

# Trasvases entre literatura, música y cine: el motivo narrativo de la honra femenina en *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936)\*

Transfers between Literature, Music and Cinema: the theme of female honor in *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) and *María de la O* (Francisco Elías, 1936)

Olga García-Defez

Universitat de València/Universidad Internacional de Valencia (VIU)

olga.garcia@uv.es

ORCID 0000-0003-3092-2148

Recibido el 20 de agosto de 2022

Aceptado el 8 de abril de 2023

BIBLID [1134-6396(2024)31:2; 599-625]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i2.26005>

## RESUMEN

En el cine sonoro coincidente con la II República Española hasta el golpe de estado de 1936 aparece con cierta frecuencia el motivo narrativo de la honra femenina, entendida esta como la obligación de mantener un comportamiento sexual regulado y sometido al escrutinio constante del núcleo social. Una de las variaciones en el tratamiento filmico de este motivo es la posibilidad de que la reputación individual, y por extensión familiar y social, se vea rota por una información calumniosa. Así ocurre en las películas *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936), filmadas en el mismo contexto de producción. Este texto analizará la presencia del motivo narrativo central de la honra femenina en las tres y mostrará su participación en una visión inmovilista de la sociedad y ajena a los cambios modernizadores de su contexto sociopolítico.

**Palabras clave:** Cine Español. II República Española. Adaptación cinematográfica. Patriarcado. Estereotipos de género. Honra femenina.

\* Este trabajo ha sido financiado por el programa postdoctoral PINV2020-Universitat Jaume I (POSDOC/2020/22) y ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación “Cultura popular y modernismo reaccionario en España: la construcción de identidades políticas a través de los medios de masas (1898-1936)” (UJI-B2029-10).

## ABSTRACT

In the sound cinema coinciding with the Second Spanish Republic until the coup d'état of 1936, the narrative motif of female honor appears with some frequency, understood as the obligation to maintain regulated sexual behavior, and subjected to constant scrutiny by the social nucleus. One of the variations in the filmic treatment of this motif is the possibility that individual reputation, and by family and social extension, is broken by slanderous information. This is the case in the movies *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936), filmed in the same context of production. This text will analyze the presence of the central narrative motive of female honor in all three and show its participation in an immobilistic vision of society and outside the modernizing changes of its socio-political context.

**Keywords:** Spanish Cinema. Second Spanish Republic. Film adaptation. Patriarchy. Gender Stereotype. Female honor.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Visión religiosa: calumnia, sufrimiento, redención. 3.—Honor atemporal y colectivo: La nobleza es baturra. 4.—Concepción racial de la honra. 5.—A modo de conclusión. 6.—Referencias bibliográficas.

### 1. —Introducción

En el contexto cultural español contemporáneo las relaciones intermediales entre literatura, algunos géneros musicales y cinematografía han sido constantes desde el nacimiento de las pantallas, creándose un entramado de entrecruzamientos e influencias mutuas que estuvieron presentes en el *cine de los orígenes* y que permanecieron cuando la nueva cultura visual ganó el favor del público y se consolidó como espectáculo de masas e industria incipiente, sorteando los envites de los sectores anticinematográficos eclesíasticos (Minguet Batllori, 1998), la *cinofobia* de algunos intelectuales (Pérez Bowie, 1996) y el polémico debate sobre la supremacía del teatro o del cine<sup>1</sup>.

1. La confluencia de teatro, cine y música durante la primera década del cine abarcó formas diversas, como el cine como argumento zarzuelista (las referencias al cine en el teatro lírico entre 1896 y 1931 han sido estudiadas por Ramón Sobrino (2021), con gran profusión de datos, y el cine como tema y argumento de zarzuelas por Gallego Gallego (2021); el cine como argumento teatral; los números musicales previos y acompañamiento musical durante las proyecciones (improvisado o con partitura y, a menudo, de piano), un sistema que se ha recuperado en algunas proyecciones actuales (un resumen de los motivos prácticos, estéticos y psicológicos de la tempranísima unión de cinematógrafo y música se encuentra en Arce, 2008); el uso de los teatros para programaciones exclusivamente cinematográficas; la inclusión directa de films de corta duración como complemento de algunas representaciones teatrales o formando parte de la representación (por ejemplo, en *Trampa y cartón* de Muñoz Seca y Pérez Fernández, estrenada en diciembre de 1912, se proyectaba una filmación entre los dos actos de la obra); los film cuyo argumento gira en torno a una representación teatral o son adaptación de una obra, etcétera. Y ejemplos, a menudo perdidos sin remedio,

La progresiva maduración y autonomía del lenguaje cinematográfico durante el periodo silente y su decidida voluntad de emancipación del teatro no disminuyeron el sistema de vasos comunicantes con la literatura y la música, no siempre bien visto por intelectuales, críticos y teóricos coetáneos<sup>2</sup>. Gracias a esta intermedialidad se produjeron transacciones de la sintaxis propia del teatro al cine, inserciones de principios del lenguaje filmico en la construcción dramática, acompañamiento musical desde las primeras proyecciones y un intercambio de argumentos teatrales y también musicales que socorrieron a la cinematografía desde que arrancó su producción de ficción.

Este tercer factor de conexión es el que centrará nuestra atención, de modo que recordaremos que hasta el final del periodo silente se siguieron difuminando las fronteras entre literatura, música y cine con el método de la adaptación de obras literarias y líricas<sup>3</sup>. Estas migraciones intertextuales entre artes populares aumentaban la *accesibilidad* en el espectador (Abuín González, 2012) y contravenían opiniones periodísticas que afirmaban que “al espectador de los cines le disgusta sobremanera enterarse por adelantado de los asuntos de las películas” (Gumucio, 1925: 10), ya que la reutilización de argumentos previos convirtió en éxitos de taquilla a algunas adaptaciones, tanto de zarzuelas como de novelas y obras de teatro<sup>4</sup>. De forma paralela, durante los años veinte y treinta, se produjo la participación directa de algunos creadores teatrales en la cinematografía, desde Carlos Arniches, situado en la cumbre numérica de los autores adaptados, con sesenta y tres películas basadas en sus obras, hasta Jacinto Benavente, cuyos textos

---

como los cronofotogramas con arias de zarzuelas de Ruperto Chapí exhibidos en 1901 en el Salón de Actualidades de Madrid (Martínez Álvarez, 1993); *El ciego de aldea* (A. García Cardona, 1906), inspirada en la narración popular del romance de ciego, o la primera adaptación conocida del drama religioso-fantástico de Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, Ricardo Baños, Albert Marro, 1908), más cercana al teatro filmado que a la asimilación del lenguaje cinematográfico (González López, 1983); la revista musical *Películas madrileñas* (Pedro Baños, José Manzano, 1908); las adaptaciones de zarzuelas de Segundo de Chomón en 1910, etcétera.

2. Como explica Pérez Bowie, al afianzarse el cinematógrafo se produjeron tres posturas básicas, siendo una de ellas de rechazo absoluto de la dependencia que presentaba el cine respecto al teatro, con críticos que veían “frustradas sus esperanzas de creación de una industria nacional totalmente independiente del viciado sistema teatral” (1996: 52).

3. La zarzuela fue la base argumental de alrededor el diez por ciento de la producción cinematográfica nacional (Arce, 2012).

4. En el caso de la zarzuela, tres de las más representadas durante el periodo 1931-39 fueron llevadas al cine con el mismo título antes de la Guerra Civil: *La verbena de la Paloma* (367 representaciones), *La Dolorosa* (288 representaciones) y *Doña Francisquita* (244 representaciones) (González González, 1996:32). Otra manifestación musical, la revista, gozó de gran popularidad durante el periodo republicano y fue frecuente que sobrepasaran las 200 representaciones, superando la media de los espectáculos dramáticos (González González, 1996:47), pero su relación con el cine fue menor (*Las Leandras*, una de las revistas de mayor éxito, no se llevó al cine hasta 1969) y es una cuestión que trataremos en otro momento.

dieron lugar a veintitrés adaptaciones filmicas (de Mata Moncho Aguirre, 2011), al mismo tiempo que simultaneó su prolífica producción teatral con las labores de productor, guionista y co-director de cine<sup>5</sup>.

Y así llegamos hasta los años treinta, con un cinematógrafo caracterizado, entre otros aspectos, por la instalación y primeros pasos del sistema sonoro sincronizado. Esta novedad técnica, no solamente no rompió la vinculación del cine de ficción con la música y las letras impresas, sino que la renovó y siguió acudiendo a ellas como caladeros donde encontrar argumentos y diálogos susceptibles de ser asumidos por el lenguaje audiovisual y fragmentos musicales y canciones que explotaban al máximo la nueva capacidad acústica del cine *parlante*.

La existencia de estos préstamos ha generado una literatura periodística y académica que ha intentado describir, analizar y comprender todas las formas y consecuencias de la adaptación/traslación/transposición/recreación de la obra literaria o musical a la cinematográfica. Uno de estos efectos es la transmisión y persistencia de ciertos temas y motivos narrativos precinematográficos. En el estudio de la literatura, tanto escrita como oral, se incluye la detección y descripción de temas que han ido transitando por los sucesivos corpus y épocas. Así como de motivos que constituyen una unidad narrativa de acción diferenciada de la fórmula, entendida como una unidad discursiva, y del tópico como lugar común literario, y cuya reiteración ayuda al reconocimiento y a la descodificación del texto por parte de los lectores/oyentes/espectadores (González, 2012).

Esta localización y análisis de temas y motivos es una metodología exportable a la imagen en movimiento que permite la elaboración de glosarios, evidencia estilemas y firmas de estilo de algunos creadores y posibilita establecer corrientes discursivas en franjas cronológicas determinadas donde se aprecia una acentuación de las adaptaciones que perpetúan dichas temáticas. Con la particularidad de que el cinematógrafo exige la diferenciación entre motivo narrativo y visual<sup>6</sup>, siendo el primero el que nos interesa en la reutilización de argumentos y la persistencia de temas en la cinematografía de ficción parcelada cronológicamente entre la consolidación del sonoro y el inicio de la Guerra Civil. En este periodo de tiempo, en realidad breve y encajonado entre efemérides que mezclan lo cinematográfico con lo histórico-político, las traslaciones entre medios vivieron un auge<sup>7</sup>.

