




PAULINO MASIP Y LA ESCRITURA CINEMATOGRÁFICA EN  
*JALISCO CANTA EN SEVILLA* (1949): EL FOLCLORE  
HISPANOMEXICANO EN UN GUIÓN TRANSNACIONAL

*Paulino Masip and the Screenwriting in Jalisco canta en Sevilla (1949): Mexican-Spanish  
Folklore in a Transnational Screenplay*

*Paulino Masip e a Escrita Cinematográfica em Jalisco Canta em Sevilha (1949): Folclore  
Hispano-Mexicano em um Roteiro Transnacional*

Alberto García-Aguilar  

<sup>1</sup> Universidad de La Laguna, ESPAÑA

RESUMEN

La película *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949) supuso, en el franquismo, el comienzo de las coproducciones hispanomexicanas. La labor del autor exiliado Paulino Masip en el guion revela las colaboraciones entre el exilio republicano y la comunidad cinematográfica que permaneció en España. Por eso, en este artículo se pretende examinar cómo Masip, junto con el dramaturgo Adolfo Torrado como coguionista, concibió la combinación de folclores de ambos países para exaltar las tradiciones y los paisajes de las dos naciones y, de este modo, favorecer el hermanamiento cultural entre ellas. Para lograr este objetivo, se han consultado guiones mecanuscritos, expedientes oficiales y documentos de censura hallados en archivos tanto españoles como mexicanos. Con ello, se espera conocer mejor el origen del guion de *Jalisco canta en Sevilla* y la manera en la que en el texto se fusionan las tradiciones hispanomexicanas para contribuir a los vínculos creativos entre estos países. De igual modo, se pretende contribuir al estudio de las trayectorias filmoliterarias de autores del exilio español en México.

**Palabras clave:** literatura y cine, guion cinematográfico, cine folclórico, Paulino Masip, exilio español.

ABSTRACT

The film *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949) marked the beginning of Spanish-Mexican co-productions during the Francoist regime. The work of the exiled writer Paulino Masip on the screenplay reveals the collaborations between the Republican exile and the cinematographic community that remained in Spain. Therefore, this article aims to examine how Masip, along with playwright Adolfo Torrado as a co-screenwriter, conceived the combination of the folklore of both countries to exalt the traditions and landscapes of the two nations, thereby promoting cultural bonding between them. To achieve this objective, typed manuscripts of screenplays, official records, and censorship documents found in both Spanish and Mexican archives have been consulted. This aims to better understand the origins of the screenplay of *Jalisco canta en Sevilla* and the way in which Spanish-Mexican traditions are merged in the text to contribute to the creative links between these countries. Similarly, this study seeks to contribute to the examination of the filmic and literary trajectories of authors from the Spanish exile in Mexico.

**Keywords:** literature and cinema, film screenplay, folkloric cinema, Paulino Masip; Spanish exile.

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

## RESUMO

O filme *Jalisco Canta em Sevilha* (Fernando de Fuentes, 1949) marcou o início das coproduções hispano-mexicanas durante o regime franquista. O trabalho do escritor exilado Paulino Masip no roteiro revela as colaborações entre os exilados republicanos e a comunidade cinematográfica que permaneceu na Espanha. Portanto, este artigo visa examinar como Masip, juntamente com o dramaturgo Adolfo Torrado como coreógrafo, concebeu a combinação do folclore de ambos os países para exaltar as tradições e paisagens de ambas as nações e, ao fazê-lo, fomentar laços culturais entre elas. Para atingir esse objetivo, foram consultados roteiros datilografados, arquivos oficiais e documentos de censura encontrados em arquivos espanhóis e mexicanos. Espera-se que esta pesquisa proporcione uma melhor compreensão das origens do roteiro de *Jalisco Canta em Sevilha* e de como o texto funde tradições hispano-mexicanas para contribuir para os vínculos criativos entre esses países. Da mesma forma, este estudo visa contribuir para a pesquisa sobre as trajetórias cinematográficas e literárias de autores do exílio espanhol no México.

**Palavras-chave:** literatura e cinema, roteiro, cinema folclórico, Paulino Masip, exílio espanhol.

Fecha de Recepción	2025-03-15
Fecha de Aceptación	2025-06-19

## INTRODUCCIÓN

Las colaboraciones creativas entre el exilio republicano español y la comunidad creativa que permaneció en el país durante el franquismo no solo se reflejaron en el ámbito académico, el artístico, el filosófico, el poético y el editorial, como demuestra el libro colectivo *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior* (2021), sino que también se apreciaron en el ámbito cinematográfico con coproducciones hispanomexicanas, a pesar de la ruptura de relaciones diplomáticas entre México y España. El escritor exiliado Paulino Masip, como guionista, participó en la película con la que comenzó en la dictadura este vínculo fílmico: *Jalisco canta en Sevilla* (1949, México-España, 35 mm, b/n, 113 min), que dirigió el cineasta mexicano Fernando de Fuentes y protagonizaron Jorge Negrete y Carmen Sevilla. Se trata de una comedia bifolclórica, tal como la denomina García Riera (1993, p. 252), dado que posee rasgos tanto de la comedia ranchera como del cine folclórico español. La labor de Masip en este filme resulta significativa no solo por tratarse de la primera colaboración oficial cinematográfica entre España y México. También reviste importancia porque él, junto con el escritor Adolfo Torrado, desarrolló un argumento que, gracias a la combinación de tradiciones de ambos países, propició el hermanamiento cultural de las dos naciones en el cine.

En general, la obra de Masip ha pasado desapercibida en los estudios literarios sobre el exilio español en México, aunque Olmedo (2020, pp. 40-44) ha analizado con detalle cómo, desde los años sesenta hasta la segunda década del siglo XXI, su obra ha recibido una atención crítica creciente. De momento, su actividad teatral ha acaparado gran parte de los trabajos sobre su carrera, como se observa en las publicaciones de Pelaz (2008) y Vélchez Ruiz (2018). Pero, al tratarse del guionista exiliado más prolífico, la recuperación y el análisis

de los guiones en los que participó sirve para comprender mejor las aportaciones del exilio español al cine mexicano y los resultados creativos de las colaboraciones fílmicas entre ambos países.

