

**Variaciones del documental cinematográfico  
agrario sobre el olivo en la España franquista: del  
marqués de Villa Alcázar al No-Do**

Pedro Poyato Sánchez  
Universidad de Córdoba



## Variaciones del documental cinematográfico agrario sobre el olivo en la España franquista: del marqués de Villa Alcázar al No-Do<sup>1</sup>

### Variations of the agrarian documentary film in Francoist Spain: From Marqués de Villa Alcázar to the No-Do

**Pedro Poyato Sánchez**  
Universidad de Córdoba  
pedro.poyato@uco.es

Fecha de recepción: 23/10/2017  
Fecha de aceptación: 11/04/2018

#### Resumen

En el siglo XX fructificó una producción cinematográfica de documentales agrarios sobre el olivar en la que, junto a hilos protagónicos más o menos comunes –plantación del olivo, recogida de la aceituna, extracción y almacenamiento del aceite....-, coexistían otros –juegos visuales propiciados por los troncos nudosos del olivo, toques religiosos emanados de las aplicaciones del aceite, eventos vinculados a la fiesta del remate...- que, más allá de atender a la dimensión didáctica, introducían componentes políticas o culturales, potenciando así el tejido discursivo del documental. Este trabajo pasa a revista a una serie de esos documentales, entre ellos varios dirigidos por el marqués de Villa Alcázar y una producción del No-Do de 1952, para dar cuenta, a partir de un análisis comparativo de los mismos, de esos hilos anteriores y de su entrecruzamiento con el fin de sacar a la luz las texturas que definen los discursos cinematográficos correspondientes.

**Palabras clave:** Cine; Olivar; Metamorfosis visual; Publicidad; Coros y Danzas.

#### Abstract

The 20th century saw the rise of film productions of agrarian documentaires upon on the olive grove that, besides common major themes -olive planting and harvest, oil extraction and storage- portrayed other visual elements favored by the knurled trunks of the olive tree, the religious touches derived from the oil applications, or events linked to the festivity that marked the end of the harvest period. Elements,

---

1 Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia “La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España”, referencia: HAR2013-44310-P.

in all, that rather than addressing to the didactic dimension, introduced cultural and political aspects, thus fostering the discursive structure of the documentary itself. The present paper revisits a series of documentaries of that particular genre, some of them directed by the Marqués de Villa Alcázar, and a 1952 No-Do's production, to deliver, starting from a comparative analysis of these works, of previous examples and their intersection, with the aim of revealing the textures that define the underlying cinematographic discourses.

**Keywords:** Film; Olive grove; Visual metamorphosis; Advertising; Chorus and Dances.

**Para citar este artículo:** Poyato Sánchez, P. (2018). Variaciones del documental cinematográfico agrario sobre el olivo en la España franquista: del marqués de Villa Alcázar al No-Do. *Revista de humanidades*, n. 5, pp. 161-184. ISBN 1130-5029 (ISSN-e 2340-8995).

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Contexto histórico. 3. *Olivos de España* (marqués de Villa Alcázar, 1946): la metamorfosis óptica del olivo centenario. 4. *Aceite de oliva* (marqués de Villa alcázar, 1950): el olivo como árbol de Navidad. 5. *Aceituna de verdeo* (marqués de Villa Alcázar, 1955): la belleza de Sevilla y las calidades del fruto olivarero. 6. *Oro líquido* (marqués de Villa Alcázar, 1965): el aceite de oliva como aceite litúrgico. 7. *Olivos y aceite* (no-do nº 378, 1952): los coros y danzas como figura estética y de propaganda del franquismo. 8. A modo de conclusión. 9. Bibliografía.

## 1. INTRODUCCIÓN

El olivo, además de árbol milenario cuyo fruto es fuente primordial de riqueza para España, resulta visualmente muy atractivo tanto en su conformación del paisaje campestre, cuanto en su individualidad, así por su tronco nudoso lleno de protuberancias, o por sus hojas de color verde teñido de los tonos plateados del envés. Elemento clave en nuestra agronomía, economía y cultura, el olivo ha sido objeto de estudio para ingenieros y economistas, pero también ha sido motivo de inspiración, como apunta Wifredo Rincón (2007, p. 74), para poetas, pintores y fotógrafos, quienes, subyugados por las imágenes que de él brinda la naturaleza, han cantado su belleza. Mas el cine tampoco ha escapado a estos atractivos olivareros, en especial el documental agrario, que ya desde 1912 se ocupó de ello en *Fumigación de los olivos por medio del gas cianhídrico*, de Leandro Navarro, filme que pone el acento en cómo tiene lugar la fumigación del olivo y los efectos de la misma a partir de patrones formales procedentes del cine de los orígenes, en especial de Méliès y Porter. Más tarde, películas como *La industria aceitunera* (Pedro Pellicera, 1928), entre otras, se siguieron ocupando del tema, pero sin duda fueron los documentales del marqués de Villa Alcázar junto a algunos del No-Do los que, ya durante la época franquista, más han destacado en este sentido<sup>2</sup>. Interesados por la belleza plástica

---

2 De cualquier modo, la atracción del documental cinematográfico por el olivo ha sido una

de las imágenes y por pregonar múltiples enseñanzas sobre el olivo y su fruto, los documentales del Marqués y del No-Do se descubren, por lo demás, fuertemente vinculados al contexto histórico original, los años del franquismo. Comenzamos por ello por una breve contextualización histórica antes de estudiar, a partir del análisis de los discursos respectivos, las distintas variantes que estos documentales trabajaron sobre el olivo.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO

Director de una obra de casi setenta documentales producidos por el Ministerio de Agricultura, el marqués de Villa Alcázar se proponía con ellos, dicho sea, en sus mismas palabras (Lagarma, 1943, p. 50), enseñar y aconsejar sobre cultivos y productos agrarios a quienes viven por entero en el medio rural. Proseguía así el Marqués una línea de trabajo instaurada por el Ministerio de Agricultura en 1933, cuando crea el Servicio Central de Cinematografía por considerar que el cine, dado el elevado porcentaje de analfabetismo que había entonces en España, era el mejor procedimiento para demostrar a los campesinos el verdadero alcance de la reforma agraria, así como para darles a conocer los elementos que el Estado ponía a su servicio. En sólo dos años se realizaron en este sentido un buen puñado de documentales –*El cultivo del arroz*, *La riqueza agrícola de Canarias*, *La elaboración de los vinos espumosos*, *Fumigación del naranjo* o *Necesidad de una reforma agraria* fueron algunos de sus títulos- entre los que descollaron dos realizados el año 1934 por Carlos Velo y Agustín García Mantilla, *La ciudad y el campo* y *Almadrabas*, películas que, al modo de los documentales de la escuela inglesa, en especial *Drifters* (John Grierson, 1929), conjugaban la poesía visual de las imágenes extraídas del mundo filmado con el comentario (político) referido al colectivo de agricultores y pescadores, respectivamente.