5. Un listado de 1.183 producciones cinematográficas basadas en 1.012 obras literarias de 537 autores españoles se encuentra en: < [https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/catalogo\\_peliculas/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/catalogo_peliculas/)>.

6. Ni siquiera Balló y Bergala, editores de *Motivos visuales del cine* (2016) proporcionaron una definición precisa y concreta del concepto de motivo visual, ya que su decisión editorial fue dotar de libertad a los autores del volumen para que glosaran aquellos motivos que tenían la suficiente entidad ontológica y la suficiente predicación para ser considerados como tales.

7. Según Gubern (1977: 96), en 1932 las adaptaciones constituyeron un 33% de la producción, en 1933 un 35%, en 1934 un 57%, en 1935 un 59% y en 1936 un 50%.

Una consecuencia de esta dependencia es la *continuidad narrativa* en los guiones y la pertenencia a una *cadena creativa* (Balló y Pérez, 1998), que provoca la presencia en el corpus citado de temas *universales* como el honor (individual, familiar y social)<sup>8</sup> y de motivos narrativos dependientes, como la honra femenina<sup>9</sup> y su ratificación social en forma de reputación. Un recorrido, inconcluso debido a la dificultad para conocer el contenido exacto de los argumentos de los films no conservados, muestra cómo distintas representaciones de la gestión del motivo narrativo de la honra femenina aparecen con cierta frecuencia en los argumentos de ficción del cine sonoro producido entre 1932 y 1936. Siendo relevante el fuerte contraste entre la persistencia de un concepto profundamente conservador y aliado de una concepción patriarcal de la sociedad y un entorno de producción sociopolítico bicéfalo, donde convivía una legislación acorde a las reivindicaciones de igualdad jurídica entre los géneros<sup>10</sup> y un sector contrarrevolucionario que demandaba el mantenimiento o reintegración de los valores tradicionales del catolicismo (Díez Fuentes, 1995). Esta lectura transversal permitirá mostrar la variedad de recursos narrativos que apuntalaron la idea de mantener el control total sobre el cuerpo y las acciones de las mujeres a través de la sumisión a determinadas normas morales.

8. La primera acepción de la palabra honor en la RAE la define como “cualidad moral que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo” (RAE, 2021). Mientras que el honor masculino es más amplio, el femenino se articula alrededor de la virtud como la cualidad moral básica y su salvaguardia como el deber a cumplir, entendiendo, además, que la virtud consiste en el sometimiento a la autoridad masculina, el pautado del impulso sexual y la normativización de la práctica sexual. La alusión al prójimo en la definición de la RAE introduce otro aspecto fundamental, la trascendencia de lo personal y la intervención del núcleo social, cuya presencia sancionadora se asocia al concepto de honra, definida por la misma institución como “buena opinión y fama adquiridas por la virtud y el mérito” (RAE, 2021), que en el caso femenino se reducen a la defensa de una reputación que requiere la virginidad prematrimonial y la posterior fidelidad conyugal, conseguidas a través de la continencia, el decoro y el recato. Si acudimos a la RAE es porque el concepto de honor y de honra y los códigos de honor han tenido significados y componentes distintos a lo largo del tiempo, difíciles de glosar en estas líneas. Por cronología, ambos son más rastreables en la literatura y, por cuestiones históricas, están muy ligados a la pureza de linaje. En el caso que nos ocupa, la honra femenina recoge la herencia de la perpetuación del linaje, se mezcla con la moral religiosa y se une al tradicionalismo defensor del inmovilismo social.

9. Precisamente por su proyección social, cualquier mancha en la honra femenina ensucia, por extensión, el honor del esposo, el familiar y el del núcleo social. Otra característica de la honra femenina es que necesita la renovación constante de su reconocimiento social y su naturaleza es tan frágil que cualquier síntoma de pérdida se convierte en un cuestionamiento, sin necesidad de que haya detrás un hecho comprobado que lo respalde, de modo que el rumor, la sospecha, y más allá, la calumnia, son suficientes para perder la reputación.

10. Aunque las prácticas sociales, de evolución más lenta, siguiesen manteniendo unas dinámicas basadas en los principios del patriarcado, sí hubo un esfuerzo institucional por conseguir “la democratización del sistema político” y convertir a las mujeres en ciudadanas políticas (Aguado, 2008:127), equiparando los derechos de las mujeres: sufragio, igualdad jurídica, divorcio, reconocimiento de los hijos naturales, libertad de culto, protección del trabajo, acceso a la universidad, etcétera.

De esta forma, observamos cómo en algunas producciones del periodo se recurre al sistema de presentar dos modelos de conducta antagónicos, la vieja polaridad moral de la mujer virtuosa y la pecadora, un recurso que se percibe en los fragmentos conservados de *Una morena y una rubia* (José Buchs, 1933). Esta adaptación de una novela de Francisco Camba, con título de reminiscencias zarzuelistas, expone la dicotomía reduccionista que construye, por una parte, el estereotipo de la joven rubia a partir de componentes iconográficos, siguiendo el modelo del *star system* hollywoodiense, y conductuales, como el cosmopolitismo de la clase alta que encubría comportamientos indecorosos. Y por otro, el estereotipo de la morena, con rasgos regionales acentuados, normalmente de clase baja y rural y poseedora de una virtud sin mácula.

Este esquema se repite en las dos contribuciones de José Buchs al subgénero de cine religioso: *Madre alegría* y *El niño de las monjas*, ambas de origen literario y producidas en 1935. En la primera, la deshonra de Lola (Laly Cadierno) se castiga con la imposibilidad de simultanear su vida licenciosa con la maternidad, siendo asumido ese papel por la madre Alegría (Ana de Leyva), mientras que en *El niño de las monjas* el sometimiento al recato de Soledad (Raquel Rodrigo) es premiado con el matrimonio con el protagonista, quien anteriormente había tenido una relación con la licenciosa y rica Gloria (Celia Escudero). El efecto no deseado de este esquema de contrarios es que se corre el riesgo de la identificación espectral con la parte del binomio no deseada y que requiere de escenas que contradicen la moral que se pretende defender. Así se percibió en la crítica aparecida en *Filmor* sobre *El niño de las monjas*: “[...] ello da lugar a escenas escabrosas y sugerencias de toda índole, con el añadido además, de un baile semidesnudista [sic] y lúbrico” (citado en Sanz Ferreruela, 2013: 77).

En otro grupo de producciones se opta por centrar la atención argumental en una protagonista que dinamita su honra con efectos opuestos, entrando en juego la figura del seductor, bien valorado en un sistema de doble moral que medía de forma distinta las acciones femeninas y masculinas (Fernández, 2000). En *Rosario la Cortijera* (León Artola, 1935) se recoge el argumento de origen literario de Paso y Dicenta hijos y se muestran los efectos trágicos del deseo femenino. Rosario (Estrellita Castro) es la novia de Rafael, pero es seducida por Manuel en una escena donde la necesaria elipsis del acto sexual es compensada transmitiendo la idea de *caída* de forma auditiva, con la letra de una canción extradiegética (“que cántaro que va a la fuente se puede romper...”), y de forma visual, con un plano de un cántaro de agua bajo una fuente que acaba rebosante y tumbado. Este hecho, al ser de conocimiento público, desemboca en la muerte de Manuel a manos de Rafael, dejando a Rosario en la más absoluta soledad del plano final.

En otros casos, se permite la redención del pecado. En *Incertidumbre* (Isidro Socías, Juan Parellada, 1936), la irregularidad de la situación sentimental de la protagonista (la mexicana Hilda Moreno) es la que cuestiona su honra, pero se recurre a un futuro matrimonio como remate cerrado y compensatorio. Lo mismo

sucede en *Héroes del barrio* (Armando Vidal, 1936) según la descripción de la sinopsis realizada por Díaz Puertas: “[...] trata de una corista que fue abandonada por su marido y tuvo que dedicarse a la revista para dar de comer a su hija. Pero el hijo del carpintero del teatro, que la ama, la ayuda a salir adelante y se casa con ella tras divorciarse” (2017: 304). El final reparador también aparece en la versión cinematográfica de la obra de teatro *La Millona* de Enrique Suárez de Deza, dirigida por Antonio Momplet en 1936. En ella, Lina Yegros interpreta a una mujer que debe responder por el origen deshonesto de su fortuna y, a pesar de que llega al asesinato, es absuelta por el tribunal que la juzga. En el caso de *Sobre el cieno* (Fernando Roldán, 1933), película desaparecida, se desconoce el tratamiento de la reputación de las protagonistas en un film centrado en describir el ambiente prostibulario madrileño. De forma similar, y a falta de una descripción minuciosa de su argumento, queda por saber en qué consiste el supuesto falso testimonio de *El octavo mandamiento* de Arturo Porchet, estrenada en febrero de 1936.

Con bastante frecuencia la deshonra se manifiesta con un embarazo extramatrimonial que evidencia ante el núcleo familiar y social la conducta desviada de la protagonista, a pesar de que legalmente la Constitución de 1931 (Gaceta de Madrid, n.º 344, 10/12/1931: 1578) había equiparado a los hijos naturales con los habidos dentro del matrimonio. Así sucede en *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), película de origen musical que explicita las implicaciones familiares de las conductas indecorosas cuando la madre de Dolores fallece al instante de saber que su hija (Rosita Díaz Gimeno) está embarazada; en *Vidas rotas* (Fernández Ardevín, 1935), procedente de un relato literario de Concha Espina que contraviene el desarrollo clásico del melodrama y deja a Irene (Maruchi Fresno) sin recuperar al hijo habido con el protagonista; en *Rinconcito madrileño* (León Artola, 1936), cuyo final sí permite a Rosa (Pepita C. Velázquez) recobrar a su hija y casarse con el padre de la niña, después de que este haya vivido con otra mujer; en *El secreto de Ana María* (Salvador de Alberich, 1935), basada en la novela homónima de Rafael López de Haro, cuya conservación parcial impide saber el desenlace de la entrega del hijo extramarital de la rica Ana María (Lina Yegros) a otra familia más humilde; en *La hija de Juan Simón* (J. L. Sáenz de Heredia, 1935), de origen teatral<sup>11</sup>, en la cual la protagonista (Pilar Muñoz) se queda embarazada de un cantautor, con la mala fortuna de que este es encarcelado y ella tiene que arrastrar su culpa sin la ayuda familiar, hasta que se produce el feliz reencuentro; en *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, Luis Buñuel, 1936), la película que redimía a Candelas (Ana M.<sup>a</sup> Custodio) de la caída en desgracia de su maternidad con la ayuda de dos soldados, y en la versión que Fernando Delgado dirigió en 1936 de la novela *Currito de la*

11. Se trata de una adaptación de *La hija de Juan Simón: drama popular en un prólogo y tres actos (dispuestos en ocho cuadros), en verso y prosa, adaptación del guion cinematográfico*, de José María Granada y Nemesio M. Sobrevilla, edición de La Farsa de 1930. Al parecer, la obra se inspiraba en una milonga de éxito.