Por tanto, en este trabajo se plantea la hipótesis de que, con el guion de *Jalisco canta en Sevilla*, Masip creó una representación bifolclórica de las tradiciones de México y de España que estrechó los vínculos cinematográficos entre las dos naciones. Para profundizar en este asunto, el análisis girará en torno al guion de la película, donde se aprecia con claridad cómo el autor concibió esa combinación. En primer lugar, se introducirá la figura de este escritor y se establecerá la posición que ocupa en la escritura de guiones en el exilio en México. En segundo lugar, se explicará el origen del proyecto transnacional que supuso *Jalisco canta en Sevilla* y su desarrollo. En tercer lugar, se determinará la autoría del guion a partir de los mecanuscritos que se han localizado. Y, en cuarto lugar, se estudiará cómo se fusiona en el texto la comedia folclórica española con la ranchera al mismo tiempo que se exalta parte del acervo sociocultural de ambos países.

Para lograr este objetivo, se han consultado documentos que se conservan en la Cineteca Nacional de México, en Ciudad de México; en la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en la misma capital; en el Archivo General de la Administración —en adelante, AGA—, en Alcalá de Henares (España), donde se conservan los expedientes de censura del franquismo; y en la Filmoteca Española, en Madrid, donde se custodian los guiones que se han localizado de *Jalisco canta en Sevilla*. De este modo, se sigue el criterio de Price (2023) sobre los estudios de guion, ya que defiende la consulta de archivos como la manera adecuada para conocer la historia de los guiones.

## PAULINO MASIP, EL GUIONISTA CINEMATOGRÁFICO COMO ESCRITOR LITERARIO

Aunque Masip nació en el pueblo de Granadella, en la provincia de Lleida, en marzo de 1899, sus padres se trasladaron con él y sus hermanos a Logroño en 1905, según Caballé (1987, p. 19), en busca de mejores oportunidades. En esa ciudad comenzó su trayectoria literaria con un breve poemario, *Líricos remansos* (1917), y en 1928, ya casado, se instaló en Madrid, donde colaboró en la prensa e inició su carrera teatral. Caballé (1987, p. 30) señala que, a finales de 1936, se marchó con su familia a Barcelona, donde permaneció hasta 1938, cuando se fue a París. Desde Francia huyó a México, adonde llegó exiliado en junio de 1939. En este país desarrolló el resto de su vida hasta su fallecimiento en 1963. En México siguió con su carrera literaria e inició su faceta como novelista con *El diario de Hamlet García* (1944); la continuó con *La aventura de Marta Abril* (1953) y con *La trampa* (1954), que contiene cuatro novelas

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

cortas<sup>1</sup>. Como cuentista publicó *Historias de amor* (1943) y *De quince llevo una* (1949). Asimismo, también en México, editó dos de sus obras teatrales: *El hombre que hizo un milagro* (1944) y *El emplazado* (1955).

No obstante, Masip se dedicó, sobre todo, a los guiones de cine. De esta manera, sumó su nombre al de otros autores españoles que, en el exilio en México en los años cuarenta y cincuenta, vieron en este medio un modo de ganar algo de dinero y, al mismo tiempo, expresar sus inquietudes literarias. Entre la comunidad literaria española en el exilio, Gubern (1976, p. 48) distingue un grupo de escritores con dedicación ocasional al cine. Así ocurre con Manuel Altolaguirre, quien en 1950 fundó la productora Producciones Isla en México. Si bien su carrera fílmica, como productor y como guionista, se concentró en la década de 1950, la fundación de esta empresa, con la que produjo seis películas<sup>2</sup> en tres años, revela una notable actividad profesional en el ámbito cinematográfico.

Concha Méndez, como ha estudiado Sanz Arias (2021), desarrolló una labor más reducida, pues en su exilio en México escribió solo los argumentos fílmicos de *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y *Esclava del recuerdo* (1952). De modo similar, Margarita Nelken, que en España no había trabajado en el cine, incursionó en el exilio como argumentista de cine con la escritura de este tipo de textos, de los que Barbero Reviejo (2003, pp. 382-383) ha encontrado siete. Y Max Aub, a quien Gubern (1976, p. 49) también sitúa en este grupo de guionistas ocasionales, participó en varios filmes mexicanos en los años cuarenta y cincuenta, como *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *Ave de paso* (Celestino Gorostiza, 1948) e *Historia de un corazón* (Julio Bracho, 1951).

De igual modo, Gubern (1976, p. 47) identifica otro grupo de autores con una actividad profesional como guionistas. Entre ellos se hallan Álvaro Custodio con sus colaboraciones en películas como *Coqueta* (Fernando A. Rivero, 1949) y *Aventurera* (Alberto Gout, 1950); Alfonso Lapena, que participó en filmes como *Jesús de Nazareth* (José Díaz Morales, 1942) y *El rey se divierte* (Fernando de Fuentes, 1944); y Antonio Monsell, quien intervino en guiones y argumentos como los de *Cortesana* (Alberto Gout, 1948) y *Vuelva el sábado* (René Cardona, 1951). Aunque Gubern (1976) no la nombra, la dramaturga María Luisa Algarra también posee una trayectoria que justifica su inclusión en esta categoría, pues Rodríguez (2016, pp. 155-156) lista diecisiete películas con guiones en los que ella trabajó.

Paulino Masip destaca entre ellos por su extensa filmografía. Como señala Rodríguez (2001, p. 229), existen, con algunas variaciones, diferentes cómputos que sitúan en torno a cuarenta el número de guiones en los que él participó. De hecho, menciona que hay fuentes

---

<sup>1</sup> Pujante Segura (2024, pp. 62-63) ha reflexionado sobre la faceta de Masip como autor de novelas cortas.

<sup>2</sup> *Yo quiero ser tonta* (Eduardo Ugarte, 1950), *Doña Clarines* (Eduardo Ugarte, 1951), *Subida al cielo* (Luis Buñuel, 1951), *El puerto de los siete vicios* (Eduardo Ugarte, 1951), *Prisionera del recuerdo* (Eduardo Ugarte, 1952) y *Misericordia* (Zacarías Gómez Urquiza, 1953).

que no se ponen de acuerdo en atribuir a Masip el de *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro, 1950). Sin embargo, su autoría en este texto se explicita en la portada del mecanuscrito, donde figuran él y Juan Bustillo Oro como responsables del guion (Masip y Bustillo Oro, 1950).

A pesar de las dudas razonables que pueden suscitar algunos títulos respecto a su participación, al revisar su carrera en el cine se constata su prolificidad desde 1941, cuando terminó el guion de *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941), en el que adaptó su obra teatral *El hombre que hizo un milagro*. De acuerdo con Rodríguez (2001, p. 233), ese mismo año Masip firmó un contrato como “adaptador y autor de asuntos cinematográficos” con la productora Films Mundiales, para la que escribió los guiones de *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942) y *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942). No obstante, también trabajó en varias ocasiones para Producciones Grovas y Producciones Diana, así como otras empresas, aunque de manera puntual.

