

## MÚSICA E IDEALIZACIÓN DE LO RURAL EN LOS DOCUMENTALES DEL MARQUÉS DE VILLA-ALCÁZAR (1885-1967) Y JESÚS GARCÍA LEOZ (1904-1953)

### *Music and Idealization of the Countryside in Marqués de Villa-Alcázar (1885-1967) and Jesús García Leoz (1904-1953) Documentary Films*

Dr. Albano GARCÍA SÁNCHEZ  
Profesor Ayudante Doctor. Universidad de Córdoba, España  
E-mail: [agsanchez@uco.es](mailto:agsanchez@uco.es)  
 <https://orcid.org/0000-0003-2783-2360>

Fecha de recepción del artículo: 31/03/2019  
Fecha de aceptación definitiva: 03/03/2020

#### RESUMEN

Entre los años 1942 y 1953 se proyectaron veintiséis documentales rurales dirigidos por Jesús Francisco González de la Riva Vidiella (1885-1967), conocido como Marqués de Villa-Alcázar, filmes que contaron asimismo con la participación de Jesús García Leoz (1904-1953) como arreglista, pianista y director musical.

En este artículo, a partir de un enfoque en el que se tiene en cuenta la relación entre música y contexto y la percepción de este arte como meta texto, en tanto que objeto simbólico complejo con un gran poder evocador en el espectador, se evidencian algunos mecanismos puestos en práctica en estos filmes rurales marquesianos, procesos que a partir del discurso narrativo de lo no explícito buscan una «resignificación» de lo rural, convirtiéndolos, de esta forma, en un instrumento propagandístico de legitimación interna del régimen franquista durante el período autárquico.

**Palabras clave:** Resignificación a través de la música; Idealización de lo rural; Propaganda; Franquismo; Autarquía; Documental.

#### ABSTRACT

Between 1942 and 1953, Jesús Francisco González de la Riva Vidiella (1885-1967), known as Marqués de Villa-Alcázar, directed twenty-six documentary films about the countryside, which included the participation of Jesús García Leoz (1904-1953) as arranger, pianist and music director.

In this work, from the perspective of the relationship between the music and context and the perception of his art as meta-text, in the sense of a complex symbolic object with a great evocative power on the viewer, some techniques put into practice while filming these documentaries are evidenced. The aim of this techniques is to produce a new meaning starting from the non-explicit narrative speech, producing the effect of turning

the films into a propaganda tool to give legitimacy to Franco's regime during the autarkic period.

**Key words:** Resignification through music. Idealization of the countryside. Propaganda tool. Francoism. Autarky. Documentary.

## 1. Introducción

Durante el presente siglo, el ahora denominado Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente ha venido desarrollado una importante labor de restauración y digitalización de su fondo patrimonial, circunstancia que ha permitido la recuperación de toda la filmografía –más de setenta documentales agrarios, ganaderos y forestales– de Jesús Francisco González de la Riva Vidiella (1885-1967), Marqués de Villa-Alcázar. Este trabajo cristalizaría en 2011 con la publicación de la compilación de toda su obra en 14 DVD, filmografía que sería nuevamente revisada, actualizada y remasterizada cuatro años más tarde<sup>1</sup>.

Dado el especial interés que han suscitado estas cintas, por su singularidad dentro de la historia del género documental español, en los últimos años varios expertos en cinematografía han centrado sus esfuerzos en analizar la imagen y su relación con el texto para extraer a partir de ello conclusiones de tipo formal, técnico, plástico, educativo y, por supuesto, ideológico, generándose un reseñable corpus científico que viene a constatar dicho interés. Un claro ejemplo de lo que estamos comentando son las monografías *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa Alcázar* (Gómez y Parejo, 2013) o *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar* (Ortega, 2017). En esta línea, el investigador Poyato también aporta una serie de estudios centrados principalmente en tres cuestiones: las implicaciones pedagógicas, estéticas e ideológicas de estos filmes (2014; 2016; 2017); los mecanismos de captura de la atención del espectador (2012; 2015); y su singularidad en la historia del documental en España, este último publicado junto con Gómez (2017). A su vez, Gómez también reflexiona sobre su recepción, el uso de la parábola como recurso didáctico para hacer más digerible el conocimiento científico y el tratamiento que el Marqués hace de los paisajes (2015; 2017). Por su parte, Melendo se ha encargado de valorar la presencia de lo femenino a partir del análisis de las imágenes y su relación con el texto (2017). Sin embargo, se hace necesario abordar un aspecto que aún no se ha tenido en cuenta, la música usada en estos documentales.

Existe una multiplicidad de análisis y de significantes resultantes de cualquier producto cinematográfico de carácter documental, «desde los más explícitos a los más implícitos, de los intencionales a los no intencionales» (Rodríguez, 2014), diversidad de estudios que también se pueden aplicar a la música como parte insoslayable del mismo (Fraile, 2009). Por lo tanto, dada la complejidad de un análisis completo de todo lo que se oye, mi intención en este artículo consiste en focalizar la atención

1. *Obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966)*. Madrid, Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2011. La publicación revisada, actualizada y remasterizada cuatro años más tarde es *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2015. [Serie *Fondo documental histórico cinematográfico*, nº 11. 2ª edición revisada, actualizada y remasterizada].

principalmente en aquellos aspectos relacionados con lo expresivo de la música que funcionó como fondo musical en los documentales del Marqués de Villa-Alcázar en los que colaboró Jesús García Leoz<sup>2</sup>. En este sentido, a partir de las características estilísticas de la música de estos documentales, con especial atención al proceso de estilización de las escasas referencias al folklore existentes en los mismos, y de su relación con el contexto socioeconómico y las posibles tipologías de público a las que iban dirigidos, se fundamentarán las razones por las cuales estas cintas ejercieron como instrumento propagandístico de legitimación interna del gobierno franquista.

