrio* with Concha Velasco as its hostess (2011-2020)

Autor/es

Elena Jiménez Martín

Director/es

Miguel Lobera Molina

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

2021

Resumen: Ante el contexto posmoderno y las inagotables posibilidades de existencia que ofrece, la identidad nacional actúa como un mecanismo de unificación del territorio. Partiendo del deseo de conocer algunas señas de esa esencia homogeneizadora, este estudio trata de ahondar en las figuras Gitana y Torero por entenderse como parte de la proyección de la identidad española.

Para ello, se van a analizar, a través de un acercamiento imagológico, las formas de acción de dichos arquetipos en algunas de las producciones cinematográficas que se han emitido en el programa de Televisión Española *Cine de Barrio* entre 2011 y 2020, época que coincide con el período de Concha Velasco como presentadora. Todo, con el objetivo de reflexionar sobre las expresiones que nos revelan como seres de un mismo país a la par que se plantean nuevas líneas de investigación para profundizar en la situación del actual paradigma identitario y en lo que su renovación dice de España como Nación.

Palabras clave: Identidad Española, Gitana, Torero, Cine de Barrio, Imagología, Posmodernidad

Abstract: Facing the postmodern context and the endless possibilities that it offers, the national identity acts as a mechanism towards the unification of the Spanish territory. Starting from the desire to know some signs of this unifying essence, this study tries to delve into the figures of the Gypsy and the Bullfighter, as they are understood as part of the projection of the Spanish identity.

For that purpose, the forms of action of these archetypes will be analyzed through an imagological approach. Those productions were broadcast on the Spanish Television Show called *Cine de Barrio* between 2011 and 2020, period in which Concha Velasco was its hostess. All, with the aim of reflecting on the expressions that expose us as beings within the same country while new lines of research are raised to deepen the current identity paradigm and what its renewal says of Spain as a Nation.

Keywords: Spanish Identity, Gypsy, Bullfighter, Cine de Barrio, Imagology, Postmodernism

Índice

1.	Introducción: Presentación y justificación de la investigación	5
2.	Estado de la cuestión.....	7
2.1.	Los arquetipos de lo español	7
2.2.	Genealogía del cine nacional	9
2.3.	La nostalgia de la españolidad en televisión.....	11
3.	Marco teórico	14
3.1.	La Patria mítica, banal e imaginada	14
3.2.	Representaciones identitarias: La homogeneización territorial y el estereotipo.....	16
3.3.	Imagología y Tradición	18
4.	Objetivos e hipótesis de la investigación.....	20
5.	Metodología de la investigación.....	22
6.	Estudio de caso: Cine de Barrio.....	25
6.1.	La Cíngara.....	25
6.2.	El Matador de Toros.....	27
6.3.	Análisis: La representación Gitana y Torera en <i>Cine de Barrio</i>	29
6.3.1.	<i>Carmen la de Ronda</i>	30
6.3.2.	<i>Las cuatro bodas de Marisol</i>	34
6.3.3.	<i>Venta de Vargas</i>	39
6.3.4.	<i>Aprendiendo a morir</i>	45
6.3.5.	<i>El Pescador de Coplas</i>	52
6.3.6.	<i>Nuevo en esta plaza</i>	58
7.	Conclusiones	67
8.	Bibliografía.....	70
9.	Webgrafía	72
10.	Videografía.....	75

Pero cuando torero
Jugueteas con la muerte, yo me olvido de mi miedo

Y en ti creo torero

Te jaleo torero

Tengo Miedo Torero,

Lola Flores

Tengo fuego en las pestañas

Cuando miro a los gachés

Yo soy la Carmen de España

Y no la de Mérimée

Carmen de España,

Carmen Sevilla

España, quisiste hacer de mí

La mujer de tu bandera

Y de mi matriz,

Fábrica de las manos que araban tu tierra

Has hecho de mi cuerpo la fiesta, el turismo, el placer

A la España cañí

Carlos Gárate

Deja que mi cante te haga torear

Mientras que tú toreas, yo voy a soñar

Ay, en la puerta grande yo te voy a esperar

Deja que tu sonrisa torera

Me quite el miedo, que no lo quiero pasar

Tangos Toreros

Estrella Morente

1. Introducción: Presentación y justificación de la investigación

La identidad conforma una cuestión siempre calificada como abstracta y compleja. Sin ser un concepto físico o material, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la define, en una de sus acepciones, como “el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”. La identidad se remarca, entonces, en la medida en la que una serie de atributos distinguen el Yo respecto del Otro.

Con la definición de ‘Nacional’ o ‘Española’, términos que suelen acompañarla, la identidad aún se torna más complicada. No es fácil determinar qué construye (y qué no) la identidad patria. Al respecto, apunta Santiago Alba Rico (2021; p. 148) que “la cuestión de la identidad en el tiempo tiene que ver con la prescriptibilidad”. La Nación, desde su punto personal y ensayístico, es “una simultaneidad conflictiva que solo puede expresarse identitariamente mediante la sinécdoque, siempre abusiva, entre cuyas expresiones simbólicas se encuentran ciertos mitos, ciertas obras y ciertas regiones”.

Que algo prescriba supone el vencimiento de otro algo. ¿Hemos cambiado nuestra posición identitaria? Y, más aún, ¿cuál es ella? ¿Qué mitos, obras y regiones —esos a los que se refiere Alba Rico— son los que nos representan?

El grupo generacional que me acoge se ha empezado a preocupar obsesivamente por la identidad nacional —víctima de la Posmodernidad y obsesión entre la que me incluyo— y ha intentado infligirse a ella sin saber muy bien Quién era ese Ella o sin pensar, siquiera, en si existía esa definición. En una “variedad apabullante de estilos identitarios” (Billig, 2014; 139) a los que se enfrenta el habitante posmoderno, ¿cuál es la esencia española que trata de unificar a un territorio globalizado?

Desde esta motivación se analizan, a través de una metodología académica, los símbolos que se cree que pueden definir (en parte) a lo español y que nos ayudarán a entender —fuera del plano investigador, incluso en el cotidiano, y desde la posición Gitana y Torera— por qué Rosalía, símbolo de nuestros tiempos, se consagra como la última gitana (aún con polémicas de apropiación cultural) o por qué España permanece vista como plazas, toros, palmas, flamenco y olé, a pesar de las múltiples voces que la conforman. Todo, con una revisión hacia el pasado y después de entender, a través de diversas teorías

antropológicas y sociológicas, que nuestra identidad nacional es artificial y construida y que, nuestros sentimientos de españolidad, si bien son naturales, tampoco son inocentes.

Partiendo del cine mostrado por *Cine de Barrio* (también, herencia cultural), distinguido por algunos como Duncan Wheeler (2017) como ‘Viejo Cine Español’ y, por otros, como Pablo Schilling (2017) –en una definición más general– como ‘películas costumbristas’, se analiza su estética y el análisis de su discurso que, según expone Gabriela Viadero (2016; p.33) “dibuja la nación” dentro de un medio “poderoso por su capacidad de difusión” y “por sus características intrínsecas”, entre las que se refiere a la “alta capacidad para mostrar un montaje fílmico como una realidad grabada”. En definitiva, según apuntan Miquel Rodrigo y Pilar Medina (2006; p.142), “en el imaginario colectivo de las personas la identidad nacional sigue teniendo una fuerza inusitada. Además, los medios de comunicación siguen reforzando, día a día, esta construcción identitaria”, que, aquí, aún está por resolver.

2. Estado de la cuestión

El proceso de construcción y difusión de la imagen de España ha estado marcado, desde sus orígenes, por la influencia de diferentes vehículos culturales. La expresión de Ortega y Gasset recogida en *Meditaciones del Quijote* —“Dios mío, ¿qué es España?”— manifiesta desde bien pronto —pues su publicación original data de 1914— la inquietud por definir la esencia identitaria de la nación. Ante el marco de la globalización y la desaparición de los valores tradicionales, “la crisis de la modernidad ha vuelto a poner de relieve el tema clásico de la construcción del sujeto y de las identidades colectivas desde una perspectiva de urgencia” (Trenzado Romero, 2000; p. 188), de modo que el Ser español, visto desde la cultura, conforma un concepto en gran medida cultivado.

Por este motivo, cabe repasar de manera única la colección de referencias que más se acercan a nuestro objeto de estudio.

2.1. Los arquetipos de lo español

Rafael Núñez Florencio (2015) propone una perspectiva de la identidad española centrada en “las imágenes de la nación que han ido forjando los naturales y los foráneos a lo largo de los siglos” (p. 174). Desentraña los mitos nacionales convertidos en arquetipos, tales como Don Quijote y Sancho Panza, el bandolero, el contrabandista, Carmen (la gitana, la cigarrera), Don Juan, el torero, etc., que se distinguen en los relatos “por su fuerza, por su contundencia”. Estos hombres y mujeres de una pieza son presentados como “la expresión misma de las pasiones más avasalladoras en su estado más puro”, introduciendo la observación extranjera como visión que configura el “exceso” como “una de las más llamativas características hispanas” (p. 177).

De igual forma, en *Le métissage culturel en Espagne*, Joaquín Álvarez Barrientos (2001) dedica un capítulo a explicar la conformación del Yo según el Otro, entendiendo la identidad colectiva desde “la aceptación por rechazo”. En un contexto costumbrista en el que los viajeros extranjeros colaboraron en la conformación de la cultura española, el autor incide en los tipos-tópicos —que no cambian respecto a los mostrados por Núñez Florencio— y en su proceso de conformación, en el que las figuras se vacían de contenido “para convertirlas en meras apariencias o máscaras caracterizadas por actitudes tópicas” (p. 21-36).

No obstante, la recopilación de lo español es, por antonomasia, *Los Españoles pintados por sí mismos*, un almacén de noventa y ocho descripciones escritas por autores románticos de figuras o estampas costumbristas del siglo XIX español. En el prólogo de la publicación editada por Gaspar y Roig en 1851 se justifica la pertinencia del tomo, así como sus deseos de trascendencia como manual de consulta para Los Otros: “Ningún otro pueblo ciertamente merecía tanto el ser pintado como el español, porque ningún otro es tan numeroso y variado en sus tipos, ni tan original. ¿Dónde hallaríais un torero? ¿Dónde un gitano como el español? ¿Un contrabandista como el andaluz? ¿Una manola como la madrileña? [...]. La España tradicional, la España de nuestros abuelos, tendrán entonces que venir a buscarla nuestros nietos y los extranjeros en este libro, en que están *Los Españoles pintados por sí mismos*”.

Por consiguiente, y como se pretendía, las generaciones de siglos futuros han tomado como referencia la publicación. En concreto, cabe mencionar la tesis doctoral *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español* (Bogas Ríos, 2018) y el libro *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (Claver Esteban, 2012), que también valdrán para la investigación del cine nacional. Desde el punto de vista proporcionado por Claver Esteban (2012; p.71), “los modelos pintorescos que más representan lo español son los toreros y los gitanos porque, en el caso de éstos sus costumbres no han cambiado, permaneciendo inalterables al paso del tiempo”.

Ahora bien, los gitanos, englobados dentro de la propia etnia, prevalecen en el universo folclórico, entre otros motivos, por las singularidades de la Gitana que es, por metonimia, andaluza y española. *Buscando a Carmen* (Serafín Fanjul, 2012) revisa el mito de Carmen, proveniente de la novela de Prósper Merimée y de la ópera de Georges Bizet. Por su parte, *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (Sánchez Alarcón, et. al, 2008) desmenuza los rasgos de la mujer nacional y profundiza en los porqués de que a Carmen y a La Española se les atribuya, en un mismo nivel y en las distintas producciones, los términos “folclórica” y “rebelde”.

En el ámbito del Torero, Alberto González Troyano (1988) lo modela como “héroe literario” distinguido, por sus cualidades, de un corredor de los *sanfermines* que, muerto en una alocada carrera, nunca logrará obtener el rango de héroe. De igual modo, las relaciones sociales que mantiene con las mujeres le ayudan a erigirse con coraje,

relegando la debilidad a la feminidad, tema que tratan en profundidad —a parte de los ya citados Sánchez Alarcón, et. al (2008)— Alberto Villán Movellán y María Teresa Dabrio González en *La Muerte del Torero: El triunfo del héroe* (1999) y Gabriela Viadero Carral (2016) en “La España Romántico/Folclórica” de *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*.

2.2. Genealogía del cine nacional

El cine nacional sería aquel que “naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad” (Zunzunegui, 1985; p. 311). En el desarrollo de las imágenes que se vieron relacionadas con la “identidad cultural nacional”, se propone por parte de Valeria Camporesi (1994; p. 30) el uso del término de “españolidad” —distante, en su concepción, del de “españolada”— para poder utilizarlo con amplitud “como sinónimo de cultura nacional, identidad cultural española”, sin tener en cuenta una historia o época que lo marque.

Si bien la “españolada”, según definen Berthier y Seguin (2007, pp. 29-30), “es la típica película sobre España o de ambiente español rodada por extranjeros que presenta una visión distorsionada de la realidad del país, de su pasado o de determinados personajes, acontecimientos históricos o ambientes sociales”, la “españolidad” —entendida como cine nacional— se sirve de la iconografía divulgada en los años 20 y 30 por la españolada para ofrecer durante el resto de décadas una visión romántica heredada, poblada por toreros, majas y chulapones, llegando incluso hasta el cine de Almodóvar, de tal forma que la ridiculización acaba por convertirse en arquetipo.

Por consiguiente, pueden presentarse algunas características que, con ciertas excepciones, definen la producción cinematográfica española, entendida ésta como el fenómeno de reivindicar unas señas de identidad a través del cine. “En vista del éxito de las obras literarias, dramáticas, etc., copadas de personajes y ambientación romántico/folclórica” (Viadero Carral, 2016; p. 234), el cine —formado en base a una intertextualidad— se inspira en elementos procedentes de la zarzuela, la novela, el teatro, el romancero, la copla o los tipos costumbristas para transcribir sus películas visualmente.

Un ejemplo significativo, que reúne (además) otras particularidades propias del cine español, es el film *Sangre y Arena* (Blasco Ibáñez, 1916), creado en base a la novela

homónima. En él “se plantea [...] la importancia declarada del exotismo, incluyendo una escena de baile de gitanas, un recorrido para turismo visual por zonas monumentales de Madrid, Granada y Sevilla, la emoción de la lidia...” (Benet Ferrando, 2012; pág. 49).

Por tanto, el enganche del público, en ésta y otras cintas, se sostiene al presentar a Andalucía —en particular, a Sevilla y Granada— como un personaje más “que encarna valores como alegría, diversión, despreocupación, al ser la tierra del sol, de la fiesta y el vino, [...], de toros, de toreros y caballos, de fervor religioso, imágenes divinas y procesiones” (Viadero Carral, 2016; p. 284). A partir de aquí, los toreros y Andalucía convivirán en total correspondencia a través de películas como *Benítez quiere ser torero* (García Cardona, 1910) o con biopics del Siglo de Oro del Toreo (1913-1920) tales como *Belmonte* (Sebastián Bollaín, 1995).

La trama argumental, que suele encerrar cierta carga sentimental, se muestra como un mero pretexto para el cante y el baile, presentando a los andaluces-españoles con “un sentido de la hospitalidad como rasgo común”, lo que les obliga “a mostrar al visitante lo más típico de la localidad llevándole a la venta o colmao donde cantan, bailan y tocan gitanos”. Así pues, “el pseudoandalucismo del folclore que muestra el cine español es pura exaltación del gitanismo” (Martínez Vicente, 2012; pp. 324-326). En cambio, el cante y el baile no queda reducido a los cingaros, sino que, en numerosas ocasiones, la jornada torera culmina con un espectáculo folclórico andaluz. En atención a lo cual, los personajes resultan tópicos. Estereotipados con traje de lunares, ellas y con traje de luces, ellos.