La filmografía de Masip, que se concentró en las décadas de 1940 y de 1950, abarca diversos géneros, como la comedia ranchera —*Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942)—, el filme de aventuras —*La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945)—, el melodrama —*Cuando los padres se quedan solos* (Juan Bustillo Oro, 1949)— y el drama —*Crimen y castigo* (Fernando de Fuentes, 1951)—. Sus trabajos en una variedad tan amplia de géneros responden no solo a las exigencias del público de esos años, sino también al profundo interés de Masip por el medio cinematográfico. Él mismo, en un artículo que se publicó en *Cinema Reporter* en marzo de 1942, explicó cómo se aficionó a este arte. Cuando las proyecciones cinematográficas abandonaron las barracas de feria y se sofisticaron, el cine, para el autor, “dejó de ser un medio para convertirse en un fin” (Masip, 1942a, s. p.). Por ello, su dedicación profesional a la escritura de guiones revela una verdadera cinefilia y no un mero encargo laboral.

La dedicación a los guiones de cine por parte de escritores con cierto renombre en su trayectoria literaria se ha considerado, en ocasiones, como un desperdicio de su talento. Sánchez Salas (1997, pp. 42-44) cita estudios en los que se presenta la actividad cinematográfica de Masip como un empleo subsidiario que cercenó su creatividad. Para González de Garay (2003, pp. 21-22), se trató de una labor que, en general, estuvo marcada por las intenciones comerciales. Sin embargo, Masip consideraba que la escritura de guiones para películas sonoras no se diferenciaba de la de otras obras literarias. Así lo explicó en un artículo, titulado “El escritor en el cine”, que publicó el 1 de mayo de 1942: “... una película hablada es una obra literaria tan acabada y completa como una comedia o una novela, y no requiere menos capacidades” (Masip, 1942b, p. 10).

Ante la ausencia de vocablos que se adecúen a su visión del oficio, inventa un término que, desde su perspectiva, refleja mejor la función de una persona que escribe una obra

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

cinematográfica: “cinematurgo” (Masip, 1942b, p. 10). Con él, equipara esta labor con la del dramaturgo y resalta su valor literario. Por ello, como afirma Pelaz (2008, p. 148), se advierte una continuidad natural entre la escritura teatral de Masip y la cinematográfica, pues con ambas se producen textos destinados al espectáculo. No obstante, al mismo tiempo que defendía la importancia del guionista, Masip (1942b) calificó el trato que recibían como “un menosprecio absoluto” (p. 10). Con este artículo explicitó que su actividad fílmica no suponía un simple trabajo comercial, sino una manifestación más de su creatividad literaria.

## ORIGEN, DESARROLLO Y RECEPCIÓN DE *JALISCO CANTA EN SEVILLA*

Para conocer el origen de *Jalisco canta en Sevilla* y su desarrollo como proyecto cinematográfico, resultan de especial relevancia los contratos y las cartas que se conservan en el expediente de rodaje (Expediente de rodaje *Jalisco*, s. f.). En él se halla una solicitud de Miguel Mezquíriz Eraso, fechada el 16 de marzo de 1990, para figurar él, o su empresa Producciones Mezquíriz, en los registros como productor de la película. En una carta adjunta con esa misma fecha, Mezquíriz cuenta que la idea para producir esa película surgió en 1943 en México, cuando coprodujo el largometraje *Tierra de pasiones* (José Benavides, 1943) — también conocido como *Diego Banderas*— con el actor mexicano Jorge Negrete como protagonista. Desde entonces soñó con rodar con este intérprete en Madrid, y al final lo consiguió en 1948. Ese año, según Mezquíriz, llegó a un acuerdo con Tomás de Bordegaray, banquero y director de la Compañía Industrias Cinematográficas Españolas, S. A., para producir *Jalisco canta en Sevilla* y distribuirla.

García Riera (1993, p. 252), en cambio, ofrece una versión más pragmática del origen del proyecto. Según este estudioso, la celebración en Madrid, a principios del verano de 1948, del Certamen Cinematográfico Hispanoamericano<sup>3</sup> sirvió para que algunos productores mexicanos rescataran sus capitales “congelados” en España. Este problema económico, según Miquel (2016, p. 199), consistía en que las productoras no podían sacar de España el dinero que ahí habían obtenido por la explotación de sus películas. Por ello, reinvertir esos montos en coproducciones rodadas en este país se convertía en una opción adecuada para recuperar ese patrimonio financiero.

El certamen se organizó junto con un congreso en el que se debatieron, entre otros temas, el intercambio de películas entre los países participantes —España, México, Argentina y Cuba— y la libertad de contratación de personal tanto técnico como artístico. Tal como se publicó en prensa, se estableció que intérpretes, autores y músicos gozaran “de

---

<sup>3</sup> Díaz López (1999, 142-150) ha analizado la importancia de este encuentro en el desarrollo de las relaciones cinematográficas entre España, México y Argentina.

libertad de trabajo con las mismas garantías y condiciones que los nacionales de cada uno de los respectivos países” (López Vázquez, 1948, p. 50). Tanto Fernando de Fuentes como Mezquíriz se nombran como asistentes a ese certamen (López Vázquez, 1948, p. 47), lo que muestra su interés por los modelos de coproducción que ellos mismos iniciaron con *Jalisco canta en Sevilla*.

En este contexto, un largometraje en el que se combinara el folclore mexicano con el español se convertiría en una película adecuada para comenzar las coproducciones entre ambos países. Además, Fernando de Fuentes contaba, en 1948, con una notable carrera como cineasta que incluía varias comedias rancheras, como *Allá en el Rancho Grande* (1936) —de la que realizó otra versión en 1949 con Jorge Negrete—, *Bajo el cielo de México* (1937), *Allá en el trópico* (1940), *¡Así se quiere en Jalisco!* (1942) y *Hasta que perdió Jalisco* (1945) —también con Negrete como protagonista—. Por tanto, poseía la experiencia suficiente para dirigir una nueva película folclórica con esta estrella.

