

EL TURISMO DE FERIA EN LA CINEMATOGRAFÍA ESPAÑOLA: EL CASO DE *DÍAS DE FERIA* (RAFAEL J. SALVIA, 1960)*

Olga García-Defez**

Resumen: El presente texto analiza el carácter polisémico de la producción cinematográfica *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960), caracterizada por combinar la función de publicitar la Feria Internacional del Campo de Madrid (1950-1975) con una contribución discursiva. Por un lado, se relaciona con la visión filo-fascista del campo y por otra, muestra a la nación española como un conjunto indivisible de regiones folclóricas.

Palabras clave: Turismo, Cinematografía Española, Franquismo, Feria Internacional del Campo.

Abstract: This article analyzes the polysemic nature of the film production *Días de feria* [Days of the Fair] (Rafael J. Salvia, 1960), characterized by combining the function of advertising the Feria Internacional del Campo [Madrid International Field Fair] (1950-1975) with a discursive contribution. On the one hand, it is related to the philo-fascist vision of the countryside and on the other, it shows the Spanish nation as an indivisible set of folkloric regions.

Key words: Tourism, Spanish Cinema, Francoist, Madrid International Field Fair.

I. INTRODUCCIÓN

En la cada vez más amplia bibliografía interdisciplinar que investiga el complejo fenómeno turístico existe una especialidad centrada en las relaciones entre el turismo y el medio cinematográfico, en la cual se encuentran aquellos trabajos que se ocupan de la participación activa del cine en el origen, formación y consolidación del imaginario turístico (Del Rey-Reguillo, 2007, 2013, 2017) y de la utilización del medio como herramienta de promoción turística de determinados espacios (Rosado Cobián y Querol Fernández, 2006; Mestre Pérez

y Del Rey-Reguillo y Stanishevski, 2008; Aertsen, 2011; Martínez Puche, 2012; Nieto Ferrando y Del Rey-Reguillo y Afinogueva, 2015; Flores Ruíz, 2015; Del Rey-Reguillo, 2020). Más escasos son los que se centran en las dependencias entre el carácter turístico de eventos de naturaleza económica y algunas producciones cinematográficas que supeditan su contenido a su documentación y publicitación (Camarero Rioja, 2010; Fernández-Cebrián, 2020).

Uno de estos acontecimientos es la feria, de cuya polisemia puede extraerse la definición de ser un “evento comercial, general-

* Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de I+D “Los espacios del cine español de ficción como factor de promoción turística del patrimonio geográfico y cultural autóctonos (Ref. HAR2016-77734-P)”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (MICIIN) del Gobierno de España para el período 1 de enero de 2017 al 31 de diciembre de 2020.

** Licenciada y doctora en Historia del Arte por la Universitat de València y miembro del grupo de investigación CITur. Su línea de investigación se centra en el cine popular tardofranquista.

mente celebrado de forma periódica y durante un período de tiempo reducido, donde en un espacio limitado que normalmente suele ser siempre el mismo, se concentra la oferta y la demanda (real y/o potencial) de uno o varios sectores económicos” (Rodríguez Oromendía y Muñoz Martínez y González Crespo, 2013, p. 457) y cuyo capital humano está formado por los expositores y por los visitantes de las ediciones, profesionales en el caso de ferias con acceso restringido o público en general en las ferias públicas. En ambos casos sus participantes son considerados como turistas de feria si realizan un desplazamiento con pernoctación, una categoría incluida en el turismo de negocios (*World Tourism Organization*, 2019) y distinta del denominado turismo de viajes de incentivos, consistente en viajes organizados por empresas para premiar e incentivar a sus empleados, distribuidores o clientes (González-Quijano, 1995) y diferente, así mismo, del turismo de reuniones, asociado a congresos, convenciones y jornadas.

Tanto las ferias profesionales como las públicas presentan una gran dependencia del factor económico y empresarial que parece haber provocado un olvido por parte de las instituciones sobre su potencialidad desde el punto de vista puramente turístico, a pesar de las elevadas cifras de participantes que presentan, hecho que contrasta con la atención recibida por el turismo de reuniones (Torregano Serrano, 1995; Flamarich y Duro, 2011). Esta inclinación a valorar más el aspecto económico de las ferias que su posibilidad de actuar de puente con el turismo urbano, de ocio y cultural se ve reflejada en la tendencia a investigar de forma cuantitativa su peso en la economía nacional (Flamarich y Duro, 2011) y local (Besteiro,

2003; Binimelis y Ordinas, 2003) y a calibrar el impacto económico que producen (Sarmiento García, 1995; Corral y Puigví y Ferrer, 2009; Martín Roda, 2011; Martos Molina, 2013).

Muy lejos de constituir un fenómeno moderno, las ferias comerciales, parejas a los mercados de productos locales, tienen sus raíces en la Antigüedad y aumentaron en número durante la baja Edad Media europea, junto a la consolidación de la ciudad como ente de organización territorial y núcleo social y cultural. La historia ferial de la actual España arranca en esas mismas fechas, dando ejemplos como la feria de Jerez de la Frontera, cuya concesión fue dada por Sancho VI en 1286, la feria de Burgos, concedida por Alfonso XI en 1339 (Rodríguez y Muñoz y González, 2013), la de Medina del Campo en el siglo XV (Mena Martín, 2007), etcétera, hasta llegar al siglo XX y la introducción de la feria de muestras como variante paralelo de la feria de mercado y de las grandes exposiciones regionales, internacionales y universales.

Es precisamente en los albores del siglo XX cuando se produce la filiación de las ferias con la cinematografía, tanto por convertirse en objeto de filmación como porque una parte de las proyecciones pioneras tuvieron lugar en barracones de ferias de espectáculos populares. Si rastreamos la historia del cine español hallamos ejemplos de cortometrajes que recogen eventos feriales y van salpicando las décadas del siglo XX, como *Vista de la entrada principal de la plaza de toros de Jerez el segundo día de feria* (Anónimo, 1899), *Feria de ganado en Villarrodona* (Fructuós Gelabert, 1911), *Tractores y malacate (Feria agrícola de*

Almudébar) (Antonio de Padua Tramullas, 1916), *Feria avícola en la Casa de Campo de Madrid* (Salvador Castelló de Plandolit, 1922), *Gran feria y fiestas en Játiva* (Pedro Elviro, ca. 1928), *La feria de Jerez* (Julián de la Flor, 1959), *Feria de Nueva York* (José Cárdenas, Cruz Novillo, 1963), *La feria en un día* (Alberto Carles, 1962), *La reina de la I Feria de las perlas en España* (Víctor Barrera, 1979), etcétera, amén de las filmaciones anónimas y sin datar depositadas en la Filmoteca Española, las producciones de NO-DO (1943-1981) y algunos números de su sección Imágenes. Revista cinematográfica, los documentos conservados en el fondo audiovisual del Archivo General de la Fira de Barcelona, materiales dispersos por las distintas filmotecas autonómicas y las que a buen seguro se han perdido dados los tristes datos de conservación del cine español hasta los años treinta del siglo XX.

En el sector de los largometrajes de ficción se han producido películas que, de forma más o menos equidistante, evocan temáticas relacionadas con algún tipo de feria, como las de corte taurino en el caso de *Leyenda de feria* (Juan de Orduña, 1946) y *Feria en Sevilla* (Ana Mariscal, 1962). Pero son otras producciones las que nos han interesado por supeditar su argumento de ficción a un evento concreto en contextos determinados, como el periodo de transición del sistema autárquico al aperturismo controlado durante la dictadura franquista. En este momento previo a las transformaciones socio-económicas desarrollistas se produjeron algunos films de ficción que, si bien no son representativos en número, muestran cómo servían de reclamo para futuras ediciones del evento que contenían y participaban, al mismo tiempo, de un re-

lato de mayor escala que los situaba en la órbita de algunos de los grandes mitos del franquismo elaborados desde la sublevación de 1936 (1). Con ellos se configuraba una triangulación poco frecuente donde se imbricaba evento, film y discurso, dando lugar a unas películas pobres desde el punto de vista filmico y de escasa relevancia en el recuerdo de críticos e historiadores, pero muy interesantes por mostrar cómo en un contexto coyuntural previo a la irrupción de la televisión, se aprovechaba el poder persuasorio del medio cinematográfico para incidir en los espectadores, tanto como potenciales turistas de las ferias y eventos incluidos en los argumentos, como consumidores pasivos de un discurso elaborado que encontraba en las pantallas de cine uno de sus mejores altavoces.