La preferencia por lo andaluz, clara en el elevado número de films y ambientaciones de los mismos, no deja de recordar, sin embargo, que el toreo es la fiesta nacional española. Viadero Carral alude a la sinécdoque (2016; p. 288): “Podemos hablar del toreo como elemento propio del nacionalismo español porque se entiende lo andaluz como parte de lo español o, más bien, porque la imagen de lo andaluz y, con ella, su manera de entender el toreo, se había convertido en imagen de lo español”. El público que asiste a las corridas de toros es, por su parte, el representante del pueblo español y, por tanto, debe buscar y juzgar la cualidad nacional que desempeña el torero.

La ya mencionada *Sangre y Arena*, que introduce el universo taurino con su protagonista torero, Juan Gallardo, se consagrará como precedente de la filmografía taurina. El

matador, encomio de la figura masculina, se acerca a las novilladas por el hambre y la poca vergüenza. “Asimismo, existe un evidente desprecio por el mundo de la cultura y el intelecto, que se considera propio de débiles y afeminados” (Viadero Carral, 2016, p. 378).

Al mismo tiempo, la película inaugura los dos grandes temas del género: “el del ascenso profesional y, por ende, social del personaje, y las conflictivas relaciones sentimentales que este ascenso acarrea para el protagonista” (Claver Esteban, 2012; p. 192), dando pie a triángulos amorosos “en los que si el objeto de deseo es una mujer irán aparejados cuestiones de honra, en la que la rivalidad entre los hombres por el amor de una mujer, también se traduce en la rivalidad en los ruedos, con la conclusión final de la muerte del matador en el ruedo” (Bogas Ríos, 2018; p. 223).

El aperturismo y el boom turístico (años 60 y 70) degastarían el género folclórico, que —aunque con resquicios de la tradicional estampa decimonónica— “comenzó a declinar al tiempo que Marisol, rubia, de ojos azules y rasgos dialectales suavizados, se imponía en la gran pantalla como el nuevo modelo de andaluza” (Ruiz Muñoz, 2010; p. 188), trasladada a entornos próximos a la Costa del Sol.

2.3. La nostalgia de la españolidad en televisión

Los medios de comunicación, decisivos en la difusión de las imágenes nacionales, poseen la capacidad de “elaborar un relato sincrónico y diacrónico sobre nosotros mismos y los demás que trascienda colectivamente. Especialmente la televisión, auténtica máquina de narrar y, en consecuencia, principal generadora de buena parte del imaginario contemporáneo” (Peris, 2012; p. 394).

Aplicada su función al periodismo, los programas de análisis cinematográfico “solo tienen presencia en los canales generalistas de RTVE. [...]. Son programas de cine *stricto sensu*, divulgan contenido cinematográfico con intencionalidad reflexiva. Su duración oscila entre cincuenta y setenta minutos y su vocación es didáctico-formativa. [...]. En esa oferta de programación se encuentran *Días de Cine*, *Cine de barrio*, *Versión Española*, *¡Qué grande es el cine!* y otros” (Tello Díaz, 2020; p. 459-466).

Al respecto de *Cine de Barrio*, Tello Díaz (2020; p. 469) introduce la trayectoria y estructura del mismo: “Emitido en TVE, es el segundo programa más longevo y frecuente de la televisión. Ideado por José Manuel Parada, este fue su cara visible hasta 2003. Aunque empezó en julio de 1995 en La 2, a partir de octubre migraría a TVE, ocupando allí la tarde de los sábados desde entonces. En 2004 pasó a ser presentado por Carmen Sevilla al alimón con Juan Carlos Cerezo, siendo sustituidos por Inés Ballester en 2010. Esta sería relevada en 2011 por Concha Velasco. [...]. Aunque su estética es cambiante, mantiene desde el comienzo un ideario común (el análisis del cine español) y ciertos rasgos como su sintonía de cabecera, “La bien pagá” de Miguel Molina. Su estructura responde a un programa prefijado, con una introducción de la película y del personaje invitado, generalmente uno de los intérpretes, sobre cuya carrera se realiza un repaso. Posteriormente se emite la película, para abrir paso al debate final, de entre treinta y cuarenta minutos, en el que se ahonda en circunstancias del rodaje y relaciones humanas, más que en términos técnico-cinematográficos”.

En la misma línea describe el programa Valeriano Durán Manso (2011; p. 78-79), que ha añadido algunos apuntes como su origen, valores o producciones que emiten: “La cercanía y la nostalgia han sido siempre los principales valores de *Cine de Barrio*, un programa que [...] recordaba a aquellas películas que se proyectaban en los famosos cines de barrio de los años cincuenta, sesenta y setenta. Así, durante todos los años que el espacio lleva en antena, casi siempre se han emitido comedias y películas musicales. [...]. En este programa no prima tanto la calidad de la película en sí como la ilusión por recordar la infancia y los años de juventud en los que la familia o los amigos iban juntos al cine para ver a las estrellas del cine español”.

Por otra parte, María Jesús Ruiz Muñoz (2010; p. 184) va más allá en su teoría y plantea el proceso por el que los tópicos folclóricos del cine español —a su vez influenciados por la novela y el teatro— “han arraigado firmemente en el medio televisivo”, haciendo referencia al éxito (y no solo, pues su diagnóstico pasa por analizar distintos formatos de entretenimiento) “que tienen las reposiciones de clásicos nacionales en espacios como *Cine de Barrio*”. Asimismo, los resultados obtenidos le valen para explicar la función prioritaria que ejerce la televisión en la creación y difusión de estereotipos: “Estas figuras resultan muy fácilmente reconocibles por el espectador y, por lo tanto, propician que éste las identifique rápidamente. Así resulta más sencillo crear lazos de empatía entre las

audiencias y los contenidos del medio. Además, debemos tener en cuenta que este tipo de programas resulta particularmente eficaz como vehículo transmisor de valores sociales puesto que, al estar asociado con la evasión, la carga cultural que lleva implícita es menos evidente para los receptores” (Ruiz Muñoz, 2010; p. 185).

De la misma forma, ahonda en su análisis Duncan Wheeler (2016) que, además de presentar aspectos contextuales del programa en “The future of nostalgia: revindicating Spanish actors and acting in and through *Cine de Barrio*”, también da cuenta de la trascendencia y pertinencia del estudio del formato.

Por un lado, “al igual que los españoles describen una situación como ‘de Almodóvar’ [fuera del contexto de Almodóvar], es un síntoma de la ubicuidad y la popularidad del programa que la expresión ‘es de *Cine de barrio*’ [fuera del contexto de *Cine de Barrio*] haya entrado en el léxico popular. Si bien el grupo demográfico original del programa eran espectadores de mediana y avanzada edad, los programas y las películas que engloba se han hecho cada vez más populares entre los espectadores más jóvenes: ya se puede ver a los hípsters del barrio de Malasaña de Madrid o de El Raval de Barcelona con la camiseta de Paco Martínez Soria. Esto es producto y causa de un marcado giro nostálgico en la producción cultural española¹”.

Por otro, “aunque deberíamos reservarnos el derecho de censurar *Cine de Barrio* por sus representaciones generalmente anodinas de un pasado dictatorial, también nos presenta una excelente oportunidad para reexaminar los valores sociológicos y estéticos del cine popular, cuya existencia ha sido a menudo más lamentada que estudiada²”.

¹ “In a manner akin to the way that Spaniards sometimes describe a situation as being ‘de Almodóvar’ [straight out of Almodóvar], it is a symptom of programme’s ubiquity and popularity that ‘es de *Cine de Barrio*’ [straight out of *Cine de Barrio*] has now entered the popular lexicon. While the original demographic for the programme was middle-aged and elderly viewers, the shows and the films it encompasses have become increasingly popular among younger viewers: hipsters in the Malasaña area of Madrid or El Raval in Barcelona can be seen wearing t-shirt of Paco Martínez Soria. This is both a product and cause of marked nostalgic turn in Spanish cultural production.

² “Although we ought to reserve the right to censure *Cine de Barrio* for its generally anodyne depictions of a dictatorial past, it also presents us with an excellent opportunity to reassess the sociological and aesthetical values of popular cinema, the existence of which has often been lamented more frequently than it has been studied”.

3. Marco teórico

La complejidad de la concepción y de la creación compartida de las identidades patrias conduce, de manera forzosa, hacia la aproximación de teorías esclarecedoras y referentes al objeto de estudio.

Así pues, mi sustentación teórica para abordar la construcción posterior de este trabajo hunde sus bases en reflexiones antropológicas e históricas. Desde su inicio, se considera necesario definir la nación a través de Benedict Anderson y su idea de La Comunidad Imaginada; reflexiones que, a su vez, encuentran apoyo en la estructura mitológica de Lévi-Strauss y el nacionalismo banal divulgado por Michael Billig. A continuación, resulta conveniente ahondar en las representaciones como vehículo para comprender las identidades. De esta forma, se cita a Stuart Hall y al *Circuite of Culture*, lo que conduce, llegados a un punto, hacia los estereotipos como mecanismo para homogeneizar identidades y territorios, más aún en producciones culturales. Para hablar de ellos, mencionamos, entre otros, a Walter Lippman, Jo Labanyi y Homi Bhabba; estos últimos presentados desde una visión postcolonial entre la que se enmarca Andalucía. Claros estos conceptos, nos centramos, por último, en dos teorías. La primera, la Imagología (trasladada de las literaturas comparadas), que pretende servir para el análisis de las imágenes y estereotipos que se conforman en un intento por distinguirse del Otro. Asimismo, la Invención de la Tradición de Eric Hobsbawm y Terence Ranger se plantea para comprender el funcionamiento de la memoria colectiva, en tanto que ésta se relaciona con la identidad y con la permanencia en el imaginario colectivo de ciertas imágenes tachadas de estereotipos.

3.1. La Patria mítica, banal e imaginada

Benedict Anderson (2006; p.101-103), “con un espíritu antropológico” otorga una definición de Nación al estilo de “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. De esta forma, emplea el término de *comunidad imaginada* —prescindimos de *limitada* y *soberana* por no atañer a nuestra investigación— en tanto se refiere a la permanencia de una esencia común —“la nación es concebida siempre como un compañerismo, profundo y horizontal”— aun cuando “los miembros de la nación más pequeños no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán, ni oirán si quiera hablar de ellos”.

La identidad colectiva, el síntoma de pertenencia, funciona como un mecanismo homogeneizador de un no-lugar (El Estado, la Nación) —“en el mundo moderno, todos tienen y deben ‘tener’ una nacionalidad, así como tienen un sexo” (Anderson, 2006; p. 100)— que obliga a constituir ciertos artefactos que le hagan resistir. Según Cornelius Castoriadis (1983; p. 278), “no podemos comprender una sociedad sin un factor unificante que proporcione un contenido significado y lo teja con las estructuras simbólicas”. Para Lévi-Strauss (1987; 229-252) es el pensamiento mítico ese “reflejo de la estructura social y de las relaciones sociales” que proporciona “un modelo lógico para resolver una contradicción”. Aplicado a los pueblos, el mito, entendido para suavizar tensiones y comprendido “por el conjunto de todas sus versiones”, se interpreta a través de un sistema temporal, pues “el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro”. Por consiguiente, la configuración del mito exige rejuvenecer “viejas interpretaciones: ensoñaciones de la conciencia colectiva, divinización de personajes históricos, o a la inversa”, para, en última instancia, expresar “sentimientos fundamentales tales como el amor, el odio o la venganza, comunes a la humanidad entera”.

Ahora bien, “hay recordatorios cotidianos en la prensa y en los medios electrónicos que hacen aparecer a la nación como algo habitual y reproducen el espacio de la vida diaria como un espacio de la tierra nacional” (Billig, 2014; p. 51). Michael Billig y su concepto del *nacionalismo banal* “ponía el foco en el estudio de las formas de presencia cotidiana de la nación, a menudo invisibilizada, pero cuya reiteración permitía entender la interiorización y naturalización de la pertenencia a la comunidad imaginada” (García Carrión, 2018; p. 98).

De manera reciente y, en relación al término de Billig, Marta García Carrión (2018; p.98) desembrolla cómo se ha comenzado a “prestar atención a los significados y prácticas de la cultura popular y de masas como espacios preferentes para la reproducción rutinaria de la nación. Pocos son, sin embargo, los trabajos que específicamente han aplicado los conceptos de ‘nacionalismo banal’ o ‘nacionalismo cotidiano’ al estudio del mundo del cine”.

En el análisis que realiza del espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera da las claves para entender cómo el concepto de Billig es aplicado al cine. En su opinión, “uno de los ejes clave en el análisis de la reproducción banal de la nación española a través del cine es que en buena medida se hizo a partir de los imaginarios regionales o locales como encarnación de España”. Es decir, la mayoría de producciones se ubican en “localizaciones territoriales bien definidas” (Aragón, Valencia, Madrid, Andalucía...). “En conjunto, los filmes componen un mapa significador de España, con espacios definidos por imaginarios muy codificados, generalmente marcados por el costumbrismo” (García Carrión, 2018; p. 114). Así, concluye: “Es indudable que la afición por el cine contribuyó la difusión de referentes, imaginarios, paisajes o personalidades de todo el mundo. [...]. Asimismo, impulsó la difusión *banalizada* de la idea de un mundo dividido en naciones y contribuyó de forma específica a reproducir la nación española”.

3.2. Representaciones identitarias: La homogeneización territorial y el estereotipo

“Las identidades [...] se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella” (Hall, 2003; p. 18). De esta forma, Stuart Hall, partiendo de un enfoque constructivista, incide en el *circuite of culture*, una teoría que interrelaciona la representación, la identidad, la producción, el consumo y la regulación. No obstante, para comprender su perspectiva, debemos entender que el filme (material con el que trabajamos) es “un producto cultural tal como se concibe en los *Cultural Studies*; esto es como un objeto capaz de crear o promover significados; y que a su vez está ligado a ciertas prácticas sociales” (Bogas Ríos, 2018; p. 55). En consecuencia, la visión de Hall (2003; p. 18) ahonda en “cómo nos han representado” y cómo ello se relaciona con el modo en el cual podríamos nosotros representarnos: “Sobre todo, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella. Esto implica la admisión radicalmente perturbadora de que el significado ‘positivo’ de cualquier término —y con ello su ‘identidad’— solo puede constituirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta”.