En un recorte de periódico que se conserva en el expediente de *Jalisco canta en Sevilla* en la Cineteca Nacional de México (Expediente de película *Jalisco*, s. f.) se ofrece una versión verosímil sobre cómo Masip desarrolló esta colaboración transnacional. Se trata de un artículo, titulado “Nuestra crítica cinematográfica”, que se publicó el 22 de marzo de 1949 en el periódico *Novedades*, de Ciudad de México, con la firma de Ariel. En este texto se explica que Jesús Grovas, productor de cine, quería invertir dinero que entonces tenía “congelado” en España y obtener beneficios, al igual que Fernando de Fuentes. De acuerdo con el artículo, ambos llevaron a España un guion que había escrito Masip y, ya en ese país, Adolfo Torrado intervino en él. La participación de Torrado en el guion de la película responde, sobre todo, a su éxito como dramaturgo, tal como sugiere también ese texto de *Novedades*. En él se señala que este autor, aunque recibía críticas cada vez que estrenaba alguna obra, llenaba las taquillas y ganaba mucho dinero. En efecto, Torrado gozó de una especial popularidad en las décadas de 1940 y 1950. Además, había participado en los argumentos de varias películas, como *¡Polizón a bordo!* (Florián Rey, 1941), *El rey de las finanzas* (Ramón Torrado, 1944) y *Mar abierto* (Ramón Torrado, 1946). La buena acogida de su obra entre el público, junto con su experiencia en el cine, debió de influir en que se contara con él para intervenir en *Jalisco canta en Sevilla*.

La elección de Masip para escribir el guion se justifica por su conocimiento de la cultura española y por haber participado con anterioridad en otros proyectos cinematográficos con una presencia notable del folclore de España y de México. En la película *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942), que contó con un guion que Masip firmó en solitario a partir de un argumento del director, la trama favorece la inclusión de números musicales del flamenco andaluz y del mexicano. La acción gira en torno a una actriz hollywoodiense que se traslada a México para que un maestro sevillano le enseñe baile

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

flamenco. Asimismo, este filme lo protagoniza Jorge Negrete en el papel de un ranchero seductor. La estrella interpretó un papel similar en *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1946), con un guion del director a partir de un argumento de Masip.

La producción de *Jalisco canta en Sevilla*, según un expediente de censura (Expediente de censura cinematográfica *Jalisco*, s. f. a), comenzó el 21 de julio de 1948 y terminó el 21 de agosto de ese año, aunque no se estrenó en España hasta 1949. Según la prensa, el 1 de enero de 1949 se proyectó por primera vez en Valladolid (Cartelera de Espectáculos, 1949a, p. 2). En Madrid, en cambio, se estrenó el 31 de ese mes (Cartelera de espectáculos, 1949b, p. 5). En el expediente de rodaje (Expediente de rodaje *Jalisco*, s. f.) se conservan varios informes que los delegados de distintas capitales de provincias enviaron a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para explicar la recepción de la película en esos lugares. Con todos estos documentos, salvo el que proviene de Ávila, se han adjuntado recortes de periódicos provinciales con críticas sobre *Jalisco canta en Sevilla* para sostener sus afirmaciones. En general, estos informes explican que la película ha despertado simpatías gracias a las actuaciones musicales de Negrete, aunque se insiste en que el largometraje carece de méritos técnicos. Solo el delegado de Cáceres, en una carta del 22 de marzo de 1949, expresó entusiasmo por el filme.

En México, *Jalisco canta en Sevilla* se estrenó el 18 de marzo de 1949 en el Cine Orfeón de la capital. Los recortes de prensa con críticas que se conservan en el expediente de la Cineteca Nacional (Expediente de película *Jalisco*, s. f.) muestran una recepción favorable. En un artículo del 20 de marzo de 1949, publicado sin firma en *El Redondel*, se halagó la película por sus méritos técnicos y por los artísticos, sobre todo los actorales. En *La Prensa*, el 26 de marzo de 1949, se elogió la faceta musical de Negrete, aunque no la de actor, y se calificó como una obra regular. Y en *Novedades*, el 22 de marzo de ese año, se presentó como un filme “gracioso, entretenido, convencional, almibarado”. Por ello, a partir de los informes provinciales de España y del expediente de la Cineteca Nacional, se infiere que en ninguno de estos países el filme suscitó una verdadera admiración general entre la crítica, aunque sí se valoraron las actuaciones musicales de Negrete.

## AUTORÍA DEL GUION Y MECANUSCRITOS DEL TEXTO

Determinar la autoría de un guion cinematográfico plantea dificultades que derivan del complejo proceso de escritura de este tipo de textos. Con frecuencia, el desarrollo de los aspectos literarios —como el argumento y los diálogos— y de las indicaciones técnicas —como los movimientos de cámara o los planos— se reparten entre diferentes personas. De igual modo, las revisiones constantes, incluso cuando ya ha comenzado el rodaje, implican la intervención de varios profesionales en el texto. Por eso, en ocasiones, resulta complicado

precisar la labor de cada uno en los mecanuscritos que se hayan localizado. No obstante, los documentos oficiales, como los de la censura, y las copias del texto aportan información valiosa para esclarecer la autoría.

A este respecto, los principales datos para estudiar al guion de *Jalisco canta en Sevilla* se hallan en los expedientes de la película. En la solicitud de censura (Expediente de censura cinematográfica *Jalisco*, s. f. a), que firmó Martín Covarrubias Colmenarejo como representante de la productora y distribuidora Chamartín S. A. el 9 de diciembre de 1948, figura Fernando de Fuentes como autor del guion y, como argumentistas, Adolfo Torrado y Paulino Masip. Aunque no se especifican las retribuciones de cada uno, sí se señala que, en conjunto, el argumento, el guion y la música costaron 200.000 pesetas del presupuesto total de 3.090.000. Esta información autoral sobre el guion se repite en la solicitud de censura del avance —o tráiler— de la película (Expediente de censura cinematográfica *Jalisco*, s. f. b), que también firmó Covarrubias Colmenarejo en enero de 1949. En otro expediente (Expediente de censura cinematográfica *Jalisco*, s. f. a) se incluye una ficha técnica en la que se aclara que Fernando de Fuentes escribió el guion técnico y Torrado y Masip, el argumento. En la ficha técnica que contiene otro expediente (Expediente de rodaje *Jalisco*, s. f.) se especifica que Masip y Torrado elaboraron el guion literario. Sin embargo, en el contrato de coproducción del 5 de julio de 1948 figuran los tres como autores del guion literario (Expediente de rodaje *Jalisco*, s. f.).

En el expediente de la película que se conserva en la Cineteca Nacional de México (Expediente de película *Jalisco*, s. f.) se nombran a Fernando de Fuentes como autor del guion y a Torrado y a Masip como responsables de la “cine-comedia original”. Este término aclara qué papel desempeñaron ambos en la escritura del texto, pues en México, al menos en los años cuarenta y cincuenta, se empleaba la etiqueta de *cincomedia* para referirse al guion literario, es decir, el argumento, los diálogos y algunas acotaciones para los intérpretes. De los aspectos técnicos, como los movimientos de cámara, los planos y las transiciones entre escenas, se ocupaba, por lo general, otra persona, que en *Jalisco canta en Sevilla* es Fernando de Fuentes.