Luego, con el estallido de la Guerra Civil, esta producción quedaría bastante relegada en beneficio de otra relacionada con la defensa de la legitimidad de la República hasta que, finalizada la Guerra, en 1940, el Ministerio de Agricultura reanudara, ya bajo mandato franquista, la producción documental agraria anterior. Contemporáneos del Marqués fueron entonces Guillermo Zúñiga, quien trabajó una corriente de documental agrario de investigación científica interesada por reunir las acciones sociales de las abejas en una suerte de relato antropomórfico que trataba de poner de manifiesto las relaciones existentes entre ciencia y arquitectura. Y José Neches, que optó, en una primera etapa, por un formato de documental de

---

constante que se ha prolongado hasta nuestros días con películas como *Entre olivos* (Eterio Ortega, 2008), cuyas imágenes narran la destrucción del paisaje olivarero por la presión económica y el exotismo de nuevas prácticas comerciales, según una estructura vertebrada a partir de varias historias entrecruzadas. La destrucción del bien patrimonial olivarero es también, dicho sea de paso, la temática en torno a la que se construye la reciente *El olivo* (Icía Bolláin, 2016), película de ficción a la que en todo caso aludiremos más adelante.

conferencia con ilustraciones, y luego, en otra posterior, por un modelo caracterizado por la introducción en el filme de la figura de un personaje cuyas andanzas servían para mostrar una comarca y las actividades llevadas a cabo por los vecinos con vistas al desarrollo económico de la zona. Y fuera de nuestro país, descollaría el francés Armand Chartier, quien, sirviéndose igualmente de determinadas retóricas de la ficción, en unos casos, o de tradiciones ancestrales, en otros, daba a conocer en sus documentales productos como el queso o el bosque de álamos en *Sonnailles et chaudrons de cuivre* (Cencerros y ollas de cobre, 1948) y *La dot de Sylvie* (La dote de Silvia, 1951), respectivamente.

En relación con este contexto, las películas del marqués de Villa Alcázar, si bien participan puntualmente de alguna de las corrientes anteriores, no se alinean claramente con ninguna de ellas. Así, el documental marquesiano no se interesa, como sucedía en *Velo y Mantilla*, por el protagonismo colectivo –se exceptúa, además de *Los yunteros de Extremadura* (1936), una interesante rareza en la filmografía del Marqués (Poyato, 2014, pp. 263-280), algún que otro segmento referido al trabajo de los campesinos o de las operarias de las fábricas-, como tampoco prima en él el carácter de investigación o de filiación estética de las imágenes, como en Navarro, ni sus fines son, como en el documental de Chartier, de tipo social. Antes al contrario, las películas del Marqués se vuelcan en la descripción ilustrada de un determinado cultivo o en las aplicaciones del fruto resultante del mismo; de ahí que sus fines sean fundamentalmente didácticos, si bien –y es aquí donde reside el rasgo más característico del documental marquesiano- incorporan a su tejido parábolas y comentarios del narrador que, aun cuando destinados a potenciar, como apuntaba el propio marqués de Villa Alcázar (1951, p. 312), el didactismo de los filmes, eran a su vez portadores de una fuerte carga ideológica acorde con los valores propugnados por el régimen franquista, del que, por demás, el Marqués se declaraba ferviente seguidor<sup>3</sup>. Esta dimensión política añadía, así, a los fines pedagógicos del documental marquesiano otros de cariz propagandístico e incluso adoctrinador, algo nada baladí si tenemos en cuenta que los jóvenes eran también destinatarios de los filmes<sup>4</sup>. En otras ocasiones, sin embargo, este componente político deja paso a otro que, emanado igualmente de comentarios del narrador pero ahora con motivo de reflexiones derivadas de la observación visual, presenta una carga más *cultural* que *ideológica*.

Pues bien, estas dos variantes, ideológica y cultural, fueron trabajadas en el ciclo de cuatro películas que el Marqués dedicó a la temática del olivo, películas

---

3 Así lo hace constar el propio Marqués en declaración remitida al presidente de la Comisión de Agricultura y Trabajo Agrícola, fechado en Burgos, el 16 de julio de 1937. El escrito está recogido en el expediente personal del marqués de Villa Alcázar (Archivos del Ministerio de Agricultura, Madrid).

4 Según datos recogidos en los archivos del Ministerio de Agricultura, los filmes del Marqués eran distribuidos no sólo entre los campesinos, a través del SEA, sino en colegios e institutos de bachillerato, además de proyectarse puntualmente, algunos de ellos, en salas comerciales de Madrid y Barcelona, acompañando a las películas principales programadas.

interesadas tanto por el cultivo del árbol y todo lo que el mismo conlleva, desde su plantado hasta la fumigación, recogida y prensado de la aceituna, cuanto por la producción, envasado, distribución y aplicaciones del aceite, en una serie de operaciones que a veces las imágenes muestran como íntimamente vinculadas al trabajo de los campesinos, lo que dota de un cierto contenido etnológico al documental correspondiente, pero sin que por ello este pueda tacharse de etnográfico en sentido estricto (Ardévol, 2001, p. 50)<sup>5</sup>. Si se trata, en todos los casos, de documentales expositivos de vocación didáctica, en la terminología de Bill Nichols (1997, pp. 68-69), estructurados en torno a una voz *over* heterodiegética que, convenientemente ilustrada por las imágenes, algunas de ellas de gran belleza plástica, enseña sobre el tema tratado a la vez que introduce comentarios en los términos antes señalados. En lo que sigue nos referimos a estas cuatro películas del marqués de Villa Alcázar, a saber, *Olivos de España* (1946), *Aceite de oliva* (1950), *Aceituna de verdeo* (1955) y *Oro líquido* (1965), así como a *Olivos y aceite* (1952), una de las producciones documentales del No-Do que, además de convivir, por aquellos mismos años, con las películas del Marqués, se caracterizaron igualmente por su dimensión histórica, cultural y también propagandística del Régimen.