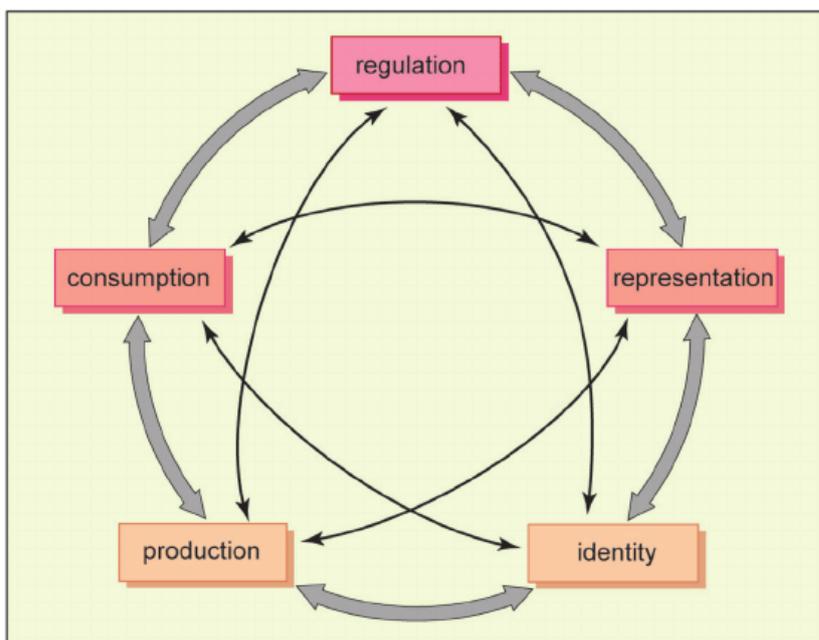


Figura 1. *The Circuite of Culture*, modelo de análisis por Stuart Hall.

En este sentido, la selección de rasgos con que se caracteriza a un pueblo para distinguirse de la otredad, definirse e identificarse, tiene mucho que ver con la construcción de estereotipos. En un primer nivel, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua define ‘estereotipo’ como “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Desde la psicología social, Walter Lippman (2003; p. 93) complementa su defensa alegando que “cualquier alteración de nuestros estereotipos nos parece un ataque contra los mismísimos pilares del universo”. Acercándonos, ahora bien, a las teorías postcoloniales, en palabras de la antropóloga Jo Labanyi (2003; p. 8), “para Homi Bhabha, el estereotipo es un instrumento clave de la colonización puesto que es una manera de manejar la heterogeneidad, al convertir una realidad compleja en una imagen fija y unívoca”.

“La teoría postcolonial se puede aplicar a Andalucía también porque es una teorización del mestizaje o hibridación colonial. El pasado histórico de Andalucía, como bien se sabe, es un ejemplo extraordinario de mestizaje cultural” (Labanyi, 2003; p.8). Ahora bien, ese discurso colonial, que como Bhabha señala, funciona como un “aparato de poder”—quien tiene la posición hegemónica, tiene la posibilidad de crear y transmitir imágenes de los demás—, implica, desde una visión antropológica, la sinécdoque que se produce entre la identidad cultural andaluza y la identidad cultural española. “En eso consiste, precisamente, la especificidad de la alineación de la identidad cultural histórica de

Andalucía: España se representa a través de lo andaluz y la cultura andaluza se enajena del pueblo andaluz al españolizarse. No hay represión de la cultura andaluza, sino expropiación de ella al pueblo andaluz para ser trivializada como cultural oficial del Estado” (Acosta Sánchez, 1979; pp. 66-67).

En definitiva, como Bogas Ríos (2018; p. 71) resume: “El estereotipo es una construcción que representa a los sujetos de una sociedad dada mediante la selección de unos rasgos que los distinguen, anexionándolo a un imaginario en el cual esta representación será utilizada por los mecanismos de poder para perpetuar la exclusión mediante la diferencia, que supone el juego discursivo que propone una ideología, alienando el verdadero carácter del colectivo. Y a su vez, estos estereotipos al ser una falsificación de la propia identidad, el representado lo reconoce y lo utiliza en su propio beneficio, perpetuando así el círculo por el cual el estereotipo funciona, encontrando en el cine el vehículo perfecto para ello”.

3.3. Imagología y Tradición

“Las imágenes, estereotipos y representaciones que se hallan en la base de las identificaciones (e identidades) nacionales han sido y son el centro de los estudios imagológicos” (Santos Unamuno, 2016). La imagología es una disciplina nacida en el seno de las literaturas comparadas que, si bien sirve para el análisis de textos, ha demostrado ser interdisciplinar —con un campo de trabajo, un objeto y un método propios— y útil para problemáticas relacionadas con la identidad y la alteridad.

“La Imagología puede ser definida entonces como el análisis discursivo e histórico de textos a la luz de la construcción y representación de las identidades nacionales (propias o ajenas) y con el fin de contextualizar esos aspectos nacionales en el seno de la historia de las ideas” (Santos Unamuno, 2016). En definitiva, “el interés de esta disciplina pasa por dos ejes principales: la definición de una identidad propia y la imaginación acerca del Otro”, pues “esta disciplina no solo ayuda a comprender la idea del Otro a partir de su representación sino también a tomar conciencia de un Yo con respecto de ese Otro” (Pérez Gras, 2016; p. 12-14).

A tal efecto, sirva también la teoría que —desde la antropología y la historia— Eric Hobsbawm y Terence Ranger plantean en *La invención de la tradición* (1989). Sin intención de desenredarla en exceso y como expone Briones (1994; p. 100): “Centrado en los ‘usos del pasado’, [...] los editores proponen interrogarse acerca del papel que juega la idea de la ‘tradición’ dentro de una forma de organización jurídico-política y cultural (el estado-nación) que se adjudica ‘raíces profundas’ para convertir valores relativos y contingentes en verdades absolutas, universales y atemporales”. Por ende, en su relación con la identidad, “la tradición inspira la mayor parte de los procesos identitarios y emerge como una marca distintiva capaz de crear, no solo la memoria del grupo, sino también la conciencia de cada uno de sus miembros” (Sola-Morales, 2017; p. 209).

4. Objetivos e hipótesis de la investigación

La investigación encuentra su base en la pregunta: ¿Qué símbolos de lo español en representaciones cinematográficas han trascendido hasta conformarse como parte del imaginario español actual? De esta forma, tomando la interrogación como punto de partida y aspecto con el que se desea concluir, la exploración teórica plantea una serie de interrogantes sobre la representación fílmica de lo español, la relación que ésta mantiene con el imaginario colectivo e, incluso, conlleva a la reflexión de la propia existencia de la españolidad.

Por tanto, algunas preguntas a las que intenta dar respuesta esta investigación son:

1. ¿Existe una definición de lo español?
2. ¿Son el Torero y la Gitana parte de las representaciones que definen el corpus simbólico español?
3. Si es así, ¿cómo se representa a las figuras arquetípicas Gitana y Torero?
 - ¿Qué estética se muestra para escenificarlas?
 - ¿Qué adjetivos se emplean para definir las?
 - ¿Cómo son las relaciones sociales que mantienen con otros tipos?
 - ¿Sus personajes hacen referencia al territorio que habitan, o sea, a España?
 - Si es así, ¿cómo se relacionan con ese territorio? ¿Desde la aceptación o desde el rechazo?
 - ¿Qué imagen muestran ellos de la propia España?
4. ¿Existe una repetición en cuanto a los relatos de la Gitana y el Torero?
5. Dicha repetición, ¿responde a la representación originada como parte del imaginario colectivo de una sociedad?
6. ¿Hay alguna evolución en la imagen que se muestra de la Gitana y el Torero?
7. ¿Influyen la Gitana y el Torero en la construcción global de la identidad española?

Estas preguntas han contribuido, de igual manera, a marcar las hipótesis de la siguiente investigación:

H1. Existe una definición de lo español marcada por ciertos mitos, tipos y regiones entre los que se encuentran la Gitana y el Torero como símbolos y Andalucía como espacio de fondo, de tal manera que se forma una sinécdoque entre los protagonistas, que son andaluces, Andalucía, la identidad andaluza, la identidad española y la propia España.

H2. La Gitana y el Torero representan la nación a través de una serie de rasgos estereotipados que los identifican y relacionan con el territorio. En un enunciado breve, y de manera conjunta, tanto la Gitana como el Torero son la personificación de la patria, la cual ensalzan con sus acciones. En su individualidad, la Gitana es la alegría, el analfabetismo, el placer, la seducción y la hechicería y el Torero la heroicidad, la masculinidad, la superación y la bravura.

H3. Las producciones fílmicas nacionales reproducen y configuran la identidad nacional a través de la Gitana y el Torero entre menciones a otros tipos no tan esenciales para la construcción de la identidad patria. Gitana y Torero, como protagonistas, poseen características comunes representativas de la Patria, que son vistas desde dentro y fuera de la Nación y que, de forma conjunta, van evolucionando en el tiempo.

5. Metodología de la investigación

Tal y como veníamos enunciando desde el principio, la metodología, que contribuirá a la validación o refutación de nuestras hipótesis, toma como objeto de estudio las películas de *Cine de Barrio* que se enmarcan en el período de Concha Velasco (del 15 de enero de 2011 al 26 de septiembre de 2020), destacado por su amplia trayectoria —que permitirá analizar películas de diferentes épocas— y trascendencia para la audiencia. De manera más concreta, se han seleccionado aquellos filmes que tienen como protagonistas (o personajes con un peso relevante en la trama) a tipos Toreros y Gitanas.

Por consiguiente, se visionarán con especial interés un total de seis episodios. Se detallan a continuación los datos básicos de los mismos:

FECHA	TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	TIPO	INTÉRPRETE
10/03/012	<i>Carmen la de Ronda</i>	1959	Tulio Demicheli	G	Sara Montiel
17/11/012	<i>Las cuatro bodas de Marisol</i>	1967	Luis Lucia	G T	Marisol Emilio Gutiérrez
26/01/013	<i>Venta de Vargas</i>	1958	Enrique Cahen	G	Lola Flores
04/05/013	<i>Aprendiendo a morir</i>	1962	Pedro Lazaga	T	Manuel Benítez
14/12/013	<i>El Pescador de coplas</i>	1954	Antonio del Amo	T	Antonio Molina
02/07/016	<i>Nuevo en esta plaza</i>	1966	Pedro Lazaga	T	Palomo Linares

Asimismo, para alcanzar los objetivos de la investigación, se recupera lo desarrollado en el Marco Teórico sobre la Imagología, metodología que pretende emplearse en el siguiente trabajo, siguiendo, de manera adaptada, el método de análisis imagológico de Daniel-Henri Pageaux. Tomando la explicación proporcionada por Aurina Marina Boadas, Grauben Helena Navas y Jefferson Plaza (2017; p. 143), “su modelo de estudio de la imagen literaria [que se aplicará al cine] ocurre en tres momentos que van ascendiendo en cuanto a complejidad”. Estos son: nivel lexical (palabras), relaciones jerarquizadas (personajes como sistema) y argumento o momento hermenéutico, es decir ¿qué consecuencias, significados e implicaciones tiene lo anterior? En definitiva, “con este proceder, detallado, ordenado y por niveles, se logra evitar hacer interpretaciones que pudiesen carecer de un sustento lingüístico o textual claro” (Boadas, Navas et. al, 2017; p. 143).

Ahora bien, la distinción propuesta por Pageux se funda en una observación del Yo al respecto del Otro, que es extranjero, y a pesar de que muchos de los directores de los filmes escogidos no son españoles —lo que significa que el análisis íntegro expuesto podría aplicarse—, se ha realizado una adecuación del método de Pageux, modificado, a su vez, por Boadas, Navas, et. al con el fin de ajustarse lo máximo posible a las intenciones perseguidas en nuestro estudio. Así pues, se presentan unas tablas de elaboración propia (con base en lo anteriormente citado) que pretenden servir de vehículo metodológico para el estudio de caso, esto es los programas/filmes mencionados de *Cine de Barrio*.

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico	
		Comentario
	Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?	
	Físico de G/T ((mirado por sí mismo/a u otros)	
	Actitudes/Personalidad de G/T (miradas por sí mismo/a u otros)	
	Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)	
	Territorio habitado ¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?	

NIVEL II - RELACIONES		
		Comentario
	El Yo: Gitana y Torero ¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?	
	El Otro ¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?	

	El Yo y El Otro ¿Cómo son las relaciones entre ellos?	
	Territorio habitado ¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?	

El Nivel III se desecha en su uso metodológico por preferir abordar las conclusiones de manera general y no distinguidas en cada cinta. Igualmente, se deja claro que fuera de los márgenes proporcionados por las tablas hay cabida para otros aspectos que puedan resultar relevantes para la investigación.

6. Estudio de caso: Cine de Barrio

En el desarrollo concreto del estudio de caso cabe recordar, de manera previa, las características que otros autores han otorgado a las figuras Gitana y Torera.

6.1. La Cíngara

Carmen (1845), la novela de Prósper Mérimée, epitoma —con ayuda de la adaptación operística de Bizet— los rasgos que describen a la mujer andaluza, que es, por metonimia, la española. En este marco, Merimée se sirve de “la primera definición de mujer objeto publicada en la prensa femenina española” (Sánchez Alarcón et. al, 2008; p. 24) para remarcar los atributos de su protagonista: “Tres cosas negras: los ojos, las cejas y las pestañas. Tres blancas: el cutis, los dientes y las manos. Tres sonrosadas: los labios, las mejillas, las uñas...”.

En su exhibición como arquetipo de lo femenino, Carmen funciona como el modelo complementario del masculino Don Juan, seductor *latin lover*, singularidad que adoptará el torero. “Sin ser una novela taurina, la *Carmen* de Mérimée tuvo la fortuna de construir su trama narrativa y dramática sustentada por los tres tipos andaluces (bandolero, gitana y torero)” (Claver Esteban, 2012; p. 181) en la que dos hombres pretenderán a la Gitana para conseguir su amor.

Las acciones de esa andaluza —con marcado acento— folclórica, rebelde, de ojos de fuego estarán supeditadas, desde este punto, a las del hombre, de tal manera que, en la construcción del mito y su consiguiente estereotipificación perviven el exotismo y la sensualidad frente a la rebeldía y la fortaleza. “Con relación al hombre, la mujer es, evidentemente, ‘el otro’” (Ruiz y Sánchez, 2008; p. 15). “Hemos observado a *cármenes* que cantan, que bailan, que seducen, pero no hablan. [...]. La protagonista no es autónoma, es el trofeo por el que rivalizan los actantes masculinos” (Sánchez Alarcón et. al, 2008; p. 21).

Erígida como una autodestructiva *femme fatale*, se deduce del mito fundado y las adaptaciones que Carmen se constituye como la versión endiosada de la mujer gitana, andaluza y española estándar, puesto que las características de unas se configuran en base a la otra (y viceversa).

Con todo, Merimée no partía de vacío, pues contaba con la producción literaria española del Siglo de Oro (ej. *La Gitanilla*, de Cervantes; 1613) y con la publicación de *Los españoles pintados por sí mismos* (1851) en la que Sebastián Herrero (p. 117-121) perfila a *Pelra* —como apoda a la gitana— desde lo físico hasta la acción en sus distintas fases de vida en las que pasa de ser una “perfecta *birlaora*” a entregarse a la vida de madre y esposa. Andaluza o catalana y, sobre todo, flamenca, se dedica al cante, al baile —por eso viste con traje de volantes— y al hurto hasta que pare. Pidientera por miseria —“que olvida con ruidosas castañuelas”—, su extracto social bajo se manifiesta en el habla donde se percibe un componente asociado al andaluz, el ceceo.

Apelando a su rostro, se distingue por su tez aceitunada, abultados carrillos, gruesos labios, negros, vivos y rasgados ojos, largos cabellos y blanquísimos dientes. “Las Gitanas llevan en el pecho un volcán cuyo calor se siente a muy razonable distancia. Entonces es fácil perder el juicio y volverse locos por ellas”. Hechicera por naturaleza, su superstición también le vuelve atractiva. “Nada más frecuente que oír a las Gitanas la buena aventura, queriendo persuadir a los bobos o blancos que conocen los arcanos de lo futuro en la misteriosa disposición de las rayas de una mano”.