Esta división entre “cincomedia” —o “cinedrama” e incluso “cineversión” (Masip y Bustillo Oro, 1950)— y el guion técnico se aprecia en otros textos cinematográficos en los que intervino Masip, como en el mecanuscrito del “cinedrama”, tal como figura en la portada, de *Crimen y castigo* (Masip, 1950), que dirigió Fernando de Fuentes en 1950. Dado que este texto, que firmó solo Masip, consta nada más de los diálogos y de escasas acotaciones referidas a la declamación o a los cambios de secuencia, se evidencia que el autor no se encargó de cuestiones técnicas. Por tanto, gracias a este documento se determina el significado del término ‘cincomedia’ en México en los años cuarenta y cincuenta. Asimismo,

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

se concluye que Torrado y Masip se encargaron del guion literario y Fernando de Fuentes, del técnico.

Esta información figura también en la portada de uno de los dos mecanuscritos que se han localizado de *Jalisco canta en Sevilla*, ambos en la Filmoteca Española. En uno de ellos se lee que es una “cincomedia original de Adolfo Torrado y Paulino Masip” (Torrado y Masip, 1948), con guion técnico de Fernando de Fuentes. Está fechado en Madrid el 1 de julio de 1948 y, según se indica, se ha registrado conforme a la ley. El otro mecanuscrito, en cambio, no presenta firmas ni fechas y lleva el subtítulo de “guion técnico” (*Jalisco canta en Sevilla*, s. f.). Las tachaduras y las anotaciones numéricas en rojo que se observan en todas las páginas, así como el plan de trabajo con la lista de planos que se adjunta, también con tachones, sugieren que este libreto se usó durante el rodaje de la película. Sin embargo, ambos mecanuscritos poseen el mismo número de planos —491— y, con algunas variantes ortotipográficas, el mismo texto. Para desarrollar el análisis del guion se ha optado por recurrir a la copia sin tachar por ser la que se registró según la ley.

## EL FOLCLORE HISPANOMEXICANO EN UN GUION TRANSNACIONAL: *JALISCO CANTA EN SEVILLA* COMO UN HERMANAMIENTO CULTURAL CINEMATográfico

La experiencia de Masip en los guiones de comedias rancheras se reflejó en *Jalisco canta en Sevilla*. El nacimiento de este género cinematográfico, según Rodríguez (2001, p. 245), respondía al nacionalismo mexicano y a la búsqueda de una identidad fílmica propia, aunque, ante las miradas extranjeras, reducía el país a imágenes tópicas vinculadas al folclore. En la idealización del mundo rural de México en la comedia ranchera se aprecia una visión pintoresca e idílica de este ámbito donde la música desempeña un papel relevante, de modo que abundan los números folclóricos. De acuerdo con García (2010, p. 86), en este género se presentan diégesis sin problemas políticos ni económicos, pues el conflicto gira en torno al honor de una mujer virtuosa, al amor no correspondido, a las penas románticas del protagonista o a la reunión de familiares que se han separado.

Para el productor Jesús Grovas, según declaró en una entrevista, lo más interesante de *Jalisco canta en Sevilla* radicaba en la representación alejada de patrones ya bien conocidos del folclore de distintas regiones de España (R., 1948, p. 6). La combinación transnacional de tradiciones suscitó comentarios positivos en la prensa española. En el periódico *Pueblo* se elogió “la gracia, la simpatía y el folclore de los grandes pueblos de España y de Méjico, unidos en estrecha y jovial hermandad” (*Segunda semana*, 1949, p. 10). Y en *La Voz de Castilla*, aunque se tildó el guion de “vulgar”, se calificó como una película “amena e incluso de interés para el público encariñado con el tema folklórico de ‘por allá’” (Fuentes., 1949, p. 2).

No obstante, este mismo rasgo de la película recibió críticas ya en los informes de censura, donde Pedro Mourlane Michelena, en su función de vocal, escribió lo siguiente: “El riesgo que hay en el costumbrismo mejicano se suma esta vez al riesgo del costumbrismo andaluz”. En el *Diario de Burgos* incluso se afirmó que el filme era un ejemplo “de lo que el cine español debe evitar” (Cines, 1949, p. 4).

Según Díaz López (1999, p. 158), el largometraje posee rasgos estilísticos propios de una comedia ranchera, pero responde al modelo de la comedia folclórica española por contar con una trama que transcurre, en gran medida, en un cortijo andaluz. De esta circunstancia, la investigadora concluye que la película se concibió, sobre todo, para el público español (1999, p. 163). Las apreciaciones de Díaz López son certeras, ya que ambos géneros se fusionan en *Jalisco canta en Sevilla*. Por ello, se trata de una comedia bifolclórica y, para esclarecer la manera en que se presentan ambas tradiciones cinematográficas en el guion de Masip y Torrado, se estudiará cómo los autores concibieron esta combinación.

## LA EXALTACIÓN FOLCLÓRICA DE ANDALUCÍA Y LA COMEDIA RANCHERA EN EL GUION DE *JALISCO CANTA EN SEVILLA*

Durante los años cuarenta, en España se rodaron varias películas folclóricas en las que se pretendía exaltar la tradición musical y el mundo campestre del país. Sin embargo, en estas películas Andalucía se convirtió en el espacio por antonomasia que representaba la identidad nacional. Los paisajes y las costumbres de esta región se convirtieron en tópicos hasta el punto de que el periodista cinematográfico Salinas (1943, s. p.), en un artículo de la revista *Primer Plano*, propuso referirse a esta categoría de filmes como “andaluzada” en lugar de “españolada”.

Desde luego, el término “españolada”, con el que Díaz López (1999, p. 158) se refiere a *Jalisco canta en Sevilla*, posee un sentido despectivo que ya existía desde la década de 1920. Como ha estudiado García Carrión (2016, p. 125), esta palabra se ha empleado, en el ámbito cinematográfico, para referirse a un género propio de España en el que se explota el folclore nacional. También señala que se ha usado como sinónimo de una visión estereotipada del país y alejada de la verdadera identidad española.

