

## Una Cenicienta española: *La tonta del bote* y sus adaptaciones cinematográficas

Stanley Black  
University of Ulster  
[sj.black@ulster.ac.uk](mailto:sj.black@ulster.ac.uk)

### Palabras clave:

Pilar Millán Astray, Sainete, Adaptación, Cenicienta, Regeneracionismo.

### Resumen:

Este artículo ofrece un estudio comparativo socio-histórico de la célebre obra teatral *La tonta del bote* de Pilar Millán Astray y sus dos adaptaciones cinematográficas, *La chica del barrio* (1956) de Ricardo Núñez y *La tonta del bote* (1970) de Juan de Orduña. Como sainete inspirado en el cuento de la Cenicienta, la obra de Millán Astray constituye una versión bastante radical de un género y un arquetipo normalmente más representativos de los valores conservadores, sobre todo con respecto a la situación de la mujer. El análisis de las dos adaptaciones cinematográficas, muy en sintonía con la mentalidad imperante en el régimen franquista y que aparecieron en dos momentos decisivos para la sociedad española, revela las tensiones y las contradicciones que caracterizaban a esta época y cómo el mensaje moderadamente regeneracionista de Millán Astray fue manipulado, no siempre con éxito, en aras de una defensa de los valores tradicionalistas y conservadores.

---

### A Spanish Cinderella: *La tonta del bote* and its film adaptations

### Key Words:

Pilar Millán Astray, *Sainete*, Adaptation, Cinderella, Regenerationism.

### Abstract:

This article offers a comparative socio-historical study of the well-known play *La tonta del bote* (1925) by Pilar Millán Astray and two of its film adaptations, Ricardo Núñez's *La chica del barrio* (1956) and Juan de Orduña's 1970 version, *La tonta del bote*. As a recreation in the form of a *sainete* of the tale of Cinderella, the original play is a rather radical reworking of a genre and an archetype which are usually considered to be highly conservative, especially with regard to the situation of women. An analysis of the two film adaptations, very much in tune with the reigning mentality of the Franco regime and appearing at two crucial moments for Spanish society, reveals the tensions and contradictions that characterized the period and how the moderately 'regenerationist' message of Millán Astray was manipulated, not always successfully, in the defense of the regime's traditionalist and conservative values.

---

En este artículo se propone un análisis de tres obras populares, relacionadas entre sí: un sainete, *La tonta del bote*, de Pilar Millán Astray (1925) y dos versiones cinematográficas del mismo. No se trata de un estudio formalista de las adaptaciones ya que nuestro interés se centra más bien en el contexto socio-histórico en el cual se produjeron estas obras, tanto los filmes como el sainete que forma su base, y en «la condición de transferencia histórico-cultural inherente a toda práctica adaptativa» (Pérez Bowie, 2004: 13). El presente estudio se centrará en cómo ciertas obras pertenecientes a la «cultura oficial» reflejan y responden a los cambios sociales producidos en ciertos periodos clave de la historia. A pesar de ser obras relativamente ignoradas por la crítica por carecer de la suficiente calidad estética o intelectual, su interés estriba en lo que revelan de las tensiones producidas por un difícil proceso de modernización, sobre todo con respecto a la situación de la mujer española, en tres épocas distintas. Forman un grupo de obras caracterizadas por una conjunción de componentes conservadores. La autora de la obra teatral pertenecía a la clase burguesa reaccionaria que floreció tanto durante la dictadura primorriverista como, más tarde, durante el franquismo. El sainete como género literario se caracterizaba tanto por un convencionalismo formal como por su conformismo ideológico<sup>1</sup> y el cuento de hadas en general (el sainete de Millán Astray está basado en el cuento de la Cenicienta) tendían a confirmar los prejuicios y producir pasividad en el lector (Jackson, 1981: 33). Por añadidura, la película *La chica del barrio* (1956) de Ricardo Núñez, además de su base sainetera, reviste las características del musical folclórico, otro género que representa «continuidad respecto a la década autárquica» (Monterde, 2004: 269). En cuanto al contexto sociopolítico en cada caso, tanto la obra de teatro, producida durante la dictadura de Primo

---

<sup>1</sup> En su libro sobre *Lo sainetesco en el cine español*, (Alicante: Universidad de Alicante, 1997), Ríos Carratalá subraya el «carácter conservador y fundamentalmente conformista» del sainete teatral, particularmente en lo relativo a la crítica de lo «moderno» (p.108). Como veremos, es un aspecto en el que la obra de Millán Astray, aunque no tanto sus adaptaciones, se aleja parcialmente de la norma.



de Rivera como las dos adaptaciones para el cine, estrenadas en momentos clave del régimen franquista, 1956 y 1970, son manifestaciones de una ideología conservadora, favorable al régimen derechista dominante en ambos casos. Lo que propongo hacer es analizar la relación del sainete original con su contexto socio-histórico y después estudiar las adaptaciones hechas en distintos momentos con el fin de estudiar cómo los productos de la cultura oficial reflejaban las tensiones en la sociedad en determinados momentos de transición.<sup>2</sup>

Soy consciente del peligro de caer en un pensamiento excesivamente dicotómico al hablar de cultura oficial o de un cine favorable a (o favorecido por) el régimen franquista. Críticos como Labanyi (2002), Castro y Cerdán (2011) y Marsh (2005) han demostrado muy bien que el cine popular durante el franquismo, a pesar de su convencionalismo y su ideología reaccionaria, no deja de caracterizarse por una ambivalencia compleja y subversiva que rompe los esquemas binarios. De hecho este trabajo aspira a situarse en el mismo terreno al analizar cómo estas obras, sin salir del conservadurismo ideológico y artístico que las caracteriza, responden a las tensiones producidas por un proceso de modernización, sobre todo en lo que concierne a la situación de la mujer en España.

*La tonta del bote* (1925) fue uno de los sainetes más exitosos de los años veinte (Oropesa, 2001). Según Pilar Nieva de la Paz este fue uno de solo dos sainetes de la autora «que superaron ampliamente la mítica barrera del éxito de la época, las cien representaciones» (Nieva de la Paz, 1992: 131). Inspiró tres adaptaciones cinematográficas, una en 1939, otra en 1956 y la más reciente en 1970. La primera, bajo la dirección de Gonzalo Delgrás se ha perdido pero, según la necrología del director en *El País*, fue «uno de los mayores éxitos del momento» (*El País*, 26.10.1984). La película de 1956, titulada *La chica del barrio*, dirigida por Ricardo Núñez, fue, como indica su título, una versión libre de la obra original. Finalmente, la de 1970

---

<sup>2</sup> Un ejemplo excelente de esta metodología es «Four *Little Women*: Three films and a novel» de Pat Kirkham y Sarah Warren, en Cartmell y Whelehan, 1999: 81-97. Ver también Cartmell y Whelehan, 2010: 5-8.



fue dirigida por el legendario Juan de Orduña, muy afín al régimen franquista, y contaba con la colaboración de la popular *vedette*, Lina Morgan.