En definitiva, la belleza o el deslenguamiento son propios de *Carmen* y de las españolas que, de manera posterior, aparecerán en pantalla compartiendo rasgos. Viadero Carral (2016; p. 268) plantea: “Las mujeres protagonistas [...] no actúan como individuos, sino como arquetipos, recipientes de las esencias patrias. Morenas guapas de ojos negros, graciosas, ocurentes, con gran desparpajo, salero y fuerte acento andaluz, comparten una voz prodigiosa que dedican al cante, grandes dotes como bailaoras y vestimenta tradicional popular”. “Las mujeres representadas se constituyen más como ambientes que como personajes” (Sánchez Alarcón et. al, 2008; p.12).

Quien romperá este canon será Marisol. Combinación de tradición y modernidad y símbolo de una nueva España, “es andaluza, baila y canta copla y viste de gitana y traje corto”, pero su físico se desliga de lo anterior: “ojos azules, pelo rubio y belleza dulce, canta música pop, lleva pantalones vaqueros y va a la discoteca” (Viadero Carral, 2016; p. 270).

6.2. El Matador de Toros

El torero se ha modelado en el imaginario romántico como representación de lo español que, a su vez, simboliza, por sinécdoque, el espíritu andaluz. En un sentido general, el matador es la encarnación del valor a la española, de la valentía frente a la muerte y de la masculinidad.

Presentando su figura desde el tomo *Los españoles pintados por sí mismos* —descrito por el poeta malagueño Tomás Rodríguez Rubí (1851; p.3)—, “el torero es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional; [...] el torero siempre es andaluz; es una cualidad indispensable [...] con ser andaluz se adelanta la mitad del camino, y por eso los que no lo son lo primero que hacen es adoptar su jerga técnica, sus modos”.

Sobre el torero, los escritos son numerosos. No obstante, todos los relatos organizan su discurso a través del éxito del mismo, de su ascenso social o vocación y de su relación con las mujeres y la religión.

Si nos centramos en su heroicidad, Viadero Carral (2016; p. 378) señala al torero como “un héroe, el hombre valiente capaz de soportar el miedo de enfrentarse a la muerte”. Su arrojo es objeto de admiración y el temor sin vencer pertenece al fracaso. “El miedo solo tiene cabida si el torero es capaz de superarlo” (Viadero Carral, 2016; p. 209).

La excepción a la encarnación de los valores masculinos se materializa, en ocasiones, en su vulnerabilidad frente a la capacidad de seducción del personaje femenino: “Por mucho que ocupe una posición socioeconómica relevante, [...] se enamora de la protagonista femenina que, aunque ocupa casi siempre una posición social inferior, lo atrae irremisiblemente. Como contraste con el objeto de su pasión, suele ser frecuente que este personaje masculino mantenga una actitud habitual pasiva o de seriedad y tristeza” (Sánchez Alarcón et. al, 2008; p. 36).

En el ámbito familiar, las mujeres, entendidas como freno de sus progresos, personalizan un vía crucis moral e interno. “Por lo general, la madre, hermanas y mujer del matador sufren lo indecible, debido al riesgo al que se expone su ser querido y, en numerosas ocasiones, se niegan a presenciar la corrida, encerrándose en la capilla” (Viadero Carral, 2016, p. 305). El altar donde piden la protección divina, pleno de santos, vírgenes, cristos

y otros símbolos religiosos, revela, también, la fe del torero. “Así, la idea del encuentro con el Supremo Juez, presente siempre antes de la corrida, es matizada con la devoción a los santos protectores, al propio Nazareno y especialmente a la gran intercesora, la Virgen Madre, cuyo dolor pasa a significar el dolor de la madre del torero” (Villar Movellán y Dábrio González, 1999; p. 396).

Ahora bien, para comprender los motivos de su éxito, es preciso indicar qué hace que un hombre se plantee torear. El aspirante a torero lo es (o quiere serlo) por vocación, ascenso social o razón de sangre, dando lugar, en este último caso, a las dinastías toreras.

En principio, las dos vías para alcanzar la riqueza son el cante y el baile. Así pues, el torero se relaciona con ambas expresando a través de la copla que quiere ser torero, en la bailaora enamorada del torero o en la disputa del torero y el cantante por la misma mujer, por citar algunos ejemplos. Por otra parte, sumada la vocación a su deseo de escapar de la pobreza y, a pesar de ésta, la figura matadora se enfrenta a la muerte, por regla general, más por gusto que por los objetos materiales. “En el toreo, los sentimientos tienen más fuerza que la razón y es esta primacía la que se ensalza como española” (Viadero Carral, 2016, p.290). Más aún, en otra vertiente, la muerte heroica será considerada positiva por una colectividad (el público) encargada de juzgar al torero.

Con todo, su populismo y clase baja impulsan su camino hacia el *sueño español*, comparado con el americano en sus objetivos de crear lo propio con esfuerzo y trabajo para encumbrarse como representantes de la identidad colectiva. El triunfo —mujeres, dinero, fama— se obtiene tras torear con éxito en las grandes plazas de España (la Maestranza de Sevilla, las Ventas de Madrid, la Monumental de Barcelona), lo que traerá aparejada, en última instancia, la consagración definitiva del torero.

6.3. Análisis: La representación Gitana y Torera en el programa *Cine de Barrio*



6.3.1. Carmen la de Ronda

Según explican en la presentación del episodio: “Carmen es una guapa gitana que vive en Ronda. Sus sentimientos se reparten entre Antonio, un guerrillero español y José, un soldado francés. Con la ayuda del torero Lucas tratará de salvar a ambos”. Asimismo, en los créditos iniciales de la película indican: “Adaptación libre de Próspero Mérimée. Remake de *Carmen de Triana*”.

Aplicando el método de análisis imagológico...

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?	No hay referencias léxicas o semánticas a lo que hoy concebimos como imaginario español. No obstante, al inicio del film se observa en la imagen la presencia de toros en la Serranía de Ronda, animal que hoy se ha consagrado como parte de las representaciones españolas.
Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)	<p><i>Carmen, en la canción ‘Soy Carmen la de Ronda’</i></p> <p>Con mis ojos gachones³</p> <p><i>El coronel francés a Carmen</i></p> <p>Bienvenida la gracia y la belleza</p>
Actitudes/Personalidad de G/T (miradas por sí mismo/a u otros)	<p><i>Micaela (antagonista de Carmen) a Antonio</i></p> <p>A. Carmen está con nosotros</p> <p>M. <u>Está con el primero que llega</u></p> <p><i>Carmen a José</i></p> <p>Anda, déjame que te eche la buena ventura. [...]. Estoy aquí. En esta raya de tu mano. [...]. Está escrito aquí y las manos nunca mienten. [José intenta besar a Carmen]. Cuando yo quiera, señor sargento.</p> <p><i>Carmen a Antonio</i></p> <p>Yo no soy de las que se dejan mandar, recuérdalo. Soy de quien quiero. No me atan por la fuerza ni me retienen por lástima.</p> <p><i>Carmen [en la venta]</i></p> <p>¡Que suenen esas guitarras!</p> <p><i>Carmen a un ciego [mientras compra en el mercado]</i></p> <p>No sería yo gitana si a estos no les sacara yo unas perras</p> <p>Hermoso, échame unas perrillas. [No se las echa]. Uno, dos y tres: santíguate y muérete. [Se las echa]. Olé, muchas gracias mi armah. [A otro]: Gracias moreno.</p>

³ Según el DLE: ‘Que tiene gracia, atractivo y dulzura’.

	<p><i>Carmen en la canción ‘Soy Carmen la de Ronda’</i></p> <p>Con mis ojos gachones, que hacen cosquillas, a un francés se le alegra la pajarilla</p> <p>Hago siempre lo que quiero, sin que de nadie me esconda</p> <p>Vaya jarana la que te armó los ojos de esta gitana</p> <p><i>Entre José y Carmen</i></p> <p>J. Eres el demonio en persona.</p> <p>C. Un demonio hecho de gitana que te ha echao’ el mal de ojo.</p> <p>[...]</p> <p>J. Esto eres tú que me has enloquecido. Desde que te he conocido ya no siento lo que es tener paz. A veces maldigo haberte conocido. [...].</p> <p>Carmen, tú sabes que contigo solo he jugado a perder.</p> <p><i>Micaela a José</i></p> <p>Es el juego de Carmen: quedar bien con Dios y con el diablo.</p>
Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)	Olé, mi armah, gachón, jarana, faca; palabras que destacan en Carmen, a parte de los rasgos propios del habla andaluza.
Territorio habitado ¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?	<p><i>Antonio a Carmen</i></p> <p>Pero no lo hizo por <u>nuestra causa</u> sino por una mujer</p> <p>Dime que no lo quieres, Carmen. <u>Es un gabacho, tú no puedes quererlo.</u></p> <p><i>Lucas al alcalde</i></p> <p><u>Al servicio de España</u>, aunque parezca amigo de los franceses</p> <p><i>Carmen en la canción ‘Antonio Vargas Heredia’</i></p> <p>De Puente Genil a Lucena, de Loja a Benamejé, las mocitas de Sierra Morena [diferentes localidades de Andalucía].</p> <p><i>Carmen en la canción ‘Carceleras del Puerto’</i></p> <p>Puerto de Santa María, Almería</p>

NIVEL II - RELACIONES	
Comentario	
El Yo: Gitana y Torero ¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?	Carmen, protagonista gitana, se presenta en su físico a través de una belleza exótica por naturaleza —pelo largo, ojos negros—, siempre ataviada de volantes (negros, blancos, rojos), escotes, claveles, abanicos y joyería; ropa y accesorios que forman parte de su poder de seducción. Emblema de la

	<p>mujer española, es una <i>femme fatale</i> que porta el <i>eros</i> mortal. A través de sus acciones se ve su independencia, fortaleza, desparpajo y lealtad. Si bien hay quien la considera una mujerzuela que está con cualquiera, ella pone todo su poder al servicio de la Patria. Además, se dejan claras sus habilidades de hechicería y superstición.</p>
<p>El Otro ¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?</p>	<p>En contraposición a Carmen, el Otro son Antonio y José, como seres individuales y representaciones masculinas de España y Francia. Como grupo, en Los Otros destacan los guerrilleros españoles y los soldados franceses.</p>
<p>El Yo y El Otro ¿Cómo son las relaciones entre ellos?</p>	<p>Entre el Yo y el Otro, es decir, entre Carmen y el resto, los hombres funcionan como un mero objeto que ésta maneja a su antojo. Esto se puede ver en el momento en el que Carmen logra que José, por estar loco de amor, acabe matando al coronel (superior francés) que iba a entregarla después de descubrir que ayudaba a los españoles. Por otra parte, los Otros también son los franceses que, en palabras de Micaela, son “el diablo”.</p>
<p>Territorio habitado ¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?</p>	<p>Ubicada la tragedia romántica en el período de la Guerra de la Independencia Española (se menciona la fecha del 5 de mayo de 1908), las referencias a la forma de habitar el territorio son continuas. España se concibe como un ente unificado que lucha —entre amor y muerte— contra los franceses. Lo más importante es la liberación del pueblo español sobre los franceses, en concreto el andaluz, donde ocurre la acción. El amor imposible entre Carmen y José se da como contraposición a la misma. Carmen, que personifica con sus atributos y acciones a la patria, si bien acaba muriendo en los brazos del francés, en todo momento estrecha sus lazos con España y ayuda a los suyos en la medida en que su amor pasional se lo permite; acciones que se ven a través de la excarcelación de Antonio, por ejemplo.</p>



Figura 2. *Carmen* (Sara Montiel) y el torero Lucas en la venta; en *Carmen la de Ronda* (1959).



Figura 3. *Carmen* (Sara Montiel) y el francés José (Maurice Ronet); en *Carmen la de Ronda* (1959).

6.3.2. *Las cuatro bodas de Marisol*

Según explican en la presentación del episodio: “Marisol es una actriz a punto de casarse con el director de su nueva película. La ceremonia de su boda es interrumpida por tres antiguos pretendientes. El primero es un músico inglés que conoció en Londres. El segundo, un maletilla español. El tercero, un médico francés que conoció en África”.



Figura 4. *Marisol y su madre con los pretendientes de la actriz; en Las cuatro bodas de Marisol (1967)*

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
<p>Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?</p>	<p><i>Marisol</i> canta en Inglaterra una versión de ‘La Tarara’, una canción popular española. La adapta a las palmas y ritmos propios del flamenco que los combina con un estilo yeyé.</p> <p>A pesar de la pobreza española, el buen humor se sobrepone en las familias. Es decir, “lo español” es visto como cante, baile y alegría. <i>Un familiar de Rafael, el maletilla, a Marisol:</i></p> <p>M. Lo estupendo es que tenéis buen humor.</p> <p>F. Algunas noches un servidor, para disimular los bostezos, me lío a cantar y el niño, si tiene frío, se enciende su calefacción particular bailando como un descosío.</p> <p>R. Y las caras se ponen contentas y las cosas malas salen corriendo de tanto barullo como se arma.</p> <p><i>Marisol se anima a bailar empleando un capote como falda sevillana. Aparece Peret, un cantante gitano, quien se encarga de ponerle música a la reunión:</i></p> <p>P. Venga esas palmas, que se muera el jamón.</p>



Figura 5. Marisol y Peret; en *Las cuatro bodas de Marisol* (1967)

Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)

Sobre La Gitana, **Marisol**

La Reina de Inglaterra a Marisol

Eres muy bonita y pareces casi una inglesa⁴.



Figura 6. Marisol en *Las cuatro bodas de Marisol* (1967).

Sobre El Torero (Maletilla), **Rafael**

Al tratarse de un personaje secundario, no hay referencias léxicas o semánticas al físico del torero.



Figura 7. El maletilla Rafael (Emilio Gutiérrez); en *Las cuatro bodas de Marisol* (1967).

⁴ Se deduce con este comentario que no tiene los rasgos propios de una española.

<p>Actitudes/Personalidad de G/T</p> <p>(miradas por sí mismo/a u otros)</p>	<p>Sobre <u>La Gitana</u>, Marisol</p> <p><i>Marvin, el músico inglés, a la Reina de Inglaterra</i></p> <p>Es española, muy inteligente, muy sencilla, canta muy bien y además sabe judo⁵.</p> <p><i>Marisol [con deseos de independencia]</i></p> <p>Me gustaría trabajar y llegar a Madrid con un billete de avión que no me hubiera pagado nadie.</p> <p><i>Pierre, el médico</i></p> <p>Es tan dulce, tan alegre, que se ve que es todo un carácter.</p> <p><i>La madre de Marisol</i></p> <p>Para ser tan jovencita has tenido una vida sentimental la mar de animada.</p> <p>Sobre <u>El Torero</u> (Maletilla), Rafael</p> <p><i>Entre Rafael y Marisol</i></p> <p>R. El toreo también es música, ritmo. El que mientras torea no sienta como una música que le acompaña, el que solo oiga el resoplido del toro, no escuchará la ovación [ininteligible].</p> <p>M. ¿Y no has tenido otro camino que el de hacerte maletilla?</p> <p>R. Hay que probarse. El toreo es vocación.</p> <p>[...]</p> <p>M. Con otro cualquiera no me atrevería a venir sola y a estas horas por aquí, pero sé que eres un gran torero y que a tu lado no me puede pasar nada.</p> <p>[...].</p> <p>R. Mi afición de verdad está ahí [señalando a un toro]. Por eso dejé los estudios y no volví a pisar el conservatorio de música.</p>
<p>Palabras procedentes del país de origen</p> <p>(pronunciadas por propios o foráneos)</p>	<p>‘Olé’, repetido por varios personajes y con exclusividad en las escenas en las que se torea.</p>

⁵ A pesar de que se produce una evolución física en la figura de la Gitana (Marisol es rubia y de ojos azules), hay rasgos del carácter prototípico gitano-español que permanecen. El temperamento fuerte —contenido en una apariencia dulce— es uno de ellos. Este comentario de Marvin viene a raíz de un episodio en el que el inglés le intenta besar. Ella responde haciéndole una llave de judo y atándole de manos y pies a una silla. Esta personalidad también puede verse al escaparse del colegio en Inglaterra y, en general, a lo largo de la trama, que es un enredo y una venganza hacia su futuro marido y hacia el publicista de la película que está grabando.