## 2. Metodología

Comentaban Fraile y Radigales ha principios de este siglo que ni la musicología ni los estudios fílmicos ofrecían una metodología coherente, unos parámetros de análisis y una terminología adecuada que relacionaran el arte musical y cinematográfico, circunstancia que se justificaba argumentando que ni el músico entiende de cine ni el cineasta entiende de música (2006, pp. 99-112). Sin embargo, es mucho lo que se ha avanzado en este campo durante los últimos años, de tal forma que ya nadie debe obviar el principio de «intencionalidad funcional», es decir, el hecho de que cuando una música se vincula a una imagen ambas se ven modificadas. Por ello, la parte auditiva contribuye también a construir el significado discursivo-narrativo final de lo que se ve en pantalla (Chion, 1997).

En los documentales objeto de estudio, dado que no se puede distraer a la audiencia de lo que está informando la voz *over*, se da lo que se conoce como «inaudibilidad» (Gorbman, 1987)<sup>3</sup>. Este fenómeno psicológico, que se asocia con la percepción, está relacionado con esa música que se oye, pero no se escucha, circunstancia que se da cuando la importancia de la narración y de las imágenes hacen que este pase desapercibida para el espectador de manera consciente (Morin, 1972). Sin embargo, esta evidente función secundaria de la música no quiere decir que no pueda desempeñar una labor relevante, pues «gracias a los códigos culturales y connotaciones que se asocian a la música, libra al espectador de la amenaza de la no significación, asegurando el significado canalizado» (Fraile, 2005, p. 298). Dicho fenómeno es aún más evidente en estas cintas debido a que se toman prestados, salvo en contadas ocasiones, fragmentos extraídos del Clasicismo vienés y del Primer Romanticismo, principalmente, aunque también del Tercer Barroco, pero no de manera literal, sino adaptados o arreglados para un grupo camerístico de hasta un máximo de seis personas. Como vemos, el uso de música «clásica», definida así por el propio marqués en sus escritos, consigue que cualquier tipo de asociación que el potencial público pudiera hacer entre sonidos musicales y sus connotaciones culturales o funciones sociales quede completamente diluida. De hecho, incluso en las escasas excepciones en las que se sirven de repertorio de tipo folklórico, circunstancia que permitiría que la música ejerciera la función de delimitador identitario de tipo geográfico, al llevarse a cabo con

2. Se entiende por función expresiva de la música su relación con el contenido emocional, circunstancia que permite establecer relaciones entre el espectador y el discurso audiovisual (Fraile, 2009).

3. Gorbman no sólo se centra en el estudio de la música como estructura, sino que, a partir de las teorías de la semiología social, también da importancia a su relación con los códigos culturales.

él un proceso de estilización en base a las características que definen a los períodos anteriormente citados, también se consigue que pase inadvertido.

Cualquier investigación sobre el audiovisual que tenga en cuenta la música debe partir siempre para su comprensión, pese a sus limitaciones, del análisis interno de los distintos elementos que la constituyen: melodía, armonía, ritmo, forma, timbre, etc. En este caso, dado que se hace uso de material sonoro preexistente, se considera innecesario establecer un acercamiento de tipo formal-musical como paso previo, pues este repertorio ya ha sido ampliamente analizado por la musicología histórica y se entiende que el lector maneja sus características estilísticas generales gracias a la numerosa bibliografía que existe al respecto. Por otra parte, como sabemos, en un producto audiovisual el análisis de la música no puede ser un fin en sí mismo, sino que se debe estudiar también en relación con la imagen o a partir de las circunstancias externas a ella, razón por la cual una misma composición puede, en función del contexto, ser percibida de una manera u otra (Fraile, 2007, pp. 527-538).

La música desempeña un papel esencial en la creación o potenciación de respuestas por parte del espectador, sea éste consciente o no de ello. Precisamente para poner el foco de atención sobre el mensaje que capta el espectador a partir de la relación entre música e imagen, Falcó establece el concepto de «interacción semántica». La codificación de dichos mensajes puede ser convergente<sup>4</sup> o divergente, siendo una de las posibles convergencias el «paralelismo cultural conceptual», es decir, la utilización de una música por afinidad intelectual o ideológica (1995). En este sentido, el poder que ejerce la música en la interpretación que el espectador hace de dichos mensajes sumado a su incapacidad para reflexionar sobre ello convierte a los sonidos musicales en un importante instrumento de manipulación (Tagg, 1999)<sup>5</sup>. Por ello, en línea con estos estudios de semiología social postestructuralista aplicados al análisis de la música en el medio audiovisual, dos son los aspectos que se tendrán en cuenta para la construcción de significados: el contexto socioeconómico y la recepción de las cintas.

Y dado que cualquier acercamiento a un análisis fílmico requiere de una mirada interdisciplinar, nos apoyaremos en las investigaciones que sobre la imagen de los documentales ya se han hecho, con especial atención a la presencia de lo femenino y al paisaje. Mientras que Melendo parte del concepto de «intertextualidad» de Bakhtin, es decir, de «la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones» (1981:37), para ahondar en las características plásticas e ideológicas de *lo femenino* en la obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar (2017), Gómez se basa en la teoría del paisaje fundamentada por Jakob (2010), el cual parte de la oposición entre intervención o no intervención humana, para establecer que en este caso la tensión se resuelve posicionándose el director en la idea del paisaje transformado (2017).

Por último, cabe reseñar antes de entrar en materia que la fuente esencial para el estudio de la presencia de la música en los filmes del Marqués de Villa-Alcázar en los que Jesús García Leoz participa como músico, al no haberse encontrado las partituras, son los propios documentos audiovisuales, con todas las dificultades y problemas que ello entraña. Veinticinco documentales –en realidad son veintiséis,

4. Para hablar de «convergencia» otros autores utilizan el concepto de «cliché» o «estereotipo».

5. Según Tagg la música puede ser tan importante como las palabras o las imágenes para la acción de comunicar. Sin embargo, no nos han enseñado a reflexionar de manera crítica sobre los mensajes que esta nos transmite, a diferencia de los que nos llegan a través de los medios visuales o verbales, lo que permite una mayor manipulación.

pero el documental *Promesas y realidades* (1947) no se conserva— comprendidos entre los años 1942 y 1953<sup>6</sup>.