El sainete ocupaba un lugar destacado en la cultura española y su relevancia sobrevivió la llegada de la nueva industria cinematográfica, principalmente como medio para la transmisión de valores conservadores. En los años cincuenta, Gonzalo Torrente Ballester había notado cómo las «falanges del casticismo oponen el sainete, con música o sin ella, a la invasión extranjerizante» (Torrente Ballester, 1957: 70). Para Torrente, era un género conformista, incapaz de ir «a contrapelo de la sociedad» salvo en casos muy aislados, y el crítico exfalangista concluye que «es un teatro sin gran importancia literaria, pero de enorme importancia social. Su material es un documento social de primer orden» (Torrente Ballester, 1957: 73). Según Lucy Harney, mientras en el siglo XVII este género podía desempeñar alguna función carnavalesca, en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX su formato se había integrado cómodamente en lo que Adorno llamaba la «industria de la cultura» favorable al mantenimiento del estatus quo social, aunque siempre conservaba algún potencial para la crítica social (Harney, 2002: 328). Como bien destaca Salvador Oropesa este fue el caso de Millán Astray quien utilizaba el sainete para tratar importantes temas sociales de la época, y, en particular, para promover el desarrollo del pensamiento feminista conservador en la España contemporánea (Oropesa, 2001: 259).

Deborah Parsons subraya la conexión entre el mayor éxito del sainete y su contexto socio-histórico finisecular, un periodo de turbulencia social y cambio tecnológico. En los años veinte el sainete constituía un entretenimiento popular capaz de tranquilizar a las masas y por tanto servía para contrarrestar los efectos de la agitación social al transmitir una imagen positiva de España y su capital (Parsons, 2003: 71). Por tanto, como apunta Dru Dougherty, se le puede criticar por «esconder los problemas acuciantes



de España bajo una máscara festiva» aun si algunas obras lograban transmitir «un sentido de la respuesta ambigua de España a la modernización» (Dougherty, 1999: 215).

El cine español de la posguerra, hambriento de guiones, recurría a «textos literarios anteriores a la guerra, escritos por autores que sintonizaban plenamente con la mentalidad de los sectores sociales que apoyaron al régimen de Franco» (Pérez Bowie, 2004: 60). En el área de las adaptaciones, y a pesar de tratarse de «discursos heterogéneos» (Sánchez Noriega, 2000: 62), el teatro constituyó su cantera más fértil, y en los años cincuenta los principales autores masculinos de sainetes, Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero inspiraron nada menos que catorce adaptaciones (Seguin, 1995: 51). El sainete presentaba una sociedad preindustrial, jerarquizada, despolitizada y profundamente católica (Triana Toribio, 2003: 20).

En cuanto al cuento de hadas este tenía una función doble, o reforzando o cuestionando los valores tradicionales. Jack Zipes subraya esta función ambivalente de los cuentos populares que suelen reflejar el orden social de cierta época histórica, o reafirmando las normas o demostrando la necesidad de cambiarlas (Zipes, 1983: 17). No obstante, cuando en el siglo XVI estos cuentos populares se transformaron en cuentos de hadas a manos de la aristocracia y la burguesía, se convirtieron en instrumentos de socialización, en particular para las mujeres. Las versiones de Perrault y aún más las adaptaciones de Disney, forman parte del mismo proceso civilizador. Según Zipes, hay una línea directa desde Perrault a la industria cultural protagonizada por las producciones de Disney. Las obras que vamos a analizar están inspiradas en la historia de la Cenicienta que, especialmente en la versión más famosa de Perrault, es considerada como uno de los mejores ejemplos de la típica representación patriarcal del género y el poder en los cuentos de hadas (Zipes, 2008: xvii).



### ***La tonta del bote (1925)***

Lo primero que hay que reconocer es que lo que llamamos aquí el texto original, base de las versiones cinematográficas, es asimismo una adaptación; en este caso de un «argumento universal» (Fernández, 2000: 20) o una «obra emblemática» (Sánchez Noriega, 2000: 51-2) que es la historia de la Cenicienta. El sainete de Millán Astray representa una sociedad en un estado de decadencia moral y económica que atraviesa una fase de modernización y cambio. Los viejos valores van siendo reemplazados por nuevos. Felipe el Postinero, el Príncipe Azul de la obra, es especialista en «esos bailes modernistas» (p.5). El negocio de Doña Engracia, que consiste en vender a la clase baja la ropa usada de la clase alta, no prospera y dará paso a la nueva academia de baile de Felipe el Postinero. Millán Astray no se arredra de aludir a un duro entorno social en el que los personajes, sobre todo las mujeres, luchan por la supervivencia de sus familias debido a la incapacidad, voluntaria o involuntaria, de los hombres de mantenerlos. Engracia, una viuda que busca alquilar una de sus habitaciones, resume la situación desesperada de sus clientes: «¡Pobre gente, aspeás de hambre y con el güito puesto! ¡Qué vida!» (Millán Astray, 1925: 2)

En esta versión de la historia de Cenicienta, la protagonista, Susana es una chica sin gran atractivo físico pero con buen corazón, pero a diferencia del cuento, Millán Astray la dota de un talento que le deparará el éxito fuera del ámbito doméstico. La madre biológica de Susana había sido una bailaora de flamenco que, aunque «tan feílla y tan esmirriá» había tenido un «estilo que enamoraba». Engracia no es la típica madrastra cruel. Demostró su bondad al acoger a Susana, pero la tiene como criada, la maltrata, y encima compite con ella para conquistar a Felipe. Cuando Felipe acepta alquilar la habitación, es en gran parte debido al carácter alegre de Susana y su diligencia en mantener la casa limpia. El deseo que siente Engracia por Felipe es alentado por los rumores infundados de su relación con una mujer mayor que él, Pascuala la Crepé (p.14). Más tarde nos enteramos de que Felipe era en realidad el hijo de Pascuala, fruto de una



relación adúltera (p.18). Una relación que parecía escandalosa e ilícita resulta ser no convencional pero honrada. Esto subraya el aspecto malsano del enamoramiento de Engracia, resultado posiblemente de su maternidad frustrada. Este «problema» de Engracia se resuelve al final de la obra cuando, como «madre», Felipe le pide permiso para casarse con Susana.

