

RELACIONES INTERMEDIALES ENTRE MÚSICA Y CINE: CARMEN AMAYA EN LA PANTALLA DEL PERIODO REPUBLICANO

INTERMEDIARY RELATIONS BETWEEN MUSIC AND CINEMA: CARMEN AMAYA ON THE SCREEN DURING THE REPUBLICAN PERIOD

OLGA GARCÍA-DEFEZ

(Universitat de València)

RESUMEN

La nómina de actrices del cine sonoro producido hasta el comienzo de la Guerra Civil se configuró con la adición de figuras de la propia cinematografía, provenientes del teatro y del medio musical. Un caso relevante de esta tercera opción lo constituye la bailaora Carmen Amaya, quien comenzó a participar en el cine con pequeñas intervenciones hasta llegar a protagonizar la película *María de la O* (Francisco Elías, 1939). Dichas intervenciones presentan una serie de características que distinguen a la bailaora del resto del *star system* de la época.

Palabras clave: Cine Español, estrellato, música, Carmen Amaya, II República Española

ABSTRACT

The list of actresses in talking films produced up to the onset of the Civil War was expanded to include figures from the cinema, theatre and the world of music. An illustrative example of this third category is that of the flamenco dancer Carmen Amaya, who initially made cameo appearances in cinema before assuming the leading role in the 1939 film *María de la O*, directed by Francisco Elías. These early performances display a series of distinctive traits that set the dancer apart from other prominent figures in the *star system* of the era.

Key Words: Spanish cinema, stardom, music, Carmen Amaya, II Spanish Republic.

Este trabajo ha sido financiado con el programa postdoctoral PINV2020-Universitat Jaume I (POS-DOC/2020/22) y se ha realizado en el marco del proyecto I+D "Cultura popular y modernismo reaccionario en España: la construcción de identidades políticas a través de los medios de masas (1898-1936)", UJI-B2029-10.

RESUM

RELACIONS INTERMEDIALS ENTRE MÚSICA I CINEMA: CARMEN AMAYA EN LA PANTALLA DEL PERÍODE REPUBLICÀ

La nòmina d'actrius del cinema sonor produït fins al començament de la Guerra Civil es va configurar amb l'adició de figures de la pròpia cinematografia, provinents del teatre i del medi musical. Un cas rellevant d'aquesta tercera opció ho constitueix la bailaora Carmen Amaya, que va començar a participar al cinema amb petites intervencions fins a arribar a protagonitzar la pel·lícula *María de la O* (Francisco Elies, 1939). Aquestes intervencions presenten una sèrie de característiques que distingeixen a la bailaora de la resta del *star system* de l'època.

Paraules clau: Cinema espanyol, estrellat, música, Carmen Amaya, II República.

INTRODUCCIÓN

El cine sonoro coincidente con la II República Española hasta el inicio de la Guerra Civil (1932-36) realizó un esfuerzo por crear una industria que seguía el modelo de estudios hollywoodiense y donde las actrices eran transformadas en *stars* equiparables, en la medida de lo posible, a sus homólogas estadounidenses. Es en los inicios de este estrellato femenino donde fijaremos la atención del presente texto, para destacar que su origen estuvo en gran parte basado en la proliferación de intercambios entre los medios que conformaban los espectáculos de entretenimiento. En este ambiente de interconexiones,

a menudo una misma figura podía compatibilizar las condiciones de actriz de teatro, de cine o de doblaje y de *vedette*, cupletista, tiple, cantante de teatro lírico, etc., de forma que algunas actrices llegaron al cine desde otros ámbitos o incluso los simultanearon rodando películas paralelas a su labor teatral, en los espectáculos de variedades y en la música.¹

En su faceta como crítico cinematográfico Mateos Santos (1891-1964), ajeno a lo que depararía el inmediato futuro histórico, dedicó a principios de 1936 unas líneas a reflexionar sobre el lugar hacia donde avanzaba el cine español. Según Santos, era indudable el aumento de la producción, la incorporación de artistas de teatro de prestigio, la creación de nuevos estudios y productoras, el perfeccionamiento de la técnica y el aumento de los presupuestos. Y advertía en estas circunstancias, sobre todo en el trasiego de actores de otros medios al cinematográfico, un síntoma de americanización del cine espa-

1 Tanto las que alcanzaron la fama como las que se contentaron con papeles de reparto, tuvieron un tiempo muy breve para desarrollar y afianzar su potencial, debido al profundo freno y transformación de la producción cinematográfica que supuso el inicio del periodo bélico, y vieron cómo sus carreras profesionales individuales derivaron en distintas direcciones. Por ejemplo, Rosita Díaz Gimeno (1903/8/11-1986) se exilió en EE.UU., Ana María Custodio (1902-1976) también se exilió, pero volvió al país en 1951, Rosita Lacasa (?-?) abandonó el cine, Raquel Rodrigo (1915-2004) y Antoñita Colomé (1912-2005) tuvieron que reconducir sus carreras, Imperio Argentina (1910-2003) la consolidó, etc.

ñol, centrado en el "superfilm" y la "vedette" (1936: 24). No estaba exento de razón. Además de todos los factores que señalaba, desde la consolidación del sistema sonoro síncrono, finalizada en 1932, las productoras habían encontrado en las estrellas, sobre todo en las femeninas, un reclamo publicitario, habían iniciado un proceso de construcción y explotación de su imagen y, en algunos casos, las habían sometido a la especialización de personajes estereotipados.

A continuación, Santos aludía al origen de las estrellas y las agrupaba en aquellas que llegaban al cine desde el teatro y las que debutaban directamente en las pantallas cinematográficas. Las primeras contaban con "la ventaja del nombre famoso y la del dominio del gesto y de la palabra declamada" (1936: 24) y aclaraba que esta ventaja

no se había convertido en inconveniente por la influencia del teatro en el cine. Para los espectadores actuales las formas interpretativas de la mayoría de las actrices de los inicios del sonoro adolecen, precisamente, de una dicción y gestualidad demasiado similares a las formas teatrales, pero parece ser que en su momento se tomaron con más naturalidad y ayudaron al espectador medio a realizar el tránsito entre los espectáculos de escenario y de pantalla.

