



Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

*Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología*

**CON BATA DE COLA, PERO CRISTIANA Y DECENTE. ESTRELLATO Y GÉNERO  
EN EL CINE MUSICAL DEL FRANQUISMO (1957-1975)**

**Doctoranda:**

Irene Marina Pérez Méndez

Oviedo, julio 2024



Universidad de Oviedo

*Departamento de Historia del Arte y Musicología*

*Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología*

**CON BATA DE COLA, PERO CRISTIANA Y DECENTE. ESTRELLATO Y GÉNERO  
EN EL CINE MUSICAL DEL FRANQUISMO (1957-1975)**

**Doctoranda:**

Irene Marina Pérez Méndez

**Directora:**

Dra. María Del Mar Díaz González

Oviedo, julio 2024



## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: Con bata de cola, pero cristiana y decente. Estrellato y género en el cine musical del franquismo (1957-1975)	Inglés: Con bata de cola, pero cristiana y decente. Stardom and Gender in Francoist Musical Cinema (1957-1975)
2.- Autora	
Nombre: Irene Marina Pérez Méndez	
Programa de Doctorado: Historia del Arte y Musicología	
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología	

### RESUMEN (en español)

Tomando como referencia el estreno de la película *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), y ahondando en aquella filmografía históricamente desatendida por su condición comercial, popular y sentimental, esta tesis doctoral examina, a través de una metodología interdisciplinar que parte de los estudios culturales y de género, la construcción de la feminidad y masculinidad franquistas. Su representación y eventual subversión en la cinematografía musical producida a lo largo del periodo desarrollista.

Entendido como espacio donde se suspende temporalmente la realidad, el escenario adquiere un potencial transgresor en la medida en que dota a los y las artistas de una plataforma desde la que arrojar —performar— alternativas al modelo normativo familiar nacionalcatólico. Así, la recreación cinematográfica de los espectáculos de cuplé y variedades a finales de la década de 1950 sirve como bisagra para comprender de qué modo las categorías sexo-genéricas y la propia identidad nacional se negocian en el terreno fílmico tras el paso a una economía capitalista y la injerencia de modas extranjeras; protagonista y principal atractivo de los musicales, el cuerpo de la mujer folklórica será objeto de diferentes hibridaciones a lo largo de la década. Revestido y desvestido de connotaciones que oscilan entre la decencia y el escándalo, el relato de Carmen Sevilla, Marisol o Rocío Jurado es también un reflejo del devenir del régimen franquista y el control biopolítico del cuerpo de la ciudadanía. Simultáneamente, estrellas masculinas como Manolo Escobar contribuyeron a la fabricación de una mitología popular de corte donjuanesco que apelaba al proletariado masculino en clave «moderna pero española». No obstante, frente al modelo de masculinidad hegemónica, el imaginario audiovisual registró comportamientos «desviados» que permiten recuperar genealogías disidentes, toleradas al abrigo de la ficción musical.

### RESUMEN (en Inglés)

Taking the premiere of the film *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) as a departure point, this dissertation examines the construction of Francoist femininity and masculinity through an interdisciplinary methodological framework of both cultural and gender studies. Considering the representation of these categories and their subversiveness in the musical cinema of the *Spanish Miracle*. This thesis also focuses on a set of films historically forgotten due to its commercial, popular and sensitive nature.

Characterised as a space where reality is temporarily suspended, the stage acquires a subversive potential, as it enables artists —both male and female— to perform an alternative model to that supported by the national-catholic ideology. The cinematic representation of cuplé and variety shows at the end of the 1950s, thus, may be used as a tool to understand how sex-



Universidad de Oviedo

gender categories and national identity are negotiated in the film arena within the transition to a capitalist economy and the foreign influence. As the main character and attraction on those musical films, the body of the *folklórica* would be dressed and undressed with the veil of decency or scandal during the decade. Hence, the story of Carmen Sevilla, Marisol and Rocío Jurado reflects the development of Francoist Spain body politics over its population. Simultaneously, male stars such as Manolo Escobar contributed to the creation of a popular Don Juanesque mythology that engaged with the male proletariat in a “modern but Spanish” key. Nevertheless, as opposed to the hegemonic masculinity, the cinematic framework shows deviate behaviors, excused due to its condition as musical fiction, that allow for dissident genealogies to be recovered.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO  
EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**



Universidad de Oviedo

**Con bata de cola, pero cristiana y decente. Estrellato y género en el cine musical del franquismo (1957-1975)**

Autora: Irene Marina Pérez Méndez

Directora: María del Mar Díaz González

Tesis doctoral

Programa Oficial de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

Facultad de Filosofía y Letras

# Agradecimientos

Existe una falsa retórica alrededor de la investigación doctoral como camino a recorrer a tientas de modo solitario. Un esfuerzo hercúleo que se termina con ahogo y cansancio. Algo de esto último es cierto, pero no lo demás. Muchas son las manos que intervienen en el proceso de germinación de la tesis. Las mías, desde luego, no son las únicas. La escritura, como la propia vida, es un proceso que sólo puede entenderse desde lo colectivo.

Reservo este espacio para agradecer, de todo corazón, a todas aquellas personas que han hecho posible que pueda estar hoy aquí escribiendo estas palabras; también para celebrar la existencia de un sistema de educación pública, que me ha permitido formarme a lo largo de toda mi trayectoria universitaria, para culminar con un contrato predoctoral concedido por el Gobierno del Principado de Asturias que abrió la posibilidad de dedicarme en exclusiva a esta investigación.

En primer lugar, gracias a Mar, mi directora, por su paciencia, comprensión y cariño, por confiar en mí siempre y acompañarme sin dudar en todos los cambios de rumbo —no pocos— de este proyecto. Gracias también a Julia Garraio, del Centro de Estudios Sociais de la Universidade de Coimbra, por su generosidad, consejos e ideas que prendieron una parte fundamental de esta investigación. A mis compañeras del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, que son también amigas.

Toda mi gratitud al personal de las bibliotecas, archivos y centros de documentación, por su amabilidad y labor invisible, pero esencial para cualquier investigación.

A mi familia, a mis amigas y a Darío, que me han sostenido —literal y figuradamente— a lo largo de estos años. Gracias por cuidarme y por acompañarme siempre.

# Índice de contenidos

Índice de figuras .....	- 6 -
Relación de tablas.....	- 9 -
<b>1. Introducción.....</b>	<b>- 11 -</b>
1.1. Razones para un tema .....	- 12 -
1.2. Objetivos .....	- 15 -
1.3. Estado de la cuestión.....	- 17 -
1.3.1. <i>Más que unas tijeras: breves notas sobre la censura cinematográfica durante el franquismo</i> .....	- 18 -
1.4. Metodología y fuentes .....	- 31 -
<b>2. Ser mujer en el franquismo .....</b>	<b>- 36 -</b>
2.1. De la mantilla a la sopa de sobre .....	- 39 -
2.1.1. <i>Las que tienen que servir</i> .....	- 39 -
2.1.2. <i>Las reinas de su casa</i> .....	- 42 -
2.2. (A)tópica, atípica, antifémmina .....	- 48 -
<b>3. Del cuerpo y de la patria. Relecturas del ciclo histórico del primer franquismo .....</b>	<b>- 52 -</b>
3.1. El cuerpo vaciado. Una nación feminizada.....	- 52 -
3.2. Lecturas neobarrocas: la alegoría como herramienta de análisis.....	- 60 -
3.2.1. <i>El destino de la mujer falangista: las revistas Medina e Y (1938-1945)</i> .....	- 65 -
3.2.2. <i>Literatura escolar: reinas y madres</i> .....	- 69 -
3.3. El cuerpo recuperado. De cupletista a <i>folklórica</i> .....	- 78 -
<b>4. Del primero al último. Visiones y revisiones del cuplé en la pantalla.....</b>	<b>- 83 -</b>
4.1. ¿Será alguna cosa el cuplé? .....	- 84 -
4.1.1. <i>Aves precursoras. La subversión del cuplé</i> .....	- 88 -
4.1.2. <i>Filmografía y características</i> .....	- 94 -
4.2. Aquellas tardes en el Ritz. Razón nostálgica de un reinado efímero.....	- 103 -
4.2.1. <i>El cuplé como lugar de memoria</i> .....	- 108 -
4.2.2. <i>El cuplé como «cinema nacional»: españolada y españolidad</i> .....	- 113 -
4.2.3. <i>El cuplé como nuevo «cine de época»</i> .....	- 117 -
4.3. Parodia y reciclaje.....	- 126 -
4.3.1. <i>De aquellos pleitos... Algunas notas sobre Miss Cuplé (Pedro Lazaga, 1959)</i> - 126 -	
4.3.2. <i>Una nueva exégesis de lo ínfimo: reciclaje musical en 1970</i> .....	- 131 -
4.3.3. <i>Dos caminos para la parodia. Pierna creciente, falda menguante (Javier Aguirre, 1970) y Corazón solitario (Francesc Betriu, 1973)</i> .....	- 134 -
<b>5. Sara Montiel: esplendor y ocaso de una mujer superlativa .....</b>	<b>- 148 -</b>
5.1. Consideraciones sobre un mito .....	- 149 -
5.1.1. <i>El devenir de la mora ardiente</i> .....	- 150 -
5.2. Análisis de la filmografía seleccionada.....	- 161 -
5.2.1. <i>Tuset Street (Luis Marquina, 1968)</i> .....	- 161 -
5.2.2. <i>Varietés (Juan Antonio Bardem, 1971)</i> .....	- 174 -
5.3. Sara, Saritísima, Saritona: la mujer y la máscara .....	- 183 -

6.	¿Y después del cuplé? Modernas, folklóricas y yeyés .....	- 190 -
6.1.	Melenas al viento: la juventud yeyé.....	- 191 -
6.2.	Cenicienta y Magdalena. Anatomía de la mujer artista .....	- 194 -
6.2.1.	<i>Galería de muchachitas I: Marisol/Pepa Flores</i> .....	- 194 -
6.2.2.	<i>Galería de muchachitas II: Rocío Dúrcal</i> .....	- 203 -
6.2.3.	<i>Los peligros del cabaret</i> .....	- 214 -
6.3.	<i>Tengo el cuerpo empapado de mi patria. Cartografía del cuerpo folklórica</i> .....	- 224 -
6.3.1.	<i>Lola Flores: faraona nacional</i> .....	- 232 -
6.3.2.	<i>Carmen Sevilla: la niña bien contra el techo de cristal</i> .....	- 239 -
6.3.3.	<i>Rocío Jurado: una chica casi decente</i> .....	- 245 -
6.4.	Análisis de la filmografía seleccionada.....	- 252 -
6.4.1.	<i>Proceso a una estrella (Rafael J. Salvia, 1966)</i> .....	- 253 -
6.4.2.	<i>Carola de día, Carola de noche (Jaime de Armiñán, 1969)</i> .....	- 259 -
6.4.3.	<i>Las Leandras (Eugenio Martín, 1969)</i> .....	- 266 -
6.4.4.	<i>La cera virgen (José María Forqué, 1972)</i> .....	- 277 -
6.4.5.	<i>Casa Flora (Ramón Fernández, 1973)</i> .....	- 289 -
7.	<b>Ser hombre en el franquismo: una aproximación</b> .....	- 301 -
7.1.	Del cruzado al <i>pater familias</i> .....	- 304 -
7.2.	El burlador y las suecas .....	- 307 -
7.2.1.	<i>Donjuanismo y landismo</i> .....	- 312 -
8.	<b>Moderno, pero español. Manolo Escobar y el estrellato masculino</b> .....	- 319 -
8.1.	Un hombre del campo: masculinidad productiva y mito <i>self-made</i> .....	- 324 -
8.1.1.	<i>De carros y capotes o algunas consideraciones previas sobre los héroes del plan de desarrollo</i> .....	- 324 -
8.1.2.	<i>Masculinidad productiva: análisis de la filmografía seleccionada</i> .....	- 332 -
8.1.3.	<i>Faceta artística: análisis de la filmografía seleccionada</i> .....	- 346 -
8.2.	Me gustan las mujeres: masculinidad donjuanesca y guerra de sexos.....	- 351 -
8.2.1.	<i>Amores extranjeros: análisis de la filmografía seleccionada</i> .....	- 351 -
8.2.2.	<i>Escobar versus Velasco: análisis de la filmografía seleccionada</i> .....	- 358 -
9.	<b>Plumas y abanicos: aleteos tolerados</b> .....	- 364 -
9.1.	Lo homosexual y lo <i>queer</i> . Breve apunte metodológico.....	- 364 -
9.2.	Lecturas <i>queer</i> del cine del franquismo. Estado de la cuestión.....	- 367 -
9.3.	Vagos, maleantes, peligrosos y perversos: discursos jurídicos sobre el homosexual en el franquismo .....	- 369 -
9.4.	Cuplé, copla y subcultura homosexual .....	- 376 -
9.4.1.	<i>Cuplé y escena transformista</i> .....	- 377 -
9.4.2.	<i>Copla: emoción y supervivencia/resistencia</i> .....	- 383 -
9.5.	Análisis de la filmografía seleccionada .....	- 389 -
9.5.1.	<i>Diferente (Luis María Delgado, 1961)</i> .....	- 389 -
9.5.2.	<i>Mi hijo no es lo que parece (Angelino Fons, 1973)</i> .....	- 399 -
9.5.3.	<i>Una pareja... distinta (José María Forqué, 1974)</i> .....	- 408 -
10.	<b>Hombres que lloran, mujeres que gritan: el caso de Raphael</b> .....	- 418 -
10.1.	Raphael y raphaelismo.....	- 420 -
10.1.1.	<i>Aproximaciones a un mito diferente</i> .....	- 420 -
10.1.2.	<i>Usos amorosos del raphaelismo</i> .....	- 421 -
10.2.	Análisis de la filmografía seleccionada: construyendo al héroe romántico de la mano de Mario Camus.....	- 428 -
10.2.1.	<i>Cuando tú no estás (1966)</i> .....	- 432 -

10.2.2. <i>Al ponerse el sol (1967)</i> .....	- 434 -
10.2.3. <i>Digan lo que digan (1968)</i> .....	- 437 -
<b>Conclusiones</b> .....	- 443 -
<b>Conclusions</b> .....	- 448 -
<b>Fuentes y bibliografía</b> .....	- 453 -
Centros de documentación.....	- 454 -
Fuentes primarias .....	- 454 -
Fuentes hemerográficas .....	- 458 -
Fuentes jurídico-legislativas .....	- 459 -
Fuentes audiovisuales .....	- 459 -
Fuentes secundarias.....	- 464 -
<b>Anexos</b> .....	- 486 -
Fichas de las películas .....	- 487 -

## Índice de figuras

[Fig.1] A la izquierda «Sara Montiel fotografiada en su casa de Madrid» (Joana Biarnés, 1968). Fuente: Archivo Joana Biarnés. Imagen cedida por la Fundación Photographic Social Vision; a la derecha fotografías de Sara Montiel cocinando para un reportaje de la revista Ama (1960, 15 de mayo). Fuente: Biblioteca Nacional de España.....	- 38 -
[Fig.2] Reportaje de Lola Flores para la revista Radiocinema (1957, 31 de agosto) Fuente: Centro de Documentación Dolores Devesa .....	- 46 -
[Fig.3] Arriba:Obreras en una fábrica (1976), Playa de Sitges (1966) y Elsa Peretti en Bocaccio (1967) .....	- 49 -
[Fig.4]A la derecha, cartel de la película Agustina de Aragón. Fuente: IMDB; a la izquierda, cartel de la obra de teatro Oye patria mi aflicción. Fuente: Triunfo (1977). .....	- 59 -
[Fig.5]Ilustración de Fortunato Julián para el relato «Heroísmo». Fuente: Bolinaga (1940). .....	- 75 -
[Fig.6]Ilustración España como la Reina Isabel. Fuente: Giménez Caballero (1943)..	- 76 -
[Fig.7] Cronología del desarrollo del cuplé en España. Fuente: Elaboración propia...	- 85 -
[Fig.8] Páginas de las revistas Tararí (1936) y Crónica (1930). Fuente: Hemeroteca BNE.	- 93 -
[Fig.9] Anuncios Medias MONSY aparecidos en la publicidad del periódico ABC entre agosto y noviembre de 1957. Fuente: Hemeroteca ABC. ....	- 106 -
[Fig.10] Mary Santpere en una escena de Miss Cuplé. ....	- 131 -
[Fig.11] Títulos de apertura Pierna creciente, falda menguante .....	- 135 -
[Fig.12] La Polaca en una escena de Corazón solitario .....	- 141 -
[Fig.13] Publicidad Corazón solitario. Fuente: Nuevo Fotogramas (1973) .....	- 145 -
[Fig.14] Escena final de La mujer perdida (1966) .....	- 153 -
[Fig.15] Sara Montiel en la escena final de Pecado de amor (1961) .....	- 154 -
[Fig.16] Viñeta de humor sobre Sara Montiel firmada por Perich. Fuente: Nuevo Fotogramas (1971) .....	- 156 -
[Fig.17] Presencia metacinematográfica de Esa mujer en La mala educación (2004)	- 160 -
[Fig.18] Secuencia del striptease de Violeta en Tuset Street (1968) .....	- 169 -
[Fig.19] Jordi observando la actuación de Violeta en El Molino.....	- 170 -
[Fig.20] Fotomontaje Sara Montiel y Bardem. Fuente: Nuevo Fotogramas (1971) ...	- 177 -
[Fig.21] Ana y Carmen en el camerino en Cómicos (arriba) y Varietés (abajo). .....	- 181 -
[Fig.22] Primeros planos del personaje de Carmen en Cómicos (arriba) y Varietés (abajo). .....	- 182 -

[Fig.23] Reportaje «Sara en la tumba de Marilyn». Fuente: Nuevo Fotogramas (1972)-	187
-	
[Fig.24] Marisol y Rafael de Córdoba en Cabriola.....	196 -
[Fig.25] Rocío Dúrcal en Cristina Guzmán. ....	210 -
[Fig.26] A la izquierda portada de «Diferente». Fuente: www.discogs.com; a la derecha «Españolas famosas en un retrato de grupo» (Joana Biarnés, 1965). Fuente: Archivo Joana Biarnés. Imagen cedida por la Fundación Photographic Social Vision .....	227 -
[Fig.27] Fragmentos de la sección Filmtrola sobre las folklóricas. Fuente: Nuevo Fotogramas (1972) .....	228 -
[Fig.28] Cuestionario sobre folklóricas. Fuente: Pronto (1973) .....	229 -
[Fig.29] Carmen Sevilla por César Lucas para Triunfo (1968). Fuente: Triunfo digital .....	242 -
[Fig.30] Fotograma de apertura de Proceso a una estrella. ....	255 -
[Fig.31] Maternidad y matrimonio en Proceso a una estrella. ....	256 -
[Fig.32] Rocío Jurado en diversas actuaciones musicales de la película. ....	257 -
[Fig.33] Rosa Lucena cantando para los emigrados .....	258 -
[Fig.34] Rosa Lucena como centro del espectáculo. ....	259 -
[Fig.35] Marisol en dos escenas musicales de Carola de día, Carola de noche. ....	262 -
[Fig.36] Escena musical de estilo modernista de Carola de día, Carola de noche. ....	263 -
[Fig.37] Títulos iniciales Carola de día, Carola de noche. ....	265 -
[Fig.38] Comparativa de primeros planos de Las Leandras (arriba) y Varietés y Esa Mujer (abajo). ....	267 -
[Fig.39] Collage realizado a partir de los títulos de apertura de Las Leandras. Fuente: Elaboración propia .....	272 -
[Fig.40] Rocío Dúrcal camuflada (arriba) y moderna (abajo) en Las Leandras. ....	273 -
[Fig.41] Comparativa de fotogramas de Los caballeros las prefieren rubias (izquierda) y Las Leandras (derecha) .....	274 -
[Fig.42] Rocío Dúrcal como seductora en Las Leandras. ....	275 -
[Fig.43] Primer y último fotograma de La cera virgen. ....	279 -
[Fig.44] Don Florencio acechando a las hermanas. ....	281 -
[Fig.45] Primer número musical de La cera virgen. ....	282 -
[Fig.46] Número musical La cera virgen. ....	283 -
[Fig.47] Número procesional con Carmen Sevilla entronizada. ....	284 -

[Fig.48] Publicidad de La cera virgen. ABC (1972, 20 de febrero). Fuente: Hemeroteca ABC .....	285 -
[Fig.49] Carmen Sevilla antes y durante el paso procesional.....	287 -
[Fig.50] Conjunto de fotogramas de La cera virgen. ....	288 -
[Fig.51] Lola Flores en el primer número musical de Casa Flora. ....	292 -
[Fig.52] Personajes de Casa Flora enfrente y a través del ojo de la cerradura . ....	293 -
[Fig.53] Lola en diversos momentos del número musical «Cómo me las maravillaría yo». -	294 -
[Fig.54] Lola Flores y Estrellita Castro en conversación. ....	295 -
[Fig.55] Comparativa de fotogramas de Casa Flora (arriba) y estancias del Madonna Inn (abajo). Fuente: Elaboración propia.....	299 -
[Fig.56] El Cordobés en Aprendiendo a morir .....	331 -
[Fig.57] A la izquierda postal turística con el motivo del burro-taxi hallada en el portal Todocolección. A la derecha, Manolo Escobar seduciendo a las turistas en La mujer es un buen negocio.....	354 -
[Fig.58] Edmond de Bries en la portada de Eco artístico (1918). Fuente: Hemeroteca BNE .....	379 -
[Fig.59] Noticia sobre los transformistas Derkas y Hansi Strum publicada en la revista Crónica (1931). Fuente: Hemeroteca BNE.....	381 -
[Fig.60] Programa de mano de Esta es mi vida. Fuente: Muséu del Pueblu d'Asturies-	384 -
[Fig.61] Conjunto de ilustraciones de Nazario extraídas del Abecedario para mariquitas (Luque, 2021). Fuente: Elaboración propia .....	388 -
[Fig.62] Selección de planos iniciales de Diferente.....	392 -
[Fig.63] Publicidad de la película Diferente. Fuente: Fotogramas (1961) .....	396 -
[Fig.64] Conjunto de ilustraciones promocionales de la película Diferente. Fuente: Elaboración propia a través de los archivos de la Hemeroteca ABC.....	397 -
[Fig.65] Recortes publicitarios de Mi hijo no es lo que parece publicados en el ABC los meses de marzo y abril de 1974. Fuente: Hemeroteca ABC. ....	402 -
[Fig.66] Fotografías de Jeanloup Sieff a Jorge Lago. Fuente: Pinterest. ....	403 -
[Fig.67] Jorge Lago en su número musical de Mi hijo no es lo que parece.....	405 -
[Fig.68] Programa de mano de Una pareja distinta. Fuente: Todocolección. ....	413 -
[Fig.69] Charly y Zoraida compartiendo espacio en su vivienda .....	416 -
[Fig.70] Plano/contraplano del primer encuentro de los protagonistas de Cuando tú no estás. ....	433 -

[Fig.71] Raphael en el paisaje en un número musical de Al ponerse el sol.....	- 434 -
[Fig.72] Raphael explorando la vivienda de los Pearson. ....	- 436 -
[Fig.73] Primeros planos finales de Raphael en Digan lo que digan. ....	- 438 -
[Fig.74] Cortejo entre Rafael y Blanca en Digan lo que digan.....	- 440 -

## Relación de tablas

Tabla 1. Relación de disposiciones legislativas en materia de censura. Fuente: Elaboración propia .....	- 20 -
Tabla 2. Selección de fragmentos del libro escolar Guirnaldas de la Historia. Fuente: Elaboración propia .....	- 71 -
Tabla 3. Evolución de la cultura de masas según Salaün. Fuente: Elaboración propia -	85 -
Tabla 4. Selección de películas españolas pertenecientes al ciclo de cuplé. Fuente: Elaboración propia .....	- 96 -
Tabla 5. Relación de películas con temática o elementos prostitucionales. Fuente: Elaboración propia .....	- 220 -
Tabla 6. Comparativa de las versiones del guion de Las Leandras. Fuente: Elaboración propia .....	- 271 -
Tabla 7. Filmografía completa de Manolo Escobar clasificada en cuatro variables. Fuente: Elaboración propia .....	- 322 -



# Capítulo 1

## Introducción

## 1.1. Razones para un tema

En septiembre de 2019 mis amigas Marina y Paula me encomendaron la siempre difícil tarea de prologar la que sería su primera publicación como recién formado dúo de pinchadiscos verbeneras, Les Greques. Se trataba del fanzine Tronío y Poderío, un repaso por la biografía de cerca de cuarenta mujeres del panorama musical español desde el siglo XIX hasta finales del XX.

Yo había comenzado ya mi trayectoria doctoral. Aún gateando. A trompicones. Sin saber todavía muy bien a qué me estaba refiriendo cuando hablaba de mujeres «con bata de cola, pero cristianas y decentes». Se trataba, por supuesto, de continuar la labor iniciada con las investigaciones para mis trabajos finales de grado y máster, especialmente este último, centrado en el nacimiento y desarrollo del arquetipo de la femme fatale partiendo de la imaginería pictórica. Mi intención era explorar, desde una perspectiva de género, cómo el cine español había colaborado, si lo había hecho, en la fijación de modos de comportamiento femeninos a lo largo del franquismo. Y así, mientras Les Greques confeccionaban con mimo, esmero y rigor su repertorio de mujeres irredentas, yo redescubría los clásicos del cine patrio: Bardem, Berlanga, Saura... Compaginaba la recopilación de fuentes y bibliografía con mi primer trabajo en el Museo de Historia Urbana de Avilés, donde además de visitas guiadas, catalogación de fondos y labores de carácter más administrativo, intentaba divulgar la historia de la ciudad a través de las redes sociales de la institución. Encontré así la popular leyenda de la misa réquiem realizada en honor de la cupletista Consuelo Vello, la Fornarina, en la nueva iglesia del barrio avilesino de Sabugo. Misa acompañada musicalmente por la orquesta del pabellón Iris, donde la cupletista habría actuado con toda probabilidad en el marco de la amplia oferta de espectáculos de variedades que acompañaba a las sesiones de cinematógrafo. El hallazgo fue tan fortuito como oportuno. Lo suficientemente sugestivo como para querer ahondar en la vida de estas mujeres que siempre habían llamado mi atención por su irreverencia y que quizá por este mismo hecho fueron olvidadas por la arqueología cinematográfica, por lo demás siempre atenta a cada uno de los pasos que los hombres emprendían en su empeño por capturar el mundo burgués.

Una serie de acontecimientos se desencadenaron entonces en un orden que con toda seguridad mi memoria haya alterado, pero que sin duda terminaron por definir los límites de mis próximos años como investigadora. Mi reencuentro personal con el cuplé fue

mucho más trascendental de lo que cabría esperar. ¡Qué extraña sensación darse cuenta de que todas las melodías ya estaban en mí! Redescubrir historias que desde niña tarareaba, ajena a las implicaciones que pudiera tener ese tal «Pichi» chulo y castigador, resultó mucho más revelador que cualquier apunte sobre el Nuevo Cine Español. Por supuesto luego llegaron las lecturas. Literarias y académicas. Montalbán, Martín Gaité, Moix... Un goteo constante de artículos y libros, casi siempre de latitudes anglosajonas, que me permitieron apuntalar teóricamente lo que yo misma había intuitido: ¿quién me enseñó aquellas canciones?. O mejor aún: ¿en quién pensaba yo al momento de recordarlas, al escuchar la sintonía de programas como Cine de barrio?

Decía antes que dos de mis mejores amigas me habían encargado escribir un breve prelude de su labor arqueológico-musical. En el discurrir de las historias de aquellas mujeres de rompe y rasga que Les Greques habían recopilado se hacía cada vez más difícil no evocar la que con el paso de los años había sido mi heroína particular: güelita Blanca. Mi abuela materna. Asumo y abrazo orgullosa el cliché y me permito reproducir aquí las palabras que ahora, cuatro años más tarde, compruebo feliz que fueron el prelude de este proyecto doctoral:

Faltaban muchos años para conocer los evangelios de los volantes y la España colorada, aunque mis pies ya se resentían en los diminutos zapatos de lunares con los que firmemente declaraba la guerra al sigilo. Cayó entonces sobre mí, como un relámpago, la voz impetuosa de Sara. Sara, Saritísima, Sara exhalaba los deseos de la carne recostada en una *chaise longue* detrás de unos alegres ventanales. Pero Sara, Saritísima, Sara sonaba familiar, vestía mandil y se movía fregona en mano por el suelo marmolado de la cocina de mi abuela. El último cuplé no vale nada si no se baila sobre las baldosas blancas y negras de la cocina de güelita arrastrando los pies.

La metáfora fácil cuando hablamos de las abuelas parte siempre de las manos hábiles y nudosas que transforman madejas aburridas en historias; y los hilos en una genealogía repleta de detalles de la vida en el campo, las romerías y los amoríos, propios y ajenos. Tejer, bordar y remendar son metáforas instantáneas de las que probablemente haya que culpar —también— a los poemas épicos.

Las manos de mi abuela son tan expertas como lo serían, seguro, las de Penélope, pero su voz es capaz de las transformaciones más sinceras; supongo, entonces, que su pericia de alquimista sonora me convierte a mí en legítima nieta de Circe, y a todas las vecinas del Edificio La Pradera nº 1 en una legión de sirenas de voces ásperas muy lejos del recato y mucho más de la vergüenza. Los años decentes y grises que iban y venían se dejaban salpicar por gotas de carmín, terciopelo, casetes, tacones y tinta espesa que oscila juguetona dejando al descubierto una silueta desnuda en unos diecisiete bolígrafos.

Claro que sigo hablando de la cocina de mi abuela y los elementos de su altar a la indecencia De las abuelas de sangre y las de tradición, las que cantan, las que bailan y pisan fuerte, con tacón, el suelo de la España agria, grande y triste. Las que no cosen pero tienen voz.

Y de las nietas que no pierden el hilo y escriben con orgullo su historia.

Chapines rojos en mano; tres taconeos con brillo, repetimos alto y claro:

¡Un abanico en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia!



Y mientras intentaba volverme sabio aprendiendo la poética de Chaplin, el realismo de Elia Kazan y otras lindezas, plantó sus reales en la pantalla del Montecarlo Sara Montiel y caí rendido a sus pies. Después de ver treinta y nueve veces El último cuplé comprendí que, pese a mis intentos de culturización, la voz del barrio y la herencia de mamá continuaban reclamando sus derechos en mi corazón.

Terenci Moix, *El beso de Peter Pan* (1993)

## 1.2. Objetivos

La alusión explícita al pasodoble «Carmen de España» anticipa los objetivos de un estudio que pretende, ante todo, ofrecer un enfoque multidisciplinar, amplio y flexible, que propicie la comprensión de las maniobras sociales y de género desarrolladas durante la dictadura franquista. Pero entendiendo, en definitiva, que esos mecanismos destinados al control biopolítico de los cuerpos de las españolas y españoles encuentran en el medio cinematográfico un vehículo más que efectivo.

El objetivo principal determinado al inicio de la investigación establecía como prioridad el análisis de los resortes patriarcales a través del cine producido en España desde la inmediata posguerra al periodo tardofranquista, con una articulación flexible que destacase la especificidad del caso español dentro del apartado cinematográfico general. Dada la extensión cronológica de la dictadura y la variedad temática explorada por el cine producido en la época, se terminó por fraguar un molde más concreto, manejable e interesante. De este modo, la organicidad que se presupone a toda investigación tuvo su reflejo en la acotación definitiva del marco cronológico de estudio al Segundo franquismo o franquismo desarrollista, comprendido entre el Plan de Estabilización de 1959 y la muerte del dictador. Esta modificación se explica al verificar la escasez de investigaciones con perspectiva de género, estudios de caso y, en general, el menor interés como objeto de estudio de las películas comprendidas entre los años 1960 y 1970 en España, en comparación con los análisis existentes tanto de la inmediata posguerra como del periodo democrático. Con el ánimo de solventar esta laguna historiográfica y a ayudar a completar los trabajos que a lo largo de los últimos años se han venido desarrollando en torno al periodo franquista desde diferentes disciplinas humanísticas, se tomó el año de estreno de *El último cuplé* como punto de vista discursivo para verificar la construcción del modelo de mujer española dentro del género del musical. Esta delimitación se cimentó en la hipótesis de que el escenario, en tanto espacio que detenía temporalmente la realidad, adquiriría potencialidades transgresoras, y podía ser tratado como plataforma capaz de arrojar modelos de feminidad alternativos (o no) al orden social.

Con posterioridad, se estimó oportuna la incorporación del relato de las masculinidades, como parte de una narrativa de género igualmente construida pero tradicionalmente asumida como estable de acuerdo al propio discurso patriarcal. Englobado dentro de los estudios de género, es este un campo de investigación fecundo

que ha recibido especial interés en los últimos años y que, en este caso en particular, resultaba idóneo para evaluar de manera más precisa los estereotipos (re)elaborados por el cine.

Continuando, pues, con los objetivos propuestos al inicio de la investigación, que incluían el análisis de los mecanismos, tanto los puramente cinematográficos como los propios del régimen franquista en la construcción de las jerarquías sexuales, y una vez ajustado el nuevo enfoque, los objetivos finales quedaron establecidos en:

1. Considerar los mecanismos de la mirada fílmica y el *star system* hollywoodiense en la construcción de los prototipos de feminidad cinematográfica
  - 1.1. Analizar la aplicación de dichos mecanismos en el contexto español.
    - a) Analizar la evolución de la censura cinematográfica.
  - 1.2. Analizar los mecanismos propios, oficiales, del régimen franquista en la construcción del modelo de mujer española: la Sección Femenina de Falange y el modelo oficial de familia.
2. Delimitar el marco cronológico de análisis, los géneros cinematográficos a considerar y, finalmente, proceder a la selección fílmica.
  - 2.1. Estudiar la recuperación del cuplé en el cine español y las hibridaciones que presenta en las comedias musicales
3. Elaborar un censo de las películas producidas dentro del marco cronológico seleccionado, a fin de lograr una catalogación precisa de las mismas que facilite su posterior análisis dentro del marco histórico, social y cultural del mismo.
4. Comprobar la evolución, características y particularidades de cada modelo de mujer dentro de las diferentes etapas y subgéneros cinematográficos.
  - 4.1. Análisis de los modelos femeninos de las décadas de 1960 y 1970 a partir de fuentes literarias, gráficas y cinematográficas
  - 4.2. Estudios de caso de figuras destacadas, selección y análisis de la filmografía
    - a) Sara Montiel
    - b) Marisol/Pepa Flores
    - c) Rocío Dúrcal
    - d) Lola Flores
    - e) Carmen Sevilla
    - f) Rocío Jurado
  - 4.3. Análisis de la evolución, características y particularidades de cada modelo de mujer

propuesto por las distintas artistas, dentro de las diferentes etapas y géneros cinematográficos

5. Análisis histórico de la masculinidad hegemónica franquista y contramodelos existentes.

5.1. Estudios de caso de figuras destacadas, selección y análisis de filmografía

a) Manolo Escobar

b) Raphael

5.2. Estudio de las potencialidades *queer* en el cine franquista a través de la filmografía seleccionada

### **1.3. Estado de la cuestión**

La incorporación de la perspectiva de género —que integra tanto los estudios de las feminidades como de las masculinidades— en la historiografía española, si bien tardía, ha demostrado ser una aportación nutricia y útil, del mismo modo que lo son las categorías analíticas de clase, raza o nación, en el abordaje de las problemáticas tradicionales del relato histórico (Blasco Ibáñez, 2020). Del mismo modo, la dictadura franquista constituye uno de los periodos que mayor atención ha recibido desde este enfoque. Ante una producción tan densa, se ha decidido prescindir de una revisión historiográfica inicial que dificulte y entorpezca la lectura. En su lugar, a lo largo de la tesis doctoral se harán constar las principales aportaciones y novedades relacionadas con cada uno de los apartados objeto del estudio. Empero, se listan a continuación aquellas publicaciones que han resultado básicas a la hora de edificar los cimientos de esta investigación.

En lo referido a los estudios sobre las producciones cinematográficas comprendidas entre 1939 y 1975, que profundizan en la construcción de la identidad femenina y nacionalcatólica desde la disciplina de la historia contemporánea, destacan las aportaciones de Gabriela Viadero Carral (2016), Fátima Gil Gascón (2011) o Aintzane Rincón (2014). No obstante, es el terreno de la comunicación audiovisual el que ha resultado más prolífico para el despegue y consolidación del análisis de la cinematografía franquista, tanto en la clave psicoanalítica y semiótica de la teoría fílmica feminista de Laura Mulvey, Teresa De Lauretis, Anette Kuhn o Ann Kaplan, como considerando las pautas establecidas por Edgar Morin o Richard Dyer en lo referido a los *star studies* o estudios del estrellato. Entre los más recientes trabajos destacan los desarrollados desde la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona a través del grupo CINEMA y su proyecto de investigación «Representaciones

del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora». Sus resultados se recogen en dos volúmenes sucesivos: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia, Alemania (1939-1945)* (Cátedra, 2018) y *El deseo femenino en el cine español (1939-1974)*. Arquetipos y actrices (Cátedra, 2022).

De igual modo, resulta imperativo mencionar la veta abierta por hispanistas como Jo Labanyi (2002), Aurora Morcillo (2012) o Tatjana Pavlovic (2011) en sus trabajos sobre la cinematografía de las primeras décadas del franquismo, la construcción de la feminidad nacionalcatólica y la negociación de la identidad española durante el periodo aperturista, respectivamente. Es precisamente Labanyi la que, rescatando la noción derridiana de «fantología» o «hauntología» ha proporcionado una de las metáforas más interesantes a la hora de ahondar en la construcción identitaria de la España contemporánea y que mejor ha permeado en la estructura de esta tesis doctoral. Labanyi toma las palabras del filósofo Jacques Derrida referidas al carácter espectral de las ideologías pretéritas, razonando que también la historia cultural española puede ser leída como un relato de fantasmas. Toda vez, los fantasmas son los restos de aquellos a los que no se les permitió dejar un rastro, es decir, las víctimas de la historia y particularmente los grupos subalternos, cuyos relatos — los de los vencidos— han sido excluidos de las narrativas dominantes de los vencedores (Labanyi, 2000).

El borrado sistemático de los recuerdos incómodos para el régimen, que secuestró y metabolizó determinadas manifestaciones de la cultura popular, mitigando su potencial subversivo en aras de fraguar un imaginario único, grande y al servicio de la patria, ha generado nuevos espectros. La mirada recelosa que arrojamos a todos esos productos culturales rápidamente identificados con el imaginario franquista ha vuelto sospechosas e invisibles gran parte de las parcelas vinculadas con los grupos subalternos. El llamado «cine de barrio», integrado por todas aquellas películas generadas como entretenimiento para el público general, constituye una de las parcelas damnificadas; curiosamente, es también la filmografía que presenta una mayor presencia femenina.

### **1.3.1. Más que unas tijeras: breves notas sobre la censura cinematográfica durante el franquismo**

Pese a lo que mucha gente cree —creencia en la que colabora, consciente o

inconscientemente, una gran parte de la crítica «especializada» de este país—, la censura contra la actividad cinematográfica no se limita a los tijejetazos en un departamento ministerial. La censura empieza, de hecho, cuando alguien, al escribir un guion, decide rechazar una escena o una imagen que había concebido por la convicción de que no será autorizada por el organismo competente. (Gubern y Font, 1975, p.11)

Las palabras con las que Román Gubern y Domènec Font preludian *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España* (1975) son ilustrativas del complejo entramado, por supuesto jurídico-administrativo pero también social, que operó en el país desde la guerra civil hasta el año 1977. Aun con distintas denominaciones —Junta Superior de Censura Cinematográfica; Junta Superior de Ordenación Cinematográfica; Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas y Junta de Censura y Apreciación de Películas— y merced de diversos departamentos del Estado, a tenor de la propia evolución del régimen político, la censura se mantuvo constante desde su institucionalización en 1937 con la creación de la Junta Superior de Censura, con sede en Salamanca. Este primer aparato, surgido al abrigo de una lucha ideológica que sometía tanto las películas importadas como las producidas en territorio nacional, estableció los principios que rigieron toda la actividad censora posterior: arbitrariedad e infalibilidad. El fallo de la Junta era inapelable y, sin instrucciones ni criterios concretos, dependía únicamente del juicio de los censores; el primer código censor, las «Normas de Censura Cinematográfica», no llegó hasta el año 1963.

A modo de síntesis, en la siguiente tabla se incluyen las sucesivas medidas impuestas en materia de censura cinematográfica y los aspectos más relevantes de cada una de ellas.<sup>1</sup> Puede apreciarse, con ello, la evolución del tupido entramado burocrático que constreñía las distintas fases del proceso creativo: guiones, rodaje, película terminada y material de propaganda. En el mismo sentido que el cine es capaz de registrar las transformaciones de la sociedad española, parece lógico que a través de la evolución del aparato censor puedan también apreciarse tales cambios, con un reflejo aún mayor de los virajes políticos sucedidos hasta el final de la dictadura.

---

<sup>1</sup> Para este apartado se ha empleado fundamentalmente el estudio de Gubern y Font por su claridad y amplitud pero cabe citar en una misma línea el trabajo de Antonio Valles Copeiro de Villar (1992). *Historia de la política de fomento del cine español*. Ediciones Textos; o el de Fátima Gil Gascón (2021). *Censurar para evitar el peligro: las censuras cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959*. *Ler història*, (79), 17-38.

Tabla 1. Relación de disposiciones legislativas en materia de censura. Fuente: Elaboración propia

---

<b>Ministro de la Gobernación: Serrano Suñer (1938-1940)</b>	
Orden de 10 de noviembre de 1937 de la Secretaría General del S.E. que establece las normas para la aplicación de la circular del 19 de octubre sobre censura cinematográfica <sup>2</sup>	Creación de la Junta Superior de Censura
Orden del 2 de noviembre de 1938 sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica <sup>3</sup>	Censura ejercida por medio de la Junta Superior de Censura Cinematográfica, a la que corresponderán en exclusiva los noticiarios y documentales además de la producción estatal del propio Departamento de Cinematografía, y de la Comisión de Censura Cinematográfica, que censurará el resto de producciones privadas.  Ambas dependerán del Ministerio del Interior.
Orden del 15 de julio de 1939 <sup>4</sup>	Guiones enviados por triplicado, escritos a máquina en cuartillas grandes, en versión definitiva y terminada (no una sinopsis o resumen), incluyendo los textos de canciones y diálogos (Gubern y Font, 1975, pp. 328-329)
Orden del 9 de abril de 1940 de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Normas a que deben someterse los permisos de filmación cinematográfica dentro del territorio nacional <sup>5</sup>	Normativa para regular la solicitud y expedición de los permisos de rodaje como requisito previo a toda filmación cinematográfica (española o extranjera) dentro del territorio nacional  Información a aportar: entidad productora que solicita el permiso, título de la película, época en la que transcurre, lugares de la acción, personajes, tesis de la obra, síntesis del argumento, estudios donde se realice, presupuesto aproximado y cuadro completo de colaboradores además del certificado de aprobación del guion.
<b>Vicesecretario de Educación Popular: Gabriel Arias Salgado (1941-1945)</b>	
Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS de 23 de noviembre de 1942 disponiendo la reorganización de los servicios de censura cinematográfica <sup>6</sup>	Censura ejercida ahora por la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, encargada de censurar toda clase de películas, nacionales y extranjeras y como novedad, también el material de propaganda de las películas aportado por las propietarias de las mismas o las casas distribuidoras. La Junta Superior de Censura Cinematográfica asume los recursos de revisión.  Ambas dependerán de la Vicesecretaría de Educación Popular.

---

<sup>2</sup> *BOE*, n°418 (12 de diciembre de 1937), pp. 4771-4772.

<sup>3</sup> *BOE*, n°127 (5 de noviembre de 1938), pp. 2222-2223.

<sup>4</sup> No se ha encontrado la disposición original. Se reproducen, por tanto, extractos del texto jurídico incluido en los apéndices del ensayo de Gubern y Font (1975, pp. 328-329).

<sup>5</sup> *BOE*, n°101 (10 de abril de 1940), p. 2449.

<sup>6</sup> *BOE*, n°330 (26 de noviembre de 1940), pp. 9630-9632.

---

Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS de 15 de junio de 1944 dictando normas para la protección de películas españolas<sup>7</sup>

Creación de la categoría de Películas de Interés Nacional, destinada a privilegiar, en materia de exhibición, aquellas películas producidas en España que encajen con la orientación política del Estado.

---

**Ministro de Educación Nacional: José Ibáñez Martín (1939-1951)**

Subsecretario de Educación Popular: Luis Ortiz Muñoz (1949-1951)

Director General de Cinematografía y Teatro: Gabriel García Espina (1946-1951)

---

Orden 28 de junio de 1946 del Ministerio de Educación Nacional por la que se dictan las normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica<sup>8</sup>

Une la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión de Censura

Asume todas las responsabilidades de clasificación de material cinematográfico a efectos de protección económica y censura (de películas nacionales y extranjeras y del material de propaganda).

Los acuerdos serán votados por mayoría pero el vocal eclesiástico será «especialmente digno de respeto en las cuestiones morales y dirimiente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto»

---

**Ministro de Información y Turismo: Gabriel Arias Salgado (1951-1962)**

Director General de Cinematografía y Turismo:

- José María García Escudero (1951-1952)
  - Joaquín María Argamasilla de la Cerda (1952-1955)
- 

Decreto 21 de marzo de 1952 por el que se crea la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas<sup>9</sup>

Se establecen dos ramas:

- Censura: que atendería a la censura propiamente dicha y a todo lo concerniente con la apreciación de las películas en sus aspectos ético, político y social.
  - Clasificación: clasificará las producciones atendiendo a sus cualidades técnicas y artísticas y a sus circunstancias económicas.
- 

Orden del 16 de julio de 1952 conjunta del Ministerio de Comercio y del Ministerio de Información y Turismo por la que se establecen las normas de protección a la producción cinematográfica nacional<sup>10</sup>

Clasificación de las películas nacionales según su calidad estimada por la Junta en las siguientes categorías, en función de las cuales el productor recibiría como subvención estatal un porcentaje en metálico sobre el coste estimado de la película.

- Categoría de Interés Nacional. Subvención del 50%
  - Categoría 1ªA. Subvención del 40%
- 

---

<sup>7</sup> BOE, nº175 (23 de junio de 1944), p. 4926.

<sup>8</sup> BOE, nº200 (19 de julio de 1946), p. 5716.

<sup>9</sup> BOE, nº91 (31 de marzo de 1952), p. 143.

<sup>10</sup> BOE, nº205 (23 de julio de 1952), pp. 3391-3392.

- Categoría 1ªB. Subvención del 35%
- Categoría 2ªA. Subvención del 30%
- Categoría 2ªB. Subvención del 25%
- Categoría 3ª. Sin subvención

---

**Ministro de Información y Turismo: Manuel Fraga Iribarne (1962-1969)**

Director General de Cinematografía y Turismo: José María García Escudero (1961-1969)

---

Orden 9 de febrero de 1963 del Ministerio de Información y Turismo por la que se aprueban las normas de censura cinematográfica<sup>11</sup>

Treinta y siete normas inspiradas en el Código Hays (1934-1967) norteamericano en las que se contemplaba «una variedad de aspectos religiosos, morales, sociopolíticos y aun estéticos (“el buen gusto”), prohibiéndose expresamente en ellas la justificación del suicidio, del homicidio piadoso, de la venganza, del duelo, del divorcio, del adulterio, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo y de delitos excesivamente pormenorizados, así como escenas de brutalidad o crueldad, las ofensas a la religión, a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado y a la persona del Jefe de Estado» (Gubern y Font, 1975, p. 110)

Decreto 99/1995 de 14 de enero del Ministerio de Información y Turismo por el que se crea la Junta de Censura y Apreciación de Películas<sup>12</sup>

Creación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas.

El concepto de «apreciación» sustituye al de «clasificación» sin mayores modificaciones.

Orden del 10 de febrero de 1965 del Ministerio de Información y Turismo por la que se aprueba el Reglamento de la Junta de Censura y Apreciación de Películas<sup>13</sup>

Pocas modificaciones en cuanto a la composición de la Junta. Como novedad, se establecen comisiones para su funcionamiento:

- Comisión de censura de guiones
- Comisión de censura de películas y publicidad de las mismas
- Comisión de apreciación de proyectos y películas

---

**Ministro de Información y Turismo: León Herrera y Esteban (1974-1975)**

Orden del 19 de febrero de 1975 del Ministerio de Información y Turismo por la que se establecen normas de calificación cinematográfica<sup>14</sup>

Normas idénticas a las del Código de 1963 pero que perfeccionaban el lenguaje empleado. Como novedad se admite, aunque de manera condicionada, el desnudo.

A través de la transformación del aparato legislativo es posible apreciar la adaptación de las medidas censoras a las diferentes etapas de la dictadura. En primer lugar, es en la

---

<sup>11</sup> *BOE*, n.º58 (8 de marzo de 1963), pp. 3929-3930.

<sup>12</sup> *BOE*, n.º27 (1 de febrero de 1965), p. 1700.

<sup>13</sup> *BOE*, n.º50 (27 de febrero de 1965), pp. 3101-3105.

<sup>14</sup> *BOE*, n.º52 (1 de marzo de 1975), p. 4313-4314.

formación de los propios departamentos, con las competencias transferidas desde el Ministerio de Gobernación a la Vicesecretaría de Educación Popular y, finalmente, al Ministerio de Información y Turismo, donde mejor puede constatarse el viraje hacia el nacional-catolicismo y, con ello, los cambios en la prioridad censora, cuyos esfuerzos se centraron, a partir de 1946, en cuestiones relacionadas con la siempre problemática moral sexual. Aun de manera sintética, puede comprobarse cómo durante los primeros años la hegemonía de Falange suponía un mayor interés en fomentar un cine nacional, así lo demuestra la creación, en abril de 1938, del Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de Gobernación, con el falangista Dionisio Ridruejo a la cabeza. A su vez, la Orden del 21 de febrero de 1940 que fijaba las competencias y funciones del departamento, dirigido por el también falangista Manuel Augusto García Viñolas, capacitaba al mismo para ejercer «el periodismo cinematográfico español». Fruto de esta competencia, el 17 de octubre de ese mismo año nació la revista *Primer Plano*,<sup>15</sup> que, en tanto órgano de expresión falangista del Departamento Nacional de Cinematografía, fue generando toda una «sublegislación y hasta una jurisprudencia acerca de la censura cinematográfica y de su casuística» (Gubern, 1981, p.61). Junto con la publicación de algunas normativas que no aparecieron en el Boletín Oficial del Estado pero sí fueron recogidas por la revista (Martínez Álvarez, 2015), ésta también constituyó el canal principal de transmisión del ideario político del nuevo régimen, centrado durante los primeros años de la dictadura en la búsqueda de un cine nacional. Baste como muestra el artículo «Personalidad española del cine español» aparecido en el primer número de 1944, que reflexionaba sobre el mejor modo de aplicar las directrices que la Vicesecretaría de Educación Popular había estipulado para el departamento: la búsqueda de lo auténticamente propio de la raza hispánica.

Nuestra personalidad en el cine ha de ganarse mostrando al mundo aquellos rasgos culturales y temperamentales que constituyen el hecho diferencial de una raza que tuvo un planeta bajo su dominio. Raza de sangrientos partos, de gigantescas aventuras,

---

<sup>15</sup> Sobre la revista *Primer Plano* véanse: Monterde, J.E. (2001). Hacia un cine franquista: La línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945. En L. Fernández Colorado y P. Couto Cantero (eds.), *La herida en las sombras: el cine español en los años cuarenta* (pp. 59-82). AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España; Ortego Martínez, O. (2013). Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano. En M. A. Ruiz Carnicer (coord.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (pp.394-407). Instituto Fernando El Católico; otros artículos más recientes son los de Elduque Busquets, A. (2017). Primer Plano: el rostro popular de la censura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (23), 49-62 y Coutel, E. (2020). El auteurismo como canon patriarcal: la promoción del “director y del dominio masculino en los primeros años de la revista falangista Primer Plano. *Archivos de la filmoteca*, (78), 77-94.

de virtudes y pecados inmensos, de santos y capitanes geniales; raza que lucha siempre, aun sesteando, porque su misión es luchar; raza de grandes pasiones y violencias; raza a quien Dios tuvo siempre como dique de las grandes blasfemias y herejías. Eso es lo español de nuestro cine: la fidelidad de la expresión de aquellos rasgos que dan a nuestra raza perfiles eternos e inconfundibles. Esa es la personalidad española en el cine que quiera llamarse español.<sup>16</sup>

Todavía en ese año el Vicesecretario de Educación Popular, Gabriel Arias Salgado, asumía la potestad de nombrar libremente al presidente de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, así como a los cinco vocales que la conformarían, a propuesta unipersonal de cada uno de los siguientes organismos: Ministerio del Ejército, Autoridad eclesiástica, Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Industria y Comercio y lector-censor de guiones del Departamento de Cinematografía; el procedimiento era análogo para designar la formación de la Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica, la segunda rama de los servicios de censura en esos momentos. Sí resulta interesante destacar que, como novedad en la reorganización de estos organismos y reflejo de la arbitrariedad de sus decisiones, el dictamen final en la apreciación de las películas se realizaba teniendo en cuenta, exclusivamente, los puntos de vista propios de la representación que ostentaba cada uno de los componentes de la comisión: militar y de defensa; moral y religioso; pedagógico y de cultura; económico; técnico, político y de educación popular.

La creación de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica en 1946, que unía las anteriores Junta Superior de Censura Cinematográfica y Comisión de Censura, suponía no solo la afirmación de un aparato censor ya completado y perfeccionado, sino la constatación del fortalecimiento de los sectores católicos en detrimento de Falange, cuya categoría ministerial se vio mermada en el nuevo Gobierno formado por Franco el 18 de julio de 1945. Substraída a Falange la Subsecretaría de Educación Popular, parece lógico que el funcionamiento del sistema censor, en manos ahora de ministros católicos como José Ibáñez Martín, reflejase su potestad: además de los diez vocales designados libremente por el Ministerio de Educación Nacional, el vocal eclesiástico quedaba investido de una especial autonomía a la hora de ejercer su parecer: en lo referente a las cuestiones morales que ya le correspondían por derecho de acuerdo a las anteriores disposiciones, se encontraba ahora facultado para vetar los acuerdos. En opinión de Gubern, la obsesión en

---

<sup>16</sup> Fraguas Saavedra, A. (1944, 2 de enero). Personalidad española del cine español. *Primer Plano*, nº168, s.p.

materia de moralidad sexual que a partir de estos momentos impregna la censura es también lógica en un momento en el que «no existía un verdadero enemigo organizado que combatir» (Gubern y Font, 1975, p. 55).

La década de 1950 aparece marcada por la creación del Ministerio de Información y Turismo, confeccionado a la medida de Arias Salgado. Al frente del nuevo Ministerio hasta el año 1962, esta nueva categoría le permitió robustecer la censura cinematográfica e institucionalizarla como elemento legitimado por la autoridad eclesiástica, cuya influencia política terminó por imponerse definitivamente tras la firma del Concordato con el Vaticano en 1953 (Gubern y Font, 1975). La década de la «censura ordinaria» de Arias Salgado se inauguró, asimismo, con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, católico coronel del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire que ya había participado en cuestiones cinematográficas en el diario falangista *Arriba*. Se trató, no obstante, de una primera y brevísima etapa marcada por la polémica. Conocido es el conflicto de la película *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, que Escudero defendió como ejemplo de un cine estética e ideológicamente prometedor desde el punto de vista de la imagen nacional del país, otorgándole, por tanto, la categoría de «Interés nacional» en un principio destinada a la superproducción histórica *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). La visión de corte neorrealista que Nieves Conde reflejaba a través de los padecimientos de una familia campesina que llegaba a Madrid en busca de una vida mejor, encontrándose un ambiente cargado de hampones y prostitutas con el que se explicitaba la problemática social de la época resultó demasiado provocadora a ojos de los censores. Como es sabido la polémica se saldó con la dimisión de Escudero y la concesión a *Alba de América* de la calificación de «Interés nacional». Esta primera apertura frustrada sembró también las semillas de una posible modernización que el propio ex Director General de Cinematografía verbalizó en una conferencia pública antes del abandono de su cargo, en lo que puede considerarse una primera tentativa de articular una filosofía censora diferente, marcada por «una censura inteligente, constituida más con criterio de competencia personal que de representación administrativa, con normas fijas y públicas (código de censura)» (García Escudero como se citó Gubern y Font, 1975, p. 68).

Un mes después de la dimisión de García Escudero y de sus sustitución por Argamasilla de la Cerda se produce la creación de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, diferenciando la rama de censura y clasificación y

estableciendo su formación y organigrama en la línea de las disposiciones precedentes.<sup>17</sup> No obstante, resulta más interesante atender a la segunda medida proyectada ese año en materia cinematográfica, centrada en el proteccionismo del cine español. Con la clasificación de las películas derivada de la Orden del 16 de julio de 1952 que estipulaba la subvención estatal sobre el coste estimado de las producciones, la consecuencia fue doble: no solo se inflaban los presupuestos para recibir mayores cantidades, sino que, naturalmente, la mayor rentabilidad se obtenía al doblarse a los criterios de la Junta. Por lo tanto, a la protección económica se unía una vigilancia censora en una operación complementaria e indisoluble. En palabras de Gubern:

Así creció y se desarrolló una tremenda picaresca de negocio cinematográfico español, considerando las productoras españolas a sus películas como meras ganzúas para abrir los cofres de la Administración, buscando el halago servil a sus criterios y huyendo de planteamientos conflictivos o polémicos. (Gubern y Font, 1975, p.70)

El desamparo de los jóvenes realizadores españoles y los tropiezos constantes con una censura mucho más lesiva para las producciones nacionales que, recordemos, a diferencia del cine extranjero debía superar la censura previa de guion según lo estipulado en 1939, fraguó la célebre denuncia de Juan Antonio Bardem en las Conversaciones de Salamanca: «el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquíutico». De manera general, el diagnóstico que los intelectuales salmantinos efectuaron en ese primer foro de reflexión espoleado desde el Cineclub del SEU de Salamanca (dirigido por Basilio Martín Patino) y la revista *Objetivo* (con Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri y Ricardo Muñoz Suay en su consejo de redacción), se concretaba en dos peticiones novedosas: «un código de censura con normas concretas, válido para el cine nacional y extranjero y redactado con la colaboración de los profesionales del cine, [y la] articulación de un sistema de recursos o apelaciones a los fallos de censura» (Gubern, 1981, p. 149).

Con el paso de los años, el episodio salmantino fue revisitado con dureza y su

---

<sup>17</sup> Además del presidente (Director General de Cinematografía y Teatro) y vicepresidente (Secretario General de la Dirección de Cinematografía y Teatro), cada una de las ramas contaba con ocho vocales. En el caso de la rama de censura: un representante del ordinario diocesano, un vocal del Ministerio de Gobernación, cinco vocales del Ministerio de Información y Turismo y un vocal de la Dirección General de Cinematografía y Teatro para asesoramiento técnico; la rama de clasificación estaba compuesta por los siguientes: el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, el Jefe del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, un representante del Ministerio de Educación Nacional, del Ministerio de Industria, del Ministerio de Comercio y de Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO).

denuncia al conformismo del cine español criticada por su tibieza. A ojos de los sectores de izquierda parecía claro que se trató más bien de un amoldamiento a la política cinematográfica imperante, que de un revulsivo para el nacimiento de ese tipo de cine más crítico que en un principio se buscaba. En ese sentido, Marta Hernández y Manolo Revuelta reconocen ya en 1976 la problemática de clase que revestía las denuncias del «pentagrama bardemiano»: el punto de partida de los reproches de Salamanca no era otro que el de «una pequeña burguesía intelectual, mal incrustada en el aparato cinematográfico de posguerra que, a cambio de una mejor inserción en este, se ofrece como recambio que lo modernice y lo adecúe a nuevas necesidades» (Hernández y Revuelta, 1976, p. 34). Como colofón, no deja de ser curioso que la vuelta de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, participante en las Conversaciones, estuviese presidida por el intento de ofrecer un cine nacional alineado con las nuevas olas europeas, alejado de las manifestaciones populares y folklóricas que históricamente lo lastraban y contaminaban. Si bien a la postre la tan esperada censura modernizada solo pasaba una cierta crítica intelectual a modo de escaparate para los festivales extranjeros.

Bajo el mandato de Manuel Fraga Iribarne como nuevo Ministro de Información y Turismo, García Escudero consigue finalmente poner remedio a algunas de las peticiones realizadas en Salamanca, creándose finalmente en 1963 las Normas de censura cinematográfica como remedo tardío del Código Hays que facilitaba la labor de la Junta y la precaución de los propios autores. Realizado con cierta urgencia, la normativa adolecía de los mismos problemas que presentaba la censura anterior, pues si bien tipificaba un conjunto de treinta y siete normas de contenido variado, de nuevo primaba la arbitrariedad en su aplicación. El rasgo identificativo de la nueva praxis censora es, de hecho, la oscilación entre la severidad y la transigencia.

Del vasto compendio casuístico, llama la atención la redacción ambigua de las normas 10, 13 y 18:

Décima. Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que una presentación del hecho mismo.

Decimotercera. Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto.

Decimotava. Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la

película será prohibida.<sup>18</sup>

La norma 18 es especialmente polivalente y el recurso habitual para rechazar en primera instancia la mayor parte de las obras analizadas en esta tesis. Así ocurre con los guiones de las películas *Mayores con reparos* (Fernando Fernán Gómez, 1966), *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968), *La vil seducción* (José María Forqué, 1968) y *La cera virgen* (José María Forqué, 1972). En otras ocasiones, la norma 18 es esgrimida como condicionante en la concesión de los permisos de rodaje, así queda explicitado en el caso de *Esa mujer* (Mario Camus, 1969) «en general deberán cuidarse en la realización los excesos de violencia, exhibicionismo y erotismo a fin de no incurrir en la norma 18»<sup>19</sup> y con palabras similares también en *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1971). Es precisamente la holgura y subjetividad que ofrecía la redacción de las normas lo que lleva a algunas contestaciones por parte de las productoras para justificar los excesos, donde parecen adelantarse los famosos supuestos del desnudo por «exigencias del guion», pero que también apuntalan la permisividad que el espectáculo (y sus protagonistas) tenía como ficción moralizante. El rechazo de *La vil seducción* donde se aconsejaba un nuevo montaje de los seis primeros rollos de película, fue contestado así por la productora Orfeo Cinematográficas:

El esquema general del argumento, en el que un espíritu inocente logra transformar la vida de una mujer que tiene una idea absolutamente libre del amor --esquema sin duda positivo-- justifica de sobra y obliga a crear situaciones en las que la protagonista manifieste su idiosincrasia.<sup>20</sup>

No es hasta 1975 cuando una nueva orden ministerial remoja la normativa para adaptarla a un contexto que comercialmente demandaba una mayor transigencia en ciertos aspectos, en particular en lo referente al desnudo. Su prohibición nunca fue expresa en el anterior código censor, pero parecía moderno presentar como novedad su admisión, aun sujeta a limitaciones vagamente señaladas: «se admitirá el desnudo, siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía».<sup>21</sup>

En verdad, por tanto, se legislaba de manera tardía sobre una realidad que llevaba

---

<sup>18</sup> BOE, n°58 (8 de marzo de 1963), p. 3930.

<sup>19</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04189, expediente 55963.

<sup>20</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04182, expediente 53198.

<sup>21</sup> BOE, n°52 (1 de marzo de 1975), p. 4314.

tiempo produciéndose, en una tolerancia interesadamente anatómica, pero aún lejos de ser política. Sobre esta cuestión, el periodista Diego Galán reflexionaba en un artículo para la revista *Triunfo* aparecido dos semanas después de la nueva normativa, incidiendo en que la mayor novedad era, sin duda, la terminología empleada, no exenta «de la ambigüedad habitual», y que esa permisividad debía leerse como una suerte de pan y circo que haría olvidar a la ciudadanía otras insuficiencias más apremiantes.

La admisión del desnudo es la novedad espectacular. Es de suponer que ese punto de la nueva reglamentación se refiera al desnudo de una mujer blanca, ya que las de color podían hasta ahora exhibirse tranquilamente en las pantallas españolas, y es que, a juicio de los censores, esto no despertaba «pasiones en el espectador normal» o no incidía en «la pornografía», términos que ahora se recogen y que tampoco se sabe exactamente qué significan.<sup>22</sup>

La cuestión del nuevo Código de 1975 y su carácter provisional hasta el acuerdo sobre una Ley de Cine puede seguirse igualmente en revistas especializadas como *Nuevo Fotogramas*, donde la censura es tema recurrente a lo largo de los años 1975 y 1976. Como preludeo, el reportaje «Quién es quién en la censura española. Funcionamiento íntimo de la Junta de Ordenación Cinematográfica»<sup>23</sup>, desveló en enero de 1975, el intrincado entramado censor y de los nombres que colaboraban en la labor inquisitorial que continuaba vigente en el país, lo que supuso el secuestro judicial de la revista (Gubern, 1981). El reportaje filtraba la formación de la nueva Junta: veintiún hombres y tres mujeres que suponían una edad media de 49 años, repartidos entre la Comisión de lectura de guiones y la Comisión enjuiciadora de películas. Aportaba, además, aun sin dar nombres, breves notas biográficas que informaban sobre la profesión y categoría de los mismos: dos sacerdotes dominicos, un economista, un magistrado de Peligrosidad Social, un crítico de cine, una periodista y programadora de Televisión Española, una madre de familia, dos coroneles, un general, una mujer miembro de la Sección Femenina...

En los meses siguientes se suceden nuevos reportajes que incluyen entrevistas a profesionales del sector (productores, guionistas, distribuidores y directores), registrando progresivamente su descontento y oposición a la normativa.<sup>24</sup> Como contrapeso, la revista

---

<sup>22</sup> Galán, D. (1975, 8 de marzo). «¿Otra censura?». *Triunfo*, n°649, p.15.

<sup>23</sup> Puerto, C. (1975, 13 de enero). «Quién es quién en la censura española. Funcionamiento íntimo de la Junta de Ordenación Cinematográfica». *Nuevo Fotogramas*, n°1368, pp. 16-18.

<sup>24</sup> «Censura ¿nuevas normas?». (1975, 14 de marzo). *Nuevo Fotogramas*, n°1378, pp. 8-11; «Los productores piden: fuera la censura». (1975, 18 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1387, pp. 18-20; «Contra la censura» (1975, 23 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1388, pp. 14-15.

entrevistará posteriormente al Director General de Cinematografía del momento, Rogelio Díez sobre la ansiada y demorada Ley de Cine,<sup>25</sup> incluyendo también en sus páginas de actualidad la opinión de censores y ex censores.<sup>26</sup> A partir de este momento tendrán espacio editorial reportajes que ahondan sobre la censura en el resto de países europeos y, finalmente, en España.

Tras la muerte de Franco, la revista abraza esa tolerancia anatómica con sugerentes titulares acompañados de imágenes no menos subliminales: «Cine español a pecho descubierto»<sup>27</sup>; «Terror para niños de teta»<sup>28</sup>; «Operación destete»<sup>29</sup>; «Cruzado trágico del cine español»<sup>30</sup> ... Este último número recogía asimismo una entrevista con Jorge Grau, director de la primera película española en mostrar un desnudo femenino frontal, el de María José Cantudo en *La trastienda* (1975), que afirmaba que «los españoles podemos hacer el mejor cine erótico del mundo»<sup>31</sup>. La referencia al busto femenino funciona como juego de palabras que acompaña e informa reportajes centrados de nuevo en una censura que, si bien agonizante, continuaba creando descontento y problemáticas en numerosas ocasiones. Al arbitrio de una nueva sociedad moderna y tolerante con el desnudo femenino, puede percibirse un mayor número de artículos que incluyen, incluso, imágenes explícitas como en el reportaje fotográfico de la actriz Victoria Vera.<sup>32</sup> Pero incluso en lo tocante a los contenidos de investigación histórica tan frecuentes en la revista, es posible apreciar el interés en el tema carnal: del 30 de enero al 1 de octubre las páginas de *Nuevo Fotogramas* muestran una sucesión de reportajes destinados a mostrar la historia del erotismo desde los primeros pasos del cinematógrafo hasta la más inmediata actualidad (la década de 1970).

---

<sup>25</sup> Cambra, P. (1975, 11 de julio). «La Ley de Cine a plazo fijo. Quince preguntas clarificadoras, dentro de un orden». *Nuevo Fotogramas*, n°1395, pp. 7-9.

<sup>26</sup> Delelos, T. (1975, 11 de julio). «Censores y ex censores opinan». *Nuevo Fotogramas*, n°1395, pp. 10-11.

<sup>27</sup> Octavi, M. (1976, 23 de enero). *Nuevo Fotogramas*, n°1423, pp. 7-9.

<sup>28</sup> Fabreli, C. (1976, 30 de enero). *Nuevo Fotogramas*, n°1424, pp. 20-21.

<sup>29</sup> «Destete, des-taco y desconcierto». (1976, 9 de abril). *Nuevo Fotogramas*, n°1434, p.11.

<sup>30</sup> (1976, 21 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1440, pp. 46-47. El «cruzado» hace referencia a la pose habitual de muchas actrices del momento —se incluyen fotografías de Teresa Rabal, Blanca Estrada, Amparo Muñoz o Ángela Molina— para cubrir el pecho desnudo en improvisado escudo.

<sup>31</sup> Delelos, T. (1976, 21 de mayo). «El último opus de Jorge Grau». *Nuevo Fotogramas*, n°1440, pp. 3-5.

<sup>32</sup> En el número 1427, aparecido el 20 de febrero de 1976.

#### 1.4. Metodología y fuentes

Si bien los análisis clásicos de la teoría y crítica feminista anglosajona, de raíz semiótica y psicoanalítica, resultaron en un principio el punto de partida para el estudio de estos productos audiovisuales alumbrados entre 1957 y 1975, pronto se comprobó que el análisis textual del material cinematográfico resultaba insuficiente a la hora de presentar el imaginario de la feminidad/masculinidad franquista, o esa feminidad/masculinidad imaginada por el franquismo. Es por ello que el campo metodológico se amplió posteriormente, encontrando el mejor acomodo bajo el paraguas, amplio y flexible de los Estudios Culturales, terreno más adecuado para la investigación de carácter social que admitía un abanico de fuentes necesariamente transdisciplinarias y complementarias: audiovisuales, literarias, hemerográficas... que permiten hilvanar el tejido histórico y social, difuminando la distinción entre lo popular y culto. Un sentido similar ha planteado la literatura académica del estrellato inaugurada por Richard Dyer en 1979, quien ya advertía de las cualidades extensivas, intertextuales y prácticamente ubicuas de la estrella. La imagen estelar no se encuentra únicamente en el medio cinematográfico, sino en todo contexto, literario, promocional, periodístico y cotidiano.

Para la elaboración de la investigación y consecución de los objetivos propuestos se consideraron las directrices habituales en el abordaje de las disciplinas históricas: labor heurística o búsqueda y recuperación de fuentes y sometimiento de las mismas a examen y comparación crítica. Al mismo tiempo, y como principal novedad, el análisis histórico se ha conjugado con un acercamiento a la imagen, audiovisual y fotográfica, de acuerdo a la metodología iconográfica.

##### *Fuentes audiovisuales*

Las tareas de revisión y vaciado bibliográfico se combinaron en los primeros estadios con la selección y clasificación de material audiovisual, resultando esta última especialmente compleja en algunos casos en los que la disponibilidad de los filmes se encontraba restringida a la consulta física, interrumpida por el cierre de los archivos y centros de documentación durante la situación pandémica. Se visionaron un total de 75 películas, cuyas fichas técnicas pueden encontrarse en el Anexo [epígrafe 13.3] de la investigación. Para facilitar el posterior análisis cualitativo se confeccionó un registro de

consulta personal que clasificaba cada una de las producciones en función de su género (comedia, musical, drama, melodrama y variantes), protagonista principal y temáticas tratadas, que se establecieron en: cuplé, copla, yeyé/pop, masculinidades, homosexualidad, predestape y prostitución). Fuera de la selección prevista, y por tanto también del anexo elaborado, se visionaron igualmente aquellas películas históricas y musicales producidas durante el Primer franquismo, por cuanto complementaban la visión general.

Los expedientes de censura cinematográfica, rodaje y censura previa de guiones fueron consultados en varias visitas al Archivo General de la Administración, con resultados dispares, a menudo opacados en cuadros de clasificación inespecíficos y, en otras ocasiones, poco satisfactorios debido a su ilegibilidad y, sobre todo, a la escasa información relevante que aportaban acerca de las producciones. Entendiendo, así, que la tradicional visión de estos archivos como productores de fuentes legítimas, fiables y serias resulta problemática para el estudio de ciertas manifestaciones de cariz popular, normalmente desestimadas por su consideración de productos de baja calidad, son las fuentes hemerográficas las que constituyen el verdadero punto de apoyo de esta investigación.

#### *Fuentes hemerográficas*

En una labor combinada que suma a la consulta de fondos digitalizados, las visitas a los centros de documentación, se consultaron periódicos, revistas cinematográficas, generalistas, femeninas, de espectáculos, prensa satírica y «prensa rosa». Dentro de las colecciones albergadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE), con acceso presencial, se consultaron las revistas *¡Hola!* (1944-), *La Codorniz* (1941-1978), *Cinegramas* (1934-1936), *Primer Plano* (1940-1963) e *Interviú* (1976-2009). Por lo que respecta a las hemerotecas digitales, se consultaron las revistas *Medina* (1941-1945), *Y. Revista para la mujer* (1938-1945), *Crónica* (1929-1938) y *Tararí* (1930-1936), alojadas en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España; la revista *Blanco y Negro* (1891-2000) y el periódico *ABC* a partir de la Hemeroteca Digital ABC; la revista *Triunfo* (1946-1982) a partir de su hemeroteca digital; la revista *Destino* (1937-1985) digitalizada en el Arxiu de Revistes Catalanes; y otros ejemplares de la revista *Primer Plano*, disponible en su totalidad en el Repositorio digital de la Filmoteca de Catalunya.

Los ejemplares físicos de las revistas *Ama. La revista de las amas de casa españolas* (1960-1989), *Radiocinema* (1940-1963) y *Fotogramas* (1946-1968) *Nuevo Fotogramas*

(1968-1983), fueron consultados respectivamente, en la Biblioteca Nacional de España y el Centro de Documentación Dolores Devesa de la Filmoteca Española. La información de carácter impreso suma un total de 580 ejemplares, volcados de nuevo en una base de datos creada a efectos de búsqueda, consulta y análisis posterior.

Al menos un 95% de las publicaciones físicas consultadas corresponden a la revista *Fotogramas* (*Nuevo Fotogramas* entre 1968 y 1981). Publicación en general desestimada en los estudios filmicos por su alejamiento de aquellas más prestigiosas como *Primer Plano*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine* o *Contracampo*, por citar algunas de las más reconocidas en el contexto español, *Fotogramas* interesa especialmente por tratarse de una revista semanal de contenido cinematográfico pero dirigida a un público general, disponible en el circuito habitual de prensa y revistas y con una amplia tirada. Dado que el objeto de estudio es, precisamente, un cine orientado al consumo popular, parecía lógico emplear como fuente prioritaria un medio en el que se mezclaba la cinefilia, el contenido frívolo y algún que otro gesto de compromiso político (Toribio, 2015). Los volúmenes de *Nuevo Fotogramas* consultados corresponden a la periodo temporal de 1961 a 1976.

En la elección de *Ama. La revista de las amas de casa españolas*, primaron igualmente los aspectos relativos a su amplia difusión, su aparición en 1960 al abrigo de la etapa desarrollista, así como el hecho de tratarse de una publicación orientada a un perfil de mujer concreto. La consulta se limitó, en este caso, y de nuevo a causa de la dificultad añadida por la pandemia COVID-19, a los ejemplares correspondientes a los años 1960, 1965, 1970 y 1975, a fin de conseguir una imagen de conjunto representativa.

#### *Otras fuentes primarias*

Un análisis histórico con perspectiva de género (y clase) requiere de una mirada atenta y libre de prejuicios, para identificar las fuentes más relevantes para la investigación. Del mismo modo que los documentos de archivo se revelaron insuficientes para (re)componer el fresco sociocultural de la noción de estrellato y el género a lo largo de la dictadura franquista, desde el primer momento se consideró prioritaria la recopilación de los testimonios de los y las protagonistas a los que se hacía referencia. Así, en la medida de lo posible, se ha incorporado al estudio la producción literaria, en forma de novelas, memorias y ensayos, siguiendo la flexibilidad y holgura que caracterizan los estudios

orientados a rescatar la historia de las clases populares.

### **Cuestiones previas**

- Para no entorpecer la lectura se ha optado por el modelo de citación APA en su 7<sup>a</sup> edición, con excepción de las fuentes hemerográficas, que se ubican a pie de página en formato de cita completa. Siguiendo lo establecido por el modelo APA, las citas en idiomas distintos al castellano han sido traducidas por la autora, pasando por tanto a la categoría de paráfrasis que hace innecesaria la referencia al número de página.
- Todas los fotogramas de películas cinematográficas han sido extraídos de la propia fuente audiovisual. En caso contrario, se indicará su procedencia y autoría.
- La baja calidad de los materiales audiovisuales disponibles, pertenecientes a la colección de la autora, ha hecho imposible complementar el texto del capítulo de Manolo Escobar con documentos gráficos.

«La españolaza es una española con sobresaliente, una mujer que ha nacido doblemente racial, con la peineta puesta y el clavel en la boca. La españolaza es una mezcla de Agustina de Aragón, Manolita Malasaña, Isabel la Católica y Lola Flores, y ama este país por encima de todas las cosas, lo cual está muy bien, y es la que sacará los cañones a la calle si hay una invasión o una guerra de la Independencia.»

Francisco Umbral, *Las españolas* (1970)

# Capítulo 2

## Ser mujer en el franquismo



*Unas mujeres, posiblemente cocineras.* José Muñiz Suárez (Mieres, Asturias, 1963).  
Muséu del Pueblu d'Asturies

menos, unas breves pinceladas contextuales que ayuden a comprender mejor los procesos de cambio y modernización de la mujer como cuerpo político intervenido directamente por el franquismo. Considero, sin embargo, que el ideario nacionalcatólico sobre la feminidad entendida como suma de virtudes que redundan en la sumisión, obediencia y castidad, es decir, los cimientos patriarcales sobre los que se sustenta cualquier estado totalitario, han quedado afortunadamente probados por la historiografía con muchos y muy variados trabajos.<sup>33</sup> En lugar de desgajar y reproducir los puntos más relevantes de la cuestión, me centraré en especial en desvelar las distintas operaciones que terminaron por naturalizar la «clausura forzada en un mundo pequeño», utilizando los términos de Carme Molinero<sup>34</sup> (1998). Procesos que impusieron a la mujer la domesticidad como destino único y universal en una concepción «organicista-nacionalista y jerarquizada de la sociedad» que gravitaba en torno a la familia como fundamento (Molinero, 1998).

Tomo como punto de partida la noción de «auténtica feminidad católica» empleada por Aurora Morcillo (2000, 2016) como directriz monolítica del comportamiento femenino que aunaba la tradición católica de corte barroco con el destilado de discursos médicos y fascistas. Morcillo conceptualiza en el marco franquista el culto a la domesticidad acuñado por Bárbara Welter en 1966 como *True Womanhood*, que presentaba a la mujer burguesa del XIX como verdadero rehén en el hogar. Se determinaba así una utilidad social basada en cuatro virtudes cardinales: piedad, pureza, sumisión y domesticidad, que se traducían en madre, hija, hermana y esposa (Welter, 1966). Y añadido, redundando en una subordinación básica: se es madre de, hija de, hermana de, esposa de... En síntesis,

---

<sup>33</sup> Junto a los trabajos pioneros de la historiadora Mary Nash, destaco especialmente las obras de Aurora Morcillo, cuyas aproximaciones vertebran buena parte de esta investigación: *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco Spain* (Northern Illinois University Press, 2000), *The Seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francos Body Politic* (Bucknell University Press, 2010) y *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco* (Siglo XXI, 2015), ensayo en español que recupera las ideas principales de los anteriores; también las investigaciones llevadas a cabo en fechas más recientes por historiadoras como Mónica García Fernández en *Dos en una sola carne. Matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista* (Comares, 2022); Uxía Otero González (2019). “Ser mujer” para y durante el franquismo: (de)construcción y evolución de un modelo de género. En J. Cuadrado (ed.lit.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (pp. 935-954). Comares; María Rosón Villena (2021). La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, (18), 5-14.

<sup>34</sup> Ese «mundo pequeño» al que refiere Molinero parte del discurso enunciado por Hitler el 8 de septiembre de 1934 ante la Organización Femenina Nacional-Socialista, que venía a ratificar el concepto alemán *Kinder, Küche, Kirche* (niños, cocina, iglesia): «En realidad la mujer alemana no ha tenido necesidad de emanciparse. Posee exactamente aquello que la naturaleza le ha dado para administrar y preservar (...) Si afirmamos que el mundo del hombre es el estado, que el cometido del hombre es su esfuerzo en nombre de la comunidad, podríamos entonces quizás decir que el mundo de la mujer es un mundo más pequeño. Para ella su mundo es su familia, sus hijos y su casa» (como se citó en Molinero, 1998, p.100).

siguiendo a la historiadora Uxía Otero (2021), el franquismo (re)viste el cuerpo femenino de ropajes católicos, a la vez simbólica y figuradamente, asegurando su disciplinamiento. Continuando la metáfora, puede decirse que la dificultad de acomodarse a tan ceñido traje ocasionó curiosas paradojas [Fig.1] en aquellas mujeres que claramente demandaban hechuras a medida, fuera del hogar y la familia.



[Fig.1] A la izquierda «Sara Montiel fotografiada en su casa de Madrid» (Joana Biarnés, 1968). Fuente: Archivo Joana Biarnés. Imagen cedida por la Fundación Photographic Social Vision; a la derecha fotografías de Sara Montiel cocinando para un reportaje de la revista *Ama* (1960, 15 de mayo). Fuente: Biblioteca Nacional de España

El culto a la domesticidad quedó blindado a través del aparato legislativo del nuevo estado y fue sustrato de las Leyes Fundamentales del Reino. El Fuero de los Españoles de 1945, establecía la familia como centro y alma del estado franquista, que reconocía y amparaba la misma «como institución natural y fundamento de la sociedad con derechos y deberes anteriores y superiores a toda ley humana positiva».<sup>35</sup> Este servicio a la familia, del hombre como proveedor y la mujer como madre y esposa prolífica, venía a completar lo dispensado en el Fuero del Trabajo formulado en 1938 por el Consejo Nacional de FET y de las JONS, que comprometía al estado a regular el trabajo a domicilio y liberar a la mujer «del taller y de la fábrica».<sup>36</sup> La Ley de Reglamentaciones de Trabajo de 1942<sup>37</sup> materializó esa promesa, estableciendo el marco para las relaciones entre las empresas y su personal, y en virtud de la cual se regularizó el abandono del trabajo por parte de la mujer por razón de matrimonio. Diversas reglamentaciones surgidas en años posteriores verifican

<sup>35</sup> Cap. II. Art. 22. *BOE*, nº199 (18 de julio de 1945), pp. 358-360

<sup>36</sup> Cap. II. Art. 1. *BOE*, nº50 (10 de marzo de 1938), pp. 6178-6181.

<sup>37</sup> Ley de 16 de octubre de 1942 por la que se establecen normas para regular la elaboración de reglamentaciones del trabajo. *BOE*, nº296 (23 de octubre de 1942), pp. 8462-8465.

esta excedencia forzosa y la aplicación de una modalidad de indemnización de despido conocida como «dote»: Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria Siderometalúrgica;<sup>38</sup> Reglamentación Nacional de Trabajo de la Compañía Telefónica Nacional de España<sup>39</sup>; Reglamentación Nacional de Trabajo en las Empresas de Seguros;<sup>40</sup> Reglamentación Nacional de Trabajo de la Banca privada<sup>41</sup>... (Espuny, 2007).

No hay duda, pese a todo, de que el trabajo femenino siempre existió, en especial teniendo en cuenta que las tareas domésticas, santificadas como parte de unos quehaceres privilegiados, en pro de la familia, nunca computaron como desempeño laboral remunerado, pero como comenta Matilde Peinado (2012), no puede negarse la utilidad política del prototipo de mujer *a la española*. Exonerada del trabajo más allá de las tareas reproductivas, su encierro doméstico resultó «una estrategia económica del Estado, imprescindible en los años de posguerra y autarquía» (p. 98). Del mismo modo, el paso a una sociedad de consumo en la órbita de las políticas occidentales volvió necesario el remiendo del ideal oficial católico hacia un prototipo secularizado, con la mirada puesta en el nuevo estilo de vida americano. Trabajadora, consumidora, madre, esposa, y por encima todo ama y administradora de la casa.

## **2.1. De la mantilla a la sopa de sobre**

### **2.1.1. Las que tienen que servir**

En su estudio sobre la trayectoria de la Sección Femenina de Falange, organización del partido creada en 1934, Rosario Sánchez López (1990) proporciona la mejor síntesis del modelo de mujer que rigió, naturalizado con más o menos aditamentos «modernos» a lo largo de la dictadura franquista:

Una sombra de sí misma, en cuanto forma vacía de contenido propio y diferenciado. Sombra en cuanto será únicamente su destino ser la proyección de los otros. La familia como destino trascendente.

A la sombra de un varón.

---

<sup>38</sup> Orden Ministerial de 27 de julio de 1946. *BOE*, nº214 (2 de agosto de 1946), pp. 6064-6086.

<sup>39</sup> Orden Ministerial de 20 de junio de 1947. *BOE*, nº191 (10 de julio de 1947), pp. 3843-3862.

<sup>40</sup> Orden Ministerial de 28 de junio de 1947. *BOE*, nº201 (20 de julio de 1947), pp. 4080-4090.

<sup>41</sup> Orden Ministerial de 3 de marzo de 1950. *BOE*, nº75 (16 de marzo de 1950), pp. 1101-1109.

A la sombra de los hijos en flor. (p.16)

La cualidad fantasmal de esta concepción de feminidad que retornaba al ideal decimonónico de «guardiana o ángel del hogar» reflejaba asimismo la razón de ser de la propia Sección Femenina, como organización cuya autoridad fáctica en el adoctrinamiento de la mujer se desplegaba «al amparo de poderes personales más trascendentes» (Sánchez López, 1990, p. 16). En otras palabras, pese a su incursión pública, el cometido asistencial se encontraba en la base de la organización, convenientemente instrumentalizada por el nuevo estado franquista, a quien sirvió desde el inicio de la dictadura hasta sus remanentes, si consideramos que el desmantelamiento definitivo de la Sección Femenina se produjo en 1977 y el del franquismo, en las primeras elecciones democráticas.

Siempre a la sombra de una persona o de una entidad política con poder y autoridad sobre ella. Nunca autónoma, nunca con poder de decisión, desde 1934 en que debía someterse a la dirección de FET de las JONS hasta 1977 en que era una rueda de la gigantesca y ya atorada maquinaria del Movimiento, pero a la que se consideraba no una más de las piezas del engranaje (y lo era, y de las más visibles y destacables), sino un resorte a tocar en el momento oportuno». (Sánchez López, p. 53)

La longevidad de la organización obliga a poner el acento en su papel como correa de transmisión de una ideología de base falangista pero atenta, como es lógico, a los cambios producidos en el seno del estado. La alargada sombra de la Sección Femenina sobrevolaba la vida diaria de las mujeres españolas,<sup>42</sup> convirtiéndolas en ciudadanas útiles para la patria, primero, de acuerdo a su rol reproductor y, una vez confirmado el cambio de la autarquía al capitalismo, como consumidoras en una nueva economía de mercado. Las alas de la organización creada por Pilar Primo de Rivera en 1934 se desplegaron en el currículo escolar, las revistas periódicas y la cooptación selectiva del folklore popular a través de los Coros y Danzas para ejercer, en suma, el tutelaje de las españolas a través del Decreto del 28 de diciembre de 1939.<sup>43</sup> Este confiaba a la Sección Femenina «la formación

---

<sup>42</sup> Sánchez Lopez señala cómo los paralelismos iniciales con organizaciones fascistas italianas como los Fascios Femeninos del P.N.F de Mussolini se dejan notar en la importancia concedida a la captación de mujeres rurales. En el caso de los fascios con el Gruppo di competenza agricolo y el Gruppo di competenza per la protezione di prodotti italiani; en la Sección Femenina por medio de la creación, en 1941, de las Granajas-Escuela dependientes de la Hermandad de la Ciudad y del Campo, «cuyo fin último fue incrementar los ingresos de las familias campesinas mediante la preparación de la mujer para “ayudar al marido”» (p. 32). También en 1940 surge el cuerpo de divulgadoras sanitario-rurales, destinadas a realizar campañas de alimentación infantil, vacunación e higiene por los pueblos más remotos, aprovechando la circunstancia auxiliar para desarrollar la pertinente formación religiosa, política y cultural de las mujeres rurales.

<sup>43</sup> *BOE*, nº 363 (19 de diciembre de 1939), pp. 7347-7348.

política y social» de las mismas y reconocía, al tiempo, la labor ejemplar que el organismo había llevado a cabo durante la guerra, exaltando las tradicionales virtudes de la mujer española «al calor de una profunda educación religiosa y patriótica».<sup>44</sup> En realidad, la inclusión de las mujeres en el proyecto nacional pretendía restaurar unos valores que se entendían innatos, anclados al ideal de domesticidad burgués del XIX y que pueden resumirse en religiosidad, maternidad y abnegación, cualidades que el periodo republicano había pervertido. En este sentido, la guerra civil y especialmente su desenlace, facilitó el borrado de la *otra* identidad vencida y la imposición de la genuinamente española, perdida y por fin recuperada dotando a la maternidad de un sentido de misión nacional. En definitiva, la «concepción estatalizada de la madre» (Blasco Herranz, 2013, p.194), a través de políticas pronatalistas y discursos eugenésicos «para perpetuar la familia, para engrandecer y servir a la patria, para contribuir al resurgir demográfico de España, para recuperar las glorias pasadas» (Peinado Rodríguez, 2012, p. 125).

No extraña, pues, que en ese mismo decreto de 1939 se adscribiese a la Sección Femenina el Servicio Social, creado en 1937<sup>45</sup> como deber nacional que emulaba el servicio militar masculino, movilizándolo a las mujeres españolas «para el rápido resurgimiento del Estado español». Esta prestación a la patria que en los primeros años se concretaba en el Auxilio Social, las instituciones militares, frentes y hospitales, tomó su forma definitiva en 1944<sup>46</sup>, restablecida la paz y en momento que hacía preciso disponer «una nueva orientación, acentuar el aspecto formativo, religioso, social, doméstico y nacionalsocialista en la realización del mismo»<sup>47</sup>. Se disponía, finalmente, su carácter obligatorio para aquellas españolas solteras con edad comprendida entre los 17 y 35 años que pretendiesen en lo sucesivo «tener un título académico o certificado de estudios, para ejercer una profesión oficial, para desempeñar una función pública, tener pasaporte o carnet de conducir» (Sánchez López, 1990, pp. 36-37). Entre las situaciones que eximían de su realización se encontraban, amén de enfermedades o defectos físicos, el matrimonio, la viudedad teniendo uno o más hijos, ser la mayor de ocho hermanos solteros o hija de un viudo sin medios económicos; haber perdido un familiar, del que se dependiese económicamente, por causa violenta «durante la guerra o revolución Nacional, o en ocasión de la Cruzada

---

<sup>44</sup> *Íbid.*, p. 7348.

<sup>45</sup> Decreto nº 378 de 7 de octubre de 1937. *BOE*, nº356 (11 de octubre de 1937), pp. 3785-3787.

<sup>46</sup> Decreto de 9 de febrero de 1944 por el que se reforma el «Servicio Social de la mujer». *BOE*, nº 54 (23 de febrero de 1944), pp. 1594-1595.

<sup>47</sup> *Íbid.*, p. 1594.

contra el comunismo»;<sup>48</sup> o estar consagrada a una orden religiosa.

El eje discursivo e identitario del régimen franquista ratificaba, de este modo, la feminización de los cuidados en un servicio de seis meses de duración que pretendía capacitar a las españolas «para su futura misión en la vida dentro del hogar y de la familia». Hasta su derogación en el año 1978,<sup>49</sup> el Servicio Social comprendía tres meses de formación teórica en las enseñanzas de religión, formación del espíritu nacional, hogar, corte y confección, cocina, puericultura, labores domésticas, manualidades y gimnasia; y tres de trabajo práctico obligatorio en hogares y comedores infantiles, cocina de hermandad, centros maternos, clínicos y hospitales, auxiliares en el cuerpo de divulgadoras, talleres y oficinas del Servicio Social, lucha contra el cáncer, rehabilitación de inválidos, labor en los suburbios y lucha contra el analfabetismo (Sánchez López, 1990). Formación que, como recordaba Carmen Martín Gaité «no distaba sustancialmente del baño de “cultura general” con que tendían a complementarse los encantos naturales de las burguesitas casaderas del siglo XIX retratadas por Galdós o Pérez Lugín» (2017/1987, p. 61).