### 3. OLIVOS DE ESPAÑA (MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR, 1946): LA METAMORFOSIS ÓPTICA DEL OLIVO CENTENARIO

Olivo milenario [...] a cuyo tronco el tiempo añade nudos para formar una maravillosa escultura (Vicent, 2016, p. 29)

*Olivos de España* pasa a revista, en otros tantos segmentos, a diversos aspectos relacionados con la vida del olivo, desde su plantación, fumigación con gas cianhídrico y poda, hasta la recolección del fruto, su transporte hasta la fábrica y posterior selección y envasado a mano en recintos de vidrio por parte de las operarias. Precisamente, este último segmento, en el que se adivina una tibia mirada etnográfica, da pie a la introducción de la parte más interesante del documental. Pero no se trata en este caso de incorporar un toque religioso, militarista o de propaganda del Régimen, tampoco de trabajar una parábola que venga a completar la temática desarrollada, como es lo frecuente en buena parte de los documentales marquesianos (Poyato, 2016, pp. 209-226), sino de reflexionar sobre imagen y percepción al hilo de esa forma retorcida y nudosa del tronco del olivo tan cantada por nuestros poetas y referida por escritores como el que abre el presente epígrafe.

---

5 Habría que incluirlo, más bien, en el llamado cine de documentación etnográfica, en palabras de Elisenda Ardévol (1981, pp. 50-51), por cuanto el filme en cuestión se limita a documentar oficios de la España rural cuya finalidad es preservar para la posteridad esos oficios, los propios de los olivares, en este caso.

Dice el narrador: “Y allí [en los botes de cristal] estarán [las aceitunas] hasta que en un bar del extranjero salgan de su encierro de cristal ese fruto de España sin el cual uno de los cócteles más conocidos pierde su característica y se convierte en una mezcla vulgar...”. Añadiendo: “... y no tomemos demasiado antes de atravesar un olivar o podrán parecernos monstruos feroces ciertos olivos centenarios y aún milenarios, según algunos, que parecen querer detenernos en nuestro camino...”. Con la excusa de los cócteles, el documental introduce esta parte referida a la metamorfosis óptica de los olivos, que continúa así: “...y algunas noches cuando el viento arrastra los nubarrones y descubre a la luna, quizá encontremos un aquelarre de brujas, orangután a la derecha, una liebre a la izquierda, y otras figuras fantásticas que, pasado el susto, vemos se reducen a las formas naturales de un viejísimo olivo...”. Esta misma estructura se repite hasta tres veces más. He aquí las imágenes de cada una de ellas: a) “... o quizá nos enseñe la luna un romántico idilio (Fig. 1), un becerro que ofrece unas flores a una cerda, pero ese idilio de desvanecer como tantos otros y sólo queda otro prosaico olivo (Fig. 2), muy sabio porque es muy viejo...”; b) “... como este otro, en el que aparece un retorcido enredo que recuerda a una madre abrazando a un hijo con pico de pelícano, que no tarda en volver a aparecer como un venerable olivo...”; y c) “... o como este otro, de forma inexplicable, que, por poca rienda suelta que se le dé a la fantasía, se nos convierte en un elefante escapado de un circo con los arcos puestos, pero que en realidad no es más que un olivo”. Un fundido a negro pone fin a la serie.



Fig. 1. Olivos de España (Marqués de Villa Alcázar, 1946)





Fig. 2. Olivos de España (Marqués de Villa Alcázar, 1946)

La raíz de este fenómeno anterior por el que unas formas –en este caso los troncos retorcidos y nudosos de los olivos- se transforman visualmente en otras puede encontrarse ya en Leonardo allí donde este hablaba de cómo la “mancha” en el muro excitaba la fantasía a seguir las más extrañas imágenes (De Micheli, 1999, p. 60). Análogamente, el viejo tronco del olivo se convierte en el segmento filmico anterior en el provocador óptico que excita la fantasía visual de un perceptor previamente predispuesto –si ingiere demasiados cócteles- para ello<sup>6</sup>. Como oportunamente ha señalado José Jiménez (2013, p. 56), esta experiencia perceptiva anterior entrena una concepción de las propiedades metamórficas de lo visual y su representación, de modo que la representación de un objeto es al mismo tiempo la representación de otro absolutamente distinto; representaciones que devienen de este modo en imágenes que se entrecruzan y superponen. Los límites de la visión se tornan difusos y problemáticos convocando la poesía y el misterio: tal es el enunciado que,

---

6 En la antes referida *El olivo* (2016) encontramos un tema equivalente: en este caso el perceptor es una niña que, al calor del cariño de su abuelo, queda prendida y prendada de un olivo bimilenario en cuyo grueso tronco cree identificar un monstruo del que incluso remarca con sus manos las aberturas de ojos y boca. Pero, a diferencia del filme marquesiano, *El olivo* se encamina, más que a reflexionar sobre el fenómeno de la metamorfosis óptica, a plantear las consecuencias derivadas de la venta del árbol a un postor que acaba convirtiéndolo en objeto decorativo de una multinacional energética alemana.

valiéndose de los retorcidos troncos de los olivos centenarios, pone en imágenes este interesante segmento del documental marquesiano.

Nos encontramos de este modo con el toque surrealista de un filme que tiene buen cuidado en recrear las condiciones físicas que lo hacen posible: “en la noche, cuando el viento arrastra las nubes y descubre la luna”, palabras que inevitablemente convocan, a modo de intertexto, la apertura de *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929), si bien en este caso las nubes no descubren la luna, sino que la intersectan. Quizá por ello las imágenes que en el filme de Buñuel siguen hunden sus raíces en el surrealismo magrittiano (Poyato, 2006, pp. 149-168), a diferencia de las imágenes anteriores de *Olivos de España*, más vinculadas a Max Ernst o, sobre todo, Salvador Dalí por cuanto en la obra de estos creadores la materia, apenas interrogada, pierde su carácter para asumir el aspecto de una serie de imágenes tan inesperadas como vinculadas a las facultades meditativas y alucinatorias del artista<sup>7</sup>. De cualquier modo, tanto en Buñuel como en el marqués de Villa Alcázar todo brota de un encuentro visual en el que la mirada es desviada de la comodidad de sus percepciones habituales.