Como demuestra este breve resumen el sainete de Millán Astray, en gran parte, sigue las pautas conservadoras del cuento y de la época. En los años veinte el teatro español experimentaba una fuerte competencia, por un lado, del teatro europeo, sobre todo del parisino, y por otro, de la nueva industria cinematográfica. En *La tonta del bote* se vislumbran estas nuevas tendencias en las alusiones a los nuevos estilos de baile, al cine y a la hegemonía del gusto parisino, sobre todo en lo relativo a la ropa. Susana, aunque ha heredado el talento de su madre, después perfecciona su técnica en una academia de París. Por tanto la obra es un buen ejemplo de lo que Dougherty llama una tradición atrapada entre la nostalgia de la España tradicional y las nuevas formas que ganaban una popularidad masiva por toda Europa (Dougherty, 1999: 215). También la obra refleja la situación política del régimen de Primo de Rivera. El golpe de 1923 había sido el resultado del nerviosismo de la clase dominante ante una transición social de un sistema oligárquico a la democracia (Romero Salvadó, 1999: 48). Las referencias al principio de la obra a una clase alta a la que la clase baja intenta imitar al comprar su ropa vieja, contrasta con una situación más moderna y más democrática al final cuando Susana y Felipe, una pareja más igualitaria en términos artísticos, representan la nueva generación.

Es una situación donde aún rige un código moral católico y conservador pero sin la presencia explícita de los típicos representantes y contextos institucionales (clero, iglesia, etc.). La obra viene a ser una expresión de una visión populista muy acorde con el régimen de Primo (Romero Salvadó, 1999: 51-2). Según Romero Salvadó, ya en 1925, las medidas de emergencia se levantaron y se evidenció un intento honesto por parte del gobierno de mejorar las condiciones sociales, sobre todo de la



clase baja (p.53). Además, en esa década hubo una fuerte presión para cambiar la situación de la mujer. A las viudas y solteras les dieron el derecho a votar en 1924. Según Pilar Folguera, fue una época ambivalente, donde «la dualidad y la ambigüedad serán dos de las características que pueden definir al régimen de la dictadura» en su intento de reconciliar el «espíritu renovador y europeizante» del periodo con «la defensa de los valores más tradicionales» (Folguera Crespo, 1997: 486). Por tanto, más que un intento de criticar al régimen, la obra de Millán Astray puede considerarse en sintonía con la ideología paternalista de una dictadura que pretendía sacar adelante a España del estancamiento en el que la había metido la Restauración.

Mientras que Millán Astray se cuida de criticar directamente el sistema político de la época y sus instituciones, como indica Oropesa, es de notar que estas instituciones brillan por su ausencia. Susana es un personaje más activo que su homóloga en el cuento de hadas. En contraste con la caracterización algo estática que normalmente tipifica el sainete y los cuentos, Millán Astray nos muestra una transformación hecha por la propia protagonista, a veces a contrapelo de las instituciones y sus consejos. El sentimiento de inferioridad y falta de mérito que padece Susana al principio, una característica del cuento popular, aquí recibe una capa añadida de moralidad católica. La Iglesia no aparece directamente en la obra pero Susana cuenta a Felipe que el cura en el confesionario, la había animado a aguantar su sufrimiento por Dios y las almas en Purgatorio. Cumplir con este consejo le da cierta satisfacción sobre todo siendo su madre una de las almas beneficiarias (p.17). Sin embargo, Felipe no tolera que Susana tenga que seguir sufriendo y así rechaza la moralidad católica al tiempo que actúa de acuerdo con su modelo, el Príncipe Azul que ayuda a Susana/Cenicienta a escaparse de la miseria en la que su madrastra la ha sumido. Pero en el sainete, Susana es liberada no simplemente gracias a Felipe sino también a su propio talento artístico. En vez de la cualidad pasiva de «bondad» o la ayuda de una hada madrina, como ocurre en el cuento de Perrault, lo que



realmente salva a Susana es su talento para bailar que la hace igual a Felipe (actúan como hermanos, para evitar el escándalo). La filosofía de la pasividad y la resignación preconizada por la Iglesia es rechazada a favor de una solución más moderna, ser artista en pie de igualdad con los hombres. Si el papel tradicional de la mujer española se limitaba al hogar y al matrimonio por imperativo económico, es significativo que la reunión que organiza Susana, ahora el miembro dominante de la familia (por su fama y su riqueza), al final de la obra se escenifica en el aire libre del Parque del Retiro (Mohammad, 2005: 250). Asimismo, el matrimonio, más que el objetivo principal de la protagonista, se presenta como una consolidación social e institucional de la felicidad y el éxito ganado a pulso por la virtud, la diligencia y el talento.

No debemos, desde luego, exagerar el radicalismo de la obra de Millán Astray. La protagonista llega a un fin feliz a fuerza de talento y trabajo, pero dentro de un marco conservador y católico, y en el caso de Asunta y Narciso, un matrimonio subvencionado por «dos señoras de mucho postín» (p.25). La España de Millán Astray es inclusiva, conservadora y unificada. Implícitamente es una España donde se aceptan las minorías étnicas, tales como la madre gitana de Susana,<sup>3</sup> y el enfoque madrileño del sainete excluye referencias a las fuerzas centrífugas que asolan al país. El intercambio gracioso entre el camarero gallego y Narciso en el tercer acto es la única mención de una rivalidad regional:

NARCISO: Tié muchas narices que un gallego se guasee de un chulo de barrios bajos. (pp. 25-26)

A pesar de esto, podemos ver que el uso que hace Millán Astray del formato del sainete y la figura de Cenicienta, los dos asociados tradicionalmente con mantener un estatus quo conservador, se presta al servicio de un régimen que busca el cambio. *La tonta del bote* (1925) retrata

---

<sup>3</sup> Para un análisis excelente de la ambigua relación entre el Régimen y el cine españoles y el tema del gitano ver Labanyi, 1997.



una sociedad que avanza hacia la modernidad e incluso hace referencia al nuevo fenómeno del cine que terminaría por reemplazar el teatro en la preferencia del público y también incorporaría las características del sainete (Castro y Cerdán, 2011; Ríos Carratalá, 1997). Hablando del éxito de Susana, Lorito, que ahora trabaja en la taquilla de un cine, lo llama «peliculesco». En un momento Felipe parece anticipar las posteriores adaptaciones fílmicas de la obra cuando dice que entre los muchos contratos que han firmado uno es «para hacer una película en París» (p.28).

### ***La chica del barrio (1956)***

La película *La chica del barrio*, es una adaptación de la obra teatral al formato de la comedia musical, otro género implícitamente conservador (Jordan y Allinson, 2005: 96). Ríos Carratalá la describe como «un musical no siempre respetuoso con el texto original de un sainete que recreaba melodramáticamente el tema de la Cenicienta» (Ríos Carratalá, 1997: 130). Aunque se adhiere al sainete original en muchos aspectos, la estructura del texto fílmico se desvía considerablemente de su base literaria. Una característica notable de esta versión es su incorporación de fuertes alusiones intertextuales a la reciente versión animada de Disney, *Cenicienta* (1950), estrenada en España a finales de 1952. Hasta tal punto que si bien podemos decir que la película es una recreación libre de la obra teatral de 1925, e incorpora importantes elementos del género folclórico, también es posible ver en ella un trasvase parcial de la película de Disney.