*Cruz* de Alejandro Pérez Lugín, con una Rocío (Elisa Ruiz Romero) que huye a México con el torero rival de Curro y retorna con un hijo, obteniendo el perdón del protagonista en forma de boda.

La infidelidad matrimonial, poco habitual en las pantallas de este periodo, se trata de forma punible en *La bien pagada* (Eusebio Fernández Ardavín, 1935), traslación de una novela de José María Carretero, con el castigo de las relaciones adúlteras de la protagonista (Lina Yegros) a través de una progresiva degradación que concluye con su muerte. El carácter involuntario del adulterio de María (Rosita Lacasa) en *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1934) muestra cómo la pérdida de la honra es entendida por su marido como una pérdida de su propio honor y, aunque el guion explota el dramatismo, llegando a la tensión de un posible divorcio, en la última escena se produce una reconciliación que contradice el título<sup>12</sup>.

En otro grupo de películas la honra se cuestiona desde bases endebles y con una falta de comprobación empírica que no frena el proceso de sospecha. En la zarzuelista *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) se combina la modernidad filmica con un pasado premoderno (Faulkner, 2017), donde Julián duda de la debida fidelidad de una Susana (Raquel Rodrigo) agasajada por don Hilarión; la *Morena Clara* de Florián Rey (1936), también de origen teatral, vuelve a situar a Trini (Imperio Argentina) bajo la sospecha y en *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935), basada en el sainete surgido de la pluma de Carlos Arniches y Antonio Estremera en 1924 y segunda adaptación cinematográfica<sup>13</sup>, el protagonista masculino se erige como modelo del caballero defensor de su honor. Pero la acentuación del carácter grotesco del personaje y la evidencia de su doble rasero moral, acorde al progresismo de los artífices de la productora Filmófono, se muestra desde la primera escena. El protagonista considera que su honor masculino ha sido mancillado tras malinterpretar una sombra de su esposa Felisa (Luisita Esteso) con otro hombre, un indicio pretendidamente visual, que le sirve de razón suficiente para intentar matar al visitante, arrojar a la calle a su esposa, a pesar de su embarazo, y renegar de su paternidad durante toda la trama, hasta que un desenlace acomodaticio, coincidente con el teatral, le une a su hija y a su nieto<sup>14</sup>.

12. A pesar de que Balló y Pérez (1998) consideran a la mujer adúltera como uno de los argumentos universales del cine, en la fase de la cinematografía española que nos ocupa su presencia es casi insignificante y nótese que, de los dos ejemplos mencionados, en uno de ellos (*Madrid se divorcia*), la infidelidad conyugal es totalmente involuntaria, ya que el perpetrador del acto roba la llave de la casa, se introduce en la habitación de la protagonista y la viola aprovechándose de su estado de semiconsciencia.

13. La primera la dirigió Manuel Noriega en 1925, véase Zabala (2017).

14. Sobre la traslación del sainete *Don Quintín el amargao* o *El que siembra vientos...Sainete en dos actos, divididos en cinco cuadros con música del maestro Jacinto Guerrero* al medio cinematográfico y las transformaciones y adiciones realizadas en el guion, véase Azcue (2018).

Siguiendo la misma tendencia, *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936) es la versión de Cifesa de la novela de Enrique Pérez Escrich publicada en 1863 y combina una puesta en escena con soluciones solventes e interpretaciones excesivamente teatrales con una temática reaccionaria. En una sociedad rural, clasista y anacrónicamente folclórica, Ángela (Pilar Muñoz) reúne todas las virtudes femeninas, pero tiene la desgracia de ser la hermana del bandido *el señorito salamanquino* y un encuentro clandestino con él sume a su marido en una duda sobre su comportamiento moral que le legitima para desvincularse emocionalmente de su esposa e hijo durante todo el metraje. En el caso de la segunda versión de la zarzuela con libreto de los Álvarez Quintero (1903) titulada *La reina Mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1936) se retoma el cuestionamiento social de la reputación femenina especificada en Coral (María Arias), quien se traslada a vivir junto a su hermano porque está esperando el excarcelamiento de su amado Esteban, generando un torrente de habladurías entre sus nuevos vecinos.

Un caso singular en este panorama de personajes femeninos marcados por la sumisión a reglas sociales y familiares antimodernas surge de las modificaciones que el guion literario de *El gato montés* (Rosario Pí, 1935) realizó sobre la opereta homónima de Manuel Penella. En la obra musical, Soleá responde al dictado de la concepción pasiva de los personajes femeninos, mientras que “la subversión a la que Pi somete al material original” la transforma en una mujer independiente y activa “que es capaz de proteger ella misma a los hombres que la rodean” (Melero, 2010: 163), escapando en cierta forma de la esclavitud del examen social.

A estas variaciones se suman los argumentos que relatan pérdidas de la reputación por quebrantos inexistentes de la honra y cuyo origen se encuentra en la maledicencia y la difamación a través de un rumor que “una vez fuera de la boca [...] toma fuerza poco a poco [y] vuela ya de un lugar a otro”<sup>15</sup>, extendiéndose a pesar de su falsedad y victimizando a la protagonista bajo el esquema narrativo del falso culpable. Así sucede en *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *María de la O* (Francisco Elías, 1936). Las tres difuminaron las fronteras entre cine, teatro y música popular con una cercanía cronológica que las sitúa en un nicho cultural común, al mismo tiempo que formaron parte de la tendencia del cine sonoro republicano que perpetuaba mitos tradicionales como el de la honra femenina entendida como recato y contención sexual (Fernández, 2000). Sus diferencias se basan en su recontextualización a partir del texto fuente, así como en la distancia cronológica, más histórica que puramente numérica, entre la recepción de la obra primigenia y la distribución y exhibición de la obra filmica en el caso de *María de la O*, estrenada el 27 de noviembre de 1939.

15. Aria de don Basilio *La calumnia* de *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini (1816).

## 2.—*Visión religiosa: calumnia, sufrimiento, redención*

De la película *El agua en el suelo* no consta una versión impresa del argumento como obra teatral firmada por los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, ni se cita en la nómina de sus estrenos recopilados por Mariano de Paco (2010). Como señalan Castro de Paz (2001) y Román Gubern (2017), los Álvarez Quintero habrían escrito expresamente la obra para Eusebio Fernández Ardavín, sin que la historia pasara previamente por las tablas, con el objetivo de ser la primera producción sonora rodada en los estudios CEA (Cinematografía Española Americana) de Madrid, presididos de forma honoraria por Jacinto Benavente y con los propios hermanos en el puesto de vicepresidentes. Sí se recoge el argumento salido de la pluma de los Álvarez Quintero en la sección “argumentos de películas” de sus *Obras completas* (1969), con una entradilla que informa que la música de la película la compuso el maestro Alonso, que estuvo dirigida por Eusebio Fernández Ardavín y las fechas de estreno<sup>16</sup>. A continuación, cuatro epígrafes desarrollan un relato cuyo tema principal había sido ensayado en *La calumniada*, un drama en tres actos estrenado en el teatro de la Princesa el 21 de febrero de 1919. En esta obra un escritor difunde un falso rumor sobre la integridad moral, estrictamente sexual, de una joven, que acaba siendo defendida por un hispanista norteamericano que se ha enamorado de ella, sirviendo así la trama como el envoltorio de un trasfondo de corte político donde es fácil adivinar la identificación buscada por los autores entre mujer y patria calumniadas. La esencia temática de este precedente teatral se recoge en *El agua en el suelo*, pero con la novedad significativa que implica elevar a dos los personajes calumniados y que uno de ellos pertenezca al bajo clero regular, al sacerdocio de a pie de una pequeña ciudad provinciana.

Con posterioridad al estreno de *El agua en el suelo* existen dos referencias bibliográficas que responden a la coyuntural difusión de la novela cinematográfica, o lo que es lo mismo, publicaciones de bajo coste, precio reducido y escritura simplificada que ofrecían al lector una reelaboración del guion literario a partir del visionado de la película y conformaban una nueva traducción del relato audiovisual a la literatura que no tenía por qué ser fiel ni al texto fuente ni al texto literario previo, en caso de que existiese. Es decir, se creaba un nuevo producto paralelo a la posible obra literaria original y a la producción cinematográfica que conservaba el título de la película para asegurar una identificación inequívoca por parte del lector. El objetivo de estas publicaciones, como explica Díaz Puertas (2001), era puramente mercantil, se aprovechaba el éxito espectral de las películas para

16. La relación de los hermanos Álvarez Quintero con el cine es doble, por una parte, se adaptaron algunas de sus obras, llegando a producirse treinta películas según de Mata Moncho Aguirre (2011) y veintitrés según la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/>), por otra, escribieron argumentos directamente filmicos.

crear un producto asociado de consumo fácil que, al mismo tiempo, servía de refuerzo a una obra que a veces seguía estando en pantalla.

Una de estas dos publicaciones fue editada en Barcelona por Ramón Sala Verdaguer y formaba parte de *Biblioteca Films*, una colección de libros de bolsillo de la editorial Alas que entre 1924 y 1936 llegó a los 642 números y tuvo una frecuencia decenal y posteriormente semanal (Díaz Puertas, 2001). El ejemplar dedicado a *El agua en el suelo* es el número 138, tiene 70 páginas, un precio de una peseta y está fechado en el año X, es decir, en 1934. La portada contiene una ilustración de Maruchi Fresno con el vestido de época que luce en una escena y a su lado, su propio nombre y los de Nicolás Navarro y Luis Peña. En la parte central se dedican unas páginas a reproducir fotogramas de la película en el mismo orden que aparecían en la película.