Concluye el narrador: “Y cuando las nubes vuelvan a tapar la luna, miremos hacia arriba y allá entre las estrellas encontraremos el final de la pesadilla y de esta película veremos fin”. Curioso final este que, circunscribiendo las imágenes antes referidas al mundo de la pesadilla, viene a sancionar, sobre todo si tenemos en cuenta que lo onírico es un tema muy afín al surrealismo, las asociaciones antes establecidas. Sea como sea, *Olivos de España*, más que por potenciar el consumo de la aceituna en España, como se advierte en el expediente de censura del filme, se interesa tanto por dar cuenta, mediante la introducción de un mirada etnográfica, del proceso seguido por el fruto desde que es arrancado del árbol hasta que es encerrado en el frasco de cristal, como, sobre todo, por construir un discurso en el que, a propósito de los nudosos troncos olivareros, subyace una lúcida reflexión sobre las potencialidades metamórficas de lo real y su representación.

#### 4. ACEITE DE OLIVA (MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR, 1950): EL OLIVO COMO ÁRBOL DE NAVIDAD

*Aceite de oliva*, por su parte, comienza con unas imágenes del campo olivarero que dan paso enseguida a las de la recogida de la aceituna, donde puede verse a los hombres y mujeres en plena faena (Fig. 3). Este modo de retratar a los campesinos entregados a su tarea dota de un fuerte contenido etnológico a unas imágenes que encuentran a su vez un eco temático y compositivo en muchas de las visiones

---

7 Si Dalí advertía sobre la posibilidad de las cosas de convertirse gradualmente en otras; de que un objeto se transforme en un objeto distinto a él mismo, Magritte afirmaba en “Las palabras y las imágenes”, texto publicado en *La Révolution Surréaliste* (1929), que “los contornos visibles de los objetos, en la realidad, se tocan como si formaran un mosaico”, aserto del que emana directamente la máxima que guiará su obra: conjuntar poéticamente las figuras de lo visible.

que del olivar andaluz ofrecería posteriormente la pintura, destacando entre ellas las de Manuel Barahona en obras como *Olivareras* (1985) (Fig. 4), *El ordeño de la aceituna* (1990) y *Barriendo aceitunas* (1998), títulos, descriptivos todos ellos, de una colección de pinturas costumbristas interesadas por el trajín del jornalero andaluz y de las mujeres que recolectan. Al igual que las del Marqués, las imágenes de Barahona, además de guardar memoria de un mundo que se muere, quieren rendir homenaje a los trabajadores rurales, representados en este caso en una serie de lienzos donde se les retrata como gentes del pueblo, con sus ademanes y aparejos, recogiendo la aceituna.



Fig. 3. Aceite de oliva (marqués de Villa Alcázar, 1950)

Pero nos interesa sobre todo el segmento dedicado a las aplicaciones del aceite referidas por el filme, por ser en él donde más enriquecida se ve la dimensión discursiva del documental, en los términos que estamos trabajando. Comienza apuntando el narrador: “¿Cómo tendríamos churros si no hubiese aceite de oliva?”. Dos planos sucesivos muestran entonces una gran rosca de churros saliendo del aceite hirviendo, y una joven, la boca abierta para engullir el churro, en un primer plano iluminado de su rostro. Se diría que estamos en los prolegómenos de una de esas imágenes que la publicidad forjara muchos años después en torno a un objeto por lo general de forma alargada (fálica, al decir del psicoanálisis) –un helado, por ejemplo- que la mujer se llevaba a la boca. El documental marquesiano introduce, pues, así una imagen protopublicitaria impregnada a su vez de un patente erotismo. Sin solución de continuidad, la voz narradora plantea así una nueva aplicación del aceite: “¿Y

cuántas oraciones habrán subido al cielo mientras una lamparita de aceite iluminaba el crucifijo?”, palabras ilustradas en este caso por un solo plano que muestra a una mujer joven, de nuevo la luz iluminando su rostro, de boca tan cerrada como abiertos los ojos, que se elevan, en actitud de oración, hasta el crucifijo, en fuera de campo. Además de representar el culto religioso –tan reivindicado por el Régimen-, esta imagen posibilita una interesante operación discursiva a partir de su yuxtaposición con la imagen anterior y el erotismo a ella asociado, por cuanto inscribe el tándem erotismo/ religión, tan caro a los surrealistas, y por el que tan atraído se sintiera el cine de Luis Buñuel (Poyato, 2008, pp. 111-164).



Fig. 4. Olivareras (Manuel Barahona, 1985). Colección particular

El documental concluye con un gráfico animado en el que las abundantes aceitunas, metamorfoseándose en bidones y latas de aceite, convierten al olivo en un árbol cargado de regalos (Fig. 5). Son estas unas imágenes que caracterizan al olivo, no como ese árbol centenario cuyo tronco retorcido y nudoso devenía en formas escultóricas de pesadilla, como en *Olivos de España*, sino como un árbol cuya formidable riqueza lo convierte, en una nueva operación de metamorfosis visual –que se vale en este caso no del recurso al encadenado, sino al dibujo animado-, en “árbol de Navidad de los españoles”, como sentencia el narrador. Y así, junto al componente etnográfico, vinculado en este caso al registro del oficio de los olivares, el documental introduce, allí donde habla de las aplicaciones del aceite, toques protopublicitarios, religiosos y surrealistas para concluir con la incorporación de un componente económico referido al olivo como fuente de bienestar para España. Tal es la riqueza discursiva de este interesante documental marquesiano.





Fig. 5. Aceite de oliva (Marqués de Villa Alcázar, 1950)

### 5. *ACEITUNA DE VERDEO* (MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR, 1955): LA BELLEZA DE SEVILLA Y LAS CALIDADES DEL FRUTO OLIVARERO

En el expediente de *Aceituna de verdeo* presentado a la censura el 16 de octubre de 1954, se indicaba, a propósito de un breve resumen argumental, que el objetivo del filme no era otro que hacer propaganda de la aceituna de verdeo española. El propio marqués de Villa Alcázar en carta dirigida, dos días después, a la Dirección Nacional de Cinematografía y Teatro, explicaba sin ambages a qué públicos iba dirigida esa propaganda, al señalar (Archivo General de la Administración, carp. 36/4753, exp. 204):

Tengo prevista la edición de la misma película con comentario en inglés para ser utilizada como elemento de propaganda en Estados Unidos que es nuestro mejor mercado de aceituna verde, aumentando en consecuencia el ingreso en divisas.