El guion de *Jalisco canta en Sevilla*, gracias a su argumento, se convierte en un texto idóneo para mostrar un mundo andaluz idealizado y estereotipado. En él se desarrolla la historia de un charro mexicano, llamado Ignacio, que, junto con su amigo Nopal, acude a Sevilla para cobrar una herencia. Ante las dificultades burocráticas para conseguir la fortuna, trabaja un tiempo en el cortijo de Manuel Vargas, un sevillano que vivió unos años en

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

México. Ahí entabla una relación con Araceli, la hija de Manuel, de quien se enamora. Así, los periplos del personaje en Sevilla y, en particular, en el cortijo sirven para mostrar algunas diferencias culturales entre España y México y, al mismo tiempo, resaltar los puntos de encuentro de ambos países. Por eso, Ignacio expresa varias veces su admiración por la ciudad, como cuando, en el balcón del hotel donde se hospeda al llegar, mira el paisaje: “¡Allá la Giralda!... ¡El Guadalquivir!... ¡La Torre del Oro!... ¡Y qué olor a jazmines! ¡Huele bien esta tierra! ¡Sevilla!... ¡La tierra de mis abuelos!...” (Torrado y Masip, 1948, p. 20). El desarrollo de la trama en Sevilla —excepto en las primeras secuencias, que transcurren en Jalisco— se debe a que este lugar ya se había convertido, en el cine español de los años cuarenta, en el espacio metonímico de Andalucía y, por extensión, del resto del país. Incluso la película *La reina mora* (1937), que dirigió Eusebio Fernández Ardavín, comienza con una secuencia que incluye planos de la Giralda y de otros enclaves mientras una voz en *off* da datos sobre ellos. Como explica Navarrete Cardero (2003, p. 66), Sevilla se ha asociado siempre, en el cine, al folclore. Ello se debe, según este estudioso, a que la ciudad y su historia se han erigido, al menos desde el siglo XVI, en un arquetipo de lo popular.

El personaje de Araceli, a quien en la película interpreta Carmen Sevilla, responde, de acuerdo con el estudio de Bogas Ríos (2018, pp. 446-447), al estereotipo de la chica de cortijo. Se trata de una joven en la que se deposita la honra familiar y que muestra su talento tanto para el baile como para el canto folclórico. La descripción en el texto de los movimientos de Araceli y del ambiente folclórico de su fiesta de cumpleaños revela que los guionistas conciben la celebración como un momento ideal para exaltar la música regional. Por este motivo, sugieren planos cercanos de distintos objetos o gestos vinculados al folclore andaluz:

... guitarras que rasguean, faldas de volantes graciosamente girando al compás del baile, brazos enarcados y manos femeninas que hacen sonar las castañuelas, pies diminutos que marcan pasos de la danza, rostros sonrientes de las bailarinas, “cañas” y “chatos” que se llenan y se vacían, rostros sonrientes de los invitados, etc., etc. (Torrado y Masip, 1948, pp. 89-90)

A pesar de que Araceli y su padre pasan por dificultades económicas, su estatus social supone un impedimento para comenzar un noviazgo formal con Ignacio. Como no sabe que la herencia le ha proporcionado al charro una considerable fortuna, en el cortijo desconocen que Ignacio ha subido en el escalafón social. Chacha, una sirvienta bajo las órdenes de Manuel, conmina a Araceli a alejarse del mexicano, pues él no ha explicado de qué familia proviene y desconocen sus verdaderas intenciones. También afirma que Ignacio ni siquiera es de su “misma raza” (Torrado y Masip, 1948, p. 71). La alusión al origen étnico del protagonista como un motivo de rechazo hacia él se debe a que, en el cine folclórico español, como señala Labanyi (2003, pp. 5-6), se reconoce la heterogeneidad étnica y cultural de la sociedad. Por ello, se crean historias en las que se aprecian negociaciones culturales entre comunidades distintas. Labanyi (2003, p. 6) menciona como tópico cinematográfico de las

películas folclóricas de los años cuarenta la relación amorosa entre un protagonista de clase popular y una mujer gitana.

En *Jalisco canta en Sevilla* se aprecia una variable de este modelo, pues Ignacio no solo pertenece a las clases populares, sino que, además, sufre problemas financieros, pero la herencia que cobra cambia su estatus y su origen étnico pierde importancia. Debido a esta circunstancia, Díaz López (1999, p. 159) concluye que el desenlace feliz se vincula con el ascenso social del protagonista: la herencia otorga una fortuna que permite el triunfo del amor y que se restaure la identidad aristocrática de Araceli. De esta manera, en el guion de *Jalisco canta en Sevilla* se advierten límites sociales que se difuminan cuando llega el dinero.

Como explica González Casanova (2001, p. 350), el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936) influyó en el desarrollo del cine mexicano del siguiente decenio, pues el mundo idealizado que presenta el filme, donde los conflictos se solucionan con canciones, se imitó en las comedias rancheras de los años cuarenta. *Jalisco canta en Sevilla* se inspira en este modelo cinematográfico, en el que se idealiza la vida rural mexicana a través, sobre todo, de la tradición de los charros y del folclore musical. Según Díaz López (2002, pp. 37-38), la comedia ranchera se caracteriza por presentar personajes pintorescos, en especial el charro. Este arquetipo, que responde al ensalzamiento de la nacionalidad mexicana, consiste en un ranchero —esto es, el dueño de un rancho— que se dedica a la ganadería, respeta las tradiciones rurales, se viste de acuerdo con ellas, doma con facilidad los caballos y maneja con maestría el lazo (Díaz López, 2002, pp. 37-38). Se trata, en definitiva, de un hombre que encarna los valores idílicos del mundo campirano de México.

La visión idealizada de este campo se aprecia desde el comienzo del guion, cuando se describe una zona de Jalisco que recorren los personajes: “... un pueblo pintoresco del Estado de Jalisco, tomado desde una colina. Tejados que se apiñan alrededor de alguna antigua iglesia; la plaza principal con sus portales coloniales, etc., etc.” (Torrado y Masip, 1948, p. 1). El inicio de la historia en este lugar no es casual, pues, como señala Díaz López (2002, p. 704), Jalisco se había erigido en el enclave por excelencia del cine folclórico mexicano, del mismo modo que Andalucía en España se había convertido en el espacio fílmico que representaba el folclore nacional.