Si la feria es el evento detonante de la triangulación, su forma de inserción en el film debe ser el corazón del análisis filmico, resultando muy útiles aquellos planteamientos que introducen un desdoblamiento entre espacio físico y espacio simbólico (De Pádua y Duarte y Rodrigues, 2009) porque establecen un puente de unión con el carácter discursivo que ya poseen las ferias y con la posible adhesión del film a ese mismo discurso. La idea de que “las ferias, en cuanto a espacio de comercio y de sociabilidad, poseerían una función simbólica ejercida de acuerdo con el contexto en el cual están inmersas” (De Pádua y Duarte y Rodrigues, 2009, p.743) permite analizar la resignificación social de un espacio aparentemente neutro y su conversión en un “lugar” del imaginario colectivo y sirve así para reinterpretar la presencia del evento elegido, la Feria Internacional del Campo de Madrid

(1950-1975), en la sección audiovisual de sus campañas de divulgación, formadas por las filmaciones institucionales, los reportajes de NO-DO y la *rara avis* que supone el largometraje de ficción *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960), centrado en la cuarta edición de 1959.

Si tomamos *Días de feria* como objeto de estudio, precisamente por su carácter comercial e inscribirse en la ficción, su análisis se puede realizar desdoblado la presencia del recinto ferial en dos vertientes que acaban convergiendo hasta formar una unidad: el espacio físico, en asunción con la función propagandística del film, y el espacio simbólico, conectado con un universo cargado de elementos de la mitología franquista. Estos elementos ya se encontraban en la propia feria agrícola-ganadera porque la muestra trascendía su funcionalidad primigenia, puramente mercantil y de intercambio, y se insertaba en el andamiaje de un discurso más amplio sobre la visión del campo español, el sistema económico del país y la identidad nacional.

II. UNA FERIA, UN CORPUS FÍLMICO

Durante el franquismo la celebración, emplazamiento, duración, carácter y denominación de cualquier tipo de muestra comercial estaba regulada por la legislación, como muestra el Decreto de 26 de mayo de 1943 por el que se dictaban normas para la celebración de Ferias de Muestras y Exposiciones en España y en el extranjero (BOE, 10/06/1943, p. 5611) o los calendarios oficiales anuales de ferias, salones y exposiciones de carácter comercial establecidos

por la Comisaría General de Ferias y Promoción Comercial, dependiente de la Dirección General de Política Comercial (BOE, nº 264, 02/11/1968, p. 15.557). Dentro de esta normativización los concursos de ganado dependían del Comisariado de Ferias y Exposiciones. Pero fue desde el ámbito del sindicato único cuando en 1948 surge la idea de recuperar la antigua Feria de Ganaderos madrileña, a la par que se potenciaba la Casa de Campo, otrora lugar del asedio de las tropas sublevadas, como lugar de esparcimiento. Diego Aparicio López, delegado de Sindicatos en Colonización y presidente de la Junta Nacional de Hermanidades de Ganaderos, propulsó el proyecto y contó con Francisco Asís Cabrero y Jaime Ruiz como arquitectos encargados de transformar las instalaciones de la antigua Feria de Ganaderos en la sede de la nueva Feria Nacional del Campo (Coca Leicher, 2013), organizada por la Delegación Nacional de Sindicatos (DNS), órgano dependiente de FET y de las JONS.

La primera edición tuvo un carácter nacional y su proyecto se basó en la creación de cuatro zonas diferenciadas que acogían los cerca de veinte primeros pabellones reunidos bajo el eslogan “Traer el campo a la ciudad”. El resto de ediciones, tras el cambio de nombre a Feria Internacional del Campo, se inscriben cronológicamente en el franquismo y tuvieron lugar en 1950, 1953, 1956, 1959, 1962, 1965, 1968, 1970, 1972 y 1975. El afianzamiento de la feria y su internacionalización a partir de 1953 requirieron sucesivas ampliaciones que dieron pie a la construcción de nuevos pabellones, unos efímeros y otros permanentes, y a la proyección de nuevos espacios necesarios

para acoger los productos del sector primario expuestos, la maquinaria agropecuaria y las exhibiciones y concursos que completaban su oferta.

Sobre los aspectos relacionados con el proyecto primigenio, adiciones y remodelaciones arquitectónicas y urbanas y el estado actual de conservación del recinto ferial, remitimos a los estudios realizados desde el ámbito de la historia de la arquitectura (Urrutia Núñez, 1995; Coca Leicher, 2013; Palomares Figueres y Portalés Mañanós, 2014), para así dirigir nuestra atención a la producción audiovisual generada durante sus veinticinco años de vida (2), un corpus fílmico que muestra los esfuerzos institucionales por utilizar la cinematografía como memoria de actividades interna pero también como medio de dar a conocer la feria como cabeza visible del sector primario:

1. I Feria Nacional del Campo (27 de mayo-18 de junio de 1950). Dio lugar a *Reportaje sindical n° 16. I Feria nacional del Campo. Ganadería* (José López Clemente, 1950), producido por el Servicio de Información y Publicaciones de la Delegación Nacional de Sindicatos, y al n° 284 de Imágenes. La Revista Cinematográfica (NO-DO, 1950), que se conserva sin locución (3) y recoge una panorámica aérea de la feria, ejemplares de ganado, desfiles de carretas, casetas provinciales, actuaciones folclóricas y una serie de productos manufacturados que dejan fuera de plano cualquier industrialización. Todo ello con planos que dejan ver al público asistente, necesariamente mixto (profesionales y visitantes) por la presencia de niños. La feria aparece como noticia del NO-DO en los números 387-B (sin sonido), 388-A (sin sonido), donde se muestra la Cabalgata de las Regiones celebrada en el centro de Madrid con motivo de la feria y 388-B (sin sonido), con imágenes de los animales expuestos, productos agrícolas, distintos pabellones y el variado público asistente.
2. II Feria Internacional del Campo (23 de mayo-15 de junio de 1953). Se filmó *Reportaje sindical n° 24. Así es la feria* (José López Clemente, 1953), producido por Filmarte para la Delegación Nacional de Sindicatos; *Reportaje sindical n° 25: Ganadería, Feria Internacional del Campo* (José López Clemente, 1953), también producido por Filmarte para la Delegación Nacional de Sindicatos y centrado en la exhibición de ganado; *Feria Internacional del Campo* (Alberto Carles, 1953), por encargo de la Delegación Nacional de Sindicatos, y al n° 441 de Imágenes. La Revista Cinematográfica (NO-DO, 1953) titulada *En la Feria del Campo*. Los documentales del NO-DO número 543-A, que recoge la Cabalgata Folclórica a su paso por la plaza Cibeles y la Gran Vía, donde desfilan las cámaras oficiales sindicales agrarias de todo el país, carrozas ataviadas con símbolos de cada región y los miembros de los grupos folclóricos nacionales y extranjeros del concurso internacional de canciones y danzas; número 543-B, donde se muestran imágenes de la inauguración, encabezada por Franco, su esposa y el delegado nacional de sindicatos, se informa que la muestra es cinco veces mayor que la anterior y que los expositores son sindicales, oficiales y particulares y el número

545-A, con la visita de Franco y Carmen Polo y exhibiciones ganaderas.