### 2.1.2. Las reinas de su casa

El paso de la autarquía al desarrollismo quedó reflejado a través de un variado repertorio en circulación en la publicidad, el cine y la prensa ilustrada, medios que por su facultad mimética evidencian la redefinición de los modelos de género surgida en el momento. Como apunta Ana Fernández Cebrián, toda esta cultura material que sublima el modelo hegemónico norteamericano «asocia[ba] la felicidad y el bienestar a la arquitectura de posguerra y a las transformaciones del modelo económico fordista» (2016, p. 38). Dentro de estas mitologías domésticas el papel de la mujer española ocupa un lugar central como verdadero catalizador del discurso desarrollista: «el novísimo lenguaje de la planificación también impuso a las mujeres la letanía de la productividad y la racionalización, inserta en la dinámica del cronometraje de los tiempos, dentro y fuera del hogar, marcando además una brecha entre el modo de vida rural y el urbano» (Romo Parra, 2005, p. 97).

---

<sup>48</sup> Artículo cuarto. *Ibid.*

<sup>49</sup> Momento en que entró en vigor el Real Decreto 1914/1978, de 19 de mayo, por el que se suprime el Servicio Social de la Mujer. *BOE*, nº192 (12 de agosto de 1978), p. 18980.

No parece casual que precisamente el año en el que se verifica la liberalización económica con la puesta en marcha del Plan Nacional de Estabilización (1959), sea la antesala del nacimiento de la publicación *Ama. La revista de las amas de casa españolas*. De carácter bimensual, la revista ve la luz en enero de 1960 patrocinada por la Comisaría General de Abastecimientos por iniciativa de su comisario, Antonio Pérez Ruiz Salcedo, «para intentar atajar el problema fundamental del alza de los precios al consumo y de los especuladores a través de la formación e información dirigida a las amas de casa» (Muñoz Ruiz, 2002 pp. 301-302). Esta misión educativa queda especialmente resaltada en uno de los primeros consultorios, titulado «No me llega el dinero» que por su importancia, toma carácter de pequeña píldora formativa. Por la extensión de la pregunta de la lectora, cabría pensar que se trata de una carta elaborada *ex profeso* por la revista para instruir a la mujer española en su papel como administradora del hogar. El discurso planificador de la nueva economía desarrollista permea en el propio lenguaje:

En líneas generales, la administración se cifra en una palabra muy de moda en la economía internacional: ESTABILIZACIÓN, que puesto en términos vulgares quiere decir que “los gastos deben ser iguales o menores que los ingresos”. Cuando se ha llegado a este punto se puede sonreír satisfechas. Todas las amas de casa han de lograr esta satisfacción.<sup>50</sup>

Se instaba al ama de casa a aprender a gestionar los gastos fijos y variables del hogar a través de operaciones aritméticas simples; al aprovechamiento de los menús para ahorrar tiempo; a recortar en gastos superfluos como el vestido aprovechando, por ejemplo, los patrones textiles que la propia revista incluía en sus páginas; a apostar por entretenimientos más frugales como excursiones, paseos, o reuniones con otras familias. En su primer año de vida la revista incluía varias secciones sobre economía doméstica como «Calendario para su despensa», «Charlas de Don Antonio con las amas de casa», «¡Oiga, señora! Con la historieta del día, aprenda usted economía», e incluso un suplemento de alimentación de factura muy sencilla con el objetivo de que las madres y esposas lograsen «una comida buena, sana y suficiente dentro de los límites del presupuesto».<sup>51</sup>

¿Y qué sucede si a pesar de todo el esfuerzo, algo falla?, ¿si no es posible «alcanzar la estabilización»? entonces «hay que ser audaces y buscar un nuevo trabajo. Ya puede

---

<sup>50</sup> Jordan, E. A. (1960, 15 de abril). «No me llega el dinero (Respuesta especial a una pregunta importante). *Ama*, n.º7, p.9.

<sup>51</sup> Suplemento Mejor alimentación. (1960, 1 de diciembre). *Ama*, n.º22bis, s.p.

esforzarse el ama de casa en que llegue el sueldo».<sup>52</sup> Si la utilidad política de la mujer española en las décadas anteriores había venido determinada por su reclusión forzada en el hogar, la evolución que el país comenzaba a experimentar a finales de la década de 1950 en su paso a una sociedad de consumo, urbana y paulatinamente abierta a la influencia foránea por medio del turismo, hizo necesaria la revisión del marco legal que definía a las ciudadanas españolas. El desarrollo económico requería de una mayor transigencia si se pretendía alcanzar el ritmo de vida de las democracias occidentales. Así, la reforma del Código Civil<sup>53</sup>, en 1958, y la posterior Ley de Derechos políticos, profesionales y laborales de la Mujer<sup>54</sup> en 1961 añadieron una nueva capa a la auténtica feminidad católica que, lejos de resquebrajarse, seguía fiel a sus raíces. De este modo, la Sección Femenina de Falange sancionaba el acceso de la mujer al mercado laboral de manera condicionada «a aquellas profesiones y tareas públicas y privadas para las que se halla perfectamente capacitada, sin más limitaciones que las que su condición femenina impone».<sup>55</sup>

La revista *Ama* registró rápidamente esta nueva realidad, primero, en su consultorio «Ideas claras», donde aconsejaba el trabajo femenino aplicando una lógica sin fisuras: el trabajo femenino extradoméstico debe entenderse como elemento auxiliar de la economía familiar, con un carácter supletorio que «debe dejarle el tiempo y la libertad suficientes para atender su hogar».<sup>56</sup> La publicación insistía en la retórica del desarrollo: «los tiempos son difíciles, vivimos en Europa y estamos en el siglo XX».<sup>57</sup> Por ello, el número siguiente incluía en la sección de hogar nuevos consejos de organización para compatibilizar el deber hogareño con la ayuda extra del trabajo.<sup>58</sup> Estas nuevas obligaciones dibujaron un escenario que exigía «un mayor control de los tiempos cotidianos» (Romo Parra, 2005, p. 102), haciendo inevitable la incorporación de hábitos de consumo novedosos, como las sopas y purés de sobre o los caldos concentrados. Es por ello que Eider de Dios (2022) define a esta nueva modalidad femenina como «ama de casa de la sopa de sobre», una mujer «que adopta progresivamente el uso de los electrodomésticos y los nuevos productos

---

<sup>52</sup> Jordan, E. A. (1960, 15 de abril). «No me llega el dinero (Respuesta especial a una pregunta importante). *Ama*, n°7, p.9.

<sup>53</sup> «Ley de 24 de abril por la que se modifican determinados artículos del Código Civil». *BOE*, n°99 (25 de abril de 1958), pp. 730-738.

<sup>54</sup> «Ley 55/1961, de 22 de julio sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer». *BOE*, n°175 (24 de junio de 1961), pp. 11004-11005.

<sup>55</sup> *Íbid.*, p.11004.

<sup>56</sup> Cid, C. del (1965, 1 de enero). «Ideas claras». *Ama*, n°119, s.p.

<sup>57</sup> *Íbid.*

<sup>58</sup> Leticia (1965, 15 de enero). «Ama Hogar: Cuando ella trabaja fuera de casa». *Ama*, n°120, s.p.

semipreparados como el caldo envasado, las pastillas de sabor o la sopa de sobre para poder combinar el abanico de facetas al que tenía que hacer frente» (p. 308). En opinión de Aurora Morcillo (2000), el nuevo escenario consumista mediado por la publicidad exigía, además, de las mejores dotes conciliadoras: una mujer capaz de salvaguardar los valores tradicionales de recato y castidad, e incorporar a la vez los nuevos productos de belleza y cuidado personal para su mejor lucimiento en el «mercado» matrimonial y posterior vida conyugal. Las instrucciones de la revista *Ama* para la vida después de la boda, «El ABECE de la nueva ama de casa» así lo establecían:

Recordad aquella ilusión cuando erais novios para arreglaros y acicalaros con el fin de que os encontraran atractivas. Y aplicarla en casa. Que siempre os encuentre pulcras, arregladas, sin presentar jamás, ni recién levantadas, aspecto desaliñado. Las cremas, los rulos, todo ese andamiaje que son preparativos para estar más presentables, más favorecidas, reservarlo para las horas en que estáis solas en casa.<sup>59</sup>

Ni siquiera aquellas mujeres que ya desempeñaban con anterioridad un trabajo más allá del hogar: las artistas, tanto actrices como cantantes, lograban escapar al destino doméstico [Fig.2]. Aunque sus rostros copaban las portadas de la revista, junto con los de grandes personalidades aristocráticas —la boda de la princesa Margarita de Inglaterra se registra en la portada con el titular «Margarita. Una nueva ama de casa»<sup>60</sup> — como incentivo para la compra, interesaba su armario, sus recetas, sus romances y su vida cotidiana. El *modus vivendi* licencioso que se presupone a los integrantes del mundo del espectáculo —baste el ejemplo de la actriz Sara Montiel, cuyo matrimonio civil con el director Anthony Mann terminó en 1963— era oportunamente tamizado con una presencia que enfatizaba su papel hogareño. Al intentar desentrañar el mito de Lola Flores, Francisco Umbral recordaba la insistencia con la que la artista recordaba su habilidad para almidonar una camisa, por lo que podía afirmarse que «Lola Flores ha fluctuado siempre entre el mito de Petenera y el de Bernarda Alba, que son los dos grandes mitos andaluces. En el arte ha sido Petenera y en la vida Bernarda Alba (mujer de su casa, queremos decir)» (Umbral, 1971, p.31).

---

<sup>59</sup> Leticia (1965, 15 de febrero). «Ama Hogar: Después de la boda. El “ABECE” de la nueva ama de casa». *Ama*, n.º122, s.p.

<sup>60</sup> *Ama*, n.º9, 15 de mayo de 1960.



[Fig.2] Reportaje de Lola Flores para la revista *Radiocinema* (1957, 31 de agosto) Fuente: Centro de Documentación Dolores Devesa

Una sección recurrente durante el primer año de vida de la revista *Ama* que llevaba por título «Las artistas, en la cocina» permite observar de qué modo se integra lo divino en lo profano, dentro del perfecto equilibrio entre el glamour y humanidad de la estrella, tan rara como el oro y tan común como el pan (Morin, 1961). Así, actrices del panorama nacional como Ana Mariscal, Isabel Garcés, Sara Montiel, Carmen Sevilla o Analía Gadé son entrevistadas acerca de sus proyectos profesionales y vitales, al tiempo que preparan un plato concreto. El proceso es oportunamente registrado en sucesivas fotografías y aderezado con resaltados de texto que funcionan como recomendaciones no tan veladas: de Carmen Sevilla interesa que «nunca merienda»;<sup>61</sup> Sara Montiel comenta: «antes, trabajaba para comer; ahora, puedo comer para trabajar»;<sup>62</sup> de Ana Mariscal, que confiesa sin temor no saber cocinar, se destaca «lo que mejor prepara: las papillas de su hijo (de mes y medio)»<sup>63</sup>; Rosita Yarza sentencia: «saco tiempo de donde sea, pero en casa siempre cocino yo»<sup>64</sup>. Al término, del reportaje se destaca, además, el régimen que sigue cada una de ellas y, en ocasiones, un menú para invitados, lo que sugiere el carácter mucho más instructivo que frívolo.

La carta incluida en el consultorio, Ideas claras, en diciembre de 1960, prueba la eficacia del programa editorial: una lectora implora el consejo a la revista, perpleja por la reacción de su marido ante la perspectiva de comer otra vez huevos fritos. «Le escribo

<sup>61</sup> A.B. (1960, 15 de julio). «Las artistas en la cocina: Carmen Sevilla». *Ama*, n°13, p. 18.

<sup>62</sup> A.B. (1960, 15 de mayo). «Las artistas en la cocina: Sara Montiel». *Ama*, n°9, p. 18.

<sup>63</sup> A.B. (1960, 15 de marzo). «Las artistas en la cocina: Ana Mariscal». *Ama*, n°4, p. 21.

<sup>64</sup> A.B. (1960, 1 de septiembre). «Las artistas en la cocina: Rosita Yarza». *Ama*, n°16, p. 18.

todavía un poco nerviosa y excitada. Acabo de tener un gran disgusto. Mi marido se ha marchado de casa dando un portazo y sin comer».<sup>65</sup> El consejo ofrecido por la revista alude a la responsabilidad que, como ama de casa, la lectora tiene sobre la variación del menú y la necesidad de obrar en beneficio de la felicidad de su marido: «Todo lo que sea repetirse más de cuatro veces al mes, presentando el mismo producto de idéntica forma es inadmisibile en una buena ama de casa. Hasta la persona más santa llega a hartarse».<sup>66</sup>

La importancia de la revista como medio de difusión de lo que significaba ser una mujer española se encuentra no solo en su elocuencia nominal, que interpelaba a un tipo de española concreta, normalmente de clase media-baja. *La revista de las amas de casa españolas* es, tan solo por detrás de *¡Hola!*, la de mayor tirada y difusión a lo largo de la década de 1960. Según las cifras aportados por M<sup>a</sup> del Carmen Muñoz Ruiz en su investigación sobre esta clase de publicaciones en España, partiendo de los datos del Boletín de la Oficina de Justificación de la Difusión, puede estimarse que la difusión media entre los años 1967 y 1971 de la revista *Ama* era de 176 mil ejemplares; la revista femenina *Garbo*, otra de las más populares, era de 99 mil; a la cabeza se encontraba *¡Hola!*, con 380 mil ejemplares de media en esos años. A través de estas publicaciones puede constatarse cómo permean nuevos aires en la década de 1970 y muy especialmente en el año 1975, donde comienzan a aparecer reportajes sobre temas de actualidad como las nuevas salidas profesionales, los ingresos, los derechos de la mujer, la educación sexual de los hijos e incluso el aborto.<sup>67</sup> Pese a todo, aún en el año 1970 el contenido programático de la revista continuaba subrayando la función reproductiva y santificada de la mujer con idéntico vigor que antaño. Así, cuando una lectora expresa su desacuerdo con la denominación «ama de casa», por cuanto no implica posesión sino sumisión, del mismo modo que el ama de llaves está al cuidado de algo que no le pertenece, la respuesta recibida aconseja no conceder importancia a las palabras:

Piense en la hermosa, en la altísima, en la apasionante misión de la mujer que con su labor discreta y callada, con esa labor amorosa que sabe mantenerse en segundo término, es una colaboradora eficaz e indispensable en cuanto significa a dar a Dios,

---

<sup>65</sup> Cid, C. del (1960, 1 de diciembre). «Ideas Claras». *Ama*, n<sup>o</sup>22, p. 34.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Mónica Fernández García ha estudiado algunos de estos avances. En García Fernández, M. (2021). De la castidad a la rebeldía. La sexualidad femenina en la prensa del segundo franquismo (1960-1975). *Babel. Civilisations et sociétés*, 2(20), 63-93.

a la patria y a la sociedad los hombres que necesita.<sup>68</sup>

## 2.2. (A)tópica, atípica, antifémmina

Con razón María Aurelia Capmany, polifacética escritora feminista y antifranquista, se preguntaba por esos mismos años si era posible hablar en España de una mujer allende las fronteras del hogar, o si, por el contrario, alguna limitación natural o geográfica impedía al sujeto femenino español definirse más allá de *sus labores*. En *De profesión: mujer* (Plaza&Janés, 1971), la autora define así el tópico de mujer española:

Hogareña, de recia moral católica, madre por encima de todo, ignorante de todo lo que sucede al otro lado de las cuatro paredes de la casa, deliberadamente ignorante de todo lo que constituye la vida profesional, vocacional y pública del marido. Deliberadamente ignorante de todo lo que transcurre en el trasfondo de la vida masculina, en donde domina el sexo, que ella califica, con hipócrita complacencia, de repugnante. Aplica todas sus facultades, toda su eficiencia, que es mucha, a establecer un orden interior, que aparece como esencial, desde el cual contempla las actividades masculinas. [...] Ha heredado de su madre y de su abuela la tranquilizadora convicción de que los hombres son unos niños, y que por lo tanto hay que contemplar sus juegos, tanto políticos como eróticos, sin tomarlos nunca en serio, fingiendo ignorancia, esperando el momento en que, el niño adulto, ya viejo, vuelva al hogar y abandona su cuerpo y su mente ajada al regazo de la madre-esposa. (p. 20)

Con tan amarga radiografía Capmany completaba la labor iniciada un año antes en *El feminismo ibérico* (Libros Tau, 1970), donde adaptaba, en cierto sentido, las tesis planteadas por Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963)<sup>69</sup>, que ella había traducido al español y al catalán. Se trataba no solo de recuperar la genealogía feminista española, entendiendo además las causas de su fracaso, sino de entender que la experiencia ibérica —como concepto que abarcaba tanto a las mujeres españolas como portuguesas— se encontraba atravesada por el control biopolítico de las dictaduras franquista y salazarista, en una especificidad que hacía muy difícil una emancipación de acuerdo a propuestas de corte anglosajón:

No nos basta con traducir libros meritísimos que nos hablen de la situación de la mujer en la sociedad industrial avanzada; más bien produce el mismo efecto que la adopción de la moda de Chelsea: se puede llevar minifalda y conservar la mentalidad de los hermanos Quintero. No pueden sernos de ninguna utilidad los libros sobre técnicas

---

<sup>68</sup> Cid, C. del (1970, 1 de julio). «Ideas claras». *Ama*, n°254, p.11.

<sup>69</sup> Sobre la desazón femenina durante la etapa desarrollista, ver: Arbaiza, M. (2020). El malestar de las mujeres en España (1956-1968). *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 415-445. <http://dx.doi.org/10.38827/arenal.v28i2.11799>

sexuales orientados a gratificar a la mujer, si la mujer sigue educada para obtener de ella las mismas inhibiciones que tenía su abuela. Partir de cero y con supuestos no asimilados, puede ser el origen de otro fracaso sin auténtica lucha (p. 100).



[Fig.3] Arriba: *Obreras en una fábrica* (1976), *Playa de Sitges* (1966) y *Elsa Peretti en Bocaccio* (1967)  
Abajo: *Putas del barrio chino* (1969), *Novios en el cementerio* (1962) y *Todo para la vedette* (1976).  
Fuente: Archivo Colita Fotografía.

Casi como respuesta a la formulación que realizaba en *De profesión: mujer*, Capmany emprende en 1977 un audaz proyecto denominado *Antifémmina*,<sup>70</sup> en colaboración con la fotógrafa Colita (Isabel Steva Hernández). La obra, una suerte de fotolibro en el que las imágenes del archivo de Colita [Fig.3] aparecen acompañadas de textos de Capmany, supone un intento de retratar algo tan inasible como es la feminidad, revelando con ello su sentido prefabricado e impuesto: «el hombre, en su acepción de macho, tiene una entidad definida, aunque sea tal entidad solo una aproximación al ser humano. La mujer en cambio sigue esperando la evidencia de su propia realidad» (Capmany y Colita, 1977, p. 17). Casi como respuesta prematura a las palabras que imploraba Lola Herrera en *Función de noche* (Josefina Molina, 1981): «a mí nunca nadie me ha adivinado», el recorrido que plantean Colita y Capmany pretende mostrar a la mujer española en toda su vastedad, dentro pero sobre todo fuera del modelo de feminidad impuesto por los fascismos ibéricos. La vejez, la pobreza, la marginalidad, la mujer del campo, de la fábrica, de la calle y de dios. Frente a la cualidad fantasmal de la mujer falangista, la antifémmina «no es otra cosa que el contacto con la realidad y nada hay más

<sup>70</sup> El descubrimiento de esta obra no habría sido posible sin la lectura de la reciente investigación de Saray Espinosa Rostán (2023). Una habitación propia: feminismos y diferencia ibérica. *Asparkia*, (43), 163-180. <http://doi.org/10.6035/asparkia.7219>

estimulante, más corrosivo y más revolucionario que la realidad» (Capmany y Colita, 1977, p.18).



# Capítulo 3

## Del cuerpo y de la patria

relecturas del cine  
histórico del primer  
franquismo

capital de la ficción cinematográfica del primer franquismo en lo que ella misma denominó «feminización de la nación»,<sup>71</sup> como proyecto de despolitización tras la experiencia bélica destinado a reubicar la masculinidad en la esfera doméstica, más apropiada para los tiempos de paz bajo el paraguas de la dictadura. Para la historiadora, la presencia femenina en las pantallas adquiere a finales de los años cuarenta un protagonismo inusitado que dota a la mujer de una agencia y libertad de movimiento en principio destinados a un público masculino (llamado no solo a fetichizar su figura sino a identificarse con ella), pero que con toda probabilidad provocó efectos análogos en las audiencias femeninas. (Labanyi, 2000).

Se instalaba de este modo una curiosa paradoja: para ofrecer estos efectos (especialmente operativos en lo referido al cine histórico como punta de lanza de la legitimación del régimen a través de la glorificación del pasado), era necesario mostrar a las protagonistas detentadoras de una autonomía que en ningún caso podía corresponderse con lo vivido por las mujeres reales. No obstante, tomando como ejemplo el Servicio Social que, para las clases medias, integraba a la mujer en la esfera pública, y teniendo en cuenta que el trabajo femenino nunca desistió tampoco para las clases bajas, comenta Labanyi a propósito de las heroínas históricas cómo su papel activo en el ámbito público —de hecho, político— pudo haber ofrecido cierta compensación a las espectadoras, «mediando la contradicción entre su teórica limitación a la esfera privada y la realidad concreta de su participación en el mercado o en el trabajo social» (Labanyi, 2002, p. 50). Se sumaban a esta hipótesis dos cuestiones más: la primera, la consideración de la obra cinematográfica como «labor colectiva no necesariamente homogeneizada» (Labanyi, 2007, p. 24) que permitiría la filtración de pensamientos contrarios al ideario imperante; en segundo lugar, el hecho de que esos directores artísticos, actores y operadores, al tiempo que los propios géneros cinematográficos desarrollados, constituían una bisagra con el cine republicano inmediatamente anterior, dificultando la escisión drástica con las producciones precedentes. Dentro de una subdivisión genérica amplia que registra esta tendencia —musical folklórico, películas de misioneros, cine histórico, cine de época y cine negro—la historiografía ha tendido a observar mayoritariamente la representación femenina del ciclo histórico y de los musicales folklóricos como territorios más proclives a desestabilizar los

---

<sup>71</sup> Aunque es cierto que ha sido Labanyi quien ha teorizado acerca de la feminización de la nación de manera más extensa, reconociéndosele, incluso, la propia acuñación de la expresión, ya en 1999 Isolina Ballesteros hablaba en los mismos términos al analizar la omnipresencia visual y narrativa de las protagonistas del cine histórico y folklóricos.

roles de género hegemónicos.

Pero es también esencial recordar cómo ambos registros funcionaron para dar cuerpo, literal y figuradamente, a la compleja idea de España. Como señala Isolina Ballesteros (1999), en el primer caso, a través de una recuperación folklórica que traslada al cine la tarea de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, contribuyendo a «unificar las tradiciones populares de España»; en el segundo caso, asumiendo «la tarea de propagar la empresa histórica en la que se basa la concepción de la Patria» (p. 53).

Lo que las primeras Conversaciones de Salamanca (1955) denominaron «cuerpo deshabitado», consistió realmente en un

“cuerpo habitado” exclusivamente por trajes, decorados y canciones folklóricas que anulan el paso del tiempo, enmascaran la modernidad inaugurada por la II República y borran la huella de la guerra civil; sustituyen el pasado real e inmediato por una galería de prototipos que dan forma estética a la España eterna y funcionan como entretenimiento popular, escapista y pacificador. (Ballesteros, 1999, p.56)

En el caso del ciclo histórico, la nómina de películas<sup>72</sup> parte de las producciones de la empresa CIFESA a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, coincidiendo con su etapa de mayor esplendor. En su mayoría dirigidas por Juan de Orduña, las grandes producciones épicas no alcanzan un número tan elevado: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951). Sin embargo, también suelen considerarse parte de la misma tendencia películas como *La princesa de los Ursinos* (1947)<sup>73</sup> dirigida por Luis Lucia, e incluso obras vinculadas a otras productoras como *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1946), *Reina santa* (Rafael Gil, 1946) o *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948). Comparten todas ellas un modelo de protagonista femenina que no presentó parangón en el cine épico hollywoodiense (Labanyi, 2000), mostrando mujeres que recorren el espacio libremente y toman parte activa en la política frente al afeminamiento de los personajes masculinos, demostrando una mejor aptitud para el gobierno al anteponer lo político a lo personal (Labanyi, 2000).

---

<sup>72</sup> Para Román Gubern (1980), por ejemplo, el ciclo se inicia con la coproducción hispano-portuguesa *Inés de Castro* (José Leitão do Barros, 1944).

<sup>73</sup> En un estudio posterior Labanyi compara precisamente la película de Luis Lucia con obras anteriores *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), pero también con *Agustina de Aragón*, atendiendo no tanto a la distinción entre ficción (cine de época) o recreación histórica (cine histórico), como al hecho de que ambos géneros cinematográficos basan sus efectos en el vestuario de época (Labanyi, 2004, p.33)

Siguiendo la estela de Labanyi, María Rosón (2016) defiende la hetedoroxia de la cinematografía española de la década de los cuarenta precisamente considerando la agencia femenina emanada del ciclo histórico, así como la «domesticación de Falange» y la deriva de la retórica militarista hacia el nacionalcatolicismo. De este modo, como pieza fundamental de unos relatos que se entienden populares y escapistas, la mujer se muestra fuerte e independiente, desarrollando

un rol empoderado que debió formar parte de la mentalidad colectiva, lo que explica el impacto visual de las “mujeres fuertes” cinematográficas, protagonistas en un espacio de imaginación y fantasía pero capaces de constituirse en un dispositivo mucho más libre para la construcción e identificación de género. (Rosón, 2016, p. 189)

La hipótesis que aquí se sostiene por supuesto comparte la multiplicidad de lecturas del texto fílmico, así como la capacidad de sugestión de sus personajes femeninos. Precisamente, sobre los códigos culturales del cine de Orduña, glosado casi siempre como filmografía monolítica al servicio de la ideología del régimen, son muy pertinentes las lecturas más recientes que advierten en su predilección por el protagonismo femenino y los excesos emocionales y estéticos, el reflejo de su homosexualidad (Lomas, 2018). Excesos que, por otro lado, permiten identificar películas como *Locura de amor* o *Agustina de Aragón* más propias del marco del melodrama, tradicionalmente leído como género de mujeres<sup>74</sup> en el que la narrativa se construye motivada por el deseo femenino, como también es femenino el punto de vista que rige la identificación del espectador/a (Kuhn, 1987).

Pienso, sin embargo, en lo inconveniente de estimar heterodoxa una producción cinematográfica desarrollada bajo plena vigilancia y coacción de los poderes políticos y eclesiásticos, apresuradamente organizados ya en 1937 para urdir un primer entramado burocrático censor con la creación de la Junta Superior de Censura Cinematográfica y, un año más tarde, la Comisión de Censura Cinematográfica. Ambos organismos se fusionaron

---

<sup>74</sup> En uno de los ensayos pioneros y más relevantes en la teoría del melodrama cinematográfico, Christine Gledhill planteaba que su identificación como género femenino se había iniciado a comienzos del siglo XX, momento en el que el realismo y la tragedia resurgieron como categorías que demarcaban la frontera entre alta y baja cultura, coincidiendo con la remasculinización del valor cultural. El desplazamiento de la retórica gestual melodramática hacia un estilo más «naturalista» coincidía con los nuevos presupuestos de la tragedia y el realismo, centrados en cuestiones sociales «serias». Así, el sentimiento y la emotividad fueron reducidos a la «sensiblería» y exageración, los detalles domésticos considerados trivialidades, el utopismo melodramático una fantasía escapista, todo ello devaluado por asociación con una cultura popular «feminizada» (Gledhill, 1987).

a partir de la Orden ministerial de 28 de junio de 1946 bajo la denominación de Junta Superior de Orientación Cinematográfica que, ciertamente, ratificaba el debilitamiento del falangismo al no estipular la presencia de un representante del partido entre los vocales como sí hacía la orden de 1937, pero confirmaba el mayor peso del censor eclesiástico [Ver subepígrafe 1.3.1] cuyo voto «será especialmente digno de respeto en las cuestiones morales. Y será dirimente en los casos graves de moral en los que expresamente haga constar su veto».<sup>75</sup> También la protección económica resultó indispensable en términos de orientación y censura y así el 15 de junio de 1944 la Vicesecretaría de Educación Popular estableció la creación de la categoría de Interés Nacional, que otorgaba a las películas producidas en España y con equipo español importantes prerrogativas en materia de exhibición, siempre a condición de que las mismas «contenga[n] muestras inequívocas de exaltación de valores racionales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos».<sup>76</sup> Naturalmente, fueron consideradas de Interés Nacional, entre otras muchas, las películas referidas del ciclo histórico.

Un ejemplo especialmente esclarecedor del funcionamiento censor y los mecanismos desplegados en el «rearme moral de la autarquía» (Gubern y Font, 1975 p. 52) es el de la película *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962), producción prevista para la temporada de 1951-1952 y cuyo estreno hubo de retrasarse diez años debido a numerosos escollos con las autoridades eclesiásticas.

Cuenta Rafael Nieto Jiménez (2012), autor de la tesis monográfica sobre Orduña, que el interés del director en llevar la vida de la santa a la pantalla puede constatarse ya en 1948 tras el rodaje de *Locura de amor*, contando también con Aurora Bautista en el papel protagonista. Pero el proyecto preliminar presentado por CIFESA con una sinopsis del sacerdote Aniceto de Castro Albarrán fue desestimado por tratarse de un guion inacabado que las autoridades eclesiásticas no encontraron conveniente. La productora encarga un nuevo guion a Carlos Blanco a finales de 1950 y ofrece la película para su dirección a Manuel Mur Oti augurando buenas perspectivas que terminaron por truncarse. Ante la emisión de informes contradictorios sobre el guion presentado, la Dirección General de Cinematografía sometió el asunto al dictamen del Obispo de Madrid-Alcalá, quien estimó definitivamente su prohibición en diciembre de ese mismo año. Se señalaron «dificultades

---

<sup>75</sup> Artículo 4. *BOE*, nº200 (19 de julio de 1946), p. 5716.

<sup>76</sup> Artículo 3. *BOE*, nº175 (23 de junio de 1944), p. 4926.

de orden teológico e histórico», lo que el guionista interpretó como sanción a su visión más humana del personaje, que «debía ser una santa mujer y no una mujer santa» (Nieto Jiménez, 2012, p. 684). En opinión de Nieto Jiménez el guion parece más propio de una película de aventuras:

La Teresa de Carlos Blanco lee y escribe libros de caballería, se fuga del convento para vengarse de la prima que ha provocado su encierro porque hizo creer a su padre que tenía relaciones con don Pedro, muestra sus habilidades de esgrima cuando pretende ir con su hermano a América, y se viste de hombre para escapar de su padre cuando decide hacerse monja. (2012, p. 685)

CIFESA lo intentó nuevamente en 1952 presentando un guion similar pero con otro título y personajes, *Esa voz que me llama*, y nuevamente se denegaron los permisos de rodaje. La productora abandona definitivamente el proyecto y en 1957 Orduña lo retoma con un guion de José María Pemán, y con Ana Mariscal como Santa Teresa, que tampoco llegó a término. No es hasta el año 1961 cuando se logra la aprobación de un guion de Manuel Mur Oti y Antonio Vich que tomaba prestados elementos del escrito por Pemán, con la asesoría y el visto bueno de los Carmelitas Descalzos. El rodaje de la película producida ahora por Agrupa Films comienza en septiembre de 1961 bajo la dirección de Orduña y con Aurora Bautista una vez más en el rol protagónico.

La propia Aurora Bautista recordaría en los años ochenta las vicisitudes para realizar el proyecto y cómo en España no se aceptó un guion que el propio Vaticano había aprobado (Morcillo, 2015). Pero incluso en fechas tan tempranas como 1971, la actriz ofrecía a la prensa una valoración muy perspicaz de su ciclo histórico:

Lo que he hecho ha sido ajustarme a los personajes que me han dado. Yo creo que a «Locura de amor» le faltó mucho esa dimensión erótica, que tampoco tenía la obra teatral de Tamayo y Baus que sirvió de base. Si hubiéramos hecho ahora, tal como teníamos proyectado, «La Reina Juana», esa dimensión se hubiese dado, porque una parte fundamental de Doña Juana era su erotismo [...] problema que no se tocó en absoluto en el film. [...] Por lo demás, las heroínas amaban poco. Agustina de Aragón disparaba cañones y hacía que el pueblo cantara himnos patrióticos y se fuese contento a la guerra...<sup>77</sup>

La entrevista de *Triunfo* referida preguntaba a la actriz por su nueva etapa en el teatro, con obras como *El anuncio* o *Lisístrata* en los que encarnaba un tipo femenino

---

<sup>77</sup> Monleón, J. (1971, 15 de mayo). «Con Aurora Bautista». *Triunfo*, n°467, p. 38.

radicalmente distinto a aquel cifrado en el imaginario de CIFESA.<sup>78</sup> En 1977, la revista elogiaba la interpretación de Bautista en la obra recién estrenada *Oye, patria, mi aflicción*, de Fernando Arrabal, donde como una suerte de Don Quijote soñador parecía revisarse a sí misma [Fig. 4]:

Si en «Lisístrata» y «El anuncio», sus dos últimas y espaciadas interpretaciones, intentó, de algún modo, salvar su conocida imagen de actriz, esta vez, muy inteligentemente [...] lo que hace es cuestionarla, aprovechando cuanto había en aquella —gracias, sobre todo, a varias películas históricas de gran éxito— de identificación con la «gran tragedia» y los «grandes personajes». La Bautista, en el personaje que «sueña» la historia de España, que transforma los molinos en gigantes, es un poco la soñadora de su propia iconografía de actriz.<sup>79</sup>

Un año después se recuerda esta obra para volver sobre el asunto de esa iconografía patriótica con la que la actriz parecía rebelarse, y otra vez Bautista recuerda: «si no se hacía aquel cine no se podía hacer nada. Yo no estoy en contra de los personajes que he hecho, sino del tratamiento que se les ha dado a esos personajes».<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Siguiendo a Lomas (2008), el disgusto de Aurora Bautista con *Locura de amor*, u otras de sus obras del ciclo histórico, podría interpretarse en virtud de la tensión entre la intención del director y las aspiraciones artísticas de la actriz. Problemática que Alexander Doty reconocía en *Flaming Classics: Queering the Film Canon* (Routledge, 2000) propia del trabajo entre la diva (heterosexual) y el creador homosexual que se expresaba a través de ella. Señala Lomas que «en esas escenas en las que Juana se acepta como loca y se reconoce públicamente como una loca, Orduña trabaja con particular atención para que Bautista exprese diversas emociones contradictorias (miedo, angustia, risa, autocompasión, dolor) que no distan mucho de las que podía experimentar una persona al lidiar con una identidad sexual disidente en un contexto tan homófobo como el franquista [...] Al fin y al cabo, en esas escenas la protagonista empieza a darse cuenta de la *anormalidad* de los síntomas que manifiesta, derivados de su problemático deseo sexual, enteramente frustrado, desesperado y enfermizo» (2008, p.212).

<sup>79</sup> Monleón, J. (1977, 25 de junio). «“Oye patria mi aflicción”, tercer estreno de Arrabal». *Triunfo*, n°752, p. 62.

<sup>80</sup> Goicoechea, G. (1978, 16 de junio). «Aurora Bautista quiere vengarse de su pasado». *Triunfo*, n°802, p. 67.



[Fig.4] A la derecha, cartel de la película *Agustina de Aragón*. Fuente: IMDB; a la izquierda, cartel de la obra de teatro *Oye patria mi aflicción*. Fuente: *Triunfo* (1977).

En un estudio reciente Santiago Fillol ha analizado el discurrir del deseo erótico en el arquetipo de la mujer patria como exabrupto reprimido y cosido irremediamente a la muerte mediante planos-contraplanos de miradas fugadas (Fillol, 2022). La «amonestación ejemplarizante de la exhibición del deseo» (De Lucas, 2022, p. 159) es a todas luces requisito indispensable en el ciclo histórico; para contrarrestar la paradoja de su visualidad y agencia narrativa, la disensión de las heroínas históricas es restringida, resuelta en desenlaces de redención, locura o muerte que borran cualquier conato de transgresión (Ballesteros, 1999).

La noción de alegoría, aunque no de manera explícita, sobrevuela con frecuencia las lecturas de este ciclo, pero casi siempre con un sentido aforístico de alcance limitado. Una de las aportaciones más interesantes a este respecto es la explorada por Carlos Losilla (2018), quien con mucho acierto denomina «cuerpo mística» [sic] a aquel que queda cifrado en la aspiración de un ideal, bien el anhelo de una patria grande y libre (cuerpo patria), bien la expresión de una tradición popular (cuerpo folklore). En una genealogía amplia que provoca intermitencias y cortocircuitos con las consignas del régimen, Losilla entiende que el cuerpo femenino de las heroínas históricas «no tiene que ver consigo mismo»; su deseo queda fagocitado por la empresa nacionalcatólica que sueña un imperio. La mujer se olvida de sí, «y se convierte en mero receptáculo de sus funciones fisiológicas,

pues está desinada a concebir y parir el nuevo imperio» (Losilla, 2018, p. 27).

La omnipresencia visual del cuerpo femenino se convierte, así, en un instrumento programático del régimen y, en mi opinión, debe entenderse como una representación alegórica que explota el organismo de la mujer como depósito simbólico de la patria: «la nación se expone como espectáculo de consumo y la mujer representa en él la marca geográfica que ostenta los signos fetichistas y personifica visualmente la pureza, la tradición y la unidad racial» (Ballesteros, 1999, p. 55).

Siguiendo lo establecido por Angus Fletcher en su ya clásica *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (1964), como «espejo natural de la ideología», el valor de la alegoría no puede determinarse sin tener en cuenta su función. En otras palabras, si se reconoce el sentido propagandístico de este primer cine franquista, es preciso identificar adecuadamente el propósito de su imaginario fabulado.

### **3.2. Lecturas neobarrocas: la alegoría como herramienta de análisis**

A la hora de desentrañar el funcionamiento (bio)político del franquismo y la relevancia del cuerpo femenino en el proceso, Aurora Morcillo ha aportado una de las lecturas más reveladoras, entendiendo la nación como metáfora orgánica que transmuta la figura física de la mujer en el epicentro del imaginario político dando lugar, por tanto, a una nación sexuada (Morcillo, 2015). Considero que la interpretación que la autora hace de la España franquista como régimen neobarroco,<sup>81</sup> al recuperar para su mejor legitimación el molde católico de la Contrarreforma, resulta un instrumento adecuado para comprender la magnitud del cine histórico y de sus heroínas como mejor expresión del disciplinamiento del cuerpo femenino, vaciado y saturado de los ideales nacionales y católicos.

Morcillo recompone la cosmovisión neobarroca del franquismo a partir de los estudios del historiador José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975) y «La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo»

---

<sup>81</sup> La recuperación del barroco es especialmente notoria en la obra arquitectónica de los primeros años del régimen, marcada por el neohistoricismo de evocación herreriana que se oponía a la modernidad racionalista de la década anterior. Tentativa de fraguar una imagen triunfalista que, si bien no prosperó en el tiempo, legó conjuntos tan monumentales y efectistas como la Universidad Laboral de Gijón (Luis Moya, 1946-1957).

(1956). Especialmente útil es este último, en torno a la noción de «cuerpo político místico», elemento extraído de la Contrarreforma para legitimar la democracia orgánica instaurada con la creación de las cortes en 1942. Maravall sostiene en este artículo que la aplicación de la doctrina católica paulina del *corpus mysticum* a la estructura sociopolítica, si bien ampliamente desarrollada a lo largo de los siglos XVI y XVII, puede rastrearse en España desde la Edad Media, tomando como muestra, por ejemplo, las *Partidas* de Alfonso X. La sociedad estamental contaba, así, con una legitimación divina que garantizaba su blindaje:

El atribuir a cada parte de la sociedad un papel de un miembro determinado de la totalidad orgánica, ayudó a crear una conciencia de sustancial comunidad entre todos esos miembros, altos y bajos, y dotó a cada uno de ellos de un «status» objetivo, que si, por un lado, para cada miembro era insuperable, para los demás lo era también y de este modo había un límite de intromisiones y abusos de fuerza (Maravall, 1956, p. 39).

En la reorganización de un concepto que se entendía, así, inherente al orden político español residió la clave del éxito del nacionalcatolicismo; en tanto extremidades del cuerpo político franquista, hombres y mujeres adquieren funciones productoras y reproductoras, respectivamente, definidas y naturalizadas por el género y la clase social, «santificado todo ello por la Iglesia católica» (Morcillo, 2015, p. 101). Siguiendo este enfoque, los elementos barroquizantes del franquismo no se revelan en el aspecto estético —que sí tendrá cabida durante la Transición y en los años posteriores—, si no como propios de una estructura histórica análoga en términos ideológicos, políticos y sociales (Morcillo, 2015, p. 31). En ese sentido, Maravall enfatiza el ánimo instrumental del barroco, entendido como «el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social.» (Maravall, 1975, p. 132).

Bajo esta premisa, no resulta casual que un intelectual como Tierno Galván se parapetase tras la escritura sobre el barroco como fórmula velada de crítica al régimen. La táctica del «revestimiento preterista» le permitió iniciar su acción política, considerando el barroco «la expresión consustancial de la “manera de ser hispánica” prolongada anacrónicamente hasta su propio tiempo» (Marichal, 1995, p. 254). Ilustrativo al respecto es la siguiente apreciación contenida en *Notas sobre el Barroco* (1954):

La cultura barroca española aparece como la expresión de un drama esencialmente humano en el que las preocupaciones de tipo técnico-científico propenden a descuidarse [...] De ahí que para los extranjeros la vida española resulte

exageradamente desnaturalizada y teológica. (Tierno Galván, 1954, p. 117)

Con todo, el nutrido estudio de Aurora Morcillo precisa de la inclusión del apartado visual (artístico) como aspecto fundamental y último en el paralelismo de ambos periodos históricos. Al fin y al cabo, para Maravall, el barroco se define como una cultura de la imagen sensible, servida de la plástica para «llevar a cabo, con la mayor adecuación, sus fines de propaganda» (1975, p. 497).

Es fácil advertir las semejanzas si consideramos la recuperación franquista de toda una iconografía religiosa —el Sagrado Corazón es un buen ejemplo— que había sido alumbrada durante el siglo XVII bajo idéntico signo devocional y, por ende, propagandístico. Observa Giulio Carlo Argán (1964) que, como imágenes devocionales, la tendencia de estas iconografías no es hacia el realismo si no al verismo, mostrando «que la virtud heroica no es solo patrimonio de los antiguos y de los grandes, que cada uno puede llegar a ser santo también viviendo en el mundo y adecuándose con ánimo devoto a sus deberes sociales» (p. 23). Un sentido edificante-devocional, pienso, del que queda investida tanto Santa Teresa de Ávila, la santa de la raza convertida en patrona de la Sección Femenina, como cualquiera de las heroínas históricas referenciadas en la pantalla cinematográfica.

Pero aún es posible servirse del análisis de Argán para desvelar el funcionamiento neobarroco del arte franquista. Primero, la carga alegórica que se ha expuesto como fundamento del protagonismo de la imagen femenina en el cine de ficción histórica adquiere todo su sentido si tomamos como referencia el mecanismo propagandístico del siglo XVII. Como momento de mayor auge de la alegoría, el historiador del arte clarifica el alcance de la misma como recurso que «no intenta conceptualizar la imagen sino dar al concepto, hecho imagen, la fuerza, no ya demostrativa sino de solicitud práctica que es propia de la imagen» (Argán, 1964, p.23). En segundo lugar, el discurso figurativo del XVII, coincidiendo con la poética barroca de la maravilla, es interesadamente emocional e «implica la suspensión de la facultad intelectual» (p. 23), pues la propaganda interviene en el terreno afectivo de la imaginación. La manipulación emocional del franquismo, por su parte, se manifiesta en una estética efectista y una sensibilidad *kitsch* que, «en un intento de fuga hacia un pasado idílico, funde y confunde lo sentimental con lo patriótico, creando un artefacto cultural que viene signado tanto por su carácter artificial como por su función netamente propagandística» (González, 2009, p.35).

Ahora bien, el sentido alegórico que puede destilarse de una lectura neobarroca no es el único que funciona en el discurso confeccionado en el cine histórico, mucho más explícito en sus fuentes. Es sabido que la pintura de historia del XIX informa estéticamente las películas del género, en especial aquellas dirigidas por Orduña para CIFESA, citado el modelo pictórico en muchos casos de modo literal. Por mencionar algunos ejemplos, en el caso de *La leona de Castilla* es palmaria la alusión a *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado* (Antonio Gisbert, 1860); en *Agustina de Aragón* destacan: *La heroína Agustina de Zaragoza* (Marcos Hiráldez Acosta, 1871) y *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810); para *Locura de amor* además de *Doña Juana la loca* (1877) de Francisco Pradilla, destacan *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864), *Demencia de Doña Juana de Castilla* (Lorenzo Vallés, 1866) e incluso cabe la sugerencia a *La demencia de Isabel de Portugal (Primera juventud de Isabel la Católica al lado de su enferma madre)*, realizada en 1855 por Pelegrí Clavé Roqué. Si bien la pintura de historia no se revitalizó como género artístico durante el franquismo, el imaginario de la posguerra se construye sobre las mismas bases programáticas de un género que, en un momento especialmente convulso, ofreció los puntos de anclaje para la identidad nacional, de modo que tales iconografías son recicladas en su práctica totalidad bajo el mismo pretexto edificante aprovechando, además, sus cualidades escenográficas.

Se produce entonces una formulación característica del género que determina su calificativo de *tableau vivant*<sup>82</sup> y que José Luis Castro Paz (2013) define Modelo de Estilización Formalista-Pictórico. Esta sucesión de citas pictóricas concluye en un plano autárquico, que en su cualidad autosuficiente será normalmente un plano general o de conjunto «de extraordinaria complejidad iconográfica, lo que determinará un especial cuidado en la elaboración de decorados, figurines y vestuario» (p. 59). La sujeción a los principios compositivos de la pintura de historia, asentados sobre su principio rector de ilustrar un asunto o relato concreto, obliga, a su vez, al encuadre frontal en el que no tiene cabida el fuera de campo porque toda la información necesaria está contenida en los límites del marco. Un encuadre que empuja a los protagonistas a la declamación teatral e

---

<sup>82</sup> Javier Hernández Ruiz (2001) ha señalado la problemática de asumir esta estética como tendencia, por un lado, exclusiva del cine español de los años cuarenta, y por otro directamente derivada de la evocación de los cuadros de historia. Sostiene que, en su heterogeneidad, el «almidonamiento» que se imputa a esta clase de cine proviene más bien de recursos relacionados con el sustrato literario teatral que, en su vertiente escenográfica, seguían la pauta que imperaba en otras industrias coetáneas como Alemania, Italia o incluso Reino Unido.

histriónica, prerrogativa compartida con el melodrama como género también equivalente a nivel compositivo; «la hipertrofia del signo histórico encuentra su reflejo simétrico en la hipertrofia del signo melodramático» (Moral Martín, 2015, p. 30), porque también el melodrama, a través del primer plano,<sup>83</sup> se sostiene en la abstracción de una imagen que se aísla de sus coordenadas espacio-temporales para convertirla por sí misma en un todo autónomo (Moral Martín, 2015).

Como género institucional<sup>84</sup> al amparo de los ambientes artísticos oficiales y, en definitiva, de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fundadas en la segunda mitad del siglo XIX, podemos convenir que la pintura de historia de gran formato

facilitó los ensueños sobre nuestro pasado. Y, al hacerlo, los orientó de forma no aséptica: primero, convirtiéndolos en antecedentes del Estado-nación contemporáneo; segundo, ennobleciendo los rasgos de los personajes [...]; y tercero, y quizás más importante, revistiendo el ente ideal en que se basaba la legitimidad de ese Estado de una carga valorativa que se presentaba como generalmente aceptada, pero que lo representaba precisamente como religioso, monárquico y bélico. (Álvarez Junco, 2001, p.156)

La asimilación cinematográfica de su formulación indica una voluntad discursiva compartida, como esgrime Jean Claude Seguin (1997) a propósito de *Locura de amor*: «este cine histórico, en este caso como en otros, se dedicó no tanto a plasmar una realidad idílica como a proponer instantes dramáticos —o vistos como tales— de la historia de España.» (p. 232). Basta recordar cómo a comienzos de 1942 un artículo de la revista cinematográfica *Primer Plano* proponía tomar el ejemplo de *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942) para incorporar en la pantalla la «grandeza de la España imperial» hasta el momento «inédita en el cine», recordando personajes como Isabel la Católica, Felipe II, Carlos V, Colón o Teresa de Jesús, con un propósito muy claro:

Para hacerla comprender, y para que se nos conociera mejor de lo que se nos conoce, para que los mismos españoles, que no asumen en unanimidad y en total ejercicio ese mínimo deber de enterarse de lo que hubo antes —que explica mejor que ningún texto,

---

<sup>83</sup> De hecho, la segunda generación de pinturas de historia de la que Francisco Pradilla se erige máximo exponente, queda marcada por un realismo decorativo del que se ha resaltado su espectacularidad, carácter preciosista y dramatismo teatral «en una perfecta integración de todos sus elementos, que, precisamente por el virtuosismo realista casi táctil con que se reproducen, adquieren ahora un excesivo protagonismo, en detrimento de la contemplación global de la escena» (Díez, 1992, p. 88).

<sup>84</sup> En su estudio sobre los orígenes del género, Enrique Arias Anglés (1986/2007) explica que la proliferación de la pintura de historia se encontraba íntimamente relacionada con un «direccionismo oficial del gusto» intervenido primero por la Academia, a través de sus enseñanzas y apuntalada por la crítica, y posteriormente por el Estado en calidad de mecenas (pp. 210-211).

ni oración, lo que queremos que haya para el futuro— se aficionen a contemplar el pasado, la Historia espera la visita del cine.<sup>85</sup>

A continuación, intentaré demostrar sobre una base documental la validez de la lectura neobarroca del régimen franquista, y en concreto la posibilidad de considerar las imágenes suministradas por el cine como fabricaciones alegóricas que recogían las secuelas de la pintura de historia en una iconografía compartida con otras manifestaciones artísticas del campo de la ilustración gráfica, como en su momento señalaron Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide (1992). Revistas femeninas y manuales escolares servirán de este modo para mostrar, aun parcialmente, cómo la conceptualización mujer-madre-patria se transmitía a través de otras vías tanto o más reguladas que las cinematográficas, que completaban la función instrumental, solícita, de un heroísmo femenino muy oportuno y nada inocente.

### 3.2.1. El destino de la mujer falangista: las revistas *Medina* e *Y* (1938-1945)

Isabel la Católica jamás se dio tregua, jamás dudó. Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, [...] a prevenir las grietas del cutis y a preparar con nuestras propias manos la canastilla del bebé destinado a venir al mundo para enorgullecerse de la Reina Católica, defenderla de calumnias y engendrar hijos que, a su vez, la alabaran por los siglos de los siglos. (Martín Gaite, 1978/2020, p. 174)

Con su lucidez característica, resume Carmen Martín Gaite las enseñanzas desarrolladas en las lecturas suministradas periódicamente por la Sección Femenina a través de revistas como *Y. Revista de la Mujer Nacional Sindicalista* (1938-1946), o *Medina. Semanario de la SF* (1941-1945), ambas fuentes principales en su estudio sobre los *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) y enmarcadas cronológicamente en el periodo de mayor influencia falangista. Los artículos y consultorios en ellas recogidos funcionaban, de hecho, como una de las extensiones de la educación afectiva que la Sección Femenina puso en marcha desde la Regeduría de Prensa y Propaganda, desplegada en materiales escritos, radiofónicos y audiovisuales (Barrera López, 2021) para la mejor transmisión de su visión sobre la mujer española: a la sombra del varón y de sus hijos.

Las semblanzas de ciertas mujeres históricas, convenientemente revisadas para

---

<sup>85</sup> Casares, F. (1942, 18 de enero). El cine, en función de Historia. *Primer Plano*, (66), p. 3.

seleccionar los elementos más provechosos, ocupaban buena parte de los contenidos editoriales de ambas publicaciones. La propia *Y* hacía explícita la potente significación de su nombre, recogido del monograma isabelino:

Es la Y de Isabel, materna fundadora, por la que Fernando tomó el Yugo, símbolo también de conjunción, símbolo matrimonial y disciplinario de su gobierno, mientras quedaban para Isabel las Flechas de la F, viril, bien trabadas en haz, a un tiempo conciliadas y ofensivas.<sup>86</sup>

También el semanario *Medina* anunciaba en su primer número el modelo que debía regir para la mujer falangista, cuya tarea habría de cumplir «calladamente, silenciosamente, sin un gesto excesivo», pues «el servicio de la mujer es heroico, militar, pero femenino. Un fusil en manos de una mujer deshonra al fusil, a la pobre infeliz que lo lleva y a los hombres que lo contemplan».<sup>87</sup>

Evidentemente, esta invitación a la templanza hacía necesario clarificar los presupuestos de la valentía y violencia femeninas al momento de celebrar las gestas heroicas de aquellas mujeres que habían participado en ciertos conflictos de la historia nacional, trastocando, con ello «lo más íntimo de su ser, lo amable y lo dulce que es patrimonio de su naturaleza».<sup>88</sup> La revista resuelve la posible paradoja en el número dedicado a conmemorar los acontecimientos del 2 de mayo de 1808, estipulando cuándo y cómo podría producirse, y en última instancia, justificarse el ejercicio de la violencia en la mujer:

Excepcionalmente, en aquel lugar y momento en que la gravedad de las circunstancias sea tal que todo debe supeditarse a ellas, es posible que pueda borrarse fugazmente la línea que separa las virtudes de la mujer de las del hombre. Pero sólo entonces y de una manera peculiar. La verdadera misión de la mujer es crear hombres valerosos. Saber infundir en los hombres este valor que ellas ni poseen ni deben poseer, y mantener en ellos en todo momento este valor moral de la violencia física, al que ellas nunca, o casi nunca, deben llegar [...] Entonces, sólo entonces, debe surgir la violencia femenina como última espuela que hunda en la carne de los atemorizados o de los cobardes el ejemplo vivísimo de una mujer sobreponiéndose a la naturaleza.<sup>89</sup>

Esta agencia se entendía siempre intermitente y quedaba convenientemente sellada:

Cuando la mujer cumple así, por un instante, el deber, exclusivamente masculino, de defender la especie, lo hace como cumpliendo hasta el fin su función educadora. No

---

<sup>86</sup> (1938, 1 de febrero). *Y*, (1), p. 2.

<sup>87</sup> Destino de la mujer falangista (1941, 20 de marzo). *Medina*, (1), s.p.

<sup>88</sup> Consigna (1941, 1 de mayo). *Medina*, (7), s.p.

<sup>89</sup> El valor femenino (1941, 1 de mayo). *Medina*, n°7, s.p

pensando en la eficacia directa de sus actos. Los cañonazos de Agustina de Aragón es casi seguro que se perdieron inútilmente. Ella, sin embargo, fue y es ejemplo vivo del deber de todos los hombres de nuestro pueblo.<sup>90</sup>

Dentro de la misma revista es preciso destacar la sección «Mujeres en la historia» destinada a presentar el perfil biográfico de un amplio repertorio de mujeres relevantes en el ámbito cultural, político o religioso. La sección recogía la vida y logros de figuras como: María de Cuéllar,<sup>91</sup> esposa del primer gobernador de Cuba; otras también vinculadas con el pasado colonial como Inés Muñoz de Ribera, fundadora del Monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes en Lima, o Teresa Enríquez de Alvarado;<sup>92</sup> María «la bailadora»,<sup>93</sup> única mujer documentada en participar en la batalla de Lepanto; la princesa musulmana Zaida;<sup>94</sup> Agustina de Aragón, Casta Álvarez y la condesa de Bureta,<sup>95</sup> protagonistas de los Sitios de Zaragoza; Eugenia de Montijo;<sup>96</sup> la reina Berenguela de Castilla<sup>97</sup> o Catalina de Aragón.<sup>98</sup>

La sección es fija durante la primera mitad del primer año de vida del semanario, coincidiendo con portadas que reproducen retratos como el de *Beatriz Galindo* (Anónimo, s. XVI), *Antonia Zárate* (Francisco de Goya, 1811), *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810) o la propia *Reina Isabel la Católica* (Anónimo, ha. 1490), en el número inaugural. A partir del año 1942 el peso de esta clase de secciones se disuelve progresivamente a favor de un mayor protagonismo de artículos orientados a la decoración doméstica, la moda o los consejos de belleza.

Por lo que respecta a la revista *Y*, aún en 1942 es posible advertir contenido doctrinal que parte de la alusión reiterada a los antepasados históricos. Es el caso del artículo «La mujer de la raza», que recopilaba un variado conjunto de mujeres ilustres (Isabel la Católica,

---

<sup>90</sup> *Íbid.*

<sup>91</sup> Mujeres en la historia: Doña María Cuéllar (1941, 20 de marzo). *Medina*, n°1, s.p.

<sup>92</sup> Huecar, M. (1941, 5 de junio). Mujeres en la historia. Españolas en Indias: Doña Inés Muñoz. *Medina*, n°12, s.p; Huecar, M. (1941, 12 de junio). Mujeres en la historia: Doña Teresa Enríquez “la loca del Sacramento”. *Medina*, n°13, s.p.

<sup>93</sup> P.M. (1941, 27 de marzo). Mujeres en la historia. La española que peleó en Lepanto. *Medina*, n°2, s.p.

<sup>94</sup> Mujeres en la historia. Estampa triste de la princesa Zaida (1941, 3 de abril). *Medina*, n°3, s.p.

<sup>95</sup> Altabella, J. (1941, 1 de mayo). Mujeres en la historia. La mujer española, en la Guerra de la Independencia. *Medina*, n°7, s.p.

<sup>96</sup> Predena, J. (1941, 22 de mayo). Mujeres en la historia. Eugenia de Montijo. *Medina*, n°10, s.p.

<sup>97</sup> Huecar, M. (1941, 29 de mayo). Mujeres en la historia. La reina Doña Berenguela, madre de San Fernando. *Medina*, n°11, s.p.

<sup>98</sup> Huecar, M. (1941, 19 de junio). Mujeres en la historia. La reina de Inglaterra Doña Catalina de Aragón. *Medina*, n°14, s.p.

Isabel Clara Eugenia, Beatriz Galindo, Santa Casilda de Toledo, la Condesa de Bureta, Concepción Arenal y María Guerrero), como muestrario de un prestigioso linaje al que la mujer española del momento debía aspirar:

En estas fechas [...] será bueno recordar con anhelo entrañable algunas de aquellas mujeres que hicieron patria con el Crucifijo, con los libros, con la pluma y con el amor. Que su recuerdo estimule vuestros actos, lectoras, y su vida tenga en sus heroicos reflejos la grata virtud de los espejos.<sup>99</sup>

En otras ocasiones, la falta de contenido editorial dedicado en exclusiva a esta clase de semblanzas y perfiles biográficos se suplía a través de las recomendaciones literarias de los consultorios encaminadas a contrarrestar la popularidad de las novelas rosa, que competían con el arbitrio que la Sección Femenina desempeñaba en la instrucción emocional de la mujer: sacrificio, templanza y dominio de las pasiones (Barrera López, 2021). Como reveló el estudio de José María Martínez Cachero (1979), el género biográfico fue sumamente popular a lo largo de la década de 1940. Proliferaron en este momento multitud de obras dentro del filón de las biografías «imperiales» —sobre personajes de los siglos XVI y XVII— que se ofrecían a la lectura cómoda y ligera sin atisbo de novedad investigadora, si no más bien como anunciaba la serie «La España Imperial», como un muestrario de «antepasados que alcanzaron la categoría de inmortales, y cuyos hechos, a la vez que motivo de orgullo, son un estímulo para la generación presente» (*La España Imperial*, como se citó en Martínez Cachero, 1979 p. 78). Por supuesto esa serie incluía una biografía de Isabel la Católica, a fin de cuentas referente predilecto para la legitimación del nuevo estado franquista, pero también había espacio en otras editoriales para las vidas de ciertas mujeres relevantes en el pasado español, *La segunda mujer de Rey Católico (Doña Germana de Foix, la última reina de Aragón)*, de José María Mercadal, o los cuatro volúmenes de *Mujeres del Imperio* (1941), de Cristóbal de Castro, con perfiles como el de Juana de Austria, María Pita o Margarita de Austria. De formato y tipología variables — ficción novelada, estudios históricos, panegíricos, hagiografías...—, la abundante bibliografía publicada sobre la figura de Isabel la Católica, incluyendo además numerosas reimpresiones, demuestra tanto el éxito como la enorme acogida del personaje en las fechas señaladas (Maza Zorrilla, 2014, p. 183).

No sorprende, por tanto, que la revista *Y* anticipase la eclosión del género

---

<sup>99</sup> Revuelta, J. (1942, 1 de noviembre). La mujer de la raza. *Y*, (58), s.p.

cinematográfico de épica histórica protagonizada por mujeres al preguntar, en 1942, «¿Qué mujer de la historia de España le gustaría interpretar?»<sup>100</sup> a seis actrices españolas, que naturalmente mostraron su preferencia por la genealogía esperada. Así, Ana Mariscal se decantaba por María de Molina; Blanca de Silos por Juana la Loca; Maruchi Fresno escogía a Santa Teresa, pronóstico que se cumplió años más tarde al protagonizar *Reina Santa* (1947); Antoñita Colomé prefería la gracia de la reina Mercedes; Rosa Mendía elegía también a Santa Teresa de Jesús y finalmente Conchita Montenegro reivindicaba la figura de Isabel la Católica.

El reportaje aprovechaba las breves entrevistas para insertar el consabido discurso sobre las virtudes que encarnaban cada una de las mujeres del remoto pasado español, al tiempo que animaba a explorar esa veta filmica que consideraba oportuna y beneficiosa: «En España, por fortuna, la magnitud de nuestro pasado puede y debe nutrir una porción importante de este mundo de imágenes vivas que tantas delicadas y eficaces reacciones sabe sugerir a las multitudes».<sup>101</sup>

### 3.2.2. Literatura escolar: reinas y madres

Junto con las revistas periódicas en circulación durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, la literatura escolar resulta quizá la mejor prueba del hondo calado de la alegoría neobarroca del cuerpo femenino. Algunos de los manuales que se han podido consultar<sup>102</sup> son prolijos en contenido simbólico, ilustraciones alegóricas y relatos que afianzan el proyecto nacionalista del franquismo en el que la inclusión de la mujer jugó un papel fundamental. Encontramos en ellos un muestrario de las acostumbradas figuras femeninas históricas, hábilmente escogidas para exhortar al más correcto proceder de las niñas como futuras y orgullosas madres y esposas españolas y católicas.

---

<sup>100</sup> García Baro, M. (1942, 1 de diciembre). ¿Qué mujer de la historia de España le gustaría interpretar?. *Y*, (59), s.p.

<sup>101</sup> *Íbid.*

<sup>102</sup> Los manuales empleados para esta sección, fruto del préstamo de familiares e inesperados hallazgos, constituyen una muestra parcial de un amplio repertorio de literatura escolar, infantil y juvenil que sobrepasa los límites de esta tesis doctoral. Considero, sin embargo, que la selección realizada es lo suficientemente representativa de la tendencia, toda vez son también estas obras las que cuentan con un mayor número de reediciones. En cualquier caso, para un análisis en profundidad de las lecturas escolares del franquismo, remitimos al estudio de Carlos Sánchez-Redondo Morcillo (2004). *Leer en la escuela durante el franquismo*. Universidad de Castilla la Mancha; asimismo el Centro de Investigación de Manuales Escolares (MANES) de la UNED ha editado varias publicaciones en materia escolar y pedagógica, contando además con una biblioteca virtual que recoge varias colecciones digitalizadas.

En líneas generales, la reorganización educativa en la posguerra otorgó a la historia un renovado papel a la vez terapéutico y profiláctico (Boyd, 2000). Con el objeto último de españolizar al alumnado, la tradición española se «virtualizaba», personificándose en toda una serie de figuras heroicas, siempre acompañadas de representaciones visuales auxiliares que apelaban a la emocionalidad de unos hechos históricos presentados como hazañas cargadas de dramatismo (Boyd, 2000). La nueva pedagogía católica y falangista restauró, en definitiva, el sentido moral de la patria, contenida en un pasado que debía apreciarse como legado a dignificar y en el que verse reflejados:

Al animar a los alumnos a identificarse con una serie de caballeros cristianos, desde El Cid y los conquistadores al generalísimo Franco, los maestros los estarían españolizando, enseñando a que cada uno de ellos «piense en español, sienta en español, quiera en español y obre en español». Del íntimo conocimiento surgiría el amor; del mismo modo que los niños amaban y reconocían el amor incondicional de sus madres, así amarían también a la «madre España» y compartirían con sus criaturas a ambos lados del Atlántico los lazos fraternales de la hispanidad. (Boyd, 2000, p. 228)

En lo que concierne a la educación femenina, la Ley de Educación Primaria de 1945 prescribía en su artículo catorce la separación de sexos «por razones de orden moral y de eficacia pedagógica»,<sup>103</sup> así como los objetivos de la educación primaria femenina, «vida del hogar, artesanía e industrias domésticas».<sup>104</sup> Por esta razón, profesionales de la enseñanza como Agustín Serrano de Haro, inspector general de Enseñanza Primaria y autor de las populares *España es así* (1933), con veinticinco reediciones tras la guerra, y *Yo soy Español* (1943), deciden solventar la falta de una enseñanza histórica al tanto de «los imperativos y las necesidades del alma de la mujer» (Serrano de Haro, 1948/1959, p. 5). Surge así *Guirnaldas de la historia. Historia de la cultura española contada a las niñas*, manual publicado en 1948 y reeditado en once ocasiones hasta 1962, como complemento a *España es así* y cuyo prólogo adelanta su sentido preceptivo en el marco de la formación:

En ninguna disciplina pueden ser idénticos los fines —y acaso ni los medios— para educar a ambos sexos. Pero muchísimo menos en la Historia, que, por ser vida, vida auténtica y real, que se ofrece como una incitación para la conducta, pierde todo encanto y toda trascendencia educativa, cuando los hechos que nos relata caen fuera

---

<sup>103</sup> La Orden Ministerial de 1 de mayo de 1939 ya había suprimido la coeducación en Madrid, al considerarlo un método «contrario enteramente a los principios religiosos del Glorioso Movimiento Nacional y, por tanto, de imprescindible supresión por antipedagógico y antieducativo para que la educación de los niños y las niñas responda a los principios de sana moral y esté de acuerdo en todo con los postulados de nuestra gloriosa tradición». *BOE*, nº126 (6 de mayo de 1939), 2472.

<sup>104</sup> Artículo 11. *BOE*, nº199 (18 de julio de 1945), p. 388.

del área de nuestras ilusiones, de nuestra actividad, de nuestra comprensión. ¿Para qué quieren las niñas que les contemos el trabajo de los hombres, las luchas de los hombres, las cavilaciones de los hombres, si esto ni es solaz para su espíritu ni posiblemente para su vida?. (Serrano de Haro, 1948/1959, pp.5-6)

Como han señalado Asunción Criado y Reyes Leoz (2019) en el único estudio de la obra hasta la fecha, Serrano de Haro implementa en *Guiraldas de la historia* el modelo por él mismo desarrollado en su *Metodología para la enseñanza de la Historia* (1933), incluyendo en mayúscula «las frases de gran valor sintético, histórico, patriótico o moral» (Serrano de Haro, 1948/1959, p. 8), fragmentos históricos y literarios, así como ilustraciones «expresivas y sugestivas que hagan del libro interesante y ameno, amado por los niños desde el primer día» (Serrano de Haro, 1968, como se citó en Criado y Leoz, 2019, p. 289). También los títulos de cada capítulo y los contenidos en ellos desarrollados se mostraban sugerentes y atractivos, compensando los datos biográficos con costumbres y elementos de la vida cotidiana, amén de las consabidas dramatizaciones destinadas a enfatizar el contenido moral.

En la siguiente tabla<sup>105</sup> se han seleccionado aquellos capítulos en los que conceptos de feminidad doméstica y pública quedan entreverados, animando a las niñas a conjugar encanto, belleza, sacrificio y amor, entendidas como innatas cualidades femeninas, con elementos como valentía, inteligencia o coraje, rasgos tradicionalmente asociados a la virilidad pero que, al aplicarse a las niñas, quedaban revestidos de un sentido acorde a la diferencia sexual. En última instancia, puestos al servicio de su futuro desempeño como madres españolas. Así, por ejemplo, el heroísmo adquiriría componentes de abnegación «y se materializaba en el sostenimiento de la moral de los combatientes, en asistir a los heridos o en arriesgar la vida para negociar e influir en el enemigo» (Blasco, 2014, p. 60).

*Tabla 2.* Selección de fragmentos del libro escolar *Guiraldas de la Historia*. Fuente: Elaboración propia

Título	Tema/figura	Extractos
Capítulo 18: La reina nuestra señora	Isabel la Católica	LAS MANOS QUE HICIERON Y BORDARON EL IMPERIO DE ESPAÑA, EL MÁS CLARO Y EL MÁS LIMPIO E TODOS LOS IMPERIOS, FUERON

<sup>105</sup> Se han incluido tanto los títulos de los capítulos como las mayúsculas originales, enfáticas de los contenidos más relevantes para el aprendizaje según lo dispuesto en las observaciones metodológicas del manual. Los subrayados, por el contrario, son míos.

---

## MANOS DE MUJER

A la reina no estorban el hechizo de sus ojos, la blancura de su cara y la belleza de su arrogante figura para ir ella misma en persona a sofocar rebeliones, a presidir los tribunales de justicia, a castigar a los malvados

---

Capítulo 20: Las amigas de la reina

Isabel la Católica

MANOS FEMENINAS AMASARON LA GRANDEZA DE ESPAÑA, POR ESO ESPAÑA TIENEN EN SUS ENTRAÑAS CALOR Y PALPITACIONES DE CORAZÓN DE MUJER

---

Capítulo 24: Una linda emperatriz

Isabel de Portugal

Y mientras él [Carlos I] trajinaba sobre Europa, sin cesar, en constante empresa heroica, **la mano fina y suave de la emperatriz gobernaba los imperios** y hacía a los pueblos de España justicia y caridad.

Y al mismo tiempo EDUCABA CON SOLÍCITO ESMERO A SU HIJO FELIPE II

---

Capítulo 26: Sembrando trigo y flores

Sobre el papel de las mujeres en el proceso de conquista de América

QUEDÓ EN AMÉRICA LA ESTELA PROFUNDA Y LUMINOSA DE LAS MUJERES [...] Y **van no a divertirse**, que no estaban para eso los tiempos, ni les cabía a ellas la frivolidad en el corazón, **sino a velar sus trabajos, a hacerles más llevadera la carga tremenda de la conquista, a suavizar las asperezas de su vida, a poner gracia, suavidad y dulzura en la más formidable empresa que han acometido los hombres**

Los conquistadores, después de someter tierras y hombres, necesitaban el descanso del hogar. Y las mujeres se lo tenían siempre limpio y ordenado, la mesa con un mantel muy blanco y sobre el mantel un plato sabroso y humeante

PUES TODO ESE TRIGO, RÍO DE VIDA QUE ALIMENTA AL MUNDO, VIENE DE AQUELLOS GRANOS QUE SEMBRARON EN UNAS MACETAS, COMO QUIEN SIEMBRA CLAVELES, LAS MUJERES ESPAÑOLAS

---

Capítulo 29: La dulcísima Dulcinea

Sobre el Siglo de Oro

Comenzaron [las grandezas de España] con los Reyes Católicos. Y siguieron hasta que, después de tanto producir y tanto dar, **España quedó exhausta, como una madre que ha tenido muchos hijos y les ha dado la sangre de sus venas y el fruto de sus sacrificios y sus trabajos.**

---

Capítulo 30: Un libro de oro

Sobre *La perfecta casada*, de Fray Luis de León

En estos dos recios crisoles, en la "Instrucción de la mujer cristiana", de Vives, y en "La perfecta casada", de Fray Luis de León, quiso España fundir y purificar el alma de su mujeres

¡MUJERES DE ESPAÑA: ESOS SON VUESTROS

---

---

ESPEJOS!

---

Capítulo 34: Olla podrida- Abanicos de tafetán	Sobre las costumbres y el entretenimiento en las ciudades del siglo XVI	LAS MUJERES ESPAÑOLAS SE DISTINGUÍAN ENTRE TODAS LAS DEL MUNDO POR LA ENTREGA CON LA QUE DEFENDÍAN SU HONOR Y POR SU VIDA RECOGIDA Y HOGAREÑA
Capítulo 37:...Y van roncas las mujeres, empujando los cañones	María Pita y Agustina de Aragón	<b>Y aunque no ha sido hecha la mujer para la guerra, sino para la caridad, que es, ante todo, misericordia y paz,</b> en esta pelea eterna de nuestra raza tuvo a la fuerza que intervenir la mujer, porque <b>TAMBIÉN PELEAN LAS MUJERES CUANDO LAS IMPULSAN UN GRAN AMOR O UN GRAN DOLOR [...]</b>  <b>GLORIA Y HONOR A LAS MUJERES QUE SUPIERON LUCHAR Y MORIR POR ESPAÑA</b>
Capítulo 38: Por hermosa emperatriz	Eugenia de Montijo	<b>Además de guapa, era buena y era lista</b> la hermosa granadina [...] En Francia fue la emperatriz no sólo el esplendor del trono por su radiante belleza, sino la protectora de los débiles y de los sabios.  Varias veces, ausente Napoleón III, fue la emperatriz Eugenia Regente de Francia, demostrando siempre entereza, sagacidad y amor al pueblo y a su patria adoptiva
Capítulo 39: Arte y santidad	“Poetisas” del XIX: Carolina Coronado, Cecilia Böhl de Faber, Rosalía de Castro	EN LAS LETRAS TUVO ESPAÑA MUJERES EMINENTES DURANTE EL SIGLO XIX. IMPERABA ENTONCES EL ROMANTICISMO  ¡Es muy fácil que las mujeres sean románticas!
Capítulo 40: Por amor de caridad	Concepción Arenal	UNA IGLESIA Y UNA ESCUELA HACEN MÁS PARA SUBIR LOS SALARIOS QUE CIEN HUELGAS Y DOSCIENTAS REBELIONES
Capítulo 41: Rebosando vida	Colonias americanas	A ESPAÑA [...] DIOS LE DIO UNAS HIJAS, JÓVENES Y HERMOSAS [...] ESPAÑA LAS ENSEÑÓ [...] LO MISMO QUE HACE UNA MADRE CON SUS HIJOS
Capítulo 41: ¡Arriba los corazones!	Recomendaciones generales a modo de epílogo	NIÑAS DE ESPAÑA: <b>vosotras sois la más hermosa esperanza de la Patria [...]</b> Porque <b>ESPAÑA SERÁ LO QUE VOSOTRAS HAGÁIS DE ELLA.</b> Si vosotras sois ruines y enfermizas, tímidas y holgazanas, regalonas y frívolas, <b>España degenerará en vuestras manos, como</b>

---

**los hijos de madres enfermizas y enclenques.**

Si todo lo que tenéis que hacer en el mundo es ser la alegría de una familia y una casa humilde, acordaos de que también entre los pucheros está Dios y de que todo puede y debe embellecerlo la virtud, la gracia de una mujer

**LEVANTAD EN ALTO VUESTROS CORAZONES;  
CON ELLOS QUEDARÁ ESPAÑA TAN ALTA  
QUE PODRÁ SERVIR DE TRONO A DIOS**

---

Dentro de las lecturas recomendadas para las niñas destaca la obra de Josefina Bolinaga (1880-1965), escritora de la generación del 27 con una extensa trayectoria en la literatura infantil especialmente durante el franquismo. Su obra más conocida, *Amanecer* (1934), fue retirada del uso escolar primero y posteriormente adaptada, contando con once ediciones, la última en 1966; *Nueva raza* (1940) se reeditó cuatro veces hasta 1962; *Sólo para niñas*, de 1957, también se reeditó en varias ocasiones a lo largo de los años sesenta.

El ejemplo consultado, *Nueva raza*, funciona como una recopilación de pequeños cuentos que corresponden a la última lección de una maestra a sus alumnas, mezclándose una vez más el contenido moralizante con las estrategias literarias habituales (lenguaje metafórico, hipérboles...) que apelaban a la emoción de las criaturas. Títulos como «La bella Cenicienta», «Lo útil y lo bello», «La granjera», «Incubadoras», «En alas del amor patrio», «La madrecita», «Una lección de cocina», «Santa Isabel», «Ahorro»... anuncian la instrumentalización de la retórica infantil para la transmisión ideológica. El último cuento, «Nueva raza», se concibe precisamente como epílogo en el que la maestra se enorgullece de su labor. Lejos de lamentarse por no poder cumplir con la maternidad biológica, ejerce de nodriza en la escuela, procurando a la madre patria una nueva infancia «base firme en que se edifique la España Una, Grande y Libre» (Bolinaga, 1940, p. 164).

«Heroísmo» es otro de los relatos interesantes desde el punto de vista de la injerencia femenina en las esferas de acción pública. Una niña confiesa a su maestra sus deseos de haber nacido hombre, pues tal es el requisito para lograr ser un héroe. La réplica recibida se apresura a clarificar de qué manera pueden las mujeres colaborar en el ejercicio del heroísmo en calidad de intercesoras de la Patria:

—¡Caramba con esas niñas!—intervino don Fermín—. ¿Es que el ser héroe está solo reservado a los hombres?

En vosotras y de vosotras lo espera todo la Patria. En vuestras manos están los futuros hogares y los futuros hombres de nuestra España. Todos los héroes del mundo nacieron de una mujer. ¡Ah, la mujer! Faro y luz en la senda del hombre... Estela luminosa que puede llevar a ese hombre, adonde ella quiera que llegue...

Vosotras decís: ¡Quién fuese hombre!, para ser un héroe. Yo os digo: ¡Quién fuese mujer!, para ser una heroína. (Bolinaga, 1940, p.44)

Cabal, templado, el heroísmo femenino se entiende sobre todo asistencial. Con todo, el desenlace del cuento devuelve una imagen que podría encajar con la mimesis que las espectadoras serían capaces de proyectar, siguiendo a Labanyi, en las heroínas del celuloide, representada, además, en la ilustración de Fortunato Julián que acompaña al relato [Fig.5]:

Aquella noche, soñé que en una peña muy alta estaba clavada nuestra bandera. Yo trepé hasta allá con la ropa hecha Girones y mis carnes destrozadas. Al fin la aprisioné entre mis brazos y grité:

—¡Soy una heroína!

Y la madre España me dio un beso. (Bolinaga, 1940, p. 45)



[Fig.5] Ilustración de Fortunato Julián para el relato «Heroísmo». Fuente: Bolinaga (1940).



[Fig.6] Ilustración España como la Reina Isabel.  
Fuente: Giménez Caballero (1943).

Se advierte en estos manuales idéntico repertorio y contenido que el desarrollado en el marco de las revistas orientadas al público adulto. Los conatos heroicos de mujeres como Agustina de Aragón se elogiaban por su carácter excepcional, bajo la máxima de que «el heroísmo de lo cotidiano es el más difícil y el más provechoso» (*El libro de España*, 1943, p. 104), y complementaban otros perfiles biográficos femeninos por lo demás reservados únicamente a los manuales destinados a las niñas. Tan solo las figuras de Isabel la Católica y Teresa de Ávila parecían haberse ganado el derecho a un hueco en la literatura escolar masculina, apareciendo en obras como *Genios y místicos. Obra y aventura de los hombres de España*

(1940) de Federico Torres, o *Cien figuras españolas*, de Antonio J. Onieva. Siguiendo las tesis de Giuliana Di Febo expuso en su ya clásico estudio *La santa de la raza. Teresa de Ávila: un culto barroco en la España franquista* (1988), Inmaculada Blasco (2014) reconoce la operatividad de unas mujeres que funcionaban en calidad de símbolos, modélicas, por tanto, para españolas y españoles. Su feminidad ideal se complementaba, así, con otros caracteres compartidos con figuras masculinas, «espíritu de sacrificio, templanza, predominio de la razón, actividad incansable y ejercicio firme del poder» (Blasco, 2014, p. 65).

El personaje de la reina Isabel la Católica fue aprovechado hasta extremos tan peculiares como el reflejado en el manual de 1943 *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*, de Ernesto Giménez Caballero.

Elevando hacia fronteras insospechadas los recursos más repetidos en la literatura escolar como la prosopopeya o la sinécdoque, las páginas del manual ofrecían a los jóvenes falangistas un variado repertorio de la imagen de España<sup>106</sup> en diferentes variantes

---

<sup>106</sup> A este respecto resulta sugerente el análisis de Lara Campos Pérez (2010). Los rostros de España. Evolución iconográfica del conjunto alegórico de la matrona y el león en el siglo XX a través de los manuales escolares. *Archivos de la Filmoteca* (66), 68-83. En la misma línea es recomendable la lectura la de Carolyn P. Boyd (1999). Madre España: libros de texto patrióticos y socialización política, 1900-1950. *Historia y Política* (1), 49-70.

históricas: como toro, como conejo, como llave, como matrona romana, hasta llegar a la antropomorfización total con el perfil de la reina Isabel la Católica como paso previo para que los alumnos adivinasen el verdadero y definitivo rostro de España: «pegaréis el retrato de vuestra madre sobre el mapita de España, hecho bandera nacional. Y detrás: la Cruz.» (Giménez Caballero, 1943, p. 22) [Fig.6].

Otras lecturas como *El libro de España*,<sup>107</sup> también aparecida en 1943, eran igual de claras en la obligatoriedad del amor a la patria bajo la extorsión emocional del vínculo materno-filial. El primer capítulo, titulado significativamente «España es vuestra madre» disponía que «después del beso a la madre no hay otro más santo que el beso a la bandera española» (p. 22). Ese sentimiento maternal, equivalente en sus afectos —respeto, ternura, amor incondicional— con el patriótico (Blasco, 2017), se concentraba definitivamente sobre la reina Isabel como matrona absoluta: «debe vivir en España como el recuerdo cariñoso de una madre y la veneración de una reina inmortal, que nos dio las flechas imperiales de nuestro destino» (*El libro de España*, 1943 p. 114).

Asimismo, *El libro de España* continuaba la metáfora corporal femenina en otros capítulos, como «El rico vestido de España», o «Las joyas de España», referidos, respectivamente, a las riquezas de la tierra y de las ciudades del territorio español. Por este medio —la feminización de la nación —, el discurso se articulaba con la evocación deseada y a la vez se reforzaban los roles de género, continuando una dinámica de probada eficacia vigente ya en el contexto de la Guerra Civil:

Si el suelo patrio había sido forzado por el invasor, ese cuerpo ultrajado debía ser reconquistado —otro verbo cargado de connotaciones de género—, tomando el guerrero de nuevo el cuerpo femenino que le pertenecía para restituirlo de su valor. [...] El eventual fallecimiento de los guerreros también reforzaba su masculinidad y virilidad: su sangre derramada penetraba en la tierra para fecundarla y hacer posible que, de ese acto creador, emergiera y brotara la nueva España. (Box, 2017, pp. 220-221)

---

<sup>107</sup> Para más información acerca de este libro de texto ver el estudio de Carmen Diego Pérez (1996). *El libro de España*. En *El currículum. Historia de una mediación social y cultural. Actas del IX Coloquio de Historia de la Educación* (pp.279-287). Universidad de Granada.

### 3.3. El cuerpo recuperado. De cupletista a *folklórica*

Al hablar del cuerpo femenino en el cine del primer franquismo como presa de una mística dual —*cuerpo patria* y *cuerpo folklore*—, Carlos Losilla (2018) señalaba la saturación del primero de significados propios de una función nodriza: concebir y parir el imperio. De manera análoga, el *cuerpo folklore* se movía al servicio de la misión nacional: «no tanto para soñar un imperio como para conquistarlo con la voz y el cuerpo entendidos como metonimias guerreras» (Losilla, 2008, p. 27). Es sencillo asumir la anatomía de artistas como Estrellita Castro o Imperio Argentina, protagonistas de primer orden de los musicales de las décadas de 1930 y 1940 —con un éxito, por lo tanto, ya en el periodo republicano—, o incluso Juanita Reina, Lola Flores o Carmen Sevilla, que tomaron el testigo en el periodo inmediatamente posterior, simple altavoz del proyecto nacional franquista. Es, en efecto, «relativamente fácil ver en la figura de Pastora,<sup>108</sup> sobre todo para la audiencia de los años cuarenta, la reencarnación de Agustina de Aragón, la salvadora de los valores de la patria» (Carbayo Abengozar, 2002, p. 164). Pero entre el *cuerpo patria* y el *cuerpo folklore*, sujetos a la proyección oficial de la proclama de unidad, grandeza y libertad, existe, pese a todo, un espacio a medio camino en el que germina una representación poliédrica, un cuerpo que podríamos denominar «folklórica» y que permite ampliar la definición del propio término, operativa pero imprecisa.<sup>109</sup>

En esta línea propongo la noción de *cuerpo folklórica* como aquel que aun exportando una idea construida de lo andaluz como metonimia de España y lo español, revestido de los valores del régimen, adquiere visos de agencia por cuanto garantiza, a través de la interpretación en el escenario, la pantalla o incluso el plató televisivo, una vía de escape al modelo femenino franquista que imponía el hogar como único destino. Comparto, de este modo, la hipótesis de Eva Woods en su repaso de la comedia musical de las décadas de 1930 y 1940 cuando afirma que sus protagonistas catalizaban un amplio

---

<sup>108</sup> Protagonista de *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), interpretada por Estrellita Castro.

<sup>109</sup> La tercera acepción de *folklórico/a* recogida en el Diccionario de la Real Academia Española como «persona que se dedica al cante flamenco o aflamencado» usado también en sentido despectivo, resulta, en su amplitud, suficientemente aclaratoria para un término tan escurridizo como el carácter tradicional y popular al que su forma adjetivada hace referencia. No obstante, el empleo de la expresión «folklóricas» se asocia tradicionalmente a las grandes artistas de la canción popular española del franquismo, intérpretes no exclusivamente del flamenco, sino también, y en muchos casos de manera única, de la copla. Al mismo tiempo, la imagen de las folklóricas ha terminado por cifrar una suerte de tipo iconográfico tópico que podemos caracterizar de manera resumida en: origen andaluz, atavío con peineta y bata de cola y carácter temperamental.

abanico de significados entre lo picante y lo respetable, representando nociones de identidad nacional, racial y heterosexual pero también renegando de las rígidas jerarquías de clase y género (Woods, 2004).

Lo que se deduce del estudio de Woods es que la figura de la folklórica facilita un lugar en el que las espectadoras podían imaginar subjetividades y formulaciones alternativas al sexo, el trabajo y la clase, no tanto como modelo de resistencia revolucionario, sino teniendo en cuenta todos los matices. Al fin y al cabo, tanto el marco argumental como la propia lógica de realización de las películas, en tanto productos de consumo, simbolizaban una negociación entre las clases altas y el proletariado que debe reconocerse. En otras palabras, el discurso aspiracional que se construye a partir de la estrella como emblema del éxito beneficia al sistema capitalista (Woods, 2002), y la propia ideología del estrellato alimenta una falsa narrativa de que la movilidad social es posible solamente por medio del trabajo. Como contrapartida, esa retórica produce imágenes que contradicen el ideal católico de esposa y madre al mostrar a mujeres independientes que trabajan y pueblan el espacio público con bastante libertad de movimiento.

Relativo fue también el reconocimiento tardío de esta perspectiva si consideramos que reflexiones similares fueron vislumbradas en la década de 1970 por autores como Vázquez Montalbán o Carmen Martín Gaité. Puede asumirse entonces que la sociedad española, si no en conjunto sí al menos en cierta parte, no era ajena a estas perspectivas. Al menos ya en 1972 Martín Gaité escribe en la revista *Triunfo* su famoso artículo «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», alegato a favor de la copla y sus protagonistas, de autenticidad insospechada, díscola y alternativa: «Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas [...] Pero intranquilizaban por estar aludiendo a un mundo donde no campeaba lo leal ni lo perenne.»<sup>110</sup>

Un año más tarde, la periodista Nativel Preciado adivinaba la problemática que despertaban las propias intérpretes de esas y otras narrativas musicales. Lo hacía en el coleccionable *Los Españoles* dedicado, precisamente, a «Las folklóricas» como etiqueta que aglutinaba un grupo variado y heterogéneo de «estrellas nacionales» que también

---

<sup>110</sup> Martín Gaité, C. (1972, 18 de noviembre). «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra». *Triunfo*, nº529, p. 37.

respondían al nombre de «tonadilleras, cupletistas, vedettes, canzonetistas, faraonas, andaluzas, divas nacionales, estrellas de la copla...».<sup>111</sup> Mujeres que coincidían, en definitiva, en un modo particular, ni leal ni perenne, de habitar el mundo:

Para las familias burguesas de la posguerra, Estrellita Castro, Celia Gámez, Lola Flores y el resto de sus colegas, no eran propiamente artistas. Se las llamaba peliculeras, estrellas del celuloide, chicas de revista... a lo sumo tonadilleras, canzonetistas, gentes del espectáculo; un mundo mal visto, escandaloso y desvergonzado del que sus hijas debían mantenerse alejadas.

Ellos lo patrocinaban con sus fiestas, sus palcos en los teatros, sus gramófonos. Con frecuencia, los grandes de la época organizaban festivales a beneficio de los pobres y se mezclaban con estas gentes tan curiosas. Les regalaban abrigos de pieles, brillantes, monedas de oro; les compraban zapatos de charol. Manifestaban así su generosidad con aquel divertido ambiente. Pero si una de sus hijas quería ser cantante o actriz, que se le quitara de la cabeza tan disparatada idea; no era ese el destino que le tenían reservado, ni lo que correspondía a su clase<sup>112</sup>.

Estudios recientes como el de Fátima Gil Gascón (2011) parten de esta noción a la hora de analizar la visión que del trabajo desempeñado por las mujeres tenían las pantallas españolas, señalando el mundo de la farándula como un espacio indecente para cualquier joven de la España franquista, muy especialmente si se trataba de cupletistas. Son por ello tratadas en la ficción audiovisual como sujetos autónomos, cuyos cuerpos, incluso bajo la atenta observación de una mirada masculina que los espectaculariza, no encierran más significados. Para María Adell Carmona y Marga Carnicé Mur (2022) es justo hablar de las cupletistas y las folklóricas del periodo anterior en términos de «cuerpo-espectáculo» como aquellos que «al poner en escena una conciencia de sí mismos en un espacio alternativo al hogar —a menudo, un escenario— reformulan su propio significado» (p. 103). Por otro lado, ese deseo de espectacularización —de bailar, de cantar, de actuar, de aspirar al triunfo— cifra en ocasiones la expresión del propio deseo erótico.

Por supuesto, no hay duda de que estas transgresiones son tan aparentes como las examinadas para el ciclo histórico. La tentativa de escapar al molde categórico de lo que el franquismo entendía una mujer es siempre neutralizada con finales trágicos y punitivistas en los melodramas, o reubicada por el amor y el matrimonio en las comedias. Y, en este sentido, la insistencia con la que se reproduce el modelo de mujer artista o estrella de la

---

<sup>111</sup> Preciado, N. (1973, 22 de febrero). *Los Españoles*, n°21, p. 168.

<sup>112</sup> *Ibid.*

canción a partir de la recuperación del cuplé puede considerarse indicador de una utilización con fines moralizantes. No obstante, el espacio en el que se desarrolla la acción, entendida además como argumento al arbitrio de premisas pacificadoras y escapistas, sí se presta a una subversión mayor.

Como espacio que opera bajo leyes más laxas en tanto que se asume irreal y performativo, los espectáculos de cuplé y variedades, y por ende sus recreaciones posteriores en el cine, pueden entenderse como artefacto disruptivo que ofrece a las mujeres un púlpito —real y figurado— desde el que arrojar un modelo femenino disidente.

Por mediación de la figura de la cupletista, el *cuerpo folklore* deviene en ese *cuerpo folklórica* que aquí se propone. La evolución de las películas con cupletista hasta los modelos híbridos con las nuevas formas musicales modernas a partir de mediados de la década de 1960 forman parte de toda una genealogía de desafíos femeninos alternativos y populares. Vuelve el cuerpo de la mujer a concentrar un deseo carnal y no únicamente patriótico, como sujeto deseante y capaz, a través de su interpretación, de actuar como bisagra entre la tradición y la modernidad, de resignificar la idea de nación al dotar a esa madre patria de nombre y apellidos propios:

Lola de España me llaman,  
que es mi nombre una bandera  
de la Rambla hasta Triana  
[...]  
Porque soy de España entera  
pregonera y soberana.