Nos encontramos, pues, ante un documental de propaganda destinado a un mercado exterior, a diferencia, recordémoslo, de la película *Olivos de España*, que, según el correspondiente expediente de censura, iba dirigida al consumo nacional. Y esto es algo que sin duda tiene que ver con el contexto de producción del filme:

estamos en 1954-1955, años donde el autoabastecimiento derivado del aislamiento impuesto a España en la década anterior había dado ya paso, tras la firma de los Acuerdos de Defensa Mutua y Ayuda Económica (Barciela López, 2002, p. 358), a una relación comercial con el exterior, en especial Estados Unidos. Por otro lado, en esa misma carta anterior a la Dirección Nacional, el Marqués indicaba también que iban a filmarse y utilizarse

los planos que a juicio de este Servicio demuestren más claramente la verdad de la enseñanza que se pretende dar, los cuales elige ya en el campo, y rueda los más oportunos exclusivamente.

Pero esto no resultó ser así, por cuanto hay planos, y no pocos, en el filme rodados no en el campo, sino en plena urbe, concretamente en Sevilla; planos destinados, eso sí, a “demostrar la verdad de la enseñanza que se pretende dar”, aunque referida esta no a la aceituna de verdeo, sino a la ciudad de Sevilla. Por su parte, el expediente que incluye la solicitud de aprobación y distribución del filme (AGA, carp. 36/4753, exp. 204) recoge que este trata de dar cuenta del “proceso de recolección y preparación de la aceituna verde”, pero sin referir para nada temáticas como la tratada en el arranque mismo del documental.

Y es que *Aceituna de verdeo* dedica el amplísimo segmento del arranque a Sevilla, dando a conocer sus parques –el llamado de María Luisa, con su famosa glorieta de Bécquer-, sus monumentos arquitectónicos más característicos –la Torre del Oro, la Giralda-, su gastronomía –los dulces típicos del convento de Santa Paula-, su Semana Santa –las mujeres ataviadas con mantillas, el canto de la saeta, los pasos procesionales del Crucificado y de la Virgen de la Esperanza- y su feria –los caballos en el paseo, los farolillos, el baile por sevillanas-. De manera que un filme en principio orientado hacia la propaganda de la aceituna de verdeo, comienza haciendo lo propio de Sevilla, y ello para unos espectadores no sólo españoles sino también norteamericanos, pues a estos iba igualmente dirigido, como se dijo antes, el documental. No será hasta la finalización del segmento cuando la voz narradora *justifique* esta incorporación al filme de la ciudad: “Y alrededor de Sevilla para que no se escape tanta belleza, hay un cerco de olivos muy especiales, unos olivos que si están cerca de la Giralda dan aceitunas de verdeo que no las igualan las de otras regiones”. Sevilla es, pues, belleza, sobre todo, y ahí están los olivares para *cercarla*; olivares que, *impregnados* de la (pr)esencia de la Giralda, dan las mejores aceitunas. No es, por tanto, el clima, ni la geografía, sino la belleza de la ciudad, de sus monumentos y de sus fiestas y gentes, lo que en este caso proporciona al fruto del olivar sus calidades, en una ejemplar metáfora destinada a justificar la incorporación al filme del segmento anterior.

La parte que sigue sí está dedicada a las temáticas propias de la aceituna de verdeo, esto es, el cuidado del olivo, la recogida de la aceituna, su clasificación y tratamiento posterior con la sosa, su conservación en agua salada y fermentación

en los barriles de madera, y finalmente al relleno de la aceituna con el pimienta. La película acaba con una suerte de epílogo donde una mujer joven acapara para sí sendos tarros de aceitunas con cada una de sus manos (Fig. 6). La mujer mira alternativamente a los tarros y al espectador, a quien parece interpelar diciéndole: “Mira lo que tengo”. Mientras tanto, el narrador, retomando el discurso de apertura del filme, advierte: “No cabe duda de que Sevilla produce bonitos frascos y aceitunas bonitas y... su exportación es enorme”. Es llamativo esa “y...” suspendida en el tiempo que, finalmente, da paso a palabras vinculadas a la exportación de la aceituna, cuando por la entonación de la frase sabemos que iban a estar en principio referidas a la mujer. De manera que la expresión referida a esas “bonitas mujeres” producidas por Sevilla resulta finalmente sustituida por la “enorme exportación” de la aceituna sevillana, en una operación de intercambio que viene a equiparar ambas expresiones y a potenciar por ello la utilización de la mujer como objeto publicitario y de propaganda, sentando así las bases en las que se sustentaría buena parte del discurso publicitario televisivo de décadas posteriores.



Fig. 6. *Aceituna de verdeo* (Marqués de Villa Alcázar, 1950)

En contra de lo que se indicaba en los expedientes presentados a la censura, no nos encontramos, pues, ante un filme puramente técnico sobre la aceituna de verdeo, sino ante uno forjado a partir de una interesante mezcla de contenidos, tanto etnológicos –las operarias de la fábrica aplicadas a sus tareas durante el relleno de la aceituna–, como propagandísticos –la ciudad de Sevilla, como ciudad turística–, y publicitarios –la venta de la aceituna sevillana, valiéndose de procedimientos de

seducción-, según un proceso de mestizaje donde Sevilla y la mujer se convierten en las puertas de entrada y salida del documental: aquella, como la bella ciudad que tiene un buen número de atractivos turísticos; esta como la bella mujer que *tiene* las *bonitas* aceitunas.

## 6. *ORO LÍQUIDO* (MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR, 1965): EL ACEITE DE OLIVA COMO ACEITE LITÚRGICO

*Oro líquido* pone punto final al ciclo de cuatro películas que, en el marco de su extensa obra documental, dirigió el marqués de Villa Alcázar sobre las temáticas del olivar. En esta ocasión la película, luego de una parte muy breve dedicada a la recogida de la aceituna, se centra, primero, en los modernos tratamientos para la obtención del aceite y, luego, en las aplicaciones de este, el llamado “oro líquido”, con el fin de dar a conocer todo ello a los españoles, en este caso destinatarios del filme. Estas consideraciones permiten apreciar ya una fuerte vinculación entre el documental marquesiano y el del No-Do, no sólo por su convivencia a lo largo de todo el periodo franquista y por ciertas afinidades temáticas –el olivar entre ellas-, sino por sus recorridos paralelos, sobre todo en lo que a la misión propagandística del Régimen se refiere. Rafael R. Tranche (2005, p. 195) ha anotado en este sentido las distintas etapas que atravesaría el No-Do, desde los años cuarenta, donde desarrolló sus fórmulas más beligerantes, hasta los años cincuenta, en los que, coincidiendo con el cambio de modelo económico, la tarea propagandística perdió consistencia, centrándose a partir de entonces en otras consignas como la celebración y apología de la transformación económica, la creación de infraestructuras, etc. Pues bien, esta mutación se deja sentir en *Oro líquido*, documental interesado, no por el registro del trabajo del campesino, sino por el de las modernas infraestructuras y maquinarias de las almazaras, así como de su funcionamiento en la extracción del aceite.