A pesar de que casi toda la acción transcurre en Sevilla, en el guion, como ha explicado Díaz López (1999, p. 160), existen escenas que no se incluyeron en la película y que servían para equilibrar la presencia del folclore mexicano y del español. Su supresión supuso que se eliminaran algunas que remiten de manera evidente a la comedia ranchera, como la imagen de los amigos protagonistas mientras se alejan en tren. Al mismo tiempo que se escucha la canción “Adiós, Jalisco”, interpretada por Jorge Negrete, sus conocidos se despiden a caballo desde la distancia. Es un momento que exalta la imagen del charro:

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

Mientras Nacho canta, el tren empieza a rodar lentamente. Los charros siguen al tren, primero al paso, luego al trote y, finalmente, al galope, según el tren aumenta su velocidad. La locomotora, con sus ruidos [sic] de vapor, silbato, campana, etc., etc., acompaña armónicamente la canción. Vemos desde la plataforma cómo van quedándose atrás los amigos de Nacho, que agitan los sombreros para despedirse. Ahora, con más dulzura, Nacho canta despidiéndose de los pastores, arrieros, boyeros, labradores y escenas típicas del campo mexicano que la cámara va captando desde la plataforma del tren en movimiento. (Torrado y Masip, 1948, p. 11)

Esta idealización de la vida rural mexicana no surge solo de los charros, sino también de ciertos personajes sevillanos, como Manuel Vargas. Su nostalgia hacia este país se evidencia cuando, en una taberna, ve a Ignacio y a Nopal con su vestimenta charra: “Me recuerdan los años más felices de mi vida. ¡Mis años de mataor [sic] de toros!” (Torrado y Masip, 1948, p. 27). Al contarle Ignacio sus problemas económicos, Manuel, que siente afecto hacia ellos por su origen, les ofrece trabajo en su Cortijo del Charro. La elección de un personaje con un pasado torero como intermediario entre los mexicanos y Sevilla no es casualidad. Díaz López (2002, p. 311) ha estudiado cómo la figura del torero en la comedia ranchera no solo supone un emblema de la hispanidad, sino también un punto de encuentro entre el mundo charro, el campo y el folclorismo andaluz. Por eso, la tradición del toreo, que comparten México y España, se convierte en otro motivo de hermanamiento entre ambos países y entre los personajes de la película. De hecho, resulta significativa la secuencia de una corrida de toros que se celebra en la plaza del cortijo y en la que participa Ignacio. Aunque sufre una cornada, muestra su conexión con las tradiciones taurinas que hermanan el mundo hispanomexicano.

En *Jalisco canta en Sevilla*, los charros son representados en el personaje de Ignacio —a quien interpreta Jorge Negrete— y el de Nopal —a quien encarna Armando Soto La Marina, también conocido como El Chicote—. Al principio del texto se ofrece una caracterización directa de ambos que establece sus rasgos predominantes: “Nacho es el tipo del bohemio, aventurero, jugador y enamorado, que va de lugar en lugar seguido siempre de su inseparable amigo, el gracioso y dinámico Nopalito, más que su aliado y su socio, podríamos decir [que] su escudero” (Torrado y Masip, 1948, p. 1). Como se observa, Ignacio aúna las virtudes del charro intrépido que, gracias a su disposición a la bohemia y a la aventura, se desplaza por diversos pueblos de México en busca de sustento. Se trata, por tanto, de un hombre adecuado para el trabajo rudo que ofrece el campo mexicano, aunque, por su carácter, no se asienta en ningún sitio.

La oportunidad de Ignacio y Nopal de trabajar en el cortijo se convierte en un acierto de los guionistas para mostrar las habilidades de los personajes en el campo y exaltar esta figura tradicional. Por ello, en el texto se dejan varios planos en blanco —del número 132 al 137— para que el director recree escenas que impliquen trabajos propios del mundo rural. Aunque en el guion no se explicitan estas labores, sí se sugieren varias posibilidades:

Montaje mostrando diferentes escenas de las faenas camperas en que intervienen Nacho y Nopal. A veces a pie, a veces a caballo, tomando parte en encierros, acosos, doma de potros, etc., solos o acompañados por garrochistas andaluces. Don Manuel a caballo contempla complacido. Música apropiada. Paisaje. (Torrado y Masip, 1948, p. 36)

La presencia de parte del acervo sociocultural de México en la ciudad andaluza no se limita al comportamiento del charro, sino que también abarca números musicales del folclore de ese país. Uno de los más relevantes lo interpreta el Trío Calaveras, al que Manuel introduce como un grupo ya conocido en “nuestros teatros” (Fuentes, 1948, p. 90). Este conjunto musical, fundado en 1931 en Ciudad de México, ya había participado en películas como *La feria de las flores* (José Benavides, 1942), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945) y *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, 1944), de animación. Asimismo, también colaboraron con Jorge Negrete en varias ocasiones en los años cuarenta y cincuenta, como en el filme *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler, 1952). Por ello, su presencia en el texto —así como su intervención en el filme— revela el deseo de los guionistas de introducir referencias a un grupo relevante en la música mexicana de la década de 1940.

## CONCLUSIONES

La labor de Paulino Masip en el cine respondió no solo a cuestiones económicas, sino también a sus inquietudes creativas por el medio audiovisual. En el guion de *Jalisco canta en Sevilla*, junto con Adolfo Torrado, estas se manifestaron en la combinación del folclore de la nación que lo había acogido en su exilio con el del país del que había huido. Aunque ya Díaz López (1999, p. 160) ha señalado algunas diferencias entre este texto y la película, la consulta de documentos depositados en diferentes archivos españoles y mexicanos se erige en el mejor método para conocer el proceso de desarrollo de este texto cinematográfico. Asimismo, el análisis de los manuscritos y expedientes originales contribuye a profundizar en los lazos filmoliterarios de autores que, además de desarrollar trayectorias en el teatro, la narrativa o la poesía, también trabajaron en la industria audiovisual.

Gracias a su trayectoria literaria, su conocimiento de la cultura española y su experiencia en la comedia ranchera, Masip era un autor adecuado para desarrollar el guion de *Jalisco canta en Sevilla*. Además, contó como coguionista con Torrado, que gozaba de éxito de público en el teatro español. Ambos formaron un tándem transnacional idóneo para fusionar en un mismo argumento el folclore de México y el de España. Tal como se expresó en la hipótesis inicial, se constata que se combinan ambas tradiciones y que esta mezcla bifolclórica —con rasgos de la comedia ranchera y del cine folclórico español— estrechó los vínculos cinematográficos entre ambas naciones, pues supuso el inicio de coproducciones hispanomexicanas. En el hermanamiento cultural que supuso *Jalisco canta en Sevilla* desempeñó un papel relevante la exaltación de las tradiciones musicales de los dos países y

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

de varias de sus figuras rurales —como el charro o el dueño de un cortijo—. De esta manera, tanto Masip como Torrado muestran en el guion un conocimiento notable de los tópicos que conforman el cine folclórico andaluz y la comedia ranchera. Si bien se plantea una relación estereotipada entre un hombre de clase popular y una chica de cortijo, se introduce una variable: ese protagonista masculino proviene del extranjero y no asciende de estatus social hasta que cobra la herencia. Solo entonces, con una fortuna, se expresa el amor sincero entre la pareja. El personaje de Ignacio, que representa la tradición charra de Jalisco, y el de Araceli, que encarna la de Sevilla, se convierten entonces en puntos de encuentro de la hispanidad.