3. III Feria Internacional del Campo (22 de mayo-24 de junio de 1956). Contó con *El campo en Madrid. III Feria Internacional del Campo* (Francisco Centol Lahoz, 1956), con guion del periodista Alfredo Marquerie y locución de Matías Prats. Documental realizado por los alumnos del segundo curso del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) sobre los pabellones nacionales de la feria de 1956, titulado *Un día de feria*, dirigido por Francisco Sánchez Muñoz y que se encuentra conservado en la Filmoteca Española sin montar. Y noticias en los NO-DO número 688-A sobre el concurso de carteles para la feria, 700-A y la cabalgata por el centro de la ciudad, 702-A y los concursos ganaderos y de equitación, 702-B sobre maquinaria agrícola, 703-B con la visita del ministro de Información y Turismo, 704-A y la clausura de la feria y 704-B y la exhibición de un helicóptero agrario.
4. IV Feria Internacional del Campo (25 de mayo-25 de junio de 1959). Se rodó *Vamos a la Feria del Campo* (Anacleto G. Apodaca, 1959), filmación producida por el Servicio de Extensión Agrícola de la Dirección General de Coordinación, Crédito y Capacitación Agraria del Ministerio de Agricultura, en color y de 14 minutos de duración; el nº 754 de Imágenes. Revista cinematográfica (NO-DO, 1959), titulada *El agro en la ciudad. IV Feria Internacional del Campo; Concurso nacional de tractoristas* (Anónimo, 1959), del Servicio de Extensión Agraria de la Dirección General de Coordinación, Crédito y Capacitación Agraria del Ministerio de Agricultura, de seis minutos y medio y en color, sobre el concurso de tractoristas presentado por Matías Prats; *Ganadería española fuente de riqueza* (Anónimo, 1959), producido por la Organización Sindical, sobre las diferentes especies y razas de ganado, de 13 minutos y en blanco y negro y el cortometraje *IV Feria Internacional del Campo* (José Luís de Zavala, 1959), de 21 minutos, en color y producido por Tarfe Films para la Organización Sindical. Con locución de Antonio García Quijada e interpretado por José Luis López Vázquez, Salud Rubio y Óscar Álvarez. Consiste en un “reportaje sobre la Cuarta Feria Internacional del Campo, a través del recorrido que realizan de la misma, un oficinista y una pareja de novios” (Camarero Rioja, 2010, pp.116-117). Según el catálogo de la Filmoteca Española el film contiene “Vistas aéreas de Madrid. Vehículos y tráfico de los años cincuenta o primeros sesenta. Seguimos a un perplejo oficinista (interpretado por José Luís López Vázquez), entrando en la Feria y recibiendo un plano de la misma. Se muestran pabellones de diferentes provincias. Cerámica española. Funcionamiento de un taller de artesanía. Danza. Baile de una jota. Maquinaria agrícola. El oficinista abandona la Feria” (Filmoteca Española, 2020). Los números de NO-DO 856-B con la inauguración oficial, 857-B con la cabalgata folclórica, 859-A y la presencia del cardenal-arzobispo de Tarragona y 859-B y su exhibición de maquinaria agrícola presidida por Franco en su tercera visita. Y por último, el film que nos

ocupa, *Días de feria*, rodado durante su celebración.

5. V Feria Internacional del Campo (23 de mayo-23 de junio de 1962). *La ciudad del campo. V Feria Internacional* (Ramón Sáiz de la Hoya, 1962); *La Feria en un día. V Feria Internacional del Campo* (Alberto Carles, 1962), con la supervisión del Servicio de Información y Publicaciones Sindicales de la Delegación Nacional de Sindicatos y producida por Alberto PC para la Delegación Nacional de Sindicatos y los números del NO-DO 1012-C, que recoge la inauguración, 1013-A, 1014-B y los desfiles de ganado y el 1016-C, con la semana de la maquinaria agrícola.
6. VI Feria Internacional del Campo (21 de mayo-21 de junio de 1965). Se rodó *VI Feria Internacional del Campo* (Alberto Carles, 1965) y *VI Feria Internacional del Campo* (Ángel Fernández Santos, 1965), producida por la Escuela Oficial de Cinematografía. El número 1067 de Imágenes. Revista Cinematográfica, de 10 minutos de duración y los números de NO-DO 1169-C sobre la inauguración y 1173-A, con una visita de Franco.
7. VII Feria Internacional del Campo (22 de mayo-23 de junio de 1968). Se produjo *VII Feria Internacional del Campo* (Juan Manuel de la Chica, 1968), el documental de NO-DO *Séptima Feria del Campo*, de 20 minutos de duración y el número 1325-B de NO-DO.
8. VIII Feria Internacional del Campo (20 de mayo-7 de junio de 1970). Dio lugar al reportaje en color de NO-DO titulado *Feria del Campo 1970* (Juan Manuel de la Chica, 1970) y los números de NO-DO 1430-A y 1431-B.
9. IX Feria Internacional del Campo (13 de mayo-5 de junio de 1972). Los números de NO-DO 1533-B, con la inauguración realizada por los Príncipes Juan Carlos y Sofía, y 1534-A, con la presencia de Franco y el Príncipe de Asturias.
10. X Feria Internacional del Campo (27 de mayo-16 de junio de 1975). Televisión Española (TVE) produjo *Carta de España n° 117: XXV Feria Internacional del Campo* (Apolonio Torres, 1975) y la feria apareció en los números de NO-DO 1692-A, 1693-A, 1693-B y 1694-A.

Desde el punto de vista cuantitativo destaca que en el corpus fílmico sea precisamente la cuarta edición la que acaparase más atención audiovisual. En el año de su celebración, 1959, el régimen se encontraba en una fase de consenso y apogeo (Tusell, 2007) con algunos hitos político-propagandísticos remarcables, como la inauguración del Valle de los Caídos el 1 de abril o la visita del presidente Dwight D. Eisenhower el 21 de diciembre, pero cada vez se hacía más evidente la necesidad de un cambio en la política económica, dada la situación de la economía española, al borde del colapso. El gobierno formado en 1957, reducido en número de falangistas y con la inclusión de tres ministros opusdeístas, tuvo que luchar con las claras reticencias de Franco y con su apego a la autarquía aislacionista hasta que logró aprobar en junio la elaboración del Plan Nacional de Estabilización Económica, ratificado con el Decreto-Ley 10/1959 de 21

de julio, de ordenación económica. Con él se apostaba por una estabilización urgente y una posterior liberalización de la economía que creaba la antesala de los sucesivos Primer (1964-67), Segundo (1968-71) y Tercer Plan de Desarrollo (1972-1975), que sumirían al país en un torrente de transformaciones socio-económicas que, aunque tardías e insuficientes, lograron llevar a cabo el “milagro español” que con autobombo publicitó el franquismo durante los años sesenta. Por tanto, la celebración de la cuarta edición de la feria se ubicaba en el inicio de un cambio de rumbo económico que afectó al campo con un lento crecimiento de su competitividad y mecanización, pero también condenándolo a un abandono a medio plazo por la necesidad de mano de obra en la pujante industria.

Sin embargo, para los realizadores de NO-DO las deficiencias cronificadas y el atraso evidente del campo español no podían tener ninguna cabida en sus reportajes y emitían una sensación de estabilidad, de prosperidad, de abundancia agropecuaria y de avance técnico extrañamente compatibilizado con la permanencia de utensilios y hábitos tradicionales. En aparente contradicción, las imágenes de los modernos tractores Pegaso se alternaban con la rueda, la elaboración artesana del queso o el prensado manual de la oliva (4). Así ocurre en *El agro en la ciudad. IV Feria Internacional del campo*, de Imágenes. Revista cinematográfica, donde la locución acompaña al espectador informando sobre maquinaria agrícola, caza, sección avícola, cabezas bovinas y vacunas, caballos de tiro y de exhibición y llama la atención sobre la arquitectura de la feria, mostrando la reproducción de la

Puerta de Toledo del pabellón de la ciudad castellano-manchega. Y termina con una procesión y ofrenda para rendir homenaje conjunto al Santísimo Sacramento el día del Corpus Christi, acto que se convierte en el elemento unificador, en la manifestación de la fe común y colectiva que cohesiona la variopinta representación de las regiones españolas y que ejemplifica la unidad de la nación.