«Como detalle impresionante para la historia del arte frívolo procede exponer que centenares de artistas que irrumpieron en music halls, cabarets y salas de baile y se distinguieron cantando o bailando con aparente modalidad pecaminosa en sintéticos atavíos, permanecieron durante largas temporadas alternando expresivamente, sin por ello perder su doncellez pulimimentada. Ciero que este tesoro femenino no puede verse ni tocarse, pero pudieron comprobarlo sus respectivos maridos en la noche de bodas. Y muchas chicas que desfilarán por este volumen someramente vestidas han sido y son tan ejemplares madres y esposas como las que no se exhibieron con escasez de ropa en un tablado para cantar picardías o bailar rumbas trepidantes. Porque si bien es axiomático que la cupletista o bailarina está más cerca del diablo que de Cristo, generalmente coquetean con aquel pero al final se entregan al Redentor»

Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo* (1964)

# Capítulo 4

## Del primero al último

### visiones y revisiones del cuplé en la pantalla

*El cuplé no morirá mientras haya una mujer con inteligencia que sepa cantarlo*

Olga Ramos

#### 4.1. ¿Será alguna cosa el cuplé?

Es habitual al referirse al cuplé aludir a un conocido poema de Manuel Machado que se interroga sobre la definición de un término escurridizo: «El couplet... pues yo no sé—ni nadie tal vez sabrá—/lo que es el couplet». Lo cierto es que preguntarse por el cuplé como una suerte de elemento inaprensible por lo poético, evocador y maravilloso es quizá el lugar común que comparten todos los tientos por establecer límites a aquello vinculado con las emociones. Así abría, por ejemplo, Ángel Zúñiga su *Historia del cuplé*:

Caminamos por la calle y, sin darnos cuenta, tarareamos una musiquilla ligera; repasamos, in mente, la letrilla recogida por el oído en algún tablado, al pasar. Nos despertamos con la suavidad de la mañana, diciendo los compases de un culpé de moda; la mujer, en esa condición ocupación suprema de mirarse al espejo y dejar que solo su imagen sea tan hermosa como ella, se sorprende catando una canción pegadiza. Cada época tiene la suya; en momentos, la ciudad entera la siente como música de fondo, melodía que se duerme, perezosa, en sus tejados. [...] la repiten los pianos, en las salas y alcobas donde las señoritas suben las escalas de las partituras; y también los organillos en las encrucijadas para que los chulos, garbosamente, las toquen con el codo; en los mercados descarados y en las boîtes elegantes resuenan las notas de la canción del tiempo que, al pasar de largo, clava en nuestro corazón sus banderillas de fuego. (Zúñiga, 1954, p. 7)

El Diccionario panhispánico de dudas, lejos de ofrecer una mayor concreción, dilata aún más las posibilidades semánticas del término, al que se refiere como «adaptación gráfica de la voz francesa *couplet*, canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo». Una mejor y más rigurosa síntesis, histórica y lexicológica, de esta tipología musical ha de buscarse, por supuesto, en el campo especializado de la musicología. El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* de Emilio Casares Rodicio resulta quizá el más atinado:

Término de origen francés con el que se designa originariamente a la estrofa que, en la canción, alterna con el estribillo. Por extensión se aplica a la canción entera. La ortografía de la palabra durante el primer cuarto del siglo XX fue *cuplet* o *couplet*, hasta su definitiva hispanización.

El cuplé tuvo dos vidas paralelas e interrelacionadas: como número de zarzuela, que hace un extenso uso de él, sobre todo en la zarzuela chica, género chico y géneros frívolos, y como canción independiente del teatro, dentro del que se han distinguido muchas variantes: sicalíptico, picaresco andaluz, madrileño, político, de actualidades, cómico o popular. (Emilio Casares Rodicio, 2002, como se citó en Barreiro, 2019, p. 53).

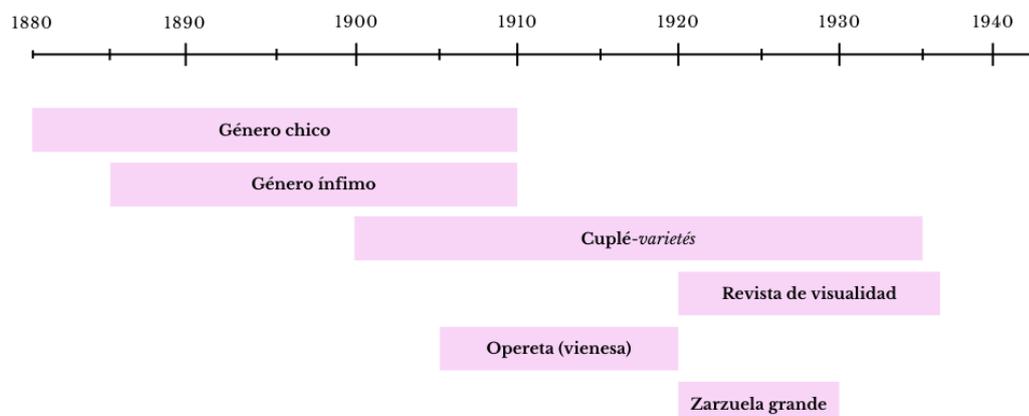
La definición de Casares Rodicio establece no solo los orígenes y variantes del

término, sino que reconoce expresamente los dos caminos históricos del cuplé, dentro del recorrido teatral y emancipado del mismo. Por lo que respecta a la periodización, puede tomarse como marco la recogida por Serge Salaün (1990), que abarca los treinta primeros años del siglo XX y da cuenta de las múltiples fórmulas del modo que sigue:

Tabla 3. Evolución de la cultura de masas según Salaün. Fuente: Elaboración propia

Género	Cronología
Género chico	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Principios (1880-1890)</li> <li>▪ Apogeo (1890-1900)</li> <li>▪ Declive (1900-1910)</li> </ul>
Género ínfimo	(1895-1910)
Cuplé- <i>variétés</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Principios (1900-1910)</li> <li>▪ Apogeo (1910-1925)</li> <li>▪ Declive (1925-1935)</li> </ul>
Revista de visualidad	(1920-1936)
Opereta (vienesas)	(1905-1920)
Zarzuela grande	Última gran época (1920-1936)

Para una mejor comprensión se han trasladado los datos de la tabla a la siguiente línea cronológica [Fig.7]:



[Fig.7] Cronología del desarrollo del cuplé en España. Fuente: Elaboración propia

Se advierte, pues, cómo las ramificaciones de un mismo tronco, el teatro lírico, admiten superposiciones y mezclas de estilos que, al menos en los primeros diez años, pueden entenderse como esquejes del sainete y la zarzuela en un proceso de progresiva decantación; del género chico, el ínfimo aprovecha la vertiente más espectacular, especialmente en lo referido a la exhibición del cuerpo femenino, pero también por lo que respecta a las facetas vocales y verbales, «la procacidad tan cacareada» (Salaün, 1990, p. 37). El cuplé presenta ya la canción desgajada del teatro, como ente autónomo, mientras que las variedades<sup>113</sup> «obedecen al proceso estructurador (lo que se refiere a los públicos, los establecimientos, el aspecto comercial del fenómeno)» (p. 37). Este amplio surtido, advierte Salaün, se conjuga a partir de una serie de características de base, definitorias para cualquier espectáculo de esta clase, que sintetiza en: «alternancia de partes cantadas y habladas, sucesión de unidades cortas, algo de dramaturgia (tiene que haber una “historia”), participación de voces y cuerpos (esencialmente femeninos), elementos decorativos» (p. 36). No obstante, el autor reconoce la problemática de considerar únicamente el aspecto melódico de la canción, en general, y en particular del cuplé, como fenómeno gestado en el crisol de una mecánica de consumo cultural en la que participan también multitud de «modalidades expresivas», reflejo de una sociedad cada vez más moderna y cosmopolita.

Comprobaremos más adelante en qué medida el cuplé pudo estimarse sintomático de un particular sentir español, a través de una mirada nostálgica espoleada por la gran pantalla. Pero parece oportuno incluir las palabras que uno de los grandes cronistas de *Los tiempos del cuplé*, Álvaro Retana, profería a finales de la década de 1960 como defensa de lo que consideraba un verdadero repertorio «españolísimo», frente a las injerencias extranjeras. Así refrendaba el autor su libro:

Los grandes cantantes líricos —de cualquier sexo— fueron sustituidos por unos sujetos y sujetas que acercándose a un micrófono prorrumpan en aullidos lastimeros, como perros a los cuales se les pisara la cola, desesperando al oyente con la insistente repetición de una palabra o una frase [...] Esta epidemia universal que es preciso reconocer, me animó a escribir esta HISTORIA DE LA CANCIÓN ESPAÑOLA, actualmente a punto de perder su magnífica personalidad debido a que los autores

---

<sup>113</sup> Salaün sitúa el origen de las variedades en España en 1893, como una «alternancia de números visuales y cantados, de circo, baile y canción» (p. 47), llegada con el espectáculo celebrado en el Teatro Barbieri ese mismo año, que aunaba toda una serie de prodigios (malabaristas, animales, números circenses) y novedades como la polca «La Pulga». La introductora de este tema fue la cancionista alemana Augusta Bergès, si bien posteriormente se popularizaría por toda Europa dentro de los repertorios frívolos. En España fueron varias las cupletistas asediadas por el insecto: la bella Chelito, la bella Zulima o Raquel Meller en sus inicios.

españoles en vez de luchar para imponer el estilo español prefieren imitar a los letristas y compositores extranjeros. (Retana, 1967, pp. 9-10)

Anticipando a Terenci Moix en la recuperación y defensa de la canción española, *Historia del arte frívolo* (1964) e *Historia de la canción española* (1967), proponen una galería de personajes que ilustran la evolución de la escena artística de la primera mitad del siglo. En general, Álvaro Retana<sup>114</sup> constituye una figura clave del ambiente frívolo del Madrid finisecular. Ligado al mundo del cuplé desde su juventud, bien como celebrado letrista, compositor aficionado o figurinista, su apariencia encajaba con el de cualquier otro petimetre del momento: joven amanerado «con el pelo engominado y lacio, en casquete, los ojos subrayados, las cejas perfiladas, los labios finos» (Villena, 1999, p. 8). Destacó también en su vertiente periodística, empleando los seudónimos de Claudina Regnier y Carlos Fortuny para retratar, con humor y rigor, esa vida alegre y frívola en medios como *El Heraldo de Madrid*, *La Esfera*, *Estampa* o *Blanco y Negro*, entre muchos otros. Como novelista, fue pródigo en el género galante, que admitía las costumbres libertinas que el autor predicaba. Si en *Las locas de postín* (1919) adelanta con total naturalidad y abiertamente la realidad homosexual madrileña de los señoritos bien, *La señorita Perversidad* (1921) ofrece sin ambages un modelo alternativo de masculinidad en el marco de lo carnavalesco y la sexualidad juvenil. En *Cortesanías del Nuevo Régimen* (1933), en cambio, combina ingeniosamente la galantería con el alegato social a través de las vivencias de tres prostitutas de lujo durante los primeros años de la II República; más elocuentes son *Los ambiguos* (1922) o *Mi novia y mi novio* (1923).

Desde este punto de vista, la imprecisión del término, si bien asunto complejo desde la musicología, resulta muy útil en el enfoque de la historia cultural, pues amplía enormemente las aproximaciones hacia el cuplé como expresión, actitud y reflejo de una sociedad y momento concretos, recuperados luego con su relectura cinematográfica. Siguiendo a Javier Barreiro (2007), especialista en la materia, el cuplé y sus letras revelan la cotidianidad de un momento histórico concreto en mayor medida de lo que puede reflejar la música actual: «en él podemos encontrar continuas referencias a los

---

<sup>114</sup> Además del primer ensayo consagrado a su figura por parte de Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura* (Pretextos, 1999), Retana ha sido objeto de estudio en los últimos años, especialmente desde el punto de vista de su masculinidad disidente. Algunos ejemplos recientes: Mérida Jiménez, R.M. (2022). Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, 2(4), 88-102. <https://doi.org/10.25009/pvfril.v2i4.83> ;Cansino Arán, V. (2021). Escritura travestida: la construcción identitaria de Claudina Regnier. *Diablotexto Digital*, 10, 70-91. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.10.21658>

acontecimientos mayores y menores de su tiempo: inventos, modas, guerra de Marruecos, sindicalismo, revolución rusa, emancipación femenina, deporte, etc.» (p. 87). El cuplé puede entonces aprehenderse no como género musical, sino precisamente en su calidad de «fenómeno cultural complejo [articulado] a través del espectáculo escénico» (Arce, 2023, p. 18). También Enrique Encabo, coordinador del volumen académico más reciente sobre la cuestión, *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios* (ICCMU, 2019), comenta cómo la definición del cuplé parte de su indefinición, de su cualidad inaprensible y resbaladiza, señalando que más que un género, podría interpretarse más bien como «una manera de situarse en el escenario, o un camino intermedio entre el escenario y el público» (Encabo, 2019, p. 15).

Retomando, pues, la cuestión inicial, alejada ahora del sustrato poético, encuentro en las palabras de Encabo una enunciación mucho más certera, lo suficientemente amplia, actualizada y alineada con los propósitos de esta investigación:

el cuplé es una actitud, una necesaria desviación en sociedades heteropatriarcales, un modo de ser, esencialmente femenino y, de algún modo, feminista. Una travesura necesaria, que no es sino una disidencia posible y permitida» contradictorio, paradójicamente desafiante y sumiso al tiempo. «El cuplé —y quizá más apropiado sería hablar de canción en femenino— es la hija díscola, la niña bonita, graciosa, educada, pero también bastarda, rebelde, malhablada y chillona. (Encabo, 2019, p. 13)

#### **4.1.1. Aves precursoras. La subversión del cuplé**

Por lo abnegada y lo espontánea que la he visto, salgo admirada como en muy pocas veces me he sentido, admirada ante una mujer tan leal a sí misma a través de las sinuosidades y las breñas del camino; una mujer que en medio de todas las pruebas fatales supo ser dueña de su corazón, de su juicio, de su intimidad y de su belleza. (Burgos, 1915, p. 52)

Concluía con estas palabras la periodista Carmen de Burgos su entrevista con Dolores Vello, la Fornarina, considerada «la reina del cuplé» y una de las primeras celebridades del universo musical de principios de siglo. Para Enrique Encabo (2019) «un artefacto cultural construido por hombres y disfrutado por hombres, pero que sin la participación activa de la mujer nunca habría sucedido» (p. 77).

Se esboza aquí la problemática más frecuente a la hora de ponderar las transgresiones de las cupletistas en términos de género, pues su presencia en la esfera pública contraviniendo los ideales estipulados de recato y domesticidad se realizaba bajo la lógica

mercantilista que la mirada masculina vertía sobre sus cuerpos, espectacularizados para ese consumo. Recuperando lo que más tarde desarrollaría Laura Mulvey (1975) con respecto a la representación cinematográfica, la estrella femenina no deja de ser un objeto de placer visual que connota ante todo *para-ser-mirabilidad*: ocupa un espacio para goce del espectador. Desde luego, las mujeres eran las protagonistas de los números musicales, pero estos se realizaban al arbitrio de empresarios, directores de escena, músicos y letristas, que configuraban un espacio en el que ellas únicamente se exhibían. Como explica Serge Salauin (2007) el nacimiento tanto en Europa como en España de una nueva cultura urbana que encuentra en el cabaret su mejor expresión

corresponde (o, mejor dicho, hasta responde) a una demanda sexual masiva (masculina, esencialmente, ya que las mujeres no tienen voz en el cotarro), imaginaria o concreta. De la misma manera que las óperas y las zarzuelas decimonónicas facilitaron en su época una “galantería” más o menos fina en beneficio exclusivo de las clases altas y luego medias, el cabaret, y todos los establecimientos que amplían la clientela a las clases bajas, parecen favorecer lo que muchos identifican con un consumo sexual masivo, al alcance de todos (los hombres, siempre). (p. 72)

Se trata sin lugar a dudas de un terreno especialmente delicado en el que la simple sugerencia de que la cupletista, normalmente de orígenes humildes, asumía la mercantilización de su cuerpo para medrar económicamente resulta demasiado parcial. La mujer espectacularizada alcanzó a finales del siglo XIX un estatuto de icono cultural que recogía los avances de una cultura del erotismo mucho más osada de lo que cabría esperar. En tanto mercantilizado, su cuerpo, objeto de consumo, encarna el nuevo orden capitalista burgués, pero también lo quebranta, pues «cuestiona y tensiona los discursos de género en la medida en que lleva a la esfera pública una imagen de feminidad que contraviene la modestia y la contención sexual que definen a la mujer virtuosa» (Clúa, 2016, p. 37). Opacar estos logros, por ambiguos que puedan parecer, lleva a negar el potencial disruptivo que esconde lo popular dentro de la ideología patriarcal y capitalista dominante; volviendo de nuevo al campo cinematográfico, es interesante recuperar la idea del «contra cine femenino» defendido por Claire Johnston (1973), para quien el desbaratamiento de la estructura dominante podía realizarse empleando los recursos y configuraciones arquetípicas del canon, abrazando la noción de las películas al tiempo como herramientas políticas y productos de entretenimiento.

Como artefacto subversivo, Pepa Anastasio (2009) pone de manifiesto la multiplicidad de significados ofrecidos por el espectáculo de la cupletista y la posibilidad

de negociar su capacidad de agencia gracias justamente a esos significados y debates que articula con su performance, ya sea conscientemente o de manera azarosa. Esta contradicción había sido señalada ya por John Fiske (1989) a propósito de esos límites porosos (*leaky boundaries*) de los textos populares y su intertextualidad, que hacen necesario considerar los diferentes significados, muchas veces contradictorios, emanados de figuras como Madonna, al mismo tiempo empoderante pero aparentemente sujeta a los valores patriarcales. Su imagen era, a fin de cuentas, un texto patriarcal atravesado por el escepticismo (Fiske, 1989).

En este sentido, presuponer a la mujer artista, la cupletista, pero también la vicetiple o la *vedette*, una menor de edad, intelectual y económicamente dependiente y socialmente tutelada por autores, compositores y empresarios, de acuerdo a las reflexiones más tradicionales que sobre el mundo de las tablas españolas se han vertido, implica aceptar la mirada condescendiente y licenciosa que reproduce el objeto mismo que critica y que tan bien queda recogida en las palabras de Salaün (1990): «son menores de edad socialmente, aptas solo para los amores turbulentos, los perifollos y el lujo decorativo» (p. 88).

A este respecto resulta llamativa la apreciación que Simone de Beauvoir realiza sobre esta categoría de mujeres, cuya expresión artística acentúa y refuerza una feminidad en apariencia trastocada por una profesión que expone su cuerpo como mercadería. Actrices, bailarinas y cantantes, cuya ocupación se diluye y confunde en no pocas ocasiones con la de las mujeres públicas, pasan, como éstas, «gran parte de su tiempo en compañía de hombres. Sin embargo, al ganarse la vida, al encontrar en su trabajo un sentido a su existencia, se escapan a su yugo» (Beauvoir, 1946/2014, p. 873). Y ahonda aún más al afirmar cómo, al tiempo que exploran la magnitud de esa posible independencia económica y laboral, continúan amparadas, fuera de toda sospecha, en la *toilette* prescrita para su género: «encuentran en su profesión una justificación a su narcisismo: aspecto personal, cuidados de belleza y encanto forman parte de sus deberes profesionales» (p. 874).

Fue una estrella de la revista y el cine español, Marujita Díaz, la que en la comedia musical *Abuelita Charlestón* desveló la praxis de las hechiceras goyescas: harapientas y oscuras tan sólo en apariencia. El verdadero filtro de amor que ofrecen las brujas no contiene sapos ni escamas, no hay brebajes ni ungüentos sino adorno: perfumes, alhajas, cadenas y unas medias transparentes son las armas y el legado de la protagonista, manola,

cupletista y finalmente heredera de un emporio de lencería capaz de poner en jaque la hegemonía americana de la licra.

Lejos de disfrazar la problemática de la mujer-objeto de una frivolidad inocente, sí es preciso examinar hasta qué punto, como comenta de nuevo Pepa Anastasio (2007), los intérpretes de cuplés y revistas musicales son capaces de articular mensajes que suponen un desafío serio al orden social establecido precisamente gracias a la ínfima consideración del género que practican, debido, de nuevo, a situarse en el terreno permisivo del espectáculo. En términos generales, el escenario ofreció a las mujeres un púlpito desde el que arrojar un modelo femenino disidente, posibilidad que nos devuelve de nuevo al terreno del cuplé como género *camp* por excelencia, al concentrar una provocación en la forma y en el fondo, revelándose «resistencia de género de mujeres con escasos recursos económicos, que sólo podían aspirar a trabajar en el servicio doméstico como labor «honorable» (Belbel, 2012). Ángel Zúñiga (1954) es incluso más claro en su *Historia del cuplé*: «de la cocina al escenario, fue un dicho popular. El soplillo del fogón se sustituye muchas veces por el abanico de plumas; el mandil y la cofia, por las “aigrettes” y el armiño» (p. 40)

Pero es posible, además, considerar el cuplé como una forma de micropolítica precisamente por ofrecer un espacio contestatario, una feminidad diferente a la promovida desde el discurso oficial, incluso aun carente de cualquier crítica política a simple vista. Es de hecho ese concepto de parodia, la victoria, en fin, de la ironía sobre la tragedia, la que encierra las mayores conexiones entre el mundo del cuplé y el discurso *camp* teorizado por Susan Sontag: «[el cuplé] es un dispositivo subversivo que permite invertir, de manera performativa (momentánea, efímera y teatral) los cimientos sobre los que se establece el poder» (Vellojín, 2019, p. 214).

Fruto de esa inversión, o al menos así podría estimarse, nacieron algunas curiosas propuestas protagonizadas por cupletistas,<sup>115</sup> como la recogida por la revista *¡Tararí!*, publicada entre 1930 y 1936 y que informaba sobre el mundo del espectáculo en todas sus variantes (teatro, variedades, cine, corridas de toros...). En febrero de 1936, en el marco de las que fueron las últimas elecciones de la Segunda República, la revista informa sobre un

---

<sup>115</sup> Debo el descubrimiento de estos testimonios documentales a la lectura del trabajo de Gloria Durán, *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis* (Editorial La Felguera, 2021), cuyo valor como relato de la España lúbrica de la Edad de Plata y de sus protagonistas femeninas es tan inestimable como necesario.

hecho insólito que acontecía en Zaragoza: un comité revolucionario liderado por todas las vicetiples de España se prepara para imponer un nuevo gobierno al grito de ¡Arriba las faldas! y ¡Abajo los pantalones!. La revolución fracasa pero la candidatura femenina se somete a votación y obtiene una mayoría absoluta que implanta la dictadura de la mujer:

El entusiasmo en todo el territorio es indescriptible. Los diarios de hoy van llenos de fotos con las bellas «ministros». Los despachos exhalan perfumes capaces de embriagar. Guardias cívicos femeninos mantienen el orden callejero. Todos los cuplets de moda son himnos del nuevo régimen. Queda abolida la esclavitud de la mujer. Numerosos sátiros condenados a trabajos forzados y a sal y vinagre.<sup>116</sup>

El nuevo gobierno provisional quedó presidido por la cupletista la Bella Dorita, que nombró a otras artistas de las variedades al frente de los diferentes ministerios [Fig.8] tras la publicación de un bando urgente que proclamaba los principios del nuevo orden:

¡Ciudadanas!

Proclamada la Dictadura de la Mujer, por imperativo de vuestra voluntad desde hoy os declaro libres. Aprovechad vuestra libertad en beneficio de todas. Acordaos de cuando estabais subyugadas. Desde este momento no habrán cadenas, ni hombres que causen vuestra desdicha. Todas las ciudadanas que tengan escondidas armas, municiones, vestidos de hombre o bien esta clase de sujetos, están obligadas a depositarlo en la Comisaría general.

El desacato a estas desatenciones será castigado con la pena mayor de 10 bollos.

Pena de muerte al sátiro y al castigador. La mujer que deje de cumplirlo será degradada en la plaza pública.

Dado en el cabaret a hoy de hoy de 1936.<sup>117</sup>

Lo cierto es que la propuesta ya había sido considerada en 1930, en aquel caso por la revista *Crónica* y, probablemente, aprovechando la formación de gobierno que el rey Alfonso XIII había encargado al general Dámaso Berenguer. La revista imagina la investidura de un gobierno presidido por mujeres del mundo de la canción [Fig.8], como Carmen Flores, Conchita Piquer o Celia Gámez, entre otras, reunidas en un primer consejo para definir sus proyectos ministeriales: «Unos momentos son ELLAS las que van a encauzar la vida española. Es decir, ¿no serán y habrán sido siempre ELLAS las que gobernaron el país, puesto que fueron, son y serán las gobernadoras del albedrío de los

---

<sup>116</sup> «Las mujeres han vencido». (1936, 1 de febrero). *¡Tarari!*, n°184, s.p.

<sup>117</sup> *Ibíd.*



[Fig.8] Páginas de las revistas *Tarari* (1936) y *Crónica* (1930). Fuente: Hemeroteca BNE.

Algunas de estas propuestas se encontraban ya presentes en el repertorio de muchas de las cupletistas que se citan precisamente como posibles autoridades del gobierno en femenino. En 1919, Carmen Flores cantaba en «La sindicalista» los versos: «La mujer debe de ser como yo pienso/ni soltera, ni viuda ni casá/Igualdad, fraternidad, legalidad/Reparto de los bienes/y aquí no ha pasao ná». El propio periodista Rafael Ortega-Lissón, autor del reportaje del gobierno cupletista de *Crónica*, fue el autor de un popular cuplé republicano cantado por Carmelita Aubert: «Comunista», de 1932. En él se mencionaba a Andrés, un muchacho conocido por su forma revolucionaria de tratar a la mujer y que había enamorado por ello a una jovencita de postín. Juntos huyen a Rusia no sin antes proceder al reparto «sovietista y pasional» de sus bienes.

También en 1932 la cupletista Amalia Molina grabó el cuplé «La diputada» donde satirizaba con ingenio el oficio de los políticos: «Llegó la hora del feminismo/y como siempre fui avispada/y en todas partes me llevo algo/me llevé el acta de diputada».

Si bien las fabulaciones de un mundo gobernado por mujeres surtían efecto cómico

<sup>118</sup> Ortega-Lissón y Castillo, R. (1930, 22 de junio). *Crónica*, n°32, s.p.

precisamente por su carácter inverosímil, la frecuencia y variedad de cantables de contenido político y reivindicativo informan sobre la capacidad contestataria de las tablas y las mujeres que las poblaban. El hecho de que, en la recuperación nostálgica posteriormente llevada a cabo, no tuviesen cabida ninguno de los cuplés mencionados — amén de muchos otros que siguen líneas similares— debe considerarse igualmente sospechoso de una intencionalidad amnésica. Ocurre algo similar al contemplar las páginas escritas sobre la historia del arte cinematográfico, siempre distraída de la mención a la que fue la primera realizadora, Alice Guy-Blaché que, ya en 1906, había imaginado las consecuencias del intercambio de roles en *Les Résultats du féminisme*. Lo que la cineasta francesa construía en apenas siete minutos de duración queda contenido en los versos que recitaba Encarnación López, La Argentinita, en «Todo al revés» (1922):

Y la mujer por consiguiente hará de hombre y habrá que ver entonces cuando pregunten a una chica: «¿A dónde vas, Purita?». Y ella diga: «a esperar a los modistos, hay un rubio tobillero con melenita a lo *garzón* que me tiene tarumba, Tiene unos ojazos. El otro día me lo llevé a ese cine nuevo que han puesto [...]

Aunque a algunos se les parezca

que soy una exagerá,

con el femi-feminismo

todo eso llegará.

#### 4.1.2. Filmografía y características

Bien es sabido que, a partir del estreno de la película de Orduña, la recuperación del cuplé como motivo temático quedó presidida en gran medida por Sara Montiel, en un reciclaje continuo de su papel como María Luján; también Marujita Díaz, contrapartida cómica en la evocación nostálgica de la Belle Époque, protagonizó numerosas películas que perseguían aprovechar la estela exitosa de los melodramas montelianos. Pero la sombra del cuplé fue mucho más alargada y cobijó otros proyectos en ocasiones difíciles de rastrear, dada la amplitud de las clasificaciones habituales por género que pueden encontrarse en las bases de datos especializadas —comedia o melodrama en el caso de la Filmoteca Española—, así como la imprecisión de muchas de las sinopsis argumentales que suelen acompañar cada uno de los títulos. Tan solo el visionado de los filmes es capaz de clarificar la adscripción o no a la moda del cuplé y por ello la selección propuesta debe entenderse, ante todo, como una aproximación a una brecha aún por explorar.

Sirva como muestra el hallazgo, en el transcurso de esta investigación, de dos producciones, un largometraje y un cortometraje, de las que solo constan los permisos de rodaje concedidos y que responden por completo al revival del cuplé de finales de la década.

A cargo de la empresa Medusa Films, propiedad de Miguel Ángel de Gregorio Sedeño, las solicitudes de los permisos se presentaron en la misma fecha el 31 de diciembre de 1957, obteniéndose en ambos casos las autorizaciones el 28 de enero de 1958. En el primer caso, *La reina del cuplé* se presenta como largometraje con un argumento de Álvaro Retana, dirigida por Miguel Ángel Degrey y que cuenta en su reparto con figuras de la talla de Miguel Ligeró, Alfredo Mayo o María Fernanda Ladrón de Guevara. La sinopsis aportada recuerda en gran medida a la trama de *El último cuplé* de Orduña, a falta de un desenlace trágico:

Marina, joven oficiala del taller de un modisto de cupletistas, en 1906, es novia de Pepe Ribera, pintor en ciernes, que da largas a la boda. Ofendida muchacha, riñe con él y acepta la oferta del empresario del Salón Esmeralda para debutar como cupletista, a fin de sacar a su familia de la miseria. Con el nombre de Marinela, tiene un gran éxito, y el conde Miguel de Terreros, empecinado protector de estrellas del género ínfimo, la regala un chalet con la esperanza de conquistarla. Pero ella sigue siendo honesta y mantiene con el conde una relación platónica. Vuelve a encontrarse con Pepe, con quien reanuda las relaciones, lo que motiva su ruptura con el conde. Ya acostumbrada al lujo, rompe también con Pepe y se va a Barcelona, donde triunfa también y es cortejada por un príncipe indio, que resulta ser un aventurero internacional. Su hermano Paco vende el chalet (que ella había puesto a nombre de él) para huir a América con una camarera. Pepe obtiene la medalla de honor y se hace famoso como pintor, pero sufre un accidente que pone en peligro su vida. Marina corre a la cabecera del convaleciente y renuncia al teatro para casarse con el que ha sido su único amor.<sup>119</sup>

La Sección de Cinematografía concede el permiso de rodaje sobre el guion propuesto pero señala, por una parte, la necesidad de aportar información sobre los cuplés que serán cantados; la supresión de «las ordinarièces» indicadas en varias páginas; y más concretamente se apunta la siguiente corrección: «Chindasvinto y Severo, viejos moralistas que constituyen una velada burla moral y Nicolasa que, desaprensivamente, impulsa a su hija Pepita por el camino. Deben de corregirse estas objeciones de forma que se subsanen

---

<sup>119</sup> AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04784.

satisfactoriamente».<sup>120</sup>

En el segundo caso, el cortometraje *Yo fui cupletista* estaría dirigido también por Miguel Ángel Degrey, mientras que Retana participaría como figurinista. El guion, a cargo de Sergio de Lorena, habría presentado menos problemas a efectos de la censura, que únicamente señala la necesidad de remitir a la Dirección General las letras de los cuplés que serán cantados en el corto.

Por lo que respecta al resumen argumental aportado, se percibe la evocación nostálgica habitual para esta clase de cine, también alusivo al estilo de *flashback* sobre el que se construye la película fundacional de Orduña. Aquí, una mujer mayor recuerda con cierto pesar su pasado como cupletista:

Doña Lola, anciana de pelo blanco, está en su casa viendo un programa de televisión en el que actúa una cantante de melodías modernas. La anciana cierra el aparato con desagrado y se pone a hojear un viejo álbum de fotos, en el que se la ve con traje de cupletista de principios de siglo, y naturalmente más joven. Una de las fotos se anima, por trucado, y vemos a la joven Lola cantar un cuplé antiguo en un escenario de la época. Doña Lola guarda el álbum y pone un disco en un tocadiscos. Empieza a cantar y, por nuevo trucado, la vemos cantando otro cuplé. Por fin, la señora mira un calendario de 1958 y, suspirando, enciende de nuevo la televisión, en cuya pantalla aparece la palabra “Fin”.<sup>121</sup>

De manera general y con carácter provisional, la siguiente tabla [Tabla 4] recoge, en orden cronológico, todas las producciones españolas estrenadas que han podido rastrearse como parte del cine musical con cupletista. Se han señalado en rosa las protagonizadas por Sara Montiel y en verde aquellas de Marujita Díaz.

Tabla 4. Selección de películas españolas pertenecientes al ciclo de cuplé. Fuente: Elaboración propia

Título	Año	Dirección	Productora	Género
<i>El último cuplé</i>	1957	Juan de Orduña	Orduña Films	Melodrama

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04784.

<i>La guerra empieza en Cuba</i>	1957	Manuel Mur Oti	Planeta Films	Comedia
<i>La violetera</i>	1958	Luis César Amadori	Producciones Benito Perojo	Melodrama
<i>Aquellos tiempos del cuplé</i>	1958	Mateo Cano	Jorge Griñán P.C	Comedia
<i>Las de Caín</i>	1959	Antonio Momplet	Suevia Films	Comedia
<i>Charleston</i>	1959	Tulio Demichelli	Balcázar P.C., Oro Films	Comedia
<i>Miss Cuplé</i>	1959	Pedro Lazaga	PEFSA	Comedia
<i>Y después del cuplé</i>	1959	Ernesto Arancibia	Hispamer Films	Comedia
<i>La reina del Tabarín</i>	1960	Jesús Franco	Hispamer Films, CIFESA	Comedia
<i>Mi último tango</i>	1960	Luis César Amadori	Producciones Benito Perojo, Suevia Films	Comedia
<i>La corista</i>	1960	José María Elorrieta	Producciones M.D.	Comedia
<i>La bella Mimí</i>	1961	José María Elorrieta	Unión C.C.	Comedia
<i>Pecado de amor</i>	1961	Luis César Amadori	Producciones Benito Perojo, Cesáreo González P.C, Transmonde Film	Melodrama
<i>Adiós, Mimí Pompón</i>	1961	Luis Marquina	CEA, Tarfe Films	Comedia
<i>Abuelita charleston</i>	1961	Javier Setó	Producciones M.D.	Comedia
<i>Vampiresas 1930</i>	1961	Jesús Franco	Hispamer Films P.C., CIFESA	Comedia
<i>La reina del Chantecler</i>	1961	Rafael Gil	Suevia Films	Melodrama

<i>Lulú, el globo azul</i>	1962	Javier Setó	Producciones M.D.	Comedia
<i>La casta Susana</i>	1962	Luis César Amadori	Producciones Benito Perojo, Cesáreo González P.C.	Comedia
<i>Esa mujer</i>	1968	Mario Camus	Proesa, Cesáreo González P.C.	Melodrama
<i>El relicario</i>	1969	Rafael Gil	Coral P.C.	Drama
<i>Pierna creciente, falda menguante</i>	1970	Javier Aguirre	Ágata Films	Comedia
<i>Corazón solitario</i>	1973	Francisco Betriu	Azor Films, In-Scram, Universal Productions France	Drama, parodia
<i>Cinco almohadas para una noche</i>	1974	Pedro Lazaga	Aldebarán Films	Comedia

De acuerdo a este compendio puede observarse cómo sendas filmografías de Montiel y Díaz se alternan con otras películas en las que es posible registrar la presencia de una cupletista como protagonista, en ocasiones interpretada por estrellas del cine musical del momento como Lola Flores en *Las de Caín*, Carmen Sevilla en *El relicario* y la cantante Mikaela, en *La reina del Tabarín* y *Vampiresas 1930*, amén de un pequeño papel en *Aquellos tiempos del cuplé*. Por otro lado, la actriz mexicana Silvia Pinal encuentra también un hueco en las películas *Charleston* y *Adiós, Mimí Pompón*, previos a su reconocimiento internacional luego de su colaboración con Luis Buñuel en *Viridiana* (1961); Queta Claver, más conocida por sus papeles secundarios debuta con *La bella Mimí*.

Las películas *Miss Cuplé*, *Pierna creciente, falda menguante* y *Corazón solitario* constituyen la vertiente paródica del ciclo, que explica en buena medida la impronta del mundo del cuplé en el imaginario sociocultural de la época.

Por lo que respecta a los rasgos generales de las películas seleccionadas es también notoria la influencia en todas ellas de *El último cuplé* de Orduña, fundacional en sentido temático pero que al mismo tiempo marca el punto de referencia en el aspecto narrativo.

Ampliamente estudiada en el ámbito académico por su trascendencia, *El último cuplé* relata a través de un flashback la historia de María Luján, cupletista venida a menos que ahora canta en un cabaret de baja categoría y que al reencontrarse con su antiguo representante, Juan Contreras (Armando Calvo) rememora su juventud y ascenso a la fama. La modesta María había comenzado su carrera como corista en una compañía de teatro madrileña y mantenía un casto noviazgo con un joven relojero, pero a ojos de su tía Paca (Matilde Muñoz-Sampedro), María debía avivar sus ambiciones e intentar triunfar en el teatro. Pese a la negativa inicial, la muchacha termina por emprender un nuevo camino como cantante y, sabiéndose un estorbo en su porvenir, su novio marcha al ejército. Triunfa María en España y el extranjero, al tiempo que se estrecha la relación con su representante. A su regreso a Madrid, se enamora de un futuro novillero al que auspicia en su carrera como torero, no sin los problemas que conlleva la diferencia de edad y la novia del muchacho. Muere el torero el día de su presentación y la cantante intenta distraerse lejos de España y de los teatros, dilapidando su dinero y salud hasta que regresa a España donde ya nadie la recuerda. Cuando su antiguo mentor la encuentra en El Paralelo barcelonés la convence para reaparecer en una función especial en la capital. En esa última función María Luján fallece entre bastidores al recordar su antiguo amor.

Con una recaudación superior a los 150 millones de pesetas y el record histórico de permanencia en cartel (325 días en el cine Rialto de Madrid), el éxito de la película fue del todo imprevisto para la Junta de Clasificación y Censura que a la hora de estimar la categoría económica de la película —Primera A— terminó por ceder al juicio popular.

El informe del primer vocal incluye el siguiente comentario:

Juzgando con un criterio exclusivamente cinematográfico, es decir, intelectualista y del cine puro, esta película no necesita, desde luego, la máxima categoría. Evidentemente es facilona, convencional y alejada totalmente de aquella concepción y valores propios de toda obra cinematográfica. Ahora bien, el éxito ha sido tan rotundo [...] que es preciso atenerse a esa auténtica realidad. Si así se logra una base para construir un cine español que en verdad pueda andar solo vale la pena apoyar intentos de esta naturaleza.<sup>122</sup>

Más positiva y laudatoria es la valoración del segundo vocal:

Después del gran éxito de la película en su continuada proyección ante el público no

---

<sup>122</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03600, expediente 15987.

se puede añadir mucho. Se quiso obtener el consenso popular y se ha logrado plenamente. Los elementos han servido bien al fin perseguido. En el film hay: un tema con suficiente interés como para entretener a la mayoría, con incidentes emocionantes o pintorescos de fácil adaptación al gusto popular; una realización adecuada a este último, aunque personalmente no me gusta casi nada y me parezca poco cuidada; abundantes canciones de una época pasada que muchos añoran; buen color; y, por encima de todo, una afortunada intérprete, auténtico hallazgo de nuestro cine.<sup>123</sup>

No cabe insistir en lo que ya ha sido expuesto con claridad y agudeza en numerosas ocasiones,<sup>124</sup> empezando por Román Gubern, quien realizó en 1974 un primer análisis de la película de acuerdo a su justa consideración como fenómeno de masas. Identificándolo como «melodrama químicamente puro», Gubern define *El último cuplé* como el reverso caricaturesco del destino trágico hilvanado por el azar y el fatalismo y expuesto a partir de tres temas que apelan al gusto del público: los amores interclasistas, el conflicto amor-vocación y el triunfo social (Gubern, 1974). Al considerar la película «una precisa y perfecta caricatura de la tragedia clásica» (1974, p. 279), contribuye también el autor a explicar el alcance de la obra de Orduña como molde generador de múltiples variantes y producto de fácil consumo: la historia de María Luján es en sí misma la de la transgresión al orden natural y social que ya Prometeo había realizado. El desacato de María había sido amoroso, al abandonar a su primer amor, y también social, al querer medrar laboralmente a un plano fuertemente connotado con el pecado: «María muere a causa del último cuplé cantando, el de su gran y definitivo éxito profesional» (Gubern, 1974, p. 279).

La frustración amorosa y el castigo mortal, resultado de anteponer el éxito laboral al orden social naturalizado —el hogar—, son en definitiva los aspectos reproducidos, en toda la variedad argumental permitida, en las películas que siguen a *El último cuplé* y que jalonan la trayectoria cinematográfica de Sara Montiel. Curiosamente, en su crítica de la película escrita en *Primer Plano*, Gómez Tello anticipó los rasgos de casi todos ellos:

El último cuplé es como un resumen de esas preferencias [de Orduña por los musicales y las biografías femeninas] y de esas ilusiones, centradas en la figura de la

---

<sup>123</sup> *Íbid.*

<sup>124</sup> Como se ha comentado más arriba, la película cuenta con gran variedad de análisis. Véanse, por ejemplo, los trabajos de Álvaro Álvarez Rodrigo (2019). Sara Montiel: las transgresiones al ideal de género franquista en “El último cuplé” (1957), origen de un icono gay de la democracia. En M. Moreno Seco, R. Fernández Sirvent y R.A. Gutiérrez Lloret (coords.), *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates* (pp. 987-997). Universidad de Alicante; Ana M<sup>a</sup> Velasco Molpeceres (2019). El último cuplé (1957). Un desafío femenino en el cine del franquismo. *Revista Historia Autónoma*, (14), 129-151; o Kathleen M. Vernon (2004). Thetricality, Melodrama and Stardom in *El último cuplé*. En S. Marsh y P. Nair (eds.), *Gender and Spanish Cinema* (pp. 183-199). Berg

protagonista María Luján. Sobre el fondo de lo que su voz en off al comenzar la película, llama un mosaico de cuplés que ya están en la antología y definición de una época, ha recortado e idealizado en una sola a la heroína del cuplé, de los escenarios multicolores en que latía la brevedad de sus canciones, tras las que podía haber una tragedia envuelta en la frivolidad [...] La carpintería argumental estaba dada ya por la intención antológica de la película: enlazando una lista de cuplés, algunos muy conocidos [...] y otros desenterrados del olvido, se ha construido la vida de María Luján, en la que hay rasgos y anécdotas más o menos libremente novelados de biografías auténticas de cupletistas.<sup>125</sup>

Se revela también otro aspecto esencial que inaugura la película de Orduña. Los números musicales quedan imbricados en el plano diegético, espoleando la narración, complementándola y dialogando con los acontecimientos. Este esquema, aun especialmente notorio en el caso particular de *El último cuplé* y la filmografía de temática afín que germinó a continuación, demuestra, en términos generales, la particularidad del musical español frente al modelo norteamericano; asentado sobre la base de la comedia, el melodrama o el folletín, se sazona con canciones de diversa procedencia, bien zarzuela, revista, cuplé, cante flamenco o pop, entre otras (Heredero, 1993), lo que en última instancia imposibilita su consideración como género homogéneo y codificado. Carlos Heredero propone, de hecho, atender a los diferentes ciclos que articulan el musical español en una primera aproximación: «las zarzuelas y sus derivados, las revistas y operetas, el folclorismo impregnado mayoritariamente por la canción andaluza o el cante flamenco, la nostalgia introducida por los cuplés y, finalmente, los albores de la música pop» (Heredero, 1993, p. 181).

Investigaciones más recientes como la de Virginia Sánchez Rodríguez (2013) a propósito de la banda sonora musical en el cine español de la década de los sesenta han manifestado esa singularidad, obligando a hablar más bien de un «cine con canciones o números musicales» que de un cine musical propiamente dicho. Sánchez Rodríguez advierte, en cambio, elementos similares a los presupuestos norteamericanos de Broadway en la función narrativa y de lucimiento de los números musicales que ocupan buena parte del metraje, a diferencia de la música incidental o de acompañamiento, destinada a rellenar el sonido de una secuencia o acentuar sus aspectos expresivos.

En el caso concreto de la filmografía monteliana, la sujeción al repertorio musical era

---

<sup>125</sup> Gómez Tello, J. L. (1957, 12 de mayo). «La crítica es libre: El último cuplé». *Primer Plano* n.º865, p. 26.

menos definitoria para el bricolaje argumental que la personalidad de la propia Sara Montiel, a cuyo lucimiento era preciso plegarse. Terenci Moix ironiza sobre el asunto en el número especial que *Nuevo Fotogramas* dedicó a la actriz en octubre de 1971 ofreciendo las pistas sobre «¿Cómo hacer un film con la Saritísima?»:

Cójase a una costurerita «honrá» pero tentadora que tenga bonita voz, apta para todo tipo de cupleterías, mézclese a una tía graciosa y castiza, que puede ser Matilde Muñoz Sampedro o Isabel Garcés —esta como más socorrida—, añádase a un empresario maduro y de buen ver, de los que lo dan todo sin pedir nada a cambio, desate un amor no correspondido de él a ella, haga que la abnegación del justo lleve al triunfo a la costurerita, ponga en juego a un galán guapo, de noble cuna, comprometido con «otra mujer»; enfréntalas a ambas e introduzca suspense y cuplés en la cosa hasta el final. Ambiéntese en cualquier año de la «belle époque», pero a condición de que ella triunfe en París. Invente un duelo u otro accidente fatal que precipite a Sara en brazos del noble que ha plantado a la noble. El empresario puede terminar cartujo.<sup>126</sup>

Más allá de la chanza, lo cierto es que Moix avista gran parte de los rasgos que priman en la construcción arquetípica de la mujer artista, en sus múltiples evoluciones a lo largo de la década de los sesenta y setenta, como cupletista, vedette o corista, atendiendo a los diversos hibridajes musicales que experimenta el cine español y que pueden sintetizarse, como reelaboración de la frustración amorosa y laboral que antes se mencionaba, en las siguientes características.

- Extracción baja y orfandad.
- Personaje femenino que actúa de guía o consejera (puede ser una tía o una amiga). Normalmente aprovechando a grandes secundarias cómicas como Isabel Garcés.
- Dificultad para conciliar el trabajo con sus deberes femeninos (hogar y familia)
- Relaciones románticas fuera de los límites del matrimonio o la pareja formal que son problematizadas.
- Matrimonio como clausura normativa y destino último en el caso de las comedias; finales trágicos para los melodramas.

A lo largo de las próximas se irán desgranando cada una de estas características, comprobando su funcionamiento en múltiples películas, momentos y diversas

---

<sup>126</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «¿Cómo hacer un film con la Saritísima?». *Nuevo Fotogramas*, n°1202, p. 35.

personalidades artísticas que las encarnan.

#### 4.2. Aquellas tardes en el Ritz. Razón nostálgica de un reinado efímero

El estreno de *El último cuplé* en 1957 apuntaló lo que, algunos años antes, el programa radiofónico *Aquellos tiempos del cuplé* de Lilián de Celis había iniciado. Se liberaba implacable el recuerdo de pulgas y relicarios, y dentro de un particular imaginario del musical español nacía un ciclo cinematográfico llamado a convertirse en hito nacional. En definitiva, de la mano de Juan de Orduña, el cuplé escapaba del desván de la memoria colectiva para convertirse nuevamente en fenómeno de masas y próspero negocio (Montalbán, 2014, p. 282).

El agotamiento del modelo musical anterior, la España romántico-folklórica apoyada en el tipismo andaluz y su estereotipización, es la razón habitual que explica la eclosión de este llamado ciclo del cuplé, y sin duda la sustitución de los paisajes andaluces por las calles y teatros de Madrid evidencia un cambio de gusto notable. No obstante, quizás no lo suficientemente definitorio como para revelar de qué modo un ciclo tan efímero, concentrado, como se ha visto, en los últimos años cincuenta y los primeros de la década siguiente, logró trascender y definir la personalidad del universo fílmico español en los parámetros en los que las películas de cupletistas lo lograron.

De ello da cuenta el semanario satírico *La Codorniz* en varios de sus números entre 1957 y 1959. Dentro de la sección «La Cárcel de Papel», que juzgaba e imponía castigo a personalidades de la esfera pública, encontramos sendas sentencias dictadas contra *El último cuplé* y Raquel Meller en los números 827 (22/09/1957) y 864 (8/06/1958) respectivamente. En el primer caso, publicado tan sólo cuatro meses después del estreno de la película en los cines Rialto de Madrid, se procede a un exhaustivo análisis de las letras que componen la banda sonora del filme:

En Madrid, a 22 de septiembre de 1957, reunidos los diversos miembros del Tribunal Superior de las Altas Letras de esta capital para juzgar las grandes producciones nacionales, someten a juicio a la película «EL ÚLTIMO CUPLÉ», de profesión, sus añoranzas.

RESULTANDO que el fabuloso éxito de la película encausada ha conseguido poner de moda otra vez los cuplés que cantaban nuestros abuelitos, las criadas de nuestros abuelitos y las planchadoras a las que nuestros abuelitos decían: «¡Adiós, prenda!».

RESULTANDO que, al paso que vamos, los niños de las escuelas hispanas en lugar de cantar la tabla de multiplicar con la música que esa tabla ha tenido siempre, acabarán cantándola con la música de «El relicario».

RESULTANDO que procede el examen de diversas letras de cuplés para atajar posibles catástrofes mentales.<sup>127</sup>

La sentencia dictada contra Raquel Meller se hace eco del conocido encono de la actriz y cupletista contra la película de Juan de Orduña, y desarrolla la supuesta irascibilidad de la diva, empeñada en continuar siendo la cara visible del cuplé y la patria:

En Madrid, a 8 de junio de 1958, reunidos los diversos miembros del Tribunal Superior de las Altas Letras de esta capital para juzgar a las grandes glorias de la canción, someten a juicio a RAQUEL MELLER, de profesión, sus peinetas.

RESULTANDO que el cuplé se ha convertido en la gallina blanca de los huevos de oro, pues ya se lo encuentran los ciudadanos hasta en la sopa.

RESULTANDO que con tan simpático motivo los quioscos de periódicos han visto disminuido su ya escaso espacio vital con la publicación de múltiples folletos conteniendo declaraciones de Raquel Meller, que puede ser calificada de «Cristóbal Colón del cuplé».

RESULTANDO que las declaraciones de la encausada no responden siempre a la prudencia, lógica y mesura que toda declaración debe tener.<sup>128</sup>

En otras ocasiones, la revista ofrecía la receta argumental para sumarse al negocio del cuplé:

Lo que hace falta es que salga mucha gente con gorra de visera, mucho guardia con sable, mucho coche de caballos y mucho vestido con filiré, bodoque y punto de realce. Luego se va a ver a un productor que todavía no haya hecho su agosto con los cancioncitas y ya está.<sup>129</sup>

E incluso se advertía de lo inoportuno de resucitar las «zarzuelas rancias», sin duda a la vista del estreno de *Música de ayer* (1959), un intento de Juan de Orduña por repetir la fórmula nostálgica de *El último cuplé* a través del género chico:

El cuplé es una canción de reconocida brevedad y se precisa reunir una buena cantidad de ellas para hacer una película. De este modo, una vez vista la película esa y demostrado con ello nuestro entusiasmo por la producción nacional, tan necesitada de estímulo, la conciencia queda tranquila y puede uno dedicarse a ver a Kim Novak

---

<sup>127</sup> «Sentencia dictada contra El último cuplé». (1957, 22 de septiembre). *La Codorniz*, n.º827, p. 4.

<sup>128</sup> «Sentencia dictada contra Raquel Meller». (1958, 8 de junio). *La Codorniz*, n.º864, p. 4.

<sup>129</sup> «¿Cómo se hace una película con cuplé?». (1958, 4 de mayo). *La Codorniz*, n.º859, p. 7.

y a Spencer Tracy, que es lo bueno.

En cambio, si desenterramos ahora las zarzuelas rancias, vamos a tener argumentos a porrillo. Cada una de ellas da para una película, y algunas puede que hasta para dos. Subvencionadas, naturalmente.<sup>130</sup>

Tiras cómicas y pequeñas narraciones también aprovechaban el cuplé como recurso humorístico, al tiempo que ironizaban sobre lo que parecía considerarse un estado febril. En el número 849 —dos meses antes del estreno de *La violetera* y *Aquellos tiempos* del cuplé—, *La Codorniz* proponía el siguiente «cortometraje con cuplés»:

El señor Pérez enciende la radio. Suena un cuplé por el altavoz. Cambia de emisora. Suena otro cuplé. El señor Pérez sonríe. Saca un enorme martillo de un armario y le pega un martillazo a la radio que la parte en dos. Luego se echa en un colchón de espuma y se pone a dormir la siesta como un bendito. Reina el más absoluto silencio. Cartel que dice: «Duerma como un tronco con los magníficos colchones de espuma Plastex. Son los mejores del mundo».<sup>131</sup>

Con toda probabilidad puede interpretarse la pequeña historia como una burla a los anuncios publicitarios que igualmente aprovechaban la comicidad y los temas de moda del momento para la mejor promoción de sus productos. Por las mismas fechas, las páginas de publicidad del diario *ABC* empleaban juegos de palabras con el conocido repertorio del sainete lírico *La verbena de la Paloma*, y por supuesto no fueron ajenos al fenómeno del cuplé [Fig. 9].

---

<sup>130</sup> «Sobre la conveniencia de resucitar zarzuelas rancias». (1959, 1 de noviembre). *La Codorniz*, n°937, p. 7.

<sup>131</sup> «LA SIESTA (Cortometraje con cuplés)». (1958, 23 de febrero). *La Codorniz*, n°849, p. 12.



[Fig.9] Anuncios Medias MONSY aparecidos en la publicidad del periódico *ABC* entre agosto y noviembre de 1957. Fuente: Hemeroteca ABC.

La permeabilidad de la prensa no especializada al asunto del cuplé da cuenta de la enorme popularidad del fenómeno desencadenado con la obra de Orduña, más aún si tenemos en cuenta el papel del humor como termómetro social y cultural, reflejo, en definitiva de una atmósfera en aquel momento embriagada por una evocación que aún hoy puede resultar sorprendente.

Publicaciones cinematográficas como *Primer Plano*, más atentas por imperativo editorial a los ambientes fílmicos y teatrales donde se gestaban estas ficciones, permiten igualmente tomar el pulso al ímpetu del cuplé. En septiembre de 1962, la revista se hace eco del estreno en Madrid del espectáculo *Historias del cuplé*, «una fantasía musical en que se evocan canciones y figuras de la edad brillante del cuplé, como Raquel Meller, Carlos Gardel y Conchita Piquer». <sup>132</sup> Dos meses más tarde, se señala el éxito del proyecto, que se traslada a Barcelona: «Don Joaquín, que es un empresario de muchísima vista, se ha dado cuenta de que esto del cuplé continúa siendo un buen asunto, casi un asunto imperecedero, y allá se va con "El relicario" y todo eso». <sup>133</sup>

Unos años antes, en 1958, la revista preguntaba a algunos realizadores y guionistas del momento «¿Qué noticia de este año le hizo pensar en un posible guion?». Antonio Mas-Guindal, responsable junto a Arozamena del argumento de *El último cuplé*, ironizaba los efectos de su propia obra aludiendo a una historia «oportuna para los que hemos

<sup>132</sup> Díez Crespo, M. (1962, 16 de septiembre). «"Historias del cuplé" en el Price». *Primer Plano*, nº1144, p. 40.

<sup>133</sup> «Entre diablitas anda el juego». (1962, 9 de noviembre). *Primer Plano*, nº1152, p. 42.

provocado la epidemia de *El último cuplé*. Se trataba de la historia de una joven amante de la música y las canciones de un guitarrista italiano que, a los pocos días de su matrimonio, se suicida. «¿Por qué? ¡He aquí el guion! ¿Dramático? ¿Cómico? ¿Mató él para librarse de una eterna oyente? ¿Se suicidó ella al descubrir que se había casado con un tocadiscos?». <sup>134</sup>

La «epidemia» del cuplé parecía traslucir una obsesión nostálgica por un pasado al que se acudía por mediación musical. Una nostalgia que comienza a aparecer como calificativo reiteradas veces en referencia a espectáculos y filmes de temática «cupletera» y que la propia revista entendía definitoria de la película de Orduña, de la que se hablaba, al mostrar las primeras imágenes de su rodaje, como obra «de alegres recuerdos de un pasado que pasó como una canción, pero que no se olvida». <sup>135</sup> En concreto, se elogiaba al director por la sensibilidad artística con la que había logrado la «amable evocación» de una etapa de la vida española equivalente a los escenarios de Moulin Rouge parisinos. <sup>136</sup>

Más inspirada era la crítica de *Radiocinema*, que en lugar de detenerse en las calidades fotográficas y técnicas del film, elogiaba sus aptitudes temáticas:

El cuplé dura lo que una estrella fugaz. Nace en la noche, se expande durante el día; abraza en sus círculos sonoros toda la vida de la ciudad, se confunde con su alma; sufre, llora y ríe con el corazón del pueblo. Esa es su gloria. Ahora volvemos a recordarlo como una caja de música que guardará la felicidad del ayer. <sup>137</sup>

Interesa aquí ese sentido popular y colectivo, referido con posterioridad por autores como Terenci Moix, quien apunta, de manera muy certera, a una «nostalgia casera» que se respaldaba en muchos motivos del film no estrictamente vinculados a la Belle Époque, sino a una cierta idiosincrasia española. Las verbenas madrileñas de mantón y las chulapas, la nostalgia perenne de barrio, la referencia a figuras monárquicas como parte de una mitología popular... <sup>138</sup> Un telón de fondo que permite al público reencontrarse en un

---

<sup>134</sup> «¿Qué noticia de este año le hizo pensar en un posible guion?». (1958, 28 de diciembre). *Primer Plano*, nº950, p. 6.

<sup>135</sup> «Juan de Orduña vuelve a realizar películas de gran estilo». (1956, 16 de diciembre). *Primer Plano*, nº844, p. 6.

<sup>136</sup> Gómez Tello, J. L. (1957, 12 de mayo). «La crítica es libre: El último cuplé». *Primer Plano*, nº865, p. 26.

<sup>137</sup> BRUNO. (1957, 13 de abril). «Nuestra bellísima estrella Sara Montiel, se revela como excepcional cantante en “El último cuplé”». *Radiocinema*, nº351, s.p.

<sup>138</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «¿Cómo hacer un film con la Saritísima?». *Nuevo Fotogramas*, nº1202, p. 35.

espacio reconocible y compartido.

Esos lugares comunes que se representan en los escenarios fílmicos del cuplé anuncian que la mirada nostálgica es, ante todo y por lo tanto, necesariamente colectiva y, como tal, permite apuntalar una identidad simbólica en la que reconocerse. Para comprender la «epidemia» del cuplé se hace necesario desvelar los mecanismos de esa nostalgia y cómo operaron a lo largo de los años en los que se circunscribe el breve ciclo de películas «con cupletista». Entendiendo que no se produjo en ningún caso una fractura con el cine inmediatamente precedente, se trata de comprobar hasta qué punto pueden reconocerse en estas películas características de continuidad atendiendo, en primer lugar, a su consideración como «lugar de memoria»; segundo, como articuladoras de una identidad nacional; y finalmente como deudoras de una sensibilidad *kitsch* alumbrada por el cine de época pocos años antes.

#### 4.2.1. El cuplé como lugar de memoria

En su ensayo *La cultura de la cursilería, mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Noël Valis (2002/2010) explora el fenómeno de la nostalgia de un lado como categoría estética, localizada en autores como Lorca o Gómez de la Serna y, al tiempo, por su carácter metafórico y emocional, como una forma de memoria necesariamente dependiente de su marco y contexto histórico. Del mismo modo, olvidando el sentido original del fenómeno como patología médica que daba nombre a una enfermedad que ansiaba el retorno al hogar, un lugar geográfico concreto, Svetlana Boym (2001) entiende la nostalgia, a diferencia de la melancolía, como sentimiento que rebasa lo individual para conectar la memoria personal y la colectiva. Boym identifica, además, dos tendencias que articulan este sentir colectivo partiendo de la etimología de la propia palabra: una nostalgia restauradora, que enfatiza en el *nostos* (regreso), característica de la fabricación nacionalista de mitos y símbolos para la recuperación de un hogar que se presupone perdido; y otra reflexiva, con acento en *álgos* (dolor), centrada en la pérdida y el complejo proceso rememorativo. Si la nostalgia restauradora se manifiesta en la reconstrucción monumental del pasado, la nostalgia reflexiva se recrea en la ruina y la pátina del tiempo, soñando con otros lugares y épocas (Boym, 2001, p. 41).

Esta doble posibilidad en el empleo nostálgico del pasado encuentra su mejor

expresión en la utilización franquista de ciertas manifestaciones culturales como la copla, voz arrebatada al pueblo en un elaborado proceso de ritualización y cautiverio político que puede leerse parte de una «tradición inventada» en el sentido elaborado por Hobsbawm. Un proceso de institucionalización e instrumentalización que, si bien no crea ad hoc una canción franquista, sí adscribe la preexistente (la copla) a su ideario, opacando su origen popular y transgresor.

La reapropiación por parte del pueblo de un repertorio musical que funcionó como emblema idiosincrásico de la nueva y gloriosa España puede leerse, por oposición, en virtud de una nostalgia reflexiva.<sup>139</sup> Una reapropiación a la vez narcótica y contestataria que, siguiendo a Stephanie Sieburth (2016), se explicaría desde la psicología clínica: la copla entendida como vehículo para afrontar el duelo, el único posible para sortear el silencio impuesto a los vencidos.

El cuplé, la copla, y su despliegue cinematográfico se vuelven, así, «lugares de memoria», compartidos por vencedores y vencidos. Coinciden en esta suposición su manufactura deliberada y su vocación identitaria, incluso al carecer de un elemento tangible que facilite la celebración de su recuerdo. La terminología propuesta por Pierre Nora (1989) para nombrar esos intersticios entre memoria e historia es, además, lo suficientemente flexible: los lugares de memoria son simples y ambiguos, naturales y artificiales, a la vez accesibles de manera inmediata en la experiencia sensorial concreta y susceptibles de una elaboración más abstracta. Al mismo tiempo, se reconoce la existencia de los testimonios establecidos desde arriba, ritualizados como parte de la identidad del grupo social, y aquellos lugares cuyo peregrinaje es silencioso, marginal y balsámico: refugios que son objeto de una devoción espontánea (Nora, 1989).

En este sentido, si la memoria, por su naturaleza afectiva, tiende a enraizar en lo concreto (espacios, gestos, imágenes, objetos), la memoria colectiva ha de entenderse como capital social intangible. Una construcción simbólica e ideológica necesaria para mantener el sentido de identidad cultural y pertenencia a un determinado grupo, comunidad o nación (Colmeiro, 2005). El retorno y sublimación de ciertos elementos, concretos y simbólicos,

---

<sup>139</sup> En *The Geography of Nostalgia*, Alastair Bonnet (2016) desarrolla un sentido similar de la nostalgia que, como mercancía capitalista queda sujeta a una curiosa paradoja de retroalimentación: el capitalismo — en especial en su fase actual como capitalismo tardío—, produce y estimula una nostalgia que a la vez es aprovechada como compensación o refugio de ese mismo sistema capitalista.

permiten entonces comprender la añoranza nostálgica. Una mirada que opera, metafórica y afectivamente, en perpetua tensión entre la memoria y el deseo.<sup>140</sup>

En el plano estrictamente cinematográfico, en un clima en el que la sexualidad se encuentra del todo reprimida y sancionada por la moral católica, el anhelo por regresar momentáneamente a un simulacro de la floreciente y desinhibida cultura erótica de la Edad de Plata española alcanza toda su validez.

Incluso parece que ese uso particular de la nostalgia despertó ciertos recelos, como evidencia un artículo publicado en el *ABC* de Madrid en junio de 1957 titulado significativamente «La nostalgia». Sin hacer mención expresa a *El último cuplé*, su autor parte del estreno de la película para llamar a la cautela en la remembranza de tiempos que no por pasados fueron mejores:

Ahora se proyecta una obra cinematográfica que, como en tantas otras de este tipo [...] se hace un llamamiento a la nostalgia. La película es española, y trata de ofrecerlos lo que era la vida frívola en los albores del siglo XX, a través de la inocente existencia de una cupletista. La intención es ofrecernos una antología de canciones picarescas y sentimentales que, en aquel tiempo, se hicieron famosas. Un viejo que haya gustado de este cantar ligero, ¿se rejuvenecerá sumergiéndose en aquella época de su juventud? Mejor debemos pensar que envejecerá más. Cuando no hay aplomo ni serenidad para vivir la vida de cada momento sin torturar la memoria, es mejor ser viejo verde que viejo nostálgico. [...] Es una estampa del tiempo que pasó, en torno a la vida galante, y ella nos descubre la inocencia infantil de que disfrutaba aquella generación. [...] No tomemos tristeza ni pongamos la mano en mejilla para recordar el pasado. Lo que pasó, pasó, y ahora son otros modos, y otras modas, y otras costumbres, y otras ideas, y otras mujeres, y otras canciones...<sup>141</sup>

En 1958, Edgar Neville retomaba el tema y trataba de explicar a los jóvenes el porqué de un sentimiento nostálgico que nada tenía que ver con la frivolidad y mucho con la añoranza de una época histórica previa al nacimiento del comunismo:

Cuando evocamos aquella época fácil y reglada, no lo hacemos echando de menos vales, champagne, plumas ni viudas alegres. Afortunadamente, hoy bailamos más que entonces, el champagne sigue corriendo con generosidad, las mujeres se visten, sobre todo de noche, de un modo portentoso y con más lujo que entonces, y a las viudas

---

<sup>140</sup> Recupero aquí las palabras de Vázquez Montalbán a propósito del realismo social literario de los años cincuenta y la amnesia forzosa de los vencidos: “evidentemente, en todo ejercicio cultural, hay una continuada propuesta entre lo que es memoria y lo que es deseo”. Conferencia pronunciada el 28 de septiembre de 1991 y recogida en Vázquez Montalbán, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Crítica. Disponible en: <http://www.vespito.net/nvmn/conf3.html>

<sup>141</sup> Cossío, F. de (1957, 12 de junio). «La Nostalgia». *ABC Madrid*, p. 3.

alegres se han unido profusamente toda clase de señoras de diferente estado civil, tan contentas y con tanto afán de alegría como las viudas de entonces.

No, de la “Belle Époque” recordamos principalmente la importancia que tenía el individuo, el respeto con que le trataba la Administración [...] El individuo era el señor y la Administración lo que este nombre indicaba. Y así fue hasta que en Moscú decidieron que el individuo sea un número, un borrego más, y que el señor de horca y cuchillo sea el Poder.<sup>142</sup>

Décadas más tarde un nuevo proyecto nostálgico invadía las pantallas y demostraba la eficacia comercial de la regresión. Fue *American Graffiti* (George Lucas, 1973), película inaugural de la tendencia que Fredric Jameson reconoce en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (1991) como mejor expresión de un pastiche estéril que se alimenta de un pasado perdido solo recuperable estéticamente: la «película nostálgica», o el pasado como figurín de moda e imagen lustrosa (Jameson, 1991). Como obra que ha establecido muchos de los tropos sobre los años *cincuenta*<sup>143</sup> —estadounidenses— que hoy día se reconocen y reproducen (Tanner, 2021), Jameson identifica en *American Graffiti* un intento por recuperar la realidad hipnótica y ya perdida de la era Eisenhower, por lo que tiene de significativa esa década de 1950 para los americanos. El más privilegiado objeto de deseo perdido.<sup>144</sup> Y no únicamente como momento próspero y de estabilidad, sino también debido a la ingenuidad y a la inocencia de los tempranos movimientos contraculturales (*rock and roll*) y de las pandillas juveniles. Un año después de su estreno, Román Gubern analiza para *Nuevo Fotogramas* las particularidades de la solicitación nostálgica que desató *American Graffiti*, advirtiendo en esa operación una moda cultural que «necesita de un pasado para llenar el vacío de la cotidianidad».<sup>145</sup>

Curiosamente no se han desarrollado análisis similares por lo que respecta a *El último cuplé* a pesar de constituir un fenómeno social, también una moda, de características

---

<sup>142</sup> Neville, E. (1958, 16 de febrero). «Sobre la nostalgia». *ABC Madrid*, p. 68.

<sup>143</sup> Traduzco de manera literal el término anglosajón *Fifties* como categoría referida no tanto a una cronología concreta como a la evocación de lo que se entiende fue un periodo próspero para la sociedad estadounidense. Tanner (2021) explica la distinción por medio de *American Graffiti*, película ambientada en los *cincuenta* pero no en la década de 1950.

<sup>144</sup> Más adelante Jameson desarrolla el concepto de nostalgia del presente a partir de la novela de ciencia ficción de Philip K. Dick *Tiempo desarticulado* que, escrita en 1959, es capaz de evocar la propia década de los cincuenta convirtiendo el presente en pasado. También Mark Fisher al abordar la cuestión de los mundos simulados dentro de la categoría de lo «raro» acude a la obra de Dick, reseñando precisamente su capacidad de «identificar aquellos rasgos estereotípicos de los años cincuenta de su país que acabarían por definir la década [...] su capacidad para imaginar cómo el futuro vería los años cincuenta. Los pinta ya en su momento como un parque temático: una reconstrucción anticipada» (Fisher, 2016/2018, p.61).

<sup>145</sup> Gubern, R. (1974, 23 de marzo). «La operación nostalgia llega a los 60». *Nuevo Fotogramas*, n°1327, pp. 2-5.

y trascendencia similares a la película de George Lucas. Y aunque es cierto que la articulación de una crítica marxista de la nostalgia aplicada a la recreación franquista de la Belle Époque escapa los propósitos de esta tesis doctoral, es posible intuir qué vacío volvía necesario el simulacro de los tiempos del cuplé. En otras palabras, quizá tan solo sea necesario atender a la nostalgia como experiencia afectiva, personal y colectiva, dentro de una lógica comercial que dispensa lo que el público demanda.

Esta idea de nostalgia y memoria, como experiencias afectivas, sobrevuela gran parte de la producción de Terenci Moix y se vuelve constante en la conversación que se articula en *El sadismo de nuestra infancia* (1970), novela que funciona, en cierto sentido, como apéndice más íntimo de la *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán. Al hablar sobre los lugares comunes, Moix hace explícita la problemática de fetichizar ciertas experiencias y desatender el sentido personal de la memoria:

Todas las invenciones que los mass-media escupieron sobre nosotros son residuos inequívocos de algo que en su momento fue exigido por la colectividad. Algo que nos pertenece, que excede con mucho la ironía de las aproximaciones al camp o kitsch porque nosotros, al vivirlos, los humanizamos: fueron parte vital de nuestra existencia, ocuparon un puesto clave en nuestras evoluciones y, en este aspecto, toda teoría no sería sino vana. El sadismo de nuestra infancia fue, de hecho, nuestra infancia misma. El hecho del estar aquí y entonces en su totalidad. Y los mitos de aquí y de entonces tienen el valor de la autenticidad total porque fueron consumidos no sólo en razón de una necesidad económica (que ésta solo la tendrían las clases organizadoras del consumo) sino como necesidad popular; necesidad, en la oscura posguerra, de creer que era cierta la canción, el rostro, los decires de tantos mitos que pasaron a ser —para bien o para mal— el alimento cotidiano de todo un pueblo. En este aspecto, los factores irónico-sentimentaloides de lo camp cambian radicalmente de signo. Ya no se trata de encontrar delicias en una frase de Bette Davis en cualquiera de sus films, o un desplante de la Piquer en el escenario del Poliorama, sino de pasar a considerarlos como lo que en realidad representaron, en su momento, de respuesta a aquellas feroces exigencias. (1970, pp.84-95)

Frente a la sublimación que el filtro sublimado de lo *camp* podría ofrecer, la propuesta de Moix reconcilia la memoria personal y afectiva, legitimando el propio sentir como argumento válido en la añoranza que despiertan determinadas imágenes y recuerdos; no es necesario resemantizar la memoria disculpando sus preferencias, sino aceptar que quizá esas preferencias fueron colaterales. Este acercamiento no *camp* a la subcultura es compartido y explorado por Vázquez Montalbán en su *Cancionero general* de 1972 y prueba lo que Gramsci señalaba respecto a las canciones populares: su distinción se establece no en su carácter artístico o histórico, sino precisamente por su modo particular

de concebir el mundo y la vida (Forgacs, 1985).

#### 4.2.2. El cuplé como «cinema nacional»: españolada y españolidad

Mientras la devoción e implicaciones que peinetas y batas de cola supusieron de cara a la articulación de una españolidad tópica están claras, ¿existe en el cuplé atisbo alguno de esa personalidad que tan bien reconocemos en la copla?

Para Joaquín Romero Marchent, director de la revista *Radiocinema*, el triunfo comercial de Orduña con *El último cuplé* se traducía en el triunfo de la civilización sobre la barbarie, dentro de una retórica puramente bélica. La música auténtica, confeccionada por melodía, ritmo e inspiración, se recuperaba y lograba florecer en un momento en el que otros géneros bailables foráneos habían despuntado. Recuperar un estilo que se consideraba autóctono era, de algún modo, ganar una batalla cultural y racial a lo extranjero: el cuplé era propio de la raza española, el «ritmo perforador» del rock and roll, expresión de las «bárbaras contorsiones que constituyen el común denominador de las danzas negroides». La sensibilidad de Orduña se revestía de una emocionalidad no solo individual sino patria. El sacrificio de María Luján era propio de un modo de sentir español:

Hoy es mejor contar cantando el amor que se deja morir, que no cantar para contar el amor que se está dispuesto a defender, como nuestra raza es capaz de hacerlo, porque por amor en nuestra raza se es capaz de matar o de morir antes de dejarlo morir para vivir cantándolo.

En definitiva:

“EL ÚLTIMO CUPLÉ” quedará como exponente de la buena emoción, que hace al espectador sentir el placer de llorar y de sonreír complacido por la calidad del espectáculo que la película lleva dentro y contento de participar en el éxito para que la película perdure como expresión de una España que no puede cantar su último cuplé, porque no puede morir nunca.<sup>146</sup>

Meses más tarde, el mismo autor refería en otro artículo a propósito de los gustos del público las excelentes aptitudes del cuplé en la creación de un cine nacional alejado de la órbita extranjera, antes francesa y luego americana:

---

<sup>146</sup> Romero Marchent, J. (1957, 11 de mayo). «Cinema nacional. El último cuplé». *Radiocinema*, nº355, s.p.

Con el restablecimiento de los viejos cuplés también se restableció un llamado viejo Madrid que ahora resulta nuevo, hasta el punto de que los organillos vuelven a circular por nuestras calles para demostrarnos que el prestigio de lo antiguo tiene cabida en medio de los rascacielos [...] Las películas blancas de los lores, los uniformes brillantes palaciegos y los organillos de los españoles subrayan su importancia a través de la importancia con que estos públicos reafirman su enseñanza colectiva.<sup>147</sup>

En definitiva, el cine de cuplé afianzaba la identidad española y la resituaba en las calles de Madrid, y lo hacía ofreciendo una nueva dimensión a lo que Román Gubern (1977) entendía un género cinematográfico autóctono: la españolada. Recuperando la definición ofrecida por Valeria Camporesi, cuyas aportaciones han sido pioneras y fundamentales en el debate teórico e historiográfico sobre el término, la españolada abarca aquellas películas

que falsean, por exageración o por limitación el aspecto más espectacular, las cosas más típicas de España. Con ella se podría entonces hacer referencia a las películas folklóricas así como a cualquier otra producción que el espectador estime que falsee las cosas típicas de España (como las películas, por ejemplo, del destape o las comedias de Paco Martínez Soria). (Camporesi, 1997, p. 140.)

Entendida como descalificativo de aquellas películas extranjeras que celebraban una imagen de España pasada por el filtro del pintoresquismo andaluz, la cuestión de la españolada supuso un problema de primer orden en la búsqueda y consecución de un cine nacional, como testimonia la prensa especializada de los años veinte y treinta<sup>148</sup>.

La dificultad estribaba no tanto en el rechazo expreso al imaginario andaluz de bandoleros, toreros y cigarreras sevillanas, sino en la asimilación complaciente de un discurso elaborado desde fuera que concebía el tipismo como hecho étnico diferencial (Gubern, 1977). No sorprenden, así, los artículos que lamentaban la visión adulterada de lo español, en comparación con el tipismo más auténtico que las películas americanas ofrecían de la realidad social de su país, como recogía «La españolada y su mixtificación» (en la revista *Cinegramas*.<sup>149</sup> Al tratarse de una de las revistas especializadas de mayor circulación durante la República, *Cinegramas* incluyó varios artículos en torno a la cuestión a lo largo de ese mismo año, en su mayoría firmados por el crítico Florentino Hernández

---

<sup>147</sup> Romero Marchent, J. (1957, 13 de julio). «Cinema nacional. Las preferencias del público y su enseñanza política». *Radiocinema*, nº364, s.p.

<sup>148</sup> Los trabajos de Valeria Camporesi (1993) y Marta García Carrión, Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1993) (Universidad de Valencia Servicio de Publicaciones, 2013), recogen las principales contribuciones de la prensa a este respecto.

<sup>149</sup> Santos, M. (1935, 28 de julio). «La españolada y su mixtificación». *Cinegramas*, nº46, s.p.

Girbal<sup>150</sup> que llamaba a la españolización del cine a través de la búsqueda de una psicología, costumbres, sentimiento y raza propias,<sup>151</sup> insistiendo, además, en la necesidad de apartar el arte cinematográfico del escenario, un «vicio» que trasladaba a la pantalla zarzuelas «con su inevitable aditamento: tiradas de versos, partitura en el sexteto y cuplé coreable en el telón».<sup>152</sup>

En cualquier caso, como advierte Valeria Camporesi (1997), es preciso considerar que la carga peyorativa de la españolada se construye sobre la curiosa paradoja de asumir un término foráneo por su operatividad en el discurso «en contra de la operación cultural que ese mismo término describía» (Camporesi, 1997, p. 141). Frente a esa noción, la historiadora propone la expresión «españolidad» como más acorde a la maniobra de definición de la esencia nacional, concretada en virtud de la tradición intelectual; el costumbrismo entendido como resumen de tradiciones regionales urbanas y rurales; el realismo; y la tendencia hacia el drama (Camporesi, 1997).

Sin embargo, las ventajas que se señalaban sobre el cine con cupletistas a finales de los cincuenta como elemento identitario y renovador habían agotado la defensa institucional una vez entrada la década siguiente. En la búsqueda y consecución de esa esencia nacional propuesta por Camporesi, José María García Escudero (1962) no dudaba en señalar, al acceder por segunda vez a la Dirección General de Cinematografía en 1962, tres motivos constantes que lastraban tal empresa: el imperio de los niños, el imperio del cuplé, la proyección política de la nostalgia y la comedia tontita.

La identidad nacional construida hasta el momento sobre la base popular, a cuyas preferencias las productoras cinematográficas se doblegaban para lograr la mejor rentabilidad, no era, en opinión de García Escudero, adecuada. Frente a esta mala audiencia, una nueva generación, joven y masculina, surgía en la Escuela Oficial de Cine tomando el relevo del diagnóstico de las Conversaciones de Salamanca. En términos generales, el firme propósito transformador de García Escudero quedaba atravesado por

---

<sup>150</sup> Existe un estudio monográfico sobre su figura, *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español* (Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 1991) de Joaquín Cánovas Belchi y Julio Pérez Perucha; asimismo es reveladora la entrevista realizada al crítico en 1997 para la revista *Secuencias*, n.º6, por José Luis Martínez Montalbán y Daniel Sánchez Salas.

<sup>151</sup> Hernández Girbal, F. (1935, 10 de febrero). «Hay que españolizar nuestro cine». *Cinegramas*, n.º22, s.p.

<sup>152</sup> Hernández Girbal, F. (1935, 19 de mayo). «En torno al cine nacional. Nuestro cine necesita hombres jóvenes». *Cinegramas*, n.º36, s.p.

las proclamas de los intelectuales salmantinos. Y si la aventura de Salamanca había supuesto «la reaparición de los intereses de una burguesía específicamente cinematográfica que había estado ausente del tinglado» (Hernández y Revuelta, 1976, p. 39), es lógico pensar en esos juicios de gusto como juicios de clase (Triana Toribio, 2003) en los que Escudero arremete contra el público, falto de juicio y educación, como auténtico culpable de la ausencia de un cine español de calidad. «Unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico [...] una pandereta, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo, cuplés [...]», (1962, pp. 19-20) arengados por un público ingenuo y feminizado, eran los asesinos del cine español.

Como plantean con acierto Hernández y Revuelta (1976), con el Nuevo Cine Español que intentaba germinar al abrigo de la nueva política cinematográfica convivía el Viejo Cine Español, el de toda la vida; siguiendo a Triana Toribio (2003): los chicos de García Escudero se enfrentaban a *Las Chicas de la Cruz Roja*.<sup>153</sup> Con todo, el público continuaba prefiriendo llorar con Sara Montiel o Vicente Parra.

Jo Labanyi (2007b) y Eva Woods (2005) han interpretado esta predilección por el desenlace lacrimógeno desde una óptica mucho más honesta, como una maniobra catártica que permitía, en una línea similar a lo ocurrido con la canción popular, la expresión de las emociones, de otro modo reprimidas. Las investigaciones de Labanyi con respecto al público cinematográfico de las décadas de 1940 y 1950 en España arrojan unas conclusiones similares a las que Stephanie Sieburth encontró años después para el caso de la copla: el visionado de un melodrama se convertía, muy especialmente para las mujeres en mecanismo catártico, que permitía expresar con total libertad emociones de otro modo reprimidas tanto públicamente como en el ámbito privado (Labanyi, 2007b, p.24). Externalizar la tristeza en un espacio seguro sin levantar sospechas de las posibles lecturas alternativas que podrían realizarse del texto filmico. Se trataba, de nuevo, de una táctica de supervivencia basada en el enmascaramiento: poco o nada tenían que ver las emociones expresadas en la sala de cine con las desventuras ocurridas a los y las protagonistas del melodrama, y mucho más con las experiencias del público, que proyectaba sus propias

---

<sup>153</sup> Referencia a la popular comedia homónima de 1958 dirigida por Rafael J. Salvia y protagonizada por Concha Velasco, Luz Márquez, Mabel Karr y Katia Loritz. El tema principal, compuesto por Augusto Algueró, alcanzó también una notable popularidad en el momento, anticipando la eclosión *pop* de la década siguiente.

injusticias en la pantalla (Woods, 2005, p. 132).

### 4.2.3. El cuplé como nuevo «cine de época»

Junto a las recreaciones históricas triunfó durante el primer franquismo lo que tradicionalmente se ha denominado «cine de levita», que podemos entender como cine de época ambientado preferentemente en el siglo XIX y apoyado en la adaptación literaria.<sup>154</sup> Para Seguin, la comedia musical *Goyescas*, realizada en 1942 por Benito Perojo y protagonizada por Imperio Argentina, constituye un hito fundamental en la reconstrucción «grandilocuente» en la que se cimienta un retorno al pasado ficcionado que actúa como «telón de fondo sobre el que se fraguan conflictos e intrigas cuya salida sigue siendo absolutamente moralizante» (Seguin, 1995, p. 35). Jo Labanyi (2007a) propone reevaluar el peso nacionalista que se le imputa a esta clase de producciones considerando el papel que el cine histórico jugó en otras latitudes como Hollywood o Inglaterra, así como la participación de equipos técnicos extranjeros en aspectos escenográficos que probablemente limitase la visión nacionalcatólica monolítica que se le suponía a ciertas productoras como CIFESA. Siguiendo a la historiadora Pam Cook, Labanyi observa también en el cine de época cómo el pasado nacional, por medio de la ficción, puede ser negociado, en especial gracias a la teatralidad atutorreflexiva del vestuario, que se presta al disfraz «facilitando una visión de la identidad como algo equívoco e inestable» (Labanyi, 2007, p. 25).

Las producciones escogidas por Labanyi como mejor reflejo de ese cine «de levita» o de época son *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949), *Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952), *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1952) y *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950). Todas ellas adscritas al género del melodrama, se combinan también las dos primeras con el musical folklórico, preludiando un enlace que cristaliza con el ciclo del cuplé pero que puede percibirse en otras obras como la coproducción hispanofrancesa *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952) y especialmente *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958). La primera daba una nueva vida a la opereta de Francis López que

---

<sup>154</sup> Dos de las películas que se inscriben dentro de la selección de filmografía con cupletista, *La guerra empieza en Cuba* y *Las de Caín*, son de hecho adaptaciones literarias de sendas obras de teatro homónimas. En el primer caso, de Víctor Ruiz Iriarte y estrenada en 1955; en el caso de *Las de Caín*, el argumento parte de la comedia en tres actos firmada por los hermanos Álvarez Quintero y estrenada en 1908, cuyo libreto fue también adaptado a la zarzuela en 1958, un año antes del estreno de la versión cinematográfica, con música de Pablo Sorozábal.

ya se había llevado al cine en 1924 con Raquel Meller como protagonista. En la nueva versión, Carmen Sevilla y Luis Mariano alternan la estancia en los jardines de la Alhambra con la fastuosidad de la corte de Napoleón III y Eugenia de Montijo ratificando, en cierta medida, una nueva tendencia en esa negociación con el pasado histórico, apuntalada ahora sobre amores palaciegos protagonizados por personajes que, como advertía Terenci Moix (1970) el cancionero monárquico de los años cuarenta había vuelto tremendamente populares.

En el caso de la película sobre los amores de Alfonso XII y su prima y primera esposa María de las Mercedes de Orleans, la copla «Romance de la reina Mercedes» (Quintero, León y Quiroga, 1958) y la comedia teatral que con enorme éxito Juan Ignacio Luca de Tena había estrenado en 1958 respaldan la simpatía que la pareja borbónica despertaba en la sociedad española. No en vano, el filme de Luis César Amadori es la película española más presente en la memoria de la generación nacida entre 1921 y 1927, seguida por *La violetera* (1958) y *El último cuplé* (1957) (Montero y Paz, 2011). Al mismo tiempo, le fue reconocida la categoría de Interés Nacional.

Al parecer, ya en 1956 Manuel Tamayo Castro confeccionó un primer guion partiendo de la biografía «La reina Mercedes» escrita por Ana de Sagrera en 1951. Adquirido por Cesáreo González (Suevia Films), el proyecto se desecha debido a lo elevado de su coste y se vende a la productora Pecsá Films, revisándolo finalmente Luis Marquina y César Amadori. Sin desestimar, empero, la popularidad de María de las Mercedes y Eugenia de Montijo como reinas más famosas en la «cupletería monárquica», es preciso apuntar la notoriedad que pocos años antes había adquirido la trilogía de Ernst Marishka sobre la emperatriz austríaca Isabel de Baviera: *Sissi* (1955), *Sissi Emperatriz* (1957) y *El destino de Sissi* (1958). Por medio del romance de dos jóvenes emperadores, la trilogía permitía al país proyectar una nueva imagen que anulaba un complicado pasado vinculado con el nazismo. No sería descabellado presuponer una ambición similar en el caso del cine español, renovando el cauce argumental de producciones históricas «de cruzada» hacia episodios más amables de la historia del país que habían empezado a despuntar a comienzos de la década con la filmografía señalada por Labanyi. A la par, la inspiración en modelos foráneos de gran éxito comercial registraba el aperturismo de finales de los años cincuenta y el viraje hacia una nueva sociedad consumista, afianzado por el Plan de Estabilización de 1959.

Del mismo modo que *¿Dónde vas Alfonso XII?* fue concebida varios años antes de su estreno definitivo —estreno que terminó siendo posterior a la entrada del cuplé en la escena filmica—, la película que Juan de Orduña estrena a continuación de *El último cuplé* supuso la culminación de un proyecto previsto ya a finales de 1952 sobre un guion de Antonio Mas-Guindal acerca de la famosa actriz del siglo XVIII María del Rosario Fernández, «La Tirana» (Nieto Jiménez, 2012). La película sufrió varios aplazamientos y vio la luz de manera definitiva en 1958 aprovechando el rédito de *El último cuplé*, pero su temática y ambientación impiden considerarla parte del ciclo abierto por esta última. Si allí se recuperaban los cuplés, en esta ocasión Orduña se servía de la tonadilla para evocar el ambiente cortesano dieciochesco.

Deudora del cine folklórico que Orduña había realizado la década anterior con Juanita Reina —en *Serenata española* (1947), *La Lola se va a los puertos* (1947) y *Vendaval* (1949)—, *La Tirana* funciona más bien como bisagra entre los melodramas de época anteriores y la nueva nómina cupletera, ofreciendo, incluso una posible genealogía si consideramos las palabras de Salaün (1990) para quien las tonadilleras, entre las que cita a la propia Tirana, «son las cupletistas del siglo XVIII» (p. 20). Salaün explica también cómo posteriormente algunos autores se sirvieron del repertorio de tonadillas y tiranas dieciochescas hasta el punto de constituir «un subgénero dentro del cuplé» (1990, p. 22).

Protagonizada por Paquita Rico, *La Tirana* narra la historia de la popular actriz del Madrid del siglo XVIII de modo similar al que podría construirse cualquier argumento deudor del cuplé. Interesan sus amistades, amores prohibidos, amantes, celos y, en especial, la imposibilidad de traspasar las jerarquías sociales impuestas. Aunque comparativamente su éxito fue mucho menor que *El último cuplé*, la crítica invocaba elogios similares en lo referido al despliegue escénico como «otra evocación igualmente feliz» en la que «la ambientación, el color, la minuciosidad de los detalles, responden a una alta calidad artística».<sup>155</sup> Una calidad que se advertía inevitablemente superior al armazón narrativo. En el diario *ABC*, se ofrecía más precisión:

se ha esforzado Orduña en brindar una ambientación adecuada y rica, un “clima” apropiado poniendo a contribución una excelente fotografía —de Cecilio Paniagua—, unos decorados ambiciosos —de Sigfrido Burman— y un limpio y expresivo colorido, y ha creado pasajes de plástica notable [...] La trasplantación del relato escrito a la

---

<sup>155</sup> Tello, G. (1958, 28 de diciembre). «La crítica es libre. La Tirana». *Primer Plano*, nº950, s.p.

pantalla es muy superior a este, en el que Mas-Guindal se ha excedido en ocasiones en una grandilocuencia poco eficaz. Le falta a la narración literaria equilibrio, contención, y le sobran palabras y efectismos.<sup>156</sup>

El mismo Orduña ya había avanzado estas intenciones en una entrevista realizada al inicio del rodaje:

No es, de ninguna manera, Historia, puesto que de María del Rosario Fernández “La Tirana”, se conoce muy poco, casi nada [...] Pero lo que sí pretendo es que la película sea una enorme estampa goyesca en movimiento en la que se refleje la obra admirable de nuestro genial pintor, dándole tono, color y ambiente.<sup>157</sup>

La cita a Goya es, en última instancia, literal en la secuencia de los carnavales, donde se introducen y recrean varios de los cartones para tapices que el pintor había realizado entre 1775 y 1792 para la decoración de los palacios de El Pardo y El Escorial: *El columpio* (1779), *El pelele* (1791-92) y *La gallina ciega* (1789); así como el óleo *El entierro de la sardina* (ca. 1814-1816).

Este ambiente retratado por el pintor aragonés ha contribuido a fijar el «majismo» como fenómeno de origen popular reapropiado por la aristocracia con un sentido lúdico, de mascarada que imitaba la moda plebeya, pero también afirmado como propiamente español y castizo frente a influencias extranjerizantes. Al hablar de los *Usos amorosos del dieciocho en España*, Carmen Martín Gaité define el «majismo» como «unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y “desgarro”» (1972/1981, p. 98), detectados y celebrados por viajeros europeos, que con toda probabilidad contribuyeron «a destacárselos y descubrirselos a los propios españoles de élite, predispuestos —entonces y siempre— a aplaudir con alboroto todo cuanto las directrices extranjeras pudieran marcar como novedad, aun cuando se tratase de riquezas autóctonas» (p. 99).

Al mismo tiempo, Martín Gaité reconoce que esa inyección popular en los gustos de la nobleza estuvo garantizada por las actrices-tonadilleras, como *La Tirana* o *La Caramba*, entre muchas otras, cuyo trato y compañía se prestigiaba a pesar de su humilde extracción, y que fácilmente podían encontrar un amante de clases superiores precisamente gracias a la viveza y espontaneidad de su lenguaje amoroso. Exégesis del pueblo español, cuyo sentir

---

<sup>156</sup> Donald (1958, 24 de diciembre). «Informaciones teatrales. La película *La Tirana* en el cine Rialto». *ABC Madrid*, p. 86.

<sup>157</sup> Bolin, G. (1958, 8 de marzo). «Entrevista a Juan de Orduña». *Blanco y Negro*, n.º2392, p. 95.

interpretaban, la provocación e insolencia de los gestos y modos de las mujeres del teatro, en tanto majas, contemplaba una carga erótica inaudita para las españolas: «era lo contrario de la sumisión y de las reglas; era el desafío del propio andar, del propio cuerpo, la bajeza, la majestad» (Martín Gaité 1972/1981, p.105).