La segunda publicación es un número de la colección *Ediciones Especiales* de *La novela semanal cinematográfica*, editadas por Francisco Mario Bistagne entre 1927 y 1936. Con una frecuencia semanal se publicaron 513 números de 72 páginas y una peseta de precio (Díaz Puertas, 2001). El ejemplar dedicado a la película carece de fecha de edición impresa, pero es lógico situarla en 1934, en un momento posterior pero próximo al estreno, ya que la función de estos pequeños libros era incentivar el visionado en las salas o reforzar el recuerdo de la obra audiovisual y poder conservar su contenido en un formato distinto. Como en el resto de los números, se trata de un argumento novelado que se permite algunas modificaciones del guion literario, como los párrafos iniciales que aluden a un tiempo prediegético nacido de la imaginación del adaptador anónimo, pero mantiene el eje de la difamación simultánea de los protagonistas, la presencia de la perversión del principio de veracidad del medio periodístico escrito y el fuerte sentido religioso que palpita tras la historia.

Por su parte, el argumento de los Álvarez Quintero sigue la característica moderación ideológica de sus autores, con una adhesión al mantenimiento de la sociedad burguesa y de sus instituciones básicas, y al inmovilismo formal que practicaron, con una clara estructura teatral clásica tripartita. El texto se inicia con la presentación de los personajes, prosigue con la creación y difusión de la calumnia que cuestiona la honra femenina y finaliza con su resolución. A lo largo de sus párrafos se integran una serie de personajes que comulgan con la línea general de los autores descrita por Ríos Carratalá, con un “mundo idílico poblado por señoritos ociosos, jóvenes alegres y casamenteras, caciques benéficos y criados dispuestos a dar la vida por la sonrisa de sus amos en un ambiente de concordia patriarcal” (2006:14). En *El agua en el suelo* ese mundo se concreta en Guadalema<sup>17</sup>, el cacique es don Apolinar Vilaredo, un indiano retornado junto a su hijo Poli, a su vez representación del señorito ocioso, y junto a su hija Maruchita, una

17. Guadalema es un pueblo imaginario que aparece en varias obras de los Álvarez Quintero.

joven casadera cuyo único atributo es ser la novia de Jorge. A los cuatro les une una estrecha amistad con el padre Gustavo Azores, a la sazón, confesor y guía espiritual de la joven. Esta relación, aunque marcada por la pureza, comienza a ir de boca en boca por la ciudad y recae en la redacción de *El mal bicho*, una publicación local amarillista, donde se encuentra de paso el escritor Alejandro Colinas, quien, en una competición con el resto de los periodistas, compone un poema que claramente alude a una relación inmoral entre Maruchita y el sacerdote.

El poema es editado en el periódico y el escándalo mayúsculo obliga a ambos a marcharse de la ciudad, él con paradero desconocido y ella a Madrid, donde en una ocasión conoce a Alejandro Colinas. Forzando el concepto de casualidad, los autores provocan que, transcurrido un año, los tres protagonistas de la historia coincidan en el pueblo Los Cantales. Allí, el sacerdote relata a su nuevo amigo Alejandro lo sucedido en Guadalema y le narra una parábola sobre las dificultades de recuperar una reputación perdida. Confundido y nuevamente atraído por Maruchita, Alejandro afianza su relación con ella, pero no sabe cómo resolver el conflicto que él mismo ha creado y devolverle a la joven su dignidad perdida. Decide ir a Madrid y recuperar las cuartillas difamatorias que escribió en la redacción del periódico y una vez entregadas a Maruchita y seguidamente quemadas, se prometen en matrimonio con la bendición del padre Ozores. A continuación, dos letras de canciones completan el argumento: *Canción de la "Gitaniya"* [sic] y *Canción del zagalillo*.

Realizando una traslación, más que adaptación, el posterior guion literario reproduce de forma tajante el orden y el contenido de los bloques narrativos del argumento de los Álvarez Quintero e incluye las letras de las dos canciones mencionadas, integradas en la banda sonora de la película compuesta por el maestro Francisco Alonso<sup>18</sup>. La primera canción es interpretada por Angelita Pulgar en una escena prescindible ideada para respetar la obra original y que parece no poder eludir la presencia de la canción andaluza para responder al gusto de la época, contrastando con los ritmos de *jazz* introducidos en otras partes de la banda sonora. De esta forma, no hay nada en el hipotexto que no aparezca en la posterior filmación y, seguramente, la situación contraria carecería de sentido, ya que no existirían razones para no construir el guion literario a partir del argumento creado expreso por los dramaturgos. Esta fidelidad intertextual solamente se rompe con la necesaria ampliación de los diálogos y con la extensión mayor de algunas escenas que sobrepasan la brevedad de los párrafos de partida, de modo que el guion literario supone un enriquecimiento del argumento original gracias a las

---

En los años cuarenta del siglo xx el Instituto Nacional de Colonización fundó en Sevilla un pueblo al que se le dio el nombre de Guadalema de los Quintero, en claro homenaje a los hermanos literatos.

18. Un análisis de la banda sonora se encuentra en Alonso González (2009).

necesidades y posibilidades del lenguaje cinematográfico y del propio cine como creador de espacios, tiempos y corporalidades.

Debido a estas adiciones imprescindibles Fernández Ardavín pudo introducir una serie de sutilezas que, si bien no cambiaron, sí profundizaron en las líneas discursivas de los autores teatrales. Un ejemplo es la primera escena de la película, encargada de anticipar la duda que guiará el resto del relato. Después de unos planos de situación introductorios, la cámara fija un primer plano de Maruchita (Maruchi Fresno), que hacía las veces de carta de presentación de una actriz teatral que debutaba en el cinematógrafo. Con el fondo auditivo de los versos del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* pronunciados por una voz masculina y un primer plano de una conmovida Maruchi se crea un equívoco, que no está apuntado en el argumento inicial y que incita al espectador a dudar sobre si está asistiendo a una escena de amor. Hasta que la cámara se dirige al padre Ozores (Luis Peña padre) y el sentimiento terrenal trasmuta en espiritual al aparecer en pantalla el atuendo sacerdotal<sup>19</sup>.

Otra adición importante es el propio poema calumniador<sup>20</sup>, esbozado en el argumento y ampliado en el guion, basado en un juego de palabras que alude claramente a los protagonistas:

Érase una doncellita,  
 como aquella de Rubén,  
 que estaba siempre malita, nunca bien.  
 Amarilla y con ojeras,  
 sus brazos mustios y fofos,  
 miraba las quimeras en sus ojos.  
 Dice el padre sin ventura:  
 ¡Doctor, mi niña se muere!  
 La ausculta el doctor e infiere:  
 ¡Tiene cura!  
 Qué importa que ella no duerma  
 ¡Ni qué vale su tristura?...  
 Aunque la niña esté enferma,  
 ¡Tiene cura!<sup>21</sup>

19. La confusión procede de la intimidad de la escena nocturna y del recitado íntegro del soneto de autoría no establecida situado dentro de la producción de la poesía mística de principios del siglo xvii (fue publicado en 1628) y cuyos versos, dedicados a Cristo, pueden tener una interpretación terrenal, sobre todo los dos últimos (“No me tienes que dar porque te quiera/pues, aunque lo que espero no esperara/lo mismo que te quiero te quisiera”), que aluden a un amor no correspondido.

20. Siendo la calumnia materializada en un poema publicado en un periódico y siendo el agente que la borra el mismo escritor que lo compuso, los autores parecen estar llamando la atención sobre el poder de la letra y la pluma en la salvaguardia de ciertos valores que se alinean con el tradicionalismo defensor de un clero sin mácula.

21. *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934).

Siguiendo el guion elaborado y según Francisco Elías (2018:74), el rodaje comenzó a finales de 1933 y concluyó durante los primeros meses de 1934, fechas razonables ya que la película fue estrenada el 14 de abril de ese año en el cine Lírico de Valencia y el 16 de abril en el cine Callao de Madrid. Un artículo de la revista *El Cine: revista popular ilustrada*, firmado por Margie Polanco, se adelantó al estreno felicitando a Fernández Ardavín por haber realizado una película con auténtico “sabor español” (1934, 20), mientras que el semanario *Popular Film* polarizó su opinión. Con motivo del estreno en Barcelona y en pleno debate sobre cómo construir un cine nacional, Mateo Santos escribió un artículo laudatorio con un contundente “Con ‘El agua en el suelo’ acaba de nacer el cine español” (1934, 26), destacando la actuación de Maruchi Fresno, su fotogenia y naturalidad, en sintonía con el modelo de personaje femenino pasional que se demandaba desde las páginas de la revista (Coutel, 2014)<sup>22</sup>. Poco después, un artículo de mayo recogía la animadversión que había producido la película entre otras plumas (Anónimo, 1934), siendo más explícita la furibunda crítica firmada por Joaquín Vega que reconocía la validez argumental del tema de la calumnia, pero destacaba la falsedad de un desenlace “acomodaticio y convencional” (1934,6), la interpretación excesivamente teatral de Maruchi Fresno y la ineficaz dirección de Fernández Ardavín, llegando a calificar al film como “sin alma, sin vigor” (1934, 6) y demandando una apuesta por un realismo y verismo ausente en la película.

La cuestión que la crítica coetánea pasó por alto es el trasfondo religioso de la película, decisivamente relevante para Gubern, quien, desde una perspectiva posterior, incluye a *El agua en el suelo* en el subgénero de cine religioso de la producción sonora de la II República (1977). Cuando Fernández Ardavín filmó su película, ni José Buchs había estrenado *Madre alegría* (1935) y *El niño de las monjas* (1935) ni Francisco Camacho había recuperado *El cura de aldea* (1936), de modo que la transposición del texto de los Álvarez Quintero suponía una avanzadilla en la respuesta del cine sonoro de ficción a la cuestión de las relaciones entre la Iglesia más ortodoxa y el sentido laico, progresista y modernizador que había impulsado la Constitución de 1931 y la legislación sobre materia religiosa posterior.