Mas no por ello *Oro líquido* renunciaría a la introducción de ese toque político o religioso preñado de ideología acorde con los valores propugnados por el régimen franquista. Así puede comprobarse en efecto al hilo, una vez más, de las aplicaciones del aceite, en el segmento que cierra el filme. Dice el narrador: “El clásico candil con su tenue luz alumbraba aún faenas del hogar en algunas casas de labor. La lamparilla de aceite da luz a una imagen religiosa en muchos hogares... Y el aceite de oliva es el aceite litúrgico. Es que el que alimenta la llamita que día y noche ilumina el Sagrario, el que acompaña a nuestras oraciones, el que recibimos en el bautismo, el que nos acerca a Dios”. El episodio es ilustrado sucesivamente por la imagen de un candil alumbrando a la mujer-madre en sus faenas del hogar –tricotar lana en este caso-, de una lamparilla iluminando una pequeña talla religiosa de la virgen con niño, y de una mujer joven prosternada en un reclinatorio orando. El propio marqués de Villa Alcázar, en una carta dirigida a la atención de monseñor Lamas, el entonces censor religioso, señalaba (AGA, carp. 36/04879, exp. 257-64): “la muchachita del plano no



es actriz; es hija de familia profundamente católica”, añadiendo que “dos hermanas de su madre son monjas del Sagrado Corazón de Caballero de Gracia”. Quería dejar así claro el Marqués que no hay en la mujer que reza  *fingimiento*  o interpretación, sino  *verdad* , amparándose para ello en su ascendencia ilustre.

De modo que este segmento que, a modo de epílogo, cierra el filme se interesa por el aceite como fuente de luz del hogar familiar en su doble faceta, laica (alumbrando a la mujer-madre en sus tareas familiares) y religiosa (alumbrando a la virgen, ejemplo de mujer-madre para todos los católicos), pero también, en lo que es la culminación del comentario religioso final, como luz del Sagrario, lugar de oración y adoración a Dios. He aquí cómo la escritura cinematográfica de este segmento final amplía y desarrolla aquel otro comentario religioso del crucifijo iluminado por la lamparita, “testigo de tantas oraciones que suben al cielo”, que decía el narrador de  *Aceite de oliva* , hasta conformar así un discurso que trata de dar buena cuenta de cómo la moral predicada por el nacionalcatolicismo franquista imponía las leyes y preceptos que preconizaba el credo religioso. De ahí que los ciudadanos –ciudadanos españoles en este caso, pues son ellos los principales destinatarios de estas imágenes-, representados por la mujer que reza, debieran cumplir con plena fidelidad las normas establecidas por la Iglesia católica, que desarrolló así un fuerte dirigismo ideológico. Y es que, como apunta José Ángel Ascunce (2015, p. 110), la religiosidad debía regir las prácticas personales y sociales de todos los buenos cristianos y de todos los buenos españoles, cual es el caso de esa joven de familia profundamente católica, como tuvo buen cuidado en matizar el mismo marqués de Villa Alcázar en su carta a monseñor Lamas. Es así cómo la fe católica continuaba siendo considerada, al igual que en los años cuarenta, elemento primordial de los documentales marquesianos. Ello unido a los comentarios vertidos por el filme sobre la exaltación franquista en detrimento del período republicano (Poyato, 2017, pp. 220-225), convierte a  *Oro líquido*  en un medio de propaganda tanto de las nuevas infraestructuras y funcionamiento de las almazaras españolas, como de las prácticas religiosas de los buenos católicos, componente este no sólo propagandístico sino adoctrinador del régimen franquista, aun cuando estemos ya en fecha tan avanzada como el año 1965.

## 7. OLIVOS Y ACEITE (NO-DO N° 378, 1952): LOS COROS Y DANZAS COMO FIGURA ESTÉTICA Y DE PROPAGANDA DEL FRANQUISMO

Como ya antes apuntábamos, los documentales del marqués de Villa Alcázar y los del No-Do no sólo convivieron a lo largo del franquismo, sino que compartieron temáticas y tareas propagandísticas del Régimen. Referíamos también cómo, coincidiendo con el cambio de modelo económico, en los primeros años de la década de los cincuenta, las consignas de propaganda eras ya otras, así la celebración y

apología de la transformación económica o la creación de modernas infraestructuras, por ejemplo. Pero, como significa Julián Casanova (2015, p. 9), nunca se perdió de vista la Guerra Civil como acto fundacional, que era recordado una y otra vez en, por caso, el entramado simbólico de ritos y fiestas. Pues bien, *Olivos y aceite*, uno de los documentales del No-Do dedicados a la temática olivarera, resulta en este sentido de sumo interés para ponerlo en relación con los anteriores del Marqués.

Como los documentales marquesianos, *Olivos y aceite* se estructura en torno a una voz *over* cuyo discurso expositivo arranca así: “El amanecer en los campos andaluces nos pone en contacto con el bello paisaje y también con una de las mayores riquezas de la población española: la del olivo”, a la vez que las imágenes, acompañadas en este caso de música de Albéniz, lo que viene a reforzar su andalucismo, muestran algunos de esos bellos paisajes olivareros (Fig. 7). Si las imágenes de *Aceite de oliva* eran un antecedente genealógico de la pintura de Barahona, con la figura del campesino en primer término, estas del paisaje de *Olivos y aceite* pueden considerarse herederas de pinturas paisajísticas olivareras andaluzas como *Vista de Quesada* (Cantón Checa, 1947) (Fig. 8), donde las manchas verdes de los olivos, en primer término, abren paso, en el centro de la composición, a la geometría de líneas que dibujan el perfil del pueblo.