### 3. Contexto socioeconómico

Tras la victoria en la Guerra Civil de los sublevados se estableció como nuevo ordenamiento social una estructura estamental de tipo neofeudal y jerárquica sustentada sobre dos pilares fundamentales: la Iglesia y el Ejército, encargados ambos de ejercer el control sobre el resto de la sociedad. Este tipo de organización buscó desdibujar la sociedad de clases, repudiando a las derivadas de lo urbano o a las nacidas tras la revolución industrial, es decir, a las clases medias, el proletariado y los obreros industriales, así como a gran parte de la intelectualidad. Se puede constatar el desprecio hacia este sector de la sociedad a partir del feroz discurso antiburgués defendido por el Estado, donde se les responsabilizaba de la situación trágica por la que estaba pasando la Nación. Como contrapunto, el hombre del campo, entendido como el pequeño propietario castellano de creencias religiosas e ideología conservadora, será reconocido como el «verdadero pueblo» por haber sido fundamental para la victoria durante la contienda bélica:

«El verdadero pueblo, el más numeroso, el más sufrido, el más trabajador, el más pacífico, estuvo desde el primer momento al lado del Movimiento Nacional; en cambio, la revolución marxista encontró su apoyo entre los trabajadores mejor pagados de las ciudades. (La nueva España agraria, 1937». Citado en (Tuñón y Biescas, 1980, p. 28).

Como vemos, el campesinado va a cumplir un papel vital en este nuevo orden social establecido por el franquismo. Por eso, el discurso oficial tenderá a caminar hacia la necesidad de una ruralización de la ciudad y una repoblación de las zonas rurales, animando al proletariado a que lleve a cabo una reconversión laboral<sup>7</sup>. Según Gómez, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta, se produjo un intento de re-ruralización de la sociedad, lo cuál condicionó, de manera significativa, el crecimiento económico y la modernización y urbanización que se habían dado durante los años veinte y la primera mitad de los treinta (2004). Detrás de este rechazo a la modernidad y al cosmopolitismo y de la vuelta a una visión medieval de España existía una importante razón económica, esto es, la búsqueda de su autonomía, es decir, que el

6. *Repoblación forestal* (1942), *Jerez–Xérèz–Sherry* (1942), *Lana de España* (1943), *Trigo de España* (1943), *Tabaco en España* (1944), *Algodón en España* (1944), *El escarabajo de la patata* (1945), *Industrias lácteas* (1945), *Madera de España* (1945), *Naranjas, limones y pomelos* (1945), *Olivos de España* (1945), *Esparto de España* (1946), *Caricias a las naranjas* (1947), *Dátiles y palmas* (1947), *Abejas y colmenas* (1948), *Pinos de encargo* (1948), *España se prepara* (1949), *Aceites industriales* (1949), *Jardines* (1950), *Aceite de oliva* (1950), *¡Sí! ¡tenemos bananas!* (1951), *Las dos cenicientas* (1951), *Lúpulo* (1951), *A mí, ¡fritos!* (1953) y *Tomates de invierno* (1953). Aunque Jesús García Leoz no aparece en los títulos de crédito de los documentales *Repoblación forestal* (1942), *Jerez–Xérèz–Sherry* (1942), *Jardines* (1950) o *Aceite de oliva* (1950), sabemos que participó en ellos porque registró su música en la SGAE.

7. Cuestiones como el éxodo rural, la relación campo-ciudad o la baja densidad no eran novedosas, pues ya habían sido tratadas desde un plano moral por personas cercanas al pensamiento católico social desde mediados del siglo XIX, muchas de las cuales defendían una visión repobladora del espacio rural poco denso (Paniagua, 2015, p. 143).

país fuera capaz de generar los productos básicos derivados del campo. Sin embargo, muchos investigadores reconocen que fue precisamente esta política autárquica la que condicionó la situación al llevar a cabo un nefasto intervencionismo en la producción, en los precios, en la comercialización, en el abastecimiento y en el consumo, dilatando la paupérrima realidad del sector agrario durante la década de los cuarenta y principios de los cincuenta. Por ejemplo, Gómez establece dicho argumento como la razón principal por la cual España, a diferencia de otros países castigados por la guerra, como Italia, no pudo crecer adecuadamente, reconociendo que los paupérrimos resultados tuvieron más que ver con la política franquista que con el aislamiento diplomático, la imposibilidad de participar de los fondos del *Programa de Recuperación Europea* o la guerra mundial (1997, p. 304). Por su parte Barciela y López, al hablar de las dos líneas de actuación más importantes de la política agraria franquista durante el período comprendido entre 1939 y 1950, a saber, la política colonizadora del Instituto Nacional de Colonización (INC), planteada esta como la gran reforma económico-social del campo español en contraposición a la republicana de 1932, y la política triguera, propuesta por el Servicio Nacional del Trigo (SNT), reconoce que mientras la primera tuvo muy poca actividad<sup>8</sup>, la segunda fue a todas luces errónea, provocando la aparición del estraperlo (2003).

Sin embargo, durante aquellos años, los discursos elogiosos a favor de estas políticas por parte del régimen franquista fueron constantes, y «se revistieron de una retórica excesiva y sobreideologizada» (Gómez, 2004, p. 65). Es precisamente en este contexto de exaltación de las políticas autárquicas, llevado a cabo durante los años 40 y principios de los cincuenta, donde hay que enmarcar los documentales objeto de estudio, los cuales, como explicaré más adelante, ejercieron una función propagandística al servir como herramienta del Estado para la imposición de estas ideas entre las masas populares.