Su sentido religioso procede de la exigencia de virtud hacia la protagonista, pero también de la presencia del sacerdote como causante pasivo de la puesta en duda de la honra femenina y, sobre todo, por ser víctima de la misma calumnia. A

22. El debate sobre cómo construir un “cine nacional” tras la consolidación del sonoro se sitúa en el proceso de creación de la identidad nacional española de las primeras décadas del siglo xx. En el ámbito cinematográfico la principal preocupación para algunos cineastas era gestionar la inclusión en los guiones de las peculiaridades nacionales, bien asumiendo aspectos como el regionalismo, el folclore, el tipismo, la influencia de otros espectáculos populares, etc., bien eludiendo los tópicos rígidos que percibían en el subgénero de la españolada. Este debate se puede rastrear en la prensa especializada, como diversos artículos aparecidos en la revista *Popular Film*. Sobre nacionalismo y cinematografía véanse los trabajos de García Carrión (2013a, 2013b,2014).

la comentada temprana aparición del soneto *No me mueve, mi Dios, para quererte* se suma el recurso de la iconografía de la cruz, símbolo de la victoria de Jesús sobre la muerte, el estoicismo del padre Azores para afrontar las consecuencias del rechazo social y, finalmente, la abnegación implícita en su renuncia de lo terrenal cuando es informado del futuro casamiento de Maruchita con el escritor.

De esta forma, la calumnia vertida abre dos procesos distintos. El de inocencia-calumnia-redención que sufre Maruchita, construido con una combinación de determinados aspectos de la modernidad superfluos, como la música, el ocio y la urbanidad madrileña, con la sumisión de la mujer a los mismos esquemas tradicionales de virginidad, matrimonio y virtud. Por otro lado, la exigencia de solidez espiritual, renuncia y entrega religiosa ante la calumnia que sufre el padre Azores, quien encuentra en Cristo el modelo a seguir.

Desde una lectura histórica la trascendencia del guion reside en percibir a Maruchita como un modelo de comportamiento femenino que puede asumir ciertos aspectos de la modernidad, pero debe mantener los códigos morales. Mientras que el padre Ozores y su sentido cristológico del sacrificio se convierte en sinécdoque de la situación de la institución eclesial, víctima, desde la perspectiva conservadora, de todas las actuaciones laicistas gubernamentales.

### 3.—*Honor atemporal y colectivo: La nobleza es baturra*

Por su parte, el proceso de creación del musical folclórico *Nobleza baturra* presenta la novedad de invertir el orden teatro-cine. En 1925 la productora La Nacional, fundada por Juan Vilá Vilamana, produjo una primera versión silente con guion de Joaquín Dicenta Alonso y codirección de Dicenta y Vilá, en la cual el personaje de María del Pilar lo interpretaba la malograda actriz Inocencia Alcubierre, cuya carrera quedó zanjada sin llegar al inicio del sonoro debido a su temprana muerte. Por desgracia, la película consta en la nómina de obras perdidas, quedando las referencias escritas que informaban de su proceso de filmación durante el verano (Anónimo, 1925a, 1925b), las que colocaron en portada a la actriz protagonista (*Boletín de información cinematográfica*, 1925) y las que recogieron el éxito del estreno el día 23 de noviembre en Zaragoza, el mismo que obtuvo posteriormente en Madrid.

Este recibimiento por parte del público propició que Dicenta escribiera una versión para el teatro que se estrenó en 1927 y que constituyó la base para el guion literario de la exitosa película de Florián Rey de 1935. La vida del relato continuó cuando su esencia vuelve a aparecer en la filmografía de Florián Rey en 1940, al escribir y dirigir el drama musical *La Dolores*, protagonizado por Concha Piquer, con la misma ambientación costumbrista baturra y con la existencia de una jota que pone en entredicho la honra de la protagonista y, de forma más directa, cuando

uno de los protagonistas de la segunda versión, Juan de Orduña, se encargó de dirigir un *remake* en 1965<sup>23</sup>.

El rodaje de la segunda versión de *Nobleza baturra* fue lógicamente anunciado en el *Noticiero CIFESA* (1935a, 1935b) y se presentó como salida de la pluma de Joaquín Dicenta Alonso y plasmación de “esa sencilla y arrogante nobleza aragonesa” que se desmarcaba de la tendencia generalizada de situar las ambientaciones folclóricas en Andalucía y que ayudaba a que “el ‘cine’ español sea el exponente real de lo que es nuestra patria en todos sus matices” (1935b: 4). También dieron cuenta del rodaje otras revistas como *Films Selectos* (1935), donde se aludía a Imperio Argentina como la primera estrella del cine español y se volvía a incidir en la “ruda y fuerte pasión del alma aragonesa, muelle para amar y sentir y fuerte y tenaz para el deber y la voluntad” como esencia de la versión sonora (1935,18). Por su parte, *Popular Film* informó del rodaje, de forma telegráfica, en su número de febrero (1935a, 22) y en el de agosto (1935b, 10) se contentó con reproducir casi literalmente el artículo del *Noticiero CIFESA* (1935b:4). Fue en septiembre cuando brindó más atención a la película, dedicando su portada a Imperio Argentina (1935c), llegando el gran reportaje tras su estreno el 11 de octubre, firmado por Murga Lowers (1935) y centrado únicamente en alabar la dirección de Florián Rey y el acierto del elenco.

En la versión teatral de *Nobleza baturra* el argumento se organiza en tres actos integrados por cuadros que sintetizan el precedente filmico de 1925 y lo adaptan al lenguaje y espacio propios del teatro. Dada la ausencia de una copia de la película de Dicenta y Vilà, no se puede establecer el grado de dependencia y la traducción realizada de los códigos filmicos, comparación que solo es viable tomando las posteriores versiones de Florián Rey y de Juan de Orduña, de igual forma que tampoco se pueden confrontar la primera versión filmica con las dos posteriores.

El relato escénico de la versión teatral de *Nobleza baturra* comienza con una acotación que proporciona unas coordenadas geográficas y cronológicas: “La acción en un pueblo cerca de Zaragoza. Hace cuarenta años” (Dicenta Alonso, 1929: 2) y “Amplia huerta, propiedad del señor Eusebio (...) Estamos en octubre, mes en que se lleva a cabo en Aragón la recolección de la remolacha” (Dicenta Alonso, 1929: 3). Al ubicar la acción a finales del siglo XIX se crea una distancia temporal entre el universo diegético y el momento de recepción, pero también se fomenta una idea de baturrismo suspendido en el tiempo, de renovación de unos ideales asimilados como intrínsecos al alma nacional.

23. Tal y como recoge De Mata Moncho Aguirre (2000), la influencia de *Nobleza baturra* traspasó fronteras y llegó al cine mexicano, con obras inspiradas en el film de Florián Rey como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) o *Nobleza ranchera* (Alfredo del Diestro, 1937). Pero antes de estas películas se había rodado en 1915 en Argentina el melodrama silente *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera), estrenada en España en 1916 (*ABC*, 11/05/1916, 17) y que tuvo un *remake* en 1937 (*Nobleza gaucha*, Sebastián M. Naón).

En el contenido del primer acto ya quedan fijadas las dos coordenadas en las que se va a sustentar toda la estructura argumental. Por un lado, se presenta el triángulo amoroso formado por María del Pilar, la hija del terrateniente local, Sebastián y Marco, otro propietario de tierras que pretende casarse con ella, a pesar de su rechazo continuo. El segundo elemento es la sombra de duda sobre la honra de la chica que comienza a planear sobre su cabeza y que surge de Marco, quien herido en su orgullo, insinúa que María del Pilar tiene un novio secreto con el cual traspasa la frontera de la decencia<sup>24</sup>. Es decir, en esta primera parte se establece quien es el calumniador (Marco), la constructora de la calumnia (Andrea), la calumniada (María del Pilar), el grupo antagonico (vecinos del pueblo) y se perfila el carácter moral y vertiente sexual de la información falsa propagada.

La caída del telón divide la acción en un segundo acto que, según la acotación espacial, tiene lugar por la noche en la calle, en la puerta de la casa de María del Pilar. Con los personajes en el interior del pueblo su nivel de conocimiento se equipara al del lector, ya que se hacen públicas las relaciones de María del Pilar y Sebastián y Andrea queda herida en su orgullo al conocer la noticia. Esa misma noche Marco maquina un plan para echar por tierra la reputación de la protagonista y tiene lugar su bajada desde el balcón de la joven, simulando ser un amante anónimo, bajo la mirada de los mozos del pueblo. Inmediatamente, Andrea compone la jota difamadora:

A eso de la medianoche  
dicen que vieron saltar  
a un hombre por la ventana  
de María del Pilar<sup>25</sup>

Entre este cuadro y el siguiente se inserta un telón “a manera de pantalla de cinematógrafo, pintado en negro y con el título siguiente en letras blancas” (Dicenta Alonso, 1929, 50), un recurso que imita los intertítulos de las películas silentes y que informa de que los versos han corrido de boca en boca durante toda la noche. Al levantarse el telón tiene lugar el enfrentamiento entre María Pilar, individualizada por su deshonor, y el grupo social. Como efecto de la calumnia Sebastián duda de la integridad moral de su novia y el drama llega a su cima. El

24. Las razones de la calumnia siguen el esquema bíblico. En el último capítulo del Libro de Daniel (Biblia de Jerusalén, 2009, Libro de Daniel 13, 1-64) Susana es acusada de adulterio por dos ancianos que no han logrado acceder a ella carnalmente y solamente logra librarse del castigo de muerte gracias a la intervención de Daniel, quien demuestra la falsedad de la inculpación. Desde este punto de partida, la calumnia se ha asociado de forma indisoluble con un concepto de honor adaptado a cada época histórica y con el fenómeno del rumor, extendido con los mecanismos de difusión de la información de cada sociedad, desde la transmisión oral hasta el libelo impreso o los medios digitales actuales.

25. *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935).

mismo telón se vuelve a utilizar para cambiar de cuadro y situar la acción en el interior del templo del Pilar de Zaragoza. El juramento de María del Pilar ante la imagen de la virgen supone una alteración en el proceso de la calumnia, ya que convence a su padre y a Sebastián de su inocencia, iniciándose la siguiente fase de recuperación de la honra.

En cuanto a la continuación del argumento, al igual que en el relato bíblico, la calumniada necesita una ayuda externa y durante el acto tercero el padre Juanico intenta adoptar el papel de Daniel yendo de casa en casa defendiendo la integridad moral de María Pilar, pero será Sebastián quien lo logre asumiendo el rol de ladrón. El último cuadro vuelve a iniciarse con el telón que simula la pantalla de cine y en el que constan las palabras “Nobleza baturra”. Esa nobleza es la que finalmente aflora en Marco y le hace confesar toda la verdad, cayendo el telón sobre una María del Pilar libre de sospecha y de un Sebastián aceptado como su futuro esposo.