Se aprecia en *La Tirana* la fascinación de la corte por la actriz y tonadillera, amiga de Goya y de la Duquesa de Alba, fieles espectadores de sus obras y siempre animando a que entone alguna tonadilla para el divertimento de los presentes en las fiestas y reuniones sociales. Protegida del duque Fornells en un mecenazgo saldado en favores sexuales, no es este ni mucho menos el único hombre presente en su vida: el conde de San Esteban del Río, primero y, tras su muerte, su hermano el Vizconde de Acaria son los grandes amores de la protagonista, pero también se relacionará, fruto de un capricho esporádico, con el torero Costillares, al que recurrirá para dar celos al Vizconde en determinado momento. Los diversos problemas amorosos con los que tropieza la Tirana son, de hecho, ideados por su propia sirvienta, cuya complicidad con Fornells se revela hacia el final de la película motivada no por la envidia, sino por una fascinación que se adivina sexual y queda oculta en las risas y omisiones del diálogo que mantiene con el duque:

—¿Estás enamorada?

—Por temor a esas risas callé siempre, pero he querido en secreto

—¿Al Vizconde?

—Se habría reído también. Pero debéis comprenderme, vos y yo somos iguales, la única diferencia es que yo no tengo oro para comprar amores.

Al amparo de unos modos licenciosos que se entienden propios de las mujeres del teatro, la libertad amorosa de la Tirana no se castiga en una clausura trágica, al fin y al cabo ya contemplada en la muerte del conde de San Esteban del Río al inicio del relato. Más aún, es posible leer su interpretación de *Antígona* como correlato al desafío planteado como mujer que ama libremente. La actriz logra su mejor actuación fortalecida por las palabras de aliento de Francisco de Goya, que anima a la protagonista a canalizar su pesar a través del arte, como él mismo hace, desvelando que *La maja desnuda* esconde una pasión amorosa igual de profunda. Para Goya la aptitud de la Tirana en el escenario es equiparable a la calidad de su obra plástica, pues la belleza, como ideal del arte, se gesta en forma con las pinceladas y en emoción con la palabra. Su discurso sentencia: «Eres algo

más que una mujer hermosa, algo más que una mujer que sufre».<sup>158</sup>

El estreno de *El último cuplé* irrumpe, así, en un panorama que parecía predispuesto a la evocación nostálgica y se alimenta del mismo interés por el melodrama aparatosamente vestido, pero ofrece un giro sustancial al sustituir las intrigas de la realeza por las vidas de mujeres dedicadas al mundo de la canción que logran desafiar, en mayor o menor medida, las normas sociales impuestas para la espectadora del momento, sujeta a la familia como único anclaje posible.

Este nuevo paisaje de españolidad cupletera se configura, además, sobre un mismo código estético que asegura una continuidad entre ambos periodos incluso en los musicales que pertenecen al género cómico, los más abundantes. Recuperando las palabras de Anette Kuhn (1987) sobre el melodrama como narrativa motivada por el deseo femenino y con un punto de vista también femenino, los relatos de las cupletistas pueden engrosar ese marco del «cine de mujeres» al beber de esa base ampulosa y almidonada que la historiografía ha enlazado con lo *kitsch* en el cine anterior. Estética, como el melodrama, también feminizada y desprestigiada.

Si volvemos a considerar los reproches que García Escudero realizaba al cine gobernado por la sensiblería y, en definitiva, por un público ante todo ingenuo y feminizado, las correspondencias entre la mirada nostálgica sobre «aquellos tiempos del cuplé» y el terreno de lo *kitsch* resultan, cuando menos, oportunas:

Lo que este público desea es que le hagan soltar lagrimones de a puño y hasta que le manden a casa moqueando todavía con películas que terminen lo que se dice “mal”, siempre que él sepa de antemano que finalizarían así para tener listos los pañuelos desde el principio. (1962, pp.24-25)

El desprestigio de lo *kitsch* y, por extensión, de todo artefacto cultural por él impregnado, es, como ha señalado Robert Solomon (2004), su artificiosidad formal y

---

<sup>158</sup> Este alegato no deja de resultar curioso teniendo en cuenta las lecturas opuestas de la obra del artista. Cartones para tapices invocados en la película como *El pelee*, cuyo motivo se repite en la estampa *Disparate femenino* (1815-1824), entroncan con su obra gráfica—las series de estampas *Los Caprichos* (1799), *La Tauromaquia* (1814-1816), *Los Desastres de la guerra* (1810-1820) y *Los Disparates o Proverbios* (1815-1824)— que adjudica a la mujer un particular protagonismo a través de una mirada crítica no exenta de mordacidad. Como pone de manifiesto un estudio sobre el reflejo de la Guerra de la Independencia en las mujeres de Goya, una tipología femenina aparentemente transgresora como «la maja» aparece en los *Caprichos* habitualmente asociada «con la prostituta o la mujer coqueta, una imagen de mujer joven y bella que se deja seducir o se presta a la seducción aconsejada por una anciana o celestina». Castillo-Olivares, M. D. del. (2010). Goya, las mujeres y la Guerra de la Independencia. *Espacio, tiempo y forma*, (22-23), 167.

sentimental. En *In Defense of Sentimentality*, propone sospechar acerca del origen último de esa aversión: ¿hasta qué punto la crítica hacia su carga de sentimentalidad no es, de hecho, un prejuicio de clase?. ¿Es su intención de simulacro efectista, técnicamente demasiado bello y perfecto, lo que incomoda? ¿O se trata, más bien, de su cercanía formal?

Comparando la censura de lo *kitsch* con los reproches que se le imputan a lo *cuqui* en el siglo XXI, Simon May (2019) resume hábilmente sus características: «artificiosidad; moral perversa y mal gusto; emociones ramplonas; estética chabacana y populachera; y un “optimismo ingenuo”» (p. 109).

Idénticas son las apreciaciones que Gómez de la Serna (1988) vertía sobre lo *cursi* malo y sensiblero. Estéril por coaccionar, adormecer e inmovilizar el espíritu; peligroso, en definitiva, no tanto por ser artificial, como por apelar a una vulnerabilidad que se entiende, por supuesto, femenina, toda vez, como apuntaba Kundera: «en el reino de lo kitsch impera la dictadura del corazón» (1985, p.109). Terenci Moix, más sagaz, verbalizaba de este modo los gustos femeninos populares:

La fortuna de las mujeres de buena familia que por un quítame allá esas pajas subían a tronos de emperadores, shas, agha-kanes y, a nivel más modesto, príncipes monegascos, ha sido siempre muy bien dirigida para deslumbrar ánimos plebeyos; y la función que más adelante cumplirían con creces las revistas de chismorreo, mal llamadas “femeninas”, la cumplirían en los años cuarenta las tonadillas y el cine, reclamo entonces popular por excelencia. (1970, pp.121-122)

Kundera reconocía ese reino de lo *kitsch* como propio de los fascismos, coincidiendo con los caminos abiertos por autores como Saul Friedländer (1984), Susan Sontag (1980) o Lotte Eisner (1970). Las particularidades del caso español lo hacían permeable, a su vez, a un tipo de *kitsch* que Luis Mariano González sintetizaba en las lágrimas de Arias Navarro al anunciar la muerte de Franco (González, 2009). El *kitsch fascista español* estaba atravesado, como se ha visto al conectar su operación propagandística con la poética barroca de la maravilla, por un especial *pathos* vinculado irremediablemente a la muerte y la fuga hacia un pasado idílico como anclajes principales (González, 2009).

La sensibilidad *kitsch* del franquismo se percibe por la historiografía, de este modo, en virtud de su carga nostálgica y emocionalmente manipuladora. Orbitan a su alrededor los melodramas históricos como ejemplos paradigmáticos de la estética del cartón-piedra, según González Requena (1990), metáfora del envaramiento del discurso oficial del

régimen. Pero el poso del pastiche,<sup>159</sup> la voluntad esteticista que en Orduña, tanto en su producción para CIFESA como a posteriori, se enfatizaba en el exceso estético y la teatralidad escenográfica e interpretativa, sobrevive y aun se vivifica en la reconstrucción de los teatros de variedades y balnearios de principios de siglo. En estos casos, la hipertrofia melodramática queda limitada a las películas protagonizadas por Sara Montiel, pero su artificiosidad y desbordamiento estéticos se filtran al género de la comedia musical.

En general, la comedia se presta especialmente a los excesos interpretativos que se le imputan a la expresividad *kitsch*, incluyendo en su sencillez argumental y desenlace enternecedor, una posible ironía autoconsciente. Ilustrativa resulta a este respecto la impostura de Marujita Díaz, cuyos personajes, desprovistos del erotismo y solemnidad de Sara Montiel, funcionan como contrapartida perfecta. Baste como ejemplo la extravagante mezcla musical de *Abuelita charleston* (Javier Setó, 1962). El argumento de la película muestra varias generaciones de mujeres unidas por el negocio de las medias de seda, que emplean como elemento de seducción de los hombres. Así, Marujita Díaz interpreta el linaje familiar en un recorrido histórico por que facilita el retrato del majismo dieciochesco, una colorida interpretación de la popular Machicha de la revista «Los inocentes», e incluso a una del todo punto cursi Eugenia de Montijo<sup>160</sup> escenificando su coplilla homónima en unos bucólicos jardines de la Granja de San Ildefonso. Otra buena muestra constituye *La casta Susana* (Luis César Amadori, 1963), que satiriza la fiscalización de la virtud femenina actualizando el mito de una Susana consciente, ahora, del escrutinio al que es sometida por *los viejos*, y de las posibilidades que los escenarios de un balneario de Biarritz le proporcionan para revertirlo.

Definida por Terenci Moix (1993) como «la mujer orquesta», la figura de Maruja Díaz ha sido, en general, desatendida por los estudios sobre cine español.<sup>161</sup> Su presencia

---

<sup>159</sup> Conviene en este punto indicar que muy a menudo el término «pastiche» es empleado como sustitutivo de *kitsch*. En la traducción al castellano de la Teoría estética de Theodor Adorno en 1984, Fernando Riaza se decanta precisamente por esta opción ante la imposibilidad de encontrar un equivalente exacto a la voz alemana. Adorno, T.W. (1984). *Teoría Estética*. Ed. A cargo de G. Adorno y R. Tiedemann. Ediciones Orbis (obra original publicada en alemán en 1970).

<sup>160</sup> La popular marca española de lencería y textil Marie Claire nació en 1907 con el nombre de Eugenia de Montijo. Atenta la firma a las nuevas modas, fue en la década de 1960 cuando se llevó a cabo la actualización definitiva del nombre.

<sup>161</sup> El más reciente que se ha encontrado desde un punto de vista más monográfico es: Lomas Fernández, S. y Gil Vázquez, A. (2023). Authorship and female stardom in Spanish cinema under Franco: Sara Montiel and Marujita Díaz. *Feminist Media Studies*, 23(2), 378-293. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1979066>

tampoco se registra en abundancia dentro de las publicaciones periódicas consultadas, pese a haber trabajado sin cesar desde su debut en *La cigarra* (Florián Rey, 1948) e incluso constituirse como empresaria fundando su propia productora, Producciones Cinematográficas M.D., con su segundo marido, el también actor y playboy venezolano Espartaco Santori. A tenor de lo que el propio Moix explica comentando en *Nuevo Fotogramas* el programa de televisión *Música y estrellas* conducido por la artista entre los meses de julio y octubre de 1976, es precisamente la cualidad ubicua de Marujita lo que resulta verdaderamente molesto, más aún su tentativa de florecer a la sombra de otras estrellas que contaban con proyectos de mayor presupuesto y filón. Moix la describe pizpireta y monteliana, imitadora que debe mostrar su versatilidad a toda costa y que se agota por la vía de la sobreexposición. Que el artículo lleve por nombre «The Maruja Díaz National Museum of Kitsch», refleja ese sentido de simulacro al que hace referencia el término *kitsch*, criticando con dureza los excesos de Marujita, que

lo mismo le cantará a usted un pasodoble de “Las castigadoras” que la más endemoniada cavatina de Bellini. Porque lo mismo le obsequiará con su famoso juegucito de los ojillos giratorios que le interpretará una triste parodia de comedia inglesa de salón.[...]Omnipresente y omnipotente. Cantante y actriz. Elegante y desaharrapada. Ingenua y vampiresa. Alegre y emotiva. Sofisticada y dicharachera. Cupletista y charlestona. Madrileña de mantón y horchatera valenciana. Mary Poppins y Carol Burnett. Simpatía y sexo. Recato y modernidad. Orgullo y pasión. Daoíz y Velarde.<sup>162</sup>

No obstante, quizá sea necesario revisar las razones que generan esa incomodidad. Cuestionar, en otras palabras, por qué resulta tal fastidio que una mujer dedicada por entero al mundo del espectáculo en toda su amplitud (actriz, cantante, productora, vedette...), ejerza su profesión. Más aún, que prodigue en cada una de sus entrevista un amor propio sin precedentes, con humor, honestidad y desafío:

Yo me adoro, me caigo divinamente [...] Me encanta ser estrella, lo que pasa que aparte de serlo soy también buenisima actriz y una gran cantante, soy más o menos guapa y estoy tipo tren. Pero luego en persona no soy nada puesta, yo en verdad no tengo nada de estrella en la intimidad, porque no puedo estar en pose todo el día, me aburriría muchísimo, sería muy cansado.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Moix, T. (1976, 20 de agosto). «The Maruja Diaz National Museum of Kitsch». *Nuevo Fotogramas*, nº1453, p.7.

<sup>163</sup> Cruz, B. (1974, 1 de marzo). «Maruja Díaz: una estrella pluscuamperfecta». *Nuevo Fotogramas*, nº1324, p.58.

### 4.3. Parodia y reciclaje

#### 4.3.1. De aquellos pleitos... Algunas notas sobre Miss Cuplé (Pedro Lazaga, 1959)

A comienzos de 1963, la revista *Primer Plano* dedica una página completa a elucubrar sobre una posible versión de la película de Orduña protagonizada por una actriz italiana, de la que, informan, solo constan unas fotografías en las que se incluye el nombre de la protagonista, Donatella Tuzzi. A partir de dichas imágenes, que muestran, en un caso, a la actriz recostada en una *chaise longue* con una botella de champán en la mano y, en otro, ataviada con mantilla, con un clavel en los labios y portando unas castañuelas, *Primer Plano* elabora con ingenio posibles sinopsis argumentales partiendo de las «naturales modificaciones» que el relato sufriría debido al nuevo contexto geográfico.

La libertad de la nueva versión cinematográfica, unida a que por tierras de Inglaterra se ha dicho que el tabaco produce cáncer, se ha sustituido el humo del cigarrillo por los vapores etílicos del champán, que si hasta ahora nadie ha dicho que produce cáncer, sí hay acuerdo unánime en que da ocasión a otros trastornos dignos de consideración. Esto ha obligado a que la letra del cuplé empiece diciendo: “Bebiendo espero, al hombre”.<sup>164</sup>

Lo cierto es que el ingrediente paródico rodeó el revival del cuplé desde sus inicios. Ocho meses después del estreno de *El último cuplé*, el duque Vladimiro de Rusia presentó una querrela por difamación e injurias, al verse reflejado en el personaje interpretado por Alfredo Mayo, que en el filme molestaba a María Luján en la velada del Moulin Rouge. El actor aparece, de hecho, acreditado como «duque Vladimir de Rusia» pero, teniendo en cuenta la ambientación de la escena en torno a 1913, la alusión directa es poco probable: el Duque nació en 1917. Los propios guionistas, Mas Guindal y Arozamena declararon que en el guion original ni siquiera figuraba tal personaje, introducido de hecho «para alargar el papel de Alfredo Mayo». <sup>165</sup> Señalaron, además, que procedieron según la práctica habitual de aquellos momentos de introducir personajes históricos como duques o príncipes, siguiendo el ejemplo de otras producciones como *La mujer más guapa del mundo* (*La donna più bella del mondo*, Robert Z. Leonard, 1955), en la que la protagonista, una cantante de music-hall interpretada por Gina Lollobrigida, se enamora

---

<sup>164</sup> «¿Nueva versión de “El último cuplé”?». (1963, 4 de enero). *Primer Plano*, n°1160, s.p.

<sup>165</sup> «El caso de El último cuplé». (1958, 2 de febrero). *Primer Plano*, n°903, s.p.

de un príncipe ruso. Insisten, además, en el uso corriente en Rusia del nombre Vladimiro.

En cualquier caso, la querrela fue presentada en el Juzgado de Primera Instancia de Mallorca por el apoderado del Duque rogando la prohibición de exhibir la película «en todas las salas de Cinematógrafo de España [...] remitiéndose a este juzgado todas y cada una de las hojas de autorización de su proyección expedidas por la Comisión Superior de Censura y organismos a ella subordinados»<sup>166</sup>. Por consiguiente, un total de 22 copias fueron secuestradas y no pudieron exhibirse en Madrid ni Barcelona desde finales de enero de ese año. Se exigía, además, a Orduña como director y a la productora CIFESA, en calidad de distribuidora, una indemnización de 10 millones de pesetas «cantidad que se destinará a los huérfanos de los antiguos oficiales zaristas».<sup>167</sup> A la sazón, huérfanos ya bastante maduros teniendo en cuenta las cuatro décadas que separan la Revolución rusa del momento del litigio.

El secuestro quedó sin efecto en febrero de 1958, pero el disparatado altercado sirvió de inspiración a los guionistas Mas Guindal y Arozamena, que aprovecharon la oportunidad para llevar a cabo una obra teatral titulada *El pleito del último cuplé* que se estrenó en junio de ese año. La revista *Radiocinema* la presenta como «ni parodia, ni adaptación de la archifamosa película»<sup>168</sup>, aunque luego añade que fueron aprovechadas «varias situaciones y hasta diálogos de la cinta; hay humorísticas alusiones para el pleito — una de ellas, ovacionada— y todo tiene el debido aire ligero de lo que solo intenta ser una broma divertida, que logra divertir».<sup>169</sup>

Junto con la participación de artistas como Mikaela, protagonista de otras películas en la estela cupletera como *La reina del Tabarín* y *Vampiresas 1930*, y que ya había aparecido en *Aquellos tiempos del cuplé* con un pequeño papel secundario como adversaria de Lilián de Celis, la obra contó con la polifacética Mary Santpere como estrella invitada. Trascendió esta colaboración más de lo imaginable, pues la «reina del Paralelo», actriz, cómica y vedette, protagonizó un año más tarde la película *Miss Cuplé*, dirigida por Pedro Lazaga y con guion, de nuevo, de Antonio Mas-Guindal y Jesús María de Arozamena.

---

<sup>166</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03600, expediente 15987.

<sup>167</sup> «El caso de El último cuplé». (1958, 2 de febrero). *Primer Plano*, nº903, s.p.

<sup>168</sup> «El pleito de El último cuplé». (1958, 14 de junio). *Radiocinema*, nº412, s.p.

<sup>169</sup> *Ibíd.*

Germinada a partir de la chanza teatral *El pleito del último cuplé*, la película de Lazaga aprovechó el empuje de la obra de Orduña y del nuevo éxito que había logrado Sara Montiel con *La violetera* y se postula descarada caricatura de ese espectacular universo. La película constituye, en realidad, una autoparodia, toda vez sus guionistas también lo habían sido de *El último cuplé* y *La violetera*. Así parece indicarlo la entrevista realizada durante el rodaje a Pedro Lazaga y su equipo: «En este reverdecimiento del cuplé y de su época era fácil la nostalgia, pero quedaba la risa [...] En resumen, podría decirse que es una amable parodia del cuplé o si quieres un “cupleicidio”». <sup>170</sup>

En términos generales, *Miss cuplé* funciona como una parodia casi literal de *El último cuplé* sostenida por una máxima verdaderamente cruel: María Marco es el modelo femenino opuesto a María Luján, porque Mary Santpere lo es, en el plano real, de Sara Montiel. La fealdad de Santpere con arreglo al canon del momento —altura, robustez y fisonomía facial muy acentuada— la obligó a desarrollar una personalidad arrolladora que compensase sus carencias estéticas y así triunfó en el cine, el teatro y las variedades, querida por el público y siempre en formato humorístico.

Con 46 años, Santpere da vida a María Marco, hija de una cupletista venida a menos. Poco agraciada, pero bondadosa y con talento, también quiere integrarse en el mundo del espectáculo. Lo consigue paulatinamente, tras sustituir a la protagonista de una obra y piensa con ello ver logrado su sueño. La realidad es bien distinta, pues, aunque María canta bien, prevalece la falta de belleza y juventud y, por tanto, sus actuaciones escoran hacia lo cómico, lo aceptable dado su aspecto físico. Con todo, María cree haber encontrado el amor en Paco, aunque los verdaderos intereses del hombre son otros. Finalmente todo su entorno confabula, compadecido de la pobre fortuna de la mujer a lo largo de toda su vida, para no romperle el corazón ni sus ilusiones: Paco, recién fallecido en un trágico accidente, en realidad estaba enamorado de otra, pero es mejor darle a María el consuelo de un amor truncado por el destino. Con lágrimas en los ojos, pero la felicidad de saberse amada al menos una vez, sale entre aplausos al escenario.

La actriz Mary Santpere reconoció la película como uno de los trabajos de los que se sentía más satisfecha por el «toque sentimental» que su papel escondía pese a la

---

<sup>170</sup> Serrano Pareja, A. (1959, 4 de abril). «Miss Cuplé». *Radiocinema*, n°454, s.p.

comicidad.<sup>171</sup> Y, en efecto, la obra transmite una sensación de lástima y amargura que el sentido paródico no logra absorber, en consonancia con varios de los juicios vertidos sobre la actriz, algunos tan directos como «Si la belleza interior transluciera, Mary Santpere sería una de las mujeres más guapas del mundo».<sup>172</sup>

En ese sentido, las citas a *El último cuplé* se perciben más allá de la similitud de los amores truncados y el triunfo eventual de la aspirante a artista. Ana María Velasco Molpeceres (2020) ha señalado oportunamente las reminiscencias de vestuario en varios de los números musicales, muchos de ellos replicados del original de Orduña, y de *La violetera* de Luis César Amadori, como «Fumando espero» y «Mi hombre», respectivamente.

No obstante, el acierto autoparódico de *Miss Cuplé* se encuentra más bien en sus aspectos originales. Así, el travelling inicial recorre una pared colmada de retratos de diversas cupletistas<sup>173</sup> al tiempo que suena una versión más animada, al gusto de los arreglos de Augusto Algueró, de la melodía del emblemático tango «Fumando espero». Descubrimos al tiempo que la composición forma parte de un recargadísimo salón, sin duda evocador de los decorados de Sigfrido Baumann para *El último cuplé*, que una mujer desempolva con ahínco a las órdenes de otra, Estela Marco, que sentencia «Estas sí que eran artistas y no las de hoy». La metáfora está clara. En apenas dos minutos queda construido el primer guiño cómico que anuncia las intenciones de la película; no habrá, en este caso, clemencia con aquellas mujeres a las que Orduña rendía tributo en el preludeo de *El último cuplé*. Si este anunciaba que sus vidas quedaban recogidas en una historia inventada «que pudo ser real», Mas Guindal y Arozamena dejan claro en los títulos de apertura el carácter ficticio de todos los personajes: «cualquier parecido que pudiera encontrarse con personas o hechos reales será pura coincidencia».

Sorprende también el número musical en el que Santpere interpreta el cuplé «Venga

---

<sup>171</sup> Torres, M. (1969, 7 de marzo). «Una trágica Mary Santpere». *Nuevo Fotogramas*, nº1064, p. 14.

<sup>172</sup> Pujante, R. (1957, 22 de junio). «Entrevista a Mary Santpere». *Radiocinema*, nº361, s.p.

<sup>173</sup> Estéticamente, la composición parece recordar a la obra que Gloria Durán identifica en su estudio *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis* (2021) como *Cuadernos sicalípticos*. Un álbum anónimo de 2409 estampas y cinco sellos, fechado entre 1910 y 1920 y atesorado en la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid. Cuenta Durán que también el pintor Julio Romero de Torres como gran coleccionista de postales que a lo largo de la década de 1920 proliferaron con el desarrollo de una incipiente cultura de masas, contaba con una suerte de altar de estampas «armado casi íntegramente por postales y fotografías dedicadas de cupletistas y damas de la época. [...] Retratos contemporáneos de toda la constelación de estrellas del firmamento teatral y cancionero de su momento» (p.328)

alegría»,<sup>174</sup> del repertorio de la cupletista la Argentinita. Actuación que equivale, en términos de desarrollo argumental, a la que Sara Montiel hace de «El relicario» en *El último cuplé*, inmediatamente después de la muerte del torero. Como Montiel, Santpere también termina el número llorando, pero de un modo mucho más discreto ya que, a diferencia de «El relicario», la pieza elegida es completamente cómica. Para Gloria Durán (2020) esta es una de las más fieles recreaciones del cuplé, precisamente por recuperar el tono lúdico, la hilaridad y el cosmopolitismo, incluida la pintura cubista de gran formato que funciona como telón de fondo [Fig. 10]. Santpere sale a escena ataviada como una *flapper* —con vestido de corte rectilíneo y flecos en la parte inferior, perfecto para bailar ritmos más libres como el *foxtrot*— incorporando en sus movimientos la comicidad de la letra y un aire espasmódico propio de lo sicalíptico. La protagonista del cuplé se debate entre el lamento y la calma al haber sido abandonada por su prometido por su afición al baile: «Porque me gusta bailar/y mi novio se enteró/cuando me iba yo a casar/el infame me dejó/¡Ay, ay, ay, ay!/Mi afición tan singular/un marido me costó». Como castigo por su intransigencia, la joven termina «soltera y sola en la vida» riéndose de su desgraciada condición.

---

<sup>174</sup> También Maruja Díaz interpretaría su versión del cuplé en la película *Y después del cuplé*, estrenada igualmente en 1959. Pero lo haría aproximándose a la convención marcada por Sara Montiel, en un café y ataviada de manera similar, más propia de principios de siglo que del talle moderno que plantea Santpere.



---

[Fig.10] Mary Santpere en una escena de *Miss Cuplé*.

---

Más allá de la adecuación del tema al registro cómico de Santpere, cabe suponer que la elección esconde cierta moraleja sobre la propia condición de la protagonista—¿y quizá con ello de la actriz?<sup>175</sup>—, que no debe extralimitarse en sus ambiciones artísticas; la arrogancia de creer en un amor correspondido la ha llevado a la soltería, pero jamás será otra cosa que una poco agraciada *entertainer*.

#### 4.3.2. Una nueva exégesis de lo ínfimo: reciclaje musical en 1970

Si bien la nostalgia por el tiempo del cuplé fue, como cualquier ejercicio de evocación de un pasado mejor, una tentativa estéril incapaz de revolucionar ni modificar el presente, sí permitió explorar horizontes alternativos a través de un discurso interesadamente popular y estéticamente definitivo. Su breve reinado cinematográfico no le resta vigencia en el panorama nacional, volviendo a resucitar en torno a 1970 de la mano de artistas como Guillermina Motta y Olga Ramos. Ambas, para Vázquez Montalbán, auténticas

---

<sup>175</sup> Resulta obscena la insistencia en su físico, complejos y traumas en las diversas entrevistas consultadas, que ponen de manifiesto las enormes dificultades que las mujeres fuera del canon normativo deben navegar, agradecidas, casi, por la clemencia y atenciones que *pese a todo* se les prestan. El caso de una reportera de la revista *Ama* es particularmente morboso. Al finalizar la entrevista, Santpere pide que se diga que en verdad no está tan gorda como aparece en uno de sus números, por lo que el cierre se establece de este modo: «Punto aclarado. También ella tiene derecho a tener una cierta dosis de coquetería...». Fernández, A. (1970, 15 de abril). «Mary Santpere en el Circo Price». *Ama*, n°249, s.p.

arqueólogas subculturales que lograron revitalizar el género y nutrirlo de nuevo de su componente picaresco y emancipador.<sup>176</sup>

En origen ligada a la Nova Cançó, la cantante Guillermina Motta desarrolló pronto un estilo desenfadado, provocador y de aires sicalípticos. Su debut en el año 1968 en el Palacio de la Música Catalana estuvo marcado por los abucheos del público ante la interpretación de «No puc dormir soleta», canción basada en un poema anónimo del siglo XV que relataba el tormento de una doncella ante la ausencia del ser amado y que la artista había lanzado recientemente en un álbum titulado *Visca l'amor* (1968). La desaprobación no estuvo motivada por la destreza vocal de la solista, mucho menos por el idioma empleado, en el contexto de un recital de música catalana. Como ella misma argumentó recientemente: «una cosa era la lengua y el país y otra la moral. ¡La moral no se podía tocar!».<sup>177</sup> Quedaba así en evidencia el compromiso de los autores de la Nova Cançó hacia la liberalización sexual de la mujer, incongruente con el sentido combativo del movimiento.

Motivada entonces por la voluntad de agitar la moral burguesa y evocando la picardía y el desenfado de la Barcelona de preguerra, *la niña terrible de la nova cançó* lanza en 1970 el álbum *Remena Nena*, un homenaje al mundo del cuplé catalán que revitaliza recuperando la picardía como elemento, más que frívolo, combativo. En el marco de la canción protesta Guillermina vuelve al cuplé como espacio fértil para la discusión de la autonomía sexual femenina, con canciones que hablan de *remover*,<sup>178</sup> metafórica y figuradamente.

Como siempre, Vázquez Montalbán reconoció la valía de la artista y defendió su praxis del reciclaje como un «mimetismo crítico» no exento del poso de la Nova Cançó o la *chanson* francesa, registros con los que Guillermina había iniciado su carrera:

Cuando la Motta canta un cuplé, o un tango, o un chotis, no se limita a la parodia de un género, sino que llega a la crítica de la necesidad popular de ese género y a la crítica de la programación interesada de ese género. Satirizar las convenciones formales y de contenido de la subcultura es satirizar el caldo de cultivo que la ha hecho posible.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Vázquez Montalbán, M. (1971, 20 de febrero). «La eterna cançó catalana y aquellos tiempos del cuplé». *Triunfo*, n.º455, p. 49.

<sup>177</sup> Vall, T. (16 de junio de 2022). Entrevista a Guillermina Motta. *Diari ARA*. [https://diumenge.ara.cat/diumenge/guillermina-motta-jordi-vidal-musica-teatre\\_128\\_4404185.html](https://diumenge.ara.cat/diumenge/guillermina-motta-jordi-vidal-musica-teatre_128_4404185.html)

<sup>178</sup> El cuplé «Remena nena» ofrece a una chica las instrucciones para servir un buen cóctel a base de remover constantemente para que la mezcla salga mejor.

<sup>179</sup> Vázquez Montalbán, M. (1973, 17 de febrero). «“Tango” o Maurice de Bellancourt pide

Precisamente Montalbán escribió para Guillermina Motta la pieza teatral, *Guillermotta en el país de las Guillerminas*, definida como una anti-revista musical que lleva a la desmesura todos los elementos propios del género. La obra jamás se estrenó, pero en 1972 Guillermina lanzó un LP del mismo nombre que contenía los cantables escritos por Montalbán, funcionando como testimonio de la revista inédita. Algunas de las canciones fueron interpretadas años más tarde en el marco del programa *La hora de...* (1975-1976) destinado a la estrella el 27 de noviembre de 1976.

La rememoración del esplendor del Paralelo barcelonés tuvo su equivalente en el contexto madrileño de la mano de Olga Ramos, actriz, cantante y violinista que, en su etapa de madurez, revivió el ambiente más castizo del cuplé. Lo hizo, primero, contratada en un local ubicado en la calle de la Palma, llamado, de hecho, El Último cuplé, entre 1967 y 1978. La misma Ramos recordaba que el local se pensó como un restaurante inspirado en la decoración de la Belle Époque, asesorado por los expertos en cuplé Álvaro Retana y Manuel Monreal (D. Olano, 1996). Ante el cierre inminente en 1978, Olga Ramos invirtió las ganancias de su participación en una producción mexicana para rescatar un rincón ya emblemático de la noche madrileña, que rebautizó Las Noches del Cuplé. Allí continuó actuando hasta el cese definitivo del establecimiento en 1999, acompañada de su inseparable pianista Magda Martín y también de su hija, Olga María Ramos.

Pero el título de «reina del cuplé» no le fue otorgado a Ramos únicamente en calidad de empresaria del próspero café-concierto, también en sus actuaciones supo evocar con ingenio la picardía que había sido adulterada en las letras cantadas en el ciclo filmico de 1950 y 1960. Olga Ramos interpretaba fielmente las versiones originales de chotis y cuplés, glosándolas, además, en cada actuación, con alusiones al presente, explicaciones y comentarios, lo que llevó a Francisco Umbral a considerarla una erudita «que va llenando sus cuplés de pies de página [...] Exégeta de sí misma».<sup>180</sup> Umbral advertía en la operación de la cantante una lúcida ironía que desmitificaba la nostalgia colectiva por el pasado: «el espectáculo del último cuplé, lleno de público todas las noches, no es una fiesta de la nostalgia, si no una broma con la nostalgia».<sup>181</sup>

---

explicaciones a la historia». *Triunfo*, nº542, pp. 48-49.

<sup>180</sup> Umbral, F. (1978, 25 de junio). Olga Ramos. *El País*.

<sup>181</sup> *Ibíd.*

### 4.3.3. Dos caminos para la parodia. *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) y *Corazón solitario* (Francesc Betriu, 1973)

En el plano cinematográfico, algunas películas de la década se sumaron a la evocación del pasado bajo el prisma inteligente del humor.

Fue el caso de *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970), quizá el mejor ejemplo de la recuperación del imaginario más visual del cuplé y las variedades<sup>182</sup>, cifrando los cambios sociales producidos en la Europa de entreguerras a través de los personajes interpretados por Emma Cohen y Laura Valenzuela, en sus papeles de la cupletista La Criollita y la estrella del charlestón Lupe Cardoso, respectivamente. El guion del productor José Luis Dibildos —que contrajo matrimonio con Valenzuela tan solo un año más tarde— y el humorista Antonio Mingote se presentó ante la censura como «retablo socio-costumbrista de dos épocas diferentes —1916 y 1926—» en torno a «un tema enraizado en la idiosincrasia española»<sup>183</sup>. Cualidades que se señalaban con la tentativa de que la película optase a la clasificación de Interés Especial, pero que de hecho resumen fielmente su contenido.

Ambientada primero en el verano de 1916 en la costa de San Sebastián, *Pierna creciente, falda menguante* sigue los devaneos de Amadeo, Duque de Daroca, su hijo Ramón, el marqués de Corbina, y los amores que despierta la cupletista Rosario «La Criollita», por cuya alcoba pasan ministros, barones, secretarios y hombres de negocios. Diez años pasan pero pocas cosas han cambiado. Los mismos personajes continúan guardando las apariencias y disputándose el afecto de Lupe Cardoso, una estudiante de química con un futuro prometedor en las variedades que recurre al cabaret como mecanismo auxiliar, confiando en que la igualdad entre hombres y mujeres se encuentra cada vez más cerca.

Los títulos de apertura, confeccionados a partir de diversos recortes publicitarios de

---

<sup>182</sup> En la misma órbita se encontraba el efímero programa musical *Divertido siglo*, emitido por Televisión Española entre 1972 y 1973, y que ofrecía un repaso del panorama musical de la España del primer cuarto de siglo.

<sup>183</sup> AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/05049, expediente 10570.

prensa de comienzos de siglo, se suceden a modo de un colorido collage al que acompaña el ritmo suave de un vals, anunciando el discurrir despreocupado de los años reconstruidos en la pantalla y presentando el perfil de sus personajes [Fig.11]. Prevalece desde el primer momento un sentido de postal o recuerdo fotográfico que invita a disfrutar, con la garantía de la distancia histórica, de la simple evocación inofensiva, aunque esta esconda, en realidad, una más que evidente crítica a las relaciones entre hombres y mujeres en la España del momento de estreno de la película.



[Fig.11] Títulos de apertura *Pierna creciente, falda menguante*

Sirva como muestra la confianza que uno de los caballeros hace a sus amigos a la salida del espectáculo de variedades: incluso casado y con cuatro hijos, lleva años sin ver unas piernas de mujer. Ni siquiera las de su esposa, que confiesa no haber visto jamás. Tal es la condición de las madres y mujeres virtuosas, nadie ha visto sus piernas porque «las piernas de las mujeres virtuosas no existen».

Surgida en un momento en el que los efectos de las políticas turísticas en las relaciones de género ya habían comenzado a abordarse como tema preferente en el marco de la comedia cinematográfica, no sería extraño suponer en la película de Aguirre la tentativa de mostrar cuáles eran las raíces de aquella particular idiosincrasia estival celtibérica. Siguiendo, en ese sentido, la voluntad «auto-etnográfica» —acertada expresión que plantea Eugenia Afiguénova (2012)— que ya planteó en su primer largometraje, *España*

*insólita* (1965).<sup>184</sup>

De hecho puede considerarse *Pierna creciente, falda menguante* un buen ejemplo del imaginario visual y erótico de la escena bañista en el primer cuarto del siglo XX. Para Maite Zubiaurre (2014), estudiosa de la cultura erótica de la Edad de Plata española, la playa absorbe, de hecho, el *modus vivendi* urbano y replica su misma sociabilidad, por lo que pueden encontrarse las mismas tipologías de personajes en un nuevo entorno portátil: «éstos, urbanitas trasplantados, no tienen dificultad alguna en adaptarse a esas nuevas ciudades que todos los veranos se levantan sobre las arenas de la playa, y luego, cuando llega el invierno, se desmontan<sup>185</sup>» (p. 205). A través del reflejo de postales que circulaban durante la época puede apreciarse cómo la urbanización de la playa funcionaba, además, como cortapisas de la ocupación femenina de ese espacio público: «el mobiliario de playa, pues, cumple con el cometido doble de, por un lado, “civilizar” la costa salvaje y, por otro, domesticar a la bañista» (Zubiaurre, 2014, p.208).

El propio informe emitido tras la lectura del guion pareció intuir la crítica social de la película, pero no puso más objeción para su autorización a efectos de censura más allá de la consabida advertencia general sobre los excesos de erotismo e intimidad erótica. Una vez más, el carácter humorístico disculpaba la frivolidad y posible mensaje; se reconocía el ingenio empleado y su finura, pero el guion era tratado como «una bobadita»<sup>186</sup>. Por lo que respecta a la concesión de Interés Especial, se auguraba un potencial, pero como era frecuente se estimaba oportuno esperar el visionado de la película terminada.

No obstante, tan solo la primera media hora de metraje está ambientada en 1916, en lo que puede considerarse el episodio que recrea los enredos amorosos de la cupletista Rosario. A continuación, el montaje incluye un resumen de los hechos acontecidos en España y Europa que separan la siguiente década. Junto con la situación de los personajes, también aprovechada para la inclusión de mordaces comentarios acerca de las costumbres sociales del momento, se alterna una breve explicación de los siguientes episodios,

---

<sup>184</sup> Aunque la intención de Aguirre nunca fue promocional, el documental fue hábilmente instrumentalizado por el nuevo Ministerio de Información y Turismo como reflejo de la *diferencia* española que pretendía exportarse. En el reflejo de las diversas tradiciones, costumbres y paisajes del país, el interés antropológico se encuentra con la vocación experimental del director, que cuenta incluso con la participación del antiguo falangista y al momento disidente Dionisio Ridruejo, que elaboró el prólogo.

<sup>185</sup> Gran parte de la arquitectura veraniega, como los primeros balnearios, era, en efecto efímera, al estar sujeta a concesiones sobre unos terrenos públicos.

<sup>186</sup> AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/05049, expediente 10570.

ilustrados con fotografías de la época:

- 1917: Huelga general revolucionaria.
- 1918: Revolución rusa.
- 1919: Resurgimiento del Ku Klux Klan.
- 1920: Olimpiada de Amberes, con el siguiente comentario «Nace la furia española. Algún sectario propala la especie de que a más de un futbolista le han regalado las botas y la camiseta».
- 1921: Picasso se pone de moda en París.
- 1922: Concesión del Premio Nobel de Literatura a Jacinto Benavente.
- 1923: Inauguración del ferrocarril eléctrico de Guadarrama.
- 1924: Crimen del Expreso de Andalucía.
- 1925: Estreno de *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin).

Gracias a los expedientes de censura consultados en el Archivo General de la Administración se ha descubierto que se trata de un añadido no previsto en el guion y realizado a posteriori para facilitar la comprensión del argumento. Según informa una carta emitida por la productora solicitando a la Junta de Apreciación y Censura un nuevo visionado de la película,<sup>187</sup> una primera versión fue exhibida en el cine Palafox de Zaragoza en octubre de 1970 con buena acogida —se señala una recaudación bruta de 902.000 pesetas—, sin embargo, el público pareció no comprender demasiado la elipsis temporal.

La recapitulación de la trama tiene lugar en Madrid en el año 1926 y queda inaugurada con una alusión explícita al cuplé como «epidemia» general:

Pili coge el puro que Amadeo lleva en la boca y se pone a fumar mientras canta con mucho sentimiento.

PILI: Fumar es un placer... sensual...

Y empieza a toser con gestos de asco

AMADEO: ¡Otra víctima del cuplé! ¡No fumes, desgraciada!

PILI: Pero, ¿no es un placer?

ROSARITO: Eso dicen los modernistas.<sup>188</sup>

Más allá de lo placentero, el cuplé se muestra en esa realidad que podríamos

---

<sup>187</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04210, expediente 61258.

<sup>188</sup> Dibildos, J. L y Mingote, A. (1970). *Pierna creciente, falda menguante* (*Argumento, guion y diálogo*), p. 1. AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05613, expediente 2515.

denominar emancipadora y que habilitaba a sus intérpretes para una vida fuera del ámbito doméstico. Tanto Rosario como Lupe deciden dedicarse al mundo de la canción conscientes de los deseos que despiertan en los hombres e intentando aprovechar una sexualización que se antoja irremediable. Pero si Rosario se muestra más cómoda como detentadora de las fantasías masculinas, Lupe, menos frívola y más honesta, registra en su actitud y figura la evolución de los modelos femeninos que a comienzos de siglo había alumbrado a la mujer moderna: estudia en la universidad, conduce —o, al menos, lo intenta—, baila el charlestón y ha cortado su melena a la moda. Las negativas de la muchacha a los constantes acercamientos de los hombres que, en su día, ya coquetearon con *La Criollita* muestra un cuestionamiento al orden establecido ya anunciado simbólicamente en su elección estética. Como explica Mercedes Expósito (2016), la aparición y consolidación más o menos simultánea del feminismo y las imágenes de la *garçonne* son sintomáticas de un cuestionamiento compartido de «las generales prerrogativas del sexo masculino y las imágenes de la feminidad que prefabricaba la sociedad» (p. 168).

El tratamiento formal es también diferente en los números musicales interpretados por Laura Valenzuela en el contexto del cabaret, «Si vas a París papá» y «Vino tinto con sifón», donde la cámara se mueve con mayor libertad y el montaje es más ágil, pericia que el director ya había demostrado en la película para la promoción de *Los Bravos*, *Los chicos con las chicas* (1967).

Si Javier Aguirre jugaba con los tópicos de la sociabilidad burguesa de entreguerras dentro de los códigos de la comedia, en la coproducción francesa *Corazón solitario* (1973) Francesc Betriu lleva al extremo el género del melodrama musical, que pretende dinamitar empleando sus propios esquemas a partir de un humor mucho más ácido.

La película cuenta la historia de Antonio (Jacques Dufilho), un hombre sencillo e

inocente, que intenta encontrar una mujer honrada escribiendo cartas en un consultorio sentimental donde firma como Corazón solitario. Sueña también con aprobar las oposiciones que le permitan entrar en la banda de música municipal, pero entretanto se conforma con su trabajo en la pequeña orquesta «Los Habaneros» en un cabaret nocturno, el Molino Rojo. Recibe un día respuesta a uno de sus anuncios y conoce así a Rocío (La Polaca), una bellísima mujer al principio cohibida y modesta que sueña con triunfar como cantante. Con la ayuda de Antonio, y tras resultar ganadora en un concurso radiofónico para ciegos, su carrera comenzará a despegar, pero al poco se descubre que está embarazada de un antiguo amor, el torero Francisco Jiménez (Máximo Valverde). Tras el nacimiento de la niña y la promesa de matrimonio con Antonio, Rocío abandona a ambos y marcha a Beirut para retomar su carrera como artista. Cinco años pasan sin noticias; Antonio por fin ha ingresado en la banda municipal como clarinetista; Francisco es ahora un famoso torero apodado «El Legionario» y Rocío regresa, ya triunfante, para dar un recital en el Molino Rojo. Al ver a Antonio y su hija entre el público, su frágil salud se resiente y fallece tras la función.

Productor, director, guionista e incluso redactor en *Nuevo Fotogramas* entre 1963 y 1967, el cineasta catalán Francesc Betriu se inició en la Escuela Oficial de Cinematografía pero fue expulsado por motivos administrativos. En el repaso de su trayectoria filmográfica, Alessandra Amitrano, especialista en el cortometraje en España, ha interpretado este hecho como reflejo de la personalidad díscola que Betriu manifestó desde sus primeros trabajos a comienzos de la década de 1970, especialmente en el campo del cortometraje.

En 1969 crea la productora In-Scram con el objetivo de abrir un camino para la experimentación de un modo rentable, dando cabida a un cine de autor que abordaba los temas propuestos por la industria —el cine de consumo—, pero sometiéndolos a un tratamiento formal que invertía su discurso por medio de la comicidad. Además de los cortometrajes de Betriu, In-Scram produce obras como *¿Qué se puede hacer con una chica?* (Antonio Drove, 1969), *El último día de la humanidad* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1969), *Labelecialalació* (José Luis García Sánchez, 1970) o *Loco por Machín* (José Luis García Sánchez, 1970), señalados por Amitrano como algunos de los mejores del momento, símbolos de un cine que «aun permaneciendo atado al de consumo, no recurre a los limitados códigos del formulario oficial» (1999, p. 45).

Amitrano reconoce por ello en Betriu un ejemplo de la corriente que, frente a una

elección formal *underground*, escoge la «reconciliación parcial con las estéticas dominantes» (1999, p. 34). En esta línea, Betriu se sirve del sentimiento popular, elemento fundamental de sistema oficial, pero que aparece en su producción purgado de la instrumentalización habitual a que era sometido en la cultura del régimen. Este acercamiento a lo popular tuvo lugar desde sus primeros trabajos como director y se manifiesta ya de manera muy clara en su primer cortometraje de ficción, *Bolero español* (1970), una comedia cimentada sobre la revisión de la fotonovela.

La apariencia externa de simple fotonovela filmada se explica por el estudio meticuloso del fenómeno por parte de Betriu, de lo que se deduce una voluntad tan arqueológica como la que Montalbán advertía en Guillermina Motta. El director, cuenta Armitrano, fue componiendo poco a poco un mosaico de recortes de viñetas, fotos y diálogos en una dedicación total a la causa llegando al punto de la extracción casi íntegra de los diálogos para su volcado en el filme.

Como primer largometraje realizado por el autor, *Corazón solitario* recupera esa reformulación en clave cómica de lo popular, ya no de la fotonovela o el folletín, si no de todo el imaginario que el melodrama musical con artista ha construido desde *El último cuplé*: los sacrificios del triunfo, el amor entre la estrella de la canción y el torero, el empresario enamorado, el salto a la fama a través de un concurso radiofónico, la maternidad truncada e incluso el final trágico.

La cita a *El último cuplé* es literal en la clausura de la película, en la que el promotor de la estrella, Gerardo, sale a escena y repite las palabras con las que finalizaba la película de Orduña: «Rocío de Triana no podrá volver a actuar ni esta noche ni nunca. La gran artista Rocío de Triana acaba de cantar su último cuplé». A continuación una marcha fúnebre pregonera la entrada del cura al cabaret para proceder a la extremaunción del cadáver. Se comprende mejor la magnitud de la parodia al constatar que Gerardo no es otro que el propio Armando Calvo interpretando el mismo rol que en *El último cuplé*.

Pero Bretiu va más allá al incorporar canciones originales<sup>189</sup> con el mismo sentido narrativo que los cuplés de María Luján. Estas revelan elementos clave de la historia de Rocío, como su virtud tomada a la fuerza en la copla que entona en el concurso radiofónico o el sentimiento de pecado que siente inunda su cuerpo, que canta en el número final y se torna presagio de su muerte. En otra cita literal a la película de Orduña, Rocío espera lánguida la llegada de la fama recostada en un sofá mientras murmura los versos de «Fumando espero» [Fig.12].



[Fig.12] La Polaca en una escena de *Corazón solitario*

Al mismo tiempo, la elección de La Polaca, nombre artístico de María Josefa Cotillo Martínez, trastoca la evocación de María Luján o cualquier otra de las mujeres interpretadas por Sara Montiel, si bien entronca con la rama más folklórica del cine de mujeres artistas. Aunque cultivó su faceta de cantante en registros como el flamenco o la rumba, La Polaca destacó siempre en calidad de bailaora flamenca, y así también se la recuerda en la pantalla desde su debut en la película de Mario Camus *Con el viento solano* (1965), a la que siguieron otras cintas como *El amor brujo* (Francisco Rovira-Beleta, 1968), donde volvía a formar pareja artística con Antonio Gades.

Como en *Pierna creciente, falda menguante* hay en *Corazón solitario* una galería de personajes estrafalarios que componen un retablo de modos y costumbres, pero aquí la sordidez sustituye cualquier frivolidad. Antonio Llorens (1999) acierta en la comparación con el modelo cómico de *El verdugo* (1963), *Plácido* (1961) o *El pisito* (1958), en tanto Bretiu incorpora una fuerte carga crítica que excede el mero sarcasmo complaciente, mostrando

un panorama social perfectamente reconocible, poblado de clases medias atezadas

---

<sup>189</sup> A cargo del apartado musical se encuentran los compositores Carmelo Bernaola e Ignacio Hidalgo Ortiz. Las letras de las canciones son fruto de la colaboración del propio Bretiu con José Luis García Sánchez, Antonio Giménez Rico, Manuel Gutiérrez Aragón y Esther Hernando de Castilla.

por la mediocridad y las represiones, los tópicos de una España de despegue económico acogotada en realidad por la censura, y un ambiente, una cultura y unas opciones personales condenadas al fracaso. (Llorens, 1999, p. 86)

Encuentro, sin embargo, la propuesta formal y temática de Betriu mucho más cercana a la película *Topical Spanish*, primer y único largometraje del fotógrafo Ramón Masats y estrenada tan solo unos años antes, en 1970. Bajo la premisa de relatar la formación y complicado ascenso a la fama del grupo pop Los Íberos, *Topical Spanish* esconde una sátira visual de primer orden que demuestra la absurda impostura de la modernidad en España parodiando, en fondo y forma, las películas de inspiración yeyé que proliferaron en el país a mediados de la década de 1960. Elementos que Masats había incluido en el filme, como el concurso desarrollado por una productora para componer un nuevo conjunto moderno; los desajustes entre el supuesto desarrollo del país y la problemática habitacional; la omnipresencia de la portera indiscreta o incluso las relaciones de género, que pese a los avances continuaban desarrollándose con arreglo a las obligaciones morales del matrimonio, encuentran eco en la propuesta de Betriu, aunque la factura de *Corazón solitario* carezca de la agilidad formal y excelente calidad fotográfica que sí muestra el largometraje de Masats.<sup>190</sup>

El protagonista de *Corazón solitario* constituye un buen ejemplo de las contradicciones que Betriu expone. Aunque se presente como moderno y abierto de mente, Antonio está en realidad atravesado por férreos valores, que anuncia ya en la carta que envía al principio del film y que presenta al personaje: «tengo una sólida formación moral que debo a mi madre». Firme en su decisión de preservar la castidad hasta el matrimonio, los acercamientos de una de las trabajadoras del cabaret no surten efecto. Busca Antonio sacrificio, virtud y honradez en la mujer y, ante el embarazo de Rocío, se siente estafado tanto por no haber podido disfrutar de las ventajas de convivir con una mujer ya experimentada, como por imaginar una situación en la que hubiese transigido sus

---

<sup>190</sup> Conviene en todo caso recordar, por un lado, el mal estado general de la copia de *Corazón solitario* que se ha podido visionar. Por otro lado, la formación de Masats como fotógrafo es esencial para comprender las soluciones aportadas en el montaje, encuadre, angulaciones... elementos que en cualquier caso pretendían mostrarse en la línea de otras producciones pop del momento, especialmente aquellas vinculadas a Richard Lester y Los Beatles. La intención de Betriu de reformular el contenido melodramático impedía, considero, adoptar posturas más innovadoras. La crítica que Miquel Porter Moix escribe para *Destino* parece entender este hecho, pues aunque admite una deslucida factura formal reconoce en Betriu su capacidad para comunicar el humor: «todo cuanto enseña se parece a todo cuanto pasa». Porter Moix, M. (1973, 2 de junio). Betriu y la soledad. *Destino*, (1861), p. 48.

instintos y entregado el tesoro de su virginidad a una mujer indigna.

Por lo demás, la radiografía de Betriu se construye también sobre toda una serie de tópicos, que no solo revelan las costuras del melodrama sino que pueden entenderse parte de toda una cultura popular compartida. El personaje interpretado por Máximo Valverde, el aspirante a torero finalmente convertido en el matador de éxito apodado *El Legionario*, funciona como figura complementaria a Rocío al representar el habitual camino masculino a la fama que el mito de Manuel Benítez, El Cordobés, personificaba, y al que se alude en varias ocasiones. Pero otros milagros del desarrollismo son empleados, como la redistribución de capitales vinculada a los juegos de azar.<sup>191</sup> El comentario de los resultados de la Liga de fútbol es frecuente entre Antonio y sus amigos del bar, y es gracias a la ayuda providencial de la quiniela premiada que el protagonista logre sobreponerse a las penurias económicas.

Premiada en el Festival Internacional de Valladolid de 1973, *Corazón solitario* obtuvo también en su año de estreno la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos a «mejor música» y «director revelación», así como el Premio Sant Jordi de Cinematografía como «mejor película española» en 1974.

Más severa se mostró la crítica, que resolvió de un modo casi unánime que las buenas intenciones de Betriu no fueron ejecutadas con el adecuado planteamiento. Diego Galán, por ejemplo, planteó en *Triunfo* que la película funciona en la teoría pero no en la práctica<sup>192</sup>, y una línea similar fue esgrimida por Lorenzo López Sancho en el diario *ABC*:

Betriu muestra innegable talento cinematográfico, pero la actitud crítica a la que sirve es elusiva. «Corazón solitario» tiene un aire paródico, se apoya en filmes como «El último cuplé» y, consecuentemente, en formas de vida propias de una sociedad que no es la de su tiempo. Ciertamente nuestro país es recalcitrante en el inmovilismo de sus comportamientos, pero Betriu sabe perfectamente que asesta una lanzada a moro

---

<sup>191</sup> Los mecanismos del azar son estudiados por Ana Fernández Cebrián (2023) como parte de las «fábulas del desarrollo» que operaron en España en la transición del modelo autárquico a la liberalización económica en la década de 1960. Una suerte de capitalismo providencial surgió, así, de la mano de la retórica del nacionalcatolicismo, que sustituía la providencia por la casualidad implícita en la lógica del libre mercado. El azar se convirtió, por tanto, en un dispositivo capaz de abrir las posibilidades de mejora en las vidas de los españoles bajo la dictadura, por medio de todo tipo de juegos de apuestas, loterías estatales, rifas y tómbolas que proliferaron durante 1950 y 1960 sustituyendo a la creación de un estado de bienestar que el régimen desde luego no contemplaba. Para un análisis más amplio ver Fernández Cebrián, A. (2023). *Fables of Development. Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool University Press.

<sup>192</sup> Galán, D. (1973, 4 de agosto). «Un Betriu solitario». *Triunfo*, n.º 566, pp. 47-48.

muerto.<sup>193</sup>

R. Herreros en *Destino*, señala como defecto la asincronía entre los códigos manejados por el director y el público, así como el empleo de un lenguaje narrativo en detrimento de mayor experimentación fílmica, es decir, acusando la comercialidad del filme:

El intento de modificar el significado de un signo sin alterar apenas el significante es un hecho de cuya lectura únicamente son capaces unos destinatarios a los que, según parece, no iba destinado —o al menos no especialmente— el film, que, por otra parte, son capaces de leer estructuras más complejas, y que, en fin, proponiendo en todo caso la cinta como diversión, pueden divertirse igual ante una película de Manolo Escobar, puesto que la capacidad de alterar el significado está en el espectador, no en el film.<sup>194</sup>

Para el crítico, la cita literal al desenlace de María Luján en *El último cuplé* reitera lo que los espectadores más avezados ya habían leído desde el principio, mientras que resulta ambiguo «para quienes lo habían leído como una cinta folklórica más».<sup>195</sup>

Es en *Nuevo Fotogramas* donde encontramos las reivindicaciones más entusiastas: «El cine debe poder ser popular. Y, siéndolo, debe poder ser inteligente. Y siendo inteligente debe poder ser divertido. Y siendo divertido debe poder ser eficaz y comercial, y estimulante hasta en el sentido erótico».<sup>196</sup>

La defensa del crítico Jaime Picas marcaba la tónica publicitaria editorial, ya que la revista participó del mismo humor ácido de la película para promocionar su estreno: *Corazón solitario* se anunciaba en *Nuevo Fotogramas* como película «recientemente española» —recuperando la discusión acerca del cine nacional de la década de 1930— bajo el título: «¡Basta ya de extranjerismos!». El emblemático cartel en el que Jacques Dufilho aparecía sosteniendo a la coprotagonista envuelta en su regazo como una muñequita quedaba embebido dentro del mapa de la Península: «Si usted es profundamente español, si aún se emociona ante el llanto de una madre, si cree en los inmarchitables valores de la patria... ¡¡THIS IS YOUR FILM!!»<sup>197</sup> [Fig.13].

---

74. <sup>193</sup> López Sancho, L. (1973, 26 de julio). «Corazón solitario, humor crítico en clave». *ABC Madrid*, p.

<sup>194</sup> Herreros, R. (1973, 19 de mayo). *Destino*, nº1859, pp. 64-65.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>196</sup> Picas, J. (1973, 27 de abril). Críticas cinematográficas. *Nuevo Fotogramas*, nº1280, p. 19.

<sup>197</sup> (1973, 18 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, nº1283, p. 59.



---

[Fig.13] Publicidad *Corazón solitario*. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (1973)

---

Es también esta la imagen escogida para recoger las opiniones de los lectores de la revista, de nuevo, positivas. En general las críticas de los espectadores coinciden y reconocen las virtudes de la película como ingeniosa maniobra para satirizar el melodrama, pero incorporándolo como parte definitoria del modus vivendi español: «[Betriu] nos ha demostrado que no podemos marginar tan despectivamente el folletín y el melodrama, pues sin ellos no podríamos entender y explicar muchas cosas».<sup>198</sup>

Una lectora especialmente animada terminaba su elegía a la película incorporando un elemento inédito en el resto de aseveraciones sobre la misma, que pone de relieve la eficacia de Betriu a la hora de ejecutar su parodia:

Una cosa hay que agradecerle a **BETRIU** y es que por una vez en este país y, ¡que ya era hora! ridiculizaran y, además, ¡hasta qué punto!, en este aspecto, a un hombre, porque siempre hemos sido las mujeres las más afectadas, en este sentido de las burlas, las represiones, las ignorancias y esas cosas<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Lo dicen los lectores. (1973, 29 de junio). *Nuevo Fotogramas*, n°1289, p. 10.

<sup>199</sup> *Ibíd.*





# Capítulo 5

## Sara Montiel

### esplendor y ocaso de una actriz superlativa

*En este tiempo de la vida española solamente tres seres podríamos decir que son históricamente universales, verdaderamente populares, y, por ello, generadores de violencias clamorosas, aunque con sus críticos y demolidores; y cada uno en su esfera. Me refiero a Franco, al Cordobés y a Sara Montiel*

Emilio Romero, *Nuevo Fotogramas* (1970)

## 5.1. Consideraciones sobre un mito

Si, como advierte Edgar Morin (1960), la categoría de estrella rebasa a la de la mera actriz, en tanto que los personajes que representa terminan por contagiarla recíprocamente, Sara Montiel, luminaria indiscutible del *star system* español del franquismo, constituye un excelente punto de partida para evaluar las posibilidades subversivas de las protagonistas del cuplé, que con ella renació en la pantalla.

Nacida María Antonia Abad Fernández en el seno de una familia humilde de Campo de Criptana, la manchega se introduce en el mundo del cine a través de un concurso de talentos organizado por la productora CIFESA en 1942, cimentando su carrera en una belleza arrebatadora. Fue en cambio, esta cualidad natural la que la retendría en un arquetipo de seductora fabricado a su medida por una industria consciente de su magnetismo popular.

Son varios los estudios que han explorado su trayectoria como mito erótico perenne a lo largo de la década de 1950, y abundan aquellos detenidos en *El último cuplé* como proyecto definitorio en su carrera posterior, pero nos encontramos ante una figura cuyo interés ha sido desigual a lo largo de las últimas décadas. Las recientes aportaciones de Álvaro Álvarez Rodrigo<sup>200</sup> suponen, en ese sentido, un cierto resurgir en el análisis académico y monográfico de Sara Montiel, desde una necesaria perspectiva de género que atendía, además y como novedad, a su aportación como actriz. Es esta una aclaración conveniente, pues lo cierto es que si bien se ha conseguido saldar la deuda pendiente que la historiografía tradicional había contraído con Sara Montiel, cuya importancia se restringió al considerarla vinculada con un cine comercial y de escaso prestigio artístico, la reivindicación de su figura como objeto de estudio nunca fue ajena dentro de los estudios *queer*. Así, Chris Perriam (2006) descifró los códigos homosexuales del cine y el icono de Sara Montiel, que entendía inserta en una paradoja común: «es su posición como figura

---

<sup>200</sup> Además de *Fisuras en el firmamento: el desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo* (Universidad de Valencia, 2022), el autor cuenta con otras publicaciones en torno a la actriz: (2019). Sara Montiel: las transgresiones al ideal de género franquista en “El último cuplé” (1957), origen de un icono gay de la democracia. En M. Moreno Seco, R. Fernández Sirvent y R.A. Gutiérrez Lloret (coords.), *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates* (pp. 987-997); (2020). Sara Montiel, de Lolita a vampiresa: la sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(3), 371-388; (2020). El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957). *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 27(2), 355-381.

mítica en el panteón de deseo heterosexual lo que la reinscribe como mito gay» (p. 199). Se abrieron así las posibilidades de una lectura que autores como Alberto Mira (2018) o más recientemente Santiago Lomas (2022) han demostrado efectiva a la hora de rastrear la subcultura homosexual del franquismo; desde Puerto Rico, Roberto Carlos Ortiz (2007) ofreció simultáneamente un repaso más amplio de la trayectoria de la actriz, trazando un cierto recorrido teleológico hacia la eclosión *camp* de Montiel en la segunda mitad de la década de 1970. Como novedad, incorpora la producción discográfica posterior a su salida de la industria cinematográfica, interpretando los jadeos de la canción «Touch Me», co-escrita con su tercer esposo, parte de un «destape» sonoro que compensaba su rechazo a participar en aquel cinematográfico<sup>201</sup>, y aseguraba la vigencia del halo erótico ya en su etapa de madurez.

En las siguientes páginas, trataré de ofrecer una perspectiva que aúne ambos puntos de vista y verifique la capacidad contestataria de la que la propia actriz ha hecho gala a lo largo de su vida. Además de las fuentes hemerográficas que constatan la vigencia de su figura en los medios a lo largo del franquismo y la Transición; las publicaciones coetáneas que ya advertían las costuras y patrones del mito como la monografía de Javier Alfaya, *Sara Montiel. El eterno retorno* (1971) dentro de los análisis sociológicos de los mitos populares que explotaba la editorial Dopesa; la lectura de las memorias *Vivir es un placer*, publicadas en el año 2000, ha resultado reveladora, también a la hora de saciar la lógica curiosidad ante las múltiples leyendas que envolvían al personaje de Sara, pero muy especialmente en tanto ejercicio de autoficción y reescritura de su propia proyección.<sup>202</sup>

### 5.1.1. El devenir de la *mora ardiente*

Aunque es cierto que, en su acceso al mundo del cine en la adolescencia, Montiel despuntó por su belleza y una particular proyección erótica, como ha quedado demostrado en un reciente estudio de Álvaro Álvarez Rodrigo (2020) acerca de la primera etapa de la carrera de la actriz, no es hasta finales de la década de 1940 cuando su sensualidad

---

<sup>201</sup> Aurora Morcillo (2015), por ejemplo, explora la imagen cinematográfica de la actriz considerándola parte de la genealogía del destape posterior en el periodo de Transición.

<sup>202</sup> Como muestra de la eficacia de estimar la importancia de la vivencia personal dentro del ámbito académico, ver Donaperty, M. (2000). Conversación con Sara Montiel: “Trátame de tú”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 225-233.

comienza a tomar forma. En opinión de Álvarez Rodrigo, Montiel toma conciencia de su propia belleza y poderío seductor a través de la participación en *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) y *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), adoptando ciertos rasgos de «mujer fatal a la española» (p. 382). En *Mariona Rebull*, si bien la actriz aspiraba al papel protagonista, interpreta, de hecho, a una muchacha que termina por triunfar como cupletista, cantando incluso fugazmente al término de la película. No obstante aún no hay rastro de la gramática propia del mito, «su cuerpo se difumina entre planos de conjunto. Ella no es la protagonista, y la intención del director no es sublimarla» (Álvarez Rodrigo, 2020, p. 383).

Menos discreta es su interpretación en *Locura de amor* como antagonista de la reina Juana de Castilla, en un papel que, nuevamente, Terenci Moix ha sintetizado a la perfección como expresión de un modelo orientalizante muy útil en la mentalidad española: la mora ardiente.

La infiel ardiente, en nuestras latitudes, era portadora de valores eróticos que se oponían a los valores morales de su rival, la Isabel o la doña Beatriz cristiana. Estamos en la gran tradición de las Jimenas, que se quedan en casa y esperan pacientes el regreso de los hombrazos en su lucha. Se deduce que la infiel, portadora de erotismo, convertirá el erotismo en elemento pecaminoso, precisamente por ser ella infiel y, además, maligna.

La infiel más recordada del cine español de la época fue la Aldara de Sara Montiel, joven cuyo erotismo fue reconocido a finales de los cincuenta (1957) por una dualidad excepcional que la presentaría: A) ingenua y con ganas de abrirse camino en la primera parte de cada uno de sus filmes; B) pasional pero entregada y, además, sacrificada, en las segundas partes. En la década de los cincuenta, el sufrimiento todavía era capaz de redimir a la sensualidad. (1970, p.129)

Aún repetiría como mora mala en la coproducción *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn y Luis María Delgado, 1953), tras el receso de miriñaque y tirabuzones que supuso *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1951). Posteriormente, fruto del éxito que *Locura de amor* causó en México, comenzó su periplo en el continente americano. También allí su figura fue explotada como emblema de una feminidad alterizada y exótica a partir del esquema de la rumbera, figura popularizada en el cine mexicano de finales de 1940 que terminó por definir un subgénero dentro del melodrama (Ortiz, 2007). De un modo similar a lo que ocurría en el marco español con la figura de la gitana como personificación identitaria, a la vez fetichizada y blanqueada (Woods, 2012), asimilada dentro del término folklórica, la mulata habitualmente interpretada por actrices blancas funcionó «como

símbolo erótico de fusión racial y cultural en el Caribe hispano» (Ortiz, 2007, p.193). A partir de *Furia Roja* (Steve Sekely, 1951) y dentro de ese imaginario de sensualidad permisible, Sara Montiel protagonizó trece películas, de entre las que suelen destacarse los melodramas *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951) y *Piel canela* (Juan J. Ortega, 1953), obras que, según la actriz, permitieron su debut en Hollywood a las órdenes de Robert Aldrich en *Veracruz* (1954).

La figura de Sara encontró fácil acomodo dentro del western crepuscular en virtud del arquetipo desarrollado en el cine mexicano. Por ello de la rumbera pasó a representar el estereotipo de la fogosidad latina que investía a las mujeres mexicanas y a las nativas americanas, papeles que repitió tanto en *Dos pasiones y un amor* (*Serenade*, Anthony Mann, 1956), como en *Yuma* (*Run of the Arrow*, Samuel Fuller, 1957) movida más por los compromisos de su contrato que por un interés genuino. Así lo narraba ella misma:

Hice mi trabajo en *Yuma* lo mejor posible. Me maquillé de piel roja porque tenía que hacerlo; me tiñeron el pelo de negro azulado, como las siux; e interpreté a Yellow Moccasin. Cumpí con mi deber, aunque no me gustara. Pero al terminar el rodaje, que finalizó con los exteriores en el desierto de Arizona, me llevaron en coche a Las Vegas [...] tenía el guion de *Yuma*, y, mientras atravesábamos el desierto, lo cogí, lo miré y me dije:

—Antonia, esto no es para ti.

Y con un grito arrojé el guion al aire:

—Nunca más haré de india. (Montiel y Villora, 2000, p.238)

Fue sin embargo este periodo extranjero el que permitió a la actriz un aprendizaje técnico decisivo en términos de iluminación, fotografía y planificación, elementos con los que conjugó un lenguaje escénico particular. La actriz ganó en aplomo y cultivó su fotogenia natural, de tal modo que en *El último cuplé* consiguió enriquecer y proyectar la semilla plantada en *Mariona Rebull*, a través del filtro cinematográfico mexicano y hollywoodiense, esto es, sobre la base de su condición de símbolo sexual (Ortiz, 2007). Pero también es justo considerar determinante el poso que la mora ardiente imprimió en su persona dentro del imaginario nacional. En este sentido, conforme a lo ya expuesto sobre la novedad que el cine con cupletista impuso dentro de la dualidad cuerpo-patria/cuerpo-folklore, puede estimarse que la imagen de Sara Montiel recobra toda la humanidad que el primer cine franquista había amortiguado en el cuerpo femenino. Su figura no pretende ser metáfora del glorioso imperio, como tampoco es receptáculo de los valores nacionales expresados a

través del cancionero popular. Regresa, en todo caso, al ámbito profano para dar respuesta a los nuevos anhelos de los españoles, quienes pudieron por fin acomodar sin remordimientos sus corazones patriotas con las pulsiones eróticas que despertaban las actrices foráneas (Alfaya, 1971)

Mediante esa «nacionalización del objeto erótico» el cine español corporeizó a la morena mítica de Julio Romero de Torres que exudaba verdadero españolismo. Y permitió la lectura de la anatomía femenina en toda su naturalidad. Si la obra del pintor cordobés ofrecía un desnudo virtuoso, tradicional y patriótico al asimilarse a la madre naturaleza (Zubiaurre, 2014), españolísima y gloriosa, la lubricidad de la Montiel quedaba neutralizada en el plano narrativo por medio de la redención, normalmente en su vertiente más trágica. Bajo los voluptuosos pechos de la heroína, católica, apostólica, romana y decente, latía siempre un corazón arrepentido y cándido.



---

[Fig.14] Escena final de *La mujer perdida* (1966)

---

Con la excepción de algunas pocas películas,<sup>203</sup> la clausura de *El último cuplé* determina los desenlaces de toda la filmografía de la actriz como mujer sufriendora condenada a la soledad y el arrepentimiento dentro de vertientes más o menos similares. Vuelve a fallecer, por ejemplo, en *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962); en *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1962), uno de sus trabajos más recordados, es su joven amante el

---

<sup>203</sup> *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960), *Samba* (Rafael Gil, 1963) y *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974).

que se suicida, incapaz de aceptar el pasado licencioso de la protagonista. Pero existe también otro modo de reparar la honra y expiar la frivolidad desplegada a lo largo de los relatos, y así encontramos en *La mujer perdida* (Tulio Demicheli, 1966) y *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961) una redención más clásica por la vía religiosa.<sup>204</sup> En el primer caso se trata más bien de un anuncio más que probable, apareciendo Montiel arropada por los niños de un hospital, con el beneplácito divino simbolizado en el párroco y el crucifijo que pende en la esquina [Fig.14]. Se sugiere, además, en este camino la posibilidad del ejercicio de una maternidad de otro modo imposible dada su condición de artista y que el relato había dejado claro en un trágico aborto; en el segundo caso, sin posibilidad de recuperar la maternidad sobre su hija, adoptada por su amante y su mujer en un rocambolesco giro de los acontecimientos, Sara toma definitivamente los hábitos y termina entonando, rota de dolor, el «Ave María» de Schubert rodeada de nuevo por un coro angelical [Fig.15].



---

[Fig.15] Sara Montiel en la escena final de *Pecado de amor* (1961)

---

Es esta narrativa la que Mario Camus reelabora en *Esa mujer* (1969), cuyo guion Antonio Gala reconoció plenamente irónico, como una antología que recogía e

---

<sup>204</sup> Por lo que respecta a la clasificación de la película por parte de la comisión censora, se insiste en la vulgaridad de su argumento folletinesco, pero se valora positivamente el desenlace por su posibilidad ejemplarizante: «El único reparo que podría formularse es el hecho de que la protagonista es una monja, que evoca su licencioso pasado. Ello no supone, a nuestro juicio, ningún inconveniente teológico ni moral puesto que hay muchos casos (algunos recientes) de arrepentimiento femenino que son altamente ejemplares». AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03866, expediente 23493.

hipertrofiaba todos los disparates de la filmografía monteliana y que pretendía replicar en el título al documental *Franco, ese hombre* (1964) que Sáenz de Heredia acababa de estrenar (Sánchez Noriega, 1998). Acierta Noriega (1998) al hablar de la película como «melodrama del exceso» en el que el estereotipo de la actriz se refuerza y enriquece: Sara recorre en este caso el camino inverso. Monja violada en las misiones, la protagonista, creyendo a su hija muerta, inicia su calvario cambiando el hábito por tejidos más procaces, buscando perdón y consuelo en los brazos de varios hombres y labrándose una prometidora carrera en el mundo de la canción. Presa de un destino inmisericorde, termina por enamorarse de un hombre casado con su hija al que mata accidentalmente.

En esta dualidad, entre la lubricidad y la penitencia, la tipología de la mujer perdida interpretada por Sara Montiel e aproxima al prototipo de la posmujer fatal, modelo nacido a partir de los años cincuenta en la órbita de la belleza ingenua y encantadora de la pin-up. En esa hipererotización de la mirada y de la boca a la que hace referencia Gilles Lipovetsky (1997/2007), encaja a la perfección la tesitura grave y áspera de Sarita, una «voz de sereno» que daba al fraseo del cuplé fruición insospechada; única licencia permitida en los márgenes de lo sexy, su voz era «capaz de erotizar la más ingenua, aséptica y festivalera canción que el Algueró de turno le preste».<sup>205</sup> Quedaba así resucitado y modernizado un género musical a todas luces agotado, y se inauguraba un nuevo tipo de belleza que dejaba de orbitar, como había hecho Raquel Meller, en las proximidades del imaginario de las bellidades malditas y meduseas de finales de siglo.

A diferencia de la fatalidad cinematográfica clásica, que exageraba los atributos femeninos enmascarando unas intenciones peligrosas y transgresoras, presumiblemente letales --la mujer fatal del cine negro es al mismo tiempo villana y objeto de deseo erótico, al disfrazar su maldad bajo un despliegue de feminidad que pretende conquistar al varón como paso previo a su castración figurada--el disfraz de la llamada *good-bad girl*, aunque también provocativo y desafiante, actúa como coraza que encierra las virtudes esperadas en una mujer: pureza, bondad y generosidad (Morin, 1960). Como comenta Javier Alfaya, este arquetipo encuentra un eco especialmente propicio en el contexto español a través de Sara Montiel, al simbolizar «esa tensión pecado-perdón que es fundamental para la comprensión del carácter nacional» (Alfaya, 1971, p.39). Representando la contrapartida

---

<sup>205</sup> Casas, A. (1971, 29 de octubre). «Cancionero Sara Montiel». *Nuevo Fotogramas*, nº1202, p. 24.

femenina del Tenorio redimido finalmente por amor, el personaje de Montiel sirve para explicar, al tiempo ese donjuanismo celtibérico que se presupone a los españoles y que escondía una lascivia triste, deformada, monstruosa, reprimida y sancionada por la moral católica:

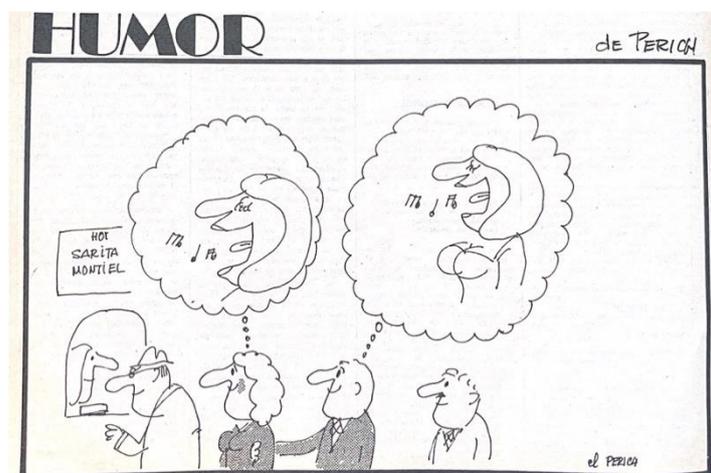
Al español, que en el fondo es un moro frustrado, un moro que no ejerce, le gustaría resolver el problema sexual disponiendo de un ilimitado “harén” con mujeres dependientes de su soberanía y a las que nadie pudiera ni mirar. Como esto se lo impide su religión, que es la católica, tiene que contentarse con la monogamia. Siempre se encuentra sexualmente descontento, y la derivación de su subconsciente en la vida real le lleva a sostener una peregrina teoría en que mezcla el antiguo sentido caballeresco del honor con sus íntimos deseos. (Acevedo, 1971, p.232)

Así, el espectador masculino encuentra en Sara Montiel y sus mujeres perdidas el ideal erótico más apto, que simboliza la propia experiencia con las relaciones sexo-afectivas:

Las mujeres que representa arrastran un pasado turbulento, caminan encadenadas por el remordimiento. No son mujeres felices y cuando pretenden serlo es con una felicidad culpable, pues se realiza entre los brazos de un hombre casado o de un muchacho inexperto cuya vida van a destrozar. El tipo de mujer desprejuiciada, frívola y alocada, no va con ella. El amor es siempre remordimiento y se entrega a él con la oscura conciencia de que está realizando una grave transgresión. (Alfaya, 1971, p.39)

Tales consideraciones parecían no ser ajenas a la propia estrella, quien en una entrevista de 1973 respondía a la pregunta «¿Cómo crees que te ve el público?» con un perfecto resumen de las implicaciones que el melodrama cinematográfico tiene sobre la audiencia y la capacidad de ésta para tomar a la actriz como vicaria en un universo ajeno de evasión:

Yo creo que me ve como una mujer con soledad, que tiene que protegerme, y que, al mismo tiempo, no les hiero. Por muy bella que yo haya podido salir en algunas películas, y aunque cante, yo creo que cuando me ven en la pantalla --sea en los personajes que sea-- me ven muy de verdad, sin herirles. Si sufro, ellos no quieren que sufra. Si fracaso en el amor, ellos no quieren que fracase en el amor. [...] Es que yo no daño. Se me ve muy de verdad. Yo creo que cuando actúo en el teatro [...] lo



[Fig.16] Viñeta de humor sobre Sara Montiel firmada por Perich. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (1971)

que ocurre es que al mismo tiempo que el espectador se identifica conmigo, yo me identifico con ellos. Y soy sincera. Y fijaos bien --y esta es una cosa psicológica de pensarlo y repensarlo--que a mí la mujer no me quiere ver mal porque se ofende ¡Y fijaos si tengo que envejecer un día y tengo que terminar! Yo tengo que estar siempre muy guapa y muy maravillosa, y yo no estoy ni joven, ni guapa ni maravillosa.<sup>206</sup>

Además de rematar su discurso con la problemática del mito de la estrella de cine como epítome de belleza y encanto perennes, la actriz logra sintetizar las reflexiones que autores como Richard Dyer han propuesto en lo referente a la manufactura de la estrella como signo que escapa a la mera imagen suministrada por las películas, y hace partícipe a la crítica, y muy especialmente a la audiencia en el proceso constitutivo del mito (Dyer, 2004/1986).

El número especial dedicado a la actriz de la revista *Nuevo Fotogramas* incluye una viñeta del humorista Perich [Fig.16] especialmente elocuente a este respecto. Más allá de la lectura evidente, la imagen es útil para avanzar algunas cuestiones sobre la recepción del mito Montiel por parte de las mujeres. De acuerdo a la lógica patriarcal de la representación cinematográfica, la mirada femenina se encuentra contenida dentro de la masculina como única vía de acceso posible. Siguiendo a Ann Kaplan (1972/1998), no porque la mirada sea necesaria y literalmente masculina, sino porque el cine dominante —de acuerdo al modelo de Hollywood— se construye con arreglo al subconsciente del patriarcado: «las narraciones fílmicas se organizan por medio de un lenguaje y un discurso de base masculina, paralelos al lenguaje de ese subconsciente. La imagen de Sara Montiel es la misma para el espectador y la espectadora españoles, pero esta última, aunque podría perfectamente situarse a la par que el hombre en términos de represión sexual, se encuentra interpelada en la inconveniencia de emular a las protagonistas de los argumentos, cuyas transgresiones siempre son castigadas.

Sin pretender sobreanalizar una imagen cuyo mensaje resulta sobradamente explícito, sí considero conveniente retomar la noción de cuplé como vehículo subversivo, en tanto la espectadora no fija su mirada en el cuerpo si no en la canción y, por ende, en los momentos específicos en los que la protagonista, sobre el escenario, proyecta una iconografía alternativa al modelo femenino oficial doméstico y maternal.

---

<sup>206</sup> Galán, D. y Lara, F. (1973, 28 de abril). «Entre Antonia y Sara: acercamiento a un mito». *Triunfo*, nº552, p. 31.

Por último, dentro de la producción colaborativa de significados sobre la estrella, alcanza una especial relevancia la lectura, crítica y utilitaria, realizada por el público homosexual, el más atento a las posibilidades disidentes de los productos culturales tradicionalmente considerados a la sombra de los valores del discurso oficial.

La problemática que la lectura de las divas cinematográficas desde la óptica *camp* homosexual pone de nuevo sobre la mesa el eterno debate sobre el grado de construcción o esencia de la feminidad. Alberto Mira (2008) ataja la cuestión sosteniendo que la objetificación a la que se somete a estrellas como Mae West, Marilyn Monroe y, en nuestro caso a Sara Montiel, se realiza con arreglo al exceso de feminidad exhibida sin ambages por esta clase de mujeres. Esa feminidad excesiva se celebra precisamente por su capacidad para desestabilizar las categorías clásicas impuestas por la norma heterosexual, abriendo paso a nuevas articulaciones esperanzadoras para el público gay (Farmer, 2000). No se trataría, por tanto, de una frivolidad misógina de un modelo femenino, por supuesto sujeto a una cuidadosa construcción histórica —construcción que, como se ha señalado antes, supuso el cambio del canon a partir de la década de 1950—, mucho menos un intento de suplantar esas identidades, por lo demás construidas y no innatas, por parte del público y el colectivo homosexual, sino de la lectura crítica de esa particular categoría de feminidad exacerbada que consigue, bien desde la exageración, bien desde la parodia o el simulacro, eliminar o, al menos, empañar y confundir las fronteras socialmente aceptables del género (Farmer, 2000).

La recepción homosexual del fenómeno Montiel ya había sido avanzada, con su intuición habitual, por Terenci Moix cuando reconocía como uno de los pilares fundamentales del mito a

un público de lo que, a imitación de André Gide podemos llamar “corydones” (los “vecinos del quinto” de la Piel de Toro) y que, con Sara, obran como los corydones yanquis con Mae West [...] Grupos de efebos que se amontonan, endomingados, en las “premières” de Sara, apreciando sus frases, resaltando sus abalorios, agradeciendo sus infinitos primeros planos [...].<sup>207</sup>

Más adelante continuaba considerando la importancia de la proyección extravagante de Montiel, en su vestuario, fraseología, simpatía y canciones; las concesiones a la nostalgia;

---

<sup>207</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «Solo para amantes de mitos: Sara Montiel». *Nuevo Fotogramas*, n°1202, p. 6.

y la habilidad añadida de saber escoger a sus galanes, como razones para comprender «por qué este público ambiguo convierte cada estreno Montiel en un acontecimiento social».<sup>208</sup>

La alusión no tan velada a la realidad homosexual partiendo de la novela homófila *Corydon* de André Gide (1929), se vuelve manifiesta en las memorias que publica años después. Rescato las palabras que en el segundo volumen, *El beso de Peter Pan* (1993) dedica a *El último cuplé*, *La violetera* y la propia Sara Montiel como códigos subculturales de referencia. En suma, el discurrir de Montiel entre dos mitos, heterosexual y homosexual, con el que Chris Perriam (2006) conceptualizó a la estrella:

También el mundo homosexual vivía convulsionado por aquel baño de nostalgia. Como sucedió con otros sex-symbols que se acogieron a la coartada de la extravagancia, la guapa hembra iniciaba un pintoresco travase: empezaba como objeto de deseo de los machos y, al punto, pasaba a ser seguida, idolatrada, imitada por numerosas cofradías de maricuelas. La sexualidad exacerbada gasta este tipo de bromas. En cualquier caso, lo único que quedaba claro era que un cuplé citado a tiempo era el santo y seña por la que se reconocían muchos. (Moix, 1993, pp.150-151)

Moix relata posteriormente cómo los cuplés conformaron una suerte de ritual de coqueteo codificado para él y un linotipista de la imprenta en la que trabajaba, de modo que su primera relación homosexual se fraguó en el intercambio de estrofas, miradas y roces hasta culminar la galantería y el deseo bajo la luz fluorescente de un lavabo.

---

<sup>208</sup> *Ibíd.*, p. 7



---

[Fig.17] Presencia metacinematográfica de *Esa mujer* en *La mala educación* (2004)

---

La invocación de Sara Montiel como alcahueta de encuentros furtivos volvió de la mano de Pedro Almodóvar en *La mala educación* (2004). Me refiero, claro, a la escena en el cine Olimpo donde los dos niños tienen su primera experiencia sexual mientras las imágenes de *Esa mujer* se proyectan en la oscuridad de la sala. Se trata del momento en el que el personaje interpretado por Sara regresa al convento del que en el pasado huyó, envuelta en una gasa violeta que sublima su rostro, a invocar el perdón de la madre superiora. La cámara alterna el rostro de Sara, el rostro de los protagonistas y finalmente sus siluetas recortadas, entrelazados sus brazos y moviéndose rítmicamente mientras en la pantalla Sara es rechazada por la madre superiora en nombre de Dios [Fig.17]. Las palabras de Sara, «¿No me reconoce, madre? ¿Tanto me ha cambiado el mundo?», dialogan con la obra en la que se inscriben, pues los protagonistas de *La mala educación*, tras esa experiencia iniciática, serán también cambiados por el mundo y acudirán al reencuentro con la autoridad religiosa culpable de destrozar sus vidas.

Como explica Seguin (2009), el tejido filmico del cine almodovariano tiene un carácter sedimentario que acumula partículas de otros celuloideos en un encuentro especialmente notorio en el caso de *La mala educación*, cuya ficción recibe la irrupción de *Esa mujer* como fuerza visual que «desparrama por cada recodo de la película la silueta de Sara Montiel, desborda de deseos ajenos, de masturbaciones mutuas, de divas para homosexuales, de placeres ocultos» (p. 178).

## 5.2. Análisis de la filmografía seleccionada

En la amplia trayectoria cinematográfica de Sara Montiel en España, son varias las películas que sobresalen como más aptas para explicar el devenir de la actriz en estrella mítica. Considero, sin embargo, que la historiografía ha desatendido dos proyectos clave en relación con su figura como emblema popular incapaz de escapar a su molde mítico. Mientras en *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968) se aprecian las primeras fisuras de la máscara y el agotamiento de un modelo argumental que había sostenido la carrera de la actriz desde su triunfo con Orduña, la colaboración entre Montiel y Juan Antonio Bardem da como resultado, en *Varietés* (1971), una poderosa reflexión sobre el estrellato y su fugacidad, la difícil posición de la mujer artista en el espectro de la feminidad aceptada y aceptable en la España del franquismo y, en fin, las posibilidades del espectáculo como aparato disruptor de esta última.

### 5.2.1. Tuset Street (Luis Marquina, 1968)

De manera casi irremediable la mención a *Tuset Street* implica la asociación mental de la palabra escándalo, fracaso o despropósito. Con una historia escrita por Jorge Grau y Rafael Azcona, la película adquirió su mala fama debido al conflicto entre el director y la actriz principal a consecuencia de constantes discrepancias artísticas que obligaron a Grau a renunciar a la dirección, que asumió Luis Marquina.

En cualquier caso, la producción había encontrado numerosos escollos antes de la llegada del nuevo director. Aún en estado embrionario, el primer guion presentado a la Comisión de Apreciación de Películas fue prohibido de modo rotundo por lo pernicioso del retrato que ofrecía: «acumulación de amoralidades en un ambiente amoral». Todos los informes presentados coinciden en los peligros de los excesos eróticos y pasionales, pero sobresale especialmente el de Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso, para quien no hay salvación posible a un guion prolijo en mostrar:

Sucesivas escenas de cama con variaciones sobre el viejo tema, a veces sazonado y saltado con la vieja religiosidad catalana. Maricas [¿?] con “travesti”, sin “travesti” e incluso negros para que dé más moderno, prostitutas gordas, cojas y borrachas, modelos publicitarias finlandesas y jamonas, niñas de la buena sociedad que se independizan temporalmente para dedicarse también al “campo” en las horas de

hogar y no solamente en la de “paseo”, etc., etc.<sup>209</sup>

Curiosamente, en los informes relativos a la revisión de la segunda versión del guion, autorizado por fin el 6 de diciembre de 1968, el mismo vocal comenta la exagerada precisión con que los detalles señalados fueron suprimidos. Con todo, el permiso de rodaje fue obtenido el 17 de enero de 1968, pero el mismo se suspendió a las pocas semanas. Las razones eran lo suficientemente golosas como para que la prensa especializada no aprovechara el filón, y así encontramos varias noticias que remiten a los encuentros y desencuentros entre el director y la protagonista. Los testimonios recogidos en febrero de 1968 por Maruja Torres en una entrevista doble a Montiel y Grau para *Nuevo Fotogramas*<sup>210</sup> constituyen el mejor ejemplo. Aparentemente el rodaje se encontraba parado por la enfermedad de Patrick Bauchau, protagonista masculino de la película, pero Grau señala también un importante incidente que había comenzado a causar fisuras en el proyecto:

La discusión estalló cuando iba a filmarse un plano de Sara bailando sobre un pódium. Puse la cámara y el objetivo en la posición que consideraba adecuada y ella dijo que con aquel objetivo y posición de cámara iba a quedar mal, y que no sería rodar. «Si alguien tiene que decir si queda bien o no, soy yo», respondí. Y añadí que haríamos un ensayo. Lo hicimos y comprobé que mis órdenes eran acertadas. Entonces me dijo: «Pues a mí no me retratas así. Tú no puedes hundir a Sara Montiel».<sup>211</sup>

Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (1993) ofrecen más información acerca del plano de la discordia:

Cámara en picado. Primero veíamos sus pies encima del pódium iluminado y luego se hacía una panorámica hacia arriba viendo su cuerpo hasta encuadrar el rostro en el último movimiento.

Desde arriba del pódium Sara Montiel se negó a rodar el plano diciendo seguidamente que ella no era ni una señora gorda, ni grotesca, ni cursi, que era Sara Montiel y que quería hacer una película para ella y su público. (p. 404)

Pese a todas las complicaciones, Jorge Grau había manifestado su interés por terminar la película, a la que además continuaba ligado por contrato. Pero tan solo una semana después de la entrevista citada, confiesa a *Nuevo Fotogramas* la ruptura definitiva

---

<sup>209</sup> AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04975, expediente 41033.

<sup>210</sup> Torres, M. (1968, 9 de febrero). «Sara Montiel y Jorge Grau: frente a frente». *Nuevo Fotogramas*, nº1008, pp.12-14.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 13.

con el proyecto, su descontento y la tristeza de no culminar «una película frustrada»<sup>212</sup>.

Había razones para el desencanto. Como cuentan Rimbau y Torreiro (1999) el proyecto inicial planteado por Grau para *Tuset Street* fue visto como feliz oportunidad para la promoción y puesta de largo de la Escuela de Barcelona, movimiento surgido en la década de 1960 que pretendía renovar el paisaje cinematográfico a través de una distinción total con aquello que se hacía en Madrid. En términos generales, la Escuela de Barcelona fue más bien un grupo de contornos variables e informales, aglutinado en el deseo de una estética espoleada no solo por la asfixia del propio franquismo, sino definido en virtud de todo aquello a lo que se oponía:

Frente a un cine que se pretende «social y realista», cuya paternidad se adjudica a la novela de los años cincuenta, [...] a Antonio Machado y a otros cejjuntos miembros del 98, aparte, claro está, del neorrealismo italiano; [...] los catalanes preconizaron un cine pretendidamente más imaginativo, buscando sus raíces en los escritores argentinos Borges y Cortázar o en los poetas simbolistas, Mallarmé o Baudelaire, y cultivando engreídamente un refinamiento más «europeo». (Hernández y Revuelta, 1976, p.73)

Paradójicamente, el desarrollo del movimiento se debió en buena medida a una figura proveniente de la experiencia «mesetaria», el productor, guionista y militante comunista Ricardo Muñoz Suay, hombre clave en las Conversaciones de Salamanca y uno de los fundadores de la productora UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica) — responsable de auspiciar proyectos como *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)—. Muñoz Suay fue el altavoz de la Escuela de Barcelona, acuñando el término y escribiendo columnas semanales sobre la misma en la revista *Fotogramas*, a la sazón la plataforma principal para su promoción.