A diferencia de las otras versiones que analizamos, la relación entre *La chica del barrio* y *Cenicienta* de Disney funciona a nivel diegético. Los personajes mismos se refieren al cuento de hadas. Igual que en la versión de Disney, el día de esta Susana comienza abruptamente con el sonido molesto del despertador y le saluda Trini con: «¿Qué le ha pasado a la bella durmiente?». Cuando Felipe vuelve a casa y encuentra a Susana llorando sola, insiste en llevarla al baile de máscaras diciendo: «¿No has oído contar



nunca el cuento de la Cenicienta?»». También se recuerda la versión de Disney en la escena en que Susana se despierta en el apartamento de Cipri rodeada de pájaros y gatitos. La habitación de Susana en lo alto del edificio recuerda el ático de Cenicienta. La película introduce deliberadamente transformaciones, supresiones, sustituciones y añadidos a la versión animada (Sánchez Noriega, 2000: 147-8). Así, en vez de conocer a su Príncipe en el baile, es Felipe quien la lleva a un baile de máscaras. De esta manera, también, Felipe sustituye al Hada Madrina al facilitar la asistencia de Susana al baile. Las doce en el reloj no marcan la hora cuando Susana debe abandonar el baile, sino el comienzo de su sueño de cantar en el café. El baile de máscaras es un añadido total y sustituye a la competición de danza en la obra original. Pero lo más destacado es que *La chica del barrio* sigue a Disney en un desenlace abrupto cuando termina con el matrimonio sin ninguna referencia a la suerte de las hermanastras crueles. El sainete de Millán Astray y su adaptación mucho más fiel por Orduña recogen el espíritu reconciliador de Perrault en sus respectivos desenlaces. Tal supresión significa que *La chica del barrio* carece del mensaje regeneracionista que caracterizaba el sainete original.

Esta serie de referencias intertextuales a la versión de Disney pueden interpretarse como un indicio más de la poderosa influencia hollywoodiense en el cine español. En *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1952) Berlanga y Bardem habían ofrecido una visión mucho más crítica del mismo fenómeno. Igual que la película de Berlanga y Bardem, la de Núñez es producto de la primera mitad de una década en la que España dependía de EE UU económica, política y culturalmente. *La chica del barrio* ofrece una visión mucho más implícita de la creciente subordinación voluntaria del cine español a la hegemonía de Hollywood en esta versión castiza del cuento de Disney, revestida del formato cómodo y autóctono de sainete.

Aunque la historia de Cenicienta es el ejemplo por antonomasia del modelo de historia del éxito social, tipo *rags-to-riches*, no suele interpretarse de manera progresista y mucho menos como emancipadora



para las mujeres. Según Zipes forma parte de una serie de cuentos que discriminan contra las mujeres que suelen ser dominadas por los hombres y estos son los que definen su identidad (Zipes, 1979: 136). Para Amy Davis, *Cenicienta* es una típica película de Disney, donde la protagonista es un arquetipo de mujer buena, sencilla y bondadosa «lo que Virginia Woolf una vez llamó “el ángel del hogar”» (Davis, 2007: 19). Cenicienta es la típica heroína pasiva de Disney, un personaje muy criticado por ser un modelo negativo para las chicas (Davis, 2007: 22). Por tanto, el arquetipo de Cenicienta encajaba perfectamente en la visión de la mujer ideal y el culto de la domesticidad promovidos por la *Sección Femenina* franquista que elogiaba a la mujer «ángel del hogar» (Grothe, 1999). Esta aceptación de la figura tradicional de Cenicienta por el Régimen y la Falange en términos de etnia, femineidad y religión resulta aún más clara cuando pensamos en la prohibición por la censura franquista en 1936 de una Cenicienta alternativa hecha por el comunista, Antonio Robles, donde «el texto cuestiona los postulados que serán fundamentales del franquismo: sobre clase, haciendo referencia a la reciente abolida monarquía en España; la religión católica y la raza española, omitiendo lo que para el régimen eran los valores fundamentales y baluartes del nuevo estado español» (Fernández-Babineaux, 2010: 576).

A pesar de la ideología predominante, España a mediados de los cincuenta atravesaba un periodo de cambio social, cultural y, también, cinematográfico, sobre todo en lo tocante a las mujeres y su papel en la sociedad. Tanto el Régimen como la Iglesia católica eran sensibles a cualquier influencia cinematográfica que distrajesen a la mujer de su destino y misión esenciales que eran, según ellos, ser madre fiel y esposa sumisa (Brooksbank Jones, 1998: 2). *La chica del barrio* es una película sin duda conformista. Es una versión madrileña del típico «musical folclórico» andaluz, uno de los géneros más populares y duraderos de la década de los cincuenta. Estas películas representaban la emergencia de un cine de evasión a partir de 1950, una reacción contra el cine más politizado que se



veía en las producciones históricas y bélicas de los cuarenta (Bonaddio, 2004: 24-39; 36).

Eva Woods ha demostrado cómo los productos folclóricos muchas veces distaban mucho de ser meros reflejos de la retórica nacionalcatólica y en muchas ocasiones contravenían los valores esenciales del Régimen (Woods, 2004: 40). En estas películas dominaba el argumento de la heroína que alcanzaba la fama artística, y esta transformación de la protagonista en una estrella, un éxito, iba a contrapelo del dogma fascista y franquista (Woods, 2004: 46). Como explica Woods, en casi todas las comedias musicales andaluzas la protagonista es una huérfana cuyos padres biológicos están ausentes, sustituidos por otros, una situación que «se alejaba radicalmente del concepto autoritario católico de familias unidas y jerarquía patriarcal» (p.49). Además de transgredir la imagen patriarcal de la familia unida española, ataca al concepto de la masculinidad española. Si las folclóricas solían ser buenas y talentosas, los hombres por el contrario invariablemente eran unos fracasados, borrachos y mujeriegos (p.49). La arquetípica representación de esta protagonista era la figura de Sara Montiel en *El último cuplé* (1957) –irónicamente obra de Juan de Orduña– la antítesis de la mujer humilde y abnegada preconizada por el fascismo (p.52). Para Woods, las películas de este género, lejos de apoyar la ideología hegemónica del Régimen, respondían a una motivación más comercial promovida por los defensores del capitalismo y la modernización en España. El análisis de Woods es acertado aunque bien es verdad que por muy «peligrosas» que eran estas películas para la ideología franquista, el desenlace solía servir para devolverlas a un marco moral aceptable, o por medio del matrimonio como en *La violetera* o una muerte en brazos de su amante en *El último cuplé*.