El plano del contenido de la obra impresa, el orden de los acontecimientos y la mezcla de musical, drama y comedia se mantienen en el guion literario de la película. Pero esta fidelidad y efecto mimético, criterio no determinante para enjuiciar la solvencia de la transposición, no impidió que Florián Rey lograra un resultado estéticamente enriquecido gracias al uso de recursos cinematográficos. En la versión de pantalla las posibilidades escénicas del cine para construir un espacio y tiempo diegético más amplio son aprovechadas por el director para situar el arranque en plenas labores de la siega, a principios de verano. Rey compone una primera escena donde el trabajo colectivo agrario apuntala la economía y la estructura social de un grupo unido, armonioso, cuya homogeneidad solo es rota para realzar visual y auditivamente a la actriz protagonista, Imperio Argentina, quien entona un cántico coreado por sus paisanos<sup>26</sup>. Esta individualización, pro-

26. El comienzo del film resulta muy efectivo por varios motivos. La labor agrícola de la siega representa perfectamente la idea de trabajo común y de unidad de la comunidad, ya que la cosecha manual del cereal es un trabajo colectivo cuyas fases (segar con guadaña, aventar, trillar, portar la paja, acarrear el grano) requieren una gran cantidad de participantes. En segundo lugar, se utiliza la música para crear una falsa sensación de proximidad física que encierra una idea de proximidad comunal. En realidad, las fases de la siega tiene lugar en distintos espacios (segar en el campo, trillar y aventar en la era) y en distintos momentos cronológicos (es una labor que dura días), pero la canción de fondo y el montaje unifican las distintas acciones, creando una sensación de proximidad espacial y de perfecto engranaje de las acciones individuales, al mismo tiempo que se realiza la presencia de Imperio Argentina a través de su imagen (ocupa el plano) y de su voz solista diferenciada del coro de sus vecinos. Se trata de una música extradiegetica y diegetica a la vez, porque es imposible que el coro proceda de las voces de personas que se encuentran en distintos lugares y momentos del día, pero la protagonista sí canta mientras trilla el cereal. Además, se presenta a Imperio Argentina en su doble faceta de actriz y cantante. Lo curioso es que, después de este inicio donde la protagonista tiene el poder de la voz, la calumnia la acaba doblegando y condenándola al silencio social. El coro volverá a tomar protagonismo (antagónico) al reproducir la jota de la calumnia. Por otra parte, este arranque ha sido relacionado con las películas *Geissel der Welt* (Hans Weidemann, 1937) (Sánchez-Biosca, 2010) y *El trigo en España* (Marqués de Villa Alcázar, 1943) (Melendo Cruz, 2017).

cedente de la categorización de la actriz como una *star*<sup>27</sup>, cumple también una función premonitoria dentro de la narración, ya que la fraternidad que comparte el personaje de María del Pilar con sus convecinos se tornará frágil y se verá rota cuando se instale y propague la calumnia<sup>28</sup>.

A partir de este comienzo, el proceso de gestación, propagación, efectos y recuperación del honor femenino perdido será similar al de la obra escrita, pero el argumento se engrandece con una serie de escenas ausentes en la versión teatral, como la inicial disputa entre Marco (Manuel Luna) y Eusebio (José Calle) por una cuestión territorial, situaciones de la vida doméstica, los cuadros musicales, etcétera. Una de ellas destaca porque aumenta el sentido dramático de la trama: la que tiene lugar cuando el pueblo revierte las jotas festivas compuestas por Martínez del Castillo y Rivera en el medio propagador de la calumnia y se produce la separación entre la protagonista y el grupo social antagonista. Aquí conviene remarcar que la calumnia adopta como medio de transmisión la misma variedad musical que identifica al grupo social y es símbolo de su identidad regional, permaneciendo dentro de los límites del baturrismo. La breve letra de la jota condensa dos características del honor individual, la que recuerda que solo existe ante el reconocimiento de los otros (Fernández, 2000) y la que exhorta a la continua vigilancia porque la honra femenina es débil: un simple “dicen que vieron saltar”, un rumor no comprobado, es suficiente para suspender la credibilidad ante la comunidad.

A partir de ese momento álgido, el sufrimiento de María del Pilar se percibe en los primerísimos planos que le dedica Florián Rey y la resolución se acelera respecto a la versión teatral de Dicenta, ya que la protagonista entiende enseguida que Sebastián (Juan de Orduña) se ha hecho pasar por ladrón para lavar su honra. Sin embargo, no cumplirá condena en la cárcel por el inverosímil arrepentimiento de Marco, quien, además, regala sus tierras a Sebastián, precipitando un final ante la Virgen del Pilar que aumenta el sentido religioso y elimina la aparente defensa de las relaciones entre diferentes estratos sociales<sup>29</sup>. Recuperada la honra individual y con la figura femenina como alegoría de la tierra, se recupera también la honra colectiva, presente en la cultura española desde el Siglo de Oro. Los últimos planos se vuelven a llenar con la reintegración de María del Pilar, subida en la trilladora junto a Sebastián, al espacio de las labores agrícolas, mientras se corea el canto

27. Imperio Argentina fue la actriz más popular de la segunda mitad de los años treinta. Sobre el proceso de creación de su estrellato véase Benet Ferrando (2019).

28. A diferencia de *El agua en el suelo*, donde la calumnia era creada por un individuo ajeno al grupo social, en *Nobleza baturra* surge de un miembro de la propia comunidad, reafirmando su carácter cerrado.

29. El recurso de utilizar en el desenlace a un personaje que actúa como *deus ex machina* y logra que el protagonista masculino acceda a una clase social superior que le permita casarse con la protagonista femenina ya se encuentra, por ejemplo, en la comedia palatina *El perro del hortelano* de Lope de Vega (1612).

inicial. La colectividad retorna a la armonía, al orden natural de las cíclicas labores agrícolas y se perpetúa ese tiempo suspendido en el cual las leyes sociales más arcaicas son inmutables e impermeables a cualquier factor externo.

Tanto por la escena en la Basílica del Pilar como por la intervención del padre Perico la película es incluida por Gubern (1977) en el ciclo clerical comentado anteriormente, pero no deja de ser resaltable que por su ubicación espacial el argumento también participa del viejo recurso del menosprecio de corte y alabanza de aldea, que adjudicaba el mantenimiento de la virtud al espacio rural y reservaba al espacio urbano una capacidad perversa y corruptora. De forma que el argumento se inserta, por un lado, en la tradición del honor comunitario, presente en distintas manifestaciones culturales desde el teatro áureo; por otro, en la tendencia conservadora coetánea de negación de los cambios jurídicos respecto a la mujer, ya que se omite cualquier capacidad de acción de la protagonista; y, finalmente, en la tradición ruralista que eclosionó en el antiurbanismo falangista que mitificaba el espacio rural y le adjudicaba una capacidad de regeneración exportable al resto de la nación<sup>30</sup>.

#### 4. —*Concepción racial de la honra*

El nacimiento de la película *María de la O* se encuentra en la música, en la copla compuesta en 1933 por Manuel López-Quiroga con letra de Salvador Valverde y Rafael de León. Su gran éxito decidió la aparición de una posterior obra teatral firmada por Valverde y León, que fue estrenada en Barcelona el día 19 de diciembre de 1935 y en Madrid el 11 de abril de 1936 y cuyo texto impreso vio la luz el 4 de julio de 1936 en el número 459 de la editorial La Farsa, con el título de *María de la O. Comedia en tres actos y un epílogo musical, escrita en prosa y verso*. La versión teatral amplió la acción del relato musical, lo ubicó geográficamente, dotó de identidad a los personajes e introdujo una importante variación en la relación entre ellos. Al convertir al payo de la copla en extranjero y en el padre biológico de María de la O se determinó que “la crucecita que lleva a cuesta”<sup>31</sup> la protagonista proceda de una calumnia, no de una relación interclasista e interracial real.

Con la obra todavía en cartel la productora de Saturnino Ulargui decidió llevarla a las pantallas con un guion redactado por José Luis Salado y José López Rubio y bajo la dirección de Francisco Elías. La academia ha fijado su interés en la película desde variados puntos de vista, a los cuales remitimos para una comprensión global del film, pero aquí la cuestión que interesa es la gestión de la honra

30. Véase Alares López (2011).

31. Todos los fragmentos citados proceden de *María de la O* (Valverde, León, López-Quiroga, 1933).

femenina durante el sucesivo trasvase musical-teatral-cinematográfico y cómo la sucesiva ampliación argumental derivada de las necesidades y posibilidades de cada uno de los tres medios ha producido adiciones y modificaciones.

Si nos situamos en el texto de origen, tratando de detectar el motivo narrativo que nos ocupa, vemos la ambigüedad que rodea la letra de la copla y su compleja estructura que incluye un juego de varias voces: la gitana (“Para mis manos tumbagas”), la voz del estribillo (“María de la O, que *desgraciata* tú eres...”) y el payo (“serás más que reina”), quedando sin voz el gitano amante de la protagonista, a pesar de que su presencia impregna todo el relato (“para su sed fui el agua”, “para su beso amante”, “de entre sus brazos mi carne morena”, “querer como aquel nuestro”). En la narración, compuesta desde varios puntos de vista, la protagonista se enfrenta a la infelicidad (“los ojitos los tienes *moraos* de tanto sufrir”), al señalamiento social (“qué *desgraciata* gitana tú eres”) y al juicio divino (“castigo de Dios, castigo de Dios”) por una situación desordenada (“dejaste al gitano que fue tu querer”), que le ha hecho elegir entre el amor verdadero y la riqueza ofrecida por otro hombre. En esta caracterización de la protagonista como amante de un payo a cambio de dinero está implícita la pérdida de la reputación ante su comunidad (“mi vida y mi oro daría yo ahora por ser lo que fui”) y la imposibilidad de recuperarla (“y es la crucecita que llevas a cuestras María de la O”). Pero esta reputación responde a una doble perspectiva racial y social, ya que como bien afirma Romera-Figueroa (2022), la relación de la protagonista con su gitano incluía las relaciones sexuales (“para su sed fui el agua/para su frío candela/Y para su beso amante de entre sus/brazos mi carne morena”), de modo que la caída en desgracia no proviene de la pérdida de la virginidad o del adulterio (se habla de amor pero no de matrimonio), sino de haber roto las fronteras raciales y de clase social al supeditar su comportamiento a los intereses materiales.