## REFERENCIAS

- Barbero Reviejo, T. (2003). Unos guiones de Margarita Nelken: la aventura del cine mexicano. En M. Aznar Soler (coord.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*. Vol. 1 (pp. 373-383). Gexel.
- Bogas Ríos, M. J. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15926>
- Caballé, A. (1987). *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*. del Mall.
- Cartelera de espectáculos. (1 de enero de 1949a) *Libertad*, 2.
- Cartelera de espectáculos. (31 de enero de 1949b). *Hoja del Lunes*, 5.
- Cines. (4 de febrero de 1949). *Diario de Burgos*, 4.
- Díaz López, M. (1999). Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*. *Cuadernos de la Academia*, 5, 141-165. <https://tinyurl.com/wja2mxt3>
- Díaz López, M. (2002). *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/11879>
- Expediente de censura cinematográfica. *Jalisco canta en Sevilla* (s. f. a). Signatura 8720. Caja 36/03344. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- Expediente de censura cinematográfica. *Jalisco canta en Sevilla* (s. f. b). Signatura 8845. Caja 36/03349. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- Expediente de película *Jalisco canta en Sevilla* (s. f.). Signatura A-00102. Cineteca Nacional de México.
- Expediente de rodaje. *Jalisco canta en Sevilla* (s. f.). Signatura C-13118. Caja 36/04705. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.
- Fuentes, F. (4 de febrero de 1949). Coliseo Castilla. *Jalisco canta en Sevilla*. *La Voz de Castilla*, 2.
- García Carrión, M. (2016). Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción en la España de los años veinte. *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 123-135. <https://tinyurl.com/4cjh5wfu>

- García Desirée, J. (2010). "The Soul of a People": Mexican Spectatorship and the Transnational Comedia Ranchera. *Journal of American Ethnic History*, 30(1), 72-98. <https://doi.org/10.5406/jamerethnhist.30.1.0072>
- García Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano. Vol. 4*. Universidad de Guadalajara / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía.
- González Casanova, M. (2001). El cine mexicano de los años cuarenta. *Cuadernos de la Academia*, 9, 345-362.
- González de Garay, M. T. (2003). Paulino Masip: vida y obra. En P. Masip, *La trampa y otros relatos* (pp. 9-44). Renacimiento.
- Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio*. Lumen.
- Jalisco canta en Sevilla* (s. f.). [Guion cinematográfico inédito]. Signatura G-967. Filmoteca Española.
- Labanyi, J. (2003). Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción. Fundación Centro de Estudios Andaluces. <https://tinyurl.com/4tejx7tc>
- López García, J. -R., Aznar Soler, M., Rodríguez, J. y Lázaro Sanz, E. (Eds.). (2021). *Puentes de diálogo entre el exilio republicano de 1939 y el interior*. Renacimiento.
- López Vázquez, J. C. (1948). Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. *Mundo Hispánico*, 7, 47-50.
- Masip, P. (1942a). Cómo nos hicimos amigos el cine y yo. *Cinema Reporter*, 190, s. p.
- Masip, P. (1942b). El escritor en el cine. Una vuelta a la Edad Media. *Cinema Reporter*, 198, 10.
- Masip, P. (1950). *Crimen y castigo*. [Cinedrama inédito]. Signatura G-00456. Cineteca Nacional de México.
- Masip, P. y Bustillo Oro, J. (1950). *La loca de la casa*. [Guion cinematográfico inédito]. Signatura PN1997.L56 1950. Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miquel, Á. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarrete Cardero, J. L. (2003). *La españolada y Sevilla*. Padilla Libros.
- Olmedo, I. (2020). *Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b14860>
- Pelaz, N. (2008). Una literatura trasatlántica (personalmente) malograda: el teatro de Paulino Masip antes y después del exilio. *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, 2, 147-160. <https://doi.org/10.15174/rv.voiz.280>
- Price, S. (2023). Historiographies of Screenwriting. En R. Davis, P. Russo y C. Tieber (Eds.), *The Palgrave Handbook of Screenwriting Studies* (pp. 207-223). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3\\_11](https://doi.org/10.1007/978-3-031-20769-3_11)

► **Artículos:** Paulino Masip y la escritura cinematográfica en *Jalisco canta en Sevilla* (1949): el folclore hispanomexicano en un guion transnacional

- Pujante Segura, C. M. (2024). Las novelas cortas del exilio en su contexto histórico-editorial. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 27(1), 55-74. <https://doi.org/10.35869/hafh.v27i1.5563>
- R., G. de la. (30 de junio de 1948). “Jalisco canta en Sevilla”, en colaboración con Distribuidora Chamartín. El productor y el director de la película española de Jorge Negrete hablan para Pueblo. *Pueblo*, 9(2579), 6. <https://tinyurl.com/c9ypvd67>
- Rodríguez, J. (2001). Paulino Masip y el cine mexicano. En M. T. González de Garay Fernández y J. Aguilera Sastre (Coords.), *El exilio literario de 1939. Sesenta años después* (pp. 227-258). Universidad de La Rioja / Gexel.
- Rodríguez, J. (2016). María Luisa Algarra en el cine mexicano. En E. H. Houvenaghel y F. Serlet (Eds.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina* (pp. 139-156). Miguel Ángel Porrúa.
- Salinas, J. P. (1943). Nuevos paisajes para el cinema nacional. *Primer Plano*, 154, s. p.
- Sánchez Salas, B. (1997). Paulino Masip, un escritor en el cine mexicano. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 7, 41-60. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3837>
- Sanz Arias, H. (2021). La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, 43-72. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.28825>
- Segunda semana de éxito de *Jalisco canta en Sevilla*. (7 de febrero de 1949). *Pueblo*, 10.
- Torrado, A. y Masip, P. (1948). *Jalisco canta en Sevilla*. [Cinecomedia inédita]. Guion técnico de Fernando de Fuentes. Signatura G-966. Filmoteca Española.
- Vílchez Ruiz, M. (2018). El teatro de Paulino Masip en su exilio mexicano. En M. Aznar Soler (Coord.), *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*. Vol. 1 (pp. 173-186). Renacimiento.