El filme de *La chica del barrio* puede ser considerado un curioso caso intermedio. La historia de éxito protagonizado por Susana no amenaza los valores sociales, morales ni patriarcales de la época y el Régimen. Los personajes masculinos son positivos y dominantes, la heroína es



esencialmente sumisa, y su liberación final no es hacia la independencia sino desde la esclavitud en que la mantenía su «madrastra» hacia el reino «ideal» del estado conyugal. Susana está orgullosa de su limpieza y diligencia doméstica. Esta es la clave de su éxito en rescatar económicamente a la familia ya que es lo que atrae a Felipe el Postinero a la casa. La limpieza y la higiene eran pilares básicos del discurso franquista (Carbayo Abengózar, 2001: 82). De hecho, el talento de Susana para cantar influye menos en su cambio inicial de fortuna que su carácter ejemplar como mujer ideal. En eso su historia se mantiene fiel al modelo de Cenicienta según el cual, a Cenicienta la «rescatan» no por algo que haya hecho sino porque se ha reconocido su esencial bondad. Este modelo de salvación habría sido muy aceptable al estado franquista y de hecho se aproxima mucho a las características de la novela rosa, otro género «aceptado» por el Régimen y muy popular en esa época por sus rasgos «políticamente asépticos y caracterizados por su tendencia evasiva con relación a la conflictiva realidad del momento» (Pérez Bowie, 2004: 65). De forma que la adaptación de 1956 del sainete de Millán Astray subraya la relación entre Susana y su modelo Cenicienta y se acerca bastante al ideal femenino nacionalcatólico. Frente a la sensualidad de personajes como los encarnados por Sara Montiel que predominaban en las producciones folclóricas clásicas, *La chica del barrio* ofrecía a los partidarios del Régimen un paradigma femenino mucho más aceptable.

No obstante, incluso en esta película se detectan tensiones en la representación de la mujer en una sociedad patriarcal sujeta a fuertes presiones modernizadoras. La versión de Cenicienta representada en *La chica del barrio* corresponde al análisis hecho por Zipes de la versión de los hermanos Grimm. Según Zipes, los cuentos de Grimm son principalmente cuentos populares mágicos (*Zaubermärchen*) donde predomina la pequeña unidad familiar y sobre todo la recepción social de estos cuentos es conservadora (Zipes, 1983: 148). En estas versiones populares originales, los jóvenes protagonistas, a pesar de los conflictos, no rechazan la



institución de la familia patriarcal. La estructura narrativa típica describe la separación de estos jóvenes de la familia, su interacción con otros hasta ganar suficiente respeto y valor para luego poder ser aceptado, muchas veces en forma de matrimonio, por su familia original (p.149). El sueño del protagonista oprimido no es escapar o buscar una nueva familia, sino volver fortalecido a la familia original (p.149).

Todas las versiones de la historia de Cenicienta que estamos estudiando corresponden a este modelo, mucho más que al de Perrault. Susana no es simplemente sumisa y hacendosa. Su talento le permite reclamar su posición en la sociedad. En la obra de Millán Astray la opresión que sufre Susana se puede atribuir a la falta de lazos de sangre entre ella y la familia, igual que en el cuento es hijastra, pero también sospechamos un elemento de racismo. Al final de la obra, esa discriminación sanguínea y étnica es compensada por su talento artístico, el cual permite, no una restauración del viejo orden sino un nuevo orden, más moderno basado en el éxito profesional de Susana, un éxito, ganado a pulso después de su trabajo en una academia parisiense.

A primera vista la película de 1956 parece conservadora. Omite gran parte del comentario social con el que se inicia el sainete original y además parece no solo subrayar los elementos más conservadores de la historia de Cenicienta sino también imitar elementos de la versión ultraconservadora de Disney. Sin embargo, hay elementos que nos hacen dudar de la pasividad de Susana. Vamos a destacar tres en particular. Primero, a diferencia de la obra teatral y de la versión de 1970, aquí Susana *activamente* logra que Felipe entre en la casa. Utiliza su astucia para negociar el trato con Cipri y puede darle una sorpresa a Doña Engracia; segundo, cuando Susana, con una sofisticación solapada, entra en la habitación de Felipe, conocido mujeriego, para agradecerle haberla defendido ante la familia, aprovecha la oportunidad para pedirle que no vuelva tan tarde por las noches, ya que una consecuencia es que las otras mujeres de la casa, celosas, se la toman con ella. Al salir, la expresión de su cara cambia. Ya no es de agradecimiento



inocente sino de un reconocimiento bastante coqueto de la atracción erótica que ejerce Felipe sobre las mujeres: «Como usted es tan, tan...» dice, de manera sugerente. Felipe, acariciándole el brazo, dice que es él quien debería agradecerle a ella. Es una escena con un fuerte cargo erótico y en ella Susana cambia de criada victimizada a seductora. Pero en esta ocasión utiliza su poder de seducción para manipular su deseo de protegerla de las palizas como manera de controlar sus impulsos mujeriegos, todo con el fin de, a la larga, captarle como marido.

Finalmente, después de huir de la casa al ático de Cipri, Felipe la descubre. Ya un poco interesado en Susana, él se fija más en su aspecto. Cuando ella le suplica que la deje quedarse en casa de Cipri, prometiendo hacer todas las tareas domésticas, Felipe la mira de manera poco inocente y dice: «Pa' criada no sé si me servirás». Pregunta por qué ha vuelto a llevar coletas, y Susana se dispone a soltárselas si así lo desea él, pero Felipe la para. Mucho más que la obra teatral y la versión de 1970, la versión de 1956 es una historia no tanto de la bondad premiada sino más bien la evolución de una niña hacia la madurez femenina. Vemos esta evolución en las relaciones de Susana con ciertos hombres. Primero el afecto inocente que demuestra al mendigo ciego Sarasate, que es como un abuelo, y luego la escena en casa de Cipri donde la llama «bonita», se propone como un padre adoptivo, la besa inocentemente en la frente antes de meterse ella en su cama (él duerme en la silla) y finalmente la relación con Felipe, un hombre también mayor pero en este caso más apto para el matrimonio. Esta evolución, además, tiene algo de premeditada. Por la noche Susana reza a Dios, diciendo que desde la muerte de su madre, no tiene quien la ame, pero añade enseguida que los dos que sí la aman son Sarasate y Cipri, y después, añade una petición a su madre para que Felipe la ame también. Susana se muestra capaz de manejar activamente estas relaciones. Es consciente de su poder sobre Felipe cuando «amenaza» a Asun que, si la sigue maltratando, «me llevo el huésped».