Fig. 7. Olivos y aceite (No-Do, nº 378, 1952)



Fig. 8. Vista de Quesada (Manuel Cantón Checa, 1947). Colección particular

Más adelante, las imágenes se interesan por la recolección de la aceituna: atractivos planos muestran entonces a las mujeres, primero en el ordeño y luego, en la recogida, vaciando en serones las aceitunas recolectadas en las lonas. Y posteriormente llevando los serones hasta el lugar donde se eliminan las hojas arrastradas, antes del pesado de las aceitunas, que es mostrado a través de planos doblemente encuadrados por los palos del trípode que sujetan la romana. Vemos luego a los burros en largas hileras transportando los sacos de aceitunas hasta el molino aceitero (Fig. 9), donde planos generales muestran la acumulación en grandes montones de las aceitunas, a la espera de un lavado que elimine el barro arrastrado antes de pasar hasta los morturadores en piedra o molederos. Imágenes, todas estas, que contribuyeron, al igual que las del Marqués, si bien en este caso de modo más acusado tanto por su mejor acabado formal como por su mayor variedad temática, al trazado de una iconografía de la recolección de la aceituna que encontró su eco en la fotografía. El Archivo del Ministerio de Agricultura atesora una gran cantidad de estas fotografías costumbristas temática y formalmente próximas a las del filme, así las realizadas el año 1959 por Antonio Illanes Calleja en la finca Guadoalla de Jaén y entre las que destacan la recogida de la aceituna por las mujeres (Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, signatura 2027-Jaén) o la del vaciado en los sacos de las seras (MAGRAMA, signatura 7149-Jaén), así

como la del troje (MAGRAMA, signatura (MAGRAMA, signatura 958-Jaén), de localización desconocida. O también las tomadas en Arjona (Jaén), igualmente en el año 1959, por Eufrasio Martínez Valero, y entre las que merecen ser destacadas la de la separación de la aceituna de la hojarasca (MAGRAMA, signatura 7123-Jaén) y, sobre todo, la de la fila de animales cargados con los sacos de aceitunas camino del molino (MAGRAMA, signatura 5818-Jaén) (Fig. 10). Se trata de fotografías de un gran interés etnográfico que, como puede constatarse, encuentran su filiación artística en las imágenes del No-Do, *Olivos y aceite*.



Fig. 9. Olivos y aceite (No-Do, nº 378, 1952)



Fig. 10. Arjona, Jaén (Eufrasio Martínez, 1959). MAGRAMA

Pero sin duda lo más interesante para nuestro trabajo es la parte siguiente del documental, una parte de muy larga duración si se compara con la de los distintos segmentos dedicados a la obtención del aceite. Unas palabras del narrador sirven de introducción al segmento: “Al terminar la campaña olivarera, se suele celebrar la *fiesta del remate*, ofrecida por el patrón a todos los que intervinieron en los ciclos de la recogida y a cuantos trabajan en la fábrica”. Tradicionalmente la fiesta del remate era la comida con la que los patronos invitaban a los jornaleros que habían participado en la campaña de la aceituna (VV. AA., 2017). Pero *Olivos y aceite* no se interesa por mostrar tal comida, sino que la misma es sustituida por una representación de los Coros y Danzas de Jaén. Un motivo colateral pasa a convertirse así en el protagonista único de un amplio segmento en el que el narrador, tras referirse al baile de los Coros y Danzas como actividad libre de adulteraciones e influencias, calla, de manera que las imágenes resultan exclusivamente protagonizadas por la representación del bolero. Apreciar en su verdadera magnitud el calado de esta operación pasa por hacer un poco de historia acerca de esta figura de los Coros y Danzas.

Partiendo de la idea de que la música popular española era un elemento de primer orden para canalizar la sensibilidad del pueblo en un sentido *nacional*, la Sección Femenina, rama femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, único partido del régimen franquista, se entregó a la tarea de rescatarla del estado de cierto abandono en el que entonces se encontraba con vistas a descubrir en ella los rasgos de la raza hispánica, presentes en tiempos primigenios, pero que estaban al borde del olvido. El producto resultante, debidamente reelaborado, era ofrecido como espectáculo edificante (Ortiz, 2012), deviniendo de este modo en instrumento de mediación entre la estructura política y el pueblo (Bausinger, 1993, p. 70). Fue a partir de aquí cómo la Sección Femenina crea en 1939 los Coros y Danzas, una organización que, en su tarea de dar a conocer una imagen folclórica, típica y bucólica del acervo de la cultura popular, se convierte en elemento de propaganda interna, pero destinado también, con el andar del tiempo, a proyectar una estampa amable del Régimen en el exterior, según ha argumentado Suárez González en su estudio sobre la Sección Femenina y su tiempo (Suárez Fernández, 1993, p. 209).

Utilizados, pues, por la dictadura franquista con fines ideológicos y de propaganda política, los Coros y Danzas ponían en escena espectáculos reconstruidos, dado que fueron cambiadas las letras anticlericales o antirreligiosas de las canciones, y hasta 1957 todas las danzas eran interpretadas únicamente por mujeres, aunque se tratara de bailes mixtos en su inmensa mayoría (Caser, 2000, p. 97). Y por lo que al vestuario que lucían en los bailes las mujeres se refiere, el mismo incluía como prenda interior los pololos o pantaloncillos recogidos en la pierna. Otros cambios marcados por la decencia indumentaria fueron aplicados a escotes y largo de mangas, así como a la propia interpretación de las danzas (Ortiz, 2012). Más arriba transcribíamos las palabras del narrador del documental, quien se refería a estos bailes como no adulterados ni deformados por extrañas influencias, cuando la realidad era, como



acabamos de ver, justo la contraria. En el caso de *Olivos y aceite*, los Coros y Danzas interpretan un bolero que se bailaba en Jaén y la mayor parte de la provincia: se trata de un baile de compás ternario que, como puede apreciarse en las imágenes, toma la estructura de la seguidilla, pero ralentizando el tiempo. Es un baile señorial, de lento pasar, grave y risueño, aristocrático y popular. En las imágenes puede apreciarse también el vestuario de la mujer, con las medias blancas tejidas a mano, los pololos con encajes, la falda oscura con falso estampado, el mandil, la blusa negra de raso con encaje blanco en el cuello y la pañoleta de raso, además de los zapatos negros con medio tacón. El hombre, que aquí no baila, viste camisa blanca abotonada, chaquetilla sin abrochar, una faja enrollada en la cintura y pantalón campero con bocas acampanadas y aberturas para dar paso a la bota andaluza.

¿Con qué motivo abre entonces el filme este espacio a la representación de los Coros y Danzas? Es claro que en su calidad de figura estética del franquismo destinada a fines de propaganda política. Pues no de otra forma se explica este largo segmento que *Olivos y aceite* construye en torno a los Coros y Danzas y cuyo hilván a las figuras que intitulan el filme, los olivos y el aceite, no pasa de ser una mera anécdota; segmento por ello emparentado al de los filmes del marqués de Villa Alcázar allí donde estos introducían comentarios políticos o religiosos igualmente destinados a la propaganda del Régimen<sup>8</sup>. *Olivos y aceite* concluye con las siguientes palabras: “Y sobre el olivo milenario, se tiende el toldo del cielo como abrigando y protegiendo su riqueza”. Las nubes entoldan la extensión olivarera antes de que, en contraluz, veamos las ramas de un olivo enmarcando la imagen de nuevas nubes, en una imagen donde la belleza del paisaje olivarero viene a cerrar así orgánicamente el filme con ese ocaso de nubes que sirven de cielo protector de la riqueza del olivar.