<p>Territorio habitado</p> <p>¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?</p>	<p><i>Entre Marisol y Frank, su prometido, sobre la boda</i></p> <p>M. La boda... ¿en la Catedral de Burgos? [...]. Y aterrizando el espectáculo la banda de la base de Torrejón.</p> <p><i>Cuando se informa de que Frank va a establecerse en España... la madre de la actriz:</i></p> <p>Si le dejamos, porque somos una nación soberana e independiente.</p> <p><i>Marisol sobre Inglaterra [en comparación con España]</i></p> <p>Inglaterra es una maravilla, pero para una española es desesperante. Niebla, lluvia y un vago recuerdo de una cosa redondita que da luz y calor y que en España los graciosos la llaman sol. Y además aburrimiento, nadie sabe aburrirse más que los ingleses. [...]. Había soñado con mi tierra y escuchado las voces de mi gente viéndoles reír, cantar y vivir. Todo me pareció más aburrido aún. [Cuando vuelve a España]: El cielo volvió a ser azul como el agua pura.</p> <p>Además, mencionan La Garrocha (Cataluña) y Andújar (Andalucía).</p>
---	--

<p>NIVEL II - RELACIONES</p>	
<p>Comentario</p>	
<p>El Yo: Gitana y Torero</p> <p>¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?</p>	<p>Sobre <u>La Gitana</u>, Marisol</p> <p>Marisol protagoniza un nuevo tipo de gitana que, aunque cambia respecto a la expuesta en filmes de décadas anteriores, continúa compartiendo elementos. Se destaca el desparpajo, que se acrecienta en los números musicales en los que los elementos de expresión corporal se contraponen a los papeles “blandos” que interpreta.</p> <p>Sobre <u>El Torero</u> (Maletilla), Rafael</p> <p>Cumple con todos los tópicos. Es de clase baja, torea las reses (robadas) de los ricos y busca el dinero en la profesión. Además, también encuentra en ella un elemento de seducción.</p>
<p>El Otro</p> <p>¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Las mujeres que se relacionan con Rafael. Su madre, que no aparece en escena pero se le menciona, y Marisol. ○ Inglaterra y Estados Unidos

<p>El Yo y El Otro</p> <p>¿Cómo son las relaciones entre ellos?</p>	<p>España sigue siendo vista como misiones, baile y toros. Con Inglaterra se aprecia cierta enemistad y con Estados Unidos una alianza (aunque con reticencias en algunas ocasiones)⁶.</p> <p>En cuanto a la relación de mujeres-toreros, esta cumple con el papel de sufridora⁷.</p>
<p>Territorio habitado</p> <p>¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?</p>	<p>Aunque la protagonista sigue ligada a la Nación con la exaltación del cante y el baile folclórico andaluz —acciones que demuestra incluso en África—, es perceptible la apertura de España al exterior; por ejemplo, en las relaciones que encarna Marisol con sus parejas. En este sentido, con el músico inglés se descubren nuevos ritmos musicales, que indican este aperturismo mezclado con tradición. Además, la acción se aleja de Andalucía a otros escenarios peninsulares como Madrid o Cataluña. También, si bien se observa una manera de vestir más moderna, el color que más lleva Marisol es el rojo (tonalidad que se relaciona con España). Otros detalles que demuestran esta aceptación de La Patria por parte de Marisol son su admiración hacia el mundo del toreo y las costumbres que mantiene mientras está en España.</p>

⁶ Acciones que lo refuerzan: Marisol pide a la Reina de Inglaterra Gibraltar. En cuanto a Estados Unidos, en 1953 se firma el Pacto de Madrid entre ambos países. No obstante, sus costumbres aún no se entienden; visible en este diálogo —entendido de manera cómica— entre Marisol y su madre: (M). No me quiere mamá. O me quiere a su manera y esa manera no me va. (MM). Eso lo hace porque es americano y por dedicarse al cine.

⁷ Acciones que lo refuerzan: Cuando Rafael está hablando con Marisol sobre ser torero, la protagonista pregunta por sus padres y Rafael dice que su madre no se lo hubiese perdonado nunca, pero que “desde allá arriba no tendrá miedo”. Este mismo papel de sufridora es perceptible en la gitana, que dice: “Me gustaría estar mañana en la plaza para verte hacer el paseíllo vestido de luces. Pero nada más que el paseíllo porque luego lo iba a pasar muy mal”.

6.3.3. *Venta de Vargas*

Según explican en la presentación del episodio: “Dolores canta y baila en la Venta de Vargas, un lugar en el que confluyen franceses y españoles en plena Guerra de la Independencia. Dolores tendrá que elegir entre ayudar a sus compatriotas y su amor por un oficial francés”. Detrás del folclore y el melodrama, se intenta hacer una recreación histórica de la invasión napoleónica; en concreto, de la Batalla de Bailén (18 jul 1808 – 20 jul 1808)⁸. Según apunta Bogas Ríos (2018; p. 236): “La Guerra de la Independencia generaría en la producción española diversos filmes inequívocamente alineados a favor de la exaltación del heroísmo de un pueblo levantado contra el invasor extranjero, pero también contra las perniciosas ideas revolucionarias importadas por los afrancesados”; algo también visible en la película anteriormente analizada *Carmen La de Ronda* que, además, encuentra amplias similitudes entre sus personajes protagonistas.



Figura 8. Dolores (Lola Flores) en *Venta de Vargas* (1958)



Figura 9. Dolores (Lola Flores) y Pierre (Rubén Rojo) en *Venta de Vargas* (1958)

⁸ La recreación resulta fiel —desde un punto de vista español—, incluso a través de los nombres que escogen. Por ejemplo, está el General Castaños, un personaje histórico de la guerra.

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?	<p><i>Pierre, un francés que tiene sangre española</i> (y del que Dolores se enamora):</p> <p>Yo también hubiese preferido venir como viajero a ver a <u>las gitanas de la Alhambra y a los toreros de Ronda</u>, no como soldado. Mi abuela era española y esa sangre tan lejana tiene más fuerza de la que yo creía.</p>
Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)	<p><i>En la canción 'Venta de Vargas':</i></p> <p>Tus claveles rojos, el negro pelo</p> <p><i>Antonio, un español que viaja de Madrid a Andalucía, a Dolores:</i></p> <p>Esa emperatriz de los franceses no será tan bonita como tú.</p> <p><i>Un coronel español sobre Dolores:</i></p> <p>Hermosa voz y bella mujer.</p>
Actitudes/Personalidad de G/T (miradas por sí mismo/a u otros)	<p><i>En la canción 'Venta de Vargas':</i></p> <p>Venta de Vargas, la bailaora</p> <p><i>Entre Antonio y Dolores:</i></p> <p>A. Es peligroso saber todo eso.</p> <p>D. Más peligroso es tocarme.</p> <p>[...]</p> <p>D. No te hagas ilusiones, que el abrazo ha sido por la Patria.</p> <p><i>Entre Pierre y Dolores:</i></p> <p>F. Le aplaudíamos de igual modo los franceses y los españoles. En aquel momento de entusiasmo parecía que no existía la guerra. <u>Solo usted podía hacernos firmar la paz⁹.</u></p> <p>D. <u>Dicen que soy muy bravía</u>, que siempre doy la cara.</p> <p>F. No, no la dé usted. Préstela solamente. Es demasiado bonita. Mejor dicho, hermosa.</p> <p>[...]. Es usted hermosa, valiente, apasionada. Lo que nos falta en París. <u>Las mujeres de nuestros salones nos inspiran amor, pero no pasión.</u></p> <p>D. Yo estoy muy apegada a esta tierra. Es usted el único francés que no odio.</p> <p>[...]</p>

⁹ En relación a esto, el alcalde del pueblo también dice: “Cuando el pueblo se divierte, no mata”. Esto es, el cante y el baile como elemento de distracción, aunque en algunas escenas el contenido que se canta esté altamente politizado; por ejemplo, Dolores canta *Con el vito, vito* para dar una señal a sus compatriotas y que estos consigan escapar.

	<p>P. Tan bravía, tan impetuosa y dentro con un corazón tan frágil. [...]</p> <p>D. Grita conmigo: ¡Viva España!</p> <p>P. ¡Viva España!</p> <p><i>Entre varios franceses y hospedadores españoles:</i></p> <p>Dolores es única. Otro día la oiremos cantar. Cante grande. Para eso también tiene duende, tiento. ¿Qué es duende? Lo que no se aprende, con lo que se nace. Entonces como su belleza, que se la ha encontrado usted como un regalo.</p> <p><i>El alcalde a Dolores:</i></p> <p>A. Todos conocen tu ardor combativo. [...]. Eres demasiado hermosa para que te pudras bajo la tierra.</p> <p>D. Gracias, pero yo haré lo que dicte mi corazón.</p> <p><i>Un coronel español sobre Dolores:</i></p> <p>Ha sido heroica porque ahora se van a volver contra ella.</p> <p><i>Dolores, esperando su muerte:</i></p> <p>Todo lo que he hecho ha sido al servicio de mi Patria y de los míos. [...]. Madre mía, que no aparezcan al final mis flaquezas de mujer y no abandone a los míos. Nacieron sin nada y <u>solo tenían mi voz y mi baile para protegerse.</u></p> <p><i>El cura que habla con ella mientras espera su muerte:</i></p> <p>Dios le conserve, hija, ese valor hasta el final.</p>
<p>Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)</p>	<p>Tener duende, el vito [un baile típico de Andalucía], la venta [también típica andaluza].</p>
<p>Territorio habitado ¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?</p>	<p><i>En la introducción de la película, una voz en off:</i></p> <p>La historia es injusta. Olvida a veces a sus pequeños protagonistas. En cierto modo, este es el caso de nuestra historia. Se derribó la gigantesca estatua de Napoleón Bonaparte y para ello hubo que librar grandes batallas sangrientas, pero hombres humildes y mujeres desconocidas también contribuyeron a hacerla caer de su pedestal.</p> <p>[Se reivindica España a través de sus protagonistas, que comparten los mismos valores de lucha y fortaleza frente al enemigo].</p>

	<p><i>En la canción ‘Venta de Vargas’:</i></p> <p>Sopla el viento de Andalucía</p> <p><i>Entre Dolores y Antonio:</i></p> <p>D. Como verá no solo Madrid ha tenido su 2 de mayo. Aquí en Andalucía también sabemos defendernos, cada día hay un muerto, un desaparecido. Cuando un hombre sale de su casa no sabemos si volveremos a verle.</p> <p>[...]</p> <p>A. Andalucía también tiene que tener su 2 de mayo.</p> <p><i>Dolores a Antonio, después de que éste le defienda en una pelea:</i></p> <p>La Virgen de Andújar nos proteja</p> <p><i>En la canción Juan Limón:</i></p> <p>De La Línea a Gibraltar</p> <p><i>Un francés:</i></p> <p>Toda España se mueve bajo nuestros pies. Parece que se agrieta y que va a tragarnos. [...]. No solo nos odian los españoles, son los paisajes, la tierra, las cosas. [...]. ¿No van a ver ustedes el desenlace de esta sangrienta partida de ajedrez entre Napoleón y Fernando VII?</p> <p><i>Un guerrillero español a Dolores:</i></p> <p>Cuando se tiene una misión que cumplir no existen las mujeres. La Patria es lo primero.</p> <p>Mencionan Andújar, Bailén y Mengíbar; todas, localidades de Andalucía.</p>
--	--

NIVEL II - RELACIONES	
Comentario	
<p>El Yo: Gitana y Torero</p> <p>¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?</p>	<p>La Gitana, Dolores, es una cantaora andaluza que, como en el esquema de <i>Carmen la de Ronda</i>, simboliza la Patria. En este sentido y, aunque se muestra defensora de los españoles, es presentada como la mediadora de un conflicto, en tanto que su papel no solo es de gitana (española) sino además de mujer. Es decir, siempre acaba posicionándose en el medio entre España (el Yo) y Francia (el Otro) —a través de hombres y amores—, obligándole a tomar una decisión (con bravura y valentía, adjetivos que le caracterizan) y convirtiéndola en una mujer fatal en la que su belleza termina por hacer el resto. Por esta</p>

	<p>determinación se resalta de manera constante “su ardor combativo”, su “bravía”, su “valor”, así como su apariencia física.</p> <p>En suma, en esta película, la actriz gitana protagonista resulta clave para entender el papel que ésta desempeña. Lola Flores, que es Dolores, es la estrella de la canción española, una representación del arte y el coraje español, además que, por su trayectoria, es fácil para el espectador relacionarla con el mundo gitano-español. Su cante y su baile será lo que también destaquen de ella, tanto fuera como dentro de la pantalla, consiguiendo establecer, así, una conexión más fuerte con el imaginario propio.</p> <p>Todos estos tópicos sirven para dibujar a Gitanas situadas en diferentes contextos que, en realidad, son las mismas.</p>
<p>El Otro</p> <p>¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?</p>	<p>En contraposición a Dolores, el Otro son Antonio y Pierre, como seres individuales y representaciones masculinas de España y Francia. Como grupo, destacan los guerrilleros españoles y los soldados franceses.</p>
<p>El Yo y El Otro</p> <p>¿Cómo son las relaciones entre ellos?</p>	<p>Entre el Yo y el Otro mirado a nivel individual —Dolores y sus hombres— se genera una relación de continuas contradicciones, pues a menudo, y ante el amor, la Patria flaquea. En este caso, Dolores consigue superar los momentos de debilidad y da una lección de patriotismo hasta el final; algo que tiene sentido en una representación que utiliza el folclore en favor de lo político¹⁰. Por otro lado, Los Otros, como pluralidad, son vistos como el mal, incluso, sin ser franceses, como ocurre en el caso del alcalde u otros afrancesados (que, en el fondo, sí se revelan como patriotas hispanos).</p>
<p>Territorio habitado</p> <p>¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?</p>	<p>En última instancia, lo más importante del filme son las referencias al territorio y la necesidad de protección del mismo a través de una rebelión frente a la ocupación francesa. En este sentido, y como se ha venido diciendo, Dolores abraza el lugar que habita, resaltando sus atributos y superponiendo su vida al estallido de la contienda, que se centra en Andalucía¹¹. De</p>

¹⁰ En un momento de la película, Pierre le dice a Dolores: “La guerra es absurda. Si nos conociéramos mejor no existiría”. No obstante, pasado un tiempo: “No olvides nunca a tu enemigo”.