Junto a la producción reseñada la cuarta edición de la feria también dio pie a *IV Feria Internacional del Campo* de José Luís de Zavala, que rompe el tono documental e incluye personajes de ficción recorriendo el recinto, a modo de preludeo de *Días de feria*. Pero nuestro film tiene otro precedente. En el terreno de la ficción ya se había producido un punto de conexión entre la realidad económica y la ficción cinematográfica en *Historias de la feria*, un film rodado en 1957 que se fijaba en la importancia de los recintos feriales como expositores de la actividad comercial y empresarial del país y supeditaba su guion a su reconocimiento y publicidad, centrando su acción en el recinto de la Feria Internacional de Muestras de Barcelona, actual Fira Barcelona, donde ese mismo año se había celebrado la XXV Feria Oficial e Internacional de Muestras de Barcelona (NO-DO nº 753A, 10/06/1957). Dirigida por Francisco Rovira Beleta y estrenada en febrero de 1958 (ICAA, 2020) como una película “Fina, moderna [e] interesantísima” (*ABC*, 16/02/1958: 94), la película conjuga, por una parte, el ensalzamiento de las condiciones económicas predesarrollistas, concretizadas en la producción de distintos sectores manufactureros e industriales y, por otra, la voluntad de influir en el

espectador medio como potencial turista de feria a través de un guion sencillo basado en las historias paralelas de varios personajes.

Quizás debido a cuestiones territoriales, la película despertó más interés en la crítica barcelonesa que en la madrileña y mientras que periódicos como *ABC* no le dedican ningún comentario, obtuvo una crítica en *La Vanguardia Española*. En el texto firmado por Martínez Tomás se afirma con acierto que *Historias de la Feria* destaca como “documental de ese magno certamen que es nuestra Feria de Muestras” (*La Vanguardia Española*, 22/05/1958: 38), mientras que, a nuestro entender, presenta una inconexión y falta de credibilidad de las subtramas episódicas de la ficción que provoca una acumulación que da lugar a una estructura dual desigual.

Esta organización filmica fue recogida muy poco tiempo después por el periodista y guionista Miguel Martín, quien acababa de firmar el guion de *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959). Retomando la idea de conjugar la persistente aparición de un espacio tan concreto como un recinto ferial y el desarrollo paralelo de ramificaciones de la trama, Miguel Martín creó el argumento y redactó el guion literario de *Días de feria*, un film que bascula entre la comedia y el musical. La película, producida por la productora Estela Films al igual que *Historias de la feria*, gozó del crédito sindical concedido por el Sindicato Nacional del Espectáculo y estuvo dirigida por Rafael J. Salvia, guionista y director en activo desde principios de los años cincuenta y que en ese momento de su carrera ya había co-escrito junto a Pedro Masó y dirigido las exitosas

Manolo, guardia urbano (1956) y *Las chicas de la Cruz Roja* (1958). El año de 1959 fue prolijo para el director, porque se estrenó *Nacido para la música*, rodada bajo su dirección, *El día de los enamorados* (Fernando Palacios), cuyo guion firmó junto a Pedro Masó y Antonio Vich, dirigió *Vida sin risas*, estrenada en septiembre de 1960 y el film que nos ocupa, *Días de feria*, estrenada el 23 de mayo de 1960 (ICAA, 2020) en el cine Capitol de Madrid.

III. RECORRA ESPAÑA SIN SALIR DE MADRID

El último bloque del NO-DO fechado el 1 de junio de 1959 comienza asegurando que “treinta y dos países participan en la cuarta Feria Internacional del Campo que es inaugurada por su excelencia el jefe del estado y su esposa y que constituye un espléndido conjunto demostrativo, además de las aportaciones extranjeras, del auge de nuestra riqueza agrícola y ganadera en sus diversos aspectos” (NO-DO, nº 856-B, 01/06/1959). Los fotogramas siguientes muestran cómo la comitiva encabezada por Franco y su esposa visita los pabellones extranjeros de Brasil y EE.UU., al mismo tiempo que la locución destaca y las imágenes reafirman, la variedad ganadera, el nuevo pabellón del Ministerio de la Vivienda, el de la Sección Femenina y la moderna maquinaria agrícola expuesta. Esta selección, semejante en forma y estilo a las entregas de NO-DO de 1950, 1953 y 1956, difiere de la efectuada desde la ficción por *Días de feria*, más centrada en borrar la presencia internacional, en transitar por los pabellones nacionales y en permanecer ligada a las actuaciones fol-

clóricas de la feria. El guion de *Días de feria*, a pesar de las semejanzas señaladas con *Historias de la feria*, invierte sus intereses y presenta una trama más endeble a la par que aumenta la presencia del espacio físico, hecho que no pasó inadvertido al crítico G. Bolín, quien calificó la película como mero “pasatiempo cinematográfico”, señalando que proporcionaba “una visión amplia y colorista de la Feria del Campo, casi protagonista del film” (*ABC*, 26/05/1960: 73), afirmación parcialmente correcta porque la mencionada visión dista mucho de ser amplia teniendo en cuenta las actividades y los pabellones que no aparecen ante la cámara.

La película arranca la acción en Cerejuela, pueblo de apariencia castellano-leonesa y ubicación imprecisa que se prepara para participar en la Feria Internacional del Campo de Madrid a través de su coro. El acto multitudinario de despedida está presidido por su alcalde, representación local del poder civil y única referencia a las instituciones políticas del país en todo el film, a pesar de la presencia que tenían en la organización de la feria y en su participación activa a través de pabellones, circunstancia que aparece especialmente remarcada en los correspondientes reportajes de NO-DO con las inauguraciones presididas por Franco, sus visitas posteriores o la asistencia de autoridades locales durante la celebración del día dedicado a cada provincia.

El film prosigue con la salida del autocar que va a trasladar al coro de Cerejuela a Madrid, uniendo la periferia con la ciudad que concentraba el centralismo del sistema organizativo durante la dictadura. A través de una elipsis temporal y espacial la imagen

muestra una panorámica del perfil urbano de la ciudad ligada por montaje con el arranque de los títulos de crédito, produciéndose el contacto entre el medio rural y el medio urbano, un tipo de escena que podría considerarse un motivo visual de relativa frecuencia en las pantallas del cine español. Durante los planos que sirven de soporte a los títulos de crédito la cámara sobrevuela la Casa de Campo e ingresa en la feria, permaneciendo en ella durante todo el metraje, salvo en dos escenas que no pierden la conexión discursiva con la feria, tal y como veremos, de manera que en la gradación del valor funcional del espacio en el relato fílmico, la feria ocupa el de protagonismo (Renard, 2017).

Las primeras panorámicas recogen los accesos al recinto ferial y muestran una gran cantidad de visitantes, presumiblemente curiosos y profesionales agropecuarios, que representan los “cuatro millones de personas [que] visitaron la feria” (*Revista de Girona*, 1959, p. 39) o los 4.600.000 visitantes que aseguraba *ABC* (01/06/1962, p.41). Bajo el acompañamiento de una música que había nacido diegética en la primera secuencia en Cerejuela y que se torna extradiegética, la cámara detecta y comienza a acompañar a tres personajes concretos, Damián (José Isbert), director del coro de Cerejuela, su nieta Rosa (Pilar Cansino) y Germán (Javier García), produciéndose la fusión entre la realidad referencial y la ficción.