#### 4. Algunas reflexiones en torno a la recepción

Si tomamos como punto de partida lo que el propio Marqués de Villa-Alcázar comenta en el *Diario de las Palmas* el 12 de junio de 1933, donde establece que el cine era «el mejor procedimiento para demostrar a los campesinos el verdadero alcance de la reforma agraria y darles a conocer todos los elementos que el Estado pone a su servicio» (Citado en Poyato, 2017, p. 47), podría parecer que su filmografía vinculada al Ministerio de Agricultura estaba pensada para la gente del campo, especialmente para aquella que era analfabeta. Sin embargo, más allá de las intenciones reflejadas por el Marqués en este artículo, escrito casi una década antes de realizar los documentales objeto de estudio, es cierto que, aún hoy en día, se tienen ciertas dudas y algunas reservas sobre quiénes fueron los verdaderos receptores de los mismos, pues, aunque historiadores como Poyato establecen que hay «un especial interés por parte del Marqués para que sus películas sobre las mejoras en el campo llegaran a

8. El INC fue el verdadero encargado de promover un proceso de repoblación de las zonas rurales, aunque «la colonización en estos años [primera década del franquismo] apenas rebasó unos estrictos límites académicos y publicitarios, careciendo de hecho de otra significación que la meramente simbólica» (Bosque, 2014, p. 173).

todas las capas de la sociedad española de la época» (2015, p. 30), no se sabe con certeza si realmente eso fue así.

Sobre esta cuestión, en una charla radiofónica de 1943, nuevamente el Marqués, al hablar de la distribución, reconoce que, como mucho, sólo se hacían doce copias de las cintas y que, además, al estar pensadas para ser proyectadas en salas grandes de cines públicos, estas debían estar adaptadas para ser vistas por personas de distintas clases sociales (1944). Es decir, a la hora de crear sus documentales debió tener en cuenta a un público potencial, el mismo que iba a ver otro tipo de producciones de la industria cinematográfica más de carácter comercial, de ahí que justifique que los filmes tengan que ser entretenidos (*Ibidem*). En este sentido, Gómez también arroja algo de luz al hablar sobre las condiciones de exhibición. Este autor explica que, tanto desde la Sección Femenina como desde el propio Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura, se encargaban de esta tarea, aunque reconoce que durante esos años no se daban las condiciones adecuadas debido a que no se tenían los suficientes recursos para hacer copias, «lo que implicaba que cada una de ellas debía ir recorriendo toda la geografía española», circunstancia que, al parecer, no cambiaría hasta mediados de los años 50 (2015, p. 40). En definitiva, este autor concluye que durante esos años «su recorrido no debió pasar de proyecciones en las capitales de provincia y a unos miles de personas en los pueblos» (p. 41), siendo la proyección en algunos cines de Bilbao y Madrid las únicas referencias que se tienen documentadas actualmente.

Por lo tanto, como vemos, parece ser que el público potencial, es decir, el que podía ir a ver estos documentales, fue principalmente urbano, aunque de distintas capas sociales, mientras que el público objetivo, es decir, aquel al que iban dirigidas intencionalmente estas películas, es más difícil de establecer, pues, pese a que el Marqués diga que «son charlas a quienes viven por entero en el medio rural» (Citado en Poyato, 2015, p. 50), el propio autor reconoce que no todas estaban orientadas hacia un mismo tipo de audiencia. Si *El barbecho* (1934/1941), *Abonos* (1934/1941), *Semilla* (1934/1941) o *Seda en España* (1941) iban dirigidas a un hipotético agricultor, una persona de bajo nivel cultural, razón por la cual hace uso de un lenguaje sencillo, de dibujos animados y de toques humorísticos; *El corcho* o *Bosques amigos* estaban pensadas para el «Juan Español», es decir, para las clases medias, en general, y para los propietarios de fincas, en particular<sup>9</sup>; *Jerez-Xeres-Sherry* (1942) para un público extranjero, de cara a venderles productos españoles; y *Trigo de España* (1943) o *Lana de España* (1943) para mostrar la riqueza agrícola o ganadera de la nación (Marqués de Villa-Alcázar, 1944).

## 5. El papel de la música en la idealización de lo rural

Gómez y Poyato establecen como argumento para justificar la ausencia de lo diegético en la filmografía del Marqués, que tanto sonido como imagen «no se anclan en su obra porque lo relevante es lo que se cuenta» (2017, p. 24). Sin embargo, más

9. Los documentales *El corcho* y *Bosques amigos* que menciona el Marqués de Villa-Alcázar en este artículo no se encuentran dentro de la recopilación de su filmografía llevaba a cabo por el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente en 2015, razón por la cual desconocemos su fecha de realización.

allá de esta característica de los documentales de tipo expositivo (Nichols, 1997, pp. 68-71), donde la función de las imágenes es ilustrar lo que se narra, y la de la música crear ambiente, como explica el propio Marqués de Villa-Alcázar en sus escritos, se proyecta en ellos una lectura del discurso narrativo en el que se subvierte esta lógica hasta el punto de que lo relevante son las imágenes y la música, independientemente de la narración. De esta forma, estas dos disciplinas articulan un nuevo mensaje que, a partir del concepto de lo bello, transcurre en un plano de lo no explícito. Por lo tanto, es precisamente en el marco de lo publicitario o propagandístico donde este nuevo discurso de lo implícito, el cual se proyecta de forma simbólica, adquiere significación, característica común a todos los filmes marquesianos en los que participó Jesús García Leoz, aunque resulta especialmente paradigmático en el documental propagandístico *España se prepara* (1949), cuyo objetivo no era educativo o científico, sino «ensalzar y, en todo caso, orientar a los organismos oficiales hacia algunas de las direcciones que se debían tomar para el aumento de la productividad» (Gómez, 2015, p. 48).

En estos documentales se refleja, haya sido intencionado o no, una visión idealizada del mundo rural, la cual se construye a partir de la belleza de lo que se ve, con especial atención a las mujeres y los paisajes, así como del repertorio utilizado como fondo musical. Esta manifiesta poetización del mundo rural proyectada a través de las imágenes ha sido ya subrayada por algunos historiadores. Según Poyato, fue precisamente la belleza de lo visual uno de los mecanismos que utilizó el Marqués para enriquecer el documental, también en su dimensión plástica, y, por lo tanto, fue un recurso constante para captar la atención del espectador (Citado en Melendo, 2017, p. 127). En este sentido, Melendo fundamenta que uno de los «objetos» que aparecen habitualmente en pantalla es la mujer, constatándose una marcada obsesión del realizador por la imagen de la mujer guapa, eso sí, siempre privada de erotismo (2017)<sup>10</sup>. Por su parte Gómez, autor que se ha centrado en analizar los paisajes, observa que en ellos también se proyecta esa visión idealizada. Además, este autor añade que dicha visión no viene dada sólo «porque buena parte de las esencias culturales las encontraba en el campo», sino porque conecta directamente con la necesidad de que se produjera un éxodo urbano (2015, p. 47)<sup>11</sup>.