Como actriz procedente del teatro Mateo Santos citaba por "su abo-lengo artístico y por su nombre ilustre" (1936: 24) a Catalina Bárcena (1907-1978),² pero también habría podido mencionar a Concha Catalá (1881-1968) por su papel en *Una morena y una rubia* (José Buchs, 1933)³ y a María Fernanda Ladrón de Guevara (1897-1974),

- 2 Catalina Bárcena ya aparece en la prensa de 1907 como integrante de la compañía de María Guerrero (*LA ÉPOCA*, 1907: 2) y a partir de ese momento su frecuente presencia en las ediciones impresas dan cuenta de una intensa actividad laboral. Su primer contacto con el cine se había producido durante la etapa silente, pero en realidad su labor filmica se produjo en Hollywood entre 1931 y 1935. En 1931 partió, junto a Gregorio Martínez Sierra, a EE.UU. La misión del autor era supervisar las primeras versiones en castellano sonoras de la Metro Goldwyn Mayer "para que el idioma de Cervantes quede apresado en el vitáfono con toda su pureza" y la de ella "estudiar" porque no estaba contratada (GUTIÉRREZ DE MIGUEL, 1931: 3), pero pronto intervino en seis versiones del Departamento de Español de la Fox Film Corporation. A su regreso a España en 1935 fue contratada por Cifesa para protagonizar tres grandes superproducciones (*CINEMA SPARTA*, 1935: 11), pero el inicio de la guerra impidió sus rodajes.
- 3 Concha Catalá debutó en el teatro al inicio del siglo y llegó a ser una de las actrices teatrales más reputadas. Su primera intervención en el cine fue seguida de un papel en *El genio alegre* de Fernando Delgado, película en rodaje en julio de 1936, y en *Suspiros de España* de Benito Perojo, rodada en Berlín durante la guerra. A partir de 1940 intervino en cinco películas más.

más presente por sus intervenciones en *Niebla* (Benito Perojo, 1932), *El hombre que se reía del amor* (Benito Perojo, 1933) y *Odio* (Richard Harlan, 1933). A las "estrellas" Raquel Rodrigo (1915-2004), Rosita Díaz Gimeno (1903/8/11-1986), Lina Yegros (1914-1978), Antoñita Colomé (1912-2005) y Charito Leonís (1916-2005) les reconocía provenir de la escena dramática y lírica pero afirmaba que "la resonancia de sus nombres" se la debían al cine más que al teatro (1936: 24). Es cierto que todas ellas lograron el estrellato entre 1931-36, pero lo que no pudo prever fue la citada disparidad posterior a partir de julio de 1936 y que, por ejemplo, Charito Leonís abandonara el cine y triunfara como *vedette* en los años cuarenta. Otro camino de ingreso en la profesión de actriz era el que conectaba con el escenario frívolo y el espectáculo de variedades, siendo el caso de Imperio Argentina (1910-2003) y Carmelita Aubert (1912-1979).

Como ejemplo de actrices debutantes en el cine Mateo Santos recordaba a Mary del Carmen Merino (1919-?),⁴ protagonista de la parcialmente conservada *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935), de la desaparecida *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935) y de *El cura de aldea* (Francisco Camacho, 1936), mención a la que se podría añadir

a Maruchi Fresno por su directo debut en el cine con la película *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934). Y, finalmente, antes de ocuparse del estrellato masculino y de sus galanes, dedicaba tres líneas a Hilda Moreno, la actriz mexicana que había aparecido en *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín, 1934) junto a Charito Leonís, *La traviesa molinera* (Harry D'Abbadie D'Arrast, 1934) e *Incertidumbre* (Isidro Socías, Juan Parellada, 1936).

El escrito acababa con un retorno a las estrellas femeninas y se detenía en "dos actrices de carácter": Dolores Cortés y Carmen Rodríguez. A la primera le alababa su actuación en *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935) y reconocía su adecuación al estereotipo de mujer del pueblo, seguramente previamente ensayado en el teatro. A la segunda, le distinguía su labor en *El octavo mandamiento* (Arthur Porchet, 1935), afirmación no comprobable porque la película no se conserva.

Del escrito de Mateo Santos se desprende el peculiar ambiente artístico de la primera mitad de los años treinta y la facilidad de tránsito de unos medios a otros que tenían las actrices y, sobre todo, las artistas de variedades, gracias a su preparación dramática en el teatro y musical en los espectáculos de variedades, que las dotaba de una vis

4 En algunos títulos de crédito aparece como Mary del Carmen.

cómica y de la capacidad de declamar, de cantar y de bailar.

Esta formación se adecuaba perfectamente al desarrollo de un cine sonoro que llenó sus argumentos de una estrecha relación con la música. Los vínculos entre música y cine desde 1932 incluían la adaptación de zarzuelas,⁵ siendo significativo que la primera película totalmente realizada con sonido síncrono fue *Carceleras* (José Buchs, 1932),⁶ así como el éxito obtenido por la versión de *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo de 1935. El segundo medio de conexión fueron las bandas sonoras síncronas con música extradiegética, que variaba desde la inclusión de los ritmos del momento hasta la música compuesta por músicos coetáneos. La tercera fue la inclusión de música diegética en las escenas, algunas con una función claramente narrativa, donde la actuación formaba parte de la trama o incluso servía de sustitución de los diálogos, y otras a modos de inserción sin conexión con el resto del argumento, como la aparición de Angelita Pulgar entonando una canción en *El agua en el suelo*. Estos cuadros musicales incluían los bailes con orquesta dispersos por películas como *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1935), *El bai-*

larín y el trabajador (Luis Marquina, 1936), *El niño de las monjas* (José Buchs, 1935), etc., las actuaciones de un violinista solista en *Vidas rotas* (Eusebio Fernández Ardevín, 1935), los espectáculos de variedades en *Rinconcito madrileño* (León Artola, 1936) y *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, Luis Buñuel, 1937) y toda la larga retahíla de composiciones de raigambre folclórica, sobre todo aragonesa y andaluza, que pueblan una parte de la producción, desde las exitosas *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) hasta las películas desaparecidas donde las intervenciones musicales se presuponen por la información ofrecida por fuentes secundarias.

Pero el caso específico que nos interesa es aquel que evidenciaba los trasvases entre música y cinematografía en algunas figuras que debieron su filmografía a su éxito previo como cantantes o bailaoras. Para Concha Piquer (1906-1990) el cine fue un breve apartado dentro de su trayectoria, para Pastora Imperio (?-1979), un afianzamiento de su enorme popularidad dentro del flamenco, para Estrellita Castro (1908-1983), una carrera paralela a la musical y para Imperio Argentina, una transformación de

5 Según el Instituto Cervantes (2023) se produjeron las siguientes adaptaciones: una zarzuela en 1932, una opereta en 1933, dos zarzuelas en 1934, cuatro zarzuelas y un drama lírico en 1935 y dos zarzuelas en todo 1936.

6 Basada en la zarzuela homónima que ya había sido adaptada por el propio José Buchs diez años antes en una versión silente.

su carrera hacia la cinematografía. En este entramado de relaciones interdisciplinarias la figura de Carmen Amaya (?-1963)⁷ supone una inserción, una inclusión a modo de cuña sujeta a unas particularidades diferenciadoras. Sus apariciones en pantalla hasta 1936, más que constituir el inicio de una carrera cinematográfica, en competencia con su faceta de bailaora, ejemplificaron las conexiones intermediales del contexto de producción, la variedad de procedencias de las actrices del cine sonoro y la tendencia de algunos films a recurrir al folclore andaluz como componente cultural de la construcción de la identidad nacional española.