En la obra teatral el sentido general de la copla se mantiene y sus palabras aparecen de forma diluida en los parlamentos en verso entre los gitanos María de la O y Juan Miguel. Cuando ella lo rechaza y se marcha a convivir con mister Moore (encarnación del payo adinerado), se producen las habladurías, que se saldan cuando el extranjero confiesa ser el padre biológico de María de la O y se abre el camino para la unión entre los jóvenes, desarrollándose en el epílogo de la comedia el rito *de la prueba del pañuelo* previo a la boda que clausura el texto<sup>32</sup>.

En la versión filmica se amplían los espacios, se añaden escenas y el señalamiento surge del propio Juan Miguel (Julio Peña), quien compone una copla exacta a la original y la canta en público azuzado por el torero Mairena, quien también había sido rechazado por María de la O (Carmen Amaya). De esta forma,

32. La importancia de este rito para el pueblo romaní reside en que “la familia, formada por los lazos del linaje, enlaces matrimoniales y familiares afines, es la piedra angular de la organización socioeconómica de esta comunidad así como la principal fuente de transmisión y conservación cultural” (H. Vallés, 2017: 2) y muestra un sistema social androcéntrico, patrilineal y discriminatorio.

se produce un viaje de ida y vuelta a la canción: se asume como hipotexto y se introduce en la diégesis, convirtiéndose en el medio de transmisión de la calumnia que cuestionará el honor de la protagonista.

Dos nudos narrativos explicitan la exigencia social del mantenimiento de la honra. El primero rompe el desarrollo de la vida de la protagonista cuando el despecho de su amado toma forma en la copla fatídica, cantada *en masculino*, que recoge la acusación de vender su virtud a cambio de dinero y, con un montaje muy acertado se muestra su expansión por toda la ciudad de Sevilla.

Durante el segundo, entre aires festivos y musicalizados, se muestra el rito romaní *del pañuelo*, la absoluta colonización del cuerpo individual femenino por parte de la comunidad y la evidencia de la fuerte cadena que une la honra femenina con el honor del clan. Su superación, la confirmación de una virginidad que unge de virtud a la protagonista y a todos los presentes (“con media vara de cinta ha *tenío pa* coronar a *toita* la familia”<sup>33</sup>), otorga el correspondiente premio en forma de boda, es decir, la entrega de aquello que celosamente se ha guardado bajo los criterios de aprobación moral del núcleo social. Quizás sin ser consciente, Elías eligió una puesta en escena que subraya la artificiosidad del rito, jugando con una perspectiva teatral surgida de la doble altura espacial que convierte a parte del elenco en actores del *rito-representación* e integrando la música folclórico-religiosa que suple la parte secreta del acto. Una organización visual a la que se suma el contrapunto de míster Moore (Antonio Moreno), partícipe tras haber sido revelada su paternidad, pero cuyos primeros planos, antiteatrales por naturaleza, lo muestran fiel a su papel de espectador foráneo, de espectador *cinematográfico* de una escena teatral dentro del relato audiovisual.

Esta larga escena es el eslabón final de la cadena de acontecimientos que provocan la pérdida y restitución de la honra y de la reputación de la protagonista, pero también muestra su lucha constante por mantener una identidad siempre negada. Rebautizada por Soleá *la Itálica* (Pastora Imperio), la gitana que la ha criado, con el nombre de María de la O, es sometida a una transformación que contiene todos los elementos del tipismo gitano más estereotipado: peinado con caracoles, vestidos de volantes, dominio del baile flamenco, nomadismo, territorialidad andaluza y dependencia económica. Paralelamente, a los ojos de su padre biológico su identidad se mezcla con la de su madre con reminiscencias del complejo de Edipo (Sanz Díez, 2019) y debido a su convivencia con él, se le atribuye un comportamiento deshonesto que no corresponde a su forma de ser<sup>34</sup>. Estos problemas identitarios quedan anulados con la victoria moral de la protagonista, consiguiendo confirmar

33. *María de la O* (Francisco Elías, 1936).

34. Estos problemas identitarios son similares a los sufridos por Carmen Amaya, cuyo carácter gitano se quiso acentuar incluso desde el falseamiento de su biografía, ya que fue frecuente indicar que su lugar de nacimiento fue Granada, cuando es sabido que nació en el barrio del Somorrostro de Barcelona.

su identidad gitana y recuperando su puesto dentro de una comunidad acéfala, pero endogámica y de firmes convicciones, como las reglas matrimoniales y familiares (H. Vallés, 2017). De esta forma, al introducir el elemento étnico se abre una nueva vía. Se acude a una concepción de la honra femenina que surge de un pasado atávico y mitificado, que sigue los dictados del orientalismo francés e inglés que romantizaba la imagen del país, reducido al sur. Se muestra a la comunidad romaní como ejemplo de mantenimiento de una concepción de la familia y una regulación del papel social de la mujer invariables, a pesar de su dispersión geográfica y de los avatares históricos sufridos, e inmune, desde luego, a un contexto que, al igual que ocurría en *Nobleza baturra*, es totalmente obviado en el guion. Pero al mismo tiempo, el estereotipo de la mujer gitana sometida a la ley del clan, al igual que la mujer baturra, se proyecta con una voluntad de universalidad, se pretende contemporáneo y aplicable a todas “las hijas de Isabel”, “las verdaderas mujeres españolas” tradicionales y católicas (Ortega López, 2010). Así lo demuestra el plano final, con la entrada de los novios en un edificio que a todas luces es una iglesia, y que supone la confirmación religioso-social no gitana del matrimonio<sup>35</sup>.

##### 5. —*A modo de conclusión*

La honra femenina es frágil, volátil, etérea. Como un delicado cristal, se puede quebrar bajo el poder de la acción comprobada y de la mera difamación. Así ocurre en las películas *El agua en el suelo*, *Nobleza baturra* y *María de la O*. En ellas, la calumnia y la consecuente pérdida de la reputación femenina suponen un motivo narrativo reutilizado de una tradición anterior, que funciona como el centro narrativo alrededor del cual giran todos los acontecimientos desarrollados en distintos espacios geográfico-temporales, ya sean castellanos, baturros o flamencos, y determina las estrategias y el esquema del guion. Así como al desenlace expiatorio y reparador, consistente en la restitución en el núcleo sociofamiliar y en un futuro matrimonio extradiegético. Estas coincidencias no merman la singularidad de cada relato, introduciéndose variaciones que afectan a la ubicación temporal, a la motivación de la calumnia, desde la mofa irresponsable al despecho amoroso, y al medio de transmisión, que combina la letra impresa y la oralidad de las jotas y coplas. Pero, sobre todo, afecta al mecanismo de recuperación de la honra, que bascula entre la inacción femenina, la demostración pública de la virginidad y la intervención masculina, siempre tras un proceso de sufrimiento de la deshonrada.

35. El plano final de la película, con la cámara ubicada dentro de una iglesia y recibiendo a los protagonistas para celebrar su boda, lo entendemos como una defensa de la religión como elemento unificador de la sociedad, por encima de variaciones sociales y raciales.

Este empeño por restaurar la deshonra ante la comunidad participa de la idea de considerar el mantenimiento de la honra femenina como una ley natural, impermeable a los cambios de las leyes jurídicas y a las dinámicas de época, que afecta a todas las clases sociales y sobrepasa las diferencias étnicas. Una corriente de pensamiento en pugna con la voluntad de cambio del contexto de producción, cuyas trazas de modernidad no dejan de filtrarse en la diégesis contemporánea de *El agua en el suelo*, aunque sea con elementos aparentemente accesorios como la música, las formas de ocio de la clase alta y los escenarios madrileños. Este punto de contacto con su contexto es el que sitúa a la cinta de Fernández Ardavín en una concepción de la honra femenina que se trasciende a sí misma y sirve de defensa de otra honra, en este caso, la de un clero que se enfrentaba a la voluntad laicista republicana.

Más impermeables resultan los guiones de *Nobleza baturra* y *María de la O*, coincidentes en optar por alejarse del cosmopolitismo moderno de ambientaciones sofisticadas y alineados dentro de la corriente regionalista y costumbrista de la cinematografía realizada hasta 1936, reflejada en sus argumentos, pero también en las puestas en escena y en las partes musicales instaladas en el folclore regional. Florián Rey recoge la tradición de la honra femenina ligada a la honra del núcleo social, la honra de un pueblo encerrado en sí mismo, dejando a *María de la O* la misma función, pero desde la problemática de una variación racial que acaba convirtiéndose en universal, atemporal y supraclasista.

Si hemos recopilado la frecuente aparición del motivo de la honra femenina en el cine de ficción es porque pensamos que su acentuación constituye una respuesta al contexto de producción y no hay que subestimar la capacidad del medio cinematográfico para crear imaginarios. Desde nuestro punto de vista, la vigilancia del recato femenino prematrimonial, guardián de la pureza de linaje y de la estabilidad familiar al asegurar la legitimidad de los hijos, presente en los guiones, transmuta en un espacio simbólico que conectaba con los muros de contención tradicionalistas, antiliberales, reaccionarios y antimodernos. Por una parte, impidiendo reconocer a la mujer como una ciudadana de pleno derecho que requería ser resituada en la familia, en el núcleo social y en las estructuras sociales. Y, por otra, porque se participaba de un proceso de extrapolación del concepto de honra que abandonaba la escala humana y afectaba a estructuras superiores como la nación. Una línea de pensamiento común a las culturas políticas antirrepublicanas que asumían los mecanismos definitorios de la honra femenina como aplicables a la alegorización femenina de la patria y que comenzaban a construir una retórica donde el periodo republicano se definía como una etapa de ultraje, de humillación, de pérdida de valores y, en definitiva, de deshonra, que requería una respuesta contundente, y masculina, que atajase ese proceso.