¹¹ Acciones que lo refuerzan: *Entre Pierre y Dolores*; (P): ¿No somos los conquistadores? (D): Aún falta la gran batalla, según dicen. [...]. (P): Me gustaría que conociera usted París. Allí los teatros son de oro y de terciopelo y el arte reina en todos los corazones. Sería usted adorada. (D): Sí, pero yo estoy muy

	acuerdo con lo que expone Viadero Carral (2016; p. 104) respecto a <i>Venta de Vargas</i> y <i>Carmen de la Ronda</i> : “El proceso constructivo se basa en la oposición al francés, más que en la exaltación de lo español. De hecho, apenas encontramos referencias a lo exclusivamente español o la propia esencia de España”.
--	---

apegada a esta tierra. *O, antes de ser condenada a la muerte por ayudar a los suyos*: “Prefiero la muerte a la vida concedida por este traidor” [el acalde].

6.3.4. Aprendiendo a morir

Según explican en la presentación del episodio: “En la España de la posguerra, en una época de pobreza y de hambre, un hombre trata de ser torero para salir de la miseria. La historia de Manuel Benítez convertida en película”.



Figura 10. ‘El Cordobés’ en sus inicios como torero; en *Aprendiendo a morir* (1962)

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?	No hay referencias léxicas o semánticas a lo que hoy concebimos como imaginario colectivo español. No obstante, toda la película gira alrededor del toreo, acción que hoy se relaciona de manera ineludible con lo español.
Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)	No hay referencias léxicas o semánticas al físico del torero porque eso no parece ser lo importante de la película. En algunas ocasiones la imagen resulta más relevante que el diálogo para entender cómo sufre el cuerpo de un pobre y un matador de toros. Por ejemplo: <i>Manuel habla con un comisario tras haber matado a un toro de finca ajena:</i> C. ¿Por qué lo hiciste? M. Por esto [señala la cabeza], por esto [señala la boca] y por esto [abre la chaqueta y muestra las heridas que tiene].

	<p><i>Manuel se presenta a Rafael Sánchez, quien le acaba apadrinando:</i></p> <p>R. ¿Sabes lo que es un toro?</p> <p>[Manuel se abre la camisa y enseña una cicatriz que le cruza en diagonal el pecho]</p> <p>También esta condición es apreciable en dos momentos de la película en los que, después de distintas cornadas, tiene que guardar cama.</p>
<p>Actitudes/Personalidad de G/T (miradas por sí mismo/a u otros)</p>	<p>Es lo más importante de la película por su valentía y aspiración de fortuna; cualidades (entre otras) que comparte con el prototipo torero.</p> <p><i>Tico Medina, guionista de ‘Aprendiendo a morir’ como invitado en Cine de Barrio:</i></p> <p>Él es un personaje de la España profunda. Feroz, feraz, listo. Él vino en un momento clave en el que España atravesaba un momento muy difícil. Él fue la demostración clara de la posibilidad que tenía la gente del pueblo llano, que un chaval nacido del barro podía ser un triunfador rico y millonario.</p> <p><u><i>Deseo de éxito:</i></u></p> <p><i>En la cárcel con un preso</i></p> <p>R. Ella [refiriéndose a su hermana] me crio cuando murieron mis padres. Se quedó viuda con tres hijos. Yo era una carga más y tuve que marcharme.</p> <p>P. ¿A torear?</p> <p>R. Había que hacer lo que fuera. [...]. Antes me daba miedo y no podía acercarme. Ahora me arrimo hasta ver los cuernos en la ropa. <u>Cuanto más se arrima uno, más billetes.</u></p> <p>P. O la cornada.</p> <p>R. Qué más da, <u>lo importante es el ganar dinero.</u></p> <p>P. ¿Solamente te guía la ambición del dinero?</p> <p>R. Nada más, ¿le parece poco?</p> <p>P. Muy poco. Para llegar arriba hace falta algo más hondo, más importante: la vocación.</p> <p>R. ¿Y eso qué es?</p>

	<p>P. Algo que te agarra, que no te deja vivir. Un tormento que te sigue a todas partes y contra el que no puedes luchar. ¿No lo has sentido nunca?</p> <p>R. Claro que lo he sentido, el hambre.</p> <p>P. No, Manolo, no. El hambre empuja mucho, pero la vocación empuja más. Hasta que no triunfes, hasta que no lo tengas todo en tus manos no sabrás lo que es eso.</p> <p><i>A su hermana:</i></p> <p>M. Tus niños necesitan ropa. Y tú también. Y una casa nueva. To' [todo] eso pueo [puedo] tenerlo si me dan una oportunidad.</p> <p>H. <u>Qué chiquillo eres, siempre estás soñando.</u></p> <p>M. ¿Y qué voy a hacer? Quítale los sueños al hambre y a ver quién la resiste.</p> <p> </p> <p><u>Valentía:</u></p> <p><i>A su hermana:</i></p> <p>R. Anoche cuando venía de Córdoba pensaba dejar los toros, pero cuando llegué a esta casa me entró la afición otra vez. [...]. No podéis seguir viviendo de esta manera, ni los niños ni tú.</p> <p>H. Me da mucho miedo que sigas pensando en los toros¹².</p> <p>R. Escúchame, Ángeles. O te visto de negro o te compro una casa.</p> <p>[Mirada ajena]; <i>en una corrida de toros:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Es muy valiente, ¿verdad? - Valientes hay muchos, pero no basta con eso. <p><i>Manuel con Juan, uno de sus amigos de Palma del Río (Córdoba):</i></p> <p>M. Irme a Madrid. Allí está todo. Se puede conseguir que le apoderen a uno mejor que aquí.</p> <p>J. Qué fácil lo ves. ¿Quién te va a coger sin haberte visto torear?</p> <p>M. <u>Ya me verán cuando me tire al ruedo. Y me comeré al toro.</u></p> <p>[...]</p> <p>M. Yo no me asusto por una corná.</p> <p><i>Un amigo de Rafael a Manuel:</i></p> <p>Rafael dice que tienes genio.</p>
--	--

¹² La relación del torero con las mujeres pasa por presentar al personaje femenino como sufridor. Este papel lo encarna en la vida de 'El Cordobés' tanto su hermana como una chica que conoce en Baeza. En su reencuentro con la amada, tras conseguir la fama: "He seguido paso a paso tu carrera y estaba preocupada los domingos cuando toreabas. Hasta que después la radio decía: 'El Cordobés ha cortado orejas y ha salido en hombros'".

	<p><i>En una crítica de periódico que Rafael lee para Manuel:</i></p> <p>Demostró poseer la materia prima básica para ser torero. El valor consciente, la sangre fría. ¿Quién es ‘El Cordobés’? Un chaval que quiere ser torero y que lo será porque tiene de sobra lo que no puede aprenderse: un corazón así de grande.</p> <p><u><i>Humildad:</i></u></p> <p><i>Cuando Manuel y su amigo Juan piden a un torero famoso que les deje subir en su coche para ir a Madrid y éste les rechaza:</i></p> <p>M. Si he de terminar como él mejor que no toree nunca.</p> <p><i>Manuel va a la cárcel. Un niño, amigo suyo, le regala, antes de entrar, un bocata de calamares. El torero responde:</i></p> <p>Muchas gracias. Algún día te brindaré un toro, no lo olvides. <i>Esta acción se retoma cuando ‘El Cordobés’ ya ha triunfado y el niño, que va a verle a una de sus corridas, alcanza lo prometido:</i> Te prometí brindarte un toro. Este es. Tú y yo sabemos por qué lo hago. <i>Al final de la película se verá cómo lleva al niño a Granada para escolarizarle y darle un futuro mejor.</i></p> <p><i>Manuel vuelve a casa de su hermana, a quien le compra un nuevo hogar:</i></p> <p>Tu casa, la que te dije. Y todavía no estás de negro.</p> <p><i>Entre Rafael y Manuel, una vez el matador ha consolidado su fama:</i></p> <p>R. ¿Qué haces con el dinero? ¿Por qué te dura tan poco?</p> <p>M. <u>Porque no puedo ver calamidades.</u></p> <p><u><i>Vocación:</i></u></p> <p><i>Al final de la película, mientras Manuel guarda reposo tras una cornada que casi le cuesta la vida, le dice a Rafael:</i></p> <p>¿Cuándo toreamos otra vez?</p>
<p>Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)</p>	<p>No se encuentran, en esta ocasión, palabras procedentes del país/región de origen. Si bien está claro que Manuel es de Córdoba, no se aprecia en sus palabras un acento demasiado marcado. Su andalucismo solo es visible en contadas ocasiones: To’ como Todo; Pueo como Puedo; Corná como Cornada.</p>

<p>Territorio habitado ¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?</p>	<p>La única mención del territorio que se hace pasa por mencionar que las ciudades importantes para torear son Córdoba, Sevilla, Barcelona y Madrid (así es como se consigue el éxito, toreado en las grandes plazas). También nombran las localidades andaluzas de Los Álamos, Peñafior, Palma del Río, Lucena, Andújar y Pozoblanco.</p>
--	--



Figura 11. Las heridas que demuestran que Manuel es valiente toreado; en *Aprendiendo a morir* (1962).



Figura 12. Manuel tirándose al ruedo en la plaza, otro signo de valentía; en *Aprendiendo a morir* (1962).



Figura 13. *Ángeles, la hermana de Manuel, sufriendo porque éste toree; en Aprendiendo a morir (1962).*



Figura 14. *'El Cordobés' en la corrida que le convierte en novillero; en Aprendiendo a morir (1962).*

NIVEL II - RELACIONES	
Comentario	
<p>El Yo: Gitana y Torero</p> <p>¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?</p>	<p>El Torero que se presenta es andaluz hasta en la forma de designarlo; esto es, 'El Cordobés'. Su valentía es objeto de admiración, pues la usa para triunfar en los ruedos, salir de la pobreza y ayudar a los pobres. Incluso el título de la película resulta descriptivo en esta tarea: 'Aprendiendo a morir' porque</p>

	<p>es la otra cara que tiene el toreo; es decir, el triunfo o la muerte. Es por este motivo que sus sentimientos tienen a menudo más fuerza que la razón.</p>
<p>El Otro ¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?</p>	<p>Entre las muchas posibilidades de 'El Otro' que pueden existir (pues las relaciones de Manuel no se reducen a un individuo o grupo), la que resulta de mayor interés es la relación que mantiene con las figuras femeninas. Esto es, su hermana y su amada.</p>
<p>El Yo y El Otro ¿Cómo son las relaciones entre ellos?</p>	<p>Para la mujer, el torero siempre es una figura ausente que desaparece para conseguir el éxito económico. Con la familia se mantiene una relación sin sobresaltos, aunque la hermana siempre está alerta por si un día le pasa algo. Por otra parte, la amada es seducida por el torero por su aspiración profesional. No obstante, cuando este vuelve tras recabar fortuna y cree, por fin, hacerse merecedor de su amor (después de la preocupación silenciosa que ésta ha llevado y después de que él siguiese atraído por ella a pesar de pertenecer, ahora, a una clase inferior) la amada le rechaza y sigue sufriendo, esta vez habiendo roto con su amor.</p>
<p>Territorio habitado ¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?</p>	<p>A este caso de protagonista-torero no parece importarle demasiado el lugar que habita, pues su única preocupación es alcanzar el éxito y salir de la pobreza. Así pues, ocupará el territorio que más le convenga en la medida en que éste le ayude a conseguir sus objetivos. Es decir, en lo que a España se refiere mantiene una relación neutral.</p>

6.3.5. *El Pescador de Coplas*

Según explican en la presentación del episodio: “Juan Ramón, su hermana María del Mar y sus amigos malviven como pescadores. Para salir de la miseria confían en que Juan Ramón triunfe como cantante o como torero. Tras perder su barca y tener un altercado con el hijo del rico del lugar, Juan Ramón decide irse a Madrid para triunfar como artista”. No obstante, en los créditos iniciales de la película se indica que es una “presentación cinematográfica del divo del cante español Antonio Molina”.



Figura 15. De izda. a dcha.: Juan Ramón, su hermana y su primo; en *El pescador de coplas* (1954)

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?	Como en las anteriores, no abundan las referencias léxicas o semánticas a lo que hoy concebimos como imaginario colectivo español. En muchas ocasiones dice más la iconografía visual que se emplea; por ejemplo, cuando recrean la Feria de Jerez, que está plagada de sevillanas y toreros. No obstante, los universos folclóricos y taurinos a los que se apela con las aspiraciones de Juan Ramón forman parte de lo que hoy se entiende como tal. De esta forma, cabe destacar algunas menciones que se hacen a personajes célebres españoles de las dos vertientes:

	<p><i>Manolillo (el amigo que quiere que toree) a Juan Ramón:</i></p> <p>La gloria de Curro Márquez [un torero] está diciéndote: ¡al ruedo Juan Ramón, al ruedo!</p> <p><i>Entre Rafael, el primo de Juan Ramón, y Manolillo:</i></p> <p>R. Lleva dentro un [Antonio] Chacón, [un cantaor flamenco español]</p> <p>M. Un [Curro] Cúchares [un torero] y un Lagartijo [otro torero]</p> <p><i>En la canción ‘Yo quiero ser mataor’</i></p> <p>Yo quiero ser mataor Como el Berry, José y Vicente Pastor</p> <p><i>María del Mar, hermana de Juan Ramón:</i></p> <p>Y mi hermano canta que del Silverio [Franconetti y Aguilar, un cantaor de flamenco andaluz] pa’ arriba no ha habido otro.</p> <p>[En otro momento, María del Mar afirma bailar:] Como ‘La Macarrona’ [una bailaora gitana].</p>
<p>Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)</p>	<p><i>Don Javier, el que le hace triunfar cantando, sobre Juan Ramón:</i></p> <p>Este es un chico agitanado.</p> <p><i>Rafa sobre Juan Ramón:</i></p> <p>El que huele a pescado es él.</p>
<p>Actitudes/Personalidad de G/T (miradas por sí mismo/a u otros)</p>	<p>Más bien, lo que otros esperan de la personalidad del torero:</p> <p><i>Rafa:</i></p> <p>Lo que yo digo y me canso de repetir. Tú puedes ser el rey de Nueva York en cuantito cantes en público. [...]. El camino de la gloria y de la fortuna. [...]. Olé, multimillonario en 24 horas.</p> <p><i>Manolillo:</i></p> <p>Este hará fortuna toreando nada más.</p> <p>A Jerez mañana, a la Maestranza pasado. A triunfar y a ganar pesetitas. [...]. Y si se te ocurre brindar el toro a un millonario, la millonaria te tira un cheque y el millonario te tira un beso. Digo, no, al revés.</p> <p>Al toro, toro, que es lo nuestro. ¡Vamos!</p> <p><i>Don Javier, que se refiere a él como ‘El Cantaor’</i></p> <p>Aunque, <u>hay excepciones</u>; Juan Ramón, sobre sí mismo:</p> <p><i>Del toreo: Canta ‘Yo quiero ser mataor’</i></p> <p>Yo quiero ser mataor Y lo tengo que ser con estilo y con valor No tengo miedo a luchar El peligro arrastraré Sé que mi signo es triunfar A ti la gente por lo valiente te han de aclamar</p> <p>[...]</p>

A mí no me trae de cabeza nadie, a mí es que me gusta torear.
 Yo no canto delante de toda esta gente. Prefiero la cárcel.
 Mire usted, yo canto solo de afición y na' más. Yo no valgo para cantar en público.



Figura 16. José Ramón y Manolillo cantando 'Yo quiero ser mataor'; en *El Pescador de Coplas* (1954).

Del cante:

¿No dice esta gente que mi fuerte es el cante? Pues a cantar se ha dicho.