A partir de este momento, la estructura narrativa basada en la yuxtaposición se va a implantar de una forma férrea y evidente al espectador, con un montaje que no intenta ocultarla ni suavizar las transiciones entre los acontecimientos de la feria y el desa-

rollo de una serie de subtramas ficticias en las que la acción irá pasando de unos personajes a otros, sin que se rompa el armazón invisible que sustenta la vertiente documental-propagandística del film. La mayor parte de estas pequeñas historias paralelas están protagonizadas por parejas jóvenes, bien de amigos, bien de novios, encontrándose el contrapunto en la figura de la extranjera Erika (Gisia Paradís), la alemana amiga del periodista Figueroa (José Luis López Vázquez).

La actuación de la ronda de Piedralaves (Ávila) supone el primer corte en el desarrollo de la trama e inaugura una serie de cuadros musicales repartidos por el metraje que irán compartimentándolo, estableciendo un sistema dual de organización narrativa formado por escenas que avanzan en las relaciones ficticias entre los personajes principales, a veces acompañados de música extradiegética, y las sucesivas muestras musicales diegéticas de las agrupaciones regionales.

Sin que se incluya ninguna información sobre los aspectos prácticos de la vertiente de turistas de feria de los protagonistas, como dónde pasan la noche o cómo se trasladan al recinto ferial, se inaugura una nueva jornada (5). En ella la presencia de Figueroa, convenientemente presentado como periodista del periódico *Pueblo* de la Organización Sindical, sirve de excusa para incluir una didáctica explicación del significado de una danza gallega por parte de un personaje secundario, insertada de una forma un tanto forzada y más cercana a un documental etnográfico: “En esta primera parte de la danza *patelas y pandeiros* varios marineros

pretenden simbolizar con sus movimientos la lucha cotidiana del hombre con el mar. La danza se remonta a un origen celta. Actualmente se baila más en la ría gallega de Arosa” (6). El folclore gallego continúa con la “Muñeira de Mazaricos”, particular porque “la bailan dos hombres y seis mujeres, porque corresponde a una comarca que es eminentemente emigrante. Los hombres escasean mucho” (7).

Con poco disimulo, los paseos de los protagonistas hacen escala en determinados stands, como el del sindicato del vino, o en algunos pabellones, como el del Plan Badajoz, una actuación iniciada en 1952 con la Ley de 7 de abril de 1952 sobre el Plan de obras, colonización, industrialización y electrificación de la provincia de Badajoz (BOE, 08/04/1952, p. 1.587) que intentaba paliar el atraso de la región y cuya existencia aparece en pantalla concretizada en una gran maqueta que muestra que, como dice Germán, “donde no había pueblos, ahora hay pueblos” (8), en referencia a la construcción *ex novo* de nuevas poblaciones (9). También se consideró oportuno incluir la voz grabada del pabellón que indica que “(...) y así hacer posible el cultivo en regadío de las extensas llanuras que antes lo eran en secano” (10), publicitando las actuaciones del Plan que pretendían aumentar la productividad agrícola y escondiendo su fracaso en el sector industrial (Barciela López y López Ortiz y Melgarejo Moreno, 1998).

A continuación, la estratagema de Figueroa de presentarse como torero ante Erika para impresionarla provoca un nudo narrativo que es aprovechado para trasladar mo-

mentáneamente la acción al Parque Sindical Deportivo Puerta de Hierro, al cual acceden los personajes gracias a las elipsis espaciales que permite la cinematografía, ya que el recinto se encontraba fuera de la Casa de Campo. El Parque Sindical, impulsado por la sección Educación y Descanso de la Organización Sindical Española, fue inaugurado con gran boato el 18 de julio de 1955 con Franco presidiendo un desfile de ocho mil atletas (*ABC*, 19/05/1955:1, 17, 18). Se trataba de un centro deportivo público que constituía una pieza más en el engranaje del control social que ejercía el gobierno a través del fomento del deporte como práctica social (López Gallegos, 2012) y contribuía a la ordenación del ocio familiar de las clases obreras madrileñas, las cuales, en la antesala del posterior *boom* económico que les permitiría gozar del turismo de costa y playa, se contentaban con el acceso a la piscina que vertebraba el recinto, la más grande de Europa en ese momento.

Siguiendo la pauta de la estructura marcada, se siguen alternando las actuaciones musicales y el tono documental del film aumenta, después de una hora de metraje, con unos planos cortos en duración de vacas, toros y cerdos y de exhibiciones ecuestres de la feria. La toma de contacto con la realidad referencial prosigue con la escena que ficciona el II Concurso Nacional de Ordeño previo a la feria (*ABC*, 10/05/1959, p. 93) y con la elección de la reina de la IV Feria Internacional del Campo, que en la vida real recayó en la Reina de la Belleza de Toledo (*Blanco y Negro Madrid*, 20/06/1959, p. 25). Pero esta unión puntual entre la variedad de la oferta de la feria y el film queda relegada para volver a la conexión musical

y las últimas escenas de cierre recogen la actuación del coro de Cerejuela, que debe intervenir *a cappella* ante la falta de sus músicos. Los castellanos cantan entre banderas rojigualdas y falangistas, filmados desde un leve contrapicado y acaban ganando, obviamente, el concurso. Con la llegada tardía de la banda de música de Cerejuela y con su inmediata salida del recinto ferial, se concluye circularmente el film.

IV. EL ESPACIO SIMBÓLICO: EL CAMPO RESERVA ESPIRITUAL Y LA NACIÓN ES UNA

En la clausura de la tercera edición de la Feria Internacional del Campo el ministro de agricultura Rafael Cavestany de Arduaga afirmó que la feria “no solamente ha sido un vehículo económico, sino también la prueba de la reserva de valores espirituales que posee nuestra patria” (NO-DO nº 704-A, 02/05/1956). ¿A qué valores se refería el ministro, susceptibles de ser contenidos en una feria de cerdos y caballos, de quesos y tractores, de sardanas y gaitas?, ¿qué finalidad extraeconómica poseía una feria que pretendía llevar el campo a la ciudad, mostrar a los agricultores y ganaderos las últimas novedades en maquinaria y a los madrileños los productos del agro? La respuesta a estas preguntas hay que buscarla en la concepción falangista del campo que perduraba en las postrimerías de la autarquía y en el nacionalismo centralizador que sirvió de base ideológica durante todo el periodo dictatorial.

Antes de producirse el desembarco tecnócrata el ideario falangista logró mantenerse en ámbitos tan importantes como el

sindical a través de la Organización Sindical Española y algunos de sus principios tuvieron cierta vigencia durante la postguerra y la autarquía. Uno de ellos fue su visión filofascista del campo. Con un discurso ruralista adecuado a una economía basada en el sector primario, el bloque falangista quiso monopolizar el sindicalismo agrario con la creación de la Hermandad Nacional de Labradores y Ganaderos, un proyecto que quedó zanjado en 1951 (Criado, 2004) pero relevante porque, recordemos, en su seno y de la mano de Diego Aparicio López, nació la idea de crear la Feria del Campo. Todos estos esfuerzos por controlar el ámbito rural procedían del deseo falangista de renovación nacional, compartido por el resto de tendencias dentro del franquismo, en el cual el *hombre del campo* tenía un papel importante porque representaba la esencia de la tradición frente a la corrupción de valores del medio urbano. En esta idealización del medio rural todo lo que procediese de él quedaba automáticamente ungido de la capacidad de representar lo verdaderamente incontaminado, tradicional, esencial.