Como vemos, lo que se ve en pantalla, independientemente de lo expuesto por la voz *over*, establece un nuevo discurso que transcurre en el ámbito de lo no explícito y se construye a partir de la idealización de lo rural. En este sentido, la música, en tanto que potenciadora de la recepción, al igual que la imagen, se convertirá en protagonista de dicho mensaje ejerciendo un papel esencial en su transmisión. Para ello, el Marqués de Villa-Alcázar y Jesús García Leoz acompañarán la narración y las imágenes, salvo excepciones, con arreglos de música instrumental, o instrumentalizada, extraída del Barroco Tardío, el Clasicismo Vienés y el Primer Romanticismo, con clara orientación hacia el ámbito germanófilo, donde destacarán compositores como Bach, Haydn, Mozart, Schubert o Beethoven, especialmente este último. En definitiva,

10. Según Melendo, esta necesidad de idealización de la mujer rural obligó al Marqués a tener que contratar en ocasiones a modelos de la época para realizar sus películas, puesta en escena de la presencia femenina que habitualmente contrastaba con las labores que estas estaban desempeñando (2017, p. 148).

11. Como hemos explicado antes, la re-ruralización fue una cuestión esencial para que el régimen franquista pudiera implementar su política agraria de autoabastecimiento.

podríamos decir que estamos ante una música definida como «académica», entendiéndose este término como sofisticado.

El uso de esta música de carácter «académico» acompañando a unas imágenes que muestran distintas labores relacionadas con el mundo rural, podría resultar *a priori* paradójico, si atendemos a la función propagandística que para el régimen franquista tuvo, al igual que otras artes, la música, salvo que a través de ella también se pretenda construir esa visión idealizada de lo rural que se quiere fundamentar en este artículo<sup>12</sup>. Es precisamente este tipo de repertorio utilizado por el Marqués, debido seguramente a su formación musical<sup>13</sup>, lo que hace que las imágenes se sustancien de tal forma que el espectador idealice lo que observa y lo redirija hacia una realidad utópica, un mundo bucólico, donde parece que todo es mejor. Si como dice Melendo, «el cineasta no duda en poblar su obra de bellos ejemplares femeninos que hacen las delicias de aquellos que las contemplan» (2017, p. 150), con la música seleccionada sucede lo mismo, pues parece estar pensada para «hacer las delicias» de un hipotético público urbanita y burgués cuyos gustos son mucho más cercanos a este tipo de repertorio.

Sirva el filme *Maderas de España* (1945) como ejemplo ilustrativo de lo que pretendemos argumentar por el hecho de que, en esta ocasión, la idea se ve reforzada por lo que comenta el narrador. En el prólogo de este documental se muestran unas bellísimas imágenes de bosques de distintas partes del norte de España, resultado de la política de reforestación realizadas por Patrimonio Forestal del Estado, las cuales finalizan con la voz *over* añadiendo que «además de estar creándose una enorme riqueza para el porvenir, se crea belleza que nos haga elevar el espíritu [...]». Mientras tanto, como fondo musical se aprecia el último movimiento de la *Sinfonía N° 5* de Beethoven. Esta relación que hace la voz *over* entre «belleza» y «espíritu», es decir, el vínculo entre lo «bello» y lo «bueno», o lo que es lo mismo, el sentido trascendente del arte característico de la concepción romántica, estética en la que podríamos encuadrar al Marqués, asociado al bosque, construye una visión de lo rural que camina hacia lo irreal, transformándose en bucólico. Sobre esta misma cuestión, el propio realizador comenta que en el filme *Jardines* (1950) había usado música de Beethoven para «embellecer un paisaje o una casa», siendo según él comentario suficiente para no tener que añadir la «voz de ningún locutor» (1951). Asimismo, en *España se prepara* (1949), documental donde quizás de manera más clara se refleje la política económica del régimen franquista, pues con un fin propagandístico la propia voz *over* informa de las labores que se están llevando a cabo desde el INC, no deja de ser significativo que, por primera vez, y última, se escuche una música completamente original de Jesús García Leoz compuesta *exprofeso* para la ocasión. Y digo que no deja de ser significativo porque, aunque el estilo que imprime el compositor navarro a esta obra no se aleja demasiado de la estética propuesta en el resto de los filmes marquesianos, la

12. El régimen franquista también se sirvió de la música como instrumento de propaganda. Precisamente, como se explicará más adelante, para forjar la unidad nacional en base al ideal nacional catolicismo, doctrina que identificaba nación y cultura con catolicismo y tradición, se potenciaría el uso del folklore, pues creían ver en él la esencia de la raza española. Sin embargo, como se pretende fundamentar a lo largo de este artículo, parece ser que el Marqués, más que cuestiones identitarias, perseguía con estos documentales la transmisión de una visión idealizada del mundo rural.

13. El ambiente cultural en el que se formó el Marqués fue lo que le permitió acercarse a la música clásica, arte por el que sintió verdadera debilidad a lo largo de toda su vida (García, 2015).

diferencia económica que conlleva un encargo original frente a un arreglo de música preexistente demuestra hasta qué punto esta cinta pudo funcionar como instrumento propagandístico al servicio de las políticas del Estado.