Por otro lado, y aunque no sea el personaje principal, creo necesario remarcar algunos rasgos que comparte María del Mar, hermana de Juan Ramón, con el prototipo de gitana como mujer andaluza-española. Por un lado, se destaca su superstición, cuando en un momento le lee la “buena ventura” a Sebastián, un chico que le ronda. Por otro lado, y como ocurría con Carmen o Dolores, se encuentra durante toda la película en un triángulo amoroso que le obliga a elegir entre dos hombres, mientras ella resalta por su carácter, alegría, cante, baile y libertad.

Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)

Todos los personajes se distinguen por tener un acento andaluz marcado. Es recurrente escucharles la coletilla ‘Ozú’ u ‘Olé’, pronunciar ces (c) como eses (s) o eses (s) como zetas (z). Además, se destacan palabras procedentes de la región como: malaje, malajoso, shiquillo [chiquillo, al apelar a alguien], temblaera, atoraso, tronío y encorajinao.

Por otra parte, parece conveniente realizar un glosario de palabras específicas que emplean para referirse a las aspiraciones de Juan Ramón, pues se distinguen por encontrarse fuera de un diálogo común:

	<p><i>Toreo</i></p> <p>El ayudado, el molinete [pasos del toreo].</p> <p><i>Cante</i></p> <p>Ahora por bulerías. [...]. Déjate de coplas, que me vas a hacer salir por peteneras.</p>
<p>Territorio habitado</p> <p>¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?</p>	<p>Ubicada la acción en Mar Blanca (un pueblo ficticio de Andalucía), se graban las escenas, según explican en el episodio de <i>Cine de Barrio</i>, en Puerto de Santa María, Sanlúcar de Barrameda y San Fernando. Asimismo, se mencionan Jerez, Sevilla, Cádiz (como ciudades de Andalucía) y Madrid, como capital. Por una parte, Andalucía es vista como una tierra de pescadores en la que abunda la precariedad. Por el contrario, Madrid es entendida como la ciudad de las oportunidades y el éxito; por eso, Juan Ramón se va a cantar allí. En este sentido, <i>María del Mar cuando llega a la capital</i>: “Ozú, qué grande es to’ esto. Qué de cosas, qué bonito es Madrid”.</p> <p>Pese a esto, las canciones que aparecen incluidas en la película parecen emplearse como un elogio a Andalucía/España:</p> <p><i>En ‘Tanguillo de las viejas ricas de Cádiz’</i></p> <p>Viva Sevilla la más bonita del mundo entero</p> <p><i>En ‘Mar Blanca’</i></p> <p>Mar blanca y pulía, a ti te quiero cantar, con garbo de Andalucía [...] novia bonita del mar, cantando te doy mi vía</p> <p><i>En ¡Qué viva Sevilla!</i></p> <p>Viva Sevilla, viva Triana y la Torre del Oro...</p> <div data-bbox="564 1464 1353 1883" data-label="Image"> </div> <p>Figura 17. <i>María del Mar cantando ‘Qué viva Sevilla’; en El pescador de coplas (1954).</i></p>

	<p><i>En 'Adiós a España'</i></p> <p>Tengo una copla morena hecha de brisa y de sol. Adiós a mi España preciosa, la tierra donde nací. Bonita, alegre y graciosa.</p>
--	---



Figura 18. José Ramón al presentar la función que le hace triunfar en Madrid; en *el Pescador de Coplas* (1954).

NIVEL II - RELACIONES	
Comentario	
<p>El Yo: Gitana y Torero</p> <p>¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?</p>	<p>Juan Ramón, el aspirante a torero, solo destaca por su voz (y así se lo hacen ver todos). Distanciándose del prototipo de matador no parece ser valiente, ni tener vocación, pues lo único que muestra son deseos de fortuna. Aun así, parece compartir algunos aspectos de la teoría de la profesión. Su hermana sufre por que él se plantee ser torero. En sus intenciones por aprender, se va a una dehesa y resabia los toros del rico de una finca. El éxito se ganará cuando toree en las grandes plazas. El toreo se ve como un vehículo para ganar dinero: “Si la fortuna pasa por vuestro lado y no le hacéis caso, allá ustedes”, afirmará un personaje del film. También, es andaluz.</p> <p>Una vez esto claro y volviendo al papel de Juan Ramón, parece que se deja llevar más por lo que quieren unos y otros en vez de</p>

	tomar él sus propias decisiones ¹³ . Esto no extraña en una película cuyo objetivo principal es presentar la voz de Antonio Molina.
El Otro ¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?	Por el papel de Juan Ramón y el desarrollo de una película sin grandes conflictos, no parece haber un ‘Otro’ claro. No obstante, estos podrían ser los ricos empresarios pescadores que les impiden acumular fortuna o, en lo que al territorio se refiere, la relación que se establece con Madrid u otras ciudades fuera de España.
El Yo y El Otro ¿Cómo son las relaciones entre ellos?	El Otro, propietario rico, es el que moviliza las aspiraciones de Juan Ramón; algo que también influye en su huida a Madrid. En lo que al exterior se refiere, resulta clave un momento de la película en el que se canta una chirigota sobre un inglés y se acaba haciendo alusión a que deberían devolver a España el peñón de Gibraltar; algo recurrente en películas de esta década por la relación de enemistad que mantenían con Inglaterra.
Territorio habitado ¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?	Juan Ramón solo denota amor por España en la despedida que hace al final de la película cuando se marcha a América. Como no tiene una personalidad definida, mantiene una relación neutral con la Patria.

¹³ Acciones que lo refuerzan. *Rafael*: Este [refiriéndose a Manolillo] es el que le trae de cabeza.

6.3.6. *Nuevo en esta plaza*

Según explican en la presentación del episodio: “Sebastián Palomo nació en Linares, en una humilde familia y, desde niño, quiso ser torero para ayudar a su padre minero. Con la intención de triunfar en los ruedos, se marchó de su casa y en Madrid comenzó profesionalmente en el mundo del toro en 1964, tras participar en una novillada-concurso para maletillas (‘La Oportunidad’) en la Antigua Plaza de Vista Alegre de Carabanchel. El argumento está basado, en parte, en la biografía del propio Palomo Linares. La película, además, cuenta una historia de amor”.

NIVEL I - PALABRAS	Análisis lexical y semántico
Comentario	
<p>Imaginario colectivo ¿Referencias a lo español?</p>	<p>No abundan las referencias léxicas o semánticas a lo que hoy concebimos como imaginario colectivo español. En un momento, por ejemplo, se ve cómo la camarera de Linares le ofrece un bocata de calamares a Sebastián, hoy una comida típica española. Fuera de eso y lejos del argumento que gira alrededor del toreo, algo también exclusivamente español, no hay mucho más que resaltar. Resulta más enriquecedor para este aspecto el contenido visual, pues las banderas de España aparecen por todos lados (en los buzones de correos, en las plazas de toros...) e, incluso, los créditos iniciales tienen como imagen de fondo los grabados de Goya sobre la tauromaquia.</p> <div data-bbox="568 1216 1342 1731" data-label="Image"> <p>The image shows the opening credits of the film 'Nuevo en esta plaza' (1966). The title 'NUEVO EN ESTA PLAZA' is written in large, bold, red, sans-serif capital letters on the left side. The background is a black and white engraving by Goya depicting a bullfight scene, with a bull in the center, a matador on the left, and other figures in the background.</p> </div> <p>Figura 19. Créditos iniciales con los grabados de Goya sobre la tauromaquia; en <i>Nuevo en esta plaza</i> (1966).</p>
<p>Físico de G/T (mirado por sí mismo/a u otros)</p>	<p><i>Tomás, un vecino de Linares:</i> Pero si eres un moco, hombre. Para torear hay que ser más hombre y tener más chichas. Donde deberías estar a estas horas es en la cama y luego, en la escuela.</p>

[Cuando ha triunfado y vuelve al pueblo]:

Pero chico, cómo has crecido. Si pareces otro. Y qué elegante vas. ¿Y ese coche es tuyo? Ahora sí que cortas orejas de verdad, eh.

Don Rafael, un vecino de Linares que tiene toros [Después de que Sebastián le pida ir a una tienda]:

Tú eres un niño y los niños juegan a otras cosas.

Trini, la camarera del bar de Linares:

Mira Sebas, que tú eres muy poquita cosa, que estás en una edad muy mala.

Entre dos chicas que le están viendo torear en la tienda a la que le lleva Don Rafael:

- Es gracioso ese chico. [...].
- Pues no tiene pinta de torero, es muy pequeñito.

[Cuando ya se ha consolidado como torero]:

- Mírale, pero si parece un hombre...
- Hasta ha crecido.

[Otra de ellas, más adelante]: ¿Quién es ese tipazo que está bailando con Sonsoles?



Figura 20. Las chicas que comentan las acciones de Sebastián; en *Nuevo en esta plaza* (1966).

Sebastián, en una disputa con otros maletillas:

- ¿Habéis oído? Nos ha salío pegón. Para tocarme a mí hay que tener bigote.
- Traed un biberón, que hay un niño que pide teta.
- [Sebastián se cae y dice otro]: ¿Se ha hecho pupa el nene?

Otros toreros, mientras Sebastián torea:

¿De dónde han sacado a este niño?

El zapatero de Linares a Sebastián, cuando vuelve después de triunfar:

Tienes la misma cara de chico que antes, pero ahora eres un personaje.



Figura 21. Sebastián y el zapatero para el que trabaja; en *Nuevo en esta plaza* (1966).

Actitudes/Personalidad de G/T

(miradas por sí mismo/a u otros)

Valentía y deseos de alcanzar la profesión:

Entre Sebastián y 'El Tato', su mejor amigo

T. Tú vales, 'Rata'. Y llegarás, estoy seguro. Y vendrás con un cochazo que no cabrá en la carretera. Y te comprarás un cortijo. Y to' lo que tú quieras.

[Mirando un cartel que anunciaba una corrida]

S. Vaya cartel. Algún día pondrán ahí mi nombre y con letra bien grande.

T. Pero bueno, ¿aunque no estés anuncio te vas a tirar o no?

S. Si no me tiro hoy tengo que esperar hasta el año que viene y eso es esperar mucho tiempo.



Figura 22. 'El Tato' y Sebastián mirando el cartel en el que el aspirante a torero desea aparecer; en *Nuevo en esta plaza* (1966).

[En este sentido, Javier Solano, invitado al programa de *Cine de Barrio*...]: Aquellos chavales de aquella época con muy pocos años, que querían ser toreros, que tenían mucha afición, la única posibilidad que tenían era hacerse espontáneos. Es decir, saltar de los tendidos al ruedo [...] para demostrar a los empresarios taurinos que ellos podían valer.

Sebastián a su madre:

Yo quiero ganar mucho dinero pa' sacarlos de aquí a todos y comprarles una casa muy grande.

¿Sabes lo que te digo? Que, a pesar de todo, yo seré torero.



Figura 23. *Sebastián hablando con su madre; en Nuevo en esta plaza (1966).*

Sebastián a Don Rafael:

Eso es lo que quiero. Ponerme delante del toro. Lléveme Don Rafael. [...]. Yo toreo lloviendo, nevando y como sea. Lléveme y lo verá. [Este diálogo se repetirá más adelante, cuando Sebastián haya alcanzado la fama].

Un hombre que le ve torear [e intenta darle un consejo, pero Sebastián lo rechaza] le dice a otro amigo, sobre el torero:

¿Te has fijado que flamenco? [Haciendo referencia a su carácter]

Sebastián al zapatero:

Lo que quiero es torear para ganar mucho dinero y que en mi casa se coma como Dios manda y comprar un coche y venir a Linares y pasearles a todos. [...]. Esto es lo que me gusta, lo que yo quiero.

Sebastián a un guardia que le echa de la plaza de toros de Madrid:

Le juro que un día entraré por esta puerta sin entrada. Y, cuando yo pase, se quitará la gorra.

Sebastián a Don Pablo, el empresario de 'La Oportunidad':

Yo lo hago mejor que todos esos. Déjeme salir y verá cómo me los como a todos.

El locutor televisivo que transmite una corrida de Sebastián:

Es valentísimo el muchacho.



Figura 24. La televisión por la que los habitantes de Linares ven a Sebastián torear; en *Nuevo en esta plaza* (1966).

En la canción 'Palomo Linares' de Marifé de Triana:

Un torero tiene España, que es orgullo de la torería por su estilo pinturero y su garbo de Andalucía. Siempre nuevo en esta plaza, porque es nuevo siempre su toreo, un clavel entre olivares, en Linares ha nacido, Sebastián lleva por nombre y Palomo es su apellido. Palomo Linares, por ser tan valiente en todas las plazas te aplaude la gente. Palomo Linares, con sangre amapola tiñó tu nombre la arena española. Palomo Linares, tuviste una noche la oportunidad de decir que eres el más grande. El duende y misterio de las soleares, lo tiene el salero del niño torero, Palomo Linares.

Sus deseos, que hacen sufrir a la familia:

Entre la madre y Sebastián

Entre los dos [se refiere a él y a otro hermano torero] me vais a matar a disgustos. [...]. Deja los toros, hijo. Eres un niño todavía. Cuando tu hermano era como tú, también quería comerse el mundo. ¿Y qué ha conseguido? Tres años jugándose la vida para nada. [...]. Yo no quiero eso [refiriéndose a la fortuna y al dinero]. Te quiero a ti. Prométeme que esta tarde no te vas a tirar a la plaza. Al tiempo, cuando Sebastián esté toreando profesionalmente y vuelva a Linares por una corrida, la madre, en vez de asistir a la plaza, se quedará en la capilla rezando a la Virgen, vestida de negro (el color del luto), a la espera de que el cura le informe de lo que Sebastián está haciendo.

	<p><i>El padre a Sebastián</i></p> <p>Con tu hermano no he podido, pero a ti te mato de una paliza [como se dedique a los toros]</p>  <p>Figura 25. <i>El padre de Sebastián; en Nuevo en esta plaza (1966).</i></p> <p><u>Entre Sebastián y la religión...</u></p> <p>[Antes de una corrida, rezándole a la Virgen]</p> <p>Yo no sé rezar, pero te pido que me ayudes. Esta tarde tengo que quedar muy bien, tú lo sabes. Yo te prometo que aprenderé a rezar y que iré a verte todas las tardes antes de salir a la plaza. Pero, ayúdame, porque si quedo ahí fuera como estoy quedando aquí voy avispao'. Amén. Y si puede ser, que corte una oreja, o dos.</p> <p><u>Torero seductor:</u></p> <p><i>Sebastián le brinda el toro a una chica:</i></p> <p>Va por usted, señorita. La más guapa de toa la plaza.</p>
<p>Palabras procedentes del país de origen (pronunciadas por propios o foráneos)</p>	<p>Olé, 'armar el taco'; es decir, hacer jaleo.</p> <p>Es común, también, acortar las palabras (to' por 'todo'; pa' por 'para'; na' por 'nada', salío por 'salido' etc.).</p>
<p>Territorio habitado</p> <p>¿Cómo se describe? ¿Se referencia con palabras de alguna forma?</p>	<p><i>En los créditos iniciales:</i></p> <p>Los exteriores de esta película se han realizado en: Madrid, El Escorial, Aranjuez, San Sebastián de los Reyes, Linares, Úbeda, Zaragoza, Bilbao, Córdoba, Cáceres, San Martín de Valdeiglesias, Barcelona.</p> <p><i>Sebastián:</i></p> <p>Porque yo me llamaré Linares, que pa' eso soy de aquí.</p> <p><u>Madrid como ciudad de las oportunidades.</u> <i>Después de leer en el periódico que: 'Maetillas de toda España vienen a Madrid en busca</i></p>

de una oportunidad'; *Sebastián dice*: Hay que irse, aquí no hay na' que hacer. [Al llegar a Madrid]: ¿Ya estamos en Madrid? ¡Qué grande es! Más tarde, en una entrevista con periodistas, estos se refieren a la plaza de Madrid donde Sebastián toma la alternativa como 'La primera plaza del mundo'.