Con una presencia cuantitativamente mayor en cada film, Carmen Amaya llegó a ser coprotagonista junto a los consagrados Pastora Imperio y Antonio Moreno (1887-1967), pero sus intervenciones filmicas estuvieron siempre subordinadas a su condición de bailaora poseedora de un estilo propio. Tanto la literatura académica especia-

lizada como la crítica han repetido de forma continuada los mismos adjetivos acerca de su forma de bailar, descrita como salvaje, fogosa, temperamental, el “granizo sobre los cristales” en palabras de Jean Cocteau (LE MOAL, 1999:12).⁸ Es cierto que, en sentido estricto, su estilo era poco académico, autodidacta e introducía una serie de novedades y de pautas que marcaron la diferencia con el resto de bailaoras de su tiempo. Desde la historia del baile (MARINERO LABRADOR, 2012) se ha explicado que su estilo se caracterizaba por bailar sin cante y en solitario, por el dinamismo constante que olvidaba la quietud puntual del baile flamenco, por la velocidad de los movimientos de los brazos y los braceos con los codos marcados, por un zapateado rápido y enérgico y por la frecuencia con que vestía pantalón y chalequillo, prendas tradicionalmente reservadas a los hombres y que ella utilizaba en escena con la finalidad práctica de mostrar sus juegos de pies.⁹

- 7 Por falta de pruebas documentales, no hay consenso sobre la fecha de nacimiento de Carmen Amaya y esta oscila entre 1913 y 1918.
- 8 “Carmen Amaya, c’est la grêle sur les vitres, un cri d’hirondelle, un cigare noir fumé par une femme rêveuse, un tonnerre d’applaudissements. Lorsque sa famille s’abat sur une ville, elle y supprime la laideur, la lenteur, le morne, comme un vol d’insectes dévore les feuilles des arbres” (Jean Cocteau, 1948).
- 9 El uso del traje masculino y el predominio del taconeado sobre el braceo, más propio del baile masculino, se ha interpretado también como una hibridación de géneros, que no nos atrevemos a calificar de voluntaria, que en EE.UU. adquirió un significado especial al relacionarse con la reivindicación femenina de acceder plenamente al mercado laboral en el contexto de la II Guerra Mundial (MILES, 2020). En cualquier caso, se trata de un análisis de su imagen como bailaora en el contexto norteamericano y no creemos que esta ruptura de las líneas fronterizas entre géneros esté presente en las intervenciones filmicas que estamos tratando.

Pero hay una particularidad más a tener en cuenta, y es su pertenencia al pueblo romaní, que condicionó su interpretación de personajes gitanos y determinó que en las películas donde su intervención se integra en un cuadro musical no sea difícil detectar su triple identidad de mujer, bailaora y gitana.¹⁰ Esta identificación fue posible dada la tendencia, ya existente en los años treinta, a aceptar la supremacía del folclore andaluz, su reducción al flamenco y a asociar su práctica con una imagen construida del pueblo romaní como mecanismo para asumir su otredad.¹¹

FILMOGRAFÍA ASCENDENTE

En cuanto a Carmen Amaya, su transición intermedial se produjo desde el baile flamenco al cine. Sobre las primeras décadas de

su vida contamos con la edición de varias biografías que explican cómo se fue fraguando su carrera artística, desde su nacimiento en la miseria del barrio barcelonés de Somorrostro hasta alcanzar unas cotas de popularidad internacionales que todavía no han sido superadas (MONTAÑÉS, 1964; BOIS, 1994; HIDALGO GÓMEZ, 2014). Obviando sus primeros pasos, nos situaremos directamente en el año 1929, cuando tuvieron lugar las actuaciones de la bautizada como *La Capitana* en la Exposición Internacional de Barcelona, abierta entre el 20 de mayo y el 15 de enero del año siguiente.¹² Es aquí donde algunos biógrafos sitúan la considerada como primera referencia periodística sobre la bailaora (BOIS, 1994: 37), pero la mención del crítico Sebastià Gasch no tuvo lugar hasta mayo de 1931 (1931:2),¹³

10 La racialidad de Carmen Amaya y su comparación con Imperio Argentina, ejemplo de actriz con papeles racialmente versátiles, se trata en WOODS PEIRÓ (2012).

11 A pesar del carácter transnacional del pueblo romaní, se ha generado una relación directa entre España y los gitanos como parte del proceso de exotización y orientalización del país surgido en el imaginario europeo del siglo XIX.

12 Sobre la presencia del flamenco en la Exposición ver MADRIDEJOS (2011). Sobre el contraste entre modernidad y tradición que se dio en la Exposición, donde convivió el tipismo regionalista del Pueblo Español con las novedades de toda exposición universal, ver BENET (2012).

13 El artículo de Sebastià Gasch, que a menudo se suele mencionar en la bibliografía sin datar, y que contiene la primera mención a Carmen Amaya en un medio periodístico es un fragmento del artículo titulado "Avez-vous vu dans Barcelone...?", publicado en el semanario *Mirador* el día 21 de mayo de 1931. En el artículo Gasch hace un recorrido por el panorama flamenco barcelonés y se detiene en describir la actuación de Carmen Amaya en el local La Taurina: "Car algunes nits, poques, hi balla la Carmencita. Es fa difícil de trobar la paraula exacta per a comentar aquesta meravella. Imagineu-vos una gitaneta d'uns catorze anys as-

de manera que antes de obtener la atención del periodista catalán, la consiguió del empresario que contrató al Trío Amaya para participar en la revista franco-española en dos actos de Raquel Meller titulada *París-Madrid*, representada en el Palace de la capital francesa (MADRIDEJOS, 2019: 6306). El azar hizo coincidir en París a la joven bailaora con Benito Perojo y es posible que el director viese el espectáculo, que se había estrenado el 29 de marzo de 1929 (*L'INTRANSGEANT*, 1929:7), y que decidiese contratar al trío, propiciando así la primera aparición en pantalla de Carmen Amaya antes del advenimiento de la II República.

La película se titulaba *La bodega* y fue rodada por Benito Perojo ese mismo año. Esta co-producción hispano-francesa era una adaptación de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez escrita en 1905. Ambientada en Jerez, mostraba una mirada crítica y con voluntad de cambio sobre las particularidades de la organización del campo

andaluz y los desequilibrios sociales que provocaba. La versión de Perojo, limpia de reivindicación social, contó con Concha Piquer como protagonista y fue estrenada en Madrid el 8 de marzo de 1931, en el Cine Palacio de la Música (ABC, 1930: 42, 58). Su basculación entre el cine silente y el sonoro propició la inclusión de cuadros musicales y en uno de ellos es donde Carmen Amaya participa de su ambientación. Tenía aproximadamente once años de edad y aparece anonimizada entre adultos en una larga escena en la que Concha Piquer baila encima de una mesa. Inmediatamente después, unos planos recogen su baile entre su tía y su prima, sirviendo de contrapunto, gracias a un montaje en paralelo, al nudo narrativo de la violación del personaje de María Luz (Concha Piquer).

Salida de las plumas de Alberto Insúa y Luis Fernández de Sevilla, la historia de *Dos mujeres y un Don Juan* fue llevada al cine por José Buchs en el otoño de 1933. El rodaje ya estaba

seguda damunt d'un tablado. Carmencita roman impassible i estatuària, altiva i noble, amb una noblesa racial indefinible, hermètica, absent de tot i de tots, sola amb la seva inspiració, en una actitud *figée* per a permetre a l'ànima d'elevant-se vers regions inaccessibles. De sobre, un bot. I la gitarella balla. L'indescriptible. Anima. Anima pura. La traducció de l'ànima per mitjà del ball. Moviments d'un desllorigament en angle recte que atenyen la geometria, la geometria viva. El *tablado* vibra de la manera més esqueixada i precisa, més brutal, que hom es pugui imaginar". Poco después su nombre aparece en la cartelera madrileña, como integrante de una ópera flamenca representada en el Monumental Cinema (ABC, 1931:39) y en la cartelera barcelonesa (*EL DILUVIO*, 1931: 2), (*LA VANGUARDIA*, 1931: 25).



Fig. 1 Fotograma de *La Bodega*.

finalizado a mediados de noviembre (*Jueves Cinematográficos de El Día Gráfico*, 1933: s/n) y se estrenó en el Cine Avenida madrileño el 8 de febrero de 1934 (*ABC*, 1934: 45). En ella debutó la actriz puertorriqueña Mapy Cortés, dedicada al teatro hasta entonces, y su papel de sevillana contrastaba con el rol de norteamericana de Consuelo Cuevas, una actriz de aspecto hollywoodiense conocida por el público por su participación en *Una morena y una rubia*, la película que José Buchs había estrenado a principios de septiembre de 1933.

La película *Dos mujeres y un Don Juan* se conserva incompleta en la Filmoteca Española y esta circunstancia impide comprobar lo acertado de las críticas vertidas sobre la incompetencia de Buchs en su transición del cine silente al sono-

ro, creando, supuestamente, una película sin desarrollo claro, con un ritmo truncado y con saltos inoportunos entre las escenas (*Films Selectos*, 1934:19). Por suerte, uno de los rollos conservados incluye el fragmento donde Carmen Amaya participa como palmera de la actuación del cuadro flamenco de los Borrull. Esta escena debió ser rodada en los estudios de Orphea Films de Barcelona, donde se filmaron los interiores de la película, y recrea una actuación en un café cantante de dos alturas, con el público sentado alrededor de mesas y un escenario en el fondo donde se ubica el cuadro flamenco. Carmen Amaya es visible a la izquierda del escenario, sentada junto a su tía Juana *La Faraona* y, en los breves segundos que la cámara recoge su presencia en un plano que compar-



Fig. 2 Fotograma de *Dos mujeres y un don Juan*.

te con su tía, se percibe su inquietud, como si estuviese conteniendo sus ganas de salir a bailar al ritmo de la música. Estas tímidas incursiones resultarían inapreciables en su contemporaneidad, pero resultan relevantes desde la actualidad porque muestran, paso a paso, su ingreso en la cinematografía.

Dos años después, en 1935, Carmen Amaya se desplaza a Madrid desde Barcelona y comienza el aumento exponencial de su fama y la confirmación de su estrellato como bailaora, hecho que se traduce en una aparición más destacada en la anunciada como "producción nacional Filmófono número dos", la película *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia), en rodaje en noviembre de 1935 (*Jueves Cinematográfico de El Día Gráfico*, 1935: s/n) y estrenada el 16

de diciembre en Madrid en el Cine Rialto con una gran función de gala "al estilo de las "premiéres" de Hollywood con asistencia de los intérpretes" y con una actuación de Carmen Amaya (*ABC*, 1935: 63). A pesar de la ligazón entre la bailaora y la película, la prensa cinematográfica solía ilustrar sus artículos sobre la obra con las fotografías del cantante Angelillo y de la actriz Pilar Muñoz (*Popular Film*, 1936: 44), ya que al fin y al cabo, eran sus protagonistas. El éxito del film hizo que se proyectase en otros siete cines madrileños simultáneamente (*Popular Film*, 1936: 44), una situación infrecuente en la cartelera de la capital. Una parte de la prensa la calificó de argumentalmente floja pero con un buen futuro comercial por la reconocida habilidad técnica de Sáenz de Heredia y la buena



REPARTO:

Angel	Angelillo
Carmen	Pilar Muñoz
Soledad	Carmen Amaya
Juan Simón	Manuel Arbó
Angustias	Ena Sedeño
La Roja	Porfiria Sanchiz
Don Paco	Fernando Freyre Andrade
Don Severo	Emilio Portes
Cupletista	Baby Daniels
El Médico	Julián Pérez Avila
Curro	Pablo Hidalgo
Cantaor	Palanca
Madre de Angel	Emilia Iglesias
Trini	Cándida Losada
Celes	Felisa Torres

Figs. 3 Fotogramas de *La hija de Juan Simón*.

integración de los números musicales (*Films Selectos*, 1936:22) y otra parte alabó largamente al director por crear una técnica cinematográfica española perfectamente ajustada a un tema absolutamente español, el “inmenso complejo de dolor secular de una raza” (*Popular Film*, 1936:10).¹⁴

En esta película el nombre de Carmen Amaya ya aparece en los títulos de crédito iniciales, tras los de Angelillo y Pilar Muñoz, y vuelve a ser citada en el reparto como el personaje de Soledad. Su intervención permanece subordinada al baile y esta vez protagoniza una larga escena con diálogo que comienza partiendo de un plano general exterior y un plano de situación de la fachada del local *La nueva bodega*, un curioso edificio por lo extraño de sus enormes arcos apuntados interiores. Sáenz de Heredia hace penetrar a la cámara en su interior y se acerca con un *travelling in* al fondo, donde se ubica un grupo que, por la música diegética que emite, constituye una actuación de flamenco. La imagen encuadra a Carmen Amaya, cantando y palmeando detrás de una mesa, siendo observada por un taciturno Angelillo en el papel de

Ángel. Los primeros planos de su rostro, los primeros de los que goza en el cine, sirvieron para componer la escena, pero también para activar en el público el reconocimiento de una artista ya famosa entre los espectadores.

Uno de los presentes insta a Soledad a que baile y esta comienza a taconear en el suelo, acompañada de sus castañuelas, pero ante la falta de espacio y en un remedo de la actuación de Concha Piquer en *La bodega*, solicita que le lleven una mesa que le sirva de tarima. El traslado de la mesa, narrativamente anodino, sirve para introducir una nota de humor al encontrar a un juerguista durmiendo debajo de ella. Esta puesta en escena, como indica Benet Ferrando (2012: 104), imita a un escenario que eleva de forma práctica el diminuto cuerpo de la bailaora y lo resitúa en su espacio natural, encima de unas tablas, obligando a la cámara a efectuar un leve contrapicado. Pero comparando esta ubicación con la de las escenas de las películas anteriores, también supone su elevación simbólica, el reconocimiento fílmico de su categoría como estrella del baile y, durante la escena, también de la cinematografía. La cámara se

14 La cuestión de la necesidad de producir un cine nacional y cuáles deberían ser sus características fue un debate al que la crítica prestó mucha atención durante los años treinta. Ver, por ejemplo, el capítulo cuatro del libro de García Carrión (2013) sobre los posicionamientos de Mateo Santos, Juan Piqueras y Florentino Hernández Girbal.

demora lo suficiente para recoger toda la actuación y se detiene en primeros planos del zapateado, una posibilidad estrictamente cinematográfica que amplía el punto de vista de las actuaciones en los teatros.¹⁵

Cuando finaliza el baile y la mesa es devuelta a su sitio, la propia Soledad insta a Ángel a cantar y este se arranca con un fandanguillo, tras el cual, ambos beben del mismo vaso, despertando los celos y la ira de un *señorito* presente que comienza una pelea que se convierte en grupal. La riña acaba en tragedia cuando alguien apaga la luz y en la oscuridad Soledad apuñala al *señorito*, pero es a Ángel a quien hacen responsable del ataque. La escena se convierte así en un importante nudo narrativo porque supone la categorización del protagonista como falso culpable y desencadena las fases argumentales posteriores, al mismo tiempo que el encadenamiento de ambas actuaciones ejemplifica la relación simbiótica entre música y cine que satisfacía el gusto del espectador medio.

Luis Buñuel, productor de la película y posiblemente colaborador en las tareas de dirección junto a

Sáenz de Heredia, calificó la película de “abominable melodrama” y recordaba que “[e]n esta película, durante una escena de cabaret bastante larga, la gran bailaora de flamenco, la gitana Carmen Amaya, muy jovencita todavía, hizo su debut en el cine” (1982: 141). Considerar esta película como su debut cinematográfico no es correcto en sentido estricto, pero es cierto que en ella se produce un cambio entre la mera presencia casi indetectable y la participación como actriz, aunque sea durante una escena breve.

El mismo año Carmen Amaya intervino en el film *Don Viudo de Rodríguez*, basado en un guion de Miguel Mihura y que suponía el debut en la dirección de su hermano Jerónimo. Su metraje se calcula en treinta minutos, en la frontera entre el corto y el medimetraje, pero algunos autores reducen su duración a los quince minutos aproximados que se conservan en la Filmoteca Española (LÓPEZ IZQUIERDO, 2016). La película se estrenó el 2 de marzo de 1936 en el cine Actualidades de Madrid, junto a una película de Walt Disney, las actualidades de la semana y el documental *Un día de caza* (ABC, 1936: 43) y se recuperó en Sevilla

15 El sonido síncrono completó el triángulo creado por los espectáculos en vivo, las grabaciones fonográficas y las reproducciones radiofónicas, permitiendo a los espectadores el traslado temporal al medio performativo del directo, alusión que se potencia visualmente con el encuadre frontal y la presencia de las tablas, bien reales, bien fingidas.

en plena guerra, en septiembre de 1937, donde se anunciaba como "el suplemento en español «Don Viudo de Rodríguez», por Carmen Amaya" (*ABC Sevilla*, 1937: 16).

El guion de esta pieza utiliza el absurdo con conexiones con la astracanada y el surrealismo para narrar la historia de un hombre interpretado por el actor Carlos Saldaña, *Alady*, que acude al "famoso mago José Álvarez (Lepe) viudo de Rodríguez"¹⁶ para preguntar sobre su futuro, porque su esposa lo ha abandonado hace "cinco minutos".¹⁷ El mago le muestra, de forma sucesiva, a las candidatas a ser la mujer de su vida: una gitana y una mujer optimista. A partir de esta línea argumental, la película se llena de alteraciones de la función comunicativa del lenguaje, de juegos de palabras ("le daré unos pases magnéticos y unos pases para los toros"),¹⁸ de objetos descontextualizados, de situaciones comparadas con el teatro del absurdo y de rupturas de la lógica, como la lluvia dentro de la habitación.

Por todo ello, resulta más llamativa la interpretación de Carmen Amaya, ya que su actuación bajo el apelativo de "la chica gitana" no se aparta de su estilo, innovador

dentro de los cánones del baile flamenco, pero a la vez enmarcado en el tradicionalismo asociado al folclore andaluz. Su número musical y sin diálogo, donde canta y baila, supone una inserción por montaje dentro de la trama y su finalización abrupta parece ser fruto de la pérdida de fotogramas del metraje. Tanto el contenido musical como la puesta en escena, con un sobrio fondo neutro, contrastan con el decorado vanguardista, el vestuario moderno y la canción de la actuación de la "mujer optimista" (la *vedette* Amparito Tabernes).

De esta forma, el relato se organiza a partir de dos partes bien diferenciadas. Aquella que tiene lugar en la casa del mago, donde reina el absurdo y una cuidada alteración de la lógica, y los dos fragmentos musicales. López Izquierdo (2016) ha explicado la falta de conexión de la obra filmica con su contexto de producción y con el mundo histórico del Madrid de 1936, así como sus coincidencias con tres elementos: el espectáculo de varietés, el mundo onírico y "algunas de las ideas vulgarizadas del pensamiento o la cultura del primer tercio del siglo XX" (2016:141). A estas vinculaciones podríamos añadir las

16 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

17 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

18 *Don Viudo de Rodríguez* (Jerónimo Mihura, 1935).

que unen las dos actuaciones musicales con la realidad referencial y que, de forma premeditada o no, muestran la dualidad tradición/modernidad propia de los años treinta materializada en la música y enfatizada con la puesta en escena. Esta confrontación entre lo popular y la vanguardia se encuentra presente en toda la trayectoria artística de Miguel Mihura y fue mejor recibida por sus espectadores cinematográficos que por los de sus obras teatrales (BARBERO SÁNCHEZ, 2008).

Sobre la circunstancias de la contratación de Carmen Amaya nos falta información, pero no debe pasar inadvertido el hecho de que Jerónimo Mihura participara como ayudante de dirección de Benito Perojo en *La bodega*. En la entrevista que Augusto M. Torres realizó en 1985 al cineasta, mucho menos conocido que su hermano Miguel, relataba así sus inicios: “Después gracias a mi amistad con Benito Perojo me contrató como segundo ayudante en una película que hacía en París. Nos pilló el cambio del mudo al sonoro y tuvimos que rodar con unas complicaciones tremendas en los estudios de Epinay” (TORRES, 1991: 47). Nada hace pensar que no se refiera a *La bodega* y así lo ratifica López Izquierdo (2016), quien se basa en distintas referencias periodísticas.¹⁹

La buena racha cinematográfica, paralela a sus actuaciones en vivo, llevó a Carmen Amaya a protagonizar, entre febrero y abril de 1936, la película *María de la O* de Francisco Elías. El director narra así el origen del film: “El finado Saturnino Ulargui, hombre de empresa, arriscado y generoso, (...) decide llevar a cabo un vasto plan de producción. Su primera película será *María de la O*, basada en la famosa canción. Gracias al apoyo decidido de unos productores alemanes de la empresa UFA de Berlín de la que el señor Ulargui es concesionario en España, que han visto “Rataplán” y la juzgan una película excelente “a nivel europeo” obtengo el contrato para realizar la mentada película” (ELÍAS, [1966], 2018:81). Después de echar por tierra a los autores del guion, Elías recuerda que la película contó con el mayor presupuesto en la historia del cine español hasta ese momento y que el capital de producción permitió contratar a Antonio Moreno, actor de origen español convertido en una *star* en Hollywood, como protagonista masculino.

Nada cuenta Elías en este escrito sobre cómo o porqué contaron con Carmen Amaya como co-protagonista junto a Pastora Imperio y Antonio Moreno, pero teniendo en cuenta su experiencia previa y su

19 Posteriormente, en 1930, trabajó como ayudante de dirección de Perojo en *El embrujo de Sevilla* (1930).



Figs. 4 Fotograma de *María de la O*.

nivel de popularidad, era la artista idónea para completar el trío. Así lo entiende Bohumira Smidakova (2016), quien atribuye al binomio Imperio-Amaya la acertada capacidad de mostrar en imágenes la transición entre dos modelos de artistas flamencas, el canónico de Pastora Imperio, basado en el “cintura para arriba” y el movimiento sinuoso de brazos, y el innovador de Carmen Amaya, exponente del “cintura para abajo” y marcado por la velocidad de sus juegos de pies.

Para la bailaora esta intervención supuso un salto cuantitativo, porque su carácter protagónico ampliaba el tiempo de su figura en pantalla, y cualitativo, porque las apariciones anteriores no pasaban de ser un traslado casi directo de espectáculos musicales. No se puede considerar que actúe como actriz hasta la escena de *La hija de Juan Simón* y en su papel en *María de la O*.

La película se terminó de rodar unas semanas antes de la sublevación militar del 18 de julio y esta proximidad cronológica impidió que el proceso de distribución y exhibición se realizase con normalidad. La previsible campaña publicitaria que requería una película con un capital invertido tan alto se produjo de forma paralela al rodaje y se vio igualmente interrumpida al no iniciarse la distribución. El rosario de publicaciones que fue dando cuenta del proceso de rodaje ocupó, de forma predecible, las páginas de *UFilms Noticario*, pero también de otras revistas, y estuvo asociado a acciones paralelas, como un concurso de carteles que recibió ciento tres propuestas y ochenta y cinco de ellas fueron expuestas en una sala de Madrid (*UFilms Noticario*, 1936: portada).

El estreno no se produjo hasta el día 27 de noviembre de 1939. Para esa fecha Carmen Amaya y su

familia ya se encontraban en América. Durante 1936 había creado su propia compañía, integrada por sus familiares, y había comenzado a actuar por toda España. El inicio de la guerra los había sorprendido en Valladolid y, después de una serie de peripecias, lograron salir del país y llegar hasta Lisboa, donde Carmen fue vitoreada en sus actuaciones noche tras noche. Desde la capital lusa toda la *troupe* se embarcó hacia Buenos Aires y de ahí dieron el salto a los Estados Unidos.²⁰ No volvieron hasta 1947 y el epílogo cinematográfico de la bailaora fue la película *Los Tarantos* (Rovira Beleta, 1963).

LOCALISMO Y FOLCLORE: UNA ARTISTA PARA UN BAILE RACIAL

Edgar Morin (1964) explicó cómo el estrellato participaba del capitalismo financiero y las estrellas eran fabricadas como mercancía para el consumo de masas. En el caso de la filmografía de Carmen Amaya hasta 1936 su presencia en la pantalla responde más al aprovechamiento de su celebridad derivada de su talento para el baile (el talento es uno de los componentes que Richard Dyer (2001) atribuye al estrellato), que a la inversión encaminada a ampliar el espectro actoral de una industria incipiente. De esta forma, se puede rastrear su percepción

por parte del público como estrella musical/cinematográfica, pero también, dada la monotonía en la variedad de sus papeles filmicos, se puede analizar la utilización discursiva de su racialidad gitana y su contribución a la construcción de una imagen concreta de la nación española desde el ámbito cultural.

En los films *La hija de Juan Simón* y *María de la O*, donde su presencia excede el puro cuadro musical, la bailaora se vio partícipe de la tendencia localista del cine sonoro de ficción que describió Román Gubern (1977) y que sigue sirviendo para comprender el conjunto de la producción del periodo, sin que el hallazgo de nuevas películas temporalmente desaparecidas ni los nuevos análisis hayan derogado su utilidad. Esta tendencia, opuesta al cosmopolitismo presente en otra parte de las producciones, fue la encargada de mostrar los tipismos y regionalismos del país y se nutrió de guiones originales, se tomaron canciones como punto de partida, se rodaron *remakes* de películas del cine silente y se hicieron adaptaciones/transformaciones de argumentos anteriores, bien zarzuelísticos, bien teatrales. Tanto en la tendencia localista, como en el estilo cosmopolita que se expresaba con puestas en escena dignas de los platós de Hollywood, desta-

20 Sobre las intervenciones fílmicas de Carmen Amaya en producciones de Estados Unidos durante el periodo 1940-45 ver MADRIDEJOS (2012).

ca la presencia de un *star system* masculino y femenino. A diferencia del resto de las actrices, con un encasillamiento menos rígido y una mayor influencia hollywoodiense, Carmen Amaya encarnó de forma permanente el arquetipo de la gitana española flamenca, un tipo de personaje estrictamente local que en su caso presentaba una distancia reducida entre su imagen real y la imagen cinematográfica proyectada. Sus personajes fueron marcada y manifiestamente gitanos, contradiciendo la tendencia de la cinematografía coetánea a recurrir a las denominadas "gitanas blancas" como Imperio Argentina (WOODS PEIRÓ, 2012).

En el caso de *La hija de Juan Simón* el guion fue escrito por Nemesio M. Sobrevila, también autor de la obra de teatro musical homónima estrenada en el teatro de La Latina el 28 de mayo de 1930, basada a su vez en la canción del mismo título que después popularizaron los dos protagonistas de ambas versiones cinematográficas: Angelillo en 1935 y Antonio Molina en 1957.²¹ El guion recogió el cuadro tercero de la obra teatral, que tenía lugar en una bodega de Málaga y donde Lola la Gitana bailaba encima de una mesa, acabando la escena musical de forma sangrienta. De forma

que la idea de contratar a Carmen Amaya para la transcripción filmica suponía fidelidad a la obra teatral y una forma de realzar una escena con gran valor narrativo, transformándola en una exhibición musical de gran calidad.

Un proceso similar al de *María de la O*, cuyo guion se basa en la obra de teatro del mismo nombre escrita por Valverde y León a raíz del gran éxito de la canción compuesta por ellos junto al maestro Quiroga. La obra teatral mantenía la identidad racial de la protagonista, pero la actriz que la encarnó en las tablas fue María Fernanda Ladrón de Guevara, siendo en la versión filmica donde se mantiene la coherencia de que una gitana interprete a un personaje gitano. Se podía haber mantenido el tono de comedia de la obra teatral, pero los guionistas José Luis Salado y José López Rubio ampliaron la adscripción del film hacia el género del musical, de forma que era necesario importar una artista para los cuadros musicales. La canción original combinaba dos voces narrativas: la experiencia en primera persona de una mujer gitana ("Para mis manos tumbagas") y un sujeto ausente, que identificamos como el gitano abandonado ("María de la O, que desgraciadita Gitana tú eres teniéndolo todo") o

21 *La hija de Juan Simón*, Drama popular de José M^o Granada y N. M. Sobrevilla se editó en 1930 en la colección La Farsa. Posteriormente, Francisco Bistagne editó el argumento novelado en su colección La Novela Semanal Cinematográfica.

como la voz de la presión social, quien sentencia la desgracia de la primera por haber elegido el dinero al amor verdadero y que se convierte en el sujeto que siembra la semilla del rumor. En el guion del film la mujer gitana se convirtió en el papel interpretado por Carmen Amaya, manteniendo su origen étnico, y el gitano abandonado recayó en Julio Peña, ampliándose la trama con el personaje de Pedro Lucas/Míster Moore (Antonio Moreno).²²

De esta forma, ambas películas son melodramas musicales donde el tiempo parece suspendido, sin que se muestren argumentalmente esos rasgos de modernidad que aparecen en películas como *Madrid se divorcia* (Alfonso Benavides, 1935) o *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), y donde siguen rigiendo los mismos principios atávicos: la honra femenina, el castigo a la conducta moral desordenada, la acomodación a un orden establecido clasista y jerárquico o la conflictividad de índole individual y no

colectiva ni social. José Luis Salado, uno de los guionistas de *María de la O* definió su obra como un "melodrama gitano, un film de fuerte color, sin españolada" y al que pretendió dar "la agilidad de un film americano". El resultado final contradice en parte sus intenciones, porque *María de la O* sigue inmersa en los principios de la españolada, pero es cierto que Francisco Elías sí supo revestir de formalismos modernos el tema antiguo de la honra femenina.²³ En esta doble vertiente de obra externamente moderna pero internamente tradicional, Carmen Amaya, al igual que todas las actrices, pone su cuerpo a disposición de la transmisión de significados y la fuerte corporeidad de sus apariciones descansa en sus movimientos y en la exhibición de sus menudos miembros.

Esta corporeidad, que condensa la imagen de la gitana flamenca renovada pero sujeta a los mismos estereotipos, se percibe mejor con el contrapunto paródico que encar-

22 El tema de la honra femenina en *El agua en el suelo*, *Nobleza baturra* y *María de la O*, así como sus relaciones intermediales entre música, teatro y cine, lo hemos tratando en "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, 1939)" (en prensa).

23 La modernidad reside, por ejemplo, en el uso de las sombras, en la variedad de tipos de planos para filmar las escenas de baile, que rompen con la uniformidad del plano general combinado con el primer plano, de forma que hay movimiento tanto en el contenido de la imagen como en la estructura externa de la misma. También en la sucesión de planos de contenido costumbrista que muestran cómo se propaga la copla por la ciudad y en algunos movimientos de cámara, como los *travellings* de profundidad que aumentan la sensación de acción de algunas secuencias.

nó la actriz Mary Santpere, quien debutó en el teatro en 1938 interiniendo en la comedia musical *En Mariano de la O*: "(...) lo más importante que hice en mis comienzos fue la gitanita de «Mariano de la O», una parodia de «María de la O» como se desprenderá enseguida" (SEMANA, 1972:78). La actriz catalana, más alta que la media de su época, rubia, de ojos claros y con acento catalán, inauguró un tipo de personaje que consistía en una deformación cómica de la flamenca andaluza y que repitió en films posteriores (PAGÉS, 2021). La obra *En Mariano de la O*, con letra de Alfons Roures y música de Josep M^o Torrents, era una ópera flamenca compuesta en 1936 que caricaturizaba la canción-zambra de los maestros León, Valverde y Quiroga y que se estrenó el día 19 de diciembre de 1936 con Pepe Santpere, padre de Mary, en "su nueva faceta de «cantaor» de flamenco" (LA VANGUARDIA, 1936:5).

El hecho de evidenciar la variedad racial de la sociedad andaluza, y por extensión española, del momento y dividir a los protagonistas desde el punto de vista étnico planteaba un conflicto que se resuelve a través de la imposición de estereotipos que perfilan a los personajes y que determinan sus acciones. Como es sabido, el uso de estereotipos facilita la asimilación del argumento por parte de los espectadores y condiciona su percepción con criterios apriorísticos, ya que van a

ver en la pantalla aquello que esperan ver. Para Jo Labanyi (2004) el estereotipo permitía resolver el conflicto generado por la exposición de la heterogeneidad étnica, social y cultural, tanto en el cine folclórico republicano como en el del primer franquismo.

Este es el caso de *María de la O*, donde al igual que otros films como *La verbena de la Paloma* (Benito Perrojo, 1935) coloca en la pantalla a las clases populares, pero evita cuestionar la estructura social vigente y constriñe a los personajes bajo los parámetros del estereotipo, de forma que los payos son toreros o ganaderos, los extranjeros son ricos y los gitanos viven en los caminos respondiendo a la transnacionalidad del pueblo romaní, intentan sobrevivir sin producir directamente riqueza y se dedican, cómo no, al cante y al baile. De esta forma, el acercamiento al pueblo gitano se produce desde la performatividad (sus acciones *gitanas* producen su identidad), el recurso al estereotipo y la conversión de su *modus vivendi* en un espectáculo para la mirada paya. Un ejemplo de esto último es la escena del ritual "del pañuelo", casi un inserto documental de un rito que solía tener lugar en la intimidad de los hogares y que a ojos de los espectadores no gitanos se convierte en una mezcla de tradición y folclore consumida como espectáculo.

En conclusión, el contacto de Carmen Amaya con el sistema de estre-

llas del periodo republicano estuvo siempre subordinado a su fama musical y su actividad como actriz fue casi circunstancial, más cercana a la relación simbiótica entre música y cine del contexto que a la voluntad de creación de una nueva *star* fílmica. Los productores, más que fabricar una imagen específicamente cinematográfica de la bailaora, asumieron su personalidad artística extracinematográfica, ya creada desde el ámbito musical, y la insertaron en las producciones cinematográficas.

Estas intervenciones fueron, además, inseparables del prototipo de mujer gitana flamenca que poblaba las creaciones que se situaban en la corriente localista de un cine

que, en general, remaba en contra de las corrientes de modernidad respaldadas por algunas fases del periodo histórico-político. Si bien sus personajes ayudaron a mostrar la existencia de un segmento de la población popular y a visibilizar a la mujer gitana en la gran pantalla, también ayudó a perpetuar una serie de estereotipos sobre el pueblo gitano fijados en el subgénero de la *españolada*, basados en remarcar su dependencia económica de otras clases sociales, su tendencia a supeditarse al interés económico y su capacidad, más pasional que racional, para la música y el baile, únicas artes que parecían saber y poder desarrollar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (1930a), "Cines y películas. Actualidad", 9 de marzo de 1930, p. 42.
- ABC (1930b), "Cine Palacio de la Música", 9 de marzo de 1930, p. 58.
- ABC (1931), "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero", 15 de agosto de 1931, p. 39.
- ABC (1934), "Cine Avenida", 9 de febrero de 1934, p. 45.
- ABC (1935), "Rialto", 15 de diciembre de 1935, p. 63.
- ABC (1936), "Cinematógrafos", 3 de marzo de 1936, p. 43.
- ABC Sevilla (1937), "Informaciones de teatros y cinematógrafos. Cartelera sevillana", 19 de septiembre de 1937, p. 16.
- BARBERO SÁNCHEZ, María F. (2008), "Una aproximación transnacional al absurdo en la obra de Miguel Mihura", Tesis doctoral, Universidad de Stirling.
- BENET FERRANDO, Vicente. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- BOIS, Mario (1994), *Carmen Amaya o la danza del fuego*, Madrid, Espasa Calpe.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Editorial Plaza y Janés, Barcelona.
- CINEMA SPARTA (1935), "Noticia". *Cinema Sparta*, nº 22, 21 de septiembre de 1935, p. 11.
- DYER, Richard (2001), *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- EL DILUVIO (1931), "Teatros, Cines y Diversiones varias", 10 de septiembre de 1931, p. 2.
- ELÍAS, Francisco [1966] (2018), *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- FILMS SELECTOS (1934), "Noticia", 12 de mayo de 1934, p. 19.
- FILMS SELECTOS (1936), "Opinamos que...", 4 de enero de 1936, p. 22.
- GASCH, Sebastià (1931), "Avez-vous vu dans Barcelone...?", *Mirador*, nº 120, 21 de mayo de 1931, p. 2.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2013), *Por un cine patrio*, Universitat de València, Valencia.
- GARCÍA DEFEZ, Olga (2024), "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, 1939)", *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, en prensa.
- GUBERN, Román (1977), *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*, Editorial Lumen, Barcelona.
- GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. (1931), "Hacia la luz del "cinema". Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena salen esta noche para Hollywood", *La Voz*, 10 de enero de 1931, p. 3.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco (2014), *Carmen Amaya: La biografía*, Editorial Carena, Barcelona.
- INSTITUTO CERVANTES (2023), "Adaptaciones de la literatura español"

la en el cine español. Referencias y bibliografía". [<https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/>]

JUEVES CINEMATOGRAFICOS DE EL DÍA GRÁFICO (1933), "Dos mujeres y un Don Juan", 16 de noviembre de 1933, n° 304, s/n.

JUEVES CINEMATOGRAFICOS DE EL DÍA GRÁFICO (1935), "La hija de Juan Simón. Producción Nacional Filmófono número 2 en pleno rodaje", 7 de noviembre de 1935, n° 406, s/n.

LA ÉPOCA (1907), "La fiesta del saine-te", 21 de marzo de 1907, p. 2.

L'INTRANSIGEANT (1929), "Spectacles", 24 de marzo de 1929, p. 7.

LA VANGUARDIA (1931), "Espectáculos", 15 de diciembre de 1931, p. 25.

LA VANGUARDIA (1936), "Notas breves", 19 de diciembre de 1936, p. 5.

LABANYI, Jo (2004), *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, Documento de Trabajo, Sevilla.

LE MOAL, Philippe (Dir.) (1999), *Dictionnaire de la danse*, Larousse, París. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f29.image.r>]

LÓPEZ IZQUIERDO, Javier (2016), "«Don Viudo de Rodríguez» y la Gradi-va", en PÉREZ PERUCHA, Julio, RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.), *Faros y torres vigía. El cine español durante la Segunda República*, Asociación Española de Historiadores del Cine / Vía Láctea Editorial, Madrid.

MADRIDEJOS, Montserrat (2011), "El flamenco en la Barcelona de la exposición internacional (1929-1930)", Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona.

MADRIDEJOS, Montserrat (2012), "Carmen Amaya, star de Hollywood", *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, n° 6, pp. 55-73.

MADRIDEJOS, Montserrat (2019), "Carmen Amaya y Andalucía", *Candil, Revista de Divulgación e Investigación del Arte flamenco*, n° 162, mayo-agosto, pp- 20-27.

MARINERO LABRADOR, Cristina (2012), "El baile fragmentado de Carmen Amaya en la película *María de la O*", *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, n° 7, pp. 157-181.

MILES, Justice M. (2020), "The modern synthesis of Josephine Baker and Carmen Amaya", *Música Oral del Sur*, n° 17, pp. 269-301.

MONTAÑÉS, Salvador (1964), *Carmen Amaya*, Ediciones G P, Barcelona.

MORIN, Edgar (1964), *Las estrellas del cine*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

PAGÈS, María (2021), "Mary Santpere, l'actriu alta com un Sant Pau", Actas I Congreso Internacional "El estrellato cinematográfico en España": actrices bajo el franquismo, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

POPULAR FILM (1936), "En Madrid, el mismo día, se proyectó "La hija de Juan Simón" en ocho locales a la vez", *Popular Film*, 30 de enero de 1936, p. 44.

POPULAR FILM (1936), "Hacia una técnica española", 2 de enero de 1936, n° 489, p. 10.

SANTOS, Mateo (1936), "Imágenes del cinema hispano", *Popular Film* 30 de enero de 1936, número extraordinario, p. 24.

SEMANA (1972), "Entrevista Mary Santpere", vol. 33, Universidad de Michigan, Michigan, p. 78.

SMIDAKOVA, Bohumira (2016), *El espectro de la figura gitana en el cine español*, Tesis doctoral, Georgetown University, Washington D.C.

TORRES, Augusto M. (1991), "El culto al hermano: entrevista con Jerónimo Mihura", *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, n° 9, pp. 45-54.

UFILMS NOTICIARIO (1936), "El éxito tan formidable...", junio de 1936, n° 20, portada.

WOODS PEIRÓ, Eva (2012), *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*, University of Minnesota Press, Minneapolis.