No resulta extraño, por tanto, que también estuviese en sus manos la realización de una película sobre la calle Tuset, punto de referencia para los miembros del movimiento. Fue por tanto Muñoz Suay quien medió entre Jorge Grau y la productora Suevia Films, consciente de que la introducción de la Escuela de Barcelona en la industria convencional podría asegurar la rentabilidad de futuros proyectos, e intuyendo quizá las dificultades que de hecho vivieron los cineastas adscritos al grupo en el alcance comercial de sus películas. Por otro lado, Jorge Grau era, además, un joven director que contaba con sobrada

---

<sup>212</sup> Spiegel, O. (1968, 16 de febrero). «Al habla Jorge Grau». *Nuevo Fotogramas*, nº1009, p. 3.

experiencia y el beneplácito tanto del círculo madrileño, como del barcelonés, deslumbrado este último por la lectura contemporánea que había hecho del mito de Acteón en la película homónima de 1965. Incorporando a Grau a la Escuela, cabía la posibilidad de que se contagiase su credibilidad en la industria, que siempre había financiado los proyectos del barcelonés (Rimbau y Torreiro, 1999).

De nuevo gracias a Muñoz Suay se consigue la colaboración de Azcona para la elaboración del guion, con los problemas que ya se han comentado. No se logra, empero, que la productora acepte a Serena Vergano para el papel protagonista, como pretendía Jorge Grau. Suevia Films impuso como condición a Sara Montiel, que lograría así revitalizar su carrera y que además también financiaba el proyecto. Es de hecho su presencia, como diva de un cine industrial que desde la Escuela de Barcelona se percibía caduco y afín a las estructuras del régimen, la que certifica los contrastes que estos cineastas planteaban, dando como resultado una obra, a mi entender y paradójicamente, mucho más redonda de lo que cabría suponer.

*Tuset Street* relata la historia de Jordi (Patrick Bauchau), un joven relaciones públicas y vividor que, a instancias de su amigo Miki emprende la conquista de una célebre vedette del Molino, Violeta Riscal (Sara Montiel), lejana a las esferas habituales que frecuenta su grupo, la moderna calle Tuset, y por lo tanto un reto para el altivo donjuan. Lo que comienza como una apuesta, y pese a los choques culturales que se perciben entre ambos, termina en progresivo enamoramiento. Pese a todo, su romance se consolida en secreto, en excursiones y escapadas que mantienen a Violeta alejada del ambiente de Tuset y a Jordi cada vez más asiduo a los espectáculos del Molino. Germina la esperanza de un amor verdadero. Pero todo se trunca cuando Violeta, molesta por no haberse integrado en el grupo de amigos de Jordi, acude de improviso al pub donde suelen reunirse y comprueba que su relación es objeto de burla. Desprecia entonces a Jordi y pone fin a sus encuentros. Aunque el joven intenta recuperar la confianza y afecto de la vedette, ambos terminan regresando a sus espacios de sociabilidad habituales.

Pero como anuncia su nombre, *Tuset Street* también puede percibirse como un capítulo en la historia urbana de Barcelona. La historia de amor y desamor entre Jordi y Violeta es tan solo un gancho para inmortalizar la que fue la arteria principal de la ciudad burguesa y enfrentarla a otra realidad, más sórdida y pacata representada por el Molino y su público.

Tuset Street, calle Tuset, carrer de Tuset, he aquí el último grito de la actualidad barcelonesa, el lanzamiento europeo de una ciudad que, por muchos conceptos, puede atribuirse el título de adelantada europea de la Península. Chicas con minifalda, caballeretes vestidos a la nueva moda, bares decorados con carteles de ciencia ficción, boutiques sofisticadas, peluquerías internacionales, replanteamiento de las relaciones intersexuales. No, no. No se alarmen. Todo es aún modesto, incipiente. No estamos en Londres, ni en París, ni en Nueva York. Pero en un país que, como el nuestro, conocía solamente hasta hace poco las almendras garrapiñadas y las tortitas de aceite, en un país que tiene una clara propensión al luto y donde los novios se pasan toda la tarde sentados en un bar, tomando un vermouth corriente con aceitunas, la calle Tuset, con todas sus insuficiencias, es necesariamente noticia.<sup>213</sup>

El reportaje que sobre la calle Tuset realizaba la revista *Triunfo* meses antes de que comenzase el rodaje de la película es ilustrativo del ambiente inquieto que vivía la ciudad a finales de la década, momento en el cual no solo surgió un acercamiento a lo cinematográfico diferente si no un *modus vivendi* también inédito, cosmopolita y periférico. A lo largo de varios artículos publicados en *Tele/eXprés* el periodista Joan de Segarra bautizó esta suerte de estrato social como *gauche divine* («izquierda divina»), en lo que fue un acierto publicitario y un paraguas lo suficientemente amplio como para abarcar a un grupo heterogéneo de creadores. Fotógrafos como Oriol Maspons o Colita; escritores como Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ana María y Terenci Moix; arquitectos y diseñadores como Ricardo Bofill y Oriol Bohigas; cantautoras como Guillermina Motta o Serrat; editoras como Esther Tusquets o Rosa Regàs; cineastas como Jacinto Esteva, Joaquim Jordá o Carlos Durán, todos ellos pertenecientes a la Escuela de Barcelona, junto como modelos y actrices como Teresa Gimpera o Serena Vergano.

Quedaban todos ellos unidos por su posicionamiento antifranquista pero sobre todo por un estilo de vida que se presumía hedonista y frívolo, críticas asumidas sin mayor problema, pues la pertenencia al conjunto llevaba aparejada una necesaria autocrítica.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> J.S (1967, 21 de octubre). «Tuset Street». *Triunfo*, nº281, p. 38.

<sup>214</sup> El libro de Ana M<sup>a</sup> Moix *24 horas con la gauche divine* (Lumen, 2001) es un buen documento para comprender la percepción que de sí mismos tenían sus integrantes. Como cuenta la autora en el prólogo, la obra formaba parte de un encargo editorial escrito en 1971 que no prosperó, publicándose treinta años más tarde. Además de una excelente crónica social de esos años, el libro incluye una serie de entrevistas realizadas a personalidades relevantes de la vida cultural barcelonesa, en las que Moix planteaba la difícil pregunta sobre qué era y qué no era la *gauche divine*. Con mayor o menor fortuna y elocuencia, el elenco entrevistado convenía en al dificultad de definir claramente los límites del grupo. Algunos, como el fotógrafo Oriol Maspons comentaban divertidos que «algún detractor ha dicho que la *gauche divine* es un grupo de presión de gente de izquierdas que vive como Dios. Pero esto es un sofisma, ya que Dios, aunque ambidiestro, es de derechas» (p. 104). Oriol Regàs, creador de la sala Bocaccio, confirmaba: «todos son de izquierdas, aunque hacen lo posible para vivir como la gente de derechas» (p. 122).

Buena prueba de ello es la fugaz exposición de cerca de setenta fotografías del grupo realizadas por Colita, que se mantuvo durante 48 horas en la sala barcelonesa Aixelà en 1971. Con el título *La gauche qui rit* (La izquierda que ríe) —invención del humorista Perich alusiva a una conocida marca de quesos— se demostraba la capacidad autoparódica del conjunto.

Es quizá Jaime Gil de Biedma el que mejor ha resumido los rasgos del grupo:

Creo que *gauche divine* va unido a creer, por ejemplo, en la libertad de expresión, en la libertad sexual, en la igualdad de sexos, de clases y de razas... Pero no como una consigna encaminada a la acción, sino como condiciones inherentes a la mentalidad de uno y a su modo de vivir.

A eso se añade —y aquí me parece que entra lo específicamente barcelonés— que esas gentes son, en su mayoría, de clase burguesa y gozan de una cierta independencia económica que les permite vivir como les da la gana a partir de las ocho de la noche, cosa que no ocurre con tanta frecuencia en el resto del país. En sus actitudes, no reivindican más libertad que la de su vida personal y la de sus amigos. Se trata de un programa mínimo, pero de aplicación inmediata.<sup>215</sup>

Frente a estas críticas, estudios recientes como el de Patricia Mayayo (2020) señalan la necesidad de estimar las prácticas cotidianas de los *divinos* como herramientas de desobediencia en una dimensión micropolítica, pues al otorgar a la ciudad el protagonismo absoluto y, en fin, la responsabilidad incluso de la génesis del grupo, sus miembros pusieron sobre la mesa un importante debate en los años del llamado «porciolismo»<sup>216</sup> y la especulación urbanística. Algo similar expone Ángeles Alpe (2019) al cartografiar el mapa literario de la ciudad que descubría y construía la rama literaria de la *gauche divine*: «el grupo se formó gracias a puntos de encuentro de carácter público [...] La equivalencia entre bares y generación se percibe ya desde el título que le da Jaime Gil de Biedma a su *Revista de bares (o apuntes para una prehistoria de la gauche divine)*» (p. 25).

Desde el punto de vista fílmico, la cámara de los cineastas de la Escuela de Barcelona también logra capturar esa tentativa de construir una nueva ciudad. Las calles de Barcelona se convertían, de un lado, en escenario privilegiado de las narraciones, en una protesta más o menos explícita en *Dante no es únicamente severo* (Esteva y Jordà, 1967); por otro, en un campo de experimentación para ficciones novedosas a caballo entre la ciencia ficción y

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>216</sup> Periodo referido a la alcaldía de Josep María Porciolés en Barcelona, entre los años 1957 y 1973.

la fantasía, que se alejan del retrato más realista del entorno urbano, como *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965). Para Jean-Paul Aubert (2005) otras películas como *Biotaxia* (José M<sup>a</sup> Nunes, 1967) muestran también la fascinación por la arquitectura modernista y el legado de Gaudí, mientras *Noche de vino tinto* (José M<sup>a</sup> Nunes, 1966) y *Tuset Street* (1967) se construyen con una vocación más documental, retratando la Barcelona de la época, sus calles, sus bares y la juventud que los poblaba.

Es en efecto *Tuset Street* la película que mejor captura el cosmopolitismo de la calle a la que alude.<sup>217</sup> Desde el Pub Tuset a la mítica discoteca Bocaccio, pasando por la sala musical ligada a la *nova cançó*, la Cova del Drac, la película recorre todos los lugares que resultaron emblemáticos para esa juventud rebelde y burguesa que buscaba la analogía con ciudades como París, Londres o Milán. No obstante, se trataba también de enfrentar esta utopía urbana a la realidad, local y nacionalmente atravesada aún por una dictadura. La película se articula por tanto de acuerdo a dos universos que tensionan y se exponen por medio de varios contrastes: los espacios públicos y privados, los géneros musicales y los prototipos de feminidad.

Por lo que respecta a los espacios públicos de sociabilidad la oposición está clara. Frente al Bocaccio, cuyo interior fue diseñado por Xavier Regàs mezclando elementos que remitían y actualizaban la tradición modernista con las formas pop en lo que podíamos definir como estilo neoliberty, aparece el Molino como establecimiento representativo del Paralelo barcelonés y de un tiempo que se muestra pretérito tanto por su tipología arquitectónica como por los espectáculos de cabaret que acogía. También la Cova del Drac, situada en el sótano de la cafetería Drug Drac Store y que ofrecía en exclusiva espectáculos en catalán funciona como lugar de contraste entre los estilos de vida de los protagonistas. El local auspició muy especialmente a los integrantes de la *nova cançó* y aparece representado en la película como lugar de carácter más íntimo donde el público disfrutaba de la actuación del cantautor catalán Toni Moreno.<sup>218</sup> Por oposición, el espacio de ocio al que acude Violeta con sus amigos y en compañía de un Jordi visiblemente incómodo, es

---

<sup>217</sup> No deja de resultar curioso que Marciano de la Fuente, director general de Proesa, acompañase el guion con una carta dirigida a la Dirección General de Cine señalando entre las fortalezas de la película para su consideración de cara al Interés Especial no solo su ambición artística con un uso revolucionario del color, sino que el tema «es de interés suficiente, puesto que se apoya en una dura crítica sobre la problemática de la juventud actual influenciada por corrientes extranjerizantes». AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04975, expediente 41033.

<sup>218</sup> Su participación cantando el tema «El penjat» no aparece acreditada en la película.

un tablao flamenco, ruidoso y alegre.

La propia música que aparece ligada a estos lugares de ocio construye otro punto especialmente notorio en la divergencia que se busca retratar. La banda sonora compuesta por Augusto Algueró a partir de ritmos de *bossa nova* y *soul* acompaña a los integrantes de la *gauche divine* en sus momentos más lúdicos. El tema principal del filme «Tuset Street», obra de Algueró, Antonio Guijarro y Phil Trim, funciona como leit motiv del propio callejero y sus locales, y se emplea como música diegética que los protagonistas bailan la noche de su encuentro. Por el contrario, los cantables de Sara Montiel, en su mayoría composiciones de Rafael de León, cumplen la misma función que en sus películas, circunscritos a sus actuaciones en el Molino e informando sobre los diferentes estadios del romance y posterior ruptura con Jordi.

También los espacios privados, representados por las viviendas de Jordi y Violeta, confrontan visualmente los mundos de ambos. Al piso de paredes monocromas de intensa tonalidad violeta, repletas de espejos dorados, fotografías, cuadros y decoración recargada que remite inmediatamente a los interiores habitados por los personajes de Sara Montiel, se opone la vivienda automatizada y completamente moderna de Jordi. Él mismo admite en un momento de la trama que todo en ella es de papel, y en efecto sus perfiles innovadores se muestran menos rotundos que las estancias más tradicionales de la casa de la vedette. Se antoja la casa de Jordi un moderno laberinto, preludio, en cierto sentido, el complejo Walden 7 diseñado por el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill. Arriesgado conjunto de viviendas autogestionadas planteado como desafío «al concepto de propiedad privada y el modelo de familia tradicional» (Mayayo, 2020, p. 573), en tanto que manifestación más clara de ese proyecto político que los divinos pretendían.

La última y más explícita polarización surge en el terreno de la feminidad, representado en la actriz y modelo Teresa Gimpera como encarnación de un tipo de mujer liberal, joven, moderna y yeyé, y en Sara Montiel —de casi 40 años en el momento— en un papel ante todo autorreferencial pero que, al tiempo, sirve como expresión del arquetipo de la artista de variedades. Se identifican estos modelos, además, con los espacios que pueblan: Teresa Gimpera, símbolo publicitario del Bocaccio y una de las fundadoras de la sociedad gestora de la discoteca, personifica la calle Tuset y la España moderna, sofisticada y burguesa que ambicionaba la *gauche divine*; Montiel funciona como símbolo del Molino, más exuberante, más española y por ende menos cosmopolita, que se relaciona con los

hombres con un deseo explícito. El personaje de Sara condensaba sus papeles anteriores: cupletista abandonada o traicionada por sus amantes, sin expectativas de felicidad conyugal, pero con éxito en el ámbito profesional del cabaret. Su nombre, Violeta, puede interpretarse como guiño no tan velado a *La violetera* y anticipa la intención que el primer director y autor de argumento, Jorge Grau, pretendía para con Sara. «Quiero aprovechar todas las cualidades que han hecho un poco mítica a Sara y darle una dimensión más humana»<sup>219</sup>, manifestaba ilusionado el cineasta en una entrevista a *Fotogramas* en diciembre de 1967, en la que aseguraba, además, que el papel estaba escrito para la actriz.



[Fig.18] Secuencia del «striptease» de Violeta en *Tuset Street* (1968)

---

<sup>219</sup> Spiegel, O. (1967, 15 de diciembre). El caso «Tuset Street». Habla Jorge Grau. *Fotogramas*, (1000), p. 11.

En su brillante análisis sobre la película, Jean-Paul Aubert (2000) estima que el personaje de Violeta Riscal se construía en la oscilación constante entre el artificio y la realidad patética, porque la operación que Grau puso en marcha consistía en despojar a la actriz de su máscara estelar y revelar la mujer que se escondía tras el artificio. Aubert observa esta operación plasmada simbólicamente en la escena correspondiente al primer encuentro entre Jordi y Violeta en casa de esta última. La vedette se quita la peluca rubia y las pestañas postizas en una primera tentativa de mostrarse ella misma, algo que ocurre una vez se enamora de Jordi y le confiesa su verdadero nombre, Ana. Los elementos que la mujer va retirando los ubica Jordi en un busto de mármol que recibe en su hieratismo frío y perfecto cada uno de los postizos [Fig.18]. Esta suerte de striptease revela el ideario que tanto la Escuela de Barcelona como el propio Grau compartían para el trato verista de los actores y las actrices. Precisamente Grau incluye en su libro *El actor y el cine* algunos apuntes sobre la difícil traslación fílmica del desparpajo de la mujer española, un impedimento casi psicológico en el que «esa “verdad” que respiran las mujeres en España, se esfuma fácilmente ante una máquina de fotografiar, y, mucho más, ante una cámara cinematográfica» (Grau, 1962, p.266).

Grau comenzaba con esta apreciación un breve análisis de la figura de Sara Montiel y su dominio absoluto y eficaz de los focos y la cámara en su devenir en estrella de cine. Ajeno a lo que aún estaba por ocurrir en el rodaje de *Tuset Street*, consideraba estos rasgos como, al menos, una aportación original al cine español, pero reconocía que la actriz «había aprendido que se trata de fingir y no de ser, lo cual le había dado la necesaria seguridad para imprimir esa intención que, unida a su belleza, tan fuerte impacto causa en el público medio» (Grau, 1962, p.267).

La cámara que aspiraba a traspasar el mito y llegar a la persona era del todo incompatible con una estrella como Sara Montiel, habituada a llevar consigo una media con la que cubrir la lente del dispositivo para que los primeros planos de su



[Fig.19] Jordi observando la actuación de Violeta en El Molino

rostro adquiriesen una veladura inconfundible. Puede apreciarse este distintivo monteliano en otro momento de fuerte carga simbólica hacia el final de la película, cuando, tras la ruptura Jordi acude al Molino para ver actuar a Violeta. Borracho y apesadumbrado, el playboy juega con su copa como filtro que encuadra a la vedette. La distancia que separa a los antiguos amantes y a la propia Sara Montiel de los presupuestos cinematográficos más vanguardistas se representa en la deformación del cristal, que difumina la silueta de la actriz [Fig.19].

A excepción de la escena que muestra a la actriz bailando en la discoteca Bocaccio, con una cierta rigidez que, pese al recreo aparente anuncia lo impostado de su figura en ese entorno, el personaje de Violeta Riscal se expresa en el mismo lenguaje de primeros planos y encuadres precisos tan ensayado por la actriz a lo largo de su filmografía. Elementos para reforzar la artificiosidad de su persona y personaje, engalanada con atuendos vistosos pero anticuados que contrastan con el estilo desenfadado del resto de mujeres del elenco, como Emma Cohen o Teresa Gimpera. La cámara captura a estas jóvenes sin ningún tipo de restricciones —lo que cuentan provocó los celos en Montiel y aceleró las tensiones en el set de rodaje—. Como advertía el propio Grau, la cualidad de la fotogenia del actor y la actriz se relacionaba directamente con la franqueza y la espontaneidad. Se trataba de «ofrecerse sin engaños a la observación minuciosa de la cámara, aceptando virtudes y defectos propios, armonías y desarmonías, como elementos de un solo conjunto cuya belleza no depende tan solo del físico sino también —y principalmente— del espíritu» (Grau, 1962, p.119). No obstante, lo que podría estimarse una pequeña apertura hacia el libre albedrío en la mostración de la mujer, deviene en un renovado canon de belleza. La búsqueda de nuevas musas frente a un *star system* ya caduco, tanto en su fundamento como en edad, dio como resultado la aparición de toda una serie de protagonistas que nada tenían que ver con las estrellas folclóricas pero que se encontraban igualmente investidas de una relación muy particular con el medio audiovisual. Era la publicidad con sus maniquís la que imponía ahora el molde a partir del cual materializar el nuevo estereotipo.

La revista *Fotogramas* registra a finales de 1966 la aparición de «la modelo» como nuevo personaje cinematográfico, aprovechando la ocasión para entrevistar a Teresa Gimpera, cuyo salto de la publicidad al cine había tenido lugar de la mano de la Escuela de Barcelona. El reportaje que precede a la entrevista presenta así la cuestión:

Hasta ahora, la MODELO estaba ahí, en el cartel publicitario, en la televisión o en la revista. Nos habíamos acostumbrado a verla sin mirarla. El cine se ha propuesto desenmascarar, descubrir, analizar lo que existe tras la sonrisa o el gesto de la “cover girl” o de la modelo de alta costura.<sup>220</sup>

Sin embargo, a la hora de comentar el debut de Gimpera como protagonista de *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), la revista señala que «no tuvo que interpretar, sino simplemente posar»<sup>221</sup>. Ocurre entonces lo que Violeta Kovacsics (2022) tan bien ha sintetizado como «mujer enigma». Pese a la omnipresencia de Gimpera en la televisión, el cine o las revistas, su cuerpo y su rostro no pueden deshacerse de su «condición de icono». Construida de acuerdo a una mirada masculina heterosexual, «la modelo era una idea, una posibilidad, una fantasía; y la actriz trasladó este poder fascinador de su rostro a la gran pantalla» (Kovacsics, 2022, p. 310). Su condición de ser inalcanzable repercute, por tanto, en un deseo también inaccesible y reprimido. En *Tuset Street* abundan los planos en los que su rostro queda encerrado en los límites de un espejo, apareciendo luego siempre pendiente de Jordi, plegada a sus caprichos, no como amante si no como amiga. Pero incluso en esta compadrería se impone la jerarquía de género: es Teresa quien despierta a Jordi, la que le prepara la comida, arregla su casa, le socorre cuando está borracho... En ese rol pasivo de cuidadora se nos muestra la contradicción imperante en esas nuevas costumbres en apariencia liberales y transgresoras: todas las mujeres pretendidamente modernas revolotean alrededor de Jordi; la modernidad es más aparente, estética, que otra cosa.

Con todo, el personaje de Violeta Riscal se revela más auténtico y capaz de confrontar al playboy consagrado, echarlo de su vida y hacer valer su orgullo. En su enfrentamiento con Jordi es capaz de detectar la naturaleza de esas nuevas relaciones: «quédate con tus muñecas de papel»<sup>222</sup>. Al final también Jordi comprende su error mientras hojea un ejemplar de la revista británica *Observer* sobre la cultura underground<sup>223</sup>, al tiempo que la

---

<sup>220</sup> «La modelo: personaje cinematográfico». (1966, 18 de noviembre). *Fotogramas*, nº944, 16.

<sup>221</sup> Torres, J. F. (1966, 18 de noviembre). «Entrevista a la modelo más fotografiada de España». *Fotogramas*, nº944, p. 19.

<sup>222</sup> La problemática derivada de las calidades de los materiales en el conjunto Walden 7 ejemplifica la debilidad del proyecto moderno. La cualidad endeble del papel determina un éxito fugaz: «la vida social de este barrio vertical y las fiestas de sus vecinos fueron memorables, hasta que la degradación física del edificio empujó a muchos de sus moradores a huir» (citado en Mayayo, 2020, p. 576).

<sup>223</sup> Se trata del número correspondiente al 3 de diciembre de 1967. Por tanto, coetáneo con la producción de la película y cuya aparición debe entenderse entonces dentro de la voluntad de retratar el ambiente cosmopolita de la *gauche divine*, y su atención hacia lo que estaba ocurriendo en los principales enclaves europeos que se pretendían emular.

banda municipal recorre la calle tocando un pasodoble. La reconversión de la calle Tuset siguiendo el modelo de Carnaby Street no es solo inalcanzable sino falsaria. Frente a la modernidad impostada que se pretende, termina por reclamar la honestidad de la calle Robadors: «Todo lo triste que tú quieras pero por lo menos es verdad».

La recepción de la película al momento de su estreno puede registrarse también en la revista *Nuevo Fotogramas*, que cultivó en su Consultorio el escándalo del rodaje. Así, pudo leerse en sus páginas una crítica que culpaba directamente a Sara Montiel del fracaso de la obra:

¿Qué hace nuestra S. Montiel? Pues sencilla y groseramente: estropear el acierto cinematográfico, apartar la euforia que se experimenta al comienzo del film (un juego de cámara espléndido) y hacernos perder por completo las esperanzas de verla en un plan ya imposible en ella, ¡el de actriz! ¡Qué ironía reunirlos en una secuencia con Teresa Gimpera! ¡Qué sinceridad tan natural la de Gimpera y qué vulgaridad resta a la estrella! Esto es un crimen, un acto sin origen exacto. [...]

Es doloroso haber esperado tanto y tener ante nosotros tan poco, porque Tuset Street, a pesar de sus secuencias espontáneas, de sus planos magistrales, retratando la vida y costumbres de la juventud pop barcelonesa, nos trae el color antiguo de una estrella en franca decadencia, porque Sara Montiel lo está.<sup>224</sup>

Tan solo dos números después, el Consultorio recogía una mayor amplitud de puntos de vista con objeto de clausurar por fin el tema. Las tres cartas publicadas coinciden en la defensa de la actriz, calificando de vergonzoso lo expuesto en la publicación anterior y reconociendo que los fallos de la película no pueden imputarse a Montiel. Sorprende, en ese sentido, la conclusión de uno de los lectores, convencido de que la mala reputación de la obra a ojos de la crítica se debe únicamente a que está protagonizada por la actriz manchega. Pero acierta, además, al considerar que, pese a su presencia, la película es mucho más coral:

Por muy diva que sea esa señora, hay que darle el mérito, en esta película, de saber hasta qué punto se ha sacrificado el guion, pues creo recordar que es la primera vez en que no sale en absoluto como protagonista. En sus anteriores no pasaban dos fotogramas sin que ella no saliera, cosa que no ocurre en ésta, donde Patrick Bauchau tiene mucho más papel que ella.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> William, J. (1968, 27 de septiembre). «Tuset Street: último acto». *Nuevo Fotogramas*, n°1041), p. 2.

<sup>225</sup> Mr. Belvedere. (1968, 11 de octubre). «Consultorio. Tuset Street: ¿último acto o primer round?». *Nuevo Fotogramas*, n°1043, p. 2.

### 5.2.2. *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971)

Para mí la mejor película de Juan Antonio Bardem es *Varietés*, como la mejor película de Mario Camus, después de *Los santos inocentes*, es *Esa mujer*.

Juan Antonio hizo muy buen trabajo con los caracteres de todos los personajes, no solo con el mío. Y suya es la escena de amor más bonita de todo mi cine. Todo eso es mérito de Juan Antonio, que hizo la película como él quiso. (Montiel y Villora, 2000, p.368)

Sara Montiel cuenta en sus memorias que el fracaso de *Tuset Street* no fue impedimento para perseguir su empeño por habitar un mundo artístico más inquieto y revolucionario que el que acostumbraba, razón que explica sus trabajos con Mario Camus y Juan Antonio Bardem, directores que ella misma habría propuesto a las productoras. Los buenos recuerdos que la actriz atesora de su colaboración con Bardem son compartidos por el cineasta, que considera *Varietés* un trabajo más que se resolvió bien y con gran éxito. Él mismo asegura que la oportunidad surgió de manera un tanto azarosa, pues en principio el director iba a realizar una versión musical de Carmen protagonizada por Rocío Dúrcal que el embarazo de la actriz imposibilitó (Julio Abajo de Pablos, 1996). El productor Luis Sanz sugirió entonces a Bardem la propuesta de llevar al terreno musical el argumento de su película *Cómicos* (1954), un relato en clave documental de las compañías teatrales de repertorio inspirado por el guion de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950). Finalmente fue Eduardo Manzanos el productor que le contrató, a instancias de Sara Montiel, para llevar a cabo una idea similar, pero por supuesto condicionada al lucimiento de la actriz, requisito que Bardem comprendía bien: «Si Sara es la protagonista, hay que hacer una película a favor de Sara y no contra ella [...] el vehículo es ella, y la que vende el producto, la estrella, es ella» (Julio Abajo de Pablos, 1996, p. 93).

En este sentido, Bardem consideraba que el argumento de *Varietés* se desmarcaba de la línea habitual de Sara Montiel, otorgándole la posibilidad de demostrar sus cualidades como actriz, pero lo hacía aprovechando la condición de vehículo de expresión nacional de la estrella: «el elemento que tenemos es una mujer muy guapa que canta muy bien cierto tipo de canciones. Entonces lo que hay que hacer es algo que nos guste a todos. No “Los hermanos Karamazov”, sino otro tipo de historia».<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Bustamante, J. (1971, 21 de mayo). «Bardem, maestro de Sara». *Nuevo Fotogramas*, nº1179, p. 7.

Poco importaba la opinión del director. La crítica especializada recriminó con dureza a Bardem una producción que se consideró un proyecto movido únicamente por necesidades económicas. La Montiel y sus cuplés eran una de las constantes del cine español comercial que movimientos como la Escuela de Barcelona o el Nuevo Cine Español, auspiciados por las nuevas políticas cinematográficas de José María García Escudero, pretendían enfrentar. Irreconciliable, por tanto, con la figura magistral de Juan Antonio Bardem que, con *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) ostentaba la paternidad de un cine crítico, al margen del aparato industrial cuyas afecciones, tan certeras como canónicas, él mismo había señalado en las Conversaciones de Salamanca. En ese sentido, en el libro *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los '70*, publicado en 1975, se incluye una breve reseña sobre la película que reconoce que ese mal despertar del sueño del Nuevo Cine Español tuvo más que ver con el agotamiento creativo de sus directores que con el particular contexto sociológico y censor. Sus autores, Norberto Alcover y Ángel Antonio Pérez Gómez, matan definitivamente al padre: «ya es hora de que nosotros nos tomemos en serio que Bardem, como autor cinematográfico, ha fenecido. Y bien muerto que está» (Alcover y Pérez, 1975, p.253), que sienten ha traicionado la condición de baluarte intelectual del cine nacional.

¿Cómo se produce esta defunción de las esperanzas e ilusiones del cine español? Por supuesto debido a la antropofagia de doña Sara Montiel, cuyo conflicto en el rodaje de *Tuset Street* preparó el terreno para el aluvión de críticas por su colaboración con Bardem:

No encuentro ninguna excusa para este bochorno, como no sea la urgente necesidad de alimentar a una familia. Cualquier otra justificación de Bardem pienso que debe rechazarse. Más aún, el crítico que no censure duramente lo acaecido, está traicionando las mismas esperanzas que ese “dios” hizo nacer en todos en los años cincuenta. Si entonces criticara nuestra venta infantil a los americanos o pusiera en boca de las jóvenes generaciones palabras de seria advertencia o gimiera por la mezquindad de la provincia española, ahora somos nosotros los que le echamos en cara ofrecerse como merienda otoñal a un exponente de la España irredenta que se alimenta de cuplés y carnes. Cuando uno adquiere categoría de “maestro”, tiene la obligación moral de portarse como tal. (Alcover y Pérez, 1975, p.247)

Comprobamos que el uso de la metáfora sobre las apetencias de la actriz estaba bastante extendido, pues ya en 1971 el crítico Jaime Picas hablaba en *Nuevo Fotogramas* en esos términos: «Mal anda la cosa en el cine español cuando la Montiel se permite un Bardem como quien se zampa unas gambas a la plancha y cuando un Bardem es consciente

en inspirarse en el estilo de un Luis César Amadori».<sup>227</sup> La alusión posterior a la boca de la actriz como «ventosa amenazadora de unos labios perfectos»<sup>228</sup> indica la operatividad de ese lenguaje figurado, empleado casi como pretexto para un ensañamiento especialmente airado. José M<sup>a</sup> Caparrós, por su parte, aunque minucioso en los fallos, colectiviza el fracaso de la obra como parte de un cine comercial:

Varietés, por tanto, es un nuevo engendro del cine español. Sin apenas hilo argumental coherente [...], con toques melodramáticos y romántico-moralizantes — aparte del burdo exhibicionismo y “erotismo a la española”—, no pasa de ser un filme chabacano y de poco gusto, pretencioso y sofisticado acerca de la difícil carrera de esa “diva” de los años 30, que nos brinda nada menos que doce canciones “camp”, tan “camp” como la misma Sara. (1976, p.364)

El jurado popular emitió, con mayor o menor tibieza, el mismo alegato reprobatorio en el número especial dedicado a Sara Montiel de la revista *Nuevo Fotogramas* de 1971:

REAL, NACIONAL Y POPULAR” decía Bardem (“NF” número 1179) que quería que fuese su cine. Se ha estrenado, al fin, Varietés, y no es absolutamente nada de todo eso. No sólo es OTRA película de la Montiel, sino el peor film de la carrera bardemiana, irremediadamente perdido ya desde su último film verdaderamente NUESTRO y sí que REALISTA: “Nunca pasa nada”.

[...]Y si él llama a esto cine POPULAR, pues los Masó, Perojo, Ozores & Co., ya no están solos en su tarea de seguir alienando a un público apático y, ¿por qué no decirlo? CADA VEZ MENOS ENTENDIDO EN CINE[...].

[...]El fracaso de Bardem debe hacernos reflexionar, pues el ocaso de las folklóricas y sucedáneas es un signo más de los estertores de este pobre cine nuestro, totalmente perdido en aberrantes comedias de sal gorda y palos de ciego en coproducciones sin gloria. Así, uno de los pilares mantenedores del llamado “cine popular” hace grietas por todas partes, aún ahora que enseñan el ombligo[...].

[...] Bardem, que no es Amadori, ha hecho una película donde todas las escenas están porque deben estar, no importa que no sean causa o efecto unas de otras. Dando un “remake” a la ligera de lo que un día fuera su “Cómicos”, porque aquella era SU película y ésta es la de Sara, donde ella puede usar todos sus trucos (lícitos) para aparecer bella y radiante (que es lo suyo, ¡quía, apañado iba el bueno de Grau pretendiendo lo contrario!), donde un Parra envejecido, poniendo boquita de piñón hace su “reñtrée” con un papelito de galán, que hubiera podido hacer cualquier jovencito mono mono (porque, eso sí, Sara no los quiere feos) y que nos hace exclamar: ¡Ay, Vicente, dónde vas, triste de ti!”, nunca dicho con más propiedad.<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Picas, J. (1971, 15 de octubre). *Nuevo Fotogramas*, n°1200, p. 65.

<sup>228</sup> *Ibíd.*

<sup>229</sup> Nadal, E. (1971, 29 de octubre). «Especial Sara: lo dicen los lectores». *Nuevo Fotogramas*, n°1202,



[Fig.20] Fotomontaje Sara Montiel y Bardem. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (1971)

La revista ilustra la sección con un fotomontaje [Fig.20] que puede ser leído como réplica cómplice a las críticas de los lectores, pero que también permite reivindicar la película desde una perspectiva si no irónica, sí más ajustada a la problemática de asumir la seriedad, la solemnidad, características intrínsecas e inamovibles del cine de autor.

La propuesta de Bardem en *Varietés* reorienta, en efecto, la historia desarrollada en *Cómicos* dentro de la órbita del espectáculo de variedades, más apto para enmarcar la presencia de Sara Montiel. El relato del difícil ascenso a la

cima de la segunda vedette de una compañía itinerante no resulta ajeno al universo monteliano. Al fin y al cabo el reverso de la fama ya había sido establecido por *El último cuplé*, en una precisa y perfecta caricatura de la tragedia clásica (Gubern, 1974), que por otro lado remite al tan frecuente tropo de la decadencia de la estrella, personificado en Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950) (Martín Rodríguez, 1997).

Si en la película de Orduña María Luján ofrecía un modelo de ascenso social meritorio, pero era castigada por transgredir el orden divino al abandonar el primer y casto amor por una meteórica carrera como cupletista, la protagonista de *Varietés* abraza sin disimulo la promiscuidad que se le presupone en su profesión. Su praxis no es ejemplar, pero sí lo es la decisión de abandonar ese medio poco ortodoxo y aceptar las consecuencias de continuar en el mundo del espectáculo sin un padrino. El amargo reconocimiento del precio de la fama, ese doblegarse ante la resignación y la espera, sentenciado en «algún día tendré una oportunidad», anulan el castigo trágico y nos permiten considerar a nuestra heroína dueña, al fin, de su suerte.

En general, Bardem rescata el mismo argumento que presentó en 1954 en el Festival de Cannes con *Cómicos*, en tanto que presenta las tribulaciones de una muchacha cándida

pero resuelta a triunfar, segura de su valía pero condenada a la espera para medrar en una compañía teatral. Una espera que siguiendo las coordenadas que plantea Susan Martín-Márquez (1999), se antoja común en las protagonistas femeninas de provincia que Bardem retrata en *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963). Curiosamente Sara Montiel sí que contó con ese golpe de suerte del que el socio capitalista de la Ana Ruíz de *Cómicos* habla con socarronería: «esperar dignamente porque de pronto aparecerá Cecil B. DeMille y te llevará a Hollywood para hacer de pareja de Clark Gable». Una oportunidad que la catapultó primero a México y posteriormente a Hollywood, dejando atrás las *pequeñeces* que se le ofrecían en España, para adentrarse en esa tierra extraña que, a pesar de su belleza, o tal vez precisamente por ella, no podía ofrecerle sino otros papeles secundarios: «chica descariada, madre soltera, mestiza despreciada por galanes achulados, cabaretera, ladrona de maridos ajenos y cómplice arrepentida de gánsters aztecas» (Moix, 1993, p. 232). En esa digna espera Sara asimiló diferentes máscaras étnicas, incapaz de vencer la barrera que la encasillaba entre la rumbera caribeña y «una india de la hostia» (Montiel y Villora, 2000, p.139).

Tras este aprendizaje la ocasión se presentó de la mano del cuplé, y le permitió al fin reelaborar esa máscara de piel roja hacia una identidad nueva e inmutable. Su figura personifica, de hecho, la transición hacia una nueva tipología del estrellato en el cine franquista, que fijaba ahora su mirada y esfuerzos en el cuerpo de la actriz. Esta ofrece un modelo icónico inmutable al que se plegarán las producciones (Benet, 2017). Un amoldamiento de los argumentos que, en el caso que nos ocupa, resultan especialmente palmarios y posibilitan, incluso, una lectura en clave de correlato de la trayectoria de la actriz. También como la Ana Ruíz de *Cómicos*, Sara acepta el juego de máscaras y asume, en sus múltiples bautismos (Sara, Sarita, Saritísima) una identidad distinta a la propia que, a la vez, la alienta y la retiene en el camino a la reafirmación personal (Gómez, 2006):

[...] Y aparecía un nombre que al principio no reconocí y que me hizo sentir desconocida: Sara Montiel.

Sara Montiel no era yo, pero era yo, pero no era yo. [...] Me costó reconocermé en el nombre de Sara Montiel. No fue hasta mucho más adelante que me acostumbre a él y tuvo algo que ver conmigo. Si Sara Montiel nació en 1944, yo no terminé de entrar en ese nombre hasta 1949. [...] Tal vez me sentía un poco desligada del nombre porque, en verdad, los papeles que me daban eran muy pequeños y, más que identificarme con el nombre, lo que importaba realmente para mí era que había una mujer llamada Antonia que luchaba por sobresalir. La lucha de Antonia, su coraje, su valor, estaban muy por encima de Sara Montiel. (Montiel y Villora, 2000, pp.98-99)

Habría de ser pues, por supuesto, Sara Montiel y no otra la que protagonizase la historia de la compañía *Varietés* 1930; la otra que espera, obediente y bondadosa, su legítimo ascenso al estrellato en un argumento que logra su integridad a través de los números musicales. En efecto, y a diferencia de su predecesora, *Varietés* engrosa la lista de los melodramas musicados de la Montiel, y se construye sobre la base de las canciones que interpreta la artista: «Y yo espero», «Toda una vida», «Lágrimas negras», «La pícaro ingenua», «Te lo juro yo» o «La bien pagá», combinando boleros, coplas y números expresamente realizados para el filme, como «*Varietés*», con letra del propio Bardem.

Al discurrir dentro del modelo estático que imponía la participación de la actriz, *Varietés* presenta a la fuerza diferencias que tienen mucho más que ver con su protagonista que con los diecisiete años que separan el remake de la cinta original. Así, el peso del romance es mucho mayor en la versión de 1971 porque la lectura de Sara Montiel es necesariamente erótica. En la escena de cama que señala la claudicación de la protagonista y sella el acuerdo entre el empresario y la que pasa a convertirse en su querida, impera una metáfora mucho menos tibia que aquel beso furtivo entre Carlos Casaravilla y Elisa Christian Galvé<sup>230</sup>; por supuesto, la castidad se presupone superada en los ambientes de la revista musical, por lo que no cabe esperar de la Ana Ruiz de *Varietés* maneras dubitativas y pusilánimes. Ya al comienzo del film, ante la sugerencia de recato que propone su entonces pareja Miguel Solís (Vicente Parra) por la presencia de su familia entre el público, e intentando al tiempo desengañarlo, Ana esgrime tajante que no es un crimen cantar. «Y menos una canción sentimental, sencilla, con un atuendo... sencillo». Acto seguido, plantea un desafío determinante en su trayectoria posterior: con la representación de «La pícaro ingenua», se ratifican su ambición como vedette y el inminente fracaso amoroso, resultado de no querer someterse al decoro que se espera de una futura esposa.

Asimismo, *Varietés* presenta un final sensiblemente diferente de aquel propuesto en *Cómicos*, aunque sostenido sobre la misma reafirmación de la identidad y agencia de sus protagonistas, quienes logran, en ambos casos, un triunfo propio y honrado, sin el demérito que supone la ayuda de un padrino en el proceso. Sin embargo, si en la primera versión el

---

<sup>230</sup> El guion describe la secuencia en estos términos: «...Y más aún, los amantes, que se aman con verdadero amor sobre camas altas y largas como embarcaciones. Seguramente, eternamente me rodea/ese gran bosque respiratorio enredado/ hecho de grandes flores como bocas y dentaduras/Y extrañas raíces en forma de uñas y manos». (Esta cita poética modificada levemente puede describir el sentido y la forma de la secuencia amorosa de Arturo y Ana. Los diversos planos de la secuencia anterior y los de ésta serán alterados en un montaje creativo)». AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05577.

empresario teatral queda despachado sin ambages, *Varietés* deja abierta la puerta a la reconciliación: «déjame dudar durante un día entero si mi amor es necesario para ti o te basta con esto» le espeta Ana a su promotor.

Tal epifanía sólo podría haberse espoleado por una actuación como «La bien pagá», con la que la protagonista debuta en el espectáculo, y que actúa en un segundo plano como una declaración de intenciones y un reconocimiento del propio camino emprendido hasta la fecha.

Con los arreglos de Gregorio García Segura, la composición de Juan Mostazo que popularizó Miguel de Molina da voz ahora a la protagonista de la copla,<sup>231</sup> y al mismo tiempo permite a Montiel reconocerse en el artificio de su propia máscara, esa que según Terenci Moix esterilizaba cualquier posibilidad para la actriz de producir personajes más allá de sus clichés, y al público de aceptar otros sentimientos y argumentos que no fueran los ya vinculados con el estereotipo:

No debemos ignorar, tampoco, que todo ello tiene poderosos orígenes económicos: a ningún productor, ni a ella misma, interesa una Sara que no sea la Saritísima [...] Tal condicionamiento, estrechamente ligado a una sociedad que ha sido acostumbrada durante largo tiempo a efectuar, ella solita, su propia demanda, parece evitar que Sara

---

<sup>231</sup> A este respecto, Jean-Claude Seguin (1993) observa que tanto *Varietés* en conjunto, como el número de «La bien pagá» en particular, explican la ruptura del mito de Sara Montiel construido sobre la base del modelo de *El último cuplé*. Al coincidir el espectador con el receptor del mensaje que transmite la copla, la mirada ya no es la del voyeur, sino que, por primera vez, se incluye en la diégesis. El espectador ya no es cómplice y queda directamente interpelado. Esto puede recordar en cierto sentido a la dimensión meta-discursiva que Dorothy Arzner planteó en *Baila, chica, baila (Dance, Girl, Dance, 1940)* al cuestionar la posición hegemónica de los espectadores como gozadores del espectáculo. En ella, una tímida bailarina, Judy, interrumpe su actuación de baile para interpelar directamente a los espectadores (masculinos): «Sé que les gustaría que me quitara la ropa para sacarle partido al precio de su entrada. ¡Cincuenta céntimos por tener el privilegio de mirar a una muchacha de una manera que sus esposas no les permitirían! ¿Qué creen que nosotras pensamos en ustedes desde aquí arriba con esas expresiones tan estúpidas que hasta sus madres se avergonzarían?». Como advierte Giulia Colaizzi (2007), la ideología es desvelada y cuestionada la lógica del espectáculo y del aparato cinematográfico, pues nosotros, en calidad de espectadores, participamos «en la gratificación escópica, voyeurística y narcisista que permite la lógica patriarcal de prevaricación» (p. 85).



[Fig.21] Ana y Carmen en el camerino en *Cómicos* (arriba) y *Varietés* (abajo).

Montiel nos dé, algún día, una notable interpretación de Juana de Arco, de la Nora de Ibsen o ni siquiera de una obra de Alfonso Paso. Cualquier cambio sería impensable, porque si el mito de la Montiel nació para quedarse fue a condición de tener todos los recursos asegurados, todas las piezas probadas, sin la menor concesión a la espontaneidad.<sup>232</sup>

Es también Terenci Moix quien apunta más adelante la funcionalidad que la presencia masculina tiene en las películas de Sara Montiel, mero soporte para aupar a la estrella, contrapeso a su carga erótica y, en última instancia, excusa para que la protagonista entone sus canciones. Por lo general podemos encontrar dos tipos de hombres en los melodramas montielanos que producen dos clases de relaciones: mujer-niña y hombre-hombre, y a la inversa, normalmente en

la segunda mitad de la narración, cuando los hombres son más jóvenes que ella. No encontramos en *Varietés* la sumisión de la mujer-niña en ninguno de los dos romances que mantiene la protagonista, pero sí una diferencia de clase en el primer caso, y una relación que se establece por contrato en el segundo. En ambos casos, la posibilidad de réplica se da gracias al escenario —al cantar «Toda una vida» Ana se declara a Miguel— que iguala e incluso eleva a la mujer sobre la pareja. Se llega entonces, escenario mediante, al estadio final: «un enfrentamiento de potencias eróticas colocadas a un mismo nivel y que, huelga decirlo, desfigura completamente la realidad de este tipo de relaciones en la sociedad actual. O por lo menos dentro de su “moral” oficial»<sup>233</sup>.

A propósito de los personajes, otra de las particularidades de *Varietés* es la sustitución de Marga por el ventrílocuo, un hombre visiblemente enamorado de la protagonista que actúa como amigo y consejero. De este modo, todo el peso de la solidaridad femenina que en la narración de Bardem quedaba establecido entre las tres

<sup>232</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «Solo para amantes de mitos: Sara Montiel». *Nuevo Fotogramas*, n°1202, p. 8.

<sup>233</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «¿Cómo hacer un film con la Saritísima?». *Nuevo Fotogramas*, n°1202, p. 37.

mujeres que ocupan, respectivamente, cada uno de los lugares jerárquicos establecidos dentro de la compañía, recae ahora en la figura de Carmen, la primera vedette, cuya relación con la protagonista es más cercana en el remake. [Fig.21] La advertencia que Marga arroja en *Cómicos* sobre los peligros de enredarse con el empresario teatral, el encasillamiento en el papel de segunda actriz e, irremediabilmente, dentro y fuera de la pantalla, como la mala mujer (Martin-Márquez, 1999), los recoge la propia Carmen en *Varietés* cuando sentencia que los únicos coleccionistas inofensivos son los filatélicos y que la protagonista se encuentra ante uno de cantantes guapas y con talento que esperan una oportunidad.



[Fig.22] Primeros planos del personaje de Carmen en *Cómicos* (arriba) y *Varietés* (abajo).

Lo que sí encontramos es una interesantísima compilación de nombres de artistas, una genealogía de esas mujeres cuyos desafíos a efectos de género y clase (Anastasio, 2007) quisieron aplacarse mediante la revisión condescendiente de sus biografías, incidiendo en los aspectos más proclives a alimentar la trivialización de sus vidas y menguar sus éxitos como verdaderas empresarias teatrales. Empresarias como Carmen, que recupera ese linaje para justificar su negativa a abandonar su papel: «Nunca es suficiente, pregúntaselo a todas esas, anda: la Chelito, Olimpia de Avigny, Raquel [Meller], Carmen Flores, La argentinita, Mercedes Serós, La Preciosilla, La Yanqui, Margarita Carvajal, Laura Pinillos, Carmen Amaya, Celia Gámez, Estrellita Castro. Nunca se resigna una a no triunfar. Y una está dispuesta a darlo todo, todo, Ana. Los años incluso».

Si la Carmen de *Cómicos* mostraba a Ana los desvelos del éxito a través de su propia biografía, utilizando cada personaje interpretado para construir su identidad y retrasar con ello el paso del tiempo (Gómez, 2006), pareciera que en *Varietés*, con su estructura cíclica —el espectáculo se clausura con el mismo número que iniciaba el filme, pero ahora con Ana como estrella principal— el apoyo de Carmen en los ejemplos pasados de artistas y bailarinas fuese más bien un pronóstico. Con la imagen final congelada en el rostro de una

nueva segunda vedette, visiblemente más joven que Ana, se sugiere el destino ineludible del espectáculo y, más aún, de las mujeres en el espectáculo: también tú, Ana, llegarás algún día a engrosar esta lista y mostrarás la misma terquedad que yo, y que otras muchas antes que nosotras, pero sabrás, en el fondo, que el espectáculo siempre debe continuar.

El peso de la madurez se adivina, en general, mucho más problemático para el caso de las variedades. Si *Cómicos* capturaba el rostro afligido de Carmen desde el espejo, al mirarse, tocarse y comprobar la juventud perdida, en *Varietés* la cámara se coloca detrás de la vedette, de modo que el espectador observa a la mujer en el acto de mirarse y descubrirse en su reflejo cansada, envejecida [Fig.22]. Su mano también palpa sus mejillas, pero para eliminar el maquillaje y con él el artificio. El guion hace explícita esta lectura: «Durante toda la escena, vemos asistir a la transformación terrible de una rutilante y espectacular mujer en otra mujer casi insignificante, madura y cansada».<sup>234</sup>

Existe en *Varietés*, por medio de esas fotografías que visten la pared del camerino de Carmen, un *nosotras* diferenciado y poderoso, que apuntala la defensa que Martín-Márquez (1999) hace de la determinación de la protagonista de *Cómicos*. Incluso aunque no se revele un triunfo final, su decisión de escapar a las vidas opresivas que se le ofrecen a través de las dos figuras masculinas a las que debe someterse para triunfar, bien en los esquemas del matrimonio burgués, bien en el complejo e inmoral mundo teatral, asegura que ha germinado una seguridad en sí misma. Esta seguridad llega a la Ana de las variedades gracias al escenario y las mujeres que previamente lo transitaron.

### 5.3. Sara, Saritísima, Saritona: la mujer y la máscara

Decía Terenci Moix que Sara Montiel había muerto el día del nacimiento de la Saritísima, esclava de un artificio que lastraba toda aspiración que acaso la actriz pudiera tener a un cine fuera del estereotipo: «Digamos que Sara, Saritísima, Saritona, murió para mí como fuerza erótica, como aportación completamente original a nuestra mediocre realidad cotidiana, el día preciso en que empezó a preferir ser una momia más o menos rentable de su propio impacto»<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05577.

<sup>235</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «Solo para amantes de mitos: Sara Montiel». *Nuevo Fotogramas*,

Según Moix, este impacto, estaba atravesado por un envaramiento absoluto del erotismo fraccionado en perfiles de tres cuartos, primeros planos de su mirada y paladar y poses hieráticas que se suceden sin movimiento. Conforman todo ello una máscara ante el espectador, que recibe «un fetiche hecho poster que, de repente, salta de la pared, mueve algunos músculos faciales y vuelve a su encierro inicial»<sup>236</sup>

Como en el caso de sus papeles extranjeros, donde el encasillamiento era una consecuencia ajena al dominio y voluntad de la actriz, también Sara asegura en sus memorias su deseo de afrontar nuevos retos cinematográficos:

Muchas veces he querido cambiar de imagen y no me han dejado. Me habría gustado hacer una película sin cantar, que se basase en la historia y en un buen director que me diese seguridad para hacer ese salto, pero los productores nunca me lo consintieron. Ellos querían que cantase, porque así tenían el éxito asegurado. (Montiel y Villora, 2000, p.362)

Cabe entonces la posibilidad de que, a partir de determinado momento, el enmascaramiento de su persona real fuese un proceso consciente y dirigido por ella misma. Son varias las cuestiones que me llevan a suponer la viabilidad de esta lectura: por un lado, su familiaridad con las máscaras raciales de su periplo extranjero; por otro, la proyección de su imagen mediática en la década de 1990 y 2000. En esta última etapa —la que para mi generación fue quizá el primer contacto con la diva—, su presencia, vaciada de todo erotismo, enfatizaba una dimensión *kitsch* quizá escurridiza pero latente desde sus inicios. Tras su paso por el teatro y los programas de variedades, la imagen de la Saritísima madura se codificó en un barroquismo estético de estilismos improbables y manos engalanadas, sosteniendo un puro ya también mítico que el mismo Hemingway le habría enseñado a aspirar. Sin la mayor concesión a las grietas, la máscara es ahora paródica, simulacro de una feminidad sancionada como impropia de una vejez aceptable y, por tanto, arrebatada de toda agencia.

Sostengo, pues, que Montiel comprendió bien el sentido construido del género que más tarde Butler conceptualizaría como equivalente a la performatividad teatral. Siguiendo a Butler (1988), al entender la identidad de género como una proyección que emana del propio cuerpo y aglutina gestos, movimientos y diversas representaciones que ofrecen una

---

nº1202, p. 6.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 9.

ilusión de construcción permanente (naturalizada), puede estimarse entonces que se trata de una sucesión de actuaciones reiteradas a lo largo del tiempo y, como tales, pueden repetirse, cesar o modificarse. Pero el género es, también, una estrategia de supervivencia, en tanto existen consecuencias punitivas si se fracasa en su actuación —algunas, como veremos en próximos capítulos, más determinantes que otras—. Tomando las palabras de Giulia Colaizzi (2007):

Siendo la feminidad una «mascarada», un proceso de construcción/constricción cultural, una estrategia para sobrevivir en un discurso, que obliga a seguir modelos de significación pre-establecidos, la noción de «mujer» nos viene mostrada como constructo histórico-cultural, una concha vacía en el escenario de la representación. (p. 87)

Puede especularse, entonces, si Sara Montiel no es en realidad un ejercicio de autoficción que una muchacha de Campo de Criptana, María Antonia Abad, elaboró y repitió a lo largo de toda su vida, consciente de que en esa máscara se encontraba la garantía del éxito o, tal vez, cautivada por su propia invención terminó por creer en su necesidad y naturalidad (Butler, 1988). El problema del debilitamiento del estereotipo, de la ineficacia de la máscara llegado determinado momento radica, a mi juicio, no tanto en un modelo filmico agotado por la repetición de su argumento, sino en el paso del tiempo. Problemático para cualquier mujer, este se volvía imperdonable para la estrella, pues su facultad estelar emanaba de una belleza que adquiriría la condición de máscara adherida y disuelta en el rostro de manera permanente. Con o sin el artificio del maquillaje la estrella debía mostrarse idéntica a su yo más perfecto y radiante (Morin,1960).

El desvanecimiento de la moda del cuplé en favor de musicales más modernos, de acuerdo a la progresiva apertura del régimen a las influencias foráneas ya asentada a finales de 1960, «sorprende» a Sara en sus 40 años. Comienza entonces la última etapa de su carrera cinematográfica con tres proyectos prometedores, *Tuset Street*, *Esa mujer* y *Varietés*, y un último intento de resucitar los enredos de alcoba y cupletista en un balneario en *Cinco almohadas para una noche* (1974) de Pedro Lazaga. Sobre esta última, la actriz asegura:

Este personaje es nuevo para mí. Es divertido, desenfadado... ¡pero cuidado!, es muy humano, eh. Hay cinco hombres diferentes en la vida de esta mujer, y ella es diferente para cada uno de éstos. Canto siete canciones. Interpreto el papel de la cupletista en

el año 30 y el de la hija en el 73, cuando quiere saber quién es su padre.<sup>237</sup>

La recepción no fue especialmente buena, pero como producto híbrido entre los argumentos musicales y la comedia sexy permitió a Sara retener todavía y potenciar su atractivo erótico. Así, el 18 de enero de 1974 aparecía entre burbujas en la portada de *Nuevo Fotogramas*, que anunciaba el reportaje «Sara 74: entre la bañera y la toalla». Las páginas interiores contenían algunos fotogramas de la película, en los que Sara daba holgura al posicionamiento de una toalla que apenas le cubría el escote. La maquetación de la página secundaba la generosidad de Sara con el resalte: «Al público no se le puede empachar: hay que darle poco y bueno».<sup>238</sup>

*Cinco almohadas para una noche* significó, en cualquier caso, el abandono definitivo del cine para Sara Montiel. Según ella misma expresó, la película «pertenece a una época del cine español en que se llevaba el destape, la comedia subida de tono, la vulgaridad [...] una estética que no es la mía» Montiel y Villora, 2000, p.369). A lo que añadía: «me ofrecían muchísimo dinero por no hacer nada más que enseñar los pechos en la pantalla, pero eso no era el cine para mí» (p.376).

Pero la abdicación de su trono cinematográfico se había anunciado ya de modo simbólico en un reportaje de *Nuevo Fotogramas* que parecía replicar al obituario que Moix había esgrimido un año antes en la misma revista. El periodista Jesús Mariñas entrevistaba en exclusiva a Sara llevando flores a la tumba de Marilyn Monroe<sup>239</sup> [Fig.23]. La gravedad de su rostro y lo estafalario de la acción otorgan a las imágenes una merecida condición *camp* de la que la propia Montiel empezó quizá a ser consciente. Porque si Moix argumentaba que Saritísima había supuesto la muerte de Sara Montiel, en 1974, poco antes del estreno de su última película, la actriz anuncia un nuevo espectáculo teatral apropiándose del apelativo que Moix le había otorgado, celebrando ella misma el sepelio presagiado. Con el espectáculo *Saritísima*, Sara rompe definitivamente con la máscara rígida presentando una antología musical de su carrera. *Nuevo Fotogramas* informaba así a sus lectores: «en el primer cuadro aparecerá caracterizada de ancianita, y recordando

---

<sup>237</sup> Moix, A. M. (1973, 2 de noviembre). «Sara, sus almohadas... y algo más». *Nuevo Fotogramas*, nº1307, p. 17.

<sup>238</sup> Zaballa, V. (1974, 18 de enero). «Sara 74: entre la bañera y la toalla». *Nuevo Fotogramas*, nº1318, p. 29.

<sup>239</sup> Mariñas, J. (1972, 17 de noviembre). «Sara en la tumba de Marilyn». *Nuevo Fotogramas*, nº1257, pp.16-18.

su vida y sus éxitos con mucho cachondeo y poco a poco se irá desvistiendo hasta quedarse en bikini, mientras los “boys” le lanzarán los dudúas de rigor».<sup>240</sup>



[Fig.23] Reportaje «Sara en la tumba de Marilyn». Fuente: *Nuevo Fotogramas* (1972)

Según aparece reflejado en las críticas, el espectáculo se inauguraba a partir de un retrato de la propia Sara con el pecho descubierto que, pese a haber sido reproducido en las revistas y exhibido en algunas ciudades, hubo de retirarse para la función de Barcelona.<sup>241</sup> Obra del artista Roca Fúster, *Retrato cíclico de Sara: la niña, la mujer, la estrella y la eternidad*, se adivinaba idóneo para presentarla

como viejecita que arremete contra todo sin dejar títere con cabeza. Contra las ingenuas que se pasan a «sexys», contra las folklóricas que practican el destape [...] saluda alborozada los propósitos del «aperturismo» y después de pasar revista a todos los dimes y diretes que circulan sobre su persona pretende demostrar lo contrario, la permanencia del mito.<sup>242</sup>

No se trata, empero, de apuntalar un mito ya irrecuperable, si no de controlar la narrativa sobre su ruptura. Al aceptar el devenir hiperbólico de Saritísima, Sara negocia una nueva imagen primero, a través de sus espectáculos teatrales y posteriormente por

<sup>240</sup> «Sara copia a Terenci Moix». (1974, 22 de febrero). *Nuevo Fotogramas*, n°1323, p. 24.

<sup>241</sup> Torres, M. (1974, 10 de mayo). «Sara prohibida». *Nuevo Fotogramas*, n°1334, pp.14-16

<sup>242</sup> Vila, J. (1974, 27 de abril). «Saritísima». *Destino*, n°1908, p. 59.

medio de la televisión con programas como *Sara y punto* (1990) o *Ven al Paralelo* (1992-1993) para Televisión Española. En esta nueva proyección del todo paródica y autoconsciente, se recogen los cuatro rasgos que Jack Babuscio (1977/2006) percibe propios de la sensibilidad *camp*: ironía, esteticismo, teatralidad y humor. Al descubrir «la vida como teatro» (Babuscio, 1977/2006, p. 177), y a ella misma como artífice sobre las tablas, Sara pudo subvertir su propio mito, manipularlo, destruirlo, reelaborarlo y acercarlo a nuevas costas que abrazaron sin complejos la extravagancia más absoluta.

Sobre el espectáculo *Sarísima*, se destacó «el desparpajo, la desvergüenza y la risa que se trae María Antonia Abad, la más gorda, la más vieja, como ella misma dice»;<sup>243</sup> convengamos también la más feliz.

---

<sup>243</sup> Méndez-Leite, F. (1974, 25 de octubre). Teatro. *Nuevo Fotogramas*, nº1358, p. 38.



## Capítulo 6

**¿Y después del cuplé?**

modernas, folklóricas,  
yeyés

## 6.1. Melenas al viento: la juventud yeyé

A pesar de los vaivenes y conatos de retorno, el cuplé y su evocación nostálgica de la Belle Époque se disiparon en el momento en el que España se abrió a nuevas modas foráneas, en lo que Álvaro Retana dio en llamar la «dictadura de la canción moderna». A ojos del autor la injerencia de los ritmos extranjeros en la música española había proliferado de la mano de una morbosa «pubertad inconformista de cabellos insurrectos, pantalones vaqueros y lánguidos ademanes» (1967, p.310). La juventud descrita por Retana al momento de publicar el texto llevaba ya varios años imponiendo su presencia protagonista en la música y el cine y revelándose —también rebelándose— como una generación que, ajena a la miseria vivida por sus padres, constituía el mejor ejemplo del nuevo marco desarrollista: «el país ya estaba preparado para pasar de la mantilla dolorosa y nazarena a la minifalda aperturista y de terral» (Gámez Olaya, 2011, p. 16). Ante todo, el adolescente era también un consumidor.

Siguiendo la evolución sobre la música pop en la España franquista que plantea Paloma Otaola (2012) fueron varios los factores que contribuyeron a la rápida propagación de la moda yeyé en nuestro país. Programas de radio y televisión como *Caravana Musical* o *Escala en Hi-fi*, respectivamente, surgieron a comienzos de la década, presentando las novedades discográficas que simultáneamente aparecían en los *hit parade* (listas de éxitos) de revistas de nueva factura como *Discóbolo* (1962-1971), *Fonorama* (1963-1968) y *Fans* (1965-1967). En su mayoría destinadas a un público femenino, las páginas de las revistas contenían noticias, entrevistas, reportajes, fotos, así como listas de éxitos y un póster central a color. Tanto *Fonorama* como *Fans* pretendían replicar la revista francesa *Salut Les Copains*, surgida en 1962 como complemento al programa de radio homónimo que ya en 1959 funcionaba como altavoz mediático para jóvenes cantantes nacionales como Françoise Hardy, Johnny Hallyday, Sylvie Vartan o France Gal, entre otros. En ese sentido, el término «ye-yé», introducido en España por *Fonorama* en 1964, había sido acuñado por el sociólogo Edgar Morin un año antes en dos artículos publicados en el diario *Le Monde*. Por tanto, aunque la asimilación completa del fenómeno en nuestro país llegó de la mano de la composición de Antonio Guijarro y Augusto Algueró, «Una chica ye-yé», que Concha Velasco interpretó en la película *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965), la juventud del pelo alborotado y medias de color era ya una realidad en esos años.

La película se estrenó en Madrid el 3 de mayo de 1965. Ese mismo mes la revista

*Triunfo* dedicaba dos artículos en números consecutivos a explorar el fenómeno yeyé madrileño, advirtiendo en su vitalidad, aun desprovista del carácter más radical que mostraban las juventudes extranjeras, «un perceptible sentimiento de ruptura con el mundo exterior, no ya solo con las generaciones precedentes, sino con el entorno».<sup>244</sup> Sondeos similares fueron realizados en otros medios como el diario *ABC*, donde el periodista Pedro Crespo, al intentar dilucidar el fenómeno del «yeyeísmo» concluía que «el ye-yé es solamente un burgués, un joven “distinto”, pero en versión cómoda».<sup>245</sup> En otras palabras, se trataba de una actitud inocua, contenida en rebeldía y todo lo más una nueva denominación para referirse a la adolescencia pasada por el filtro «de la integración europea, de Gaulle y el Mercado Común».<sup>246</sup> Años más tarde, en 1970, la sección infantil de la revista *Ama*, Amuca, ofrecía una curiosa analogía gráfica a esta percepción en la historieta «El yeyé», que presentaba en el contexto de un zoológico al león enjaulado como el equivalente yeyé del reino animal: «...entre todos los animales...¡Es el único melenudo!». <sup>247</sup>

El potencial subversivo de los «melenuados» resultó, en efecto, oportunamente constreñido a nivel cinematográfico en argumentos que vieron en la permeabilidad a las modas extranjeras el mejor aliado para una renovación estética del régimen. Con cierta inventiva se trató de mostrar una España que recogía las posibles incompatibilidades con la modernidad europea a la que se abría, reelaborándolas como parte esencial de una diferencia que tuvo su mejor reflejo en la pugna musical entre la canción española y la canción moderna de *Pero... ¿en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967), y al tiempo era explícita en la promoción turística. La operación *Spain is different* se concretó, de hecho, en el cuerpo de la joven Marisol, capaz de aunar con probada eficacia la tradición folclórica y sus valores católicos, con una imagen más cercana a los nuevos estereotipos europeos de feminidad. Pero integraron esa misma nómina de producciones de inspiración yeyé las películas del Dúo Dinámico, iniciadores del fenómeno fan en España: *Botón de ancla* (Miguel Lluç, 1961), *Búsqieme a esa chica* (Fernando Palacios, George Sherman, 1964), *Escala en Tenerife* (León Klimovsky, 1964) y *Una chica para dos* (León Klimovksy, 1966); las gemelas Pilar y Aurora Bayona, Pili y Mili, en *Como dos gotas de agua* (Luis

---

<sup>244</sup> García Dueñas, J. (1965, 1 de mayo). «Madrid ye-yé». *Triunfo*, n.º152, p. 37.

<sup>245</sup> Crespo, P (1965, 3 de octubre). «Yeyeísmo». *ABC Madrid*, p. 43.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p. 43

<sup>247</sup> «Amuca. El yeyé». (1970, 1 de septiembre). *Ama*, n.º258, s.p.

César Amadori, 1963), *Dos chicas locas, locas* (Pedro Lazaga, 1964), *Whisky y vodka* (Fernando Palacios, 1965) o *Un novio para dos hermanas* (Luis César Amadori, 1967); y por supuesto Rocío Dúrcal, en especial en su filmografía con Luis César Amadori *Más bonita que ninguna* (1965), *Buenos días, condesita* (1967) o *Amor en el aire* (1967).

En perspectiva, Ramón Arcusa, integrante del Dúo Dinámico, señaló en el programa *Memorias del cine español* (Diego Galán, 1978) la verdadera naturaleza de los filmes de ídolos juveniles: intrascendencia, bondad y ausencia de cualquier tipo de problema social. Entrevistado también en el programa, Manuel Vázquez Montalbán iba un paso más allá y hablaba de un dirigismo cultural emanado de los Planes de desarrollo que intentaba replicar una juventud extranjera todavía inexistente en España:

Naturalmente era un cine que se tenía que hacer en Technicolor, porque eran los colores más propicios para la falsificación de la vida, era un cine en el que los tipos eran irreales, impresentables y en el que incluso los tics culturales del cine americano estaban mal insertos.

El dominio de lo «juvenícola» que planteaba Montalbán resultaba, en cierto sentido, el paso lógico y previsible de un cine que ya a mediados de la década anterior había comprobado la eficacia de los prodigios infantiles. El debut de Pablito Calvo en *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955) marcó el inicio de una nueva constelación de estrellas infantiles en las pantallas españolas, en lo que se ha denominado «cine con niño». Es, sin embargo, a partir de la conjunción musical cuando la tendencia se institucionaliza, coincidiendo con el paso del régimen a una economía de consumo. Joselito, «el Ruiseñor», y Marisol fueron, así, los hijos deseados del plan de desarrollo, sujetos a un sistema industrial de producción, distribución y exhibición (Pavlovic, 2011) que mercantilizó sus imágenes —especialmente la de la joven malagueña—, dentro de la lógica capitalista, a la vez que las empleaba para apuntalar la fábula de ascenso social que impregnaba la mentalidad oficial. Se trataba, en palabras de Román Gubern: «de un cruce de estrategias comerciales, exigencias moralistas, imperativos socializadores y una receptividad colectiva de la España del nacionalcatolicismo» (2001, p.15). No obstante, siguiendo a Tatiana Pavlovic (2011), resulta más adecuado interpretar las carreras de Joselito y Marisol como dos propuestas que habitan el intervalo histórico entre la autarquía y el desarrollismo; la mayor trascendencia de Marisol, ingeniosamente apodada por Terenci Moix «la flamenquilla de la Coca-Cola», puede considerarse entonces el abandono definitivo de la doctrina nacionalcatólica falangista y su sustitución por una retórica en sintonía con la

pequeñoburguesía emergente.

## 6.2. Cenicienta y Magdalena. Anatomía de la mujer artista

El abandono del cuplé como género musical revivificado en el cine no implicó demasiadas consecuencias en la narrativa de las mujeres artistas. La fórmula argumental empleada para Sara Montiel sobrevivió y se adaptó al arbitraje moderno, sirviendo incluso, como hemos visto en el caso de *Tuset Street*, para planteamientos más críticos. El estrellato continuaba siendo problemático como meta profesional para unas mujeres que repetían el arquetipo de la aspirante a cupletista de orígenes humildes, huérfana y que experimentaba ciertas dificultades a la hora de conciliar el desempeño laboral y aquel de obligado cumplimiento en virtud de su feminidad. Cambiaba, eso sí, la ambientación y el modo en el que las protagonistas se desenvolvían, advirtiéndose en las coreografías de Marisol, Rocío Dúrcal o Pili y Mili una influencia cada vez mayor del modelo musical de Hollywood, representado por *West Side Story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961) pero a mi juicio también por películas como *Un beso para Birdie* (*Bye Bye Birdie*, George Sidney, 1963) o *Cita en Las Vegas* (*Viva las Vegas*, George Sidney, 1964), ambas protagonizadas por Ann Margret.<sup>248</sup>

Al tiempo que el cine juvenil modernizaba la tradición folklórica y explotaba al máximo las posibilidades comerciales de sus protagonistas, comenzaron a surgir nuevos discursos que actualizaban el vínculo latente entre el espectáculo y la prostitución por mediación del cabaret. De este modo, la mujer artista funcionaba como arquetipo polivalente, bien al servicio de la vitalidad contenida y virtuosa, bien como símbolo de una voluptuosidad problemática. Siguiendo esta dualidad, se analizarán primero las dos artistas más representativas del primer grupo (Marisol y Rocío Dúrcal), para luego plantear de qué manera el imaginario del cabaret y la prostitución se acoplan a los musicales surgidos en la segunda mitad de la década.

### 6.2.1. Galería de muchachitas I: Marisol/Pepa Flores

El descubrimiento de una graciosa niña malagueña de ojos azules resultó

---

<sup>248</sup> El musical Technicolor saturado alumbrado desde Hollywood alcanzó una de sus mejores expresiones precisamente en el terreno de la Nouvelle vague francesa a mediados de la década, de la mano de las dos obras emblemáticas del cineasta Jacques Demy, *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964) y *Las señoritas de Rochefort* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967).

providencial en el camino hacia la apertura marcada por el Plan de Estabilización de 1959. La perspectiva optimista que prometía el milagro económico desarrollista se materializó en una joven que simbolizaba a una nación también «joven, prometedora, alegre y moderna, a la vez que casta y pura en sus intenciones y valores» (Rincón, 2019, p. 355). En manos del productor Manuel Goyanes, la pequeña Josefa Flores que tan pronto había dado muestras de su talento en los Coros y Danzas de la Sección Femenina, se transformó en la pizpireta Marisol, un «proyecto cronopolítico» (Vargas Iglesias, 2022) que confundía realidad y ficción e inauguraba una nueva forma de entender el cine, la propaganda y el sometimiento patriarcal. Juan Vargas Iglesias (2022) ha definido con gran acierto la peculiaridad de este modelo de consumo: «rituales narrativos con valor secuencial en los que el espectáculo-vigilancia no se satisfaría solo con la captura disciplinaria del cuerpo femenino, sino con el registro normalizado de todas las etapas de su vida» (p. 260).

En la figura de Marisol se advierte la mejor expresión del control biopolítico de las españolas bajo la dictadura. Si durante el primer franquismo el cuerpo de la mujer había sido vaciado para contener los valores de la patria a través de las heroínas históricas, el de Marisol fue un cuerpo cautivo sobre el que se fabricaron nuevas alegorías, en consonancia con una nueva España que se pretendía renovada y moderna. Para Aintzane Rincón (2014), que ha analizado en profundidad los usos de Marisol en la década de 1960, es justo hablar, por tanto, en términos de metáfora de la nación turística, pues la joven aunaba la gracia y alegría que se entendían parte de la idiosincrasia española que el relato turístico potenciaba, con unas características físicas que la acercaban al estereotipo nórdico. Su cuerpo respondía, en definitiva, «a las necesidades del régimen franquista de mostrarse cosmopolita y adaptado a su tiempo» (Rincón, 2014, p. 235). Pero además, como ha observado Nuria Triana Toribio (2003), también los papeles que interpretaba recogían buena parte de la tradición cinematográfica patria, bebiendo tanto de la españolada (desde el encanto embaucador andaluz, a los toreros, el tropo de Pígalión...), como incluso del realismo más amable de películas como *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951), que impregna el cometido de Marisol como restauradora del orden patriarcal en su segundo rol en el cine, *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia Minarro, 1961). La negociación con las fórmulas más modernas se advertía, como avanzábamos antes, en el aspecto musical y coreográfico, aunque Hollywood salpicó también obras como *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963), hecha a la medida del éxito de *Tú a Boston y yo a California*

(*The Parent Trap*, David Swift, 1961),<sup>249</sup> y muy especialmente en el número musical que Marisol comparte con el bailarín Rafael de Córdoba en *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965). La escena forma parte de una ensoñación de la protagonista ambientada en un ruedo en el que el toro y los caballos son marionetas de papel, conjugando la danza española tradicional (sevillanas) con la formulación más americana del ballet [Fig.24].



---

[Fig.24] Marisol y Rafael de Córdoba en *Cabriola*.

---

La lectura de Marisol como cuerpo cautivo es asimismo justa, al considerar el escabroso relato de una infancia robada y puesta al servicio de un dispositivo panóptico que registró toda su vida hasta la mayoría de edad. No encuentro necesario el repaso pormenorizado de su extensa trayectoria como trabajadora residente en el domicilio de sus explotadores, ampliamente desarrollada en el género biográfico y que puede sintetizarse reconociendo a Marisol como mercancía fabricada *ex profeso*. La rigurosa y variada educación (idiomas, canto, danza, equitación...) que recibió dentro del ambiente acomodado de la familia Goyanes debe entenderse en virtud de una máxima económica: una inversión que se esperaba rentabilizar a largo plazo. Entretanto, alrededor de la estrella surgieron toda una serie de extensiones promocionales elaboradas por la editorial Fher para alimentar el fenómeno fan creciente en el país:<sup>250</sup> fascículos biográficos coleccionables,

---

<sup>249</sup> El argumento volvió a explotarse, con gemelas reales pero menor acogida, en *Como dos gotas de agua*, protagonizada por las hermanas Pili y Mili.

<sup>250</sup> En 1968 la actriz comentaba que al momento se contestaban unas 150 mil cartas de fans al año, cifra que llegó a duplicarse durante su infancia. Fiestas, J. (1968, 6 de septiembre). «50 preguntas a Marisol». *Nuevo Fotogramas*, n°1038, pp. 16-17.

libros infantiles, muñecas, cromos y la revista juvenil *Los amigos de Marisol* (Morcillo, 2015). Las cualidades seráficas que anunciaba su bautismo filmico, *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960) y *Ha llegado un ángel*, quedaron suficientemente probadas en el éxito sin precedentes del fenómeno: los productores habían encontrado una mina de oro.

En el aspecto estrictamente cinematográfico, la maquinaria industrial de Goyanes contuvo el desarrollo anatómico de Marisol todo lo posible, en fondo y forma, de modo que sus historias evolucionaron desde las travesuras infantiles a una adolescencia de rebeldía también pueril y cuidadosamente medida. Bajo la tutela de Manuel Goyanes se distinguen generalmente dos etapas en la trayectoria del personaje: *Ha llegado un ángel*, *Un rayo de luz* y *Tómbola* (1962), dirigidas por Luis Lucia y que seguían las peripecias de una Marisol niña; y la etapa adolescente inaugurada por *Marisol rumbo a Río*, a la que siguieron *La nueva cenicienta* (George Sherman, 1964), *La historia de Bienvenido* (Augusto Fenollar, 1964), *Búsqueme a esa chica* (1964), *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965), *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967) y *Solos los dos* (Luis Lucia, 1968), donde se introducen tramas románticas y, en algunos casos, fábulas de ascenso social y estrellato que establecen forzosos paralelismos con la biografía de la actriz. En esta segunda etapa, la apariencia moderna de la joven, en línea con la insurrección inofensiva que planteaba lo yeyé, era sofocada por clausuras normativas; sus personajes terminaban felizmente emparejados, asumiendo el papel obediente prescrito para toda mujer española. Ocurre así en *Solos los dos*, *La nueva Cenicienta*, *Búsqueme a esa chica* y *Las cuatro bodas de Marisol*. En esta última, el sometimiento es explícito: el arrojamiento y desobediencia de Marisol a lo largo del relato de sus amoríos con hasta cuatro pretendientes termina con la claudicación de la protagonista, que accede al matrimonio con su prometido —interpretado por Jean-Claude Pascal, veinte años mayor que la actriz—, después de que este amenace, dentro de las convenciones propias de la comedia de guerra de sexos, con lanzarla desde un rascacielos o arrojlarla a las fauces de osos polares en un zoológico.

El matrimonio era, al fin y al cabo, la consecuencia lógica en la secuenciación de la vida del personaje. Y en atención al verismo de su construcción, que confundía las fronteras entre ficción y realidad, también Pepa Flores hubo de casarse. Lo hizo en 1969 con el hijo de su productor, Carlos Goyanes, aunque la relación se había anunciado algunos años antes. En 1966 la revista *Fotogramas* incluye las declaraciones de la actriz al respecto: «Nos

casaremos cuando Carlos quiera»;<sup>251</sup> dos años después la pareja anuncia su ruptura al mismo medio, en una entrevista con Maruja Torres;<sup>252</sup> en marzo de 1969 se informaba de la reconciliación y el futuro enlace,<sup>253</sup> del que también se publicó un reportaje en el mes de mayo.<sup>254</sup>

La unión sacramental con el hijo de su promotor ratificaba de algún modo el contrato de exclusividad que Marisol tenía con la familia, y ese mismo año estrenó la película *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán), con el objetivo de hacer de bisagra con su imagen adulta, que continuaría en manos de Goyanes hijo. Empero, durante los tres años siguientes, la actriz desaparece de las pantallas cinematográficas; afirma «estar hecha una birria» pero confiesa el deseo de reconducir su carrera artística a otros terrenos:

Si no consigo hacer cine con verdadera calidad me retiraré [...] Estoy dispuesta a empezar de nuevo, aunque sea en segundos papeles o terceros o lo que sea, pero quiero hacer algo que me satisfaga plenamente. Todo menos cantar y bailar.<sup>255</sup>

También sus seguidores demandaban evolución para la estrella. Uno de los lectores de *Nuevo Fotogramas* se ofrecía a aportar su paga mensual para sufragar la gran película que se le debía a Marisol, proposición que la revista secundaba con sorna: «Así se habla, sí señor. [...] Con su paga y la de otros consulvidentes se puede empezar una suscripción de alcance nacional “prosalvación artística de Marisol”». <sup>256</sup> En general, la vuelta de Marisol es un tema recurrente a lo largo de 1971 en el medio, que registra todos los pasos de la actriz. A través de la revista es posible trazar una cronología de su progresivo ingreso en el panteón de mitos eróticos patrios, sancionado finalmente en la famosa portada de *Interviú* de 1976.

En esta línea, la reposición de sus películas infantiles sirve de pretexto para preguntar qué fue de aquellos propósitos de cambio y retorno,<sup>257</sup> aprovechándose en otra ocasión los rumores de crisis matrimonial para realizar una entrevista conjunta a la pareja. Fotos sugerentes de Marisol acompañan a las palabras de Carlos Goyanes, que afirma que varios proyectos están en marcha a la espera de la recuperación de la actriz de una intervención

---

<sup>251</sup> Orfila, G. (1966, 16 de diciembre). «La noticia y su imagen». *Nuevo Fotogramas*, n°948, p. 3.

<sup>252</sup> Torres, M. (1968, 1 de marzo). «Al habla Marisol». *Nuevo Fotogramas*, n°1011, p. 5.

<sup>253</sup> «Marisol, Pepa de día Pepa de noche». (1969, 28 de marzo). *Nuevo Fotogramas*, n°1067, p. 44.

<sup>254</sup> «Marisol se ha casado». (1969, 23 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1075, pp. 12-14.

<sup>255</sup> Salvador, L. (1969, 31 de octubre). «Entrevista a Marisol». *Nuevo Fotogramas*, n°1098, p. 11.

<sup>256</sup> «Lo dicen los lectores». (1970, 18 de septiembre). *Nuevo Fotogramas*, n°1144, p. 3.

<sup>257</sup> Belvedere. (1971, 4 de junio). «Marisol revival». *Nuevo Fotogramas*, n°1181, pp. 14-15.

quirúrgica;<sup>258</sup> por fin, a finales de año, un proyecto prometedor: «Marisol, ¿chica Masó 72?». En esta nueva entrevista vuelve a insistirse en la larga ausencia de la actriz, sus posibilidades y las razones para la inactividad, a lo que la joven replica con contundencia:

Soy quien soy por las películas de Marisol niña y no puedo ser lo que quiero precisamente por lo mismo [...] Esa mayoría que tanto me quiere perdería su confianza en mí si de repente aparezo como actriz que nada tenga que ver con la niña de antes. Para ellos debo seguir en la misma línea. Luego, hay otra minoría que espera de mí otra cosa, la nueva Marisol, actriz joven. ¿Por cuál de las dos cosas me decido?<sup>259</sup>

Su siguiente aparición en la revista revela un punto de no retorno que avista las posibilidades eróticas de la actriz. La portada, «Marisol DES-ME-LE-NA-DA», preludiaba el reportaje fotográfico interior.<sup>260</sup> Este celebraba la progresión Marisol-rayo de luz, Marisol-niña, Marisol-Cenicienta, Marisol-novia y Marisol-destape como más apta salvación artística, atendiendo a la trayectoria de otras estrellas como Analía Gadé o Carmen Sevilla, pero rubricaba las imágenes de una Marisol apenas cubierta por un mantón blanco con la consigna «sin rumbo ni rubor».

Tan solo tres días después de la publicación del número una nueva Marisol aparecía en la televisión nacional renovada por el filtro pop del realizador rumano Valerio Lazarov, quien inauguraba así la miniserie musical *360º en torno a...*. Marisol se entrevistaba a sí misma y revisitaba un variado repertorio que mezclaba antiguos éxitos como «Corazón contento» o «Cabriola», con temas más recientes como «No me quiero casar», «Mamy Panchita» o «Aquel verano». Interpretó también el tango argentino «Garufa», un sketch musical con el dúo cómico Tip y Coll, y cantó en inglés «Everybody's Talkin'» de Harry Nilsson. El programa cerraba con «Porompompero 2001», una propuesta retrofuturista en inglés, castellano y mandarín sobre el clásico de Manolo Escobar e inspirada en el éxito de Stanley Kubrick.<sup>261</sup>

*Nuevo Fotogramas* anunciaba en junio de 1972 la separación del matrimonio Goyanes y la vuelta de Marisol al cine con el director Juan Antonio Bardem<sup>262</sup>, en un

---

<sup>258</sup> La etapa de inactividad filmica de Marisol coincide con sus deseos frustrados de embarazo, un aborto y, como más tarde se descubrió, intentos de suicidio.

<sup>259</sup> Alameda, S. (1971, 3 de diciembre). «Marisol ¿chica Masó 72?». *Nuevo Fotogramas*, nº1207, p. 15.

<sup>260</sup> «Marisol. Sin rumbo ni rubor». (1972, 10 de marzo). *Nuevo Fotogramas*, nº1221, pp. 20-21.

<sup>261</sup> La inspiración cinéfila era anunciada en otro de los videoclips. De nuevo con Tip y Col, el gaditano castillo de San Marcos servía de marco para una delirante versión de *El baile de los vampiros* (*The Fearless Vampire Killers*, 1968) dirigida por Roman Polanski, cineasta predilecto de Pepa Flores.

<sup>262</sup> Fuentes, G. (1972, 23 de junio). «Después de tres años, por fin Marisol vuelve al cine». *Nuevo*

proyecto aún sin nombre definitivo pero que pretendía culminar la evolución artística de la joven. Estrenada en mayo de 1973, *La corrupción de Chris Miller* recibió, en cambio, las mismas críticas que el anterior proyecto de Bardem junto a Sara Montiel y se percibió un intento fallido de reflotar la carrera de la otrora estrella infantil. Se trataba, en cualquier caso, de un papel que confirmaba el surgimiento de Pepa Flores de entre los escombros de Marisol. Al desaparecer ésta, se desvanecía también el halo de ingenuidad que la había acompañado hasta el momento. El cuerpo de la joven podía ahora mostrarse en bikini a lomos de una motocicleta italiana en portada y como «poster del año». Ocurría en las páginas de un número de *Nuevo Fotogramas* cuyo título reconocía el control mediático sobre la actriz: «Marisol en nuestro poder». Más de veinte páginas se dedicaban en exclusiva al repaso vital de Marisol, que ahora se reconocía convertida en Pepa. La cámara tenía ya la potestad de capturar su anatomía desde todos los ángulos posibles, situando al lector en posición de *voyeur* ante una Lady Godiva motorizada. La entrevista que precedía al reportaje se planteaba personal e inédita, pero la misoginia aflora desde el comienzo:

Marisol, preferentemente descalza, se deja caer en un diván, en la moqueta o sobre una piedra. Y en ese mismo momento se integrará al diván, a la moqueta, a la piedra, se fundirá con la cosa y se cosificará ella misma, y creerías que está ausente, ida, si no fuera por la mirada inquietante, fija y húmeda.<sup>263</sup>

La fiscalización a la que Pepa Flores se encontraba sometida fue en aumento a medida que la actriz emprendía nuevos proyectos cinematográficos. No gustó su siguiente trabajo, de vuelta al registro del musical, *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973): «¿Por qué esa montielización de algo tan anti-Montiel como es ella?»<sup>264</sup>

Con guion de Santiago Moncada, responsable también de *La corrupción de Chris Miller*, y probablemente influida por el éxito del *Cabaret* de Bob Fosse (1972), *La chica del Molino Rojo* presenta a una Marisol —aún aparece referenciada con ese nombre— que repite el arquetipo de la artista de variedades de baja extracción social y futuro incierto. Moldeada por un empresario interpretado por Mel Ferrer, el objetivo en este caso no es el triunfo profesional sobre las tablas si no utilizar a la joven perfeccionada para efectuar una venganza personal. Se especuló entonces, con cierta maldad, si no era éste un retorno

---

*Fotogramas*, n.º 1236, pp. 39-41.

<sup>263</sup> Torres, M. (1972, 14 de julio). «Marisol “secuestrada” por Nuevo Fotogramas». *Nuevo Fotogramas*, n.º 1239, p. 24.

<sup>264</sup> «Dialoguemos... dialoguemos. Especial cine español IV». (1974, 25 de enero). *Nuevo Fotogramas*, n.º 1319, p. 9.

a las estructuras habituales, más cómodas, del cine adolescente de la actriz. Una nueva versión de Cenicienta y Pigmalión<sup>265</sup> que parecía garantizada por la presencia del director de *Cabriola* en el reparto. Las observaciones eran oportunas teniendo en cuenta que la película dialoga con la transformación de Pepa/Marisol en mujer adulta y sexualmente disponible, presentando a una protagonista que, pese a trabajar en un cabaret, es aún virgen. Se incluye, incluso, una descripción pormenorizada del personaje muy próxima a la realidad: «Estatura: 1,65; ojos: verdes; pelo: rubio; medidas calculadas: busto, 92; cintura, 55; cadera, 90; peso, 54 kg. Personalidad fuerte y emocional con tendencia a depresiones de melancolía. Bastante soñadora».

Aunque el despliegue erótico de la actriz fue mucho mayor en su siguiente colaboración con Bardem, *El poder del deseo* (1975), el cuerpo de Pepa Flores continuaba cautivo de un escrutinio mediático que ejercía una presión idéntica a la de la industria que la aupó. La aparición de la ya mítica portada de la revista *Interviú* en septiembre de 1976 culminaba un proceso de profundas raíces. Las fotografías habían sido tomadas seis años antes y ahora se publicaban sin el consentimiento de la retratada alcanzando un record histórico de ventas.<sup>266</sup> El título renovaba el sentido alegórico del cuerpo de Marisol como imaginario de la nación: «El bello camino hacia la democracia». En las páginas interiores personalidades como Bárbara Rey, Víctor Manuel o Juan Luis Cebrián, fundador del diario *El País*, glosaban la anatomía de la actriz, entendida como una suerte de Marianne francesa que iluminaba el incierto futuro político. Aintzane Rincón (2019) lo ha explicado con acierto:

Aunque las instantáneas de Marisol en *Interviú* representaban la ruptura con el pasado, continuaron explotando la dimensión angelical del ídolo infantil. Las imágenes mostraban un cuerpo delicado, frágil, vulnerable, tal y como se encontraba la democracia venidera y como continuaba imaginándose, mayoritariamente, la feminidad. (p. 361)

La trayectoria posterior de Pepa Flores en el cine —como protagonista en *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978) y *Caso cerrado* (Juan Caño, 1985), y con dos pequeños papeles en *Bodas de sangre* (1981) y *Carmen* (1983) a las órdenes de Carlos Saura y junto a su segundo marido, el bailarín Antonio Gades— y la televisión —*Proceso a Mariana*

---

<sup>265</sup> Alameda, S. (1973, 21 de septiembre). «Marisol: de la corrupción a cenicienta». *Nuevo Fotogramas*, n°1301, pp. 27-31.

<sup>266</sup> La portada se recuperó para la celebración del 18 aniversario de la revista y, de nuevo, en el último número publicado en el año 2018.

*Pineda*<sup>267</sup> (Rafael Moreno Alba, 1984)— alejaron a la actriz de los medios en un proceso contrario al destape que muchos habían dado por supuesto. Como la Constitución de Cádiz de 1812, su nombre connotaba aires de cambio que pasaban por la desnudez como mejor ejercicio de rebelión contra el pasado franquista; Pepa interesaba desnuda<sup>268</sup>, «expuesta a modo de prerrogativa de los varones heterosexuales, que se autoproclamaban librepensadores» (Morcillo, 2015, p. 350). Por esta razón, los desafíos que su conciencia y activismo político podían despertar fueron amortiguados y desestimados por la vía de la insistencia en un relato vital traumático que convertía a Pepa Flores en una víctima que se cobijaba, ahora, al calor de Antonio Gades, culpable de su radicalización política (Rincón, 2019). En ese sentido, la portada de *Interviú* no causó tanto revuelo como su militancia: Pepa Flores se declaraba abiertamente comunista, contraria a la OTAN y, para disgusto de muchos, también a los proyectos de gobierno del PSOE, en el momento baluarte monolítico de la izquierda española. Celia Martín (2003) recoge las numerosas voces que desde plataformas progresistas como *Cambio 16* o *El País* tildaron a la actriz de ingenua y necia, en soflamas articuladas más como reprimenda paterna que desde el rigor periodístico. La propia *Interviú* se sumó al quórum de condescendencia publicando en 1982 un reportaje fotográfico titulado «Marisol: seis años después», en conmemoración de la ya emblemática portada, incluyendo el siguiente comentario:

Entonces, la inconsciencia infantil la hacía desenvuelta y provocadoramente optimista. Ahora, todo lo que sus ojos han visto le han dado gravedad y un cierto punto de lúcido escepticismo. No se ha querido vender a la baratija folklórica y mucho menos jugar a la nostalgia. De manera que está a verlas venir y dejarlas pasar. Reservona. Serenamente melancólica.<sup>269</sup>

En 1983 la revista femenina *Garbo* publicaba unas fotografías de Pepa Flores como asistente invitada a la fiesta del PCC (Partido de los y las Comunistas de Cataluña) con el título «Marisol, la musa del pueblo». Su puño en alto incomodó lo suficiente como para

---

<sup>267</sup> Sobre esta película y la interacción que el personaje histórico plantea con la actriz, ver: Rincón, A. (2017) Tejedoras de la resistencia: Pepa Flores y el Proceso a Mariana Pineda (Rafael Moreno Alba, 1984) y Celia Martín. M. G. Camarero y F. Sánchez Barba (eds.), *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico* (pp. 703-705). Universidad Carlos III de Madrid; y Martín, C. (2010). Defying Common Sense: Casting Pepa Flores/Marisol as Mariana Pineda. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9 (2), 149-161. <https://doi.org/10.1080/1470184032000171786>

<sup>268</sup> El escritor Juan Marsé constituye un buen ejemplo de la volubilidad de estos pareceres. En 1975 había dedicado a la actriz una semblanza lasciva pero, en general, conforme, a la que en 1994 agregaba la siguiente adenda: «desdeñó este cromatismo barato en beneficio de la rabia y de la idea, intrépidamente abandonó el sostén y levantó el puño bajo la estrella de cinco puntas» (Marsé, 1994, p. 70).