Figura 26. Los maletillas leyendo 'La Oportunidad' en el periódico; en *Nuevo en esta plaza* (1966).

NIVEL II - RELACIONES	
Comentario	
<p>El Yo: Gitana y Torero ¿Cuál es mi papel? ¿Qué funciones tengo? ¿Qué acciones desempeño?</p>	<p>El Yo, aspirante a Torero, tiene el único deber de convertirse en matador. Quiere serlo por dinero y por vocación y con poco demuestra su valentía. Como la de 'El Cordobés', esta es una historia de esperanzas, de tal forma que su argumento tiene, en algunos momentos, una estructura circular, pues acaban sucediendo las historias con las que Sebastián siempre había soñado. Si bien, hay una historia de amor (o más bien, de seducción) en un segundo plano, lo principal es la ascensión del torero.</p>
<p>El Otro</p>	<p>El Otro está formado, en este caso, por la familia, en concreto, por su madre y por su padre. También aparecerá como 'Otro' el público, que le juzga y apoya (a partes iguales). Por otra parte,</p>

<p>¿Quiénes son? ¿Se distinguen como grupo o como individuos aislados?</p>	<p>aunque tenga enemigos maletillas en sus inicios o se le aparezcan obstáculos que superar, estos no suponen grandes dificultades para lograr su objetivo final.</p>
<p>El Yo y El Otro ¿Cómo son las relaciones entre ellos?</p>	<p>Por primera vez, algo cambia respecto al resto de películas de toreros analizadas. La madre, figura femenina, siempre había aparecido como sufridora por las decisiones que tomaba su hijo. En estos casos anteriores, la figura del padre siempre había quedado ausente. Es en este film donde, por primera vez, se refleja a este padre, también sufridor, logrando humanizar al personaje masculino y dándole otro valor.</p> <p>Por otra parte, el público, entendido como colectividad, sirve para juzgar la valía del torero durante su hacienda en la arena. Si bien con Sebastián no se presentan problemas, sí que se expone la posibilidad de que el torero acabe herido a causa de la presión que experimenta en la corrida. En este sentido, es importante entender que es imposible concebir una corrida sin público.</p>
<p>Territorio habitado ¿Cómo se relaciona el Yo protagonista con el lugar que habita? ¿Aceptación o rechazo?</p>	<p>Este tipo de película parece servir como instrumento de promoción del torero. Si bien, se centra en un personaje, éste hace continuas referencias a España, convirtiéndose, por ende, en símbolo nacional. Más aún, y aunque él reivindica su procedencia, que es andaluza, también las miradas foráneas proyectan sus deseos de que él represente a la nación.</p>



Figura 27. Sebastián en 'La Oportunidad'; en Nuevo en esta plaza (1966).



Figura 28. Sebastián tomando 'La Alternativa'; en Nuevo en esta plaza (1966).

7. Conclusiones

Desde los orígenes de la presente investigación hemos intentado ahondar en el concepto de ‘identidad española’ desde el planteamiento de su definición hasta el análisis de unas posibles señas de identidad representadas a través de figuras tópicas y recurrentes en productos cinematográficos. Ponemos fin al trabajo recuperando y verificando las hipótesis planteadas para, en última instancia, cerrar el texto con una valoración general.

Se comprueba, en primer lugar, la existencia de un imaginario español marcado por la Gitana y el Torero como figuras centrales representativas de la Nación. Se logra, además, como se preveía, la sinécdoque entre el país y Andalucía, sumando cinco de un total de seis películas que escogen la región como territorio protagonista de la acción, aunque en episodios esporádicos se aluda a otras zonas de España —generalmente Madrid, por ser la capital— e independientemente de que en cada film se elija remarcar más o menos ese lugar de procedencia.

Gitana y Torero, como personajes principales, marcan el rumbo argumental, compartiendo rasgos y entrelazando historias que, si bien le ocurren a uno, por su similitud se pueden confundir con las vivencias del resto. Se confirma, entonces, la segunda hipótesis, que afirmaba la creación de características comunes (estereotipos) para identificarse y relacionarse en un mismo nivel con el territorio. Habiendo centrado la atención casi de manera exclusiva en los aspectos textuales, los tipos que se descubren como españoles son más que habitantes de la Nación, pues a menudo conforman un modelo que refleja las acciones y aspiraciones de España y los españoles. En este sentido, si la Gitana es analfabeta pero avispada, alegre y seductora o hechicera, y el Torero es heroico, masculino, resistente y valiente, España también lo es.

Este sentimiento se manifiesta de manera más evidente en las películas que giran en torno a acontecimientos históricos concretos; por ejemplo, *La Guerra de la Independencia*, como se ha analizado en *Carmen la de Ronda* y *Venta de Vargas*. No obstante, todas las películas tienen como marco temporal al franquismo; época en la que se quería reflejar, frente al resto, una imagen de España unificada y distinguida por sus atributos (únicos).

Esta idea conduce a la tercera hipótesis, que demuestra que, al menos, la Gitana evoluciona acorde a los tiempos, al igual que lo hace la Patria. Por este motivo, pasamos de la Carmen, Dolores e incluso María del Mar de los años 50 —pelo negro y largo, ojos oscuros, siempre aflamencada— a una Marisol de finales de los años 60 ya más moderna —ropa de calle, ritmos yeyés, pelo rubio, ojos azules—.

Ahora bien, cabe refutar parte de esta última suposición. Por un lado, no se aprecia una evolución del Torero en la muestra seleccionada. Por otro, no se han encontrado menciones a otros tipos canónicos (no tan esenciales) para la construcción de la Patria. Más bien, ha sido la iconografía quien ha contribuido a la construcción de la identidad nacional global en estos productos culturales. Banderas de España, volantes, trajes de luces, toros, ferias y un largo repertorio de canciones y bailes han conformado la identidad visual y sonora española, que se reproduce de igual manera por nativos y foráneos.

La memoria histórica que promueve *Cine de Barrio* con la restauración y difusión de antiguos clásicos contribuye a la consolidación de un sentimiento nacional que reúne a los habitantes de un territorio ante las inagotables posibilidades de existencia. Con todo, los aspectos rebatidos conducen a la reflexión sobre la presencia y pertinencia de las figuras Gitana y Torero en la actualidad, además de abrir camino hacia nuevas líneas de investigación sobre la representación de la identidad nacional actual.

Si éstas eran, desde una óptica cultural, las formas de representar a España en décadas anteriores, ¿qué productos culturales recientes y de qué forma expresan nuestra posición identitaria colectiva y nacional? ¿Qué dice esa reinterpretación de lo que somos como Nación? ¿Qué aspectos han permanecido a lo largo del tiempo como parte de nuestra representación? ¿En qué posición queda ahora Andalucía? ¿Han cobrado protagonismo el resto de autonomías? Así pues, solo de esta forma podría darse respuesta a la pregunta de la que parte esta investigación, que planteaba qué símbolos de lo español habían trascendido hasta conformarse como parte del imaginario español actual.

La identidad no dice lo que es en totalidad un país, al igual que no lo hace un tópico, un tipo o un estereotipo. Con todo, ese reduccionismo sirve para forjar la creencia o el deseo de una Patria existente que permita afirmar categóricamente, y con algún sentido, que “los españoles somos” o “dejamos de ser” esto, aquello o lo otro. Aunque suene incierto,

esa agrupación bajo unas señas nacionales resulta imperativa para unirnos o desunirnos, pero sobre todo para poder hacerlo en forma de grupo. Sin Identidad, el Territorio se vacía; las posibilidades de existencia a través de un Yo, un Nosotros o un Los Otros, se reducen. Tomar posición ante lo que habitamos pasa, en primera instancia, por sabernos parte de una comunidad, queramos o no supeditarnos a ella de por vida.

8. Bibliografía

Acosta Sánchez, J. (1979). *Historia y cultura del pueblo andaluz: Algunos elementos metodológicos y políticos*. Anagrama.

Alba Rico, S. (2021). *España*. Lengua de Trapo.

Álvarez Barrientos, J. (2001). Aceptación por rechazo. Sobre el punto de vista extranjero como componente del costumbrismo. En J-R. Aymes & S. Salaün (Eds.), *Le métissage culturel en Espagne* (pp. 21–36). Presses Sorbonne Nouvelle.

Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica de España.

Benet Ferrando, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Paidós.

Berthier, N., y Seguin, J. C. (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Casa de Velázquez.

Billig, M. (2014). *Nacionalismo banal*. Capitán Swing.

Camporesi, V. (1994). *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles (1940–1990)*. Ediciones Turfan.

Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.

Claver Esteban, J. M. (2012). *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896–1939)* (1ª ed., 1ª imp. ed.). Centro De Estudios Andaluces.

Fanjul, S. (2012). *Buscando a Carmen*. Siglo XXI de España Editores.

Gaspar, J. y Roig J. (1851). *Los españoles pintados por sí mismos*. Gaspar y Roig Editores.

González Troyano, A. (1988). *El torero, héroe literario*. Espasa Libros.

Hall, S., y du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.

Hobsbawm, E., y Ranger, T. (2012). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Paidós.

Lippmann, W. (2003). *La opinión pública*. Cuadernos de Langre.

Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Alianza Editorial.

Peris, A. (2012). Nación española y ficción televisiva. Imaginarios, memoria y cotidianidad. En *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Publicacions de la Universitat de València.

Wheeler, D. (2016). The future of nostalgia: reinvindicating Spanish actors and acting in and through Cine de barrio. En *Performance and Spanish Film*. Manchester University Press.

Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco: La aventura de una cinematografía periférica*. Filmoteca Regional de Murcia.

9. Webgrafía

Boadas, A. M., Navas De Pereira, G. H., y Plaza, J. (2016). La imagología literaria: Una propuesta de aplicación. *Núcleo*, 32-33, 137-170. http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_n/article/view/13925

Bogas Ríos, M.J. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz*. [Tesis Doctoral en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/47750/>

Briones, C. (1994). «Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos»: Usos del pasado e invención de la tradición. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias del Hombre*, 21(1), 99-129. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1395>

De Cervantes, M. (1613). *La gitanilla*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccr5r6>

Durán Manso, V. (2011). Televisión Española, un cine para todos que no olvida a los clásicos. *Revista Comunicación*, 1(9), 67-81. http://revistacomunicacion.org/pdf/n9/monografico/M05.-Television_Espanola_un_cine_para_todos_que_no_olvida_a_los_clasicos.pdf

García Carrión, M. (2018). España, sesión continua. Nacionalismo banal y espectáculo cinematográfico en los años de la dictadura de Primo de Rivera. En *Ondear la nación. Nacionalismo banal en España*. (pp. 97-119). Comares Historia. <https://elibro-net.cuarzo.unizar.es:9443/es/ereader/unizar/153284?page=5>

Labanyi, J. (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Centro de Estudios Andaluces. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/lo-andaluz-en-el-cine-del-franquismo-los-estereotipos-como-estrategia-para-manejar-la-contradiccion>

Martínez Vicente, B. (2012). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español, (1896-1932)*. [Tesis Doctoral en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/15400/>

Núñez Florencio, R. (2015). La construcción de la identidad española: Símbolos, mitos y tipos. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 5, 171-190. http://albolafia.com/trab/LaAlbolafia_N5%28octubre2015%29.pdf

Pérez Gras, M. L. (2016). Imagología: La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales. *Enfoques*, 28(1), 9-38. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6091323>

Rodrigo Alsina, M. y Medina Bravo, P. (2006). Posmodernidad y Crisis de Identidad. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 3, 125-146. <https://docplayer.es/31202753-Posmodernidad-y-crisis-de-identidad.html>

Ruiz Muñoz, M.J. y Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Centro de Estudios Andaluces. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/la-imagen-de-la-mujer-andaluza-en-el-cine-espanol>

Ruiz Muñoz, M. J. (2010). Las secuelas de los tópicos folclóricos del cine español. Un diagnóstico de los formatos de entretenimiento televisivos. *Ámbitos*, 19, 183-196. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2010.i19.11>

Sánchez Alarcón, I., Ruiz Muñoz, M. J., Díaz Estévez, M., Martín Martín, F. M., Vera Balanza, T., Meléndez Malavé, N., y Fernández Paradas, M. (2008). *Personajes, acciones y escenarios andaluces en el cine español (1934–2006)*. Centro de Estudios Andaluces. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/personajes-acciones-y-escenarios-andaluces-en-el-cine-espanol-1934-2006>

Santos Unamuno, E. (2018). Ficción televisiva y estereotipos (inter)nacionales: un acercamiento imagológico a El Ministerio del Tiempo (2015–2016). *Annis. Revue*

d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe-Amérique.
<https://doi.org/10.4000/amnis.3324>

Schilling, P. (2017, 1 diciembre). Cine e identidad Nacional española. *El Salto*.
<https://www.elsaltodiario.com/el-baul-de-kubrick/cine-historico-e-identidad-nacional-espanola->

Sola-Morales, S. (2017). La importancia de la tradición en los procesos identitarios. *Ars Brevis*, 23, 207-223. <https://raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/338625>

Tello Díaz, L. (2020). Evolución del periodismo cinematográfico en la televisión española: el paradigma de RTVE (2005–2018). *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 17, 457-480. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/547>

Trenzado Romero, M. (2000). La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz. *Revista de Estudios Regionales*, 58, 185-207.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=252855>

Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939–1975)*. Marcial Pons, Ediciones de Historia. <https://elibro.net/es/ereader/unizar/130674?>

Villar Movellán, A., y Dabrio González, M.T. (1999). La muerte del torero: el triunfo del héroe. *Laboratorio de Arte*, 12, 393-414.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=636451>

10. Videografía

Blasco Ibáñez. (1916). *Sangre y arena* [película].

Cahen, E. (1958). *Venta de Vargas* [película].

Del Amo, A. (1954). *El pescador de coplas* [película].

Demicheli, T. (1959). *Carmen, la de Ronda* [película].

García Cardona. (1910). *Benítez quiere ser torero* [película].

Lazaga, P. (1962). *Aprendiendo a morir* [película].

Lazaga, P. (1966). *Nuevo en esta plaza* [película].

Lucía, L. (1967). *Las cuatro bodas de Marisol*. [película].

Quintanar, F. (director). (2012, 10 de marzo). Cine de Barrio - Carmen la de Ronda. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Quintanar, F. (director). (2012, 17 de noviembre). Cine de Barrio – Las cuatro bodas de Marisol. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Quintanar, F. (director). (2013, 26 de enero). Cine de Barrio – Venta de Vargas. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Quintanar, F. (director). (2013, 4 de mayo). Cine de Barrio – Aprendiendo a morir. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Quintanar, F. (director). (2013, 14 de diciembre). Cine de Barrio – El Pescador de coplas. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Quintanar, F. (director). (2016, 2 de julio). Cine de Barrio – Nuevo en esta plaza. [Episodio de programa de televisión]. En José Luis Pastor (productor), *Cine de Barrio*. La 1, RTVE.

Sebastián Bollaín, J. (1995). *Belmonte* [película].