La película termina con el éxito de Susana, tanto en lo sexual como lo artístico. Felipe en vez de ser el artífice de este éxito ha sucumbido al encanto, por un lado, inocente, y por otro, poderosamente erótico, de Susana, que todas las noches ha rezado a su madre pidiendo precisamente que esos dos sueños se cumplan: que la permitan cantar y que Felipe la quiera un poco. Pese a su inspiración en la historia de Cenicienta, la película renuncia a su dimensión de magia y fantasía. Todo lo que logra Susana es a fuerza de trabajo y talento. Es un desenlace que hubiera satisfecho los valores y la moralidad del Régimen en aquella época, ya que los éxitos de Susana tanto sexual como artístico terminan subordinándose a la institución del matrimonio católico, a la que ella con suma destreza ha conducido a su Don Juan domesticado. Sin embargo, como hemos visto, esta historia, como el cuento de Cenicienta en general, a pesar de su mensaje conservador, contiene elementos de disfuncionalidad familiar que, si no fuera por el marco aparentemente seguro de un cuento de hadas, hubieran perturbado al Régimen.

Visto en su contexto histórico, *La chica del barrio* coincide con la reintegración de España en la comunidad internacional. En 1955 fue admitida en la ONU. Cada vez más próspera gracias a las inversiones masivas de EE UU, había en varios sectores presión para cambios sociales. El conflicto social, en forma de manifestaciones estudiantiles y huelgas, iba en aumento. A nivel cultural, el cine español ese año celebró las Conversaciones en Salamanca durante las que Juan Antonio Bardem hizo su famosa denuncia del cine español actual como «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico» (Gubern, 2004: 283). El impacto del neorrealismo italiano desde principios de la década generaba un nuevo tipo de cine de oposición, tanto satírico como en *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1952) (en la que irónicamente Lola Sevilla parodió a una *folclórica*), como social, en el caso de *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) de Bardem. *La chica del barrio* contrasta con esa tradición y pertenece mucho



más sólidamente a la tradición folclórica aprobada por el Régimen. Dicho eso, la Susana de 1956 al ser más activa en su conquista de su príncipe azul y del reconocimiento público se desmarca de la Cenicienta tradicional. Esta Susana comparte algunas características con la nueva mujer representada por Bardem en el personaje de la joven Matilde en *Muerte de un ciclista*: las dos tienen una carrera artística/académica que las apartará del hogar, demuestran valor al enfrentarse con el orden establecido y, a través de su bondad intrínseca, logran transformar al protagonista masculino.

En el contexto de la España de mediados de los cincuenta, la historia de Susana, enmarcada en el formato escapista de la *españolada*, habría agradado a los defensores del Régimen y a gran parte de los espectadores de aquella época. No es difícil ver cómo la pobre pero valiente y buena Susana, que triunfa sobre la adversidad, de alguna manera personificaba a una España acosada que acababa de emerger de un periodo en el que Franco se veía a sí mismo y a España como en una situación de asedio (Preston, 1995: 535). Un apologista del Régimen tildó a la España de la época la «Cenicienta de Europa» (O'Callaghan, 1951). En 1956 España era aún un sistema autárquico y para diciembre de 1956 el dinero de EE UU, en muchos sentidos el «hada madrina» del Régimen, se agotaba y su economía se tambaleaba (Harrison, 1993: 20-1). Los inicios de la disidencia social coincidían con la expansión del sistema universitario, una creciente prosperidad y «nuevas relaciones internacionales y culturales» (Payne, 2000: 439). La crisis de 1956 significaba la caída de la Falange y el cambio de rumbo hacia el neocapitalismo. Justo cuando España estaba a punto de un cambio sociopolítico radical, la mujer española se liberaba del yugo del estereotipo nacionalcatólico. La lucha activa de esta «chica del barrio» contra el modelo doméstico constituye un síntoma de esta tendencia.



### ***La tonta del bote (1970)***

Según Salvador Oropesa, Millán Astray fue «silenciada» por el Régimen ya que su visión de la mujer independiente no tenía cabida en su ideología, fuertemente influida por la Iglesia católica (Oropesa, 2001: 258). Para este crítico no es coincidencia que su recuperación por el Régimen con la tercera versión cinematográfica de *La tonta* ocurriese durante la revolución sexual de los setenta y de la mano del director falangista Juan de Orduña (Oropesa, 2001: 259). Sin embargo, esta película *La tonta del bote*, protagonizada por una de las favoritas del Régimen, Lina Morgan, parece tener una relación más bien tenue con el movimiento feminista. Era un periodo del cine español cuando la censura todavía dominaba y el acceso a películas extranjeras era más limitado que nunca. (Higginbotham, 1998: 70; Triana Toribio, 2003: 98).

La película de Orduña comparte con el sainete la sentimentalidad y la exaltación de la bondad esencial de los personajes. Igual que la versión teatral y el cuento de Perrault, aunque no las versiones de Disney y Núñez, el desenlace permite una restauración generosa de los papeles sociales convencionales: Engracia la cruel madrastra y madre frustrada se convierte en una madre de verdad para Susana; Susana, fingiendo ser hermana de Felipe por razones de decoro social, se convierte en su esposa legítima. Igual que la versión de Perrault, pero no de Grimm, Susana al final perdona a la familia que la había maltratado tanto. La película incurre casi en la parodia al exagerar los rasgos de casticismo madrileño, sobre todo el dialecto y el argot chulapos, tan típicos del sainete, ajustándose perfectamente al uso metonímico tan propio del Régimen de la capital como repositorio de los queridos valores españoles frente a las influencias extranjeras. Además, como película de época, podía evadir las referencias a la realidad sociopolítica de finales de los sesenta, una de las épocas más negras y conflictivas para España (Richardson, 2002: 109). Su ambientación «retro» la ponía fuera de peligro a ojos del Régimen.



Mientras la adaptación de Orduña se acerca más al original, la distancia temporal entre la historia representada y el público receptor, en el contexto de la España tardofranquista, la hace menos sincera, casi rayando en la ironía. Las referencias bastante duras que hace Millán Astray a las estrecheces que pasan sus personajes, suprimidas por completo de la versión de 1956, se incluyen aquí pero con un claro tono irónico y falta de cualquier nota de preocupación social. Si en la primera escena de la obra teatral Filomena se quejaba de su situación de penuria, «Por Dios, que estamos ahogadas con la enfermedad de Martínez» (p.2), en la película el director se aprovecha para hacerle un guiño al público de los setenta:

FILOMENA: ¿Creerá usted que hay chachas que cobran diez y doce duros mensuales? Como todo siga así, para el año setenta, van a cobrar, ¿qué sé yo? Cinco mil pesetas.

La relativa seriedad del original en la adaptación de 1970 se ha transformado en humor y un reconocimiento indirecto del progreso hecho por la España del milagro económico.

Se suprime, asimismo, cualquier referencia a una explicación genética del talento de Susana, y por supuesto se borra cualquier mención de su sangre gitana. Aquí la Susana protagonizada por Morgan conquista a Felipe por su bondad como persona. Nunca se demuestra ni se explica su talento artístico, y su «descubrimiento» se atribuye a su capacidad de hacer entre bambalinas una exhibición bastante grotesca de baile cómico. Este tipo de humor físico era, desde luego, típico de Lina Morgan, una actriz cuyas payasadas habían mantenido al público español entretenido durante años y a quien Paul Julian Smith considera una de las favoritas de la España profunda (Smith, 2006: 21). Morgan era, con Alfredo Landa (en su época *landista*) representante de «un cine que parece vivir de espaldas a los profundos cambios sociales y de modos de vida que se estaban produciendo por aquellos años» (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2005: 216). Por tanto,



ni ella ni su personaje Susana podía ofrecer ningún modelo a imitar o admirar a la española contemporánea.

Los sectores más conservadores de la sociedad española de la época no fueron inmunes a las presiones feministas entonces en boga. En 1970, bajo presión de la segunda ola del feminismo español, la Sección Femenina organizó un Primer Congreso Internacional de Mujeres en Madrid para establecer un primer intento de diálogo entre el Régimen y los diferentes movimientos nacionales e internacionales de mujeres (Brooksbank Jones, 1998: 6). Lo que caracterizaba el feminismo español de finales de los sesenta era el «feminismo de igualdad». Como señala Robina Mohammad, el régimen franquista procuró deshacer los progresos hechos durante la República y devolver a la mujer al hogar y a la Iglesia. Durante los sesenta ciertos textos clave del feminismo circulaban en la clandestinidad, y bajo la influencia de figuras como Betty Friedan y Simone de Beauvoir, las dirigentes del movimiento feminista en España empezaban a rebelarse contra el modelo impuesto por el franquismo (Mohammad, 2005: 249; Martín Gaité, 1994: 217).

En la película de Orduña hay un tímido reconocimiento de estos nuevos aires, aunque la respuesta es reaccionaria e insuficiente. Como adaptación, es relativamente fiel al argumento e incluso al diálogo de Millán Astray. Un ejemplo es la escena de la acalorada disputa entre Asunta y Narciso (en el segundo acto del sainete), donde ella se queja de la desigualdad de los sexos y la amenaza constante de violencia que sufren las mujeres. En la obra de Millán Astray, Asunta dice:

¡Mira que es grande! Os cansáis de nosotras y con dos patás nos tiráis al arroyo como pingo que no sirve. Nos hartamos las mujeres y tiés que seguir tragándote la purga porque si no te rebañan el cuello ¡Qué asco de tíos! (p.20)



En la película esta escena se repite *verbatim* pero introduce un añadido con la defensa airada que le hace Asunta cuando el sereno pretende impedirle a Narciso pegarla:

SERENO: ¡Quieto hombre! Pero ¿qué pasa, hombre? ¿Por qué la pega?  
ASUNTA: ¡Porque le da la gana! Pa' eso es mi hombre. ¿Pasa algo?

Igual que la obra teatral, la película demuestra a la mujer, a través del personaje de Asunta, enfrentándose sin miedo a los hombres en defensa de sus derechos, pero como muchas otras películas de la época la amenaza de violencia masculina en el fondo se tolera. Es curioso que en una entrevista para *Abc* poco después del estreno de la película, la actriz que encarna a Asunta, Mary Francis, expresa este feminismo moderado de igualdad cuando dice: «La mujer tiene que estar siempre a la altura del hombre», revelando cómo, en este feminismo, siguen siendo los hombres los que marcan las pautas.

Otra de las pocas concesiones de la película a este feminismo igualitario es la burla que se hace de cierta falsa masculinidad. No solo contrasta la virilidad noble de Felipe con el machismo cómico de Narciso (José Sacristán), como en la obra teatral, sino que aquí también va más lejos. Cuando, hacia el final, Cipri visita a la pareja en su casa, Narciso desempeña el papel cómico del calzonazos, sujetando a los niños y quejándose de las labores domésticas que tiene que hacer, mientras Asunta se repantiga cómodamente en el sillón, con un estilo chulesco.

En otra escena vemos un tímido atisbo de rebelión por parte de Susana contra los problemas que su destino le ha deparado. Mientras en la obra teatral, Susana había aceptado sin cuestión la filosofía de la resignación predicada por el cura, en la película se repite la escena del confesionario (esta vez de manera directa y con una representación más positiva de la Iglesia) pero a Susana le permite añadir una nota de rebelión que no figuraba en la obra teatral: «Y ¿por qué ahora tengo menos resignación? ¿Por qué me entran estas ganas de rebelarme? »



Estos pequeños detalles de mentalidad igualitaria y rebeldía, dentro del más puro convencionalismo definen la película de Orduña como una respuesta muy moderada y conservadora a la ola de feminismo que experimentaba el país a finales de esa década. Si muestra a las mujeres reclamando un estatus igualitario, es todavía dentro del contexto convencional del matrimonio. Asunta, como en la obra de Millán Astray, sale como la defensora más ferviente de los derechos de la mujer contra la tiranía de la masculinidad pero en la versión de Orduña, a pesar de su inteligencia y *chulería*, no deja de defender a su marido cuando la pega y aceptar el matrimonio con él.

En 1970 España se encontraba una vez más en el candelero, sujeta a presiones internas, exclusión internacional y, hacia finales del año, un oprobrio generalizado motivado por el juicio de Burgos. Es el contexto histórico que le sirvió a Pedro Almodóvar como comienzo de su película *Carne trémula* (1996), el estado de excepción de 1970 (o el de 1969), es decir, la pesadilla histórica que los personajes de Almodóvar se congratulan por haber superado. El primer atentado mortal de ETA en 1968 inició un largo periodo de tensión social. Se declaró un estado de emergencia en enero de 1969 y hubo numerosas detenciones, incluso de curas vascos a los que acusaron de ser partidarios de ETA. La disputa con el Reino Unido a causa de Gibraltar se agravó cuando Franco cerró la verja. Según Preston el nuevo gobierno monocolor de 1969 echó la culpa al proceso de modernización en España durante los años sesenta (Preston, 1995: 747). Después de los progresos de los sesenta, culminando en altos niveles de protesta de los trabajadores y los estudiantes, y después el terrorismo cada vez más virulento, la solución del Régimen era volver a la vieja estrategia de una represión autoritaria. Si, en los primeros años setenta, directores disidentes como Saura, Borau y Erice producían alegatos poderosos contra el gobierno y su pasado brutal, la respuesta de Orduña a este clima enrarecido del país, era un regreso nostálgico a una época anterior poblada de personajes castizos y virtudes tradicionales. Además para un público



simpatizante con un Régimen acosado en casa e impopular en el extranjero, se puede entender el atractivo y el simbolismo del final de *La tonta del bote* donde se muestra a la protagonista triunfando por todo el mundo. El triunfo de Massiel en Eurovisión en 1968 había tenido un efecto sociológico parecido (Hooper, 2006: 19).

## Conclusión

Tanto la obra original de Millán Astray como sus versiones cinematográficas muestran su complicidad con sostener una perspectiva conservadora y un conformismo ideológico con sus respectivos regímenes derechistas. Esto puede explicar la adaptación de un cuento de hadas, *La Cenicienta*, normalmente interpretado como conservador y un formato genérico, el sainete, igualmente asociado con el conformismo. Sin embargo, hemos visto que la versión teatral no soslaya referencias a temas sociales acuciantes y, además, su versión de Cenicienta no busca simplemente la integración en el estatus quo existente sino que representa un cambio a un tipo de sociedad más moderna y democrática, sobre todo en lo tocante a la situación de la mujer. Así aunque crítica con ciertos problemas sociales, la obra de Millán Astray se muestra en sintonía con el régimen primorriverista que, a pesar de su autoritarismo antidemocrático, se guiaba por una ideología regeneracionista. Lo notable de los dos textos fílmicos que inspiró, producidos ambos durante el franquismo, es que también corresponden a periodos clave de transición social, 1956 y 1970, cuando los valores retrógrados del Régimen sufrían no solo influencias modernizadoras sino también críticas externas y presiones para cambiar. Sin embargo, mientras que en los cincuenta el Régimen se modernizaba, aunque a regañadientes y a duras penas, ya para finales de los sesenta, cuando sufría parecidas presiones para modernizarse, su respuesta fue una estrategia desesperada de retrainamiento ideológico. En cada caso, las películas, especialmente en su tratamiento de Susana como modelo femenino, reflejaban estas distintas reacciones al proceso de cambio social.



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONADDIO, Federico, «Dressing as foreigners: historical and musical dramas of the early Franco period», en Lázaro Reboll y Willis *Spanish Popular Cinema*, 2004, pp.24-39.
- BROOKSBANK JONES, Anny, *Women in Contemporary Spain*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes, «Shaping Women: national identity through the use of language in Franco's Spain», *Nations and Nationalism*, 7, 1, 2001, pp.75-92.
- CARTER, Angela, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, Introduced by Jack Zipes, Londres: Penguin, 2008.
- CARTMELL, Deborah e Imelda Whelehan, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres: Routledge, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Screen Adaptation. Impure Cinema*, Londres: Palgrave, 2010.
- CASTRO, José Luis, y JF Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid: Cátedra, 2011.
- DAVIS Amy, *Good Girls and Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, Londres: John Libbey and Co, 2007
- DE ORDUÑA, Juan, *La tonta del bote*, Atlántida, 1970
- DOUGHERTY, Dru, «Theater and Culture, 1868-1936» en David Gies (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp.211-221
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000
- FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María, «Antoniorrobles y su versión censurada de "La Cenicienta"», *Hispania*, 93.4, 2010, pp.575-86
- GIES, David (ed.) *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999



- GROTHER, Meriwynn, «Franco's Angels: Recycling the Ideology of Domesticity», *Revista de Estudios Hispánicos*, 30, 1999, pp.513-37
- GUBERN, Román et al. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra, 2004
- HARNEY, Lucy D. «Carnival and Critical Reception in the *sainete* Tradition», *Modern Language Notes*, vol. 117, 2002, 310-330
- HARRISON, Joseph, *The Spanish Economy. From the Civil War to the European Community*, Basingstoke: Macmillan, 1993
- HIGGINBOTHAM, Virginia, *Spanish Film under Franco*, Austin: University of Texas, 1998.
- HOOPER, John, *The New Spaniards*, Londres: Penguin, 2006.
- HOPEWELL, John, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, Londres: BFI, 1986
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Londres: Routledge, 1981
- JORDAN, Barry and Mark Allinson, *Spanish Cinema: A Student's Guide*, Londres: Hodder Arnold, 2005
- LABANYI, Jo, «Race, gender and disavowal in Spanish cinema of the early Franco period: the missionary film and the folkloric musical», *Screen*, 38:3, 1997, pp. 215-230
- \_\_\_\_\_, «Musical Battles: Populism and Hegemony in the Early Francoist Folkloric Film Musical», in Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 206-221.
- LÁZARO REBOLL, A. and Andrew Willis, *Spanish Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press, 2004
- MARSH, Steven, *Popular Spanish Film under Franco. Comedy and the Weakening of the State*, Basingstoke: Palgrave, 2005
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Anagrama, 1994
- MOHAMMAD, Robina, «The Cinderella Complex – narrating Spanish women's history, the home and visions of equality: developing new



- margins», *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2005, pp.248-261
- MONTERDE, José Enrique, «Continuismo y disidencia 1951-1962», 2004, pp.239-294, en Román Gubern et al. *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936)», *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) ACTAS*, XI, 1992, pp.129-139. Centro Virtual Cervantes, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_2\\_016.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_016.pdf)
- NÚÑEZ, Ricardo, *La chica del barrio*, CEA Distribución, 1956
- O'CALLAGHAN, Sheila M. *Cinderella of Europe*, Londres: Skeffington and Son, 1951
- OROPESA, Salvador, «Pilar Millán Astray (1879-1949)» en Reichardt (2001) pp.254-260
- PARSONS, Deborah L. *A Cultural History of Madrid*, Oxford: Berg, 2003
- PAYNE, Stanley, *The Franco Regime 1936-1975*, Londres: Phoenix, 2000
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*, Salamanca: Librería Cervantes, 2004
- PÉREZ RUBIO, Pablo y Javier Hernández Ruiz, «Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)» en *La nueva memoria*, ed. Talen, La Coruña: Vía Láctea, 2005, pp.179-253
- REICHART, Mary R. (ed), *Catholic Women Writers: a bio-bibliographical sourcebook*, Londres: Eastwood Press, 2001
- RICHARDSON, Nathan, *Postmodern Paletos. Immigration, Democracy and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*, Lewisberg: Bucknell University Press, 2002
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 1997
- \_\_\_\_\_, *El teatro en el cine español*, Alicante: Universidad de Alicante, 2000



- ROMERO SALVADÓ, Francisco J. *Twentieth-Century Spain: Politics and Society in Spain, 1898-1998*, Londres: Macmillan, 1999
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós, 2000
- SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid: Acento Editorial, 1995
- SMITH, Paul Julian, *Spanish Visual Culture: cinema, television, internet*, Manchester: Manchester University Press, 2006
- TALENS, Jenaro, (ed) *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*, La Coruña: Vía Láctea, 2005
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Guadarrama, 2nd ed., 1968
- TRIANA-TORIBIO, Núria, *Spanish National Cinema*, Londres: Routledge, 2003
- WOODS, Eva, «From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s» en Lázaro Reboll y Willis, *Spanish Popular Cinema*, p.40-59.
- ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Londres: Heinemann, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, Londres: Heinemann, 1983.
- \_\_\_\_\_, «Introduction», *The Fairy Tales of Charles Perrault*, traducción de Angela Carter, Londres: Penguin, 2008, pp.vii-xxxii.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971» en *La nueva memoria. Historias del cine español (1939-2000)*, ed. Jenaro Talens, pp.131-177.