La propia película transmite esta idea al principio y al fin de la misma. En el discurso de despedida del coro el alcalde dice que “los días de la feria que son nuestros, de los pueblos de toda España. Y aunque Cerejuela es de los más chicos, allá va también con las cuatro cosas que cosechamos y además, lo mejor que tenemos si se quitan las mozas de buen ver: nuestra canción. La canción de Cerejuela, que aprenden los hijos de los padres, y de los abuelos, y de los bisabuelos y que nadie sabe quién la inventó” (11). Lo que lleva el campo a la ciudad es algo más que una canción, es la tradición, es el co-

nocimiento que se transmite de generación en generación, la esencia que trasciende el tiempo y que, como el cine ya había enseñado en las dos versiones de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930, 1942) y en *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), se pierde en la ciudad. Por eso el coro de Cerejuela no puede dejar de ganar el premio extraordinario del concurso musical por “la pureza de sus voces, sin música que les acompañe, como cualquier manifestación natural de los hombres del campo”, es decir, por condensar sin artificios la esencia del medio rural. Dos afirmaciones que se tornan axiomas cuando son pronunciados por las voces de autoridad del alcalde y del presidente del jurado, las únicas figuras institucionales que se explicitan. Pero la exportación de los valores perennes del campo a la ciudad requiere algún escollo a salvar en favor del interés del argumento y esa función queda cumplida con la escena de presentación familiar entre Rosa y su novio. El desprecio de la altiva madre del chico, cigarrillo en mano, hacia Damián y Rosa es el choque, más cultural que económico (Germán parece ser el terrateniente del pueblo), entre las gentes del campo y las gentes de la ciudad, una relación que parece imposible y que se salda con el reajuste que supone la consolidación de un nuevo noviazgo entre Rosa y Germán, ambos naturales de Cerejuela.

Por otra parte, si nos detenemos en qué tipo de turistas de feria son los protagonistas veremos que la idea de divorcio entre campo y ciudad se reafirma. El destino turístico de los personajes es Madrid, pero de la ciudad nada se ofrece al espectador, salvo el recinto ferial y el Parque Sindical, de forma que el producto turístico que ocu-

pa el film se reduce a ambos espacios, claro indicio de que la voluntad del guionista no era mostrar la potencialidad turística global de la ciudad, sino concentrarse en el evento. El turismo que practican los personajes del film, que es activo, interior, interregional y de grupo (López Palomeque, 2015), deja fuera de la trama cualquier posibilidad de turismo de otro tipo y no se muestra el efecto *famtrip* que conduciría a los personajes a desear volver a Madrid como turistas culturales, de ocio o de cualquier otra variedad. De esta forma, en el film el contacto entre el campo y la ciudad comienza y acaba con la feria, sin que los pobladores del medio rural acaben de integrarse, aunque sea temporalmente, en la gran ciudad.

De forma paralela a esta visión del mundo rural como guardián de los valores eternos, en el film la música cobra una importancia que no deja de estar relacionada con esta función y que sirve de puente al discurso de nacionalismo centralista que también rige tanto la celebración de la propia feria como la selección de elementos de la misma de la película.

El estreno en salas de cine de *Días de feria* en 1960 coincidió con el décimo aniversario de la primera edición de la feria de 1950 y de igual forma que el visitante real del evento experimentaba un acercamiento parcial a las distintas provincias de España representadas por sus labores agrícolas y ganaderas, los personajes de ficción transitan por dos espacios. Por el espacio físico, real, anclado en la Casa de Campo, y por el espacio simbólico de una España imaginaria configurada a través de los contenidos seleccionados de los stands provinciales y

de las actividades de la muestra, entre los que destacan, hasta copar casi todo el metraje, las actuaciones musicales de carácter folclórico. La prueba de que el film permite el acceso del espectador a unos eventos y no a otros está en que la oferta de la feria era más amplia e incluía actuaciones como la del *Ballet Théâtre de Paris* dirigido por Maurice Béjart dentro de los festivales musicales que tenían lugar en el anfiteatro al aire libre del recinto ferial (*ABC*, 20/06/1959, p. 71). Con esta eliminación de las aportaciones internacionales, el espectador medio del film consumía solamente una visión regionalista y folclórica que reducía la riqueza cultural del país a fotos fijas que congelaban en el tiempo determinadas manifestaciones musicales. Este reduccionismo, basado en la selección de determinadas danzas y cantos tradicionales del amplio y variado folclore del país, formaba parte del uso interesado de la música folclórica con fines políticos que el régimen materializó a través de instituciones como la sección de Coros y Danzas de España de la Sección Femenina. Bajo el control de Pilar Primo de Rivera la sección tuvo un doble papel, ya que la función cultural de recuperar y fomentar distintas danzas y músicas de raigambre folclórica iba aparejada de un cariz propagandístico consciente que pretendía dulcificar la imagen de la dictadura y ocultar sus sombras, tanto dentro como fuera de las fronteras del país. Esta apropiación e instrumentalización de un elemento cultural que contribuía a la cohesión interna es uno de los agentes que intervinieron en la construcción de la identidad nacional del Nuevo Estado, junto a la educación, legislación, eliminación de otras identidades, etcétera. El folclore pasó a convertirse en la cara externa de la españolidad,

en una seña de identidad exportable que formaba parte de las campañas que intentaban barnizar de amabilidad un régimen que progresivamente iba buscando romper su aislamiento político. La habilidad de los Coros y Danzas fue utilizar una manifestación cultural formada por música, danzas, cantos y trajes, que era especialmente variada en el territorio español, estaba ligada a las tradiciones locales de las regiones y tenía su origen en la diversidad de la nación española, en un elemento de cohesión nacional que representaba los valores eternos, dentro de la retórica franquista, del pueblo español. Es posible que, precisamente por ser la cara visible de esa diversidad el folclore tuviese que ser absorbido lo antes posible por la maquinaria ideológica franquista, tarea que enseguida asumió Pilar Primo de Ribera recuperando y difundiendo el patrimonio musical pero también activando un puente sólido entre cultura y política.

Que el folclore se convirtió en una eficaz herramienta de adoctrinamiento político y social es un hecho que ha sido tratado en la historiografía, sobre el cual poco podemos añadir aquí, pero sí traer a colación porque *Días de feria* muestra hasta qué grado una película de ficción se convierte en un libro abierto sobre la época que lo produjo. El viaje del coro de Cerejuela a Madrid es un reflejo de la labor de la sección de Coros y Danzas (un coro numeroso a pesar de pertenecer a un pueblo presumiblemente pequeño), de la creación de estereotipos culturales con la selección de unos estilos en detrimento de otros (Busto Miramontes, 2012) (la “canción de Cerejuela” como único patrimonio local), del uso del folclore como acompañamiento de actos o acontecimientos oficiales (De la Asunción, 2017)

(concurso musical en el seno de una feria agropecuaria), de la conversión de una tradición regional, en este caso castellana, en una manifestación desprovista de cualquier tipo de identidad regionalista (no se ubica a Cerejuela en una provincia concreta y cantan en castellano) y del refuerzo del carácter estético y emocional que elimina el factor problemático de ese mismo regionalismo (Ortiz García, 2012) (contribución a un ente suprarregional cuando, al finalizar la actuación del coro, se grita de forma ascendente: “Viva Cerejuela”, “Viva Castilla”, “Viva España”).

Una serie de aspectos a los que se puede añadir otro bien visible en la película, la jerarquización de los cuadros musicales que la componen, que enlaza a su vez con otra característica del uso ideológico del folclore por el franquismo: la supremacía del folclore andaluz, su identificación como estilo condensador de la esencia nacional española y como carta de presentación ante el mundo. Si se aísla la banda sonora del film se observa que el peso de su parte diegética crea en el espectador una sensación de realidad y de inmediatez alejada de la ensoñación que permite la música extradiegética y la asunción de los códigos propios del género musical. Las intervenciones musicales son actuaciones reales de la propia feria y en su tratamiento se advierte una diferencia entre los grupos de Piedralaves (Ávila), La Coruña, Cáceres, Cataluña, Asturias, Canarias, País Vasco y Aragón y el cuadro de sevillanas que actúa en el coso de la plaza de toros de la feria ante una mayor cantidad de espectadores. La insistencia de Erika, sus continuas confusiones y su expectación particular sirven de anuncio de la esperada

aparición de los andaluces y se convierten en paradigma del estereotipo de turista extranjero que llegaba a España y que durante la siguiente década demandaría sol, playa y un folclore colorista, alegre y libre de connotaciones políticas:

- “Erika: ¿Andalucía?
- Figueroa: No, no, estos son los músicos de Piedralaves.
- Erika: ¡Oh, no Andalucía!
- Figueroa: ¿Pero por qué tenéis todos los extranjeros esa manía con Andalucía? Andalucía es España, sí, pero no toda” (12).