Esta idealización de lo rural también se puede observar en *Industrias Lácteas* (1945) a través de la oposición campo/ciudad. En este filme se establece una interesante diferenciación entre, por un lado, lo «bucólico» de la producción lechera, en palabras del Marqués, es decir, del campo, lugar donde según él hay «paz», «tranquilidad» y «luz, mucha luz» y, por otro, lo «prosaico» de dicha producción, es decir, de la gran ciudad, lugar donde viven los consumidores de forma aglomerada. Este juego de oposiciones se articula también a través de la imagen y de la música. De hecho, no es casual que los cambios de plano relacionados con el campo sean más lentos y el encuadre frontal mientras que los de la ciudad estén unidos mediante montaje rápido y encuadre oblicuo, lo cual transmite una «visión vertiginosa» de la misma (Poyato, 2015, p. 26). En cuanto a la música, por un lado, identificado con la visión bucólica de lo rural tenemos un fragmento del primer movimiento de la *Pastoral* de Beethoven, el cual volverá a sonar al final asociado a una serie de planos de vacas pastando mientras la voz *over*; a modo de moraleja, comenta que es necesario «velar por la salud de los niños de España». Por el contrario, relacionado con el caos de las ciudades añaden un fragmento *jazzístico* que recuerda al estilo *cakewalk* característico de sus inicios. Como vemos, si partimos de la concepción estética de la música del Marqués observamos que este autor también establece a través de este arte un juego de oposiciones en el que tiende a idealizar el campo y a denostar la ciudad pues, siguiendo el mismo posicionamiento que tuvo la dictadura franquista entorno al jazz y sus derivados como música «degenerada» (Iglesias, 2013), se deduce que su uso para él también debía tener un sentido peyorativo.

Por último, también resulta *a priori* paradójico el tratamiento que el realizador hace del folklore en sus documentales, entendido en aquella época como música patriótica. Si como establece José Ibáñez Martín, por aquel entonces ministro de Educación Nacional, esta música era la herramienta fundamental para la restauración de los valores espirituales de España (1943), esa construcción de la «raza española» ha de partir del canto de ese repertorio en su prístina pureza dado que es ahí donde estos se mantienen perennes. Sin embargo, esto no sucede así, pues el Marqués no presenta esta música en su sentido etnográfico, ni siquiera de forma extradiegética, de ahí lo paradójico que comentábamos, circunstancia que debe ser entendida en el marco de la visión idealizada del mundo rural que se está pretendiendo fundamentar. En esta línea, Gómez, al hablar de los paisajes, ya había destacado que existe una contradicción entre el sentido que tienen términos como «tradición» y «tradicionalismo» dentro de la ideología nacionalcatolicismo que se preconizaba desde el Estado, donde la construcción de lo español se hace a partir de «lo ancestral de las costumbres rurales», y «la posición del Marqués que parece dar la espalda a las costumbres rurales» (2017, p. 95). De hecho, las escasas referencias al folklore que aparecen en los documentales que hemos analizado están siempre revestidas de elementos que le dan una apariencia «académica», a la manera de los otros repertorios presentes en los mismos, circunstancia que las alejan de su sentido original. Por ejemplo, en *Trigo de España* (1943) vemos esa misma «intervención» de la que habla Gómez. Sobre los dos cantos de siega

que se presentan se produce el siguiente proceso de estilización<sup>14</sup>: están interpretados por profesionales, destacando especialmente el estilo lírico que de la copla hace la solista; han sido armonizados, alejándose de la idea melódica que define este repertorio; y son acompañados por instrumentos de cuerda frotada en vez de *a capella* o de algún instrumento tradicional. En definitiva, una manipulación del sonido que aleja estas melodías de la austeridad característica de lo que durante los primeros años del franquismo se entendía por un canto primitivo, ancestral, y las acerca estilísticamente a otras que habitualmente se podían escuchar en los cafés cantantes, cines, o teatros de las ciudades españolas de esa época.

Son precisamente estos mecanismos de artificio los que alejan a estos filmes de lo que se entiende por un documental etnográfico y los acercan a esa necesidad de captar la atención del espectador, persona urbanita a la que, como se ha explicado en el epígrafe dedicado al contexto socioeconómico, había que animar para que emprendiera nuevamente un éxodo, pero en esta ocasión en modo inverso, cuestión esencial para que el régimen franquista pudiera implementar sus ideas sobre el mundo agrario. Por lo tanto, a mi juicio, existe en estos documentales un hipotético público objetivo al que el Marqués de manera intencionada se dirige, el habitante de la ciudad con cierto poder adquisitivo. De hecho, Gómez se llega a cuestionar hasta qué punto estos documentales iban dirigidos a los campesinos y no a una mirada ignorante, precisamente «la del que desconoce la realidad del campo y sólo ve aquello que le conmueve» (2017, p. 101).

## 6. Conclusiones

Partiendo del análisis estilístico de este repertorio en relación con el contexto y atendiendo a las posibles tipologías de público a las que iban dirigidos, la música, junto con la imagen, ejercen un papel cada vez más relevante en ese tránsito en el que lo aparente se va diluyendo hasta convertirse en algo puramente simbólico o figurado.

Es cierto que existe un discurso que pertenece al plano de lo evidente, el cual emana de la voz *over* de manera expositiva, ilustrado a su vez por lo que se ve en pantalla que «se subordina a la argumentación» (Gómez y Poyato, 2017, p. 24), pues «la cámara tiene como misión recoger imágenes que apoyen, con su ejemplo, la lección de la charla» (Poyato, 2015, p. 23). En este caso, si se eliminara la música que sirve como fondo se observaría que lo que dice el narrador ni se ve modificado ni debilitado, por lo que la única función de esta disciplina es la de hacer que el mensaje resulte más agradable para que la gente lo digiera mejor. No olvidemos que, como hemos comentado antes, al estar estas cintas pensadas para ser proyectadas en grandes salas de cines públicos, el Marqués pensaba que también debían intentar entretener a aquellos que no estuvieran interesados en estas cuestiones.