<sup>269</sup> «Marisol: seis años después». (1982, 4 de agosto). *Interviú*, n.º325, p. 64.

que Maruja Torres, que en otra ocasión había entrevistado a la actriz para *Nuevo Fotogramas*, publicase unas desafortunadas declaraciones que de nuevo recordaban la fragilidad de un cuerpo sometido:

Marisol, que empezó a sufrir la invasión ajena cuando era muy niña, al tiempo que soportaba que le camuflasen los pechos de marrón glacé por medio de refajos; Marisol, a la que nunca he conocido fuerte, son pasando de la tutela de un hombre a la de otro, demasiado deshabitada de sí misma, cree ahora que Andropov es santa Cecilia tocando el arpa mientras el resto del mundo vive entregado a la corrupción del capital y la explotación del imperialismo: son los peligros de bailar al mismo son que taconeán otros.<sup>270</sup>

Pepa, que algunos años antes había confeccionado en su álbum de madurez *Galería de perpetuas* (1979) todo un discurso feminista *avant la lettre*, que recogía la tradición subversiva de la copla con sonoridades jazzísticas y funk, contestó a los pocos días en una defensa ejemplar de sus convicciones e integridad:

El puño en alto, dice Maruja Torres, es un gesto de gentes desvaídas y trasnochadas o de mujeres idiotas, sometidas a pareceres de otros. Porque solo hay, hoy por hoy, una vía para los inteligentes y los decentes —para Maruja Torres— la vía del medio; y es que está uno ya harto, ahíto, de saber de qué va la vaina y de qué las ideologías, y qué duda cabe que sin marxismo no pasaría esto que está pasando por todas partes...[...] Ese modo de tratar mi gesto, mi libertad y la dignidad de mi brazo en alto con el puño cerrado, esa forma de comentario, es fascista, porque solo intenta degradar el derecho a hacerlo con dignidad.<sup>271</sup>

### 6.2.2. Galería de muchachitas II: Rocío Dúrcal

Con una trayectoria paralela a la de Marisol, Rocío Dúrcal se percibía como una suerte de continuación de la pauta marcada por la joven malagueña, con la salvedad de que su filmografía constituía un espacio híbrido entre el «cine con niño» y la comedia desarrollista (Pavlovic et al., 2013). Como Marisol lo fue para Pepa Flores, el nombre artístico de Rocío Dúrcal escondía a una muchacha de orígenes humildes: María de los Ángeles de las Heras Ortiz, o Marieta, natural del barrio madrileño de Cuatro Caminos,

---

<sup>270</sup> Torres, M. (1983, 21 de octubre). El puño de Marisol. *El País*. [https://elpais.com/diario/1983/10/21/ultima/435538804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/10/21/ultima/435538804_850215.html)

<sup>271</sup> Flores, J. (1983, 28 de octubre). Réplica de Marisol. *El País*. [https://elpais.com/diario/1983/10/28/opinion/436143611\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/10/28/opinion/436143611_850215.html)

«era un producto del proletariado urbano, una muchachita condenada a una existencia vulgar y tónica» (Moix, 1993, p. 292) que logró revertir gracias a su participación en un programa musical de televisión (Primer aplauso) a la edad de quince años. El empresario Luis Sanz, a la sazón al frente de la productora Época Films, descubrió en Marieta la posibilidad de explotar el fenómeno Marisol desde un ángulo más juvenil, y surgieron así las películas *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1962), *Rocío de La Mancha* (Luis Lucia, 1962), *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1963) y *Tengo diecisiete años* (José María Forqué, 1964), en las que Dúrcal encarnaba una suerte de adolescente prodigio sobre el siempre lucrativo mito de la Cenicienta, en opinión de Moix investida de una cursilería rosácea alarmante (Moix, 1993). Por medio de este primer periodo filmico, que abarcó la adolescencia de la actriz, se ofrecía a los espectadores una variante *á la* Diana Durbin – actriz canadiense que triunfó en el Hollywood de la década de 1940 como joven ingenua– que dentro del panteón estelar del cine español se traducía en un emblema de la feminidad moderna, ajustada a los rápidos cambios de la España del desarrollo (Pavlovic et al., 2013). Del mismo modo que ocurría en el caso de Marisol, estos cambios aunaban una ambivalencia entre tradición e innovación siempre reconciliadas en sus cuerpos y actitudes.

Como sucedió con la artista malagueña, también el productor que moldeó la figura de Rocío Dúrcal reorientó los argumentos de sus películas cuando se agotó el modelo adolescente, pero continuó imprimiendo a sus personajes las mismas cualidades ingenuas y bondadosas, que habían demostrado su eficacia, encauzándolas hacia relatos que se pretendían más adultos pero adolecían, por supuesto, de cualquier conato de subversión erótica. En ellas, Rocío continuaba siendo una «damita» con aptitudes para la canción pero que, por encima de todo, aspiraba a un amor verdadero sancionado en la vicaría. Las películas dirigidas por Luis César Amadori a lo largo de la segunda mitad de la década de 1960, *Más bonita que ninguna* (1965), *Acompáñame* (1966), *Buenos días, condesita* (1966) y *Amor en el aire* (1967) configuran, así, un universo que recupera los atributos sobre el éxito de la mujer en el escenario como parte de una retórica de meritocracia y movilidad social; los personajes interpretados por Rocío Dúrcal comparten extracción humilde, orfandad y tutelaje al arbitrio bien de amigas o familiares interpretadas, respectivamente, por Gracita Morales o Amalia de Isaura, esta última como trasunto del papel que Isabel Garcés cumplía en la filmografía de Marisol; vocación algo súbita o accidental; carácter bondadoso y desparpajo. Al mismo tiempo, y quizá de manera más notoria que el arquetipo de Marisol, en la personalidad artística de Rocío Dúrcal y, especialmente, como

ha observado Jorge Pérez (2011), en su imagen y vestuario, se concentran mucho mejor los tímidos avances sociales experimentados a comienzos de la década,<sup>272</sup> siempre tamizados por la subordinación a los valores patriarcales: «esta feminidad ideal propone mujeres emprendedoras pero respetuosas del orden social, con un look moderno pero decente, marcado siempre por el límite corporal de las rodillas como frontera de exposición del cuerpo» (Pérez, 2011 p. 83).

La letra del tema «Más bonita que ninguna» actúa como mejor manifiesto del arquetipo Dúrcal: «Yo no tengo sex appeal/ y yo no soy mujer fatal/ Porque solamente soy/una buena chica pero nada más». En efecto, el argumento de la película que abre su ciclo con *Amadori* insiste con frecuencia en la decencia de la muchacha, Luisa, que trabaja como tabaquera en un cabaret madrileño llamado, significativamente y quizá con objeto de rebajar su connotación de ambiente libertino, el Molino Verde. Oculta esta faceta ante su novio Roberto (Luigi Giuliani), quien cree que es una telefonista, pero éste también miente a la protagonista, pues se trata en realidad de un aristócrata económicamente venido a menos prometido con la hija de un acaudalado empresario. Prosiguiendo el enredo, Luisita, cuya única familia es su amiga Fanny (Gracita Morales), artista en el Molino Verde, se hará pasar por su hermano gemelo, Luisito, para defender su honor, boicotear el compromiso de Roberto, ayudarle a recuperar su fortuna e, incluso, al término del relato, incorporar sus papeles masculino y femenino en los espectáculos del local. En cualquier caso, Luisito desaparece una vez ha cumplido su cometido: tras declararle Roberto su amor por su hermana, Luisa surge, ahora con pelo largo y debidamente maquillada, accediendo a la proposición de Roberto y confesando con timidez que se trata de su primer beso.

El sentido instrumental del travestismo, abandonado en el momento en el que se logra el reencuentro feliz de la pareja protagonista, garantiza la libertad con la que se muestra a lo largo del filme, permitiendo, incluso, la enunciación del deseo homosexual en un momento en el que Luisito, olvidando por un instante su «disfraz», se declara a Roberto. El contexto cómico y espectacular, como es habitual, salvaguardan el orden moral imperante, pero el potencial transgresor del travestismo<sup>273</sup> fue también opacado al

---

<sup>272</sup> Ley de 24 de abril de 1958 por la que se modifican determinados artículos del Código Civil y Ley 56/1961, de 22 de julio, sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer.

<sup>273</sup> El investigador Santiago Lomas propone a este respecto considerar *Más bonita que ninguna* como parte de la genealogía *queer* del cine español. Por un lado, narrativamente, en la medida en que la homosexualidad es explícitamente evocada a lo largo del filme en la relación entre Luisito y Roberto, y esbozada la posibilidad lésbica cuando Luisito flirtea con la prometida de Roberto; en segundo lugar y más

considerarlo como un proceso ficticio examinado por la prensa. Así, la revista *Amia* registró el cambio de imagen de Rocío Dúrcal mostrando su transición capilar como evento traumático: «Rocío llegó a los estudios de Samuel Bronston preparada para el sacrificio. Su cabellera, suelta, flotaba al viento con aires de despedida. Las cámaras fotográficas disparaban una y otra vez, captando la imagen de un pelo que se va».<sup>274</sup> La noticia terminaba revelando la inutilidad del procedimiento: «A pesar de todo, Rocío no consigue tener aspecto de chico. [...] De momento, es una chica muy guapa con el pelo muy corto».<sup>275</sup> Coincidió en esta cuestión la revista *Fotogramas*, que dedicaba una breve reseña al cambio de imagen de la actriz bajo el titular «Rocío Dúrcal. Un chico guapo».<sup>276</sup>

La melena corta sirvió a Dúrcal para presentarse en su siguiente película, *Acompáñame*, como una joven a medio camino entre la modernidad y la tradición que, en última instancia, materializaba los deseos expuestos por su compañero de reparto, el popular Enrique Guzmán, en su canción de presentación en el filme, «Una chica formal». El espectador puede adivinar fácilmente quién cumplirá los requisitos femeninos expuestos por el joven: «quiero que tenga un aire inteligente/que tenga clase y vista bien/Que se distinga siempre entre la gente/y que no sea muy yeyé». El pronóstico se cumple y ambos terminan felizmente casados tras los encuentros y desencuentros pertinentes, resueltos con el hallazgo de los restos de un fósil de dinosaurio que despierta cierto recuerdo a *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938). La trama argumental resulta, en esta línea, algo disparatada: Mercedes (Rocío Dúrcal) es una joven humilde con aptitudes para la canción que vive y trabaja en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid; Tony (Enrique Guzmán) es un estudiante mexicano de familia acomodada que reside en un colegio mayor de la ciudad. Ambos acuden al encuentro con la anciana Eduvigis (Amalia de Isaura) tras ver en el periódico su anuncio solicitando asistenta y chófer para viajar a Tenerife a resolver una herencia, y comienza así su relación de amor-odio. Eventualmente lograrán que su empleadora no firme la venta del caserón heredado tras cerciorarse del valor de los restos prehistóricos que allí encuentran y, como recompensa, Eduvigis asumirá

---

importante, recordando la homosexualidad del propio productor Luis Sanz, responsable último de organizar todo un equipo técnico formado por profesionales creativamente posicionados como *queer*, con independencia de su orientación sexual. Ver Lomas, S. (2018). Travestismo, homosexualidad y autoría queer durante el franquismo en *Más bonita que ninguna* (1965). *Zer*, 23(44), 13-29.

<sup>274</sup> F.A. (1965, 15 de febrero). «Protagonista: el pelo. Rocío Dúrcal dice adiós a su cabellera». *Amia*, n°122, s.p.

<sup>275</sup> *Ibíd.*

<sup>276</sup> «Rocío Dúrcal: un chico guapo». (1964, 11 de diciembre). *Fotogramas*, n°843, p. 8.

el coste de los estudios universitarios de Mercedes, a quien Tony, desheredado por su padre, pide matrimonio.

Con un repertorio musical compuesto en gran parte por Augusto Algueró y Antonio Guijarro, creadores del himno patrio de la modernidad «La chica yeyé», en la película hay espacio para otras composiciones que apuntalaban la formalidad de la protagonista al tiempo que negociaban con el folklore tradicional. Rocío Dúrcal canta, así, una saeta para trasladar a un joven universitario enfermo a la procesión de su Sevilla natal, y una jota aragonesa en honor a Eduvigis, que a la menor oportunidad se define como «baturra». Esta última interpreta también el tema «Charlestón», en claro homenaje a la carrera artística de Amalia de Isaura como cupletista de reconocido prestigio y vis cómica.<sup>277</sup>

El siguiente trabajo de Dúrcal y Amadori, *Buenos días condesita*, si bien más convencional en lo que a la trama argumental se refiere, evidencia una mezcla de estilos aún más variada, que da cabida al cante flamenco («Tarantos y verdiales» compuesta por Rafael de León), la ópera (la cabaletta «Sempre libera» de *La Traviata*), la zarzuela (el «Coro de los doctores» perteneciente a *El rey que rabió* de Ruperto Chapí) y la actualidad musical con cuatro temas compuestos por Los Brincos, al momento una de las formaciones pop más importantes del país. Se aseguraba de esta manera el mejor lucimiento de la estrella, que mostraba un registro versátil interpretando una nueva versión de la Cenicienta que llegaba al escenario fruto de la casualidad y la buena ventura, y al enamoramiento partiendo de una farsa inicial. En este sentido, el personaje interpretado por Dúrcal, la joven María que trabaja en el Rastro vendiendo discos, consigue un contrato con un programa televisivo de variedades que le interesa únicamente por cuanto supone un medio de supervivencia. No hay en ella ambición artística, que sí tiene su amiga Mariruxa, interpretada por Gracita Morales y por tanto alivio cómico al que se le niega esta posibilidad. María, por el contrario, admite pensar en el matrimonio como el porvenir natural de la mujer y, en determinado momento del filme, su pretendiente, al que da vida Vicente Parra, establece los parámetros tradicionales de la unión que ambos contemplan: «la mujer que sea mi esposa ha de vivir solo de lo que yo gane con mi trabajo».

En *Amor en el aire*, última película del ciclo, Rocío se muestra, en cambio, como

---

<sup>277</sup> Esta cuestión vuelve a aprovecharse en *Amor en el aire*, donde Isaura, ataviada como chulapa, interpreta una canción titulada «Dichoso mantón».

joven cuya vocación por los escenarios es herencia de su abuela Lina, una popular cupletista que dejó la vida de artista y a su amor verdadero obligada por un matrimonio concertado y decente. La pareja protagonista formada por Dúrcal y el popular cantante y actor argentino Palito Ortega dan vida a dos generaciones de enamorados que emprenden una revancha contra su pasado, logrando que triunfe el amor y una provechosa carrera musical. Con el beneplácito paterno que en el pasado los enamorados no lograron, el relato plantea la actualidad —la década de 1960— como momento histórico más tolerante y abierto.

Observa Santiago Lomas (2018) que el procedimiento orquestado por Luis Sanz a lo largo de este ciclo replicaba el modelo estelar que había fraguado a Sara Montiel como referente del cine musical de mayor éxito de público, razón que explicaría la contratación de su director y guionista habituales —Amadori y Arozamena, respectivamente—, así como un equipo técnico más o menos uniforme en el que repetían coreógrafos como Alberto Lorca, también frecuente en los largometrajes de Montiel. Pero incluso bajo estas directrices creativas, la imagen de Rocío gravitaba mucho más en torno al arquetipo que representaba Marisol y, como advierte Terenci Moix (1993), abría, en todo caso, un camino que estimulaba una emoción amable, cercana a los tebeos románticos y diferente al exceso sentimental de los argumentos folletinescos, propios de Sara Montiel. Considerando, además, que Rocío alcanzó la mayoría de edad (21 años) en 1967, el envaramiento excesivamente inocente y juvenil que reviste sus papeles en la tetralogía de Amadori se revela una operación lógica.

De manera paralela, el tratamiento mediático de su imagen colaboraba en ese imaginario. Entre 1964 y 1965, las revistas *Fotogramas* y *Ama* celebraban la pareja artística de Rocío y el mexicano Enrique Guzmán, que habían comenzado a rodar *Acompáñame*, elucubrando un posible primer noviazgo. *Fotogramas* termina su reportaje abriendo esa posibilidad: «Indudablemente es una buena pareja la que hacen Rocío y Enrique. Y si se tiene en cuenta que los dos tienen “edad para amarse”»;<sup>278</sup> el título de la entrevista concedida a *Ama* un año más tarde así parecía ratificarlo: «Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán: “una historia de amor”».<sup>279</sup> La misma revista dedicaba en su siguiente número unas breves líneas

---

<sup>278</sup> «Una nueva pareja. Rocío Dúrcal-Enrique Guzmán». (1964, 23 de octubre). *Fotogramas*, n°836, pp. 18-19.

<sup>279</sup> «Rocío Dúrcal y Enrique Guzmán: una historia de amor». (1965, 1 de octubre). *Ama*, n°137, s.p.

a preguntar a la joven por su fiesta de cumpleaños. Interesaba la tarta, «el regalo de papá» y la naturalidad y sencillez con la que Rocío estrenaba la veintena, «una fecha bonita para todas las chicas».<sup>280</sup> Por último, en 1967, el periodista Jorge Fiestas preguntaba a la actriz, ya con 21 años, cuándo llegaría el momento de ser besada en una película, a lo que Rocío replicaba «cuando el guion requiera que no sea en la mejilla».<sup>281</sup>

Rocío rueda aún otra película con Amadori que funciona como bisagra hacia su figura adulta y, por tanto, puede considerarse fuera de la tetralogía hasta ahora comentada. Se trata de la adaptación cinematográfica de la popular novela rosa *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* escrita por Carmen de Icaza y publicada en 1936, primero por entregas en la revista *Blanco y Negro* y posteriormente, ese mismo año, en formato de novela independiente. Su éxito deriva en varias reediciones a lo largo del franquismo (en 1939, 1942, 1949), traducciones a diversas lenguas, así como una primera versión en el cine dirigida por Gonzalo Delgrás en 1943. La historia sigue a Cristina Guzmán, joven viuda de origen aristocrático que ahora lleva una humilde vida como profesora de idiomas con la que apenas logra mantener a su hijo pequeño. Una curiosa oportunidad laboral se le presenta como solución a sus problemas financieros: un empresario norteamericano, Gary Prynce-Valmore, la contacta para que se haga pasar por su nuera, Fifi, con la que comparte un asombroso parecido físico, y así curar a su hijo enfermo. Cristina acepta y logra que el hijo del empresario mejore, al tiempo que su relación con su padre se afianza. La reaparición de Fifi, que se descubre efectivamente hermana de Cristina, termina por causar la muerte del joven. Con todo, la historia culmina con el feliz matrimonio del señor Prynce y Cristina.

Más allá de recuperar como reclamo un argumento conocido por el público, el proyecto de Amadori en *Cristina Guzmán* (1968) parecía responder a lo que la propia Carmen de Icaza había estipulado en el prólogo de la segunda edición de la novela:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en hora en que los españoles íbamos aún al cine en busca de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras —amorosas, heroicas, terroríficas— estremeciera, aunque solo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en cauces rutinarios. (Icaza, 1939/1982, p. 9)

---

<sup>280</sup> «Los veinte años de Rocío Dúrcal». (1965, 15 de octubre). *Amia*, n°138, s.p.

<sup>281</sup> Fiestas, J. (1967, 11 de agosto). «50 preguntas a Rocío Dúrcal». *Fotogramas*, n°982, p. 6.

Las características de la protagonista, madre viuda, trabajadora y soñadora que sorteaba los obstáculos con optimismo y un comportamiento ejemplar recompensado en el previsible final feliz, son especialmente eficaces para el imaginario de la feminidad de finales de la década de 1960, superficialmente distinto pero que conservaba en esencia los rasgos fijados en la posguerra:

Cristina Guzmán, piadosa y alegre, luchadora y maternal, antigua en el fondo y moderna en la forma, limpia por fuera y limpia por dentro, decidida y recatada, es hermana de todas esas mujeres que —quizá llorando de noche pero sonriendo de día— se han puesto a la tarea alta y fecunda de ser hijas y madres de España.<sup>282</sup>

A su vez, la existencia de un modelo especular de mujer permitía mostrar aquellos comportamientos indeseados, donde el relato fílmico construye un nuevo arquetipo de artista musical libertina y de moral más que cuestionable. Se consigue, además, exponer de nuevo la versatilidad artística de Rocío Dúrcal con un total de seis números musicales que configuran la personalidad de las dos hermanas: dos canciones inocentes y tiernas en las que Cristina aparece en un campo florido y rodeada

de niños, y tres versiones más sugerentes para su hermana Mara, con las que Rocío consigue mostrar sus dotes de vedette. El tema «I surrender» de Adolfo Waitzman y Sandra Lebrocq es el más llamativo a este respecto, pues Rocío aparece engalanada con pedrería, flores y guantes rosas hasta el codo, en un conjunto propio del cabaret que deja al descubierto sus piernas y adelanta los motivos de su siguiente película, *Las leandras* (Eugenio Martín, 1969) [Fig.25].

Junto con el aderezo de playbacks, la versión de Amadori dialoga con el momento, presentando la acción entre Madrid y Benidorm y convirtiendo al Gary Prynce-Valmore original, multimillonario magnate de banca, en Alfonso Rivas (Arturo Fernández),



[Fig.25] Rocío Dúrcal en *Cristina Guzmán*.

---

<sup>282</sup> *Ibíd.*, p. 12.

empresario de la construcción al que se alude frecuentemente como el «rey del cemento». En ese sentido, la película juega con las grietas del pasado, casi de manera literal: la escena inicial muestra la construcción de un edificio de nueva planta y el derribo de inmuebles de mayor solera, de los que apenas resta la fachada, a manos de la constructora Rivas. A su lado reside la protagonista, que acepta el encargo que se le propone precisamente con la intención de ahorrar para la compra de una vivienda, pues también su edificio desaparecerá en el plazo de tres meses. Su asistente Balbina ironiza con el prospecto encontrar un nuevo hogar, que augura muy alejado del centro urbano: «Sí. En Alcorcón o en Alcobendas, o con un poco de suerte en Guadalajara».

El paso de Rocío Dúrcal hacia la madurez cinematográfica parece culminado si atendemos a la evaluación censora, que una vez visionado el avance de la película estimó oportuno autorizar su proyección exclusivamente a mayores de 18 años<sup>283</sup>, debido a la «depravación» que simbolizaba la gemela de la protagonista. Cabe suponer que la cuestión fue explotada como reclamo a tenor de la crítica de la película aparecida en el diario *ABC* de Madrid, titulada: «Cristina Guzmán, menos profesora y no apta para menores, con música y canciones». La opinión elogia, de hecho, el trabajo de Dúrcal, celebrando su desdoblamiento:

En la duplicidad del personaje sale airosa de la prueba, obediente a una dirección que ha sabido exigir y sacar partido de la «estrella» y si la mujer abnegada y virtuosa tiene atractivo, es desbordada por la vedette cabaretera, «maldita» adrede, que Rocío interpreta venciendo el miedo y con igual decisión.<sup>284</sup>

Si bien la prensa se mostraba más benévola que en el caso de Marisol, en las entrevistas de medios especializados que siguieron la trayectoria de la actriz los años siguientes pervive el eco de una imagen excesivamente tierna, acaso potenciada por su papel en *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1972), que retuvo en el imaginario popular la iconicidad de una modernizada hermana San Sulpicio con hábito rosa con firma del diseñador Pertegaz. Ya Jaime Picas había sentenciado en *Nuevo Fotogramas* la mala calidad artística y comercial de *Cristina Guzmán* y lo ineficaz del progreso de su actriz principal:

No hay enmienda en la trayectoria de Rocío Dúrcal ni en la insistencia de quienes

---

<sup>283</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04182, expedientes 53782 y 53218.

<sup>284</sup> Obregón, A. de. (1968, 12 de noviembre). «Cristina Guzmán, menos profesora y no apta para menores, con música y canciones». *ABC Madrid*, p. 101.

administran su carrera, en mantenerla estrechamente atada a un cine que no ostenta representación alguna, que no significa prácticamente nada y que ni siquiera debe ser todo lo comercial que de veras es el cine bueno.<sup>285</sup>

El éxito del musical *Las Leandras*, en cambio, potenció el atisbo de picardía de su interpretación como la gemela libertina en su anterior película. Al menos así lo entendió la periodista Lola Salvador, que en 1969, a los pocos meses del estreno de *Las Leandras*, publicó en *Nuevo Fotogramas* una entrevista-reportaje titulada «Rocío Dúrcal. Su “Carmen”, sus piernas, su Junior»<sup>286</sup>, presidida por una fotografía sugerente en la que Rocío mostraba únicamente sus piernas en cruz sobre un piano, ataviada con un abrigo de piel y mirando directamente al lector. La actriz rememora su vida, habla de su proyecto de *Carmen* con Juan Antonio Bardem —luego frustrado y reconvertido en *Varietés*—, de Junior, su gran amor..., pero lo que de verdad interesa es el estado de sus piernas, salvaguardadas por un seguro general por valor de diez millones de pesetas. El resto de fotografías resaltan esa parte de su anatomía, que aparece erguida o de nuevo sobre un piano. El texto, por el contrario, explora jocosamente la narrativa de un cuento de hadas infantil que finalizaba con la boda de la pareja. En efecto, el matrimonio entre Rocío y Antonio Morales (Junior) —integrante primero del grupo Los Brincos y posteriormente pareja de Juan Pardo en el dúo Juan y Junior— el 15 de enero de 1970 copó varias portadas de la prensa rosa del momento, pero también *Nuevo Fotogramas* dedicó varios números a comienzo de la década a realizar entrevistas conjuntas y reportajes a la pareja.

La felicidad privada contagiaba, en cierto sentido, la percepción de la actriz como joven detenida en papeles cinematográficos también resueltos con optimismo. Incluso su posterior trabajo, la adaptación de la novela *Marianela* de Benito Pérez Galdós en la película homónima dirigida por Angelino Fons (1972) donde su rostro aparecía desfigurado, parecía incorporarse a una retahíla de atributos sedimentados en un cuerpo marcado por el prodigio juvenil.

De adolescente blanca, blanquísima, quiso pasar a mujer fatal, platinada, aleandrada y ceñida a lo Harlow celtibérica; lo del «vamp» no le duró mucho, como era previsible, y al poco la pudimos ver hecha un asquito, jorobada, tuertecita y desfigurada en esas «Marianelas» lacrimosas y rosabundas.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> Picas, J. (1969, 25 de abril). Film crítica. *Nuevo Fotogramas*, n.º 1071, p. 19.

<sup>286</sup> Salvador, L. (1969, 19 de diciembre). «Rocío Dúrcal. Su “Carmen”, sus piernas, su Junior». *Nuevo Fotogramas*, n.º 1105, pp. 10-12.

<sup>287</sup> Montero, R. (1974, 9 de noviembre). «El antidestape de Rocío Dúrcal o las virtudes del camaleón».

Autoras como Maruja Torres ya habían advertido cautela ante esa supuesta transición:

De acuerdo con que «Marianela» supone un gran cambio en tu trayectoria, pero no deja de ser un personaje simpático, que el público amaré por su indefensión, su desgracia. ¿No crees que, de cara a cambiar, hubiera resultado más efectivo un papel un poco simpático? De señora ninfómana o robamaridos, o algo por el estilo. Opuesto a tus interpretaciones habituales.<sup>288</sup>

En la misma entrevista, Dúrcal parece adivinar la malicia de tales recomendaciones y no vacila en admitir su sujeción a las directrices del productor Luis Sanz, al tiempo que recuerda jugosas ofertas con las que defiende su talento:

RC: A mí me encantaría hacerlo. Pero Luis siempre quiere estar seguro de ¿o que yo haga, de que el papel sea redondo para mí, me beneficie. Cuando me ofrecieron «Tristana» —yo tenía entonces 17 años—, con un guion mucho más fuerte que el que luego se rodó, Luis hubiera podido aceptar, enfocándome más hacia este camino, hacia un cine diferente, pero él se decía que no podía hacerme eso...

MT: ¿Destruir tu imagen?

RC: Eso. No podía echar por tierra lo que había empezado para mí [...] Hacer «Tristana» hubiera supuesto un cambio demasiado brusco.<sup>289</sup>

La ruptura profesional con Luis Sanz llegó finalmente en 1973, y con ella nuevos proyectos cinematográficos más acordes con su edad. En palabras de Rosa Montero, la estrella «comprendió que eso de ser hija honoraria de los hogares celtibéricos cuando se está cercana a la treintena, puede ser algo bastante incoherente».<sup>290</sup> Como ocurrió con Marisol/Pepa Flores, Rocío rompió la imagen amable y obediente que la había encumbrado, no solo embarcándose en películas como la francoespañola *Díselo con flores* (*Dites-le avec des fleurs*, Pierre Grimblat, 1974), sino también en obras teatrales que parecían aludir a su nueva trayectoria profesional, como *La muchacha sin retorno*, de Santiago Moncada, también en 1974. Rocío Dúrcal fue asimismo el rostro visible de la solidaridad laboral, al ser una de las detenidas durante la huelga de actores de 1975, junto a compañeros de profesión como Tina Sainz, Pedro Mari Sánchez, Antonio Malonda y Yolanda Monreal. Si bien Dúrcal no entró en prisión, como sí sucedió con otros acusados

---

*Nuevo Fotogramas*, n°1398, p. 26.

<sup>288</sup> Torres, M. (1972, 4 de agosto). Reportaje a Rocío Dúrcal. *Nuevo Fotogramas*, n°1242, p. 25.

<sup>289</sup> *Ibíd.*

<sup>290</sup> Montero, R. (1974, 4 de noviembre). «Rocío: de apta para menores a prohibida para mayores». *Nuevo Fotogramas*, n°1355, p. 25.

de llevar a cabo piquetes violentos —e, incluso, de pertenecer a organizaciones como FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) o ETA— la revista *Nuevo Fotogramas* dedicó una entrevista en exclusiva para que narrase los hechos acontecidos. Sorprendía que una figura como Rocío Dúrcal, desde luego poco sospechosa de ir contra el sistema que la había moldeado, se sumase a las reivindicaciones de actores y actrices más comprometidos, como Fernán Gómez o Concha Velasco, que sí se habían pronunciado con anterioridad.<sup>291</sup> Así, Sol Alameda anuncia que lo verdaderamente inaudito es cómo «la extensión del descontento ha llegado a los más recónditos e ignotos parajes del mundo de los cómicos»,<sup>292</sup> refiriéndose tanto a Dúrcal como a la propia Lola Flores, que intercedió llorando por ésta para evitar su encarcelamiento y se unió al parón laboral.

No solo fueron políticos los escándalos de la nueva y adulta Rocío, pues en 1977 volvió a sorprender en la que fue su última película, *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda), un drama erótico que causó revuelo en la taquilla de ese año por presentar explícitamente el destape de dos mujeres que, como novedad, mantenían una encendida pasión amorosa. Considerada una película de culto en la cinematografía nacional, ha sido también reivindicada dentro de la genealogía audiovisual del colectivo LGBTIQ+ al tratarse de una obra pionera en mostrar relaciones lésbicas lejos de los arquetipos monstruosos que imperaron a lo largo del franquismo.<sup>293</sup>

### 6.2.3. Los peligros del cabaret

Voy a contarles una historia del cabaret ingenua, un poco ridícula y sin ninguna importancia, que estoy seguro que todos los hombres alguna vez en su vida la han experimentado. En cambio, para las señoras y señoritas conocer algo de esto es de una utilidad práctica y necesaria. Para ellas todo esto constituye un misterio

---

<sup>291</sup> Ocurría en Montero, R. et al. (1975, 31 de enero). «Reportaje-encuesta. El mundo del espectáculo revolucionado». *Nuevo Fotogramas*, n°1372, pp. 17-20. La revista, atenta al desarrollo de los hechos, dedicó posteriormente otro reportaje a la huelga propiamente dicha, explicando las causas de la acción y defendiendo claramente los motivos: «los tratos siempre son más fáciles con un “bohemia” que con un profesional que conoce sus derechos y, lo que es peor, quiere ejercerlos». T.D. (1975, 14 de febrero). «Los actores en huelga». *Nuevo Fotogramas*, n°1374, p. 8.

<sup>292</sup> Alameda, S. (1975, 21 de febrero). Entrevista a Rocío Dúrcal. *Nuevo Fotogramas*, n°1375, p. 12

<sup>293</sup> Como ocurre con la homosexualidad masculina, los personajes lésbicos aparecen en el cine franquista vinculados al género de terror y de aventuras, pero además las escenas lésbicas fueron especialmente útiles desde el punto de vista comercial para exportar al extranjero en el momento de las dobles versiones. En *Violetas de España: gays y lesbianas en el cine de Franco* (Notorius, 2017), Alejandro Melero atisba cuatro posibilidades para la representación lésbica durante el franquismo: «la lesbiana pérfida en el cine de temática criminal, el mito de las diabólicas en el suspense de influencia europea, la vampiresa en el cine de terror y las Amazonas de las películas de aventuras.» (Melero, 2017, p. 150).

inescrutable.

[...] En todas las capitales se han creado unos organismos morales serios, severos, estrictos y que alejan cualquier tentación sexual: los cabarets. Estoy seguro de que los hombres me darán la razón. Las mujeres, no. Las mujeres se imaginan siempre el cabaret como un lugar endemoniado, de placeres sin cuento, donde las señoritas corren a enamorarse de los hombres y que estos solo pueden resistir gracias a su sólida formación moral. Nada de esto es cierto sino todo lo contrario.

[...] Señoras, señoritas, háganme caso, cuando un hombre diga que se va al cabaret, ¡déjenle ir!. Me atrevo a asegurar que se va al lugar más puro, casto e inocente que se ha fabricado jamás.

Así daba comienzo el relato narrado por Fernando Fernán Gómez en la película *Mayores con reparos*, estrenada en 1966 como adaptación de la obra teatral homónima escrita por Juan José Alonso Millán un año antes. La comedia pretendía mostrar tres episodios de la vida de tres chicas de cabaret, interpretadas por Analía Gadé, y sus encuentros con varios hombres, con Fernán Gómez, director, también en el papel de todos ellos. Ambos habían formado parte del elenco de la obra teatral, que el propio dramaturgo estimaba una comedia sin argumento, tesis ni mensaje, pero ante todo funcional: su pretensión no era otra que «provocar a cuerpo limpio una sonrisa inteligente con unas armas honradas y unas señoritas muy poco honradas. Propósito tan digno y noble como el de Aristófanes, pongo por caso».<sup>294</sup>

Si bien *Mayores con reparos* no encaja, de acuerdo a su género, dentro del corpus de análisis propuesto para la investigación, sí puede considerarse un arranque del interés que desde finales de 1960 despertó el cabaret en el medio cinematográfico, como espacio de ocio sexual orientado al público masculino y poblado por tan poco honradas señoritas. En este sentido, conforme avance la década de 1970 encontraremos un número cada vez mayor de producciones construidas en torno al imaginario de la prostitución, actividad tolerada por el régimen en virtud de la doctrina agustiniana del «mal menor» hasta 1956.

De manera sintética, es posible concluir que la periodización habitual del franquismo que distingue la etapa autárquica y la desarrollista es equivalente a las dos actitudes mostradas ante la prostitución a lo largo de la dictadura, en un vaivén legislativo dentro de los modelos de intervención estatal más habituales en la España contemporánea: reglamentarismo, que permite la existencia de locales controlados destinados a la actividad;

---

<sup>294</sup> Millán, J. J. (1965, 18 de abril). *ABC Madrid*, p. 101.

y abolicionismo, que castiga y persigue el proxenetismo.

De este modo, retomando las reflexiones de Aurora Morcillo (2015), puede advertirse cómo la regulación de la prostitución durante la primera etapa de la dictadura también estaba impregnada de la cosmovisión neobarroca y el disciplinamiento del cuerpo femenino. Al tiempo que se aceptaba el burdel como espacio que contenía los impulsos sexuales masculinos, de otro modo desviados hacia las esposas y prometidas, llamadas a desempeñar su papel de madres dentro de la más estricta castidad y pureza, se entendía que la rehabilitación del cuerpo y el alma contaminados de la prostituta podía lograrse por el camino de la penitencia, siguiendo los pasos de María Magdalena, símbolo por excelencia de la pecadora arrepentida y central en el universo devocional de la Contrarreforma. No extraña, por tanto, que ese saneamiento recayese en el Patronato de Protección a la Mujer, creado por decreto en 1941 como institución a cargo del Ministerio de Justicia que tenía por objeto «la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica».<sup>295</sup> Su herencia más inmediata se remonta al Real Patronato de la Trata de Blancas de 1902, encontrando apoyo ideológico y material en la infraestructura levantada por las órdenes religiosas femeninas —hermanas adoratrices, hermanas oblatas y hermanas del Buen pastor—, que desde mediados del siglo XIX habían ofrecido idéntica labor disciplinaria y regenerativa en los llamados asilos de las magdalenas (Morcillo, 2015). No obstante, esta clase de espacios correctivos en los que la autoridad civil y eclesiástica colaboraban enérgicamente puede rastrearse hasta el siglo XVII, momento en el que proliferan en España diversas tipologías que garantizaban el orden moral «mediante una peculiar combinación de asistencia y castigo a mujeres marginadas que se desenvolvían entre la delincuencia y la prostitución» (De las Heras Santos, 2014, p. 418). Hablamos de galeras o cárceles femeninas; casas de arrepentidas, que albergaban a penitentes voluntarias; y casas de recogida que internaban forzosamente a todas aquellas mujeres caídas.

En esta línea, resulta lógico que la transformación hacia el modelo abolicionista surgiese mediada por el ingreso de España en la Organización de las Naciones Unidas en el año 1955, toda vez implicaba acatar sus normativas, auspiciadas, en el caso concreto de

---

<sup>295</sup> «Decreto de 6 de noviembre de 1941, por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer». *BOE*, n.º324 (20 de noviembre de 1941), pp. 9080-9081.

esta actividad, por la Convención Internacional para la represión de la trata de personas y de la explotación de la prostitución de 1949. No obstante, como explica Jean Louis Guereña (2003a), el gobierno español postergó hasta 1962 la ratificación formal de la convención y matiza que fue precisamente en los sectores católicos «donde se inició y prosperó la campaña abolicionista» (2003a, p. 433). Publicaciones como *Incunable* (1948-1976), editada por la Universidad Pontificia de Salamanca, y la revista *Ecclesia*, órgano oficial de Acción Católica, ya desde 1955 abogaban en sus páginas por una defensa de la familia y los valores cristianos que necesitaba de la abolición de la prostitución (Guereña, 2003a). La traducción legal de esta campaña publicitaria no se hizo esperar, de modo que el 3 de marzo de 1956 se firmó el Decreto-ley sobre abolición de centros de tolerancia y otras medidas relativas a la prostitución,<sup>296</sup> que trasladó al ordenamiento jurídico las advertencias católicas sobre la base del amparo de la dignidad de la mujer, declarando «la incontestable ilicitud de la prostitución ante la teología moral y ante el mismo derecho natural»<sup>297</sup> y calificando, pues, la prostitución de «tráfico ilícito».<sup>298</sup> Se dictaminaba, por tanto, el cierre de las casas toleradas y las mancebías de todo el territorio nacional en el plazo de tres meses. Las medidas para la aplicación establecidas por la posterior Orden de 23 de abril de 1956 esperaban la cooperación entre las autoridades gubernamentales, que debían hacer efectivo el cierre de los locales, y el Patronato, sobre el que «recaía la responsabilidad de “dignificar” a las mujeres mediante la puesta en marcha de un sistema de “vigilancia tutelar”» (Morcillo, 2015, p. 186).

El marco legal se completó los años siguientes con la reforma del Código Penal (Ley 79/1961, de 23 de diciembre, de bases para la revisión y reforma del Código Penal y otras leyes penales y Decreto 168/1963, de 24 de enero, por el que se desarrollaba la Ley 79/1961), cuya misión, como advierte Morcillo (2015), se limitaba a preservar la decencia pública y se reveló ineficaz a la hora de resolver el problema de la prostitución clandestina.<sup>299</sup> Una breve columna titulada «Espejismos o lo que no debe existir, no puede

---

<sup>296</sup> «Decreto-ley de 3 de marzo de 1956, sobre abolición de centros de tolerancia y otras medidas relativas a la prostitución». *BOE*, nº70 (10 de marzo de 1956), p. 1611.

<sup>297</sup> Preámbulo. *Ibíd.*

<sup>298</sup> Art. 1. *Ibíd.*

<sup>299</sup> En Barcelona fueron clausuradas 98 casas de prostitución autorizadas y 42 clandestinas, pero siguiendo los datos recogidos por el Patronato para la Protección de la Mujer en el *Informe sobre la moralidad pública en España* elaborado en 1943, puede observarse la variedad y abundancia de los establecimientos clandestinos durante el periodo reglamentarista: «39 salas de baile, 31 cabarets, 118 meublés, 113 burdeles, 11 playas, 16 casas de baños, 3 piscinas públicas, 12 estudios de danza, 9 estudios teatrales, 6 estudios de canto, 12 barracas de feria y 27 zonas de acampada» (Morcillo, 2015, p. 165).

existir» aparecida en 1972 en la revista *Triunfo* reflexionaba con mordacidad sobre el asunto, relatando el encuentro en un bar con una prostituta que el autor solo podía asimilar como visión quimérica: «Señorita, usted no existe. Usted está abolida».<sup>300</sup>

La prostitución existía pese a los avances legales y es tan solo su topografía la que experimenta tímidas modificaciones. Se buscó entonces acomodo en diversos negocios nocturnos —amén de las consabidas pensiones y *meublés*<sup>301</sup>— que prosperaban en zonas tradicionalmente caracterizadas por esta oferta, como el Barrio Chino barcelonés, referente en las múltiples guías de prostitución que ya desde el primer tercio del siglo recopilaban direcciones con esta clase de servicios (Galant, 2019). Aun dentro de una discreción considerable, puede advertirse cierta continuidad en el ejercicio de una actividad que, como recuerda Guereña (2003b) se entendía históricamente parte de un recreo masculino<sup>302</sup> que iba más allá del consumo sexual. El burdel se construía como lugar de sociabilidad local y vida colectiva, «donde los hombres venían a hablar, a beber, a fumar, a jugar a las cartas..., o sencillamente a echar una ojeada a lo que conservaba parte de misterio y de morbo y seguía objeto de innumerables fantasías masculinas» (Guereña, 2003b, p. 562).

Desde el punto de vista cinematográfico, Fátima Gil Gascón (2011) ha señalado la escasa presencia de la prostitución en la década de 1940 y el aumento notable experimentado tras la penalización de la actividad. En opinión de la historiadora la finalidad de esta clase de personajes puede entenderse desde un punto de vista moralizador, teniendo en cuenta que no interesa la mostración de un ambiente sórdido, sino de mujeres caídas, débiles, «que no han sabido hacer frente a sus circunstancias y se han dejado dominar por lo que se considera un camino más fácil» (Gil Gascón, 2011, p. 126). Por lo que respecta a sus rasgos distintivos, existe igualmente un patrón reconocible:

---

<sup>300</sup> Pozuelo. (1972, 12 de agosto). «Espejismos o lo que no debe existir, no puede existir». *Triunfo*, n.º 515, p. 10.

<sup>301</sup> Establecimientos similares a los hoteles pero concebidos para la prostitución.

<sup>302</sup> Si *Mayores con reparos* bromeaba con el desconocimiento por parte de las mujeres de lo que sucedía tras las puertas del cabaret, es posible encontrar en consultorios de revistas femeninas como *Ama* cartas relacionadas con esta problemática. En el número correspondiente a la segunda quincena de agosto del año 1965 una lectora expone dolida que su marido acudió a uno de estos establecimientos, y añade: «Muchos hombres hacen esto y nadie le da la importancia que yo le doy». La réplica por parte de la revista comparte la visión de los cabarets como lugares indecentes, inmorales y sucios, e incluso censura el comportamiento del hombre, pero aconseja prudencia y comprensión a la interesada, que ante todo y con buen humor debe convencer a su marido de lo improcedente de tales escarceos. Ideas Claras. (1965, 15 de agosto). *Ama*, n.º 134, s.p.

«todas son jóvenes. Fuman, beben y se muestran descaradas y algo vulgares [...] llevan ropa ceñida y provocativa y mucho maquillaje e incluso, en ocasiones, aparecen con boas de plumas en el cuello» (p. 126).

Por oposición, la imagen ofrecida por el cine español a partir de la década de 1960 se encuentra atravesada por un humor hasta el momento inexistente o, al menos, muy escaso. Es esta, empero, una aproximación que requiere de un análisis en profundidad que escapa a los objetivos del estudio, pero resulta significativo que sea en estos momentos cuando afloran temas y motivos que conectan y a veces confunden a la mujer que trabaja en espectáculos nocturnos en cabarets u otros locales, con otras de las actividades que clandestinamente allí se llevaban a cabo. Esta visión más amable de las mujeres de honra dudosa parece responder más bien a la voluntad de explotar una faceta graciosa, que encaja tanto en las comedias populares de 1970 como en los musicales que recuperaban los equívocos habituales del género de la revista musical, como sucede con *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969) o *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973). En ese sentido, la anteriormente citada *Mayores con reparos* retrata con ironía una noche en el cabaret como espacio donde son, de hecho, las mujeres las que cuentan con mayor autonomía. Es su planteamiento ridículo y festivo la razón principal que Fernán Gómez subraya en las anotaciones de algunas escenas de la segunda versión del guion para atender a las advertencias de la Comisión de Censura: «hacemos hincapié en estos detalles porque son precisamente los que restan, por sus efectos puramente cómicos, la escabrosidad posible que, de otro modo, quizá podría tener».<sup>303</sup>

La siguiente tabla recoge estas y otras películas que pueden estimarse reflejo de lo expuesto hasta ahora. El resaltado corresponde a aquellas de contenido musical, que se han tratado en otros apartados o se analizarán posteriormente y que por tanto forman parte del corpus de la investigación. Por este motivo, muchos de los títulos son fruto de hallazgos paralelos al propio discurrir de este estudio; otros, a falta de un compendio completo sobre el asunto, se han extraído de la recopilación elaborada en el volumen *El cine popular del tardofranquismo. Análisis filmico* (2012), donde se incluyen obras producidas entre los años 1966 y 1975.

---

<sup>303</sup> AGA, Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04945, expediente 36226.

Tabla 5. Relación de películas con temática o elementos prostitucionales. Fuente: Elaboración propia

Películas con temática o elementos prostitucionales	
<i>Lola, espejo oscuro</i> (Fernando Merino, 1966)	<i>La chica del Molino Rojo</i> (Eugenio Martín, 1973)
<i>Mayores con reparos</i> (Fernando Fernán Gómez, 1966)	<i>Casa Flora</i> (Ramón Fernández, 1973)
<i>La vil seducción</i> (José M <sup>a</sup> Forqué, 1968)	<i>No es bueno que el hombre esté solo</i> (Pedro Olea, 1973)
<i>Tuset Street</i> (Luis Marquina, 1968)	<i>Un casto varón español</i> (Jaime de Armiñán, 1973)
<i>Verde doncella</i> (Rafael Gil, 1968)	<i>La descarriada</i> (Mariano Ozores, 1973)
<i>No somos de piedra</i> (Manuel Summers, 1968)	<i>El chulo</i> (Pedro Lazaga, 1974)
<i>Las Leandras</i> (Eugenio Martín, 1969)	<i>Matrimonio al desnudo</i> (Ramón Fernández, 1974)
<i>La Lola, dicen que no vive sola</i> (Jaime de Armiñán, 1970)	<i>Polvo eres...</i> (Vicente Escrivá, 1974)
<i>La cera virgen</i> (José M <sup>a</sup> Forqué, 1972)	<i>Una mujer de cabaret</i> (Pedro Lazaga, 1974)
<i>La redada (Razzia)</i> (José Antonio de la Loma, 1972)	<i>Chicas de alquiler</i> (Ignacio F. Iquino, 1974)
<i>Las señoritas de mala compañía</i> (José Antonio Nieves Conde, 1973)	<i>Pim, pam, pum... ¡fuego!</i> (Pedro Olea, 1975)
<i>Nadie oyó gritar</i> (Eloy de la Iglesia, 1973)	<i>Sensualidad</i> (Gernán Lorente, 1975)

De las veinticuatro películas recuperadas, tan solo siete se alejan claramente de la comedia y se construyen como relatos marcados por la sordidez de los ambientes que retratan, con historias que vuelven a subrayar las dificultades de las mujeres prostituidas: *La redada (Razzia)* (José Antonio de la Loma, 1972), *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1973), *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973), *Una mujer de cabaret*

(Pedro Lazaga, 1974), *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974), *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975) y *Sensualidad* (Germán Lorente, 1975). Concentradas en los últimos años de vida del dictador, el acercamiento propuesto por algunas de estas obras es más un vehículo para exponer la anatomía femenina con cierta libertad, que una cuestión de alcance moral, como ocurría con las producciones del periodo anterior. El reportaje «El cine español y la prostitución. Un tema que se agota» incluido en *Nuevo Fotogramas* en el año 1976 daba cuenta del aprovechamiento que el cine español había hecho de un asunto conveniente a este respecto: «porque además de la audacia en el argumento permiten el destete, el desmuslen y el desculen. Y cama, cama por todas partes y señores graciosos bajándose con mucha prisa los pantalones».<sup>304</sup> Al mismo tiempo, no deja de ser revelador que estrellas como Marisol y Rocío Dúrcal accedan a la mayoría de edad con argumentos que gravitan en torno a los ambientes del cabaret, si pensamos en títulos como *La chica del Molino Rojo*, *Cristina Guzmán* o *Las Leandras*.

De acuerdo a estas coordenadas es posible comprobar cómo la sugerencia que ya pesaba sobre la cupletista, en tanto cuerpo sexualmente disponible que había accedido a su estatus profesional por medio de acuerdos legales o galantes con los hombres, se recupera, actualiza y explicita paulatinamente hasta el momento en que no es necesario recurrir al mundo del espectáculo para retratar los ambientes moralmente reprobables. A este respecto, Salaün (2007) sostiene que era esta una profesión mudable y versátil también en sus ambientes: «o de la escena a los prostíbulos o viceversa» (p. 67), añadiendo que, a tenor de la masificación del consumo erótico en la escena española a partir de 1900 y hasta la guerra civil, no faltan las razones para estimar verídicas las acusaciones a sus artistas de ejercer una prostitución disfrazada: «los testimonios, las infinitas anécdotas, hasta el riquísimo vocabulario de la época, todo concurre a considerar el mundillo de la “farándula” como un inmenso mercado en el que la mujer es a la vez la estrella de los teatros, la fruta apetecida y la sacerdotisa de la lujuria nacional» (p. 68).

El vínculo persistente entre espectáculo y prostitución impregna tanto la historia del oficio sexual como la de las propias actrices. La crítica teatral Rosamond Gilder puso de manifiesto esta asociación precisamente al estudiar la contribución femenina en la escena teatral hasta el siglo XIX en *Enter the actress. The First Woman in the Theatre* (1931),

---

<sup>304</sup> «El cine español y la prostitución. Un tema que no se agota». (1976, 13 de agosto). *Nuevo Fotogramas*, n.º 1452, p. 29.

estableciendo su origen en la tradición teatral grecolatina que convergía en la persona de Teodora, emperatriz bizantina a la que se le atribuía un pasado deshonesto por su trabajo como actriz.<sup>305</sup> Kirsten Pullen explora ese sendero en *Actresses and Whores: On Stage and in Society* (2005). Considerando que el estigma de la prostitución fue empleado para coartar la expresión y experiencia femeninas y la unificación discursiva prostituta/actriz, que percibía ambos cuerpos bien como proyección de los deseos masculinos (actriz), bien como lugar para su ejecución (prostituta), Pullen reconcilia estas imágenes como dos formas que confluyen en su práctica ficticia: como la actriz, también la prostituta actúa y finge durante la actividad sexual.

Se trata indudablemente de un acercamiento interesante, en especial teniendo en cuenta lo acomodaticio del estigma prostitucional, que podía abarcar no solo el réditio por actividades sexuales, sino también la promiscuidad o cualquier actitud que desafiase los parámetros establecidos para el comportamiento femenino. Como explica Gil Gascón (2011), el contacto de estas mujeres con los hombres difiere por completo de la que éstos pueden mantener con sus esposas, pues «no solo mantienen relaciones sexuales, sino que también pueden beber, hablar y entretenerse en un ambiente absolutamente masculino, lejos de las exigencias y las etiquetas sociales» (p. 126). Ilustran estas formulaciones obras como la novela *Lola, espejo oscuro*, publicada en 1950 por Darío Fernández Flórez y que narra en primera persona, bajo el recurso del manuscrito encontrado, la vida de una prostituta de lujo que aborrece a los hombres y se describe así misma como un ser excepcional:

Por ahora no conozco a ninguna otra mujer que pueda comparármeme. Ellos lo saben y se irritan, porque les froto bien los morros con esta superioridad mía, que quisieran humillar y no pueden. [...] Dispongo de una especie de magia que encadena a los hombres por donde hay que encadenarlos [...] que es una refinada mezcla que dé lo suyo a la carne y lo suyo al espíritu, y cargando un poquito más la dosis por este lado, si es menester. Así [...] los voy enredando a estos asquerosos en mi tela de araña, hasta encanijarles bien los bolsillos y echarles a la basura por una temporada. (Fernández, 1951, p. 14)

Como es natural, la visión cinematográfica que vio la luz quince años después, con

---

<sup>305</sup> Al subvertir la moral sexual, la prostituta romana nacida libre escapa al ordenamiento social masculino-femenino (vir-matrona). Considerada una «no mujer», queda excluida a un lugar liminal con respecto al tejido social ciudadano, una suerte de categoría en negativo donde también tienen cabida todas aquellas profesiones relacionadas con el mundo del teatro, la música y el espectáculo. Ver: Manzano Chinchilla, G. (2012). La “no mujer”: categorización social de la prostituta libre en Roma. *Antesteria*, (1), 29-36.

Emma Penella en el papel principal, escondía los detalles más escabrosos de la novela y cualquier tipo de alusión directa a la ocupación de la protagonista, en cualquier caso sobradamente conocida por el público. No obstante, permite mostrar a una mujer que se sale del molde femenino habitual: autónoma, sin escrúpulos, con libertad de movimiento y que vive en compañía de una amiga de profesión. Tan solo al final su honradez redimirá sus actos, pero incluso así decidirá continuar caminando sola.

Algo similar ocurre con *La vil seducción* (José M<sup>a</sup> Forqué, 1968), al igual que *Mayores con reparos* adaptación de una comedia homónima de Juan José Alonso Millán. También protagonizada por Analía Gadé y Fernán Gómez, la historia se cimienta sobre un ingenioso equívoco: una actriz ataviada con el hábito de Doña Inés huye de la representación teatral del Tenorio y recalca en un pequeño pueblo refugiándose en la casa de Ismael y su madre, que la toman por una auténtica monja. A lo largo de su convivencia, Alicia presenta unas maneras desenvueltas y coquetas, impropias de una religiosa y que, en última instancia, seducirán a Ismael, casto solterón al que su madre insiste en mandar a un cabaret para adquirir experiencia. La película se construye sobre una inversión de roles que de algún modo queda signada desde el inicio: Inés de Ulloa huye de la escena para desplegar por sí misma sus dotes donjuanescas y conquistar a un hombre que, por el contrario, se muestra pasivo en la seducción y piensa en el matrimonio.

El guion es especialmente preciso en resaltar que las aptitudes para el galanteo de la protagonista son las propias de una mujer instruida en determinados ambientes:

Ismael contempla absorto las evoluciones y los movimientos de la espléndida figura de Alicia. Ella gira, se desmelen, se transforma... Se olvida del insólito escenario y por un momento se cree en uno de los incontables clubs nocturnos donde transcurre su vida habitual. El baile sigue hipnotizando al muchacho. Ella se da cuenta del efecto que causa en él.<sup>306</sup>

Más amarga y veraz es la visión que Concha Alós ofreció en *Los enanos*, novela publicada en 1963 sobre las vidas miserables que se cruzaban bajo el techo de una ficticia pensión de Barcelona. Sabina, uno de los personajes, es consciente de los mecanismos de ascenso disponibles para aquellas sin medios ni porvenir y no es la honradez el motor de sus actos. La prostitución y eventual matrimonio con un viudo anciano y repulsivo representan recursos de supervivencia, y así explicaba su llegada a la ciudad entrando a

---

<sup>306</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05505.

servir para una mujer que cobraba un alto precio por esta clase de servicios:

—Esta mujer, cuando se levantaba, lo primero que hacía era tenderse desnuda, como cuando nació, en una galería que teníamos en la casa. Al sol. Una hora. Luego venía la masajista y dale que te da. Después se bañaba, se perfumaba, y a la calle. Compras, peluquería, modista. Así todos los días. Al querido le ponía cada cuerno que metía miedo. Ese fue el primer espejo en que me miré cuando llegué aquí. Venía de mi pueblo, donde la miseria se nos comía. Mi madre, a los cuarenta años, no tenía ni un diente y era una vieja. Mis hermanas casadas ni se lavaban ni se peinaban. Tenían el vientre gordo y los pechos como colgajos. En aquel pueblo la juventud empieza a los quince años, y a los veinte una mujer puede dar asco. Hay que aguantar a un hombre que te maltrata y que los domingos, cuando llega borracho, te tumba en cualquier parte y te llena de hijos, de trabajo y de hambre.

Sabina aplasta ahora la colilla contra la piel de naranja, parabólica y graciosa, brillante y viva, que chirría un poco.

—Yo le digo la verdad: si me caso, será para estar en mi casa y ser una señora. Para no trabajar. Estoy cansada. (Alós, 1965, pp. 13-14)

### 6.3. *Tengo el cuerpo empapado de mi patria. Cartografía del cuerpo folklórica*

El 2 de abril de 1974 Televisión Española estrenó el concurso *Cambie su suerte* en el que ofrecía a las pantallas españolas un espacio de entretenimiento con posibilidades millonarias. Aunque su recorrido fue breve, puede decirse que cumplió con el cometido transformador, si no de los concursantes, sí de los espectadores que asistieron a una actuación trascendental para la historia televisiva. En un sutil contrapicado, la cámara recogía la figura de Rocío Jurado envuelta en un vestido largo de gasa semitransparente que dejaba al descubierto su espalda y un pronunciadísimo escote frontal. La artista comenzaba entonces a pronunciar los primeros versos de la canción «Soy de España»:

Tengo el cuerpo empapado  
de mi patria  
Soy de tierra caliente,  
tengo raza

Más allá de la anécdota, el «vestido del escándalo», como terminó por conocerse el hecho televisivo, permite continuar el trazado iniciado en el Capítulo 3 a propósito del

*cuerpo folklórica*, definido previamente como: «aquel que aun exportando una idea construida de lo andaluz como metonimia de España y lo español, revestido de los valores del régimen, adquiere visos de agencia por cuanto garantiza, a través de la interpretación en el escenario, la pantalla o incluso el plató televisivo, una vía de escape al modelo femenino franquista que imponía el hogar como único destino». En este punto considero interesante recuperar las reflexiones de Isabel Clúa sobre otra suerte de descaros previos de las celebridades de fin de siglo. Para Clúa (2016) la provocación de estas mujeres, bailarinas, actrices, cupletistas... categorizadas como *cuerpos de escándalo*, no siempre ceñida a la dimensión sensual, sino desbordada hacia otras facetas de la moral burguesa hegemónica (respetabilidad, urbanidad o productividad), se lograba por medio de dos vías estrechamente relacionadas con el estatus estelar: el dominio de la narrativa sobre la propia vida gracias a una presentación de corte novelesco que potenciaba el aura de la celebridad, y la faceta más prosaica «en la que se resalta el motivo del viaje iniciático desde la miseria al éxito, destacando cualidades como la perseverancia pero también la piedad y la compasión, lo que humaniza y hace accesible a la diva» (p. 102).

Especialmente relevante es el primer aspecto en el caso de las figuras que se repasarán a continuación, en las que encontramos siempre un difícil equilibrio entre el modelo de vida respetable y aquel propio de las mujeres dedicadas al mundo de la farándula que, como se ha avanzado, no era el lugar adecuado ni aconsejable para las señoritas. A estas dos cuestiones añade Clúa la exhibición del espacio privado como nuevo agente que erosionaba el orden naturalizado de la mujer en el hogar. Un espacio doméstico que a la vez es y no es propio de lo femenino y que tan bien reflejó la periodista Margarita Nelken a propósito de la vivienda de la bailarina Tórtola Valencia:

—Pero, ¿es verdaderamente una casa la casa de Tórtola?— nos preguntó aquella amiga burguesa que ha hecho de su existencia un holocausto cotidiano del fogón de su vulgarísima cocina [...] No quise asustarla. Pero sí le conté cómo Tórtola, la de las danzas de oriente con trajes y joyas fabulosas, gusta de guisar ella mismas en aquella cocina que ha pintado y decorado; una cocina que tiene todo lo de nuestra amiga y además, la alegría de los parados que vuelan, armoniosamente estilizados, entre los platos y sartenes.<sup>307</sup>

La estrategia que desarticulaba la estructura espacial de lo público-privado operaba,

---

<sup>307</sup> Nelken, M. (1927, 10 de julio). «La casa maravillosa de Tórtola Valencia». *Blanco y Negro*, n°1886, pp. 101-102.

asimismo, en un nivel meramente simbólico, apuntalando la figura de la estrella, pues también su casa es, y debe ser, reflejo de su persona artística.

Desde luego, los reportajes sobre el interior de los hogares de las estrellas ha sido un género prolífico en la horquilla temporal manejada para esta tesis doctoral, dentro de la denominada «prensa rosa», donde abundan las fotografías de actrices y artistas que abren a la lectora las puertas de su casa. No únicamente para mostrarse también capaces de freír un huevo, sino precisamente como proyección de sí mismas. Aquí me interesa de manera particular la exposición que Lola Flores realiza en varias revistas a lo largo de la década de 1970, siempre delante de la representación de Santa Águeda de Catania<sup>308</sup> que corona parte del salón de la artista jerezana. Vislumbrada en varios de los reportajes en los que Flores es fotografiada en su casa,<sup>309</sup> la obra cobra una importancia vital en el imaginario de la artista al emplearse parte de la escenografía que envuelve a Lola en la portada de su LP «Diferente», publicado en 1980 [Fig.26]; previamente, también fue elegida por la fotógrafa Juana Biarnés<sup>310</sup> como telón de fondo para inmortalizar en 1965 a un festivo grupo integrado por artistas como Carmen Sevilla, Sara Montiel, Juanita Reina, Lola Flores, La Polaca, Olga Guillot... en feliz procesión [Fig.26]. La imagen de la virgen mártir, considerada de manera genérica protectora de las mujeres, establece un curioso diálogo con las retratadas en primer plano, todas ellas símbolo de una feminidad efectivamente diferente, con bata de cola pero cristiana y decente, por recuperar la apertura de esta investigación. Por otro lado, y pese a lo abstracto del título de la instantánea de Biarnés, «Españolas famosas en un retrato de grupo», no sería extraño encontrar referencias al grupo de mujeres bajo el apelativo de «folklóricas», como demarcación más precisa de su categoría estelar.

---

<sup>308</sup> Aunque la información al respecto es escasa, es posible determinar que la obra original es un óleo del siglo XVII atribuido al artista italiano Carlo Francesco Nuvolone.

<sup>309</sup> Además de los reportajes de revistas como *¡Hola!* o *Garbo*, dos entrevistas para *Blanco y Negro* realizadas en 1973 y 1975 por Julio Coll y Francisco Umbral, respectivamente, incluyen instantáneas de ese particular rincón de la vivienda de Flores.

<sup>310</sup> La obra de Biarnés (1935-2018), primera mujer en nuestro país que se profesionalizó en el ámbito del fotoperiodismo, constituye un retrato fundamental de la sociedad española del desarrollismo y muy especialmente del mundo artístico, que capturó con naturalidad y cercanía.



[Fig.26] A la izquierda portada de «Diferente». Fuente: [www.discogs.com](http://www.discogs.com); a la derecha «Españolas famosas en un retrato de grupo» (Joana Biarnés, 1965). Fuente: Archivo Joana Biarnés. Imagen cedida por la Fundación Photographic Social Vision

En lo concerniente a la nómina principal de artistas que integran ese canon de folklórica, Daniel Pineda Novo ofrece en *Las folklóricas y el cine* (1991) una primera clasificación, vinculada al filón cinematográfico que él mismo denomina «cine folklórico, cine de la españolada y de la andaluzada» (p. 8), en una propuesta lo suficientemente amplia, que abarca desde Raquel Meller a Isabel Pantoja,<sup>311</sup> pero que precisa de algunos matices a tenor de lo que ya se ha esbozado. En ese sentido, encuentro más interesante la aproximación al término que plantea Francisco Umbral. Para ello, en el marco de la sección «Crónicas de Madrid» de la revista *Destino*, el escritor y periodista se sirve del partido entre Folklóricas y finolis celebrado en enero de 1971 en Vallecas, cubierto por el NoDO y la prensa como evento tan risible como insólito, por enfrentar a veintidós famosas del cine y la canción en un encuentro amistoso y con fines benéficos. Partiendo de la oposición folklórica-finolis, Umbral desarrolla una interesante reflexión dialéctica sobre la sociedad española del momento, también polarizada en una u otra categoría. Este

<sup>311</sup> Es habitual encontrar la figura de esta última como cierre de los repasos de la canción española. No en vano, su debut cinematográfico tiene lugar en 1990 con la película *Yo soy esa* (Luis Sanz) cuyo título parte de la copla homónima escrita para Juanita Reina; un año después, regresa de la mano de Pedro Olea con *El día que nací yo* que vuelve a tomar el nombre de una conocida copla, en este caso popularizada por Imperio Argentina en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936). Se trata, además, de una personalidad bien conocida en el mundo del espectáculo español no solo por su trayectoria musical, por la que ostenta el reconocimiento popular de «reina de la copla», sino por llevar una vida salpicada de turbulencias que la convierte en una habitual de la prensa del corazón. En el imaginario colectivo la imagen de «la Pantoja» ha quedado grabada como la de la folklórica más mediática: portada de revistas que escudriñaban posibles relaciones homosexuales, litigios relacionados con la herencia de su marido e incluso su implicación en casos de corrupción urbanística por los que fue condenada a dos años de prisión. En paralelo a las continuas polémicas, la carrera artística de la tonadillera continúa en la actualidad, espoleada en gran medida por su participación en diversos programas televisivos

antagonismo resulta en opinión del autor un excelente equivalente a la hora de ponderar la verdadera magnitud política de cualquier ciudadano español: afrancesado y europeísta de entrar en la categoría «finolis» e impetuoso y patrio en el caso de pertenecer a la raza folklórica, una raza «barroca, violenta, españolísima, triunfalista, apocalíptica, verbenera, bebedora de tinto y degustadora de morcillas de la casa».<sup>312</sup> Como ejemplos de esta última, Umbral incluye a Goya, Quevedo, Mateo Alemán, La Tirana, Alejandro Lerroux, Raquel Meller, Valle Inclán, Unamuno, Juan Belmonte, Lola Flores, Perico Chicote, Eugenia de Montijo y Manolo Caracol e igualmente refiere para personajes como Carmen Sevilla o Marisol la posibilidad de navegar en un limbo de indefinición, pues resultan para él «dos ejemplos claros de cómo la folklórica transmutada en finolis puede no ser ya carne ni pescado, sino un ente híbrido, anfibio, un centauro de Petenera y Rita Hayworth».<sup>313</sup>



[Fig.27] Fragmentos de la sección Filmtrola sobre las folklóricas. Fuente: *Nuevo Fotogramas* (1972)

Con idéntica disposición jocosa planteaba *Nuevo Fotogramas* a finales de 1972 las breves indicaciones «Sea usted folklórica de las que ya no quedan»; en opinión de Maruja Torres para la revitalización del cine español era necesario rescatar viejas fórmulas que habían probado ser eficaces: el cine histórico y folklórico. La periodista ofrece una posible definición para las folklóricas que, aun espoleada por la comicidad de la sección, se ajusta en buena medida a las cualidades casi místicas que sobrevolaban a esta categoría de artistas: «estrellas como Dios manda, faraonas de rompe y rasga que solo con abrir la boca hacen

<sup>312</sup> Umbral, F. (1971, 26 de junio). «Folklóricas y finolis». *Destino*, n°1760, p. 19.

<sup>313</sup> *Ibid.*

ya una bocanada de aire patrio». <sup>314</sup> Junto con la tipificación de algunos gestos comunes, de nuevo es Lola Flores la horma para calibrar el grado de folklorismo [Fig.27].

Además del coleccionable «Las folklóricas» de la revista *Los Españoles*, brevemente tratado en el punto 4.3 para introducir la problemática terminológica de tal denominación, es justo decir que la década de 1970 fue proclive a la reflexión o al menos acercamiento a

esta categoría estelar. Sirva como muestra la cobertura que la revista *Pronto*, en este caso publicación semanal del corazón aparecida en 1972, da a las folklóricas, a las que dedica su portada en dos números, de julio y diciembre, del año 1973. La revista de pequeño formato ofrece la posibilidad de responder a la siempre complicada pregunta «¿Qué es una folklórica?» por medio de un cuestionario aplicable a una muestra seleccionada que recoge diversas artistas activas al momento de la publicación: Rosa Morena, La Polaca, Carmen Sevilla, Sara Montiel, Lola Flores, Encarnita Polo, Maruja Díaz, Paquita Rico, Dolores Vargas «La Terremoto», Maruja Garrido, Rocío Jurado y Conchita Bautista. <sup>315</sup>

Enviar a: Revista PRONTO, C/. Mallorca, 105. Barcelona (15).

Nombre \_\_\_\_\_ Dirección \_\_\_\_\_ N.º \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

20 de las respuestas recibidas obtendrán, un regalo sorpresa de PRONTO por sorteo.	SARA MONTIEL	ROSA MORENA	PAQUITA RICO	CARMEN SEVILLA	LOLA FLORES	DOLORES VARGAS	MARUJA DIAZ	ROCIO JURADO	MARUJA GARRIDO	CONCHITA BAUTISTA	LA POLACA	ENCARNITA POLO
¿La consideras «Folklórica»?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Crees que es guapa?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Te parece simpática?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Canta bien?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Tiene buen tipo?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Crees que es buena actriz?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Crees que es verdad cuánto se cuenta y escribe de ella?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Si te encontraras con ella por la calle te atreverías a «abordarla»?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿La encuentras mayorcita?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿La encuentras jovencita?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO
¿Te parece que va muy trucada y maquillada?	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO	SI NO

[Fig.28] Cuestionario sobre folklóricas. Fuente: *Pronto* (1973)

Las once preguntas propuestas [Fig.28] dan cuenta de los atributos vinculados con este prototipo femenino: simpatía, dotes para cantar y actuar y, muy especialmente, elementos íntimamente relacionados con la belleza y el paso del tiempo, preferentes siempre en lo referido a las estrellas —femenino singular—: «¿La encuentras mayorcita?»; «¿La encuentras jovencita?»; «¿Crees que es guapa?»; «¿Tiene buen tipo?». Cuatro meses más tarde, *Pronto* publica en su número 81 el resultado del sondeo. Para la opinión popular existían varias categorías copadas de manera unánime: Sara Montiel como la más guapa; Carmen Sevilla: el mejor tipo; Paquita Rico: la más simpática; Rocío Jurado: la que mejor canta; Lola Flores: la más trucada... Las galardonadas con el distintivo folklórico

<sup>314</sup> Torres, M. (1972, 29 de diciembre). «Filmtrola. Sea usted folklórica de las que ya no quedan». *Nuevo Fotogramas*, n.º1263, p. 52.

<sup>315</sup> «Especial folklóricas». (1973, 28 de julio). *Pronto*, n.º63, pp.4-6.

resultan, en cambio, rostros nuevos en el panorama musical del momento, que más bien suponen una deriva actualizada de los presupuestos anteriores<sup>316</sup>. Se trata de Dolores Vargas y Rosa Morena, dos de las estrellas que el especial «Las folklóricas» antes referido incluía en la sección de «nuevas folklóricas», «divas de la canción a la española» que, junto a otras como Maruja Garrido, Concha Márquez Piquer o Rocío Jurado, tomaban el relevo de la generación anterior pero copando ahora un territorio más discográfico que cinematográfico.

Con éxitos tan sonados como «Achilipú», la catalana Dolores Vargas «La terremoto» se alzaba como «la más auténtica sucesora de las folklóricas de antes [con] canciones con extraños títulos y arreglos efectistas, con mucho ritmo, pero también con cierto sabor andaluz».<sup>317</sup> De Rosa Morena se destacaba su sensualidad y capacidad para el ensamblaje de tradición y modernidad: «es una extraña mezcla de Triana con el estilo Playboy: de Brigitte Bardot con Estrellita Castro».<sup>318</sup> En realidad Rosa Morena, nombre artístico de Manuela Pulgarín González, natural de Badajoz, había comenzado a forjar su carrera en la década anterior, debutando en Latinoamérica y Estados Unidos antes de regresar a España en 1964. Precisamente ese mismo año puede trazarse su primera aparición en la revista *Fotogramas*, a propósito de la que también supuso su primer papel protagonista en una obra dirigida por Javier Setó: *Flor salvaje* (1965), originalmente llamada *Gitana blanca*.<sup>319</sup> No obstante, su consagración definitiva como estrella verdaderamente sui géneris llegó de la mano del sencillo «Échale guindas al pavo» grabado a instancias de Discos Belter en 1969.<sup>320</sup> Copla muy popular en el imaginario folklórico patrio, ligada al filme *Morena clara* y, por ende, a las protagonistas de sus respectivas versiones, Imperio Argentina y Lola Flores, Rosa Morena brindó a la composición un sentido innovador, más descarado, más sugerente, que alumbró el género conocido como «flamenco-pop».<sup>321</sup>

Reflejo de este nuevo paisaje de tradiciones refrescadas y rostros nuevos, Televisión

---

<sup>316</sup> «Resultado de la Super Encuesta “Folklóricas”». (1973, 1 de diciembre). *Pronto*, n°81, pp. 4-5.

<sup>317</sup> Preciado, N. (1973, 22 de febrero). «Las nuevas folklóricas». *Los Españoles*, n°21, p. 182

<sup>318</sup> *Íbid.*

<sup>319</sup> Semana de actualidad. (1964, 27 de noviembre). *Fotogramas*, n°841, s.p.

<sup>320</sup> Efectivamente a partir de 1970 Rosa Morena aparece más en la prensa consultada. Figueras, J. (1970, 1 de septiembre). «Canción española con ritmo pop. La fórmula mágica de Rosa Morena». *Ama*, n°258, s.p.; «Rosa Morena. Sexy flamenca-pop». (1972, 7 de julio). *Nuevo Fotogramas*, n°1238, pp.22-23; Peromingo, A. (1975, 15 de abril). «Rosa Morena. “Sigo siendo la primera y lo seré siempre”». *AMA*, n°369, s.p.; Peromingo, A. (1975, 15 de septiembre). Entrevista Rosa Morena. *Ama*, n°379, s.p.

<sup>321</sup> La artista también popularizó otras canciones clásicas del repertorio coplero como «La Lirio» o «El Berebito». Más tarde publicó el que sería uno de sus LP más populares, «Erótica».

Española emitió el 18 de octubre de 1971 el especial musical *A la española*, ideado por el realizador Valerio Lazarov como una suerte de muestra de la singularidad del país mediante la reapropiación de los tópicos y costumbres identitarias más arraigadas (toros, flamenco, turismo...). Como apuesta renovadora de la televisión nacional, a la que supo imprimir un aire pop marcado por su particular modo de trabajar la imagen, Lazarov constituía el paradigma de las posibilidades transformadoras que se abrían en el horizonte de la nueva década, donde la pequeña pantalla adquiriría cada vez mayor preponderancia.

El programa contaba con las interpretaciones de un plantel especialmente *typical*: Dolores Vargas, Rosa Morena, Lola Flores, Maruja Garrido, El Príncipe gitano, entre otros, que a lo largo de diversas localizaciones de Barcelona parecían ironizar el hibridaje de lo español con los ritmos modernos, proponiendo la operación inversa: que la renovación del país se efectuase «españolizando» éxitos musicales extranjeros. Así, temas como «Those were the days», «Delilah», «Strangers in the night» u «Ob-la-di, Obl-a-da» son entonados «a la española» y, por tanto, susceptibles de acomodar nuevos significados. Ocurre de este modo con el tema «America», procedente del musical *West Side Story* (Jerome Roberts y Robert Wise, 1962), que Lola Flores y Antonio González «El Pescaílla» interpretan a bordo de la réplica de la Santa María instalada en el puerto de Barcelona. La reproducción de la embarcación colombina había sido realizada en 1951 como parte de la escenografía de la película *Alba de América* y hasta su incendio, en 1990, fue empleada como atracción turística que dialogaba con el monumento al descubridor, ubicado frente al puerto marítimo. La honda significación triunfalista de la nao adquiere cierto potencial paródico por medio de los zooms y angulaciones atrevidas que ensalzan a una Lola Flores como capitana de una tripulación flamenca que celebra la presencia gitana en América. La estrella alterna por ello el vestido de volantes con una indumentaria más en sintonía con el imaginario yanqui: sombrero y botas estilo cowboy.

Más allá del propio interés artístico de la pieza audiovisual, la propuesta de Lazarov resulta sintomática no solo de la aparición de nuevas estrellas folklóricas, como las citadas Rosa Morena o Dolores Vargas, llamadas a remozar el arquetipo, sino justamente de cómo las categorías «cuerpo patria» y «cuerpo folklore» que funcionaron a lo largo de la primera etapa de la dictadura, se concentran ahora en una misma figura. Estos cuerpos escandalosos, empapados de la patria, comprenden una cartografía folklórica variada, pero es cierto que, desde el punto de vista cinematográfico, es posible destacar al menos a tres artistas de especial relevancia. La selección que propongo a este respecto comprende, pues,

a Carmen Sevilla, Lola Flores y Rocío Jurado. Se trazarán a continuación unas breves líneas biográficas que repasarán su trayectoria cinematográfica y, en particular, el relato construido por los medios de comunicación y las revistas especializadas en cada uno de los tres casos.

### 6.3.1. Lola Flores: faraona nacional

En su *Sociología de la petenera*, Francisco Umbral (1971) se refería a Lola Flores como una «criatura movable», una figura inquieta, dinámica e imposible de asir en la simple concreción de «folklórica». Siguiendo los versos de José M<sup>a</sup> Pemán, «torbellino de colores» era la mejor definición de su personaje. Algo similar pensaba Terenci Moix, que advertía «es mucha flores esa Lola», insolente, descarada y sobre el escenario «un terremoto incandescente, un jaleo rebelde, un derrame constante» (Moix prólogo *El volcán y la brisa* p. 14). Verdaderamente de Lola Flores se ha escrito en abundancia. Bien desde el prisma académico<sup>322</sup> o desde un prisma divulgativo<sup>323</sup> su figura continúa presente en el imaginario popular español como mito patrio irreplicable.

Umbral se sirve del mito para reflexionar acerca de instrumentalización que las élites ejercen de aquellas figuras del pueblo que devienen advenedizos de una clase social a la que no pertenecen. Pero reconoce que el requerimiento de la excepcionalidad que se le exige a las clases populares para procurar su ascenso, es también en Lola una barrera que garantiza su carácter auténtico e inquieto: «en Lola Flores se está llevando siempre, ejemplarmente, una batalla entre una sociedad mágica, cualificada, asimiladora de

---

<sup>322</sup> Además del minucioso trabajo de Alberto Romero Ferrer *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo* (Fundación José Manuel Lara, 2016), en los últimos años se han llevado a cabo aportaciones interesantes desde el campo de la musicología: Encabo Fernández, E. (2020). *El Balcón de la Luna* (1962): entre la autarquía y el desarrollismo. En E. Encabo Fernández e I. Matía Polo (eds.lit.), *Copla, ideología y poder* (pp. 65-78). Dykinson; Arce, J. (2021). *El embrujo y las zambras. Lola Flores, Manolo Caracol y los espectáculos escénicos en los años cuarenta*. En E. Encabo Fernández e I. Matía Polo (coords.), *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios* (pp. 103-112). Dykinson; más relacionados con la filmografía de la artista destacan los trabajos Cristina Cruces Roldán: (2021). *Las producciones hispanoamericanas de Suevia Films. Estrategias narrativas y recursos coreográficos en la filmografía de Lola Flores (1953-1956)*. En G. Pérez Zalduondo y B. Martínez del Fresno (coords.), *Música y danza entre España y América (1939-1960): diplomacia, intercambios y transferencias* (pp.534-566). Fondo de Cultura Económica de España; y (2023). *Iconografías de "lo español" en México. Lola Flores y la construcción del personaje*. En J. Gallardo-Saborido, F.J. Escobar Borrego y F. C. Ruiz-Morales (coords.), *Flamenco en América Latina: hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidades* (pp. 43-68). Iberoamericana Vervuert.

<sup>323</sup> Precisamente el pasado 2023, con motivo del centenario de su nacimiento, la Biblioteca Nacional de España organizó la exposición «Si me queréis, ¡venirse! Lola Flores en la Biblioteca Nacional de España». Una muestra que sacaba a la luz los materiales albergados por la institución como hilo conductor para presentar la vida y trayectoria artística de la jerezana.

individualidades populares, fetichista, y un pueblo reacio a dejarse asimilar, encarnado en una mujer de especial capacidad contestataria» (1970, p. 62). En general, la vida de la artista jerezana ilustra bien el modelo de ascenso social meritório que predicaba el orden franquista. Su consagración como artista de valía indiscutible se produce al tiempo que su cuerpo se domestica bajo la institución familiar con el matrimonio con Antonio González «El Pescaílla» en 1957; esposa y madre de un linaje publicitado en los medios al tiempo que sus propios éxitos profesionales.

Es de sobra conocida la relación personal y profesional que Flores mantuvo con Manolo Caracol y que marcó el despegue de su recorrido en el mundo artístico. Si bien debutó con un pequeño papel en la película *Martingala* (Fernando Mignoni, 1940), al que siguieron otras apariciones en *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943) y *Una herencia en París* (1944), fue su unión con Manolo Caracol en el espectáculo *Zambra* (1944-1948), lo que convirtió a Lola Flores en indiscutible fenómeno teatral a lo largo de la segunda mitad de la década de 1940. La artista había iniciado su actividad en ese terreno ya en 1939, pero el formato ideado en *Zambra* suponía toda una novedad. Aunque seguía las líneas marcadas por espectáculos teatrales ya afianzados como los de Concha Piquer —*Ropa tendida*, de 1941 y *Retablo español*, de 1943— las estampas escenificadas de Caracol incorporaban «un aire más gitano» sobre la base del cante y el baile, que revelaba la destreza musical y escénica de la pareja (Arce, 2021). A nivel escenográfico, los lienzos del pintor cordobés Julio Romero de Torres colaboraban en la unidad visual del espectáculo, avalada además por la firma de Quintero, León y Quiroga. La visión de Caracol aunaba, en definitiva, el modelo de producción industrial norteamericano con un ambiente de duende y misterio recreados «a través del *quejío* ronco y áspero de su voz [y] los movimientos sensuales y exóticos de brazos, piernas y cuerpo entero de Lola Flores» (Romero Ferrer, 2016, p. 126).

En 1947 el director Carlos Serrano de Osma tradujo al lenguaje cinematográfico la expresión escénica de la pareja que tanto éxito había logrado en el teatro. El resultado fue *Embrujo*, una cinta «inequívocamente experimental» (Tellez, 1997, p. 212), que esquivaba la categoría de «españolada» para ingresar en el terreno de lo fantástico. La revista *Primer Plano* presentaba la película como «antítesis dramática del cromo folklórico», y así esbozaba el director los fines buscados:

Ahora que inunda los escenarios españoles una ola de flamenquismo de bazar, nosotros vamos a presentarle el anverso, la faz dolorosa del arte gitano: no

contentándonos con su visión realista en todo momento, sino que en ocasiones lo enfocamos con un objetivo surrealista.<sup>324</sup>

Fue, sin embargo, esa voluntad vanguardista la que sentenció la mala acogida del filme. Más aún, el empleo como protagonistas de la popular pareja artística: el público no encontró la filmación de las zambras, «la imagen de Caracol cantando es sistemáticamente evacuada en favor de collages metafóricos: fragmentos de maquinaria ferroviaria en plena marcha, paisajes sometidos a deformaciones ópticas acompañadas con la música, y así sucesivamente» (Tellez, 1997, p. 212).

Para Lola Flores, *Embrujo* implicó su bautismo definitivo como Niña de fuego y Petenera, una imagen fascinante surgida de un desgarramiento interpretativo e insolencia que llevan a Umbral a hablar de cualidades seductoras también insólitas en el momento y muy bien recibidas desde el punto de vista masculino. La imagen de una mujer voraz, racial, ardiente... imagen por supuesto mediada por un discurso orientalista que erotiza a la mujer sexualmente disponible, que surge en la imaginación del hombre «como reacción a la convivencia de siglos con mujeres árabes y cristianas de bienes eróticos amortizados, de frigididad secularizada, de acceso inverosímil» (Umbral, 1971, p.18). Con todo, la jerezana estallaba sobre el escenario, entre el arrebatado y el trance, en una celebración de sí misma, pues si con el baile escribía su identidad como artista, también este era un medio para plantear su deseo. Plantea Marga Carnicé Mur (2022) la importancia de bailar para una misma y la posibilidad de considerar las imágenes oníricas de Serrano de Osma en *Embrujo* como representación de la introspección y el deseo de la protagonista. Como sucede en la mayor parte de películas tratadas en esta investigación, es en el escenario donde el exceso de Lola se derrama, como espacio y horizonte alternativo donde se fuga el deseo (Carnicé Mur, 2022).

Desde el punto de vista cinematográfico, empero, la pulsión erótica de esa primera Lola Flores será convenientemente sofocada una vez su relación con Manolo Caracol (personal y profesional) se rompa y rubrique su nuevo estatus de futura estrella patria, al socaire de un contrato millonario con Cesáreo González (Suevia Films). La productora Suevia Films concebía su renovación del sector cinematográfico bajo la voluntad de emprender una promoción identitaria en el mercado interior pero, muy especialmente,

---

<sup>324</sup> Torrella, J. (1947, 12 de enero). «Lola Flores y Manolo Caracol en Embrujo». *Primer Plano*, n.º326, s.p.

sobre la expansión internacional en el continente americano. El folklore popular, sinécdoque del baile y la copla, podía exportarse a la comunidad hispanoamericana en una retórica en la que hay espacio tanto para un sentido de conquista como de aprovechamiento de la situación limítrofe con Hollywood, «paradigma y modelo de imitación» (Romero Ferrer, 2016, p. 190). En esta suerte de campaña institucional y nueva industria de entretenimiento, Suevia Films se abasteció de los mejores rostros del momento para constituir un *star system* a la altura: Carmen Sevilla, Paquita Rico y, sobre todo Lola Flores, fueron la cara visible del nuevo musical folklórico. Con su indumentaria y encanto particular lograban encarnar la imagen dulcificada de España y, por extensión, de todos los españoles, con los que compartían «actitudes o conceptos como la “gracia”, la “frescura”, el “entusiasmo” o la “bondad” innata» (Romero Ferrer, 2016, p. 192).

Las tres artistas protagonizaron en 1962 el musical de Luis Saslavsky *El balcón de la luna*, filme del que la prensa se hizo gran eco por la osadía de reunir bajo un mismo foco a la tríada más popular del cine patrio. Interés revestido de un claro discurso patriarcal que insistía en torpedear un conflicto que, por tratarse de mujeres, parecía esperable: «cuando el cine, en lo que se refiere a mujeres, quiere jugar la baza de un trío de ases, la cosa se pone bastante difícil a la hora de decidir quién ocupa el primer puesto».<sup>325</sup> La solución adoptada en los títulos de crédito fue el empleo de un aspa estrellada que dotaba a cada nombre de la misma importancia. Así, «la máxima expectación en la historia del cine español» se concretaba en el tablao *El balcón de la luna*, presidido, tanto monta, monta tanto, por «Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico. O Paquita Rico, Carmen Sevilla y Lola Flores. O Carmen Sevilla, Paquita Rico y Lola Flores».<sup>326</sup>

Lo cierto es que de las tres protagonistas Lola encarna el personaje de mayor fuerza y eventual éxito desde el punto de vista artístico. Compuesta y sin novio porque tiene sus millones, su personaje termina partiendo a América para triunfar en el cine, una imagen que sin duda encuentra ciertas resonancias biográficas. Tras la firma del contrato con Cesáreo González, Lola Flores viajará a México para rodar, entre 1951 y 1964, un total de diecisiete películas marcadas por el hibridaje del folklore mexicano y andaluz. Cristina

---

<sup>325</sup> «Lola, Carmen y Paquita, reunidas en una misma película» (1962, 18 de enero). *Radiocinema*, n.º 512, s.p. Un reportaje posterior narraba el acuerdo pacífico entre las estrellas: F.M. (1962, 8 de marzo). «La sangre no llegó al río... Paquita, Lola y Carmen, tan amigas...». *Radiocinema*, n.º 520, p.5.

<sup>326</sup> Tocildo, A. (1962, 26 de abril). «La máxima expectación en la historia del cine español tiene nombre de flamenco: Balcón de la luna». *Radiocinema*, n.º 525, p. 26.

Cruces Roldán destaca cuatro de estas coproducciones, *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953), *Limosna de amores* (Miguel Morayta, 1955), *La Faraona* (René Cardona, 1956) y *Los amores de Lola* (René Cardona, 1956) como títulos netamente mexicanos dentro del género de la comedia de situación (Cruces, 2023), que aderezan la vieja fórmula de la españolada con sabor tropical.

De manera similar a lo ocurrido con Sara Montiel durante su estancia en América, el terreno mexicano reescribe la identidad de Lola; su ascensión estelar se fraguó con el nuevo bautismo como «Faraona» a partir de una iconografía que explotaba el exotismo racial (gitano) de la jerezana. La cartelería de estas coproducciones presenta por ello una doble vertiente: si en el caso español prima la filiación con la españolada precedente y la iconografía más o menos estable de la folklórica costumbrista, los afiches mexicanos presentan «a una mujer insinuante, con amplios escotes, ceñidos trajes y gestos sugerentes, renovada su estampa como artista rotunda, capaz y triunfadora» (Cruces, 2023, p. 50). Lo que sugiere que el erotismo de Lola fue simplemente tamizado en el circuito nacional. La condecoración de la Orden de Isabel la Católica otorgada a la artista en 1962 implicaba su reconocimiento como vehículo diplomático y bandera simbólica de España. Reflexiona García-Garzón si tal vez Lola «entre los volantes de su bata flamenca llevaba de matute una suerte de mensaje optimista del régimen franquista al mundo» (2005, p. 207), pues el mérito y razón de tan ilustre galardón no era otro que «españolear», en una conquista de América ahora pacífica y a través de las pantallas. «Lola Flores: alegre despertar de los españoles de América con las películas de la “faraona”», titulaba *Radiocinema* una entrevista con la estrella en 1962, dentro de la sección «Ellos abren fronteras».<sup>327</sup> La misma revista había apuntado pocos años antes la única problemática que sobrevolaba sus éxitos cinematográficos: la rentabilidad del estereotipo llevaba aparejada su condición inmóvil. Reconociendo sus altas capacidades dramáticas, la renuncia a los papeles de ese estilo era obligada «ya que su personalidad arrolladora, que la ha convertido en nuestra Lola nacional, la impide abordar otros géneros diferentes que el público no aceptaría, pues el éxito de sus películas está en ella misma».<sup>328</sup>

En años posteriores, revistas como *Nuevo Fotogramas* recogerán esas dudas a través de las cartas de los lectores. En 1968 uno de ellos se preguntaba por qué no era Lola Flores

---

<sup>327</sup> Romo, A. (1962, 28 de junio). *Radiocinema*, n°536, p. 30.