De esta forma, se abre en el film una doble vía de funciones extramusicales del folclore que contiene. Por un lado, el folclore regional, junto a los distintos acentos lingüísticos y trajes regionales, se convierte en la única seña diferenciadora de los habitantes de los cuatro puntos cardinales, eliminando cualquier conexión con un nacionalismo diferente al centralista. Además, que esta manifestación surgiese de las capas populares parecía ratificar su carácter de autenticidad, de ligazón con una españolidad ajena a cualquier contacto con el exterior. Por otra parte, y como hemos comentado, se produce una jerarquización y una elevación de un tipo concreto de manifestación folclórica, la andaluza, como resumen de la variedad peninsular e insular. El folclore andaluz se convierte en la representación de la esencia del carácter español y su consumo masivo por parte de los turistas extranjeros será potenciado desde los estamentos rela-

cionados con el turismo, en una tendencia que ya se venía desarrollando previamente (13), quedando fijada la imagen de España a los deseos que Erika expresa en el film: su único interés es el toreo y las sevillanas.

V. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de *Días de feria* que recoge el presente texto, elaborado desde las premisas del análisis fílmico y el análisis discursivo y enmarcado en el campo de estudio de las relaciones entre el fenómeno turístico y la cinematografía, nos permite asegurar la existencia de un contraste en el film. El que existe entre su poco peso historiográfico, su endeble estructura narrativa y su pobre estética con su interés como testigo del uso interesado de la cinematografía como medio de publicitación de eventos que trascienden el ámbito económico y se instalan en el ámbito de las ideas de corte político.

Con una apariencia externa de comedia que difumina la frontera con el género musical por la profusión de actuaciones musicales diegéticas y un guion sencillo que roza la simpleza, *Días de feria* cumple con su función de *spot* publicitario en formato de largometraje de ficción, a la par que contiene conexiones con dos de las grandes bases ideológicas del franquismo: su concepción del campo como guardián de los valores inmutables y eternos y de la nación española como un ente que conjuga una diversidad epidérmica con una unidad interna inquebrantable. Para unir y afianzar ambas ideas se recurre al folclore que estaba presente en las ediciones de la Feria del Campo y que se convierte en el ingrediente monopolizador de la trama.

BIBLIOGRAFÍA

- ABC (19/05/1955): Noticia, pp. 1, 17, 18.
- ABC (16/02/1958): Noticia, p. 94
- ABC (10/05/1959): Noticia, p. 93.
- ABC (20/06/1959): Noticia, p. 71.
- ABC (26/05/1960): Noticia, p. 73
- ABC (01/06/1962): Noticia, p.41.
- AERTSEN, V. U. (2011): *El cine como inductor del turismo. La experiencia turística en Vicky, Cristina, Barcelona*. En: Razón y palabra, vol. 16, nº 77, s/n.
- BARCIELA LÓPEZ, C., LÓPEZ ORTIZ, M^a I., MELGAREJO MORENO, J. (1998): *Autarquía e intervención: el fracaso de la vertiente industrial del Plan Badajoz*. En: Revista de Historia Industrial, nº 14, pp. 125-171.
- BLANCO Y NEGRO MADRID (20/06/1959): Reportaje, p. 25.
- BENET FERRANDO, V. J., SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2013): La españolada en el cine en Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX (MORENO LUZÓN, J. Y NÚÑEZ SEIXAS, X. M. (eds), Barcelona. En: RBA Libros, pp. 560-591.
- BESTEIRO, B. (2003): *El turismo de congresos y reuniones en la Comunidad Autónoma Gallega*. En: Papers de Turisme, nº 33, pp. 128-147.
- BINIMELIS, J., ORDINAS, A. (2003): *El turismo de reuniones y negocios en Mallorca*. En: Cuadernos de Turismo, nº 12, pp. 35-51.
- BOE (10/06/1943): Decreto de 26 de mayo de 1943 por el que se dictaban normas para la celebración de Ferias de Muestras y Exposiciones en España y en el extranjero. BOE, nº161, p. 5611.
- BOE (08/04/1952): Ley de 7 de abril de 1952 sobre el Plan de obras, colonización, industrialización y electrificación de la provincia de Badajoz. BOE, nº 99, p. 1.587.
- BOE (02/11/1968): Calendario oficial anual de ferias, salones y exposiciones. BOE, nº 264, p. 15.557.
- BOLÍN, G. (1960): *Informaciones teatrales y cinematográficas*. En: ABC (26 de mayo de 1960), p. 73.
- BUSTO MIRAMONTES, B. (2012): El folclore: los cuerpos en poder del NO-DO (1943-1948). En: Revista Transcultural de Música, nº 16, pp. 1-30.
- CAMARERO RIOJA, F. (2010): *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios. 1895-1981*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- CATÁLOGO. FILMOTECA ESPAÑOLA (2020): Recuperado de: < <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14351/ID16e4c5c4/NT2>>
- CINE PALACIO DE LA PRENSA (1958): "Historias de la feria". En: ABC, 16/02/1958, p. 94.
- COCA LEICHER, J. M^a. (2013): *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, E.T.S. Arquitectura.
- CORRAL, J. A., PUIGVÍ, S., FERRER, L. (2009): *¿Cómo ha ido la feria? Estimación del impacto económico de acontecimientos turísticos: tres estudios de caso*. En: Cuadernos De Turismo, nº 24, pp. 9-27.
- CRiado, C. (2004): *La Hermandad Nacional de Labradores y Ganaderos: el fracaso de un proyecto falangista autónomo de sindicalismo agrario, 1944-1951*. En: Historia del presente, vol. 3, pp. 87-104.
- DE LA ASUNCIÓN CRIADO, A. (2017): *El folclore como instrumento político: los coros y danzas de la Sección Femenina*. En: Revista Historia Autónoma: Revista multidisciplinar de la Asociación Historia Autónoma, nº 10, pp. 183-196.
- DEL REY-REGUILLO, A. (ed.) (2007): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia: Editorial Tirant lo Blanch.
- DEL REY-REGUILLO, A. (ed.) (2013): *Turistas de películas. Sus representaciones en el cine hispánico*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