Sin embargo, existe también un discurso que se mueve en el ámbito de lo no explícito, el cual se ha pretendido fundamentar a lo largo de este artículo, que se articula a partir de las imágenes y la música, siendo sólo en algunos casos concretos reforzado por el narrador. En este caso, a través de la plasmación de la belleza emanada de lo que se ve, principalmente de lo femenino, aunque también del paisaje,

14. Las dos melodías populares utilizadas por el Marqués y García Leoz fueron extraídas del *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma (1907, pp. 127-128).

y de lo que se oye, del estilo de música utilizado como fondo musical, se establece una idealización de lo rural. Es esta la razón que hace pensar que estos filmes pudieran ir intencionalmente dirigidos a un público objetivo, es decir, de todo el público objeto que accedía a las salas de cine, a aquel al que intencionalmente pretendían hacerles llegar el mensaje, en este caso hipotéticos oyentes burgueses más vinculados con el mundo urbano y, por lo tanto, con capacidad para captar y apreciar la estética de las imágenes y de la música propuesta por el Marqués asociada al campo. De hecho, sobre esta cuestión el propio Marqués comentaría:

«Cuando se creyó que bastaba un acto de prestidigitación para convertir los eriales en magníficos campos de cultivo y otro acto de magia para hacer que unas colecciones de obreros manuales analfabetos se convirtiesen de pronto en un grupo de agricultores, el Gobierno español de entonces nombró a una porción de ingenieros para hacer la prestidigitación de la tierra y a mí para hacer el acto de magia de cambiar la mentalidad de unas 300000 personas» (Marqués de Villa-Alcázar, 1951).

En este nivel discursivo de lo no explícito, si prescindiéramos de la belleza plástica de algunas imágenes y del repertorio utilizado como fondo musical, salvo en casos muy puntuales en los que cobra protagonismo la narración, el mensaje desaparecería por completo. Por el contrario, si eliminásemos la voz *over* se mantendría intacto todo su significado.

Como vemos, la idealización de lo rural, tal y como se ha argumentado, en lo que a la música concierne, se construye a partir, no sólo del uso de una música «culta» o «académica» como fondo musical, sino también de un refinamiento de lo folklórico, ejemplos que no son presentados en su pureza, sino que vienen revestidos de cierta sofisticación, mucho más cercana a los gustos de un público objetivo al que aparentemente iban dirigidos<sup>15</sup>. Por ello, la visión idílica que se muestra del campo hace que estos documentales, independientemente de las intenciones del Marqués, ejerzan como una importante herramienta propagandística al servicio de la reforma agraria establecida por el franquismo, que como se ha explicado fue uno de los pilares esenciales de su política económica durante el período autárquico.

En definitiva, la exaltación de los valores del mundo rural que se llevó a cabo durante esos años no fue sólo en agradecimiento por la ayuda de los campesinos durante la Guerra Civil, sino también una estrategia política del régimen encaminada a la transformación de este medio con el principal objetivo de buscar la manera de autoabastecerse como modo de legitimación, pero más a nivel interno, debido a la falta de apoyos externos, y, por ende, al forzoso aislamiento económico al que se vieron abocados durante la década de los años cuarenta. Y precisamente para ampliar la producción agrícola o ganadera hacía falta mucha mano de obra y empresarios, y, por lo tanto, un flujo migratorio inverso al que se estaba dando en Europa por aquel entonces, es decir, una vuelta del urbanita al campo, contexto donde los documentales del Marqués de Villa-Alcázar en los que colaboró Jesús García Leoz ejercieron como instrumento propagandístico del régimen franquista.

15. Fruto del refinamiento de la música popular se produce un proceso de «transculturación» que, a diferencia de lo que sucede en el documental *Esta es mi tierra* con música de José Nieto (Ruiz, 2015), la aleja de cualquier posible función de delimitación cultural de tipo geográfico.

## 7. Bibliografía

- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogical Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Barciela, C. y López, M. I. (2003). El fracaso de la política agraria del primer franquismo, 1939-1959. Veinte años perdidos para la agricultura española. En C. Barciela (coord.), *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959* (pp. 55-93). Barcelona: Crítica.
- Bosque, J. (2014). Del INC al IRYDA: análisis de los resultados de la política de colonización posterior a la Guerra civil. *Agricultura y Sociedad*, 32, pp. 153-191. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/revistas/pdf\\_ays/a032\\_03.pdf](https://www.mapa.gob.es/ministerio/pags/biblioteca/revistas/pdf_ays/a032_03.pdf)
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Fraile, T. (2005). Músicas posibles: tendencias teóricas de la relación música-imagen. En M. Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp. 295-314). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Fraile, T. y Radigales, J. (2006). La música en los estudios de comunicación audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión. *Trípodos*, 19, pp. 99-112. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/tripodos/article/viewFile/41633/42420%20rel=nofollow>
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine. un modelo de análisis. En J. J. Marzal y F. J. Gómez (coords.), *Metodologías de análisis del film* (pp. 527-538). Madrid: Edipo. Disponible en: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/38640>
- Fraile, T. (2009). De nuevo el dedo en la llaga. Algunas reflexiones metodológicas sobre el estudio de la música cinematográfica. En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp. 83-103). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- García, J. M. (2015). Biofilmografía de D. Francisco González de la Riva y Vidiella, Marqués de Villa Alcázar. *Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar*. (pp. 11-15). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. [Serie *Fondo documental histórico cinematográfico*, nº 11. 2ª edición revisada, actualizada y remasterizada]. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villla-alcazar\\_tcm30-444375.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villla-alcazar_tcm30-444375.pdf)
- Gómez, A. (1997). El fracaso de la autarquía: la política económica española y la posguerra mundial (1945-1959). *Espacio, Tiempo y Forma*, 10, pp. 297-313. Disponible en: <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-6B5B39C3-E386-779B-E5A4-91595BD32E30&dsID=Documento.pdf>
- Gómez, C. (2004). Una revisión y una reflexión sobre la política de colonización agraria en la España de Franco. *Historia del presente*, 3, pp. 65-86. Disponible en: <http://historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/3/305unarevisionyunareflexionsobrelapolitica-decolonizacionagrariaenlaespanadefranco.pdf>
- Gómez, A. (2015). Modos de hacer y de pensar el documental científico rural. *Obra Cinematográfica El Marqués de Villa Alcázar 1934-1966* (pp. 37-48). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. [Serie *Fondo documental histórico cinematográfico*, nº 11. 2ª edición revisada, actualizada y remasterizada]. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villla-alcazar\\_tcm30-444375.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villla-alcazar_tcm30-444375.pdf)
- Gómez, A. (2017). El paisaje en el documental científico del marqués de Villa Alcázar. En E. Ortega (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar* (pp. 87-126). Granada: Comares.
- Gómez, A. y Poyato, P. (2017). La obra marquesiana en el contexto del documental agrario español: dimensiones política y científica. En E. Ortega (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar* (pp. 19-28). Granada: Comares.
- Gómez, F. J. y Parejo, N. (coords.) (2013). *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa Alcázar*. Tenerife, España: Cuadernos Artesanos de Latina/XX.

- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ibáñez, J. (1943). Discurso trascendental pronunciado por el Sr. Ministro de Educación Nacional en el Real Conservatorio de Música y Declamación. *Ritmo*, XIV/165, pp. 3-4.
- Iglesias, I. (2013). Hechicero de las pasiones del alma: el jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959). *Trans: Transcultural Music Review*, 17, pp. 1939-1959. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-10.pdf>
- Jakob, M. (2010). *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ledesma, D. (1907). *Folk-lore o Cancionero Salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana.
- Lluís i Falcó, J. (1995). Parámetros per una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica. *D'Art*, 21, pp. 169-186. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view-File/100453/151032>
- Marqués de Villa-Alcázar (1944). Cinematografía agrícola, forestal y ganadera. *Conferencias pronunciadas en la emisión Radio Agrícola*. Madrid: Ministerio de Agricultura. [Conferencia pronunciada el 1 de noviembre de 1943]. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/en/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/articulo-radio\\_tcm38-89757.pdf](https://www.mapa.gob.es/en/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/articulo-radio_tcm38-89757.pdf)
- Marqués de Villa-Alcázar (1951). El cine aplicado a la divulgación agrícola. *Revista Española de Pedagogía*, 34, pp. 311-320. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/en/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/divulgacion-agricola\\_tcm38-89756.pdf](https://www.mapa.gob.es/en/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/divulgacion-agricola_tcm38-89756.pdf)
- Melendo, A. (2017). Reconstrucción de la memoria histórica a propósito de la mujer en la obra del marqués de Villa Alcázar. En E. Ortega (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar* (pp. 127-166). Granada: Comares.
- Morin, E. (1972). *El cine o El hombre imaginario: ensayo de antropología*. Barcelona: Seix Barral.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. Disponible en: [http://metamentaldoc.com/9\\_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad\\_Bill%20Nichols.pdf](http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf)
- Obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966)*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2011.
- Obra cinematográfica 1934-1966. El marqués de Villa Alcázar. Serie *Fondo documental histórico cinematográfico, nº 11*. [2ª edición revisada, actualizada y remasterizada]. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2015.
- Ortega, E. (ed.). *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar*. Granada: Comares, 2017.
- Paniagua, A. (2016). Visiones en off de la despoblación rural en el franquismo. *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural*, 20, pp. 139-160. Disponible en: [http://www.ceddar.org/content/files/articulo\\_of\\_386\\_07\\_Ager-20-05-Paniagua.pdf](http://www.ceddar.org/content/files/articulo_of_386_07_Ager-20-05-Paniagua.pdf)
- Poyato, P. (2012). Las charlas cinematográficas del Marqués de Villa-Alcázar: documental científico e ideología en el primer franquismo. En *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (CILCS)* (pp. 1-15). Tenerife: Universidad de la Laguna. Disponible en: [http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas/088\\_Poyato.pdf](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/088_Poyato.pdf)
- Poyato, P. (2014). Los yunteros de Extremadura (Marqués de Villa-Alcázar, 1936): Un eslabón recuperado del documental cinematográfico de la segunda república. *Archivo español de Arte*, LXXXVII, 347, pp. 263-280. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/poyato\\_tcm30-89759.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/poyato_tcm30-89759.pdf)
- Poyato, P. (2015). III. Sobre los mecanismos de captura del interés del espectador en los documentales del marqués de Villa Alcázar. *Obra Cinematográfica El Marqués de Villa Alcázar 1934-1966* (pp. 21-36). Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. [Serie *Fondo documental histórico cinematográfico, nº 11*. 2ª edición revisada, actualizada y remasterizada]. [https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villa-alcazar\\_tcm30-444375.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/libretomarques-villa-alcazar_tcm30-444375.pdf)

- Poyato, P. (2016). La dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar. *Zer*, 21/41, pp. 209-226. Disponible en: [https://www.mapa.gob.es/eu/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/poyato-dimension\\_tcm35-89760.pdf](https://www.mapa.gob.es/eu/ministerio/archivos-bibliotecas-mediateca/mediateca/poyato-dimension_tcm35-89760.pdf)
- Poyato, P. (2017). La componente ideológica de los primeros documentales cinematográficos del marqués de Villa Alcázar (1934-1949). En E. Ortega (ed.), *De cultura visual y documentales en España (1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar* (pp. 47-86). Granada: Comares.
- Rodríguez, E. (2014). Obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966), colección de 14 DVD y un folleto publicado en Madrid por el Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino en 2011. *Historia Agraria*, 62, pp. 219-242.
- Ruiz, V. (2015). Fronteras excluyentes e inclusivas. La música tradicional y popular como argumento sonoro en el caso de la composición musical de José Nieto para la serie documental *Esta es mi tierra: «El País Valenciano*, de Joan Fuster». En J. Vera *et ali.* (eds.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (pp. 167-192). Alicante: Letra de Palo. [Serie: Sonidos en la retina, núm. 2]. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fronteras-reales-fronteras-imaginadas/>
- Tagg, P. (1999). Music, moving image, semiotics and the democratic right to know. Disponible en: <http://tagg.org/articles/sth99art.html>
- Tuñón, M. y Biescas, J. A. (1980). *España bajo la dictadura franquista 1939-1975*. Barcelona: Labor.