<sup>328</sup> «Retrato de Lola Flores» (1958, 10 de mayo). *Radiocinema*, n°407, s.p.

una actriz estupenda, en oportuno juego de palabras con el título de su última película, *Una señora estupenda* (Eugenio Martín, 1967) donde, en su opinión, la artista demostraba cualidades interpretativas soberbias.<sup>329</sup> La película le valió el premio del Sindicato del Espectáculo y supuso la tentativa de una modernización de su personaje, al tiempo que permitió a la artista demostrar sus aptitudes para la comedia, filón que continuó con menor éxito en *Casa Flora* (Ramón Torrado, 1973). En un nivel simbólico, *Una señora estupenda* era, además, el relato de vuelta a casa de una estrella consagrada que con su encanto y salero populares logra encandilar a una familia de clase acomodada. Más allá de las similitudes con el periplo vital de Lola, la película acomoda dentro de la comedia musical del momento, interesada en proyectar un clima de convivencia entre lo moderno y lo tradicional, el estereotipo ya fijado de la gitana simpática, ocurrente, que entretiene con su arte y resuelve los conflictos con su saber hacer popular.

La propia Lola sería la primera interesada en pregonar su inmovilismo. En su entrevista con Ángel Casas en 1969 se recoge una de las frases más repetidas de la artista: «Yo creo que en cada época hay una artista que marca la personalidad de la época; y creo que pasará bastante tiempo antes de que vuelva a salir otra Lola Flores, modestia aparte».<sup>330</sup> Frente a las nuevas modas musicales y la decisión de algunas de sus compañeras de profesión, como Carmen Sevilla, por asomarse a un cine por completo alejado del folklorismo, Lola entendía positiva la estabilidad de su mito, pues implicaba que su arte no necesitaba de actualización:

Bueno, la nueva Lola Flores, no es nueva, porque yo no puedo cambiarme. Por ejemplo, Carmen, dice la nueva Carmen Sevilla porque ella es del cine, con el pelo rubio, es distinta... Pero lo mío es tan verdad, tan clásico, que yo no soy nueva en el sentido de que me pongo al día. No me he quedado antigua ni en vestimenta, ni en canciones [...] Precisamente gusto a la gente joven por la pureza de mi arte.<sup>331</sup>

La declaración parece proverbial, pues en 1973 la estrella recuperó esa reflexión en otra entrevista con motivo de su futura película, *El asesino está solo*, donde pretendía demostrar que su potencial dramático estaba desaprovechado, que existía, que también había cabida para una Lola capaz de una interpretación *à la* Anna Magnani y que quería, sobre todo, superar su encasillamiento como folklórica. Con acierto, la periodista Sol

---

<sup>329</sup> Consultorio (1968, 3 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1020, p.2

<sup>330</sup> Casas, A. (1969, 29 de agosto). «Lola Flores: sola». *Nuevo Fotogramas*, n°1089, p. 38.

<sup>331</sup> *Ibid.*

Alameda pregunta si no hay una tendencia entre las folklóricas a desertar de esos papeles; con más acierto aún Lola adivinaba la problemática de adentrarse en un terreno que no admitía sus proporciones faraónicas: «tengo una personalidad demasiado definida y demasiado fuerte como para poder se otra de repente. Yo no cambio porque me tiña el pero de rubio, no lo admitía mi personalidad».<sup>332</sup>

Sobre su papel en la película de Jesus García Dueñas, estrenada finalmente en 1975, y en esos momentos en pleno rodaje, la periodista repara en una Lola inédita: «en un papel sin cante ni baile, viste pantalones y chaqueta negra, blusa blanca camisera, se pinta con sombras y suprime exagerados rabos negros que agrandaban sus ojos. Pero sigue muy “planta”».<sup>333</sup> En el mismo número de la revista, la sección «Filmtrola» aprovechaba la ocasión para hacer una lectura humorística de ese cambio de registro en el mito nacional por antonomasia: «The Lola se va a los “Progres», en alusión a la popular obra de los Hermanos Quintero. Maruja Torres fingía así un tremendo pesar: «Y es que una ya no puede confiar en nada. A la que te descuidas, te quedas sin folklórica. Bien está que se nos destapen, pero que se nos dramaticen, que se extranjericen... Ah, no. Hasta aquí podíamos llegar, señores».<sup>334</sup>

Marcan estos años el inicio de un tratamiento caricaturizado hacia la otrora embajadora más querida de España. En 1976 la misma revista introducía en la grafía el habla andaluza de Lola, en un reportaje que se burlaba del empeñamiento de la artista por realizar nuevos papeles dramáticos: «es posible que la Lola se nos descubra como actriz en un papelón a lo “Mañani”» (p.20). Se infantilizaba también su figura como producto del arribismo y la ignorancia:

Y aquí está Lola Flores, abanderada de «contape», esta Lola única a la que España hizo así, víctima del surrealismo del contexto, esencia kafiiana del país, esta Lola vital, emocional, desgarrada, que tan pronto se suma a la huelga de los actores sin saber de qué va, pero por compañerismo, como se deshace en loas furibundas a la paz de Franco, esta Lola tan honesta a su modo y manera, tan vulnerable, tan de derechas sin saberlo ella misma, tan desinformada, tan entrañable.<sup>335</sup>

---

<sup>332</sup> Alameda, S. (1973, 30 de marzo). «Dramática Lola Flores. Tras los pasos de Anna Magnani». *Nuevo Fotogramas*, n°1276, p. 26.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>334</sup> Torres, M. (1976, 30 de marzo). «Filmtrola: The Lola se va a los “Progres”». *Nuevo Fotogramas*, n°1276, p. 44.

<sup>335</sup> Montero, r. (1976, 16 de abril). «El florazo de Lola Flores». *Nuevo Fotogramas*, n°1435, p. 20.

Rosa Montero aporta en su mordaz manifiesto-entrevista, sin embargo, una verdad irrefutable y que el tiempo ha confirmado: «La Flores es en esto como el concepto de lo infinito, donde la pluralidad es impensable, y así como dos infinitos anulan el concepto, dos Lolas anularían la Lolez, que es una especie de esencia patriótica y suprarrealista inmutable».<sup>336</sup>

### 6.3.2. Carmen Sevilla: la niña bien contra el techo de cristal

De las artistas tratadas hasta el momento, Carmen Sevilla ostenta la categoría de la folklórica más querida por el público y la prensa. Fue el actor Paco Rabal el artífice de su apelativo más conocido de «virgencita de España»; por mediación de una campaña publicitaria con música de Algueró, su primer marido, se convirtió también en una «flamenca yeyé» abanderada de la felicidad familiar patrocinada por los electrodomésticos Philips; para otros, la cantante, actriz y bailarina fue una estrella de potencial desaprovechado y generosa sonrisa.

Lo que parece claro es que si Lola Flores, con su excepcionalidad, había ascendido meritoriamente hasta la relación amistosa con la élite, la sonrisa soñadora, garantista y tranquilizadora de Carmen Sevilla contaba, además, con el aval del refinado abolengo. En opinión de Terenci Moix, fue este un ingrediente fundamental para el éxito del triunvirato reunido por Cesáreo González —recordemos, con Sevilla, Flores y Paquita Rico—: «lo que el filón del Osú no había tenido aún era una raigambre pequeño-burguesa en la que el público popular pudiese encontrar, enajenándose, una sublimación de sus características trasladadas al plano de los señoritos».<sup>337</sup>

Nacida Carmen García Galisteo, hija de un compositor y letrista que colaboró con figuras de la talla de Rafael de León, la artista no guarda recuerdos especialmente traumáticos de la posguerra, que rememora como un periodo amable:

Yo era una niña de familia normalísima que tuve la suerte que no pasé hambre, que no pasé calamidades, que no vi esa posguerra, que no vi esa guerra, que no vi esas tragedias que supuso para España. Entonces, para mí fue muy dulce, verdaderamente muy dulce. (Sevilla y Rabal, 1999, p.19)

---

<sup>336</sup> *Íbid.*, p. 19.

<sup>337</sup> Moix, T. (1974, 20 de septiembre). «Los mitos del cine español. Carmen Sevilla: la flamenquilla del buen sonreír». *Nuevo Fotogramas*, n°1353, p. 7.

También en su recuerdo de sus veladas aristocráticas se deja entrever el agravio comparativo que pesaba sobre otras compañeras

Aquel mundo, aquel mundo, aquel mundo... Yo me sentía bien porque era yo misma. A mí nunca me hicieron bailar porque sabían que yo ni cantaba ni bailaba. [...] A Lola la adoraba la alta aristocracia de aquella época que es la que yo he conocido, más o menos, pero siempre la hacían cantar y bailar... (p.187)

Y es que a lo largo de las décadas de 1950 y 1960, la imagen hermosa, simpática y glamurosa de la actriz, desde su debut con Jorge Negrete en *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), permitió la dulcificación y blanqueamiento definitivos del retrato de la folklórica. Sevilla es, siguiendo las reflexiones de Eva Woods Peiró en *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals* (2012), el punto culminante de la tipología de la «gitana blanca». Una categoría forjada en el cine musical de las décadas anteriores y empleada simbólicamente con gran éxito como elemento nuclear en la proyección identitaria del país, sobre la base del falseamiento tácito de la realidad gitana. Películas como *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1951), *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard y Eusebio F. Ardavin, 1953), *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953) o *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954), constituyen un buen reflejo de ello.

En ese sentido, la trayectoria artística de Carmen Sevilla se inicia auspiciada por Estrellita Castro, una de las grandes folklóricas del periodo anterior que había contribuido a la cristalización de un mismo modelo gracioso y complaciente de la mujer andaluza con amplia y blanca sonrisa. De su madrina artística Sevilla hereda, precisamente, una gestualidad que Jordi Balló y Marga Carnicé Mur han denominado «sonrisa de dientes blancos», definida como «expresión genuina de un estado de excitación permanente basado en la simpatía que transmiten las protagonistas ante el hecho amoroso» (Balló y Carnicé, 2017, p.36). Más allá de este atributo, la filiación entre Sevilla y Castro puede establecerse también en dos puntos: «la seducción mediante los números musicales y la picardía, por un lado, y la ligación del deseo con el matrimonio feliz y la ascensión social, por otro» (Elduque, 2022, p. 246). Considero que es, en todo caso, la felicidad conyugal en el marco de una familia de bien, el elemento de mayor peso en la iconografía e imagen mediática de la artista y, en última instancia, el mayor escollo que encontró cuando emprendió la redefinición de su carrera a comienzos de 1970.

La boda entre Carmen Sevilla y el compositor Augusto Algueró, celebrada en la Basílica del Pilar de Zaragoza el 23 de febrero de 1961, acaparó la primera plana de revistas

femeninas como *Carbo* o *Ama*, pero también fue seguida con interés desde publicaciones especializadas, como *Fotogramas*,<sup>338</sup> y generalistas, como *Blanco y Negro*,<sup>339</sup> que dedicaron amplios reportajes al evento. La imagen de Sevilla como estrella folklórica pícara y alegre que había conquistado al público francés y mexicano con sus películas musicales daba paso a la devota y entregada esposa, muy pronto «madre feliz»<sup>340</sup> que abandonaría los focos para dedicarse a tiempo completo a la vida doméstica. En 1965, la revista *Ama* publica un reportaje sobre el descanso estival de los famosos jalonando la entrevista de Sevilla con multitud de fotografías con su pequeño de dos años. Se elogia, al tiempo, su sencillez como cualidad primordial:

Carmen es una mujer sencilla, que le gusta tener pocos amigos, pero auténticos, que prefiere el ambiente acogedor de una tasca al escogido de un elegante restaurante. Que le da vergüenza que la gente la reconozca. Que prefiere unos pantalones o una cómoda falda de sport antes que un traje de cóctel.<sup>341</sup>

A finales de 1960, coincidiendo con el agotamiento de las fórmulas del musical folklórico y la voluntad de reorientar su carrera hacia terrenos inexplorados, Carmen Sevilla comienza su proceso de modernización. No obstante, la actriz rueda aún algunas películas de factura más tradicional, como la coproducción mexicana *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1968), donde interpreta a una tonadillera española envuelta en la revolución de Pancho Villa y entona el famoso pasodoble «Carmen de España»; destaca también *El relicario* (Rafael Gil, 1969), como nueva reinención del cuplé homónimo, que recupera además la estructura de flashback popularizada por Orduña. Con Arturo Fernández como galán, Carmen Sevilla se desdoble en dos personajes: una cupletista de antaño y una azafata moderna de la compañía Iberia, unidas ambas por su poder de seducción sobre dos generaciones de varones de una misma familia.

En 1969 la revista *Nuevo Fotogramas* realiza un pequeño reportaje que presenta a la actriz con aires renovados, coloridos y más libres: «"Los tiempos cambian", dice la canción de Dylan. Seguramente Carmen Sevilla lo ha comprendido así y ha declarado: "Me he puesto al ritmo de vida actual. Estoy dentro de la línea del 69. Estoy con la juventud, con las nuevas mentalidades"». El motivo no era otro que su participación en la película de

---

<sup>338</sup> Prados de la Plaza, L. (1961, 3 de marzo). «La boda de Carmen Sevilla y Augusto Algueró». *Fotogramas*, nº640, pp.11-15.

<sup>339</sup> «La boda de Carmen Sevilla». (1961, 4 de marzo). *Blanco y Negro*, nº2548, pp.

<sup>340</sup> Fiestas, J. (1964, 10 de julio). «Carmen Sevilla, madre feliz». *Fotogramas*, nº821, p.3.

<sup>341</sup> Paquita (1965, 1 de septiembre). «El veraneo en Carretera de Carmen Sevilla». *Ama*, nº135, s.p.

Rafael Gil basada en la obra teatral de Jardiel Poncela, *Un adulterio decente*. A partir de este momento, Carmen Sevilla se vuelve una de las caras visibles de la paulatina introducción de elementos pseudoeróticos y el cuestionamiento de la felicidad conyugal o la guerra de sexos con el tamiz de la comedia de enredo. *Una señora llamada Andrés* (Julio Buch, 1970), *Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro, 1970) o *El apartamento de la tentación* (Julio Buch, 1971) son, en ese sentido, la antesala para otros proyectos como *Sex o no sex* (Julio Diamante, 1974), de voluntad mucho más explícita.



[Fig.29] Carmen Sevilla por César Lucas para *Triunfo* (1968). Fuente: Triunfo digital

Lo cierto es que la nueva imagen de la sevillana ya había sido verificada en un reportaje fotográfico realizado por César Lucas para la revista *Triunfo* en 1968. La publicación añadía un nuevo nivel al juego de palabras del «adulterio decente» de *Nuevo Fotogramas* al hablar de un «despertar de Andalucía» en clara alusión al celebrado musical *El sueño de Andalucía*, primera colaboración de la actriz con Luis Mariano y que podía entenderse como síntesis de su trayectoria previa. No se trataba, por tanto, de una resurrección, si no de despertar una latencia erótica contenida por la carga simbólica de una identidad cuidadosamente impuesta: «el peso de los faralaes, las guitarras y el sopor de una Andalucía de tarjeta postal». <sup>342</sup> Una Carmen Sevilla apenas vestida era retratada a orillas

<sup>342</sup> «El despertar de Andalucía. Charme Sevilla». (1968, 30 de noviembre). *Triunfo*, nº339, p. 61.

del mar, desafiando a la cámara con una mirada perfilada en extremo por el maquillaje [Fig.29].

La revista fue expedientada y obligada al pago de una sanción de quince mil pesetas por considerar que infringía el Artículo 2º de la Ley de Prensa e Imprenta<sup>343</sup> «en lo que al debido respeto a la moral se refiere» (Ezcurra, 1995, p. 94). A juicio de José Ángel Ezcurra, fundador de la revista, que recurrió aportando otros reportajes similares aparecidos en otros medios, «alguien opinó que al poder le sentó mal la “traición” de la actriz, hasta entonces prototipo de la “mocita” recatada y decente. Y, como siempre, castiga al mensajero» (p. 94). Aún tratándose de un texto laudatorio, el trato de favor hacia la actriz por el posible daño moral refrenda la diferencia de clase que la distancia de sus compañeras de profesión, mucho más desprotegidas ante la opinión mediática.

Puede comprobarse cómo el cambio de registro de Carmen Sevilla resultó un tema lo suficientemente trascendental e inverosímil para algunos. Su nueva melena rubia y, en general, la actitud más desenvuelta que demostraba el abandono del hieratismo en sus retratos fotográficos, se entendían terrenos ajenos a la artista, pese a que, como ella misma declaraba, de sus más de cincuenta películas, ni siquiera la mitad eran de corte folklórico.<sup>344</sup> Según un lector de la revista *Nuevo Fotogramas* se trataba más bien de unos modos impropios para una mujer de su edad:

¿Qué pretende a estas alturas Carmen Sevilla con esa descarada propaganda? ¿A quién piensa engañar la señora Carmen Sevilla, a sus 40 años, diciendo que está con la gente joven, teniéndose de rubia y con las absurdas fotografías que han dado en llamar “sexy”, como si el atractivo estuviese en enseñar un poco más que las otras? Sexy tienen cuando quieren señoras feísimas, como la Moreau y nuestra nunca bien ponderada Julia G. Caba, que pueden destruir diez hogares, si se lo proponen, con una sola mirada de esas que ellas se saben.<sup>345</sup>

Otras voces, como la de Maruja Torres, apuntaban que más que un talento desaprovechado «ha habido un físico, una “star” desaprovechada»<sup>346</sup>, asunto al que la actriz

---

<sup>343</sup> Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. *BOE*, nº67 (19 de marzo de 1966), pp. 3310-3315.

<sup>344</sup> Montserrat, J. (1971, 1 de octubre). «Carmen Sevilla: al natural». *Nuevo Fotogramas*, nº1198, p.10.

<sup>345</sup> Consultorio. (1969, 21 de marzo). *Nuevo Fotogramas*, nº1066, pp. 2-3.

<sup>346</sup> Torres, M. (1970, 9 de octubre). «El túnel del tiempo: Carmen Sevilla». *Nuevo Fotogramas*, nº1147, p. 14

ponía remedio con un conveniente destape.

En reportajes posteriores, realizados con motivo de proyectos más ambiciosos dentro del thriller (*El techo de cristal*) y el registro dramático, Carmen continuaría explotando su nueva vereda más libre, sin renunciar por ello a los valores más tradicionales. En 1972, fecha en la que rueda *Marco Antonio y Cleopatra* con Charlton Heston y vuelve a mostrar su lado seductor de la mano de José María Forqué en *La cera virgen*, un nuevo reportaje fotográfico ofrece a los lectores de *Nuevo Fotogramas* instantáneas de la artista «sorprendida» entre la maleza, posando despreocupada sobre un caballo o en frenético galope. La entrevista promete desvelar los secretos íntimos de Sevilla, que pasan por reconocer, en primer lugar, su devoción al matrimonio y la maternidad como pilares fundamentales y causa de sus retiros puntuales; los amoríos previos al matrimonio y la experiencia de sus primeros años en el cine que configuró una iconografía tan virginal como verídica. No obstante, la actriz desvela al mismo tiempo ser consciente de la problemática de su imagen como símbolo oscilante entre la castidad y la voluptuosidad, advirtiendo que esta última no era para tanto:

¿Es destape enseñar las piernas y la espalda? Lo que pasa que es que como nunca enseñé nada, sorprendió verme algo. En mi primera época tenía el favor del público por la virginidad y en la época del destape por el ídem.<sup>347</sup>

O cavilando acerca de los beneficios de la misma:

Carmen dice que a las mujeres españolas, amas de casa, les encanta su destape en la pantalla, porque saben que cuando ha terminado una película es una mujer normal que va a su compra y está con su hijo.<sup>348</sup>

Tapada o destapada, Carmen Sevilla personificó convenientemente la vigencia del modelo de la «auténtica feminidad católica»<sup>349</sup>, tan solo modulada de manera cosmética cuando la situación se volvió inevitable. A la «novia de España» se le permitió enseñar las piernas a costa de una valoración justa de su profesionalidad como actriz fuera de lo folklórico. Tal era el precio a pagar.

---

<sup>347</sup> Alameda, S. (1972, 8 de septiembre). «Lo que nunca contó Carmen Sevilla». *Nuevo Fotogramas*, nº1257, p. 34.

<sup>348</sup> E.C. (1974, 4 de enero). «Carmen Sevilla: adiós a “mi arma”, bienvenida al “zoom”». *Nuevo Fotogramas*, nº1326, p. 16.

<sup>349</sup> El fervor religioso de la actriz es también un rasgo destacado con frecuencia. «Soy católica y tengo un reclinatorio junto a la cama», declaró en una ocasión. Umbral, F. (1975, 17 de mayo). «Carmen Sevilla. Entrevista cuerpo a cuerpo». *Blanco y Negro*, nº3789, p. 44.

### 6.3.3. Rocío Jurado: una chica casi decente

Aunque pertenezca por derecho a la categoría folklórica lo cierto es que la figura de Rocío Jurado cobra especial relevancia en el panorama español a partir de la década de 1970. Su presencia en las publicaciones consultadas comienza a sentirse en particular a partir del «vestido del escándalo», como ha pasado a denominarse su intervención en el programa *Cambie su suerte* que inaugura este apartado de la investigación. No obstante, Jurado cuenta asimismo con una trayectoria cinematográfica especialmente relevante e imbricada dentro de su propia evolución artística, marcada primero por la copla y el flamenco hasta su fructífera colaboración con el compositor Manuel Alejandro dentro del género de la canción melódica. Un recorrido musical sembrado de transgresiones más o menos aparentes que permitieron, ya en el periodo democrático, el florecimiento de un álbum como *Señora* (1979), donde por vez primera una mujer cantaba en primera persona al placer femenino («Amores a solas» o «Esta sed que tengo») y al adulterio («Señora» o «Si llega él»). Cuestiones estas que quedan sintetizadas en la célebre proclama que ocupó la portada de *Blanco y Negro* a mediados de 1980: «Yo soy folklórica y feminista».<sup>350</sup>

Por lo que respecta a la literatura académica, Rocío Jurado ha sido objeto de muy escasa atención como sujeto central de la investigación.<sup>351</sup> De manera excepcional destacan las publicaciones de Inmaculada Matía Polo (2020, 2021), quien ha revisado el proceso de construcción de la particular iconografía de Jurado, popular por reinventar la imagen tradicionalmente codificada de la cantaora, ataviada con bata de cola, mantón y peineta, y presentarse luciendo trajes de noche «que jugaba[n] con un uso explícito de la corporeidad así como con los límites de la provocación» (Polo, 2021, p.113).

Una de las primeras entrevistas a la artista recoge esta voluntad rupturista:

---

<sup>350</sup> Portada de *Blanco y Negro*, n°3704 (1980, 24 de junio).

<sup>351</sup> En los últimos años puede observarse cómo la figura de Jurado ha suscitado un mayor interés como agente de cambio en el contexto de la transición, como muestran los estudios de Pepa Anastasio (2020). Rocío Jurado. Cultura de la transición y estéticas del exceso. En Darío Tejeda (coord.) *Del Archivo a la Playlist: historias, nostalgias, tecnologías*. International Association for the Study of Popular Music, 621-628; Antonio Aguilar (2021). Canción popular e imagen de la mujer en la transición española. *Transatlantic Studies Network*, 6(11), 108-115; Alicia Pajón Fernández (2021). «Basta para que las chicas luzcan sus tacones y lo que sigue». Música y mujer en el *ABC* durante la Transición Española. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34, 147-170. En el aspecto estrictamente cinematográfico, ha sido su participación en la película *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993) la más fructífera para el análisis académico, un ejemplo reciente: Sara Alarcón Campos (2019). La copla como refugio del deseo de la mujer en *La Lola se va a los puertos*. *Trama y Fondo* (47), 149-157.

Soy una cantante moderna de la canción española, no una cantante española de la canción moderna. Distinta por completo a todas las cantantes actuales y a todas las que han pasado. Distinta en mi forma de andar, en mi forma de expresar y en la forma de cantar...<sup>352</sup>

Las declaraciones tienen lugar en 1967, momento en el que Rocío había iniciado ya una fructífera carrera en la escena, contratada primero por Pastora Imperio y luego por Manolo Caracol para los tablaos El Duende y Los respectivamente, en los años 1963 y 1964. Es, de hecho, dentro del flamenco donde Rocío obtiene sus primeros éxitos: el premio Pérez Guzmán de Fandangos de Huelva (1962) y el Primer Concurso Internacional de Arte Flamenco (Jerez de la Frontera, 1962). En esta línea, trabajó también para las compañías del Príncipe Gitano y Manolo Escobar, pero fue sin duda su relación con Juan Solano y Rafael de León la que marcó un punto de inflexión en la trayectoria musical de la intérprete, vista desde entonces como promotora de un género, la canción española, que pasaba por un claro declive (Matía Polo, 2020). Poco después Rocío constituyó su propia compañía, aprovechando para el primer espectáculo uno de los títulos que Solano y León compusieron para ella, «Rosa y Aire».

En paralelo a sus triunfos musicales, la joven comienza a finales de la década a destacar por su particular belleza, y es reconocida por las lectoras de la revista *Ama* como «Lady España» en 1967, galardón que reservaba para la afortunada la representar del país a nivel europeo. El certamen contemplaba factores como elegancia, cultura física e intelectual o idiomas, entre otros, y Rocío logró la segunda posición. La revista *Ama* anunciaba así a su ganadora:

Ahora hay dos Rocíos ante nosotros. Una que canta con el nervio de su temperamento apasionado y la otra Rocío que sigue siendo la sencilla muchacha de Chipiona, que vino a tocar el triunfo con sus manos sin más secretos que su arte y un par de ojos negros, árabes, profundos, serenos, melancólicos. Pronto Rocío llevará con su flamante título de Lady España a los cuatro vientos la gracia y el señorío de la mujer española.<sup>353</sup>

Es revelador advertir cómo Rocío, en tanto epítome de la mujer española, es entendida desde la óptica de un exotismo enunciado por unos ojos negros «que cuando

---

<sup>352</sup> Andresco, V. (1967, 8 de noviembre). «Rocío Jurado se declara distinta por completo a todas las cantantes actuales y a todas las que han pasado». *ABC Sevilla*, p. 19.

<sup>353</sup> Figueras, J. (1967, 1 de junio). «España ya tiene su lady». *Ama*, n°179, s.p.

están serios recuerdan la sobria belleza de su ascendencia moruna».<sup>354</sup> Una belleza racial que bebe de las raíces del imaginario de la «gitana blanca» y que permite situar a Rocío en la estela de otras estrellas folklóricas coetáneas como Carmen Sevilla o Lola Flores, para comprender mejor la relación de sus primeros proyectos cinematográficos. A su papel coprotagonista en *Los guerrilleros* (Pedro L. Ramírez, 1962) como pareja de Manolo Escobar en un musical ambientado durante la Guerra de la Independencia, siguió una aparición más modesta en *En Andalucía nació el amor* (Enrique Eguiluz, 1966), dentro de un mosaico de entretenimiento ofrecido a una turista extranjera que también incluía a otras personalidades como el torero Manuel Benítez «el Cordobés» o el bailarín Paco Alba. Por otro lado, los inicios de Jurado desde su Cádiz natal siguieron el trazado habitual de otras estrellas de la copla, en palabras de Terenci Moix: «después del inevitable concurso radiofónico —que fue Radio Sevilla— vino la no menos inevitable oposición paterna» (Moix, 1993, p. 321), a la que Rocío se enfrentó con una célebre huelga de hambre «que mantuvo hasta que le permitieron efectuar el obligado viaje a Madrid en busca del aprendizaje y la pugna por el triunfo» (p. 321). Títulos como «Rocío Jurado: de zapatera a estrella» empleado en otra entrevista por el periódico *ABC*<sup>355</sup> en la que se ratificaba la consagración de Rocío como artista de éxito, no deberían causarnos demasiada sorpresa considerando esta dinámica.

En cualquier caso y continuando con las posibilidades abiertas por haber sido considerada «Lady España», es justo decir que la iconografía visual de Rocío Jurado como mujer de enorme atractivo se fraguó más gracias a sus apariciones televisivas que cinematográficas. Desde su aparición en el programa *Pasaporte a Dublín* (1970), que funcionó como repaso de su espectacular currículum artístico, hasta películas como *Lola la piconera* (Fernando García de la Vega, 1970), remake de Televisión Española de la homónima realizada por Luis Lucia en 1952 y protagonizada por Juanita Reina, como adaptación de la obra teatral *Cuando las Cortes de Cádiz* (José María Pemán, 1934). En ella, la imagen de Rocío prodigaba aquella ya ensayada en *Los guerrilleros* y cuya esencia se destiló, en un sentido moderno, en *Proceso a una estrella* (Rafael J. Salvia, 1966). Su siguiente proyecto cinematográfico, la comedia *Una chica casi decente* (Germán Lorente, 1971), en la que apenas hay espacio para momentos musicales, jugaba con la decencia de

---

<sup>354</sup> *Ibíd.*

<sup>355</sup> Aberastauri, A. (1971, 12 de septiembre). «Rocío Jurado: de zapatera a estrella». *ABC Madrid*, pp. 154-158,

una provocativa y potencial estafadora Rocío que terminaba por seducir a Máximo Valverde y redimirse de las tendencias delictivas. Posteriormente, una nueva producción musical para la televisión, *Rocío y los detonadores* (1972), explota —y aquí la literalidad del lenguaje se hace necesaria— de manera aún más directa la sensualidad de la artista.

Con una premisa atómica tan extravagante como en boga en el contexto de Guerra Fría, *Rocío y los detonadores* constituye delirio que incluye elementos de ciencia ficción, suspense y espionaje en el que la voz de Rocío Jurado tiene cualidades explosivas que una canción concreta puede activar. Por esta razón, la artista es secuestrada por una banda terrorista a la que el gobierno deberá dar caza. Por supuesto, el programa consiste verdaderamente en una suerte de videoclips enlazados a la mayor gloria de Rocío, que interpreta diversas canciones de su repertorio a lo largo de varios puntos de la geografía andaluza. Así, el tema «Miedo» es interpretado por la artista en el patio de los Arrayanes del complejo nazarí de la Alhambra. En otras ocasiones la agilidad del montaje y el juego rítmico de los encuadres se ralentizan para enfatizar el sentido más sensual de Rocío, que en la interpretación de «Te di mi corazón» aparece junto al cuerpo de baile inmersa en una frondosa espuma. Más adelante, el montaje vuelve a sugerir el poderío anatómico de Rocío: la detonación de una bomba se distorsiona progresivamente hasta mostrar la silueta colorista de la artista. Finalmente, la volatilidad vocal de Rocío se resuelve con un ingenioso procedimiento que permitirá a la artista continuar cantando. La secuencia final presenta a una Rocío empleando su nueva voz, que corresponde al playback del conocido «Hello Dolly» de Louis Armstrong.

A partir de este momento es posible comprobar un mayor interés por parte de las revistas especializadas como *Nuevo Fotogramas*, donde no se encuentra rastro de Rocío Jurado hasta el año 1972. La irrupción de la artista en la publicación catalana llegó de la mano de una entrevista realizada por Maruja Torres, que delata la fascinación que ejercía Jurado en el panorama mediático y musical. La habitual lúcida y mordaz prosa de Torres se convierte aquí en un tiento por definir la personalidad de Rocío: «un clown travestido de España cañí, un cóctel de erotismo en bruto e imagería religiosa».<sup>356</sup> Una mujer exuberante y piadosa que más que una folklórica al uso «es la parodia de una folklórica

---

<sup>356</sup> Torres, M. (1972, 17 de noviembre). «Mallorca otoñal con la flamenca flamenquísima Rocío Jurado». *Nuevo Fotogramas*, n°1257, p. 26.

inteligentemente orquestada por ella misma».<sup>357</sup> La entrevista transcurre a lo largo de un fin de semana en Mallorca que la artista aprovecha, como es lógico, para su lucimiento en el reportaje fotográfico que acompaña el relato de Torres, plagado de anécdotas e impresiones que suponen más bien un complemento a las instantáneas de Rocío y no al revés. Las tomas que capturan a la estrella en la piscina con mirada y gesto sugerente, o las que la muestran más sofisticada con un atuendo de fiesta, siembran el camino de esa nueva iconografía provocativa y sexual que germinó con el escándalo televisivo de 1974.

Las futuras apariciones de Rocío Jurado en la revista dentro del periodo cronológico consultado dan buena cuenta del nuevo filtro aplicado a la estrella. En diciembre de 1974 Rocío ocupa la portada de *Nuevo Fotogramas* caracterizada como la actriz Rita Hayworth en su papel de Gilda, una de sus interpretaciones más populares y que opera como analogía con el «destape» de Jurado ocurrido a comienzos de ese mismo año. El interés estribaba, por supuesto, en el reportaje fotográfico: «Rocío Jurado quiso jugar a Gilda y ahí tienen los resultados. Convincentes, ¿no? Una “Hirda” (con h sonora y r muy, pero que muy, vibrante) de campeonato».<sup>358</sup> Además de las fotografías, que emulaban, con una voluptuosidad más acorde con los tiempos, el inolvidable guante del que Gilda se despojaba en la película homónima, de las declaraciones concedidas a la revista se extrae una de las frases más recordadas de la tonadillera, que volvería a repetir en numerosas ocasiones: «A mí lo que realmente me preocupa es la apertura mental, no la del escote»<sup>359</sup> (p. 31). La artista nunca rechazó, en este sentido, comentar una y otra vez los pormenores de su escándalo televisivo, considerándolo una eventualidad de la que sacó provecho al conseguir que se hablase de ella. Así lo expresó en una entrevista a la revista *Ana* en el verano de 1975, puntualizando, eso sí, la problemática de esa pátina de erotismo en la justa valoración de sus cualidades artísticas:

Lo que no me gustó fue que la imagen de Rocío Jurado quedara solamente como la de una artista «sexy». Pienso que en mí hay algo más que eso. Creo que tengo arte y voz y que puedo estar muy artista cada vez que piso un escenario. A mí, lo único que me preocupa es no estar inspirada un día y defraudar a mi público. El que un vestido tenga más o menos escote es lo de menos.<sup>360</sup>

Con la intención de zanjar el asunto Rocío participa poco después en un episodio de

---

<sup>357</sup> *Íbid.*

<sup>358</sup> «Rocío Jurado Gilda 75». (1974, 6 de diciembre). *Nuevo Fotogramas*, n°1364, p. 31.

<sup>359</sup> *Íbid.*

<sup>360</sup> Castilla, P. (1975, 1 de agosto). «Rocío Jurado en la cumbre de su carrera». *Ana*, n°376, s.p.

la recién estrenada serie *Este señor de negro*. Producción televisiva de breve recorrido, el proyecto fue dirigido por Antonio Mercero —ya reconocido en el momento tras el éxito de la película *La cabina* (1972) también para televisión—, guionizado por el dibujante Antonio Mingote y con José Luis López Vázquez en el papel protagonista (Don Sixto Zabaleta), un personaje destinado a mostrar las contradicciones de una sociedad pretendidamente moderna. En «Las tentadoras», episodio emitido el 3 de diciembre de 1975, la crítica a la hipocresía de aquellos que vieron inmoralidad en la actuación de Rocío Jurado en el programa *Cambie su suerte* (del que se recrea su actuación y posterior debate en torno) permite extrapolar las opiniones vertidas sobre el destape femenino en la sociedad del momento. Fue, de hecho, la revista *Ama* la que, en una brevísima entrevista titulada «Rocío Jurado, “tapadita”», reaccionó con un burlón desconcierto ante el posible regreso a la televisión de la artista, aparentemente recatada y a través de la pluma de Mingote.<sup>361</sup>

Las connotaciones eróticas de la estrella habían calado lo suficiente como para presentarse inamovibles, dejando como única salida la reapropiación; en su siguiente aparición en la revista *Nuevo Fotogramas*, Rocío aprovechó el espaldarazo del destape para mostrarse desnuda en un envoltorio transparente. Portada y páginas interiores repetían el mismo procedimiento de la sesión de Gilda, ofreciendo diversas fotografías de Jurado «envuelta en plástico».<sup>362</sup> Algo parecido había funcionado con el lanzamiento, ese mismo año, del single promocional que contenía los temas «Querría...» y «Niña Gitana», con la casa RCA. El producto contaba con el rostro de Rocío impreso en la galleta<sup>363</sup> junto con la llamada «¡PÍNCHAME!», jugando así con un doble sentido más que evidente. Atento a la ocurrencia, un lector *Nuevo Fotogramas* envió una extensa «Carta a Rocío», en la que dirimía los pormenores de la petición:

El día que al final, después de mucha presión, decidí pincharla lo hice ante toda la familia [...] La pinché, sí, pero antes tuve que escuchar a mi señora que insistía: ¿Y vas a pincharla delante de los niños? Pues sí, Rocío, la pinché delante de todo el mundo.<sup>364</sup>

Pero si Rocío se había adelantado al destape «en los tiempos del chal obligatorio en los estudios de Televisión Española para cubrir púdicamente, como pectoral paño de

---

<sup>361</sup> «Directísimo TV». (1975, 1 de abril). *Ama*, n.º368 extra, s.p.

<sup>362</sup> «Rocío Jurado envuelta en plástico». (1975, 15 de agosto). *Nuevo Fotogramas*, n.º1400, pp. 21-25

<sup>363</sup> En los discos de vinilo, espacio entre el agujero central y el último surco grabado, que suele recubrirse con una pegatina informativa.

<sup>364</sup> Casas, A. (1975, 18 de julio). «Carta a Rocío». *Nuevo Fotogramas*, n.º1396, p. 38.

pureza, los escotes fuera de estricta norma y los hombros desnudos» (Burgos, 2007, p. 75), su participación en 1976 en la película *La querida* (Fernando Fernán Gómez) ratificó definitivamente los matices eróticos de su imagen. El aparato promocional del filme colaboró en ese sentido, señalando «algunas características atribuidas no tanto al desarrollo del guion, sino al propio constructo iconográfico de Rocío Jurado: inquietante, abrasadora, peligrosa» (Matía Polo, 2021, p. 116). Fue, en definitiva, el diálogo generado entre la película y los medios el que otorgó cierta relevancia a una película que, en lo argumental, nos devuelve al terreno abonado desde comienzos de la década, con aspirantes al mundo de la canción, cuya moral se presenta siempre difusa y propicia vínculos con prácticas venales. En palabras de Terenci Moix, *La querida* «interesa por sus tropiezos con la censura y una Rocío convertida en símbolo erótico» (1993, p. 324), pues el ruido generado en torno a la producción se traduce en el apartado propiamente audiovisual como «un crujir de sábanas y un ronroneo de muelles de somier» (p. 324)

En efecto, la película, estrenada primero en provincias, fue retirada e intervenida judicialmente en Córdoba por medio de la denuncia de la Asociación de Padres de Familia Numerosa. Diversos medios, como *Destino*<sup>365</sup> o *Nuevo Fotogramas*, prestaron atención al secuestro de la obra, que paradójicamente podía seguir viéndose en otros lugares sin mayor problema y que, por tanto, hacía pensar en la efectividad de la nueva legislación en materia cinematográfica, aún a la espera de una Ley de Cine pero que ya en febrero de 1976 había suprimido, por ejemplo, la obligatoriedad de la censura previa de guiones.<sup>366</sup> Cuenta la revista *Nueva Fotogramas* que la denuncia fue interpuesta a causa de la promoción que de la cinta se hacía. La Asociación de Padres de Familia Numerosa vio en los anuncios del diario *Córdoba* una ofensa a la mujer andaluza, algo que contribuía «a fomentar la prostitución, deterioraba la moralidad pública y ofendía al pudor y las buenas costumbres».<sup>367</sup> El anuncio reproducía un extracto de la propia película: «En Andalucía somos mujeres a los once años, a las tontas siempre les hacen un niño. A los quince quien no ha estado con uno es porque es un marimacho, o una burra».

En cualquier caso, *La querida* puso fin a los coqueteos de Rocío con el destape

---

<sup>365</sup> Comellas, J. (1976, 1 de abril). «Como en Italia pero con censura». *Destino*, n°2009, p. 38.

<sup>366</sup> «Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas». *BOE*, n°47 (24 de febrero de 1976), pp. 3799-3800.

<sup>367</sup> «Ya llegan los secuestros». (1976, 26 de marzo). *Nuevo Fotogramas*, n°1432, p. 7.

cinematográfico. Aunque participa posteriormente en los proyectos de Carlos Saura, como *Sevillanas* (1999) y previamente interpretando la banda sonora en *El amor brujo* (1986), no es hasta 1993 de la mano de Josefina Molina en *La Lola se va a los puertos*, basada en la obra teatral de los hermanos Machado, cuando Rocío recupera el arquetipo de cantaora que había desarrollado en sus primeros trabajos en el cine. Su imagen aparece mediada ahora, en cambio, por un sentido nuevo, en consonancia con su proyección en la escena: contenida, íntima y sentimental. Tal vez convenga aquí considerar el hecho de que esta nueva mirada a la estrella se produce desde un punto de vista también femenino, el de una directora como Josefina Molina, interesada aquí en potenciar la agencia de su personaje a través de herramientas no estrictamente relacionadas con la espectacularización de su cuerpo, sino considerando su madurez artística y personal (Matía Polo, 2019). No obstante, el co-guionista de la película advertía que Rocío Jurado permitía también canalizar la esencia abstracta de la cantaora de los Machado y modernizar el sentido ideológico de la obra:

Optamos por hacer un fresco sobre Andalucía; es decir, mostrarla desde múltiples puntos de vista, como un medio de apartarnos del tratamiento falsamente folclórico con el que el cine español ha afrontado estos temas; es decir, Lola y Heredia, cante y toque, como expresiones genuinas del ser andaluz. (Fernández, 1994, p. 18)

Por tanto, aunque no hallemos aquí las insinuaciones más eróticas de Rocío Jurado, su sola presencia, sedimentada de significados de ruptura, libertad sexual, fuerza y poderío, obliga a un tratamiento radicalmente distinto del personaje de Lola, centro de la narración escrita y audiovisual. En efecto, la obra de los Machado ya había sido adaptada con anterioridad al medio cinematográfico por Juan de Orduña en 1947, e interpretada por Juanita Reina dentro de un registro que puede circunscribirse dentro del «cuerpo folklore» de Losilla (2019). Pero la Lola de Josefina Molina recupera la carnalidad indisociable de la persona de Rocío Jurado, como parte de la genealogía de los *cuerpos folklórica*, audaces, libres y comprometidos con su profesión:

De la vestal abstracta de los Machado, Lola pasó a ser un personaje obcecado, capaz de renunciar a todo, incluso a su amor, por el cante, por “su” cante. Se transformó en la artista apasionada que no cede un ápice ante las presiones de lo exterior. De este modo, el cante y la cantaora son el sustrato básico de la película. (Fernández, 1994, p.18)

#### **6.4. Análisis de la filmografía seleccionada**

Con la intención de ahondar en aquellas producciones menos atendidas por la

literatura académica, la selección fílmica propuesta a continuación pretende ser representativa de las transformaciones socioculturales tratadas en el presente capítulo y, al tiempo, de cada una de las artistas que las protagonizaron: Rocío Jurado, Marisol, Rocío Dúrcal, Carmen Sevilla y Lola Flores. Partiendo del debut en solitario de la primera de ellas como vínculo con una cinematografía musical aún marcada por el repertorio clásico de la canción española, se explorarán, en orden cronológico, las obras que mejor reflejan las novedades, hibridaciones y renovaciones en el terreno fílmico-musical; también aquellas que dan pie a reflexiones relativas a la performatividad escénica, la agencia femenina y los usos del cuerpo de las artistas en la década de 1970.

#### 6.4.1. *Proceso a una estrella* (Rafael J. Salvia, 1966)

Si bien *Los guerrilleros* constituye a efectos prácticos la incursión en el cine de Rocío Jurado, es justo admitir que es en *Proceso a una estrella* donde la artista desarrolla un rol protagónico de mayor calado. No obstante, la cinta apenas ha recibido atención en aquellos textos dedicados a la tonadillera de Chipiona.<sup>368</sup> Como ejemplo, Daniel Pineda Novo en su repaso por el cine *de folklóricas* (1991) se limita a elogiar las aptitudes musicales de Jurado en su interpretación de las canciones de Quintero, León y Quiroga, triunvirato del repertorio clásico de la copla, señalando además las calidades técnicas de la producción en términos de fotografía e iluminación: «No hay ni una sola sombra; todo es luz, como la protagonista misma...» (1991, p. 253); más recientemente, Inmaculada Matía Polo (2020) inserta la obra en la estela de la primera película de la artista, donde su personaje bebía del imaginario decimonónico de la cantaora andaluza. De este modo, *Proceso a una estrella*, estaría orientada no solo al lucimiento de Jurado, sino a una imagen de lanzamiento que la emparentaba con iconos de la canción española como Concha Piquer, legitimando a la joven como intérprete de rigor. Avalan esta suposición los ocho temas musicales seleccionados para la película, de los cuales «Coplas del almendro», «No me llames Dolores», «La rosa y el viento», «Carcelera», «Ojos verdes» y «Tatuaje» formaban parte del repertorio de Concha Piquer; asociados a otros iconos de la canción y el cine folklórico como Estrellita Castro son «España madre querida» y «Te lo juro yo», este último también popularizado por Lola Flores en la película *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954).

---

<sup>368</sup> No se ha encontrado mención a la película, en forma de críticas, anuncios o entrevistas, en los registros hemerográficos consultados. La documentación contenida en el Archivo General de la Administración que ha podido rastrearse tampoco ofrece datos relevantes.

Así, la obra se inicia a partir de las primeras notas de «Te lo juro yo», de un lado, como aderezo donde Jurado demuestra sus dotes para la canción, pero también con la posibilidad de entablar un diálogo con el espectador. La letra compuesta por Rafael de León es un carta desgarrada que busca la redención tras la pérdida del ser amado, a quien se le implora que regrese.

Yo no me di cuenta de que te tenía  
Hasta el mismo día en que te perdí  
Y vi claramente lo que te quería  
Cuando ya no había remedio pa' mí  
Llévame por calles de hiel y amargura  
Ponme ligaduras y hasta escúpeme  
Échame a los ojos un puñado de arena  
Mátame de pena pero quiéreme  
[...]  
Por ti contaría la arena del mar  
Por ti yo sería capaz de matar  
Y que si te miento, me castigue Dios  
Eso con las manos sobre el Evangelio, te lo juro yo

Como un grito desesperado que recuerda la magnitud de la pasión sentida, que acepta la culpa y suplica cualquier castigo, la copla anuncia el camino que la protagonista seguirá para demostrar su inocencia y honestidad. El hecho de que la primera imagen a la que el espectador se enfrenta sea un primerísimo primer plano en penumbra del rostro de Rocío [Fig.30], que mira fijamente y con desafío, viene a confirmar que *Proceso a una estrella* intentará repasar ese recorrido de redención, decodificando una figura que se presenta en apariencia perversa. A medida que el relato avance, el misterio oculto en la mirada de la protagonista se adivina análogo a los versos de Rafael de León: la estrella como mujer enamorada... de su profesión.



---

[Fig.30] Fotograma de apertura de *Proceso a una estrella*.

---

*Proceso a una estrella* sigue la historia de Rosa Lucena (Rocío Jurado), célebre cantante de teatros y locales nocturnos acusada del asesinato de Miguel (José Toledano), su pareja de baile y más ferviente admirador. Enfrentándose al sumario a fin de dirimir el veredicto, los jueces reconstruyen los pasos que llevaron a la artista a tan grave acusación. Al parecer, la vida de Rosa había dado un vuelco en el momento en que, tras un accidente de tráfico en el que tanto ella como su compañero se lesionaron, conoció a un joven médico llamado Antonio (Giancarlo del Duca), comenzando un romance que culminó en matrimonio y descendencia. Abandonada su carrera artística por una vida como ama de casa, algo aburrida, Rosa decide volver de manera puntual a los escenarios como favor a su amigo y antiguo compañero Miguel en un programa para televisión. La respuesta de Antonio, a quien su familia ya había advertido sobre los ambientes libertinos en los que se movía la artista, es pedir la separación judicial y repudiar a quien consideraba una esposa indigna. Sin hogar, sin trabajo y sin la custodia de su hijo, Rosa acepta un trabajo en un espectáculo en Alemania que termina truncado. Ayudada por un grupo de emigrados españoles logra volver a España y recuperar su trabajo en el teatro. Allí regresa Miguel, consciente de que la lesión del accidente que dio pie a la historia lo incapacitaba cada vez más para el baile. El bailarín decide suicidarse. Ante las dudas e insuficiencia probatoria los jueces determinan la inocencia de Rosa. A la salida, su marido y su hijo esperan felices su reencuentro.

Es esta una película especialmente interesante en lo que atañe a la figura de la mujer artista como un sujeto que, incapaz de desarrollar con normalidad la práctica de la feminidad (madre y esposa), es percibido como amoral y perverso, potencialmente delictivo, o bien «desdichada víctima de las circunstancias». Al tratarse de un relato construido a través de la lectura del sumario durante el proceso penal, el flashback funciona a la vez como medio que construye al personaje y lo juzga, formal y simbólicamente: el trabajo de Rosa Lucena como intérprete musical vuelve incompatible el ejercicio de la maternidad y la adecuada performatividad doméstica de una buena esposa, la que espera paciente el regreso de su marido como principal proveedor económico del núcleo familiar. Sin apenas alusiones a una vida especialmente licenciosa, la amoralidad de la protagonista se sostiene en la reticencia que muestra a abandonar del todo su profesión.

Especialmente significativa en este sentido es la escena inmediatamente posterior al matrimonio entre la protagonista y Antonio. La elipsis temporal nos sitúa ante un pequeño niño jugando en el suelo con diversos vinilos mientras el tocadiscos reproduce uno de los mismos, en los que como espectadores reconocemos la voz de la protagonista. El destrozo, esperado, de uno de los discos fonográficos por parte del infante es una clara metáfora del perjuicio que la maternidad ha supuesto en la trayectoria profesional de Lucena, ajena, en otra habitación al suceso [Fig.31]. Recostada en la terraza de la vivienda, su languidez se adivina efecto del tedio y la urgencia por volver a una vida que tan solo puede ser evocada como una melodía lejana que discurre casi como ruido de fondo. Hacia el final de la película es posible constatar que Rosa encuentra la plena comodidad en el reducido espacio de su camerino, que ella misma enuncia en términos de hogar: «esto volverá a ser otra vez como mi pequeña casa». El tocadiscos iluminado incluye los lógicos elementos



[Fig.31] Maternidad y matrimonio en *Proceso a una estrella*.

cosméticos pero queda presidido por las fotografías de su hijo y su esposo, esta última de mayores dimensiones [Fig.31].

Continuando con el arquetipo de la mujer artista como sujeto incapaz para la feminidad normativa, es posible considerar *Proceso a una estrella* en la línea del melodrama monteliano, del que toma, incluso, un compañero de reparto: Giancarlo del Duca había trabajado en dos ocasiones con Sara Montiel, en *La mujer perdida* y *La dama de Beirut*, en el papel del interés amoroso de la protagonista. También el contexto procesal parece anticipar la propuesta de Mario Camus en *Esa mujer*, estrenada tres años más tarde y donde la conducta de una mujer dedicada al mundo del espectáculo es examinada judicialmente ante una acusación criminal. Se repiten, incluso, los alivios cómicos de personajes secundarios como la mánager y el abuelo de la protagonista, que ofrecen momentos de ligereza a una historia a todas luces dramática.



---

[Fig.32] Rocío Jurado en diversas actuaciones musicales de la película.

---

Desde el punto de vista musical, el repertorio de la copla se entrelaza en la historia mostrando el carácter de la protagonista, más que informando al propio relato. Los números musicales sirven para codificar su imagen como heredera de la copla, mirando siempre a cámara, ensimismada en la interpretación. Es en estos momentos donde podemos apreciar ligeros guiños al lenguaje formal de Sara Montiel como artista revestida por una sensualidad inusitada en el momento. También aquí la cámara se recrea en el rostro de Rocío Jurado, llamada a renovar estéticamente la canción española no tanto por una aproximación musical a sonidos foráneos, sino a partir precisamente de su poderío

vocal y atractivo físico [Fig.32]. Esta revitalización alcanza su máxima expresión en el número final, «España madre querida», como una suerte de actualización del realizado por Estrellita Castro en *La patria chica* (Fernando Delgado de Lara, 1943). En aquella película, la tonadillera entonaba el pasodoble en una función que tenía por fin recaudar fondos para que su compañía, atrapada en París sin recursos tras ser estafada por un empresario, logre volver al hogar. Los paralelismos con el caso de Rosa Lucena, también sola y engañada en un país extranjero por un empresario sin escrúpulos, reviste de actualidad el sentido de la nostalgia por la patria: es gracias a unos emigrantes españoles que la cantante consigue sobrevivir en Alemania. Así, *Proceso a una estrella* pone de manifiesto, al menos brevemente, la realidad de la emigración española a países como Alemania o Suiza que a lo largo de la década de 1960 se había iniciado<sup>369</sup> y anticipa con ello el relato que años más tarde haría la comedia *Vente a Alemania, Pepe* (1971) de Pedro Lazaga.



[Fig.33] Rosa Lucena cantando para los emigrantes

En la interpretación de «España madre querida» durante la improvisada celebración navideña de la comunidad española expatriada, las connotaciones eróticas de Rocío Jurado dan paso a una imagen conmovedora y solemne. Convertida casi en icono de poder totémico, la artista, de nuevo cantando abstraída hacia un fuera de campo, es capaz de

<sup>369</sup> Según los datos recabados por el Instituto Español de Emigración, se observan dos momentos de crecimiento migratorio importantes. En 1964 se produce el primer hito: un total de 102.146 españoles, en su mayoría trabajadores del sector industrial, con Alemania como destino prioritario (44,9%). La emigración exterior alcanzó su punto más alto en 1971, con un total de 113.702 españoles, repartidos, en este caso, entre Suiza (45,5%) y Alemania (26,6%).

emocionar por igual a los emigrados provenientes de distintas zonas de la geografía española, unidos en comunidad como hijos de una misma madre [Fig.33].

Esta reflexividad que se observa en el rostro de Rocío a la hora de proyectar su voz en las interpretaciones musicales que realiza a lo largo de la película pone de manifiesto cómo el componente erótico de la cantante/actriz no se dirige a los hombres que la acompañan en dichos números. Puede afirmarse que la protagonista ostenta una posición superior, de cierta autoridad, ajena al universo masculino, al que tiende a dar la espalda, [Fig.34] incluso en aquellos temas donde el sentido seductor está más presente. Es significativo que en el programa de televisión que graba junto a su compañero — visiblemente enamorado de ella— la unión de ambos artistas en el número musical se produzca en posproducción, como efecto de contraponer las imágenes de ambos personajes, cada uno actuando en su propio espacio. Esta delimitación defiende además la honestidad de Rosa como buena mujer, capaz únicamente de amar a su esposo y su oficio. La ilusión televisiva del acercamiento equivale, entonces, a las presunciones de Antonio sobre el comportamiento de su esposa. Simple elucubración que los espectadores, envueltos aún en el hechizo de la mirada de Rocío, saben falsa.



---

[Fig.34] Rosa Lucena como centro del espectáculo.

---

#### ***6.4.2. Carola de día, Carola de noche (Jaime de Armiñán, 1969)***

El debut cinematográfico de Jaime de Armiñán ha sido en general menospreciado

como producto al servicio de Marisol y, por ende, de presumible escaso valor.<sup>370</sup> *Carola de día*, *Carola de noche* resulta, sin embargo, y aun engarzado en el molde habitual que Goyanes estipulaba para la estrella, un filme interesante en su planteamiento.

Jaime Picas se refirió a la película como desacierto incomprendible: «¿Pero cómo pueden cometerse tantas memeces en el cine español?»,<sup>371</sup> aprovechando la totalidad de la crítica para lamentar la precaria situación interpretativa de la protagonista, ejemplo de nuevo del escrutinio constante al que su imagen era sometida. En el diario *ABC*, Antonio de Obregón se muestra más amable con la actriz y el director, reconociendo la dificultad para llevar a cabo un proyecto tan ambicioso que define «“melange” costosa, con momentos de emoción, barroquismo, resonancias del mundo juvenil de hoy, clubs nocturnos, antigüedades, peleas, escenas cortesananas, protocolo, discusiones palatinas y amor, amor».<sup>372</sup> Parte de la complejidad que advierte De Obregón es resultado de una propuesta heterogénea desde un punto de vista genérico, mezclando comedia, «retazos de vodevil, momentos de filme policíaco, parte de aventuras, cuento de hadas, “novela rosa”, producción musical»,<sup>373</sup> que incide en un rendimiento desigual pero suficiente para apuntalar el mito Marisol.

*Carola de día*, *Carola de noche* sigue el exilio de Carola Jungbunzlav, heredera al trono de un lejano país en el que ha estallado la revolución. La princesa y parte de su corte encuentran asilo político en Barcelona, donde son recibidos con todas las comodidades y garantías de seguridad. No obstante, pronto abandonan el improvisado palacio por una vivienda más humilde y discreta debido a problemas económicos cada vez más acuciantes que la propia Carola resuelve aceptando un empleo como artista en un club nocturno. Ahogada en un encierro tedioso e improductivo, la princesa encuentra satisfacción en esta nueva faceta que le permite, por otro lado, conocer a un joven, Daniel, del que poco a poco se enamora. Se suceden, entretanto, varios atentados fallidos contra Carola, así como reuniones clandestinas de sus partidarios para preparar su regreso como soberana y proposiciones de matrimonio de pretendientes de alto rango. La princesa regresa finalmente a su país asumiendo la responsabilidad que su cargo conlleva y sacrificando su

---

<sup>370</sup> Son muy escasas las menciones a la película en los estudios sobre Marisol o Armiñán. Asimismo, el análisis de María Esther Sánchez Hernández incluido en *El cine popular del tardofranquismo*, el único encontrado, apenas logra desarrollar más de lo que el propio argumento de la película propone.

<sup>371</sup> Picas, J. (1969, 8 de agosto). Film crítica. *Nuevo Fotogramas*, n°1086, p. 15.

<sup>372</sup> Obregón, A. de. (1969, 29 de agosto). «Cinerama cóctel». *ABC Madrid*, p. 49.

<sup>373</sup> *Ibíd.*

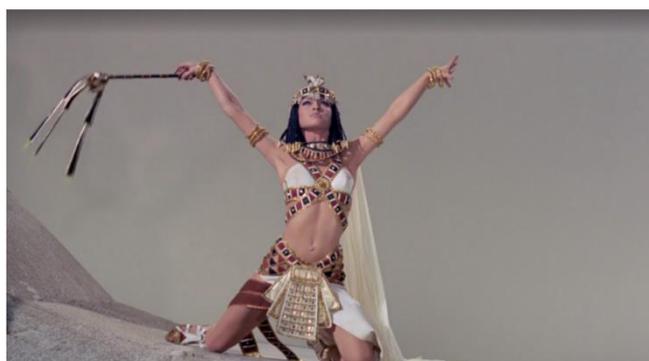
amor por Daniel, con quien promete reencontrarse en un futuro.

Según comenta Javier Barreiro, autor de la biografía de la actriz, la presentación de la mayoría de edad de Marisol que Goyanes pretendía se fijaba en el modelo de *Vacaciones en Roma* (Roman Holiday, William Wyler, 1953), «un cine limpio, sano, de comedia» (Goyanes, como se citó en Barreiro, 1999, p. 89). Y en ese sentido la inspiración en el reconocido papel de Audrey Hepburn como princesa centroeuropea que vive un romance temporal recorriendo la capital italiana puede sentirse hasta cierto punto, considerando además la formación de un reparto atractivo que mezclaba rostros cómicos conocidos como José Sazatornil, Rafael Alonso, José Luis Coll o el aristócrata Jaime de Mora y Aragón, con Fernando Fernán Gómez, Mónica Randall o Patty Shepard en papeles más testimoniales y Tony Isbert como interés romántico de la protagonista. La traslación de ese modelo cómico, pretendidamente higiénico e inofensivo, era en cambio complicada y el propio Armiñán llegó a afirmar que el guion, escrito junto a Leo Anchoriz, «fue sistemáticamente triturado por Goyanes, que intervenía despóticamente en el rodaje» (Barreiro, 1999, p. 91). En el producto final pueden apreciarse fallos de ritmo y continuidad, de lo que da buena cuenta el disparatado argumento, cuya síntesis resulta tanto o más difícil que su adscripción a un solo género: la comicidad es más bien un alivio que entrelaza momentos de suspense y melancolía, especialmente hacia el final del relato. Pero es quizá en esta complejidad donde mejor se aprecie el valor de la obra en el proceso de transición de Marisol, también princesa custodiada como significante nacional.

El correlato queda establecido en el cambio de imagen a que la protagonista es sometida a su llegada a Barcelona. De manera inversa a lo vivido por la niña malagueña en su formación como prodigio infantil, los cabellos dorados de Carola se oscurecen para garantizar su anonimato. Bien por vanidad o como parte de un sentimiento relacionado con la pérdida de su identidad, la futura soberana y su séquito vive la experiencia como un evento traumático, opuesto, en ese sentido, al corte de pelo que Audrey Hepburn decide por iniciativa propia en su escapada romana. El cuerpo de Marisol, como el de Carola, continúa cautivo, ahora en sentido estricto, y por ello su rebelión es acompañada por un tema musical que humaniza al personaje y a la actriz: «Una muchacha igual que todas». Los primeros acordes comienzan a sonar al tiempo que varias jóvenes bajan del tranvía del Tibidabo al que accede Marisol; la letra no puede ser más expresiva: «¿Por qué no me dejaron/jugar, cantar y amar?/¿Por qué no me enseñaron lo que es la libertad?». El siguiente interludio musical vuelve a evocar la infancia con la canción «Recuerdo mi niñez»,

que sirve también como canto a la patria abandonada y primera muestra de la conjugación tradición-modernidad propia de Marisol. Al ritmo de la balalaika la canción termina por convertirse en una especie de kazachock, danza tradicional del folklore ruso y ucraniano, a mayor gloria cómica de Sazatornil y Rafael Alonso.

La negociación entre la esfera juvenil que Carola descubre en el club nocturno Chez Nous y su formación aristocrática más clásica se completa con dos números sucesivos que certifican el éxito de la princesa como artista en el local. En ambos casos, el artífice de las piezas interpretadas es Alfonso Sainz, fundador del conjunto musical de pop-rock instrumental Los Pekenikes, en activo en la escena española desde 1959 y con un éxito consagrado a sus versiones de temas populares tradicionales y contemporáneos. En el primer caso, la joven muestra sus dotes para la música cantando al piano «Plaisir d'amour» en un estilo convencional y demodé a ojos de la encargada del establecimiento, Cuca (Patty Shepard). Con los arreglos pertinentes el tema se moderniza, obligando a Carola a bailar sobre un fondo fucsia a



---

[Fig.35] Marisol en dos escenas musicales de *Carola de día*, *Carola de noche*.

---

un ritmo más desenfadado, con peluca rubia de corte *garçonnie* y una versión pop del traje a la francesa masculino del siglo XVIII [Fig.35]. Su segundo número en Chez Nous presenta a la protagonista en un escenario de dimensiones colosales como la esclava etíope Aida [Fig.35], con una coreografía marcada por la marcha triunfal de la ópera homónima de Verdi, por supuesto con ritmos e instrumentación renovados. La escena muestra la entrada del ballet y la princesa en un cabaret piramidal señalado con luces de neón, escritura jeroglífica y dos rombos luminosos, probablemente en referencia al *Código de regulación de contenidos* empleado por Televisión Española para señalar aquella programación inadecuada para menores de 18 años; no es descabellado advertir que la entrada de Carola en ese espacio simula la transición que se pretendía para la actriz en un cine menos infantil. La coreografía prosigue en el interior, con vestuario y escenografía llamativos pero sin aportar soluciones novedosas en el montaje o los movimientos de

cámara.



---

[Fig.36] Escena musical de estilo modernista de *Carola de día, Carola de noche*.

---

Marisol interpreta aún otros dos números como parte de las actuaciones profesionales de Carola: «Sevilla la tierra mía/Colombianas», donde el flamenco se conjuga con la órbita modernista por medio de sobreimpresiones de motivos orgánicos y fotos coloreadas que emulan las tan difundidas postales de cupletistas de principios de siglo [Fig.36]; y el tango «¿Qué vas a hacer esta noche?», del argentino Palito Ortega, en una ambientación más sobria e inspiración buscada en la figura de Juliette Gréco. Con este último tema, Carola canta a Daniel (Tony Isbert), como pone de manifiesto el montaje de planos y contraplanos de los dos enamorados y la letra de la composición, hábilmente modificada para incluir la invitación a una conversación en la que la artista pretende confesar no tanto su amor como sus orígenes: «Debo contarte un secreto/algo que ignoras de mí/Quiero que sepas, mi vida/cómo he llegado hasta aquí».

El collage musical es una herramienta útil para demostrar la versatilidad de Marisol como artista en su cambio de registro hacia un cine más adulto, y su confección en la película ha de tomarse bajo estos parámetros. No obstante, el relato se integra en la narrativa sobre el estrellato femenino que a lo largo de estas páginas se ha ido desgranando: un camino al mismo tiempo conflictivo y emancipador, marcado, además por su sentido de farsa. Carola finge a través del escenario un modo de ser que no le corresponde por su condición de nacimiento, y que por ende abandona una vez el clima político se sosiega y

retorna a su país. Las actuaciones en *Chez Nous*, aunque temporales, dotan a la protagonista de independencia económica y de la suficiente agencia como para rechazar, primero, el matrimonio con el Conde Anatolio Fernando (Jaime de Mora y Aragón), y después, la propuesta que éste le ofrece para protagonizar toda una serie de películas de éxito garantizado con «la menor cantidad de ropa posible».<sup>374</sup> La dignidad que despliega podría considerarse parte de su naturaleza regia, pero a lo largo del relato Carola da muestras de no necesitar más de lo necesario para vivir felizmente y sentirse realizada gracias a su nuevo trabajo. El exilio la exonera de sus responsabilidades políticas y se descubre, paradójicamente, oportunidad para saborear la libertad.

En virtud de esa libertad, José Aguilar y Miguel Losada (2008) autores del monográfico sobre Marisol de la editorial T&B, opinan que hay en la obra de Armiñán un interés por reflejar el espíritu convulso y rebelde del momento, marcado por el Mayo francés de 1968, aunque no ofrecen mayor concreción para apuntalar la sospecha. Tampoco ha sido posible encontrar declaraciones que prueben esta posibilidad en estudios sobre el director o su propia producción literaria, las memorias *Diario en blanco y negro* (Nickel-Odeon,1994). Presumo, en todo caso, que los títulos de apertura de la película constituyen el mejor testimonio del impacto de las movilizaciones sociales del momento.

El tema escogido para iniciar el relato aparece acreditado a Gloria Van-Aerssen y Carmen Santoja, dupla que más tarde se constituiría formalmente como el grupo pop-folk Vainica Doble, pero que por entonces ya había iniciado la que sería una fructífera colaboración con Jaime de Armiñán para las sintonías de sus programas en televisión.<sup>375</sup> La voz de Van-Aerssen recoge, adaptándolo al femenino, parte del *Romance del rey don Rodrigo* relativo a la derrota del reino visigodo en la batalla de Guadalete, y supone el único tema no interpretado por Marisol en la película. Armiñán atribuye la imposición a Manuel Goyanes: «Decía que era del Colegio “Estudio”—el mío— e inspiración de Jimena Menéndez Pidal»<sup>376</sup> y añade: «es curioso el desprecio que algunos productores —sobre todo los de aquel tiempo— sentían no solo por Mío Cid, el románico o el barroco, sino también

---

<sup>374</sup> Camino que tampoco Goyanes quería para Marisol en esos momentos.

<sup>375</sup> En las series para Televisión Española *Fábulas* (1968), *Del dicho al hecho* (1971), *Las doce caras de Eva* (1971), *Tres eran tres* (1972) y *Suspiros de España* (1974), además de en la película *Al servicio de la mujer española* (1974). Armiñán consideraba al dúo como «un lujo que no nos merecemos, como tampoco nos merecimos a Quevedo o al Arcipreste de Hita» (Márquez, 1983, p. 84)

<sup>376</sup> No sorprende la referencia despectiva de Goyanes. El Colegio «Estudio» fundado en 1940 y dirigido por Jimena Menéndez Pidal perseguía la continuación de la experiencia de la Institución Libre de Enseñanza y su pedagogía laica y alternativa.

por la cultura o la independencia en general» (Armiñán, 1994, p. 26).

El introito musical sobre una soberana que llora por su reino perdido aparece acompañado por un montaje fotográfico que simula un reportaje de guerra en el que pueden reconocerse imágenes de las invasiones soviéticas de Hungría y Checoslovaquia en octubre de 1956 y agosto de 1968, respectivamente [Fig.37]. Fue este último un suceso ampliamente cubierto por los medios de comunicación españoles, pues servía «como refrendo de la posición anticomunista del régimen» (Garrido y González, 2020, p. 111), por lo que sería fácil para el espectador detectar el paralelismo con los testimonios visuales recogidos por el noticiario semanal (NO-DO) que, si algunos meses antes había dedicado varios reportajes a informar sobre las revueltas parisinas con enfatizada desaprobación, el 2 de septiembre de 1968 hablaba de «La invasión de Checoslovaquia» sin ahondar en las reivindicaciones formuladas durante la Primavera de Praga, y como simple represión «sangrienta» de Moscú ante la insurrección popular, repitiendo lo sucedido en 1953 en la Alemania Oriental y en la revolución húngara de 1956.



[Fig.37] Títulos iniciales *Carola de día, Carola de noche*.

En cualquier caso, y pese a que el posicionamiento de Carola como heredera de un reino antisoviético es también de fácil detección incluso sin la posibilidad de decodificar las imágenes iniciales,<sup>377</sup> el desplazamiento a una realidad alejada permite también enunciar prudentemente cualquier conflicto de sublevación, violencia y exilio, volviendo extensible

---

<sup>377</sup> Sin ir más lejos, en cierto momento del filme la propia Carola observa con preocupación, a través de un *travelling* ascendente, los pósters de Mao Tse-Tung y el Che Guevara que presiden el pequeño cuarto de Daniel, e insiste varias veces en averiguar la razón para poseer tales fotografías.

el sentimiento de pérdida de un reino también a sus habitantes vencidos.

### 6.4.3. *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969)

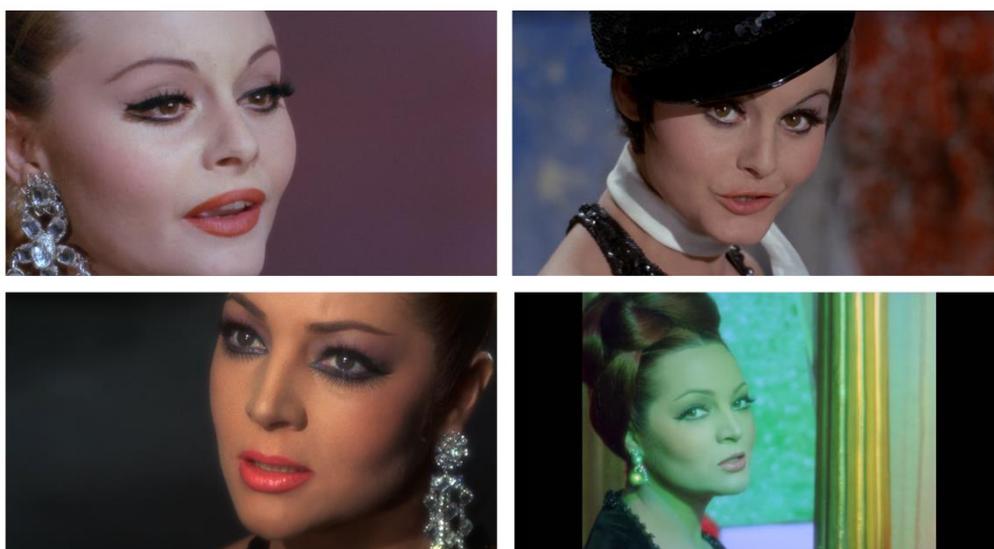
Si *Cristina Guzmán* había abierto la puerta hacia una imagen menos cándida de Rocío Dúrcal, su papel protagonista en *Las Leandras* confirmó la metamorfosis definitiva de la estrella. La recepción mediática del musical reconocía un punto de inflexión en la trayectoria profesional de la actriz y aplaudía la labor de su director hasta tal punto que el crítico de *Nuevo Fotogramas*, Jaime Picas, en una valoración nada habitual para esta clase de producciones, no dudó en calificar la obra como «la mejor comedia musical del cine español hasta la fecha»,<sup>378</sup> estimando sus logros tanto en el apartado artístico como en el más comercial. Por otro lado, el diario *ABC* celebraba el cambio de registro de Dúrcal como conclusivo de un recorrido fílmico marcado por la cursilería: «Por fortuna ya están lejos para Rocío Dúrcal aquellas películas de merengue y caramelo que empalagaban hasta a los paladares más golosos e ingenuos».<sup>379</sup> El propio Terenci Moix (1993) valoraba la película exclusivamente por su idoneidad para la revelación del lado frívolo de la actriz, una faceta que no solo corrobora el hecho de que la obra, como en el caso de Cristina Guzmán, se autorizase para mayores de 18 años, si no el propio léxico constitutivo de la misma.

En un nivel formal, recuperando la observación que Santiago Lomas (2018) planteaba acerca de la intención del productor Luis Sanz de emular el esquema de Sara Montiel, *Las Leandras* puede leerse como culminación total del proceso. Aquí la dirección de fotografía recae en el francés Christian Matras, en cuya reconocida trayectoria en producciones de Jean Renoir, Max Ophüls, Buñuel o Cocteau sobresalen hasta cinco títulos protagonizados por Montiel: *Samba* (Rafael Gil, 1963), *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda, 1965), *La mujer perdida*, *Esa mujer* y *Varietés*. Así, en varias ocasiones a lo largo de *Las Leandras* el encuadre y la iluminación configuran un lenguaje hasta el momento ajeno para el rostro de Dúrcal, pero habitual en la gramática monteliana de los primeros planos y el perfil de tres cuartos [Fig.38].

---

<sup>378</sup> Picas, J. (1969, 19 de diciembre). Film crítica. *Nuevo Fotogramas* (1105), p. 19.

<sup>379</sup> Rocío Dúrcal y su indiscutible triunfo en «Las Leandras». (1970, 15 de marzo). *ABC Madrid*, p. 161.



---

[Fig.38] Comparativa de primeros planos de *Las Leandras* (arriba) y *Varietés* y *Esa Mujer* (abajo).

---

En segundo lugar, es pertinente considerar la importancia del vehículo elegido como marco para el lucimiento de la actriz. El guion escrito a cuatro manos entre Eugenio Martín, Vicente Coello, Santiago Moncada y Jesús M<sup>a</sup> de Arozamena adaptaba una de las revistas musicales más populares de la tradición española, el pasatiempo cómico-lírico *Las Leandras*, estrenado en el Teatro Pavón en noviembre de 1931 y convertido a partir de entonces en indiscutible «paradigma del género» (Montijano Ruiz, 2011, p. 456). Con música del maestro Francisco Alonso y libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, y Celia Gámez como vedette principal, *Las Leandras* inaugura un periodo de renovación en la escena española que emula las transformaciones que la II República trajo consigo, no solo desde el punto de vista más libertino sino incorporando en sus argumentos cuestiones de actualidad política como el divorcio, el derecho al voto o la profesionalización de la mujer (Montijano Ruiz, 2009). En el caso de *Las Leandras*, la acción gravitaba, a grandes rasgos, en torno a la escenificación por parte de una compañía de variedades de un colegio de señoritas en un inmueble que anteriormente servía como burdel, con objeto de que el acaudalado tío de la joven vedette protagonista crea que ésta sigue estudiando y no retire los ingresos prometidos para su manutención. Los dobles sentidos, enredos y alusiones constantes a la sexualidad, unidos a una clara autonomía femenina que propiciaba el divertido argumento no sobrevivieron a la censura posterior a la Guerra Civil, de modo que la revista no logró regresar íntegra a escena hasta el año 1964, también con Celia Gámez pero con un nuevo título, *Mani, llévame al colegio*, que pretendía escabullir la procacidad del original. Curiosamente la primera adaptación

cinematográfica del libreto de *Las Leandras* tuvo lugar en México en el año 1961 de la mano del director Gilberto Martínez Solares y con una actriz gallega llamada Rosario Dúrcal en el papel principal. A tenor de las referencias encontradas en la búsqueda hemerográfica, parece que la versión mexicana fue estrenada en España tan solo unos meses antes que la propuesta autóctona, que lo hizo en diciembre de 1969. Así, el diario *ABC* de Sevilla anuncia su estreno «inminente» el 17 de septiembre de 1969 y recoge días más tarde una breve crítica.<sup>380</sup>

*Las Leandras* dirigidas por Eugenio Martín suponen una actualización del argumento original a la España de finales de la década, de modo que los legendarios números musicales de la revista —la java de «Las viudas», el chotis «El Pichi» o el pasodoble de «Los nardos», entre otras—, se intercalan en una historia que entrelaza la comicidad más frecuente en la cinematografía comercial del momento, representada en un reparto plagado de rostros conocidos del género, Isabel Garcés, José Sazatornil, Antonio Garisa y Alfredo Landa, con elementos foráneos y juveniles. Pero, además, la propuesta supera la mera adaptación cinematográfica para construirse como ejercicio metaficcional. Eugenio Martín plantea una película que funciona en sí misma como la revista homónima a la que alude y, de manera más amplia, según la lógica discursiva de dicho género teatral que, siguiendo a Juan José Montijano Ruiz (2011), se define no solo como espectáculo que toma de la actualidad cuadros sueltos alternando números dialogados y musicales —como propone el *Diccionario de la Real Academia Española*—, sino en virtud de una mezcla variada de influencias que modelaron su morfología:

Del sainete (del que toma el folclore urbano y regional amén de argumentos y tipos), el vodevil (con situaciones y personajes de la más clásica tradición teatral), la zarzuela, el *music-hall*, el cabaret, la opereta y el cuplé (de los que tomará ritmos, espectacularidad, el atractivo erótico de las bailarinas, la yuxtaposición de escenas y la sátira de la actualidad, los chistes, etc.). (p. 448)

La crítica del diario *ABC* es una de las más atinadas a este respecto, pues apunta a las influencias musicales de Broadway observando que la película «es, sobre todo, espectáculo».<sup>381</sup> El público es de hecho avisado al inicio del metraje, donde una voz en off anuncia la farsa: «Atención señores, esta es una película frívola». Tan solo cabe conjeturar si la decisión creativa partió de la enorme popularidad de la revista que se pretendía

---

<sup>380</sup> Crítica *Las Leandras* (1969, 20 de septiembre). *ABC Sevilla*, p. 65.

<sup>381</sup> A.C. (1969, 19 de diciembre). Crítica *Las Leandras*. *ABC Sevilla*, pp. 61-62.

adaptar, que demandaba, más que una traslación convencional al medio cinematográfico, una solución estimulante capaz de introducir los pertinentes guiños a la actualidad —una España plenamente abierta a la influencia extranjera— en un sentido más costumbrista; la posibilidad de mostrar las aptitudes artísticas de Rocío Dúrcal como eventual heredera del legado de Celia Gámez; e incluso preludiver fenómenos como el *landismo*.

Por todo ello, la acción se desencadena ahora en Londres, ciudad en la que la joven Patricia (Rocío Dúrcal) asistía a un colegio del que se escapa para volver a España con su madre, Rosa (Celia Gámez), estrella de la revista cuya compañía pasa ahora por aprietos económicos. Muy oportunamente Patricia manifiesta su decisión de dedicarse al mundo del espectáculo y dejar los estudios, por lo que madre e hija urden un plan para engañar al millonario tío Paco (José Sazatornil), hermano del padre de la joven, fallecido hace años, y que sufragaba los gastos de su educación. Ambas encuentran en el liceo Los Álamos, aún en obras para su apertura, la localización perfecta para fingir que Patricia continúa en la escuela y ensayar allí la versión de una revista musical, *Las Leandras*, con la que pretenden remontar el éxito de la compañía. Al cabo llegará otro supuesto tío Paco (Antonio Garisa), que acude a la ciudad con su sobrino Casildo (Alfredo Landa) con objeto de proporcionarle su primera visita a un burdel que, según las indicaciones recibidas, se encontraba en la misma ubicación que el liceo. Los previsibles enredos se suceden a lo largo del relato con la llegada del verdadero tío Paco, entorpeciendo el galanteo constante entre Patricia y el apuesto profesor inglés que había sido contratado previa invasión del liceo por la compañía teatral. Finalmente, una detención en comisaría resolverá el entuerto, facilitando la reconciliación de los protagonistas, felizmente emparejados (Rosa con el tío Paco y Patricia con Robert, el docente) y listos para el estreno de la obra.

Los propios censores reconocen la libertad creativa de la cinta, considerando que «la picardía original está suficientemente “pasteurizada”». <sup>382</sup> Curioso veredicto si se tiene en cuenta que el guion presentado fue convenientemente modificado siguiendo las exigencias establecidas por la Junta de Calificación y Censura. Esta obligó a suprimir toda la secuencia de los antetítulos y a la modificación de numerosas escenas, amén de subrayar la necesidad de cuidar y contener en extremo la interpretación «de forma que no derive en zafiedad y

---

<sup>382</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04191, expediente. 57160.

grosería», como garantía de aprobación de la película.<sup>383</sup>

Las diferencias entre la obertura planteada en la primera y segunda versión del guion y la resuelta en el metraje final dan cuenta de la problemática censora, que continuaba entorpeciendo la representación fiel al libreto original de *Las Leandras*. La propuesta inicial bromeaba con los efectos que la revista había tenido en los hombres de la década de 1930 – incluyendo a Alfredo Landa como preocupado feligrés que confesaba ante un horrorizado sacerdote haber visto el espectáculo—, y celebraba que por fin la censura consentía su realización:

CHICA 1<sup>a</sup>.— ¡Ay! ¿Ven ustedes lo que pasaba antes cuando se hablaba de “Las Leandras”?

CHICA 2<sup>a</sup>.— Es que como era una revista frívola...

CHICA 3<sup>a</sup>.— Claro que hoy, al lado del “Play boy”...

CHICA 4<sup>a</sup>.— El turismo...

CHICA 5<sup>a</sup>.— El cine de arte y ensayo...

CHICA 6<sup>a</sup>.— ...¡Uy!...

Hace un gesto diciendo “Eso si que tiene tela”

CHICA 7<sup>a</sup>.— Hoy las cosas han cambiado...

CHICA 8<sup>a</sup>.— Hay más cultura...

CHICA 9<sup>a</sup>.— Más libertad...

CHICA 10<sup>a</sup>.— Somos más intelectuales...

CHICA 11<sup>a</sup>.— ¡Y ahora ya les podemos contar “Las Leandras”!

CHICA 12<sup>a</sup>.— ¡La censura nos deja!

La cámara va ahora retrocediendo de nuevo por los rostros de las chicas.

CHICA 11<sup>a</sup>.— Claro que ha habido que cambiar alguna cosilla...

CHICA 10<sup>a</sup>.— El argumento...

CHICA 9<sup>a</sup>.— Los personajes...

CHICA 8<sup>a</sup>.— Los chistes...

CHICA 7<sup>a</sup>.— El diálogo...

CHICA 6<sup>a</sup>.— La época...

CHICA 5<sup>a</sup>.— Sobre todo la época...<sup>384</sup>

El colofón de la retahíla de alteraciones necesarias para la recuperación de *Las Leandras* suavizaba la crítica más que evidente a la realidad sociopolítica de finales de 1960,

---

<sup>383</sup> *Ibíd.*

<sup>384</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05525.

puntualizando que la actualización temporal tenía que ver con la moda femenina, ahora mucho más sugerente. El guion enfatizaba entonces el erotismo de Rocío Dúrcal como principal atractivo de la obra, garantizado por el cambio de gusto estético. Se preveía incluir una imagen de la actriz en actitud lánguida y tapada hasta los tobillos y oponerla a otra mucho más provocadora:

Y ahora la pantalla entera se llena con unas fabulosas piernas, coronadas por el borde de una minifalda superiora. Se trata de las piernas de Rocío, que van pasando siguiendo el ritmo de la música. Mientras anda, aparece un hombrecillo muy pequeño, en dibujo animado, vestido de director de cine de la época muda. Va cargado con varias maletas. Llega jadeante al extremo de la pantalla, y con movimientos súper rápidos monta las piezas de un pequeño telescopio de apariencia complicada. Con el tubo contempla los movimientos de las piernas de Rocío, que pasa por encima de él, sin hacerle caso. El hombrecillo suelta un suspiro y completamente emocionado se cae de espaldas sin sentido. La música subraya el golpe.<sup>385</sup>

La segunda versión del guion suprimía todo lo relativo a las consecuencias perniciosas sobre la mente de los jóvenes, así como los comentarios de las chicas sobre las modificaciones necesarias para llevar a cabo la película que se presentaba. Mantenía, en cambio, la transformación anatómica de Rocío. No obstante, el resultado final en la película terminada adolece todos estos aspectos, incorporando únicamente una sucesión de material documental a modo de álbum de recuerdos que pretendía evocar un pasado más frívolo, que ya se preveía en la primera y segunda versión, como recoge la siguiente tabla:

*Tabla 6. Comparativa de las versiones del guion de Las Leandras. Fuente: Elaboración propia*

<b>Primera versión</b>	Una sucesión de fotos del viejo Madrid de los “años 30”, con motivos pintorescos, entresacados de números de “Blanco y Negro”. El formato de la pantalla es, por ahora, el antiguo, el que corresponde a la época que se evoca. Por supuesto, en blanco y negro o en virajes en sepia
<b>Segunda versión</b>	Una sucesión de fotos en colores sepias, mostrando diversos aspectos de la vida en España durante los años treinta. Sobre todo con referencias de tipo teatral. Es decir, con fotos de las revistas que se ocupaban de los espectáculos frívolos. El formato de la pantalla

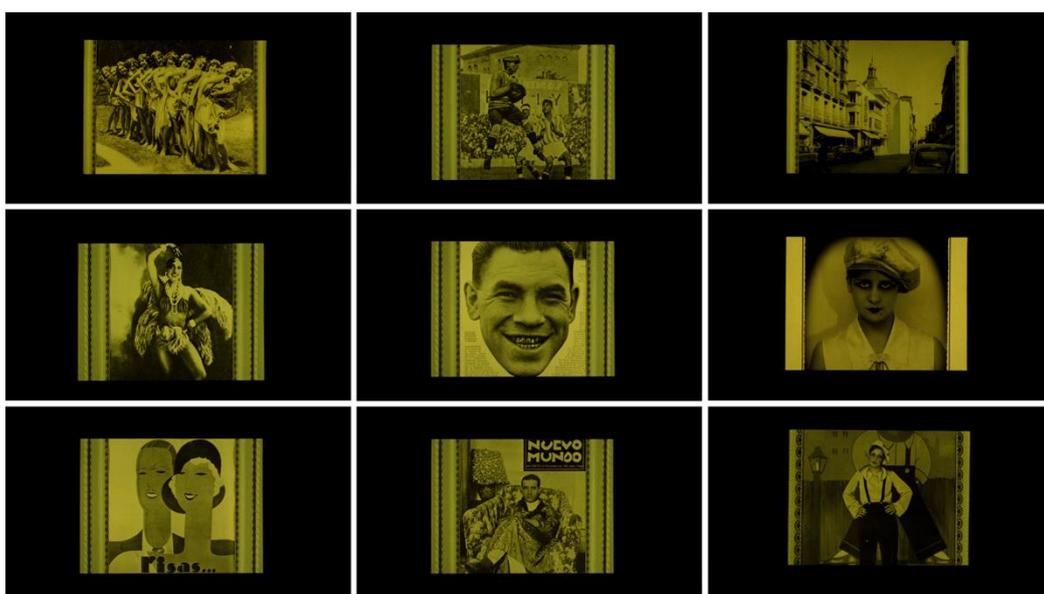
<sup>385</sup> *Ibid.*

---

será el antiguo.

---

A tenor del montaje final, puede observarse que la rememoración de esa década pasada se limitó a brevísimas pinceladas, articuladas por una locución que repasa los momentos más representativos del mundo del espectáculo de masas con un mayor aporte masculino. En orden de aparición, como antesala del estreno de *Las Leandras* en el teatro Pavón y de su mítica estrella Celia Gámez, de la que se incluyen diversas fotografías de la época, se cita a la bailarina Josephine Baker, al actor Rodolfo Valentino, al futbolista Ricardo Zamora, al campeón de peso pesado Paulino Uzcudun y al matador Juan Belmonte [Fig.39].



---

[Fig.39] Collage realizado a partir de los títulos de apertura de *Las Leandras*. Fuente: Elaboración propia

---

En cualquier caso, el sentido cómico y espectacular de la película toleraba elementos acaso más subversivos de lo que podría esperarse. Al establecerse la obra como un argumento acomodado a una sucesión de números musicales insertados en la narración sin solución de continuidad, alterando el principio básico del montaje cinematográfico clásico, esto es: representados en un escenario que discurre en un fuera de campo paralelo a la acción pero fuera de ésta, «como ensoñaciones de los personajes que surgen bajo sugerencia de los diálogos que sostienen con otros o como resultado de las mismas situaciones y problemas a los que se enfrentan» (Ortega Mantecón, 2021, p. 12). La película se desvela, así, un simulacro regido por una lógica que no es la habitual y que ya se anuncia en los antetítulos. Estos contextualizan la obra original y la propia Celia Gámez aparece

como maestra de ceremonias presentando la película que el público verá a continuación y a su protagonista. Posteriormente, los títulos de crédito se superponen a fotogramas coloreados de los diferentes números musicales extraídos del metraje, con un popurrí instrumental que enlaza varias melodías de la obra.



[Fig.40] Rocío Dúrcal camuflada (arriba) y moderna (abajo) en *Las Leandras*.

La imagen inmediatamente posterior y que, por tanto, abre el relato, es un contrapicado de la torre de Londres, que da comienzo a una escena de un suspense inusual: muestra a la protagonista Patricia en su huida de la escuela británica, perseguida a cierta distancia por la directora de la institución. La cámara sigue en silencio, tan solo interrumpido por los pasos de la joven y el ruido de la ciudad, la trayectoria de ambas mujeres hasta el aeropuerto, y permite presentar a Patricia primero camuflada como Mrs. Brown, la directora del centro, y luego actualizada con un vestido corto estampado en rojo y blanco que desentona con el gris de la ciudad y sus habitantes [Fig.40].

Este resaltado cromático pone de manifiesto la singularidad de la joven española, su modernidad y desenfado —características compartidas con la propia actriz—, pero anuncia también una autonomía y capacidad camaleónica que luego pondrá en práctica en los números musicales. En este sentido, la razón que Patricia da a su vocación artística es la posibilidad de «conocer hombres interesantes, conquistarlos». Este deseo se manifiesta a través de dos canciones, «Las viudas» y «Clara Bow», donde la protagonista aparece rodeada de un grupo de baile íntegramente masculino. En el primer caso, el luto es empleado como pretexto para seducir a un nuevo administrador de los bienes legados y los vacíos experimentados, donde por supuesto opera la analogía con el propio cuerpo de la viuda, necesitada de auxilio urgente. Podría decirse incluso que la solución escénica y coreográfica emula en cierto sentido el popular número de Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953) [Fig.41], mientras en «Clara Bow» los ritmos de blues y charleston acompañan a Robert y Patricia en un divertido flirteo a bordo de una

embarcación de vapor con ecos de la comedia *slapstick* del cine silente.<sup>386</sup>



[Fig.41] Comparativa de fotogramas de *Los caballeros las prefieren rubias* (izquierda) y *Las Leandras* (derecha)

En general es Patricia quien toma la iniciativa en el cortejo de Robert, a quien provoca constantemente por pura diversión. La cámara captura su interés al inicio de una secuencia especialmente significativa en la que Patricia, fumando despreocupada mientras conduce la furgoneta de la compañía, sigue de cerca al inglés con una mirada curiosa, que el primer plano de su rostro revela también sincera, [Fig.42] y lo invita a subir al vehículo, ofreciéndose a llevarle a su hotel. Durante el trayecto, Patricia charla animadamente y sugiere hacer una parada para recoger unos trajes en el almacén de la compañía teatral, necesarios para el espectáculo pero que la joven finge destinados a un supuesto festival de inauguración del curso escolar. La pareja comienza en este momento un nuevo flirteo en el que Patricia aconseja a Robert no enamorarse, pues sus caprichos son fugaces y tan solo sería «un hombre de paso», pero el inglés acepta rápido los códigos lúdicos del cortejo en un tira y afloja que persiste durante el resto del filme. Encontramos aquí una nueva modificación del guion, pues la primera versión, en sintonía con lo ocurrido con «Las viudas» y «Clara Bow» preveía un número musical, acotado en los siguientes términos:

Todo el número será un juego de coquetería, insinuante y gracioso dedicado a Robert especialmente. Patricia pasará de un decorado a otro, cambiará de traje, utilizará varios elementos decorativos del atrezzo. Y en algún momento invitará a bailar con ella al viejecito del almacén, cuyos ojos chispearán contentos al formar pareja con la

<sup>386</sup> Puede también establecerse un cierto paralelismo con el imaginario hollywoodiense si pensamos en una película como *Todos a cubierto* (*Hit the Deck*, Roy Rowland, 1955) — basada en el musical homónimo estrenado en Broadway en 1922—, donde la actriz Debbie Reynolds también acompaña a un grupo de marineros en el número «Join the Navy».

muchacha.<sup>387</sup>



[Fig.42] Rocío Dúrcal como seductora en *Las Leandras*.

Aunque no hay constancia de la canción que se pretendía introducir en la escena, repasando el repertorio original de la revista puede suponerse con cierta solidez que se trataba del dueto «Ahora es casarse», tema que subraya el sentido lúdico que el matrimonio adquiere gracias a la posibilidad del divorcio. La protagonista comentaba, así, los beneficios del divorcio en la variedad y selección de pretendientes, repasando los diversos maridos que se proponía conseguir, concluyendo que «Hoy cambiar de marido/deja la nueva Constitución/Y habrá alguna que pase/por todo el censo de población». Teniendo en cuenta que esa primera versión del guion también ahondaba en las razones que llevaban a Patricia a considerar a Robert un hombre paso, que no eran otras que haber gozado

de cierta variedad de experiencias antes de contraer matrimonio, es bastante probable que el playback previsto inicialmente explotase las posibilidades de «Ahora es casarse». Por otro lado, es evidente que tales declaraciones resultaban inviables en el momento de producción y estreno del filme, siguiendo además la contención en dobles sentidos y tono procaz que se exigía para su realización. Se produce en su lugar, por tanto, una conversación que condensa el coqueteo de la pareja y que se reproduce a continuación siguiendo el guion de la segunda y definitiva versión:

ROBERT: Contigo no me importaría ser un hombre de paso...

Patricia sonríe mientras escoge otros trajes. Robert la sigue, pero Patricia se aparta hábilmente detrás de unos mostradores.

PATRICIA: ¡Vaya! Para que luego digan que los ingleses son lentos...

ROBERT: Perdona. Ya comprendo que tú así en frío...

Patricia reacciona, con aire de desafío

PATRICIA: Ah, ¿te parezco una mujer fría? Pues a veces cambio, ¿sabes?

Ha cogido un collar de perlas y lo muerde suavemente, en un gesto muy Marilyn

---

<sup>387</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04191, expediente. 57160.

Monroe. Se apoya en una mesa y dobla una pierna, sugestiva.

ROBERT: ¿De veras?

Patricia se acerca a él e imitando un paso de baile muy a lo Cyd Charisse, se le cuelga de los brazos, estirando la pierna desnuda. Insiste.

PATRICIA: Cambio bastante... ¿A que sí?

Robert, que sigue el juego de Patricia, no parece afectarse demasiado por aquella proximidad.

ROBERT: Un poco...

Patricia lo empuja sobre un sofá. El casi se cae al suelo y ella, tumbada sobre el sofá, le sostiene, como para besarle, pero sin hacerlo.

PATRICIA: ¡Cómo un poco! ¡Cambio muchísimo!

Robert, desde el suelo:

ROBERT: Sí, se nota...

Cuando él va a rodearla con sus brazos, ella se incorpora, escapando.

PATRICIA: O sea que tú también creías que era una ingenua...

Al decir esto se ha puesto detrás de la cabeza un tocado con varias trenzas rígidas, como las de una ingenua del cine cómico mudo.

Robert sigue sentado.

ROBERT: Y no lo eres, claro.

Patricia se aparta para terminar de guardar la ropa recogida.

PATRICIA: Esa es mi tragedia. Con esta carita de colegiala... estos ojos tristes... Todos me confunden...

Robert juega un poco con los pies. Despacio, tranquilo, dejándola hacer.

ROBERT: Lo que te conviene es una aventura seria con un hombre comprensivo, cariñoso...

Patricia se va ahora al suelo, separándose con afectado aire de desenvoltura.

PATRICIA: Mira, tampoco. Empiezan muy finos, muy exquisitos... Pero luego... Fíjate del último tuve que salir huyendo porque era un maníaco sexual...

Siguiendo el juego:

ROBERT: ¡No! Eso no me lo creo...

PATRICIA: ¡Huy! Si yo te contara...

ROBERT: ¿Y por qué no me lo cuentas tomando unas copas?

Se ha acercado ahora a Patricia y no la deja escapar. Sus caras están muy juntas.

PATRICIA: Muy bien.

ROBERT: En mi hotel.

PATRICIA: Donde quieras

ROBERT: En mi habitación, los dos solos...

Patricia no se rinde. Añade, sonriente, superficial.

PATRICIA: ¡Estupendo! Me cambio enseguida y nos vamos.

Patricia se dirige hasta una puerta trasera, muy coqueta y prometedora le hace un gesto

de “espera, espera”. Robert la ve alejarse con una sonrisa de satisfacción.<sup>388</sup>

En esta escena como en otras Patricia inicia y accede al flirteo con Robert, pero se repliega cuando él toma la iniciativa o explicita la sugerencia, insinuando de este modo que todo lo que se observa del personaje se encuentra atravesado por un sentido performativo. Contribuye a esta lectura el hecho de que se trate de una actriz como Rocío Dúrcal, efectivamente percibida a lo largo de su carrera fílmica como una muchacha de rostro angelical y maneras inocentes que ahora trataba de mostrar una faceta erótica inédita. El personaje de Patricia finge ser moderna, estar acostumbrada a las maneras de coqueteo más propias de una mujer del mundo teatral —recordemos, tradicionalmente vinculada con la prostitución— y por ello son los números musicales los que propician esta expresión. Así lo confiesa en la conversación final con Robert para intentar recuperar su confianza y retenerlo a su lado: «Quise hacerme la interesante y acabé enamorándome como una tonta». Un beso entre ambos clausura el argumento y acomoda todo lo representado dentro de la normatividad habitual: reconciliación de la pareja protagonista sancionada por el amor verdadero y casto. Como respuesta, en el plano del espectáculo tiene lugar la apoteosis de *Las Leandras*, un número musical en el que interviene toda la compañía, que equivale al reparto completo de la película.

#### 6.4.4. *La cera virgen* (José María Forqué, 1972)

Obra con frecuencia inadvertida dentro de las amplísimas trayectorias de José M<sup>a</sup> Forqué y Carmen Sevilla, *La cera virgen* ha resultado un hallazgo especialmente nutricional para esta investigación. Verifica, por un lado, la hipótesis de partida por la que lo musical y espectacular discurren en espacios más permisivos, dando lugar a planteamientos con posibilidades disruptivas. Con guion de Rafael Azcona, se trata, además, de un apólogo de esmerados resultados artísticos en el que sobresale el trabajo de Manuel Berenguer como director de fotografía, las coreografías de Sandra LeBrocq y el apartado musical de Adolfo Waitzman, puestos al servicio de la sátira al fariseísmo y la represión sexual de una sociedad todavía amordazada por las apariencias.

La historia sigue los esfuerzos de cuatro hermanas, Paca, Paula, Pili y María, por demostrar la honradez que su atractivo empaña a ojos de todo el pueblo de Grijalba,

---

<sup>388</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05525.

sometido a los pareceres del implacable don Florencio (José Luis López Vázquez), empresario al frente de la mayoría de negocios locales y custodio de la moral de los vecinos. Es él quien informa al padre de María (Carmen Sevilla), la mayor de las hermanas, de su trabajo como camarera en un club nocturno en Madrid, al que el progenitor acude con intención de matarla. Condenado su padre por intento de homicidio, María regresa al pueblo y decide abrir un bar con sus hermanas, todas ellas despedidas de sus empleos por don Florencio, que convencerá a los vecinos para que no acudan al local. Al tanto de las artimañas del cacique, María intenta engañarlo, fingiendo arrepentimiento y pidiendo consejo para reflotar su negocio. De modo que, siguiendo las indicaciones de don Florencio, el club se convierte en una honesta cerería, que esconde, eso sí, un bar de copas clandestino frecuentado por todos los hombres de la pequeña localidad. La protagonista descubre poco después que la obsesión que el empresario siente por ella se remonta a una ocasión en la que la vio dormida e indefensa, anhelando desde entonces acceder carnalmente a su cuerpo. Con esta información, María prepara su venganza, aceptando tomar unos somníferos, que esconde hábilmente, para que las fantasías de don Florencio puedan llevarse a cabo. Habiendo conectado antes el teléfono con la radio del pueblo, los vecinos descubren las impúdicas intenciones del otrora insigne salvaguarda de la decencia ciudadana, y acuden a rescatar a la joven. Don Florencio es finalmente repudiado entre mofas y tomatazos.

Como argumenta Ernesto Pérez Morán (2012) en su análisis sobre el filme —único encontrado hasta el momento— el género musical termina amortiguándose a medida que las obsesiones de Don Florencio revelan su lado más perverso. El aire festivo que inaugura el primer número se contamina progresivamente de un suspense que aumenta parejo a la urgencia carnal que el cacique siente sobre el cuerpo de María, deseo enfermizo que el metraje va desvelando como mezcla de ensoñaciones y eventos reales del pasado de los protagonistas. El propio Forqué confiesa que la parte musical —con letras de Antonio Gala— no estaba prevista inicialmente, pero se incluyó avalada por la presencia de Carmen Sevilla como blindaje más óptimo frente a una censura que ya había prohibido la primera versión del guion (Soria, 1990, p. 113). Junto con una suerte de adenda que refiere las 62 páginas corregidas y las modificaciones generales efectuadas, la segunda versión del guion consultada en el Archivo General de la Administración añade una nota aclaratoria que resalta la función musical:

LA CERA VIRGEN no pretende ser un testimonio-denuncia engolado y grave de un

ambiente local y social convencional e hipócrita; pretende solamente indicarlo con un guiño de complicidad. Por eso, su tono es desenfadado, alegre y grotesco; por eso, muchas situaciones se subrayan con música para quitarle acidez y énfasis. [...] La música y el ballet encuadran en nuestra historia las torturadas vivencias de Don Florencio. Hemos pretendido con ello, no solamente intentar una nueva forma de expresión cinematográfica, sino clarificar el relato suavizando los tortuosos sueños del hipócrita.<sup>389</sup>

Discrepo, por esta razón, con el análisis que Pérez Morán ofrece del filme de Forqué como «nueva aproximación a la improbable figura de una prostituta casta» (2012, p. 291); más acertada es la propuesta que esgrime Florentino Soria (1990) en su monografía sobre el cineasta y su «visión feminista», sostenida en un particular tratamiento de las protagonistas como «mujeres resolutivas que no aceptan con pasividad ser convertidas en simple objeto de placer y trueque» (p. 110). *La cera virgen* finaliza en cierto modo el camino abierto en *La vil seducción*, de la que ya se ha hablado, y continuado por *El monumento* (1970), obra en la que Forqué ensalzaba a Analía Gadé como mito erótico instrumentalizado primero y repudiado después por todo un pueblo. En este relato, que inició la colaboración de Forqué con el guionista Rafael Azcona, la actriz interpreta a María, una bella pastelera, honesta y casada, a la que las fuerzas vivas y su propio cónyuge intentarán convencer para seducir al viudo de la benefactora del municipio, evitando así que liquide su patrimonio y ponga en peligro los negocios locales. La inesperada muerte del marqués soluciona el problema y convierte a María en una persona repudiada por la comunidad, centrada ahora en erigir una estatua a la memoria de la marquesa. Para sorpresa de todos, el monumento final representa un desnudo de la bella pastelera que, culminada su venganza, abandona el pueblo.



[Fig.43] Primer y último fotograma de *La cera virgen*.

---

<sup>389</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05588.

En *La cera virgen* la denuncia a la hipocresía se desarrolla de un modo aún más explícito, colocando al espectador como cómplice que paulatinamente desentraña las fabulaciones (re)presentadas. La elección del fotograma que sigue a los títulos de apertura anuncia el punto de vista que imperará en el relato: un primerísimo plano de la mirada enturbiada de Don Florencio que precede al primer número musical [Fig.43]. Forqué anticipa, así, el «male gaze» o dominio de la mirada masculina que la teórica feminista Laura Mulvey conceptualizó dentro del marco del psicoanálisis aplicado a la teoría fílmica. En su ensayo *Placer visual y cine narrativo* aparecido en la revista británica *Screen* en 1975 pero escrito ya en 1973, Mulvey sostenía cómo la narración cinematográfica se encuentra atravesada por la estructura patriarcal dominante que estima que la mujer es una imagen contemplada por el hombre. Por tanto, el punto de vista es necesariamente masculino, de acuerdo a un mecanismo vicarial en el que el protagonista del relato fílmico es portador de la mirada del espectador. En palabras de Mulvey (1975/2001): «cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia» (p. 371). Dicho de otro modo: «el protagonista masculino es libre para gobernar la escena, una escena de ilusión espacial en la que es él quien articula la mirada y crea la acción» (Mulvey, 1975/2001, p. 372). En el caso de *La cera virgen*, son varios los momentos en los que la cámara nos descubre la acción voyeurística del hombre y el espacio que recrea, bien de manera directa, bien a través de elementos como unos prismáticos o una cámara fotográfica [Fig.44].



---

[Fig.44] Don Florencio acechando a las hermanas.

---

A su vez, los números musicales cumplen la función de mostrar la fabulación creada por la mirada enfermiza y deformante de don Florencio; incapaz de ver a María como mujer decente, el cacique la imagina como una suerte de prostituta seductora. Por este motivo, la clausura que plantea la película una vez el hipócrita es vencido y humillado recupera el primer plano inicial, ahora de María, visiblemente aliviada y con los ojos cerrados [Fig.43], en lo que puede interpretarse simbólicamente como el cese de autoridad visual de don Florencio.

Siguiendo este planteamiento, el primero de los cuatro interludios musicales representa lo que don Florencio conjetura es el club nocturno en el que trabaja María: un animado ballet en un burdel en el que las chicas advierten a los clientes que su amor puede ser tan solo prestado durante una hora o dos. El número integra la aparición de María como estrella del establecimiento en lo alto de unas escaleras monumentalizadas por la composición [Fig.45]. La letra de la canción, ahora más pausada, revela su inocencia y disponibilidad sexual: «Se venden estos ojos/se venden estos labios/Y lo demás se vende también [...] /Subastaré mis besos/subastaré mi risa/subastaré mi noche nupcial». Rodeada de los bailarines que anteriormente mostraban su interés por las otras chicas, María es postrada en una mesa ricamente decorada con mantones y un cáliz que porta un melón, simbología a la que se alude constantemente.




---

[Fig.45] Primer número musical de *La cera virgen*.

---

El segundo número, con la canción «Llegará el amor», arranca tras las quejas de don Florencio con respecto a la apertura del bar de las hermanas por la indecencia que supone para el pueblo. El alcalde insiste en que no hay motivo para preocuparse, pues en caso de problemas se responderá con arreglo a las tradiciones y principios honestos de la villa, recordando que en el pasado se «mandó azotar a unas lavanderas que lavaban con los brazos remangados». Las palabras del alcalde espolean una nueva visión de don Florencio que imagina a las cuatro hermanas despojándose lentamente de guantes y botas de goma en un fondo onírico. Se insertan también imágenes de las hermanas, ataviadas con ropas sugerentes, realizando tareas cotidianas del campo (alimentar a los cerdos, desplumar gallinas, tender sábanas y aventar la paja), bajo la celosa vigilancia de don Florencio, que las fotografía escondido. Minutos más tarde el espectador descubre que se trata de instantáneas reales que el cacique atesora en su despacho.

El tercer número musical, «La cera virgen», que da nombre a la película, corresponde a una fabulación de don Florencio sobre lo que acontece en el Wanda Club, local inaugurado por las hermanas y que él escudriña desde la distancia. La primera visión del guion difiere notablemente de la secuencia finalmente llevada a cabo, en la que María canta en un escenario decorado con velas gigantes que enmarcan, a modo de estalactitas y estalagmitas, la coreografía de un cuerpo de baile compuesto por mujeres y hombres que portan pelucas afro y visten de negro [Fig.46]. Naturalmente, al carecer del elemento musical, la propuesta del primer guion preveía una ensoñación marcada por una danza

distinta, pero que abogaba también por cierta literalidad:

El mismo decorado de la secuencia 0, o sea, lo que DON FLORENCIO imagina que es un club. Y DON FLORENCIO, al mirar hacia el “WANDA CLUB”, ha vuelto a poner en marcha su enfermiza imaginación.

Lo que ve es a las CUATRO HERMANAS, muy ligeras de ropa, entregadas a una especie de danza de los abanicos. Pero sin abanicos. Lo que utilizan MARIA, PILAR, PACA y PAULI son periódicos, con ellos se cubren y dan la impresión de dejarse ver, todo al ritmo de la música. Y en los periódicos DON FLORENCIO lee algo, algo que indudablemente desearía que sucediera. Se trata de unos titulares desproporcionados, oníricos como el decorado: “SALE DE LA CÁRCEL Y VUELVE A ATENTAR CONTRA LA VIDA DE SU HIJA”.<sup>390</sup>



---

[Fig.46] Número musical *La cera virgen*.

---

El último intermedio musical, estrictamente instrumental, incorpora las fantasías de don Florencio dentro de un imaginario netamente español, mostrando una suerte de paso procesional que discurre en la desierta plaza del pueblo [Fig.47]. Encabezada por sus tres hermanas, una cohorte de penitentes portan velas y danzan alrededor. El guion advierte que se trata de los «negros venecianos» que decoraban las estancias del hogar del protagonista, resaltados, de hecho, en algunos encuadres a lo largo del filme, y que prueban el carácter ilusorio de toda la visión. A tenor de la cámara, la mirada de don Florencio se sitúa en el interior de una de las viviendas de la plaza, reproduciendo curiosamente uno de

---

<sup>390</sup> *Íbid.*

los fragmentos de *El amor a la española*, ensayo sociológico del periodista belga Paul Werrie sobre las relaciones sexoafectivas de los y las españolas publicado a mediados de la década de 1960:



---

[Fig.47] Número procesional con Carmen Sevilla entronizada

---

En la calle de Alcalá, a lo largo de las rejas del Ministerio de la Guerra, que antes fue el palacio del Príncipe de la Paz, frente por frente a los Bancos, cuando van a dar las siete, y la muchedumbre se espesa, entra una mujer; entra como la proa de un navío. Las ondas se entrecienden, se parten en dos orillas para dejarla que avance y verla mejor. Es el paso del Mar Rojo. A medida que el ídolo adelanta, las ondas se vuelven a cerrar orientándose hacia ella con más ojos que la cola extendida de un pavo real. [...] He asistido cien veces al espectáculo. ¿Es maravilloso o es cómico? ¿Cómico o enternecedor? Habrá que admitir lo uno y lo otro en lo tocante a ese espejismo, a ese milagro de la mujer que pasa; y al decir «tocante» para referirme a algo cuya ingenuidad denuncia una especie de admiración extática, pienso además en otro significado de esta palabra, porque el español tiene una mirada que toca. (Werrie, 1966, p.16)

A partir de esta visión, el autor desarrollaba la teoría del hombre español como portador de una «mirada que palpa», una «mirada-posesión» que Rafael Torres recupera en *El amor en tiempos de Franco* (2004) como estrategia paliativa de una hambruna de posguerra extensible también al terreno de la sexualidad. Más allá de las similitudes de la escena de *La cera virgen* con el suceso narrado por Werrie, la existencia de un «ojo táctil», instruido cual asidero en un momento de represión sexual, se adecuaba también a la perfección a la propuesta del «male gaze» defendida por la teoría fílmica feminista. Lo

mostrado en pantalla reproduce la autoridad visual masculina, verificando, de algún modo, las posibilidades planteadas por Dziga Vértov en el marco de la vanguardia cinematográfica soviética: la cámara como ojo omnipotente que captura la realidad. Para Paul Werrie la realidad aprehendida por el ojo de los hombres simula una operación espectacular y cinegética, pues «las miradas son haces luminosos [que] se alumbran como los proyectores de un teatro, iluminan la presa, la retienen y, encerrándola en el cono de rayos la digieren» (1966, p. 19).



[Fig.48] Publicidad de *La cera virgen*. *ABC* (1972, 20 de febrero). Fuente: Hemeroteca ABC

Pese al interés que el imaginario compuesto en *La cera virgen* genera incluso como mero recreo, apenas se ha encontrado rastro del filme en las principales publicaciones consultadas; tampoco dentro de la literatura académica amén del ya citado análisis de Pérez Morán. Lo que sí parece claro es que la promoción de la película estuvo sujeta a la popularidad de Carmen Sevilla, como muestra el anuncio publicitario incluido en el diario *ABC* de Madrid un día antes de su estreno el 21 de febrero de 1972 [Fig.48]. Acompañan la ilustración de Mingote<sup>391</sup> para el cartel de la película una silueta recortada de la protagonista en un fotograma de la obra, así como una instantánea de su rostro. También puede considerarse un anticipo la entrevista realizada a la actriz en el mismo medio el mes previo, «Carmen Sevilla. Mujer nueva», que empleaba

una imagen promocional de la película como presentación. En ella, Alfonso Paso hablaba de Carmen como «magnífica resucitada», campeona de un combate de boxeo en el que había logrado transformar sus atributos angelicales y graciosos «a un sexy particularísimo en el que muy pocas pueden aventajarle».<sup>392</sup> La propia actriz hacía constar su evolución en una entrevista con *Nuevo Fotogramas* a finales del año 1969, afirmando que si bien «hace

<sup>391</sup> La obra gráfica de Mingote recogida en el cuarto volumen de la colección homónima editada por Myr en 1974, *Serios, decentes e inmutables*, bien podría corresponder al personaje de don Florencio. A este respecto, cabe destacar que el actor José Luis López Vázquez interpretó en 1975 a un personaje similar creado también por Mingote para Televisión Española en la serie *Este señor de negro*, dirigida por Antonio Mercero.

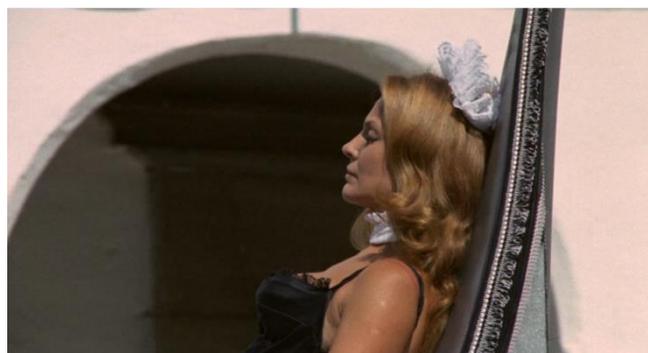
<sup>392</sup> Paso, A. (1972, 2 de enero). «Carmen Sevilla: mujer nueva». *ABC Madrid*, p. 140.

años yo era el símbolo de la joven española, era la virgen de España, la Carmen de España. Hoy soy, creo, una mujer de nuestros días».<sup>393</sup> En opinión de Albert Elduque (2022) la década de 1970 supone para Carmen Sevilla su entrada efectiva en una «dimensión agresiva del deseo» (p. 254). En esta metamorfosis su cuerpo es llevado al thriller de la mano de Eloy de la Iglesia —*El techo de cristal* y *Nadie oyó gritar*, en 1970 y 1973, respectivamente—, y Pedro Olea —*No es bueno que el hombre esté solo*, en 1973—, culminando el proceso en *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1974), película en la que «la pasión muestra su rostro más bestial; es la corrupción final de aquellos dientes perfectos de la folclórica, de aquella sonrisa y de aquellos guiños de ojo» (Elduque, 2022, p. 255). A esta filmografía, plena de rabia y virulencia, cabe añadir la que constituye su última obra en el género musical, *Una mujer de cabaret* (1974), relato dramático del ascenso, caída y resurrección de una artista de la canción que termina por asesinar a su Pígalión ante el desengaño amoroso.

No obstante, y como ocurre en otras ocasiones, puede estimarse *La cera virgen* una de las etapas de esa transformación, no tanto como parte de un «destape» siempre enarbolado por la prensa como oposición al mito indeleble de la folclórica, si no desde una aproximación simbólica. Forqué recupera parte de la iconicidad de Carmen Sevilla como «novia/virgencita de España», cuya decencia siempre permanece frente a los avances masculinos, en un juego de coqueteo que nunca traspasa el consentimiento de la protagonista. Su trabajo como camarera y confesora de los problemas amorosos de los clientes transcurre en el límite del casto beso en la mejilla, por eso cuando una alcahueta interpretada por Julia Caba Alba sugiere a las hermanas discreción y una oportunidad como empleadas para «ejercer» bajo su control, la reacción de María es violenta y repulsiva: las cuatro hermanas la echan del local al grito de «¡Bruja!», pues su honra ha sido puesta en entredicho. Pero es la secuencia procesional la que vuelve literal la recuperación y el juego con la iconografía de la actriz. La cámara muestra un ceremonioso proceso en el que se despoja a la protagonista de su atavío nupcial para descubrir un uniforme de doncella. Posteriormente, dormida por efecto de las pastillas que se le ofrecen en una coreografía ritual, María es sacada en procesión por la plaza del pueblo emulando una virgen entronizada [Fig.49]. Las mujeres que integran la comitiva portan atuendos modernos a los

---

<sup>393</sup> Salvador, L. (1969, 28 de noviembre). Entrevista Carmen Sevilla. *Nuevo Fotogramas*, nº1102, p.12



---

[Fig.49] Carmen Sevilla antes y durante el paso procesional.

---

que incorporan fustas en consonancia con los costaleros, uniformados de cuero negro y que cargan con el paso también oscuro. Las reminiscencias sadomasoquistas nos devuelven a esa faceta agresiva del deseo que la actriz había comenzado a transitar en la década, y hacen pensar en una suerte de evocación de lo que años más tarde Susan Sontag (1975/2022) interpretaría como «fascinante fascismo»: una erotización de la vertiente esteticista de la ideología totalitaria que compartía vínculos naturales con el sadomasoquismo.

La crítica aparecida en el *ABC* de Sevilla elogia la obra de Forqué como «film brillante, digno y con interesantes matices satíricos», subrayando la vistosidad de los números

musicales, en los que percibe «cierto resabio “fellinesco”». <sup>394</sup> De hecho, los estilemas de Fellini que confunden las fronteras de lo real y lo fantástico son palpables en la propia naturaleza de los interludios musicales como apartes oníricos fabulados por Don Florencio; el acento cromático encuentra ciertos ecos de *Giuletta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965), pero la filmografía del director italiano incluye un interesante título de mayor resonancia para *La cera virgen*. Me refiero al episodio *Las tentaciones del doctor Antonio* (*Le tentazioni del dottor Antonio*), incluido en el film colectivo *Boccaccio 70* (1962), donde también participaron los cineastas Mario Monicelli, Luchino Visconti y Vittorio de Sica con objeto de satirizar el puritanismo italiano a través de diversas historias de contenido erótico-cómico. El mediometrage de Fellini gravita en torno a un hombre ultracatólico que vigila celosamente todo comportamiento inmoral de su entorno y que ve su rutina trastocada con la colocación de un enorme cartel publicitario invitando al consumo lácteo por medio de una exuberante Anita Ekberg. Pese a la censura que logra imponer a la tentadora fotografía, el cartel penetra en sus sueños, símbolo de la represión de los deseos

---

<sup>394</sup> A.C. (1972, 27 de mayo). Crítica La Cera Virgen. *ABC Sevilla*, p. 87

del doctor, que termina por enloquecer.



---

[Fig.50] Conjunto de fotogramas de *La cera virgen*.

---

Estrenado en Broadway en 1971, el musical *Jesucristo Superstar* puede considerarse asimismo estimulante especialmente en lo referido a los interludios musicales de «La cera virgen» y la ya analizada escena procesional. Pero es el apartado técnico el que revela, a mi juicio, influencias más probables en la construcción de un imaginario tan particular. Habiéndose formado inicialmente como arquitecto, José María Forqué advertía el cuidado por el espacio y la composición en cada una de sus obras: «en todas mis películas las composiciones son un tanto pictóricas o arquitectónicas, tienen mucho sentido de profundidad y de espacio. De una manera intuitiva los elementos plásticos los sentía muy cerca de mí» (Soria, 1990, p. 19). En este sentido, el trabajo de Manuel Berenguer como director de fotografía da como resultado un tratamiento de la profundidad de campo poco habitual en el cine de comedia musical en el que se inscribe el filme, apreciándose en ocasiones atisbos propios del thriller o el género de terror<sup>395</sup> [Fig.50] y, en términos generales, soluciones formales estilizadas que refuerzan la reivindicación de *La cera virgen* como obra audaz del cine español del tardofranquismo.

---

<sup>395</sup> Basta recordar que Manuel Berenguer estuvo al frente de la dirección de fotografía en la producción de la célebre cinta de terror *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969).

#### 6.4.5. *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973)

Reivindicada recientemente dentro de la filmografía popular española,<sup>396</sup> *Casa Flora* constituye una delirante comedia musical de corte sainetesco que recupera parte de los enredos comentados a propósito de *Las Leandras*. En este caso, la narración se sitúa en el pueblo ficticio Jarillas de los Infantes, que acogerá el entierro de «El Pirulo», célebre figura del toreo natural de la pequeña localidad. La previsión de una afluencia masiva de turistas para la ocasión obliga a la transformación del burdel Casa Flora en una casa de huéspedes respetable que pueda asumir las visitas para el evento. Varios personajes confluyen en las remozadas habitaciones del establecimiento regentado por Flora (Lola Flores) y sus chicas, generándose sucesivos enredos de alcoba y otros tantos eventos disparatados que terminan por dinamitar los cimientos del hotel. Una suma millonaria aparece con la explosión y, así, Flora logra edificar un hotel decente que solo permite la entrada a parejas casadas.

Siguiendo las aportaciones de Ríos Carratalá (1997) a propósito de la presencia de lo sainetesco en el cine español, pueden detectarse en *Casa Flora* algunos de los síntomas indicados, especialmente en lo referido a la estructura coral que se impone sobre los personajes particulares y la utilización de un argumento sencillo a la altura de las expectativas del público. Aunque Carratalá explora únicamente las producciones españolas de la década de 1950 como mejor expresión de los rasgos sainetescos, es *Casa Flora* un buen ejemplo de un argumento que apenas sostiene el devenir de la acción, espoleada en su lugar por «una suma de situaciones aisladas o discontinuas, cuya capacidad para reflejar ambientes, caracterizar tipos o producir momentos de comicidad» (1997, p. 20) suple lo convencional de la temática. Se trata, verdaderamente de una obra rayana en la comedia de enredo sexual que incluye cinco momentos musicales, compuestos por Rafael de León y Juan Solano, insertados para el lucimiento de una Lola Flores que despliega todo su ingenio como inesperada gestora de un hotel en el que se dan cita diversas personalidades de las pantallas españolas. Máximo Valverde, Antonio Garisa, Manolo Gómez Bur, Rafael Alonso, Amparo Soler Leal, Isabel Garcés o Arturo Fernández, entre otros muchos, configuran un caótico microcosmos dirigido por Ramón Fernández y con guion de Juan

---

<sup>396</sup> Me refiero aquí a la emisión de la película dentro del programa televisivo *Cine de barrio* (RTVE) que tuvo lugar el 22 de abril de 2023, tras un coloquio con la investigadora Lidia García García. Referente en el ámbito de la divulgación de la copla y el cine popular de folklóricas a través de una perspectiva *queer* y de género, Lidia García es sin duda una de las responsables del creciente interés en estas obras, su recuperación y diálogo en torno, que ha tenido lugar en los últimos años.

José Alonso Millán, habituales en el género de la «comedia sexy» y responsables de películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970), hito de la taquilla española y producción inicial de un cierto tipo de representación de la homosexualidad que se desarrollará en el Capítulo IX.

De acuerdo a Santiago Lomas (2019, 2020), al momento único investigador que ha prestado interés por la película en el ámbito académico,<sup>397</sup> el acento debe ponerse sobre el productor Luis Sanz, auténtico artífice de la obra y responsable de alterar la heteronormatividad del género propio de las comedias de Ramón Fernández, por medio de «los tres ejes creativos que caracterizan a Sanz como cineasta homosexual: la obsesión por las divas del mundo del espectáculo, la predilección por el musical y una estrecha relación con la tradición camp española» (2018, p. 273). Lomas encuadra, por tanto, *Casa Flora* dentro del conjunto de películas producidas por Sanz entre 1969 y 1974, caracterizadas por lo que podría denominarse una renovación iconográfica de grandes divas maduras, que revitalizan sus carreras cinematográficas «incrementando la transgresión sexual de sus imágenes de estrellas y desligando una ironía autoconsciente de marcado potencial camp» (2020, p. 372)

En esta línea, *Casa Flora* coincide con producciones como *Pepa Doncel* (Luis Lucia, 1969) y *Mi hijo no es lo que parece* (Angelino Fons, 1973) al presentar protagonistas de vida sexual activa, normalmente prostitutas «desacomplejadas y seguras de sí mismas» (Lomas, 2020, p. 355) que tensionan con los modelos de género franquistas. Aceptando la propuesta de Lomas de integrar la transgresión de la diva madura dentro de la óptica *queer*, considero que también esta particular representación femenina es interesante desde el punto de vista del binomio artista-prostituta, aquí mostrado por medio de una mujer autónoma, desvergonzada y con agencia que además expresa su deseo sexual por un joven —en este momento Lola Flores cuenta ya con cincuenta años—. En este sentido, Brett Farmer (2005) explica cómo en la cultura gay el término diva hace referencia, de manera general, a una amplia gama de mujeres artistas procedentes de todos los géneros y estratos de la cultura popular —desde figuras de la ópera a celebridades de la música pop de la década de los 2000, pasando por las clásicas estrellas del Hollywood de mediados del siglo XX como Judy Garland—, cuya personalidad fuerte y extravagancia performativa son

---

<sup>397</sup> El escaso desarrollo analítico encontrado en el capítulo correspondiente de *El cine popular del tardofranquismo* (2012) obliga a desestimar esta aportación como estudio riguroso.

motivo de devoción por parte del público homosexual. Una fascinación que funciona como lugar común de la subcultura homosexual por cuanto la diva desafía igualmente las convenciones normativas, pero que por la misma razón puede estimarse sugerente desde un punto de vista de las espectadoras femeninas. Siguiendo a Farmer, la figura de la diva es «fabulosa» tanto en el sentido de «maravilla» como atendiendo a la acepción «irreal, ficticia, imaginaria» del término, extendiendo, por tanto, a sus devotos, esas posibilidades de autodeterminación (2005).

Sobre esta cuestión, la propia Flora responde a sus chicas en determinado momento del filme: «yo estoy metida en esto porque me gustaba el cante, el baile y... los hombres, ¡qué le voy a hacer yo!». De modo que el marco prostitucional funciona como espacio propicio para que la protagonista se revele como un sujeto deseante, mientras que los números musicales articulan explícitamente ese deseo. Flora se presenta al público interpretando «A mí me gustan los hombres», obra de Rafael de León y Juan Solano que presenta una vivencia de la sexualidad alejada del sentido trágico habitual en la copla (Lomas, año). Enfatizada su figura por primeros planos y contrapicados, Flora canta su pasión por los hombres a un público enteramente masculino, a excepción de las muchachas que se acodan en la barra como trabajadoras del establecimiento. La presencia física de Lola Flores, su anatomía sólida y más musculada que la de sus jóvenes empleadas, se potencia con un atavío sugerente pero, como advierte Lomas (2019), también ambiguo, al incluir un sombrero cordobés típico de la indumentaria masculina. En un nivel estrictamente visual, la imagen de Lola/Flora dialoga con la escenografía que la rodea: en ocasiones su brazo coincide con el ángulo de la estampa decorativa de un torero que viste la pared del fondo, emulando también ella asir el capote y bregar, en este caso, con los hombres. La angulación de la cámara en contrapicado apuntala el dominio de Flora, que gobierna su deseo, su local y su actuación [Fig.51].



---

[Fig.51] Lola Flores en el primer número musical de Casa Flora.

---

Discrepo, por este motivo, con la lectura de Huerta Floriano (2012), para el que el tono erótico impregna tanto el relato como la realización formal del largometraje. Para el autor, los ángulos contrapicados suponen aparecen «sin más justificación dramática que la exaltación de los muslos de la actriz Lola Flores» (p. 309), y se suman a la satisfacción visual del espectador implícito, integrado en el relato acompañando a varios personajes masculinos que escudriñan el cuerpo de las mujeres a través del ojo de las cerraduras de las puertas. A mi entender en este recurso cómplice con el espectador también tiene cabida cierta reflexión lúdica. Un comentario crítico sobre la autoridad visual masculina, si bien mucho más profundo en *La cera virgen*, del que *Casa Flora* no está exenta. Así, las cerraduras de las habitaciones se revelan una ventana abierta tanto para hombres ridiculizados por su apetito sexual, como para la protagonista, resuelta a examinar la anatomía del joven torero que parece resistirse a sus encantos y experiencia amorosa [Fig.52].



[Fig.52] Personajes de *Casa Flora* enfrente y a través del ojo de la cerradura .

El segundo interludio musical vuelve a poner el acento en el lucimiento de Lola Flores aprovechando su verborrea, desparpajo e ingenio. «Cómo me las maravillaría yo» recoge la transformación del burdel en un hotel, en realidad un mero cambio de fachada, y el momento en el que eclosiona la estética desenfadada y colorista que desprende *Casa Flora*. Flora, ataviada de cintura para arriba con un llamativo atuendo masculino a modo de vestido y sombrero de copa, deviene maestra de ceremonias de un número que revela el bricolaje del establecimiento y, al tiempo, el propio artificio de la película. Un fondo colorido y presidido por trípodes de iluminación da paso al escenario del cabaret, recordando a los números de *Las Leandras* insertados como un aparte en la diégesis [Fig.53]. La canción, por su parte, ha pasado a la historia como trabalenguas musicado en el que Flores se adelanta a las composiciones rap y que, en este contexto, se emplea como alusión a la capacidad fascinante de la artista, de nuevo, diva que *fabula* y *maravilla* al mismo tiempo.

*Casa Flora* incluye además la intervención musical de Concha Márquez Piquer en un número, «Es nuestro amor», que también se configura como momento aislado, de tintes oníricos y pretendidamente cursi, en el que el personaje, cuyo marido acude al hotel para encontrarse con otra mujer, canta a las contradicciones que hacen de su matrimonio la expresión del amor verdadero. La película integra, asimismo, la presencia, más intermitente, de Camarón de la Isla como fugitivo de poca monta que recalca en el hotel tras atracar una joyería madrileña. En su huida a bordo de una motocicleta acompañado

del actor Pedro Mari Sánchez, entona con gracia la rumba «Sere serenito», número musical de mayor cohesión argumental, integrado en el paisaje nocturno de las calles de Madrid.



---

[Fig.53] Lola en diversos momentos del número musical «Cómo me las maravillaré yo».

---

El último interludio musical es el momento más celebrado y recordado del filme, estatus sin duda merecido a tenor del portento visual que constituye [Fig.54]. «El teléfono» une a Lola Flores con Estrellita Castro, figura canónica del repertorio de la copla y el cine folclórico a caballo entre las décadas de 1930 y 1940. Modelo de éxito ya caduco al momento de estreno de *Casa Flora*, Estrellita Castro se presenta con sus atributos conocidos y fijados por su trayectoria cinematográfica, especialmente los de su personaje de *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939), sintetizados en el particular caracolillo que presidía su frente. La secuencia presenta una conversación telefónica entre Flora y su amiga Antonia la Chiclanera (Estrellita) que deriva en una cómica riña. Estrellita es presentada como mujer mayor con dotes adivinatorias —rasgo habitual del arquetipo de la gitana en el cine español— que bebe y blasfema sin pudor, coincidiendo su comportamiento con los desafíos planteados por Flora en lo que atañe a la conducta prescrita y prevista para su género y su edad.

Comenta Lomas (2020) que la presencia de esta otra diva del pasado nos devuelve al terreno de lo *camp* por cuanto supone una recuperación afectiva, nostálgica e irónica del pasado. La cuestión es representada de manera explícita en el loro enjaulado que acompaña a la mujer, que en un momento dado, canta burlón el pasodoble «Mi jaca», uno

de los éxitos de la etapa dorada de Castro. Pero quizás sea más clarificador ubicar esta lectura en los términos de Jack Babuscio (1977/2006), que opina que ciertas estrellas, con sus interpretaciones saturadas, «parecen ser (o lo aparentan) altamente conscientes, y hasta autoparódicas, de sus propios papeles» (p. 178). No en vano, un año antes del estreno de *Casa Flora*, Ediciones Fonográficas distribuyó el LP «El mundo camp de Estrellita Castro», que incluía éxitos míticos de la artista. Precisamente acompañando una foto de la secuencia de la película, la periodista Nativel Preciado precisa la cuestión: «vestida de gitana, como hace treinta años, Estrellita ha cambiado muy poco. La diferencia es que ahora hace de Estrellita Castro».<sup>398</sup>




---

[Fig.54] Lola Flores y Estrellita Castro en conversación.

---

Los decorados de este intervalo cómico-musical, reivindicados en la actualidad por lo inaudito, dialogan igualmente con la cualidad *camp* de la película. De nuevo recuperando las palabras de Babuscio, lo camp «tiende a transformar lo ordinario en algo más espectacular» (1977/2006, p. 176). No obstante, la opinión generalizada al momento de su estreno pareció coincidir en desestimar la producción como obra carente de buen gusto, aspecto en el que me centraré a continuación.

De las tres críticas halladas, la realizada por Jaime Picas en el contexto de *Nuevo*

---

<sup>398</sup> Preciado, N. (1973, 22 de febrero). «Las folklóricas. Estrellita Castro». *Los Españoles*, nº21, p. 173.

*Fotogramas* es la más extensa y fulminante y merece ser reproducida en su práctica totalidad:

Estoy seguro de que Casa Flora va a ganar dinero a espuestas. Su nutrido reparto lo garantiza. No por ser nutrido, sino por estar integrado por quien lo está [...]. ¿Qué pasa aquí? Pasa sencillamente que el público, que tiene un corazón de oro, se encariña con aquellos a quienes ve a menudo y que saben halagarle. Pasa que las señoras y los señores que aparecen en “Casa Flora” son, en general, de los que no plantean ni se plantean problemas. La partida se juega entre gentes con poca imaginación, una gran capacidad de aguante y una sempiterna tendencia a la credulidad. (Me refiero lo mismo a los espectadores posibles de “Casa Flora” que a los actores que interpretan la película) ¡Qué gran satisfacción observar que la “mayoría silenciosa” del país tiene tan pocos motivos para inquietarse y goza en cambio del confort de películas como la que aquí se intenta comentar!

Claro está que si uno se quisiera poner serio hablaría de manipulación de los buenos sentimientos populares y de la ordinariez primigenia por parte de personajes poco escrupulosos que, además, parecen tener bula para toda clase de desmanes contra el buen gusto y el sentido común.<sup>399</sup>

Los informes emitidos por la Junta de Calificación y Censura adelantaban la valoración del crítico de *Nuevo Fotogramas*, lamentando la falta de impedimento, en lo referido a infracción de las normas de censura, a la hora de autorizar la película para mayores de 18 años: «otro subproducto más del ya habitual director R.F. creador de los “dandismos”. Aunque sobre el papel —guion— la película parecía algo más grave, lo cierto es que lo ínfimo de la realización la hace increíble y banal».<sup>400</sup>

Incide otro de los vocales en su aspecto formal:

Una nueva muestra del deleznable camino que sigue nuestro cine. Grosería tras grosería, chabacanería, ordinaria, etc., etc., en fin, todo lo contrario de lo que se debería hacer. Nuevamente un cine deformante, que deformará a nuestro público. Verdaderamente es una lástima que se desestimen otras películas, cuyas calidades artísticas y estéticas son bien notorias y que indiscutiblemente aportan más valores culturales.<sup>401</sup>

Por su parte, la prensa generalista consideraba meritoria una producción marcada por el interés comercial que, lejos de buscar la trascendencia, «solo quiere divertir, mostrar chicas guapas poco vestidas y cantar una confluencia de sucesos marcadamente revisteriles

---

<sup>399</sup> Picas, J. (1973, 2 de marzo). Críticas cinematográficas. *Nuevo Fotogramas*, nº1272bis, p. 55.

<sup>400</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04236, expediente 68959.

<sup>401</sup> *Íbid.*

y vodevilescos».<sup>402</sup>

En esta línea, la edición sevillana del mismo periódico plantea un abordaje muy lúcido:

Los equívocos, los jaleos, los lances cómicos a que da lugar todo esto informan la divertida historia, en la que Alonso Millán ha mezclado de todo, el costumbrismo, la crítica de ribetes sociales, el vodevil, la comedia... todo ello aderezado con notas de color y números musicales. El mismo carácter de cuento picaresco justifica la arbitrariedad de personajes y situaciones, porque lo que se pretende en “Casa Flora” es que los clientes, es decir, los espectadores, lo pasen divertido, lo que indudablemente se consigue.<sup>403</sup>

Lejos de constituir una cuestión de inclinaciones personales, la polarización que despierta la película en términos de crítica puede tomarse como una prueba más del inagotable debate estético acerca del gusto popular. Más específicamente de cómo la inclinación de cierto público por determinadas manifestaciones lastra las posibilidades de esa otra clase de cine, según parece, indiscutiblemente más valioso desde el punto de vista estético y moral.

En este sentido, encuentro especialmente llamativa la insistencia en la ordinariez y vulgaridad de una película celebrada precisamente por su apuesta escénica, obra de Wolfgang Burmann, rayana en un *kitsch* inaudito en el momento, pero que recogía todo el exceso implícito en el cine comercial de corte musical. Sirva como ejemplo el caso del propio Burmann, responsable de la dirección artística de *Mi hijo no es lo que parece*, *Las Leandras* y *La novicia rebelde*, pero también el de León Revuelta, a cargo de la ambientación de *Casa Flora* así como de las películas *Acompáñame*, *Amor en el aire*, *La novicia rebelde*, *Esa mujer* o *Pierna creciente, falda menguante*. Fue asimismo responsable del diseño de vestuario de otras tales como *Buenos días, condesita*, *Varietés* o *Cinco almohadas para una noche*, y diseñador de producción de *Mi hijo no es lo que parece*. Otro habitual en este tipo de producciones era Hans Burmann, hermano de Wolfgang y director de fotografía de *Casa Flora*. Destacan en su trayectoria como operador de cámara las tres primeras películas de Raphael, pero también *Esa mujer*, *Las Leandras* o *Dame un poco de amoor...!*, por citar algunas de las tratadas a lo largo de esta tesis. Orgulloso de su trabajo en *Casa Flora*, Wolfgang Burmann defendía la espectacularidad de la

---

<sup>402</sup> L.L.S. (1973, 8 de febrero). Crítica Casa Flora. *ABC Madrid*, p. 86

<sup>403</sup> Crítica Casa Flora (1973, 18 de marzo). *ABC Sevilla*, p. 65.

producción y su resultado inusual como anticipo del posterior cine de Almodóvar<sup>404</sup>: «Hicimos algo que de puro horroroso era maravilloso» (Gorostiza, 2001, p. 168).

Burmann demuestra gran ingenio con esta observación. En efecto, ya Umberto Eco avanzó en *Apocalípticos e integrados* (1964) cómo la identificación entre lo *kitsch* y la cultura de masas podría interpretarse en el marco de la distinción entre una cultura superior —vanguardista—, y otra inferior, aquella marcada por un mal gusto que no era más que «prefabricación e imposición del efecto» (p. 87). Retomando ese efectismo, Alejandro Yarza (1999) proponía una definición de *kitsch* como aquel objeto artístico que «juzgado desde los presupuestos del arte de élite, ha fracasado en su aspiración a ser culto debido a su artificialidad, obviedad, dramatismo o exageración» (p. 51). Resulta, pues, evidente, que una película como *Casa Flora* rebase el juicio de ese arte o cultura superior, pero más evidente aún es la decisión consciente de sus creadores de ubicar la obra en ese terreno.

Volviendo a las aportaciones de Umberto Eco a propósito de las manifestaciones *kitsch*, merece la pena detenerse en algunos de los ensayos recopilados en *La estrategia de la ilusión* (Lumen, 1986). Dentro de este ejercicio de «semiología cotidiana», por aludir al título original de la obra en italiano, resultan interesantes las palabras que Eco dedica al motel californiano Madonna Inn, como parte de los castillos encantados sitios en el paisaje turístico californiano, una suerte de réplica asequible al fortaleza del magnate Randolph Hearst. Abierto en 1958 el complejo del Madonna Inn se extiende a lo largo de más de 400 hectáreas ocupadas por las más variadas instalaciones (centro ecuestre, cascada, spa, pistas de tenis y baloncesto, cafés, pastelería, salón veneciano...), amén de las 110 habitaciones decoradas temáticamente de manera única. Desde estancias que simulan un pedazo del parque nacional de Yosemite, a las que se inspiran y retuercen el estilo imperio, predomina en la propuesta del Madonna Inn un eclecticismo desvergonzado, una auténtica escenografía del exceso que abraza si pudor todas las gamas del rosa. Eco propone la siguiente definición: «imaginemos que Piacentini, mientras hojeaba un libro sobre Gaudí, hubiera ingerido una dosis exagerada de LSD y se hubiera puesto a construir una catacumbas nupcial para Liza Minelli.» (Eco, 1973/1999, p. 33). Reconoce, sin embargo, en su búsqueda del asombro, un voluntarismo meritorio y salvaje, cercano a la noción de *kitsch* como lo ostentoso, agresivo, hiriente y deslumbrante, pero no espontáneo (Alas

---

<sup>404</sup> Burmann fue, de hecho, director artístico de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995).

Mínguez, 1988).



[Fig.55] Comparativa de fotogramas de *Casa Flora* (arriba) y estancias del Madonna Inn (abajo). Fuente: Elaboración propia

Como el Madonna Inn, el hotel Casa Flora ofrece una decoración orgullosamente recargada y colorida, evocadora de ese gusto estridente del motel californiano [Fig.55] y que encaja en la descripción que Terenci Moix daba sobre Lola Flores como «mito proclive al exceso, abierto al estallido del genio o a las manifestaciones más increíbles del mal gusto asumido como estética» (1993, p. 114). Naturalmente, si Casa Flora es la vivienda (de) Flora, cabría pensar en ella como un trasunto de la auténtica casa de Lola (Flores), y en tal caso sería una muestra del universo que la propia artista acostumbraba a enseñar en las revistas, extensión de su particularísima personalidad al ámbito privado. Una proyección que bebe de la tradición de las celebridades de principios de siglo como Tórtola Valencia y que, en opinión de Isabel Clúa (2016) no solo constituye parte del «aura de celebridad», sino «expresión de su sensibilidad artística, en paralelo a sus creaciones escénicas, reforzando así la idea de autoría» (p. 124). Si consideramos, además, que Flora logra finalmente conquistar al joven torero y levantar de nuevo su establecimiento, ahora más moderno, pero sobre todo, aparentemente honrado, parece claro que su nueva relación encuentra su equivalencia en el plano estético y doméstico.



# Capítulo 7

## Ser hombre en el franquismo



Fotografía de Valentín Vega Fernández (L'Entregu, Asturias, 1950).  
Muséu del Pueblu d'Asturies

En su ensayo sobre las raíces de la opresión sistémica ejercida sobre las mujeres, titulado significativamente *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu (1998/2000) apunta la principal traba que encontramos a la hora de rastrear, definir y estudiar las masculinidades: la naturalización del orden masculino como neutro elimina la necesidad de un discurso legitimador. Esta dominación resulta, en cualquier caso, bidireccional, y prescribe para los hombres unos códigos de comportamiento igualmente necesarios en el orden social. En este sentido, Bourdieu señala la virilidad como una trampa escondida tras el privilegio. Una virilidad que debe exhibirse en una búsqueda constante de gloria y distinción en la esfera pública, desplegada en la capacidad reproductora, sexual, social y en el ejercicio de la violencia que se lleva a cabo para ser certificada por otros hombres pero, muy especialmente, como oposición a los valores femeninos (pp. 67-70).

Como concepto, por tanto, eminentemente relacional, parece lógico que el interés por el abordaje histórico de las masculinidades se inscriba dentro de los estudios de género, especialmente si la propuesta se dirige a la demostración del carácter artificial de ésta y al desenmascaramiento de su pretendida universalidad. Empero, en su reciente repaso bibliográfico sobre el tema, Nerea Aresti (2020) descubre en las investigaciones de los últimos años un enfoque permeable a la historia política y cultural en el que el género no es la única herramienta analítica posible (p. 336).

El interés por las masculinidades en mi caso parte de la voluntad de ofrecer una imagen amplia de la concepción del estrellato femenino como arquetipo privilegiado dentro del cine musical, pero desde luego sujeto a una misma dinámica patriarcal. De este modo, el estrellato masculino debe entenderse también como extensión de la performatividad de género en un contexto de supervisión biopolítica de los cuerpos.

En la enunciación teórica de las masculinidades resulta ineludible citar las aportaciones de la socióloga Raewyn Connell (1995/2003), quien demostró a comienzos de los noventa el carácter mutable, no lineal e históricamente dependiente, de la masculinidad. Partiendo del concepto de hegemonía propuesto por Gramsci, Connell sostiene la existencia de una virilidad dominante e imbricada en unas relaciones de subordinación y complicidad que permiten, por ello, hablar de prácticas marginadas o subalternas (p. 122).

Para Connell (1995/2003), esta práctica social hegemónica de masculinidad hundía sus raíces en la formación del modelo económico capitalista moderno y el devenir de

cuatro eventos clave: las transformaciones culturales, la creación de los imperios marítimos, el crecimiento de las ciudades y el desarrollo de las monarquías absolutistas que hicieron posible la institucionalización del poder de los hombres. Bajo esta misma óptica, fue Silvia Federici (2004/2010) la que señaló la conveniencia de la caza de brujas en la privación de la fuerza de trabajo femenino a lo largo de los siglos XVI y XVII, como paso previo para la construcción de su nuevo estatus social, sometido, doméstico, en una redefinición ideológica de las relaciones de género destinada a legitimar el orden patriarcal. Resulta lógico, por tanto, ubicar en las mismas coordenadas la gestación de una masculinidad europea occidental que, ya en el siglo XVIII, presentaba un carácter estable, estatalizado y atravesado por rémoras aristocráticas, como el duelo o los ideales caballerescos, que enfatizaban una violencia que encontraría especial proyección durante el fascismo.

A este respecto, el historiador George L. Mosse resulta otro anclaje teórico pionero. Publicada en 1996, su obra *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* presenta un recorrido histórico por la masculinidad en su dimensión social y política, identificando en la cristalización y desarrollo de los fascismos europeos el momento en el que adquirió toda su vigencia como principio regulador. El cuerpo del hombre blanco disciplinado, atlético, un guerrero-cruzado al servicio de la patria, simbolizaba la belleza idealizada de raigambre clásica en la que la nación debía verse reflejada. Ideal corporal de fuerza y vigor éste, que también se trasladaba al espectro femenino como garantía de un mejor desempeño como esposas y madres (Mosse, 1996). En cualquier caso, tales características suponían tan solo la estilización de un arquetipo que hundía sus raíces en la Europa ilustrada. El redescubrimiento de la antigüedad clásica y, en especial, los escritos de Winckelmann a propósito de la escultura griega apuntaban hacia una renovación estética concentrada en el cuerpo masculino como metáfora de las transformaciones de la sociedad en los albores de la industrialización. La torsión del Laocoonte sintetizaba la robustez y el dinamismo que debían ponderar en toda sociedad moderna, (Mosse, 1996). Su correcta disciplina, sancionada por la tradición pagana y cristiana, se concretaba en unos ideales guerreros de heroísmo, muerte y sacrificio que permearon en la población masculina como atributos de virilidad y ciudadanía; el individuo se encontraba sujeto a una causa mayor que santificaba su vida y su muerte.

Como espacio predilecto para el ejercicio de la masculinidad, la retórica guerrera quedó afianzada en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, haciendo de la camaradería la piedra angular de la sociabilidad masculina. En el caso español, la Guerra

Civil quedó investida, además, de un sentido de regeneración nacional desde su propia terminología: «reviste, sí, la forma externa de una guerra civil, pero en realidad es una cruzada. Fue una sublevación, pero no para perturbar, sino para restablecer el orden» (Sánchez, 2022, p. 118). El obispo de Salamanca, Enrique Plá y Deniel, no podía ser más explícito en la justificación de la contienda. Su famosa carta pastoral del 30 de septiembre de 1936, *Las Dos ciudades*, fundamentaba teológicamente el conflicto y sublimaba el martirio como aspiración última de los hombres españoles que luchaban contra el comunismo, por Dios, por la patria y por la familia: «La sangre derramada debe redimir a España, a la España racial y auténtica, paladín inmortal de la espiritualidad» (Plá y Deniel, 1936, como se citó en Sánchez, 2022, p. 122).

La narrativa del martirio adquiriría así una dimensión del todo performativa (Ramón, 2016). Un sufrimiento hasta cierto punto ritualizado que a la postre redundaría en una sensibilidad *kitsch* —paradigmática en el caso de la película *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1940), como demostró Alejandro Yarza (2007)— cuya carga dramática aseguraba la supervivencia de la retórica de la cruzada como discurso legitimador del nuevo régimen una vez finalizada la guerra. En el devenir de la masculinidad española, la figura del mártir suministró al franquismo su quintaesencia (Vincent, 1999).

### 7.1. Del cruzado al *pater familias*

La imagen del monje-soldado<sup>405</sup> como modelo de masculinidad había probado su eficacia durante la Guerra Civil, pero del mismo modo que el nuevo hombre fascista no había sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial más allá de su poso nostálgico (Mosse, 1996), el modelo del cruzado y mártir español hubo de ser reubicado una vez alcanzada la victoria. Como en el resto de Europa y Estados Unidos, la sutura de los desgarros de la guerra pasaba por robustecer el tejido social a través de modelos de género tradicionales.

Advierte Zira Box (2017) cómo el ideal de nación falangista construyó una España austera y jerárquica, recta y vertical, dentro de una connotación explícita que simbolizaba virilidad, fuerza y poder. En efecto, el concepto falangista de masculinidad se encontraba ligado al cuerpo del soldado, estéticamente bello, contenido, disciplinado y sano. Dentro

---

<sup>405</sup> Empleo el término utilizado por Giuliana Di Febo (2001). Asimismo, para un estudio detallado del modelo remitimos a Jiménez Aguilar, F. J. (2022). *Las masculinidades en el primer franquismo (1936-1959): discursos y subjetividades* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/74707>

de esta dinámica guerrera, se llamaba a la valentía de los hombres que debían defender la patria (femenina), «que, tomada a la fuerza, había sido violada, invadida y mancillada o ultrajada por el enemigo» (Box, 2017, p. 220). La feminización de la nación resultó, en este sentido, un instrumento eficaz para la movilización de una masculinidad sustentada en el honor y la virilidad, pero también permitió su redefinición una vez saldada la contienda, cuando la dinámica bélica había perdido su utilidad.

Desde luego, incluso con las proclamas de José Millán-Astray, quien exhibía sus múltiples mutilaciones predicando orgulloso en sus carnes el lema de la Legión, la experiencia bélica fue lo suficientemente traumática como para hacer peligrar la incontestable autoridad masculina. La restauración del orden social patriarcal hubo de desarrollarse, por tanto, apelando a una jerarquía familiar (vertical) y no militar (horizontal), en un proceso en el que, como sugirió la historiadora Mary Vincent (2006), el carlismo encontró una voz renovada.

Por otro lado, el énfasis en la familia como unidad básica fundamental constituía el asiento de los discursos en pro de la higiene racial enarbolados desde la psiquiatría oficial franquista por figuras como José Antonio López Ibor o Antonio Vallejo Nágera. Muestra de ese corpus teórico es *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza* (1937) obra de este último, donde nos encontramos una noción flexible de lo hispánico como esencia necesariamente patriótica y familiar:

La regeneración de la raza ha de sustentarse necesariamente en la regeneración de la institución familiar, porque la familia constituida con arreglo a los tradicionales principios de la moral cristiana representa un vivero de virtudes sociales, una coraza contra la corrupción del medio ambiente, un depósito sagrado de las tradiciones. [...] La familia viene a ser una especie de célula en el cuerpo social que forma la raza. (p. 119)

La centralidad de la familia quedaba igualmente establecida por el aparato legislativo del nuevo orden franquista y así, el 18 de julio de 1945 el Fuero de los Españoles especificaba en su artículo 22 el reconocimiento y amparo de la familia como institución natural y fundamento de la sociedad. Se decretaba un matrimonio único e indisoluble, quedando asimismo el honor personal y familiar asegurado en el artículo cuarto. En este sentido, si el destino femenino permanecía blindado por su función reproductora, más «en términos de madre prolífica y guardiana de las familias numerosas» que como reina del hogar (Nash, 2012, pp. 174-175), la reconciliación nacional en un contexto pacífico ratificó el papel masculino como *pater familias*, proveedor de sustento económico.

Conviene remarcar que la autoridad patriarcal sostenida sobre la institución familiar no fue exclusiva del franquismo, y en líneas generales constituyó la base de las democracias surgidas tras la Segunda Guerra Mundial. En la búsqueda del nuevo hombre alemán, Heide Fehrenbach (1995) explica la redefinición de la identidad nacional en la Alemania Occidental a partir de las sonadas protestas contra la película *La pecadora (Die Sundering)*, Willi Forst, 1951).

La historia de amor entre una prostituta y un artista que se salda con el suicidio de ambos era moralmente inaceptable desde diversos posicionamientos. Sin duda, la Iglesia católica y las élites conservadoras no podían permitir unas imágenes que tan descaradamente exhortaban a la insubordinación femenina, desafiando la vigencia del orden de género tradicional, mucho menos cuando éste se encontraba de facto bajo amenaza. El panorama posbélico era el de una nación con hombres emasculados y mujeres masculinizadas que encontraban reparos en la vuelta a su rol habitual, y se entendía que tan sólo la renovación de las estructuras familiares normativas garantizarían la supervivencia del pueblo, en una retórica a un tiempo contraria al nacionalsocialismo, el comunismo y el americanismo (Fehrenbach, 1995). Las pancartas enarboladas en el estreno de la película en la ciudad de Colonia así lo certificaban: la salud del pueblo por encima del capital (*über dem kapital steht die Gesundheit des volkes*).

Para el contexto español encontramos, de nuevo, en el ordenamiento jurídico, las disposiciones que apuntalaban los ejes definitorios de género. Por un lado, El Fuero del Trabajo de 1938 dejaba claro que el derecho a trabajar suponía para el hombre un deber impuesto por Dios «para el cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y grandeza de la Patria»<sup>406</sup>, liberando al mismo tiempo a la mujer casada de la responsabilidad productiva. De manera paralela, la participación femenina en el trabajo extradoméstico tropezaba con diversas ordenanzas laborales y reglamentaciones que establecían el despido forzoso de las trabajadoras al contraer matrimonio (Valiente, 1998). Incluso cuando el trabajo femenino fue necesario para el sustento familiar, especialmente en los casos de mujeres de baja extracción social, se entendía como elemento definitorio del hombre.

Como consecuencia de esa transición de una masculinidad definida por la cruzada,

---

<sup>406</sup> Art. 3. «Decreto aprobando el Fuero del Trabajo formulado por el Consejo Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS». *BOE*, nº50 (10 de marzo de 1938), pp. 6178-6181.

a una relegada al espacio familiar y privado, argumenta Labanyi (2000) que la feminización de la nación en términos cinematográficos fue el elemento auxiliar de la propaganda franquista que aseguró a la población masculina ese nuevo modelo conductual. De este modo, el acento en la reconciliación nacional sería directamente responsable del énfasis en el protagonismo femenino del cine español de finales de los años cuarenta (Labanyi, 2000). La presencia femenina en la pantalla adquiere por tanto un sentido vicario que invita a la identificación de los espectadores. Ya se ha hablado de la conveniencia de esta hipótesis a la hora de explicar el significado de los papeles fuertes reservados para las mujeres en el ciclo histórico del primer franquismo [Ver Capítulo III], pero es al abrigo del efecto sobre las masculinidades cuando podemos incidir en su función despolitizadora.

Como contrapartida, se privilegió también una tipología de películas, como *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950), *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946) o *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), protagonizadas por curas o misioneros, baluartes de un tipo de masculinidad que exaltaba valores de protección, sacrificio y cuidados, atributos entendidos femeninos y domésticos, con la ventaja añadida de poder prescindir de la mujer (Labanyi, 2002). Simbólicamente esta puesta en escena resultaba muy sugerente para la glorificación de la domesticidad: como “padres” ataviados con falda, curas y misioneros «soportan estoicamente los abusos sin recurrir a la violencia y desempeñan el rol no sólo de protector paterno sino también de madre que se sacrifica por sus hijos»<sup>407</sup> (Labanyi, 2002, p. 54).

## 7.2. El burlador y las suecas

Que el turismo fue, en efecto, un gran invento quedó sobradamente demostrado en la articulación de la identidad masculina en el periodo del desarrollismo. No son muchos los estudios que analizan los modelos de masculinidad surgidos al abrigo de la apertura del régimen y desplegados durante la etapa tardofranquista. Si bien en la actualidad se observa

---

<sup>407</sup> Para Labanyi, el desarrollo de la acción en un mundo totalmente masculino conceptualiza el mismo miedo a la mujer que más tarde puede observarse en el cine norteamericano de los años 80, como argumenta Tania Modleski en *Feminism without women: culture and criticism in a “postfeminist” age* (1991). Idéntico razonamiento sostiene la periodista Hadley Freeman en su ensayo *Life Moves Pretty Fast. The lessons we learned from 80s movies (and why we don't learn them from movies any more)* (2015), cuando advierte el homoerotismo latente en *Top Gun* (Tony Scott, 1986) —equivalente a las películas de cine de cruzada y su particular e insinuante concepción de la camaradería—, y por lo general muy habitual en la tipología de las llamadas “buddy movies”; así como la proliferación de otras en las que los cuidados eran responsabilidad masculina, como *Tres solteros y un biberón (Three Men and a Baby*, Leonard Nimoy, 1987) o *Las locas peripecias de un señor mamá (Mr. Mom*, Stan Dragoti, 1983). Lejos de proponer una aparente lectura igualitaria, la apropiación masculina de la función materna sirve, como argumenta Labanyi, «para hacer redundante a la mujer» (2002, p. 55).

un interés creciente, lo cierto es que es en el campo de los denominados *tourism studies* donde puede encontrarse una mayor atención en la configuración de la virilidad en relación a las transformaciones socioeconómicas.

A modo de síntesis, podemos asumir que durante la década de 1960 el renovado Ministerio de Información y Turismo, con el ministro Manuel Fraga Iribarne a la cabeza, reorientó su política hacia la reescritura de las imágenes de la diferencia históricamente sostenidas por un pintoresquismo de raigambre andaluza, exótico y atávico, heredero de la visión romántica difundida por las guías de viajes de comienzos del siglo XX. El emblemático eslogan *Spain is different* ha de entenderse, pues, como una estrategia institucional que, lejos de atemperar la alteridad española, la reubica en un contexto que exige del país un acercamiento aparente al de las democracias occidentales, y que de facto había arrancado con el Plan de Estabilización de 1959. La industria turística se convirtió, así, en un pilar básico para el desarrollo económico español y, a su vez, como «mecanismo performativo de producción de una España a la vez moderna y franquista» (Crumbaugh, 2007, p. 162), en una potente herramienta diplomática.

En el plano social, el marco turístico y vacacional redefinió las relaciones de género e impuso un contexto novedoso en el que, con la llegada de turistas extranjeras de costumbres más relajadas, afloraron tipologías complementarias al padre de familia productor: el Rodríguez y el donjuán.

Hablamos en el primer caso de una figura de hondo calado cultural en el habla castellana. La expresión coloquial «quedarse de Rodríguez» se popularizó a partir de la comedia dirigida por Pedro Lazaga en 1965, *El cálido verano del Sr. Rodríguez*, en la que un por entonces habitual en el género, José Luis López Vázquez, encarna a la perfección la definición recogida en el Diccionario de la Real Academia Española: «hombre casado que se queda trabajando mientras su familia está fuera, normalmente de veraneo». En cualquier caso, como señala Mary Nash (2018), el cine sirve para enunciar un tipo de masculinidad que no era exclusiva del contexto español, pudiendo atisbarse un proceder paralelo en películas como *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955). Las historias de Lazaga logran, por tanto, ratificar y españolizar un patrón de virilidad ya existente, recurriendo a un apellido muy extendido en el país que facilitaría la identificación del público masculino y su penetración en el imaginario colectivo (Nash, 2018).

De acuerdo a este planteamiento, para Nash, tanto el arquetipo del hombre de familia, burgués, que aprovecha la ausencia de la familia para concederse un escarceo sexual —por otro lado privilegiado desde el punto de vista legislativo<sup>408</sup>—, como el seductor Don Juan que depreda a las turistas extranjeras, forman parte de los modelos de masculinidad subalternos o alterizados, necesarios para consolidar la norma. Siguiendo a Connell (1995/2003), el Rodríguez y el donjuán se desarrollarían de acuerdo a las relaciones de complicidad para con el modelo hegemónico, cuyo patrón no practicarían rigurosamente. Sin llegar a desarrollar el potencial necesario para erosionar el modelo hegemónico, «se trataba de arquetipos permitidos que actuaron como vía de escape de las rígidas convenciones de género tanto en el caso de maduros esposos como de jóvenes solteros» (Nash, 2018, p. 39).

Esta vía de escape tenía lugar en el marco temporal concreto de la temporada estival, de tal suerte que la sueca —como construcción española que aglutinaba a todas las turistas extranjeras rubias, altas y atractivas independientemente de sus coordenadas geográficas— se resolvía una promesa de un libertinaje sexual vetado a los hombres españoles en sus relaciones con las españolas dentro de las fronteras. Con una educación sexual y sentimental insuficiente, blindadas las posibilidades por el represivo código moral católico, estas experiencias eran de algún modo un oasis en el discurrir normal de la vida amorosa de los españoles. Vázquez Montalbán (1971) simplifica con destreza la cuestión: «los españoles se atribuyeron un safari de hembras veraniegas lleno de complacencias. De hecho, en las costas se creó una vida portátil, portátil como el verano. Una moralidad portátil que al llegar el otoño se sustituía otra vez por los calzoncillos de felpa y la contención» (p. 187).

Contribuyendo a las palabras de Montalbán, el escritor y guionista Rafael Azcona ofrece en *Los europeos* la radiografía más completa de lo que implicaba esa suspensión de la moral durante los meses estivales. Publicada en 1960, la novela aparece con un falso de

---

<sup>408</sup> La «Orden de 11 de mayo de 1942 para el restablecimiento en el Código Penal del delito de adulterio», prioritario por resultar «atentado grave contra la familia, primera en el orden de las instituciones sociales», señala la mayor gravedad en el caso de la infidelidad de la esposa. *BOE*, nº150 (30 de mayo de 1942), p. 3820. Y así lo ratifica el Código Penal de 1944 en su artículo 449: «cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido, y el que yace con ella», disponiendo significativamente la cláusula “sabiendo que es casada». Aplicaba para el marido una tipología delictiva diferente, el amancebamiento, que en este caso sí castigaba con igual pena a la manceba. «Decreto de 23 de diciembre de 1944 por el que se aprueba y promulga en Código Penal, texto refundido de 1944, según la autorización otorgada por la Ley de 19 de julio de 1944». *BOE*, nº13 (13 de enero de 1945), p. 460.

pie de imprenta que señala su edición por la parisina Librerie des Éditions Espagnoles, como estratagema ideada para eludir problemas de censura, y no contó con una reedición hasta el año 2006. Considerada inaugural en la etapa de madurez del autor, la posible adaptación al cine<sup>409</sup> de la mano de Berlanga era del todo inviable en una obra cuya dureza el humor hace imposible aplacar, mucho menos teniendo en cuenta la inclusión del aborto en su desenlace y como realidad que termina por descubrir la hipocresía de los protagonistas (Ríos Carratalá, 2009).

La historia transcurre en Ibiza durante el verano de 1958. Desde Madrid acude a la isla Miguel, un apocado joven de provincias que trabaja como delineante, a instancias del hijo de su jefe, Antonio, un libertino acostumbrado a la buena vida que convence a su padre para sufragar el viaje, con el pretexto de estudiar la arquitectura vernácula y practicar idiomas. Para alentar a Miguel de que le acompañe en sus correrías durante dos meses, Antonio recurre a la habitual letanía de esparcimiento sexual estival:

—¿No te das cuenta? Es vivir dos meses como europeos, en contacto con gentes del mundo, con cabezas claras, con chicas que no están empeñadas en casarse. (Azcona, 1960, p. 25)

La capacidad de Azcona para cartografiar los usos y costumbres de la España que iniciaba su andadura turística se advierte en unos diálogos que señalan con mordacidad la realidad de la que se quería escapar el veraneante:

—Las españolas tienen miedo de todo: del qué dirán, del infierno, del embarazo... Pero en Ibiza trabajaremos con material extranjero. (p. 27)

Por otro lado:

—Los españoles seguirán conformándose con las putas, mientras nosotros... ¡Madre mía, qué verano, qué verano nos espera! (p.27)

No dista demasiado el trato dispensado a las turistas españolas, llamadas despectivamente “obreras” por los protagonistas. Más allá de la altivez de la interpelación, pueden otorgar las mismas compensaciones en caso de obstáculos en la conquista de las europeas:

---

<sup>409</sup> La novela se llevó finalmente al cine de la mano del director Víctor García León, formando parte de la sección oficial de la 23 edición del Festival de Málaga en el año 2020.

—¿Has visto? Llegar y besar el santo.

—Sí, pero son españolas.

—No importa; en verano, también las españolas se olvidan del reglamento. Ya verás, las tenemos en el bote.

[...]

—Sí, pero... Son unas ordinarias, ¿no?

—No seas exigente, Miguel. Además, yo no digo que tengamos que comprometernos. Ahora vamos hasta el pueblo con ellas, las invitamos a un vermut y las dejamos en reserva. Luego, si no encontramos nada mejor, las reclamamos. (pp. 57-58)

Junto con *Los Europeos* la experiencia del safari veraniego fue un lugar recurrente que es posible rastrear en otros ámbitos. Tomando como ejemplo las obras presentadas al concurso literario de narraciones cortas organizado por la revista *Triunfo* en 1963, encontramos la propuesta de Miguel Sanz, un detallado repertorio de los modos de ligar en las islas Baleares. Bajo el elocuente título «Relato de caza», el autor da cuenta de un proceso que adquiere todas las connotaciones de *conquista* de las suecas como presas estivales:

Así y todo, su hoja de servicios presentaba un balance de ocho suecas, tres danesas y una alemana, lo cual, en un “ligón” con sólo dos veranos en la profesión, no puede llamarse una mala carrera.<sup>410</sup>

Siguiendo la alegoría de la cacería, para atraer a la presa:

se hace necesario desplegar todo un amplio abanico de señuelos: sol, mar, toros, flamenco... todos los atractivos que resultan de la emocionante combinación “tres partes de Mediterráneo y dos partes de typical Spanish”.<sup>411</sup>

Trámites que también quedan reflejados en los preparativos para el viaje a Ibiza de Antonio y Miguel, cuando el primero explica la conveniencia de aprovisionarse de banderillas para hacerse pasar por novillero, de acuerdo al código *typical* que gusta a las extranjeras.

Para Mary Nash (2020) estas relaciones cinegéticas se desarrollan en el marco de un discurso neocolonial de ida y vuelta, en el que se refuerza un imaginario orientalista sobre la figura masculina, al tiempo que ésta es capaz de transformar al sujeto turista en objeto de deseo sexual, pese a la supuesta superioridad que ostenta por su procedencia

---

<sup>410</sup> Sanz, M. (1963, 22 de junio). «Relato de caza». *Triunfo*, n°55, p. 73.

<sup>411</sup> *Íbid.*

septentrional.<sup>412</sup> La supremacía colonial del norte sobre el sur, en la que España y, más concretamente, la Costa Brava se definían como una exótica otredad europea, se resolvía de algún modo aplicando la misma lógica discursiva en un terreno más real que simbólico: la conquista del cuerpo de la turista.

### 7.2.1. Donjuanismo y landismo

En la base de esta tolerancia a unos modos de proceder tan poco ortodoxos desde el punto de vista familiar, se encontraba la recuperación de un ideario de masculinidad plenamente asentado en la identidad española. Mientras la figura del Rodríguez no partía de un arquetipo plenamente hispánico, el donjuanismo comprendía una característica básica de la idiosincrasia del hombre español.

No en vano, la figura del burlador había sido combatida a principios de siglo bajo la tentativa de implantar un modelo de virilidad moderna, productiva, responsable y racional, de la mano de un discurso apuntalado en teorías psicoanalíticas y biológicas con Gregorio Marañón a la cabeza<sup>413</sup>. El doctor arranca la interpretación científica del mito en 1924 con «Notas para una biología del Don Juan», publicado en la *Revista de Occidente*, con la clara voluntad de probar que las peripecias amorosas del Tenorio, lejos de mostrar la excelencia del hombre, corroboraban la falta de hombría:

Don Juan, visto de cerca y sin prejuicios literarios ni filosóficos, es un pobre rufián sin inteligencia y sin interés. Sus aventuras, un tejido de injusticias y muchas veces de canalladas. Y en el fondo, un irresponsable, porque obra así por mandamiento imperioso de condiciones orgánicas que no le ha sido dado elegir. (Marañón, 1966, p. 22)

El donjuanismo se convertía en un caso clínico y de este modo debía entenderse. En oposición se encontraba una concepción productiva de la masculinidad, mucho más cercana al ideal hegemónico proyectado durante la dictadura franquista:

Extrañará a muchos esta afirmación de que el varón por excelencia no sea el cazador impenitente de mujeres, sino el hombre trabajador y activo, con frecuencia monógamo, no raramente tímido y aun a veces recluso en un estado de voluntaria

---

<sup>412</sup> Nash desarrolla la idea del marco neocolonial de España en Turismo y la Costa Brava: discursos neocolonial y de resistencia en los 1960s. En B. Chamouveau (Ed.). *De colonialidad. Perspectivas sobre sujetos y género en la historia contemporánea de España*. Postmetropolis, 2017.

<sup>413</sup> Puede encontrarse un exhaustivo estudio del debate del donjuanismo en Aresti, Nerea (2001). *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Universidad del País Vasco.

castidad. Pero así es la verdad y hay que repetirla muchas veces y ondearla como una enseña en la batalla contra el donjuanismo. El hombre más viril es el que trabaja más, el que vende mejor a los demás hombres, y no el Don Juan que burla a pobres mujeres naturalmente dispuestas de antemano a dejarse engañar. (Marañón, 1966, pp. 33)

Considerando, pues, el único oficio conocido de Don Juan una práctica deficiente de la masculinidad, también la imposibilidad de frenar el deseo sexual, o de canalizarlo al amor monógamo permanente, lo situaba en el terreno liminal de la intersexualidad. Jordi Luengo (2008) propone, precisamente, que ese descrédito y ridiculización de la figura del Tenorio hacen posible su lectura en clave *queer*, como sujeto desviado de la norma y próximo al individuo afeminado, y a la vez permiten desvelar el carácter performativo de su identidad. Las palabras de Marañón contribuyen a esta posibilidad: «La belleza de Don Juan, por lo común harto atildada, grácil y lampiña, no corresponde, pues, al instinto robusto que se le atribuye» (1924, p. 45)

No fueron pocas las voces intelectuales que en esos momentos se alzaron frente a la patologización del Tenorio o, al menos, las que entendieron que su recuperación podría resultar útil para la regeneración nacional. Tal es el caso de Ramiro de Maetzu, quien entendía al burlador, junto con el Quijote y la Celestina, mito privilegiado de la literatura española. En *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos de simpatía* (1926), sienta las bases para la visión patriótica del mito, cuya fuerza arrolladora debería ser la empresa común del pueblo español:

Lo que verdaderamente desean los hombres, más que los tesoros de la gruta de Aladino y más que las huries del Edén de Mahoma, es la energía necesaria —la energía infinita— para apoderarse de todas las grutas y de todos los edenés de la tierra y del cielo. (p. 152)

Resulta significativo que, en 1952, José Antonio López Ibor recupere el texto de Maetzu para el homenaje que a su figura le dedica la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Frente a los agravios de corte científico, López Ibor reelabora el sentido español del mito, revistiéndolo de una retórica unívocamente guerrera: «Don Juan conquista mujeres como Pizarro reinos. Su instintividad es fuerte, poderosa, insaciable — en esto tiene razón Maetzu— pero no puramente sexual. Don Juan no enciende sus velas en el altar de Dionisio» (p. 111). Insiste luego en torno a sus conquistas: «el número es muestra de poder y no de manifestación de un instinto sexual degradado [...] Su fuerza se mide no por la intensidad o profundidad del goce, sino por el número y las dificultades de la conquista» (p. 112).

Al igual que Ramiro de Maetzu, Ortega y Gasset fue otro de los representantes de la generación del 98 que celebró la figura del Tenorio, a la que le dedicó varios artículos publicados entre 1921 y 1925 en la revista *El Sol*. Gasset emprende una defensa del burlador como «varón superlativo», símbolo esencial de la angustia que padece el hombre y, en definitiva, «un mito del alma humana», cuya actitud es del todo comprensible: «Si Don Juan no ha tropezado en la vida más que hembras casquivanas y audaces rameras, no veo por qué se le apunta como crimen haber huido de todas con pie ágil» (1964, p. 124).

Para librar al personaje de su carga peyorativa, el filósofo sostiene que no es un sensual egoísta, sino un hombre que lleva la muerte a sus espaldas. Esta sombra dramática es la que legitima sus escarceos «consagra sus aventuras, dándoles una fibra de moralidad» (p. 136). Más aún, su búsqueda constante de devaneos se interpreta como la búsqueda eterna del ideal, de objetivos vitales, a partir de la metáfora aristotélica del arquero y las flechas, a las que busca siempre un blanco. «¡Hombres, sed buenos arqueros!» esgrime Gasset, en una analogía que adquiere fácilmente, y aun sin quererlo, tintes explícitos, y que insiste en la vigencia de un personaje que personifica la insatisfacción y el descontento:

Don Juan no es un botarate, sino terrible símbolo de una simiente trágica que, más o menos incubada, llevamos dentro todos los españoles: la sospecha de que nuestros ideales son mancos e incompletos, frenesí de una hora embriagada que culmina en desesperación, embarque jovial que una vez y otra hacemos en naves empavesadas que al cabo periclitán. (p. 124)

Los escritos de Ortega y Gasset sobre el Don Juan se recuperaron como parte de sus obras completas entre 1946 y 1947 por la *Revista de Occidente*, reeditándose a lo largo de los años sesenta al tiempo que se publicaban la totalidad de los volúmenes.

En el año 1966 la editorial Espasa-Calpe publica las obras completas de Gregorio Marañón.

En fechas similares (1962) un artículo de la revista *Triunfo* cuestionaba la pertinencia de hablar de un Don Juan en unos tiempos en los que había tal carestía de Ineses:

Esas muchachas que se encaraman a las “vespas” de los motorizados donjuanes eliminan por sí mismas la proyección del donjuán. Al gran amador, lo que parecía interesarle por encima de todo era la tensión emocional y la dificultad del gran montaje del amor. El corazón del hombre exigía unas particulares osadías que hoy

están fuera de lugar.<sup>414</sup>

Coincidencias tan oportunas obligan a retomar la idea del regreso del Tenorio como el despliegue de un nuevo marco de masculinidad que encontró resonancia entre los españoles. La ausencia del mito del *latin lover* en la cultura visual turística de la época, síntoma de que se trató principalmente de un discurso de circulación doméstica (Fuentes, 2017), refuerza el sentido autorreferencial del donjuanismo turístico. Como hemos visto, la sublimación del personaje privilegiaba una interpretación con ecos de conquista, que de algún modo legitimaba a los españoles a reactualizar el mito y desplegar ese libertinaje sobre las extranjeras.

Mary Nash (2020) arguye cómo esa versión donjuanesca de la masculinidad se pone en entredicho o, al menos, se convierte en un arquetipo risible por parte de la prensa. Caricaturas en revistas como *La Codorniz* o el citado «Relato de caza» en *Triunfo* manifiestan cierto descrédito que despertaba una masculinidad que se entendía arcaica. Por esos mismos años el humorista Evaristo Acevedo publicaba en *Cartas a los celtíberos esposados* algunas claves para entender el devenir de las costumbres ante la «libertad textil, la libertad besuqueante y la libertad económica» (Acevedo, 1971, p. 266). La alteración de las estructuras morales hacían por fin posible el donjuanismo celtibérico, otrora un contrasentido como prototipo racial español dado el imperio del sexto mandamiento y la necesaria santificación matrimonial: «ahora sí. Ahora el celtíbero puede alardear de “donjuanismo”. El que no “liga” es porque no quiere» (Acevedo, 1971, p. 266).

El ejemplo cinematográfico de Alfredo Landa apoya sin duda esta teoría. Pero la deriva del donjuanismo no parte en este caso de la estrategia de feminización del mito como había ocurrido en el primer tercio de siglo; el territorio del *landismo* es gobernado por un macho ibérico, espejo del español medio, en absoluto atractivo pero, pese a todo, convencido en su empresa de conquista que, contra todo pronóstico, se resuelve siempre positivamente.

«Raro es el muslo de actriz española de buen ver que no ha sido toqueteado alguna vez, o al menos codiciado, por este Alfredo Landa supuestamente representativo del español medio y de sus represiones eróticas».<sup>415</sup> Así comienza la entrevista que Rosa

---

<sup>414</sup> Agustí, I. (1962, 10 de noviembre). «El Donjuan y la vida». *Triunfo*, n°23, p. 23.

<sup>415</sup> Montero, R. (1974, 21 de junio). «Espero que el landismo no se acabe nunca. Entrevista con el actor más taquillero del cine español». *Nuevo Fotogramas*, n°1340, p. 14.

Montero realiza al «actor más taquillero del cine español» para la revista *Nuevo Fotogramas* en el año 1974. Repetidamente se insiste en el agotamiento de la fórmula del *landismo* o en la posibilidad de que su protagonista realice otro tipo de cine, y a todas las cuestiones responde Alfredo Landa que se encuentra cómodo en su papel, que le ha granjeado éxitos continuos en la taquilla, y que considera reflejo de una realidad:

Todos sabemos que el cine es algo convencional, y por lo tanto se han buscado las aristas al personaje, pero creo que el tipo sí responde al español medio. A veces me dicen: “los paletos no son así”. A quien piense eso le recomiendo que salga tan sólo cincuenta kilómetros fuera de Madrid, para que vea cómo son de verdad.<sup>416</sup>

El éxito de sus comedias prueba que su modelo de masculinidad carnavalesca, a medio camino entre una ineptitud erótica compartida por buena parte de los españoles, y una lubricidad inusitada que reforzaba los patrones de virilidad heterosexual (García, 2021), resultaba atractiva para el público. Se pregunta la periodista si al finalizar la entrevista el actor desplegó su potencial de conquista «dentro de la más pura rutina del hispánico típico: triunfador y ligón, pero inofensivo».<sup>417</sup>

Ese sentido inocuo del personaje debe ser subrayado si se pretende tomar su modelo de masculinidad como una deformación burlona. Rescato para ello la propuesta que plantea Justin Crumbaugh a propósito de la liberalización sexual como oposición a las bases del franquismo. Recogiendo la noción de perversión en la línea propuesta por Slavoj Žizek al referirse al sujeto postpolítico, cuya transgresión es necesaria para el funcionamiento de la autoridad<sup>418</sup>, Crumbaugh (2009) sostiene que el tropo turístico de apertura sexual no puede interpretarse sintomático de una emancipación política o subversión de la moral católica. Bien al contrario, la relajación de costumbres —los encuentros sexuales— que impulsaba el turismo, en tanto herramienta institucional políticamente dirigida, resultaba del todo oportuna para la introducción de España en las democracias capitalistas.

Las películas circunscritas al género de comedia sexy celibérica se encontraban dirigidas por autores poco sospechosos de enfrentar la ideología del régimen; imágenes en principio improbables desde el punto de vista de la moral discurrían simultáneamente y como complemento al férreo discurso oficial, del mismo modo que la masculinidad podría

---

<sup>416</sup> *Íbid.*, p. 16.

<sup>417</sup> *Íbid.*

<sup>418</sup> Sobre el concepto de «perversión», ver el capítulo *Passionate (Dis)Attachments, or, Judith Butler as a Reader of Freud*. En Žizek, S. (1999). *The Ticklish Subject* (pp.245-312). Verso Books.

desplegarse en líneas subalternas que reforzaban el modelo hegemónico. Cierta transgresión es necesaria para el correcto funcionamiento de la autoridad; el propio Zizek recomienda proceder con cautela: olvidad esa idea de que el poder se toma en serio a sí mismo y que la risa es liberadora. No, también hay una risa cínica totalitaria. El poder necesita la comedia obscena para reproducirse (Zizek, como se citó en Campbell, 2007).

Acomodada hacia la conquista amorosa, la virilidad guerrera quedó contenida en una masculinidad que no por presentarse poco agraciada resultaba menos atractiva para los espectadores, especialmente si venía acompañada de un cada vez más destapado cuerpo femenino. Lecturas como la de Tatiana Pavlovic (2003) apuntan a las posibilidades si no transgresoras, sí sugestivas de estas películas, capaces de llevar al extremo los modelos de masculinidad y, con ello, revelar las costuras de la misma como construcción social y performativa. A medida que avanza la década de 1970, las ansiedades por representar la virilidad entendida como desempeño sexual en el matrimonio son tema preferente de buena parte de las comedias, muchas de ellas pertenecientes a la denominada «tercera vía» impulsada por el productor José Luis Dibildos. *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *Sex o no sex* (Julio Diamante, 1974), son algunos ejemplos de las tribulaciones del hombre español en el umbral de la Transición.



# Capítulo 8

**Moderno pero  
español**

Manolo Escobar y el  
estrellato masculino

En su estudio sobre el *star system* español de los años cuarenta, Ángel Comas (2004) ofrece una primera tipología de los arquetipos masculinos autóctonos distinguiendo militares de civiles, pero también subrayando la procedencia de las estrellas de ámbitos como el folclore, el toreo y, en menor medida, el fútbol<sup>419</sup>. Si bien es cierto que el género de la española musical privilegiaba a las protagonistas femeninas, la notoriedad de figuras como Antonio Molina, Juanito Valderrama o Luis Mariano en la década de los cincuenta prueban que la voz masculina era capaz de granjear éxitos similares.

Considerando, sin embargo, el sentido que Richard Dyer (1979/1998) otorga a las estrellas como imágenes complejas construidas dentro de una lógica capitalista de producción y consumo, el caso del cantante Manolo Escobar en el periodo desarrollista resulta el mejor ejemplo para analizar los mecanismos del estrellato masculino y la malla ideológica que opera a través del mismo en términos de refuerzo de valores, compensación y carisma.

Más allá de las coordenadas cronológicas, la elección de Manolo Escobar como estudio de caso viene determinada por el éxito sin precedentes de su figura, en tanto emblemática y trascendente; más poderosa y útil que la de Antonio Molina o Juanito Valderrama y ante todo capaz de articular significados identitarios de españolidad y hombría en fechas tan recientes y plenamente democráticas. Me refiero a la celebración de la victoria de la selección española de fútbol en la Eurocopa de 2008 y el Mundial del 2010, en las que el cantante interpretó uno de sus temas más famosos. El pasodoble «Viva España», pieza de origen foráneo alumbrada en 1971 por los compositores belgas Leo Caerts y Leo Rozenstraten, recogía en su letra en neerlandés flamenco la mirada exotizada de una tierra de sol, playa y temperamento ardiente, y pronto se convirtió en un éxito en toda Europa. En 1973 fue grabada por Manolo Escobar, adaptándose los versos al español pero conservando, en esencia, el sentido mitificador del pasodoble. Esta suerte de reapropiación difuminó la procedencia original de la obra y facilitó que muchos la sintieran propia, operando a nivel emocional como himno oficioso de un país que, en plena recesión

---

<sup>419</sup> Comas destaca la película *Campeones* (Ramón Torrado, 1942) como un hito irrepetible en el cine español, que sólo aprovechó « esporádica y modestamente el renombre de sus ídolos » (Comas, 2004, p.88). Pero lo cierto es que en los años cincuenta la temática futbolística encuentra acomodo en el cine franquista, especialmente a través de jugadores como Ladislao Kubala o Alfredo Di Stéfano. Este último protagonizó las películas *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) y *La batalla del domingo* (Luis Marquina, 1963), pensadas para su lucimiento pero también como correa de transmisión de un modelo de ciudadano modélico de férreos principios morales (Simón Sanjurjo, 2012).

económica, había logrado alzarse campeón deportivo en dos ocasiones consecutivas<sup>420</sup>.

En términos generales, el interés por la figura del artista almeriense es relativamente reciente y equivalente en sus análisis, siendo habituales las lecturas de su cancionero y su filmografía como parte de la construcción de la identidad nacional a través de argumentos comerciales en apariencia destinados al lucimiento del artista<sup>421</sup>. A este respecto, destaca por su carácter pionero el estudio de Justin Crumbaugh (2002) desde la óptica de los *tourism studies*, y la posibilidad de desentrañar la utilización política de Manolo Escobar dentro de la nueva lógica aperturista. En la misma línea, el análisis que emprende Aintzane Rincón en *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)* es uno de los pocos que presenta una radiografía de Manolo Escobar como estereotipo del macho ibérico a través de una revisión más o menos pormenorizada de su filmografía. En este acercamiento, Rincón presenta a Escobar como representante de un ideal de masculinidad nacional surgido de los efectos de la industria turística sobre las dinámicas relacionales de la sociedad española, de acuerdo, por tanto, al