- DEL REY-REGUILLO, A. (ed.) (2017): *Viajes de cine: el relato del turismo en el cine hispánico*, Valencia: Editorial Tirant Humanidades.
- DEL REY-REGUILLO, A. (2020): *Modelos, bondades y debilidades del turismo cinematográfico. El caso de la Ruta de cine BFM*. En: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 30, pp. 7-14.
- DE PÁDUA CARRIERI, A., DUARTE PIMENTEL, T., RODRIGUES LEITE-DA-SILVA, A. (2009): *Espacio, prácticas y representaciones sociales en el turismo de negocios. La Feria Hippie de Belo Horizonte (Brasil) y las construcciones simbólicas*. En: *Estudios y Perspectivas en Turismo*, vol. 18, nº 6, pp. 741-760.
- FERNÁNDEZ-CEBRIÁN, A. (2020): *Visiones del desarrollo. El pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York 1964-1965 y su producción audiovisual*. En: *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, vol. 2, nº 1, pp. 33-51.
- FLAMARICH, M., DURO, J. A. (2011): *Turismo de negocios (eventos) en España: análisis y perspectivas*. En: *Papers de Turisme*, nº 49-50, pp. 59-75.
- FLORES RUIZ, D. (2015): *Turismo cinematográfico y desarrollo económico local. El Festival de Cine de Huelva*. En: *Cuadernos de Turismo*, nº 36, pp. 175-196.
- GONZÁLEZ-QUIJANO, C. (1995): *El mercado de reuniones, congresos e incentivos en España*. En: *Estudios Turísticos*, nº 126, pp. 179-190.
- ICAA, BASE DE DATOS DE PELÍCULAS CALIFICADAS (2020): "Historias de la feria". Recuperado de <<https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=234950>>
- JUANA SARDÓN, A. (1972): *El ganado porcino en la Feria Internacional del Campo 1972. Ideas y sugerencias*. En: *Avances en alimentación y mejora animal*, nº 7, v. 13, pp. 437-439.
- LÓPEZ GALLEGOS, S. (2012): *El deporte como forma de control social: la actividad de la Obra Sindical de Educación y Descanso durante el franquismo*. En: *Historia, trabajo y sociedad*, nº 3, pp. 81-114.
- LÓPEZ PALOMEQUE, F. (2015): *Modalidades turísticas y tipológicas de espacios turísticos*. En: *Papers de Turisme*, nº 11, pp. 49-64.
- MARTÍN RODA, E. M^a. (2011): *El turismo de negocios: una actividad en auge en Espacios y destinos turísticos en tiempos de globalización y crisis (VV.AA.)*, Madrid: Universidad Carlos III, p. 5.
- MARTÍNEZ PUCHE, A. (2012): *Territorios de cine: desarrollo local, tipologías turísticas y promoción*, Alicante: Universidad de Alicante.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. (1958): *Windsor Palace: "Historias de la feria"*. En: *La Vanguardia Española*, 22/05/1958, p. 38.
- MARTOS MOLINA, M. (2013): *El papel del turismo de eventos en el desarrollo urbano. El caso de Expo Zaragoza*. En: *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, v. 11, pp. 57-71.
- MENA MARTÍN, I. (2007): *Medina del Campo: ferias generales*. En: *Salamanca, Revista de Estudios*, nº 55, pp. 13-25.
- MESTRE PÉREZ, R., DEL REY-REGUILLO, A., STANISHEVSKI, K. (2008): *The Image of Spain as a Tourist Destination Built Through the Fictional Cinema*. En *Journal Of Travel & Tourism Marketing*, nº 24 (2-3), pp. 185-194.
- NAVARRETE CARDERO, J. L. (2009): *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid: Quiasmo Editorial.
- NIETO FERRANDO, J., DEL REY-REGUILLO, A., AFINO-GUENOVA, E. (2015): *Narración, espacio y emplazamiento turístico en el cine español de ficción (1951 - 1977)*. En: *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 70, pp. 584-610.
- ORTIZ GARCÍA, C. (2012): *Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange*. En: *Gazeta de Antropología*, nº 28, pp. 1-22.
- PALOMARES FIGUERES, M^a T., PORTALÉS MAÑANÓS, A. (2014): *La Feria Internacional del Campo: un fértil laboratorio para Francisco Cabrero*. En:

Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975), Actas Preliminares. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra.

- RENARD, S. (2017): *El lugar como argumento: Función del espacio en The Way, La piel quemada y Torremolinos 73*. En Viajes de cine: el relato del turismo en el cine hispano (Del Rey-Reguillo, ed.), Valencia. En: Editorial Tirant Humanidades, pp. 223-235.
- REVISTA DE GIRONA (1959): La Feria Internacional del Campo, nº 7, p. 39. Recuperado de: <<https://www.yumpu.com/es/document/view/23263657/la-feria-internacional-del-campo-revista-de-girona>>.
- RODRIGUEZ OROMENDÍA, A., MUÑOZ MARTÍNEZ, A., GONZÁLEZ CRESPO, D. (2013): *Historia, definición y legislación de las ferias comerciales*. En: Anuario Jurídico y Económico Escorialense, nº 46, pp. 449-466.
- RODRÍGUEZ-TRANCHE, R., SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2001): NO-DO: el tiempo y la memoria, Madrid: Editorial Cátedra.
- ROSADO COBIÁN, C., QUEROL FERNÁNDEZ, P. (2006): Cine y turismo: una nueva estrategia de promoción, Madrid: Editorial Ocho y Medio.
- SARMIENTO GARCÍA, M. (1995): *El mercado de ferias y exposiciones y otros viajes de negocios*. En: Estudios Turísticos, nº 126. pp. 191-210.
- TORREGO SERRANO, F. (1995): *El espacio del turismo de negocios en Madrid*. En: Anales de Geografía de la Universidad Complutense, nº 15, pp. 719-729.
- TUSELL, J. (2007): Historia de España en el siglo XX, Madrid: Editorial Taurus.
- UNWTO. WORLD TOURISM ORGANIZATION (2019): Tourism Definitions. World Tourism Organization. DOI: <https://doi.org/10.18111/9789284420858>. Recuperado de: <<https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284420858>>
- URRUTIA NUÑEZ, A. (1995): *La arquitectura para exposiciones en el recinto de las Ferias del Campo de Madrid, 1950-1975, y los pabellones antiguos de I.F.E.M.A.* En: Anales del Instituto Madrileño, nº 35, pp. 177-196.
- S/D (1962): *La Feria Internacional del Campo*. En: Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar, nº 40, pp. 71-82.

NOTAS

(1) La intencionalidad de la película de actuar de reclamo para futuras ediciones de la feria está ligada a la existencia del evento y muere cuando este deja de celebrarse, de forma que su recepción sufre una gran transmutación con el paso del tiempo, alejando a los espectadores que la vieron de estreno en 1960 de los aproximadamente 736.000 espectadores de *Cine de barrio* (TVE, 1995-) del 13 de junio de 2020 (Según datos de la página web <<https://www.formulatv.com/audiencias/2020-06-13/>>), exentos de ser incentivados a visitar la feria y en los cuales se activa, según la edad, el resorte del recuerdo nostálgico o el interés por cinematografías pasadas.

(2) Una empresa paralela al eco que el acontecimiento tenía en la prensa de distintas especialidades, desde la arquitectura (*Hogar y arquitectura: revista bimensual de la obra sindical del hogar*, 1962) al sector agropecuario (*Avances en alimentación y mejora animal; Agricultura. Revista agropecuaria y ganadera*, 1971-75), pasando por la prensa diaria, y a toda una serie de productos relacionados con las sucesivas ediciones como carteles, folletos, calendarios de bolsillo, banderines, insignias, sobres, litografías, postales, medallas conmemorativas, cajas de cerillas, sellos, ceniceros, etcétera.

(3) Todas las entregas de NO-DO y de Imágenes. La revista cinematográfica están disponibles en: <<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>>. Sobre la creación, desarrollo, funciones, formas y contenidos de NO-DO en general remitimos a la bibliografía que lo ha analizado, sobre todo Rodríguez-Tranche y Sánchez-Biosca (2001).

(4) Esta mezcla en el contenido de los pabellones entre modernidad y tradición también afectaba al continente. En las sucesivas ampliaciones se fueron intercalando pabellones historicistas ligados a la tradición, con reproducciones de hórreos y masías catalanas, con nuevas soluciones arquitectónicas que representaban la modernidad de la arquitectura española de los años cincuenta y sesenta.

(5) La prensa escrita sí dio cuenta de los problemas que surgían con el alto número de visitantes de la feria: “Madrid disfruta de una gozosa inundación humana que ha llevado a crear un verdadero problema al ramo de hostelería en todos sus grados, hasta el punto de que tenemos noticias de que ha sido ya necesario proporcionar habitaciones para pernoctar, en casas particulares, a gran número de personas” (*ABC*, 01/06/1962, p. 41).

(6) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(7) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(8) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(9) En este recorrido se obvian otros pabellones significativos de la IV Feria, como el recién construido Pabellón del Ministerio de la Vivienda.

(10) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(11) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(12) *Días de feria* (Rafael J. Salvia, 1960).

(13) La propia cinematografía da ejemplos remotos del uso del flamenco como imagen de España en ferias y convenciones, como la filmación de Louis Lumière titulada *Danse espagnole de la Feria Sevillanos* rodada durante la Exposición Universal de París de 1900. Sobre el origen, formación y significado de la “españolada” remitimos a Benet y Sánchez-Biosca, (2013) y a los trabajos de José Luís Navarrete (2009).