## 8. A MODO DE CONCLUSIÓN

En la serie de documentales que el marqués de Villa Alcázar dedicó al olivar, todos ellos concebidos como expositivos con fines didácticos, la voz *over* que los estructura, junto a las enseñanzas sobre el olivo, su cultivo y cuidados, así como

---

8 Los Coros y Danzas se constituyeron en una figura recurrente en los documentales del No-Do, y ello porque, dada su carga publicitaria, cualquier motivo era apropiado para incorporarla a las imágenes, incluido el Plan Badajoz, ya de por sí uno de los motivos mayores de propaganda política del Régimen. En La provincia resurge. El Plan Badajoz, por ejemplo, un documental de No-Do de 1957, el narrador, en la descripción que hace de uno de los pueblos de colonización, dice, en un momento dado: “La extremeña jota de El Triángulo, ejecutada por un grupo de Coros y Danzas, alegra el despertar del nuevo pueblo, donde encuadra bien el ritmo gozoso y tradicional de estos bailes conservados y restaurados como una unión indisoluble de las viejas tradiciones y del nuevo resurgir provincial”, palabras que dan paso a la representación íntegra de esta danza así llamada porque se baila formando un triángulo de dos mujeres y un hombre. Si antes era la fiesta del remate, ahora es el despertar del nuevo pueblo y la unión en él de tradición y modernidad lo que justifica que el filme abra hueco a esta representación de los Coros y Danzas destinada a potenciar aún más la dimensión propagandística del régimen franquista.

sobre la recogida, pesado y transporte de la aceituna, envasado o prensado de la misma, y elaboración, distribución y aplicaciones del aceite, enseñanzas que dotan al documental de un contenido etnológico –en unos casos más acusado que en otros-, introduce comentarios en torno a motivos relacionados con estas temáticas, desde la forma de los troncos de los olivos, hasta la Semana Santa y la feria de Sevilla; desde el candil que ilumina las labores del hogar, hasta la lamparita que, iluminando el Sagrario, nos acerca a Dios. Tales comentarios iban en principio destinados a enriquecer, si no el componente pedagógico del documental, sí el discursivo y, con ello, encaminados a elevar, o cuanto menos mantener, la atención del espectador, así se tratara de familias campesinas y bachilleres españoles, en unos casos, o diversos públicos extranjeros, como el americano, en otros. Pero no sólo. Y es que, al margen de su posible interés para la elaboración de una historia del documental etnográfico en España (Ardévol, 2001, p. 46), las películas anteriores destacan, sobre todo, por el subtexto cultural, político y/o religioso que, dependiendo de los casos, esos comentarios acaban conformando. Este rasgo emparenta al documental marquesiano con el practicado por el No-Do, así *Olivos y aceite*, una película que, a propósito de esta misma temática del olivar, introduce, a modo de comentario colateral, un subtexto de cariz político generado en este caso a partir de la introducción de una figura estética y de propaganda del régimen franquista. Es así cómo, además de las enseñanzas practicadas en torno al olivo, estos documentales incluyen, junto al etnológico, un componente propagandístico e incluso adoctrinador que no los aleja demasiado, por mucho que sus recursos discursivos sean ahora otros, de algunos de los modelos de documental practicados por los dos bandos enfrentados –en especial, el rebelde- durante la Guerra Civil española (Poyato, 2016, pp. 212-215).

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Ardévol, Elisenda. (2001). ¿Dónde está el cine etnográfico en España? Català, Josep Maria, Cerdán, Jostexo y Torreiro, Casimiro (Coordinadores). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, Festival de Cine Español de Málaga, pp. 45-64.
- Ascunce, José Ángel. (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barciela López, Carlos, (2002). Guerra Civil y primer franquismo (1936-1959). Comín, Francisco, Hernández, Mauro y Llopis, Enrique. *Historia económica de España, siglos X-XX*. Barcelona: Crítica.
- Bausinger, Hermann. (1993). *Volkskunde ou l'ethnologie allemande*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Casanova, Julián (2015). Franco y su dictadura, 40 años después. *Babelia, suplemento de El País*, 6 de diciembre, p. 9.
- Caser. Estrella. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección*

- Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- De Micheli, Mario. (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jiménez, José. (2013). *La imagen surrealista*. Madrid: Trotta.
- Lagarma, Juan. (1943). El cine como medio de divulgación ganadera. *Ganadería*, n. 4, pp. 49-57.
- Marqués de Villa Alacázar. (1951). El cine aplicado a la divulgación agrícola. *Revista Española de Pedagogía*, n. 34, pp. 311-320.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, Carmen. (2012). Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange. *Gaceta de Antropología* [en línea], n. 28 (3). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/22987>
- Poyato, Pedro. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Poyato, Pedro. (2008). *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. 2ª ed. Valladolid: Caja España.
- Poyato, Pedro. (2014). *Los yunteros de Extremadura* (Marqués de Villa-Alcázar, 1936): un eslabón recuperado del documental cinematográfico de la Segunda República. *Archivo Español de Arte*, n. 347, pp. 263-280.
- Poyato, Pedro. (2016). La dimensión política de los primeros documentales del Marqués de Villa-Alcázar. *Zer*, n. 21 (41), pp. 209-226.
- Poyato, Pedro. (2017). Génesis y formalización del toque religioso en los documentales agrarios del Marqués de Villa-Alcázar. *Área Abierta*, n. 17 (2), pp. 213-227.
- Rodríguez Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. (2005). *No-Do. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.
- Rincón, Wifredo. (2007). El olivo en el arte español. *Revista de la CECEL*, n. 5, pp. 73-97.
- Suárez Fernández, Luis. (1993). *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.
- Vicent, Manuel. (2016, 14 de agosto). El verdadero sur son los olivos. *El País*, p. 29.
- VV. AA. (2017). Fiestas y celebraciones. *Esencia de olivo* [en línea]. Disponible en: [www.esenciadeolivo.es/cultura-del-olivo/fiestas-y-celebraciones](http://www.esenciadeolivo.es/cultura-del-olivo/fiestas-y-celebraciones).