## 6.—Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel: *El teatro en el cine*. Madrid, Editorial Cátedra, 2012.
- AGUADO, Ana: “Identidades de género y culturas políticas en la Segunda República”. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 7 (2008), 123-141.
- ALARES LÓPEZ, Gustavo: “Ruralismo, fascismo y regeneración. Italia y España en perspectiva comparada”. *Ayer*, 83 (2011), 127-147.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: “De la zarzuela y la revista a la música de cine. El maestro Francisco Alonso y el cine de la República”. En OLARTE MARTÍNEZ, Matilde María (coord.): *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 305-332.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín: *Obras completas*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1969.
- ANÓNIMO: “Noticias. La Nacional”. *Arte y cinematografía*, n.º 291 (01/06/1925a), 40.
- ANÓNIMO: “Noticiero cinematográfico”. *Boletín de información cinematográfica*, n.º 33-34-35 (01/06, 07, 08/1925b), 9.
- ANÓNIMO: “Cinema español. “El agua en el suelo”, muestra pretenciosa del nonato cinema hispano”. *Popular Film*, n.º 405 (17/05/1934), 5.
- ARCE BUENO, Julio C.: “La música en el cine mudo: mitos y realidades”. En ALONSO GONZÁLEZ, Celsa et al. (coord.): *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Madrid, ICCMU, D. L., 2008, pp. 559-568.
- ARCE BUENO, Julio C.: “Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones filmicas de las obras de Ruperto Chapí”. En SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor et al. (coords.): *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, pp. 209-235.
- AZCUE, Verónica: “La aportación del sainete al cine republicano: ‘Don Quintín el amargao’ en versión de Luis Buñuel para Filmófono”. *Source: Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 43, n.º 2 (2018), 283-301.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier: *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.
- BALLÓ, Jordi y BERGALA, Alain (eds.): *Motivos visuales del cine*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, S. L., 2016.
- BENET FERRANDO, Vicente J.: “The creation of Imperio Argentina as Film Star”. En Gil Mariño, Cecilia Nuria et al. (cords): *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond: Culture, Music and Transnational Discourses*. Cambridge, Cambridge Scholars, 2017, pp. 10-27.
- BIBLIA DE JERUSALÉN: “Libro de Daniel”, 13, 1-64 (1990). [https://www.vatican.va/archive/bible/index\\_sp.htm](https://www.vatican.va/archive/bible/index_sp.htm). Consultado el 21 de diciembre de 2022.
- CASTRO DE PAZ, José Luis: “Eusebio Fernández Ardevín: *La reina mora*, 1936”. *La madriguera*, n.º 37 (2001), 46-46.
- CONSTITUCIÓN DE 1931: *Gaceta de Madrid*, n.º 344 (10/12/1931), 1578.
- COUDEL, Evelyne: “Mujer pasional, mujer ávida de emociones: registro afectivo y actrices nacionales en *Popular Film*”. *Iberic@l*, 6 (2014), 89-102.
- DE MATA MONCHO AGUIRRE, Juan: *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Tesis doctoral. Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- DE MATA MONCHO AGUIRRE, Juan: *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2011.
- DE ESPECTÁCULOS (1916). De espectáculos. *ABC* (11/05/1916), 17.
- DÍAZ PUERTAS, Emeterio: “La novela cinematográfica”. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 17(1) (2001), 45-64.
- DÍAZ PUERTAS, Emeterio: “El motivo literario y teatral de la honra en el cine español exportado a

- la Argentina durante la Guerra Civil”. *Source: Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 42,2 (2017), 293-314.
- DICENTA ALONSO, Joaquín: *Nobleza baturra*. Madrid, Prensa Moderna, 1929.
- DÍEZ FUENTES, José Manuel: “República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950”. *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 3 (1995), 23-40.
- EL AGUA EN EL SUELO: *El agua en el suelo. Argumento original de los Hermanos Quintero*. Barcelona, Ediciones Bistagne, 1934.
- ELÍAS, Francisco: *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español* (Vol. 14). Barcelona, Edicions Universitat Barcelona, 2018.
- FAULKNER, Sally: *Una historia del cine español. Cine y sociedad, 1910-2010*. Madrid, Editorial Iberoamericana, 2017.
- FERNÁNDEZ, María Alejandra: “El honor, una cuestión de género”. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 7 (2) (2000), 361-381.
- GALLEGO GALLEGU, Antonio: “Jacinto Guerrero en el cine español, film precedido de unos títulos de crédito”. En PERANDONES LOZANO, Miriam *et al.* (coords.): *Música, escena y cine (1896-1978)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2021, pp. 353-374.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: “Lugares de entretenimiento, espacios para la nación: cine, cultura de masas y nacionalización en España (1900-1936)”. *Ayer*, 90 (2013a), 115-137.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: “El pueblo español en el lienzo de plata: nación y región en el cine de la II República”. *Hispania*, vol. LXXIII, 243 (2013b), 193-222.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta: *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia, Universitat de València, 2014.
- GONZÁLEZ, Aurelio: “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”. *Revista de poética medieval*, 26 (2012), 129-147.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano: “La escena madrileña durante la II República (1931-1939)”. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 9-10 (1996), 7-73.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: “En recuerdo de Ramón Baños, pionero de nuestro cine. Análisis de una versión cinematográfica del *Don Juan Tenorio* (1908)”. *D’art*, 8 (1983), 43-65.
- GUBERN, Román: *El cine sonoro en la II República (1929-1936). Historia del cine español II*. Barcelona, Editorial Lume, 1977.
- GUBERN, Román: “Palabras preliminares: El cine republicano en plano general”. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico* (CRRAC), 1 (2017), 74-81.
- GUMUCIO: “Acotaciones ‘La película selecta’”. *El cine: revista popular ilustrada*, 679 (16/04/1925), 10.
- GRANADA, José María y SOBREVILA, Nemesio Manuel (1930): *La hija de Juan Simón: drama popular en un prólogo y tres actos (dispuestos en ocho cuadros), en verso y prosa, adaptación del guion cinematográfico*. Madrid, Editorial La Farsa, 1930.
- H. VALLÉS, Marc: “Familia, matrimonio y rito nupcial en la comunidad gitana: un breve análisis desde la antropología jurídica”. *Revista Persona: revista electrónica de derechos existenciales*, 96 (2017), 1-18.
- LA PRODUCCIÓN NACIONAL DE CIFESA: NOBLEZA BATURRA. *Popular Film*, 468 (08/08/1935b), 10.
- LOPE DE VEGA, Félix: *El perro del hortelano*. Barcelona, Espasa Calpe (Colección Austral), [1612] (2010).
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina: “Un antecedente en Madrid del color y del sonido: El Salón de Actualidades”. *Actas del IV Congreso de la AEHC. Madrid, Editorial Complutense*, 185-191, 1993.
- MELENDO CRUZ, Ana: “La construcción plástica de la imagen femenina en las películas del marqués de Villa Alcázar. De 1943 a 1945”. *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, 24 (2) (2017), 477-508.

- MELERO, Alejandro: “Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la “españolada”: el caso de *El gato montés*”. *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, 17 (1) (2010), 157-174.
- MESA REVUELTA. PRODUCCIONES ESPAÑOLAS EN PREPARACIÓN: *Popular Film*, 444 (21/02/1935a), 22.
- MINGUET BATLLORI, Joan María: “¿Tú vas al cine? mira que es un medio diabólico de perversión: sobre la recepción del cine en la España de los años diez”. *Secuencias*, 8 (1998), 9-16.
- MURGA LOWERS, E.: “De la producción española. Los intérpretes de ‘Nobleza baturra’”. *Popular Film*, 476 (03/10/1935), 9 y 18.
- NOTICARIO FILMS SELECTOS: *Films Selectos*, 240 (25/05/1935), 18.
- NUESTRAS PRODUCCIONES: NOBLEZA BATURRA: *Noticario CIFESA*, 6 (junio/1935a), 4.
- ORTEGA LÓPEZ, Teresa M.: “‘Hijas de Isabel’: discurso, representaciones y simbolizaciones de la mujer y de lo femenino en la extrema derecha española del periodo de entreguerras”. *Feminismo/s*, 16 (diciembre 2010), 207-232.
- PELÍCULAS DE LA PRÓXIMA TEMPORADA: *NOBLEZA BATURRA*. *Noticario CIFESA*, 7 (julio/1935b), 8.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio: *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*. Salamanca, Librería Cervantes, 1996.
- POLANCO, Margie: “Una película de los Quintero”. *El cine: revista popular ilustrada*, 11 (15/03/1034), 20.
- PORTADA: *Boletín de información cinematográfica*, 036 (01/09/1925), 1.
- PORTADA: *Popular Film*, 472 (05/09/1935c), 1.
- ROMERA-FIGUEROA, Elia (2022): “La copla “María de la O” entre generaciones: de *El Molino* (1933) a *Menudas estrellas* (1995)”. *Bulletin of Spanish Studies*, DOI: 10.1080/14753820.2022.2093568  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2022.2093568> Consultado 21 de diciembre de 2022.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2006): *El teatro de Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero*. <https://core.ac.uk/download/pdf/16373083.pdf> Consultado 21 de diciembre de 2022.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Entre arcadia y barbarie. Figuras del campo en el cine de los años treinta”. En GÓMEZ GÓMEZ, Agustín *et al.* (coords.): *Profundidad de campo: más de un siglo de cine rural en España*. España, Editorial Luces de Gálibo, 2010, pp. 79-90.
- SANTOS, Mateo: “Estrenos. Coliseum: ‘El agua en el suelo’”. *Popular Film*, 402 (26/04/1934), 26.
- SANZ DÍEZ, María: “‘María de la O’, copla y película del 36”. *Trama y fondo: Revista de Cultura*, 47 (2019), 93-118.
- SANZ FERRERUELA, Fernando: *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (CSIC), Diputación de Zaragoza, 2013.
- SOBRINO, Ramón: “El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931)”. En PERANDONES LOZANO, Miriam *et al.* (coords.): *Música, escena y cine (1896-1978)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2021, pp. 15-142.
- VALVERDE, Salvador y DE LEÓN, Rafael y LÓPEZ-QUIROGA, Manuel: *María de la O: comedia en tres actos y un epílogo musical, escrita en prosa y verso*. Madrid, La Farsa. Revista Semanal de Teatros, n.º 459, 1936.
- VEGA, J.: “Cinema en España. Nada más que un escalón”. *Popular Film*, 412 (5/7/1934), 6.
- ZABALA, Jon: “Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitulado ‘Don Quintín el amargao’”. *Fotocinema*, 14 (2017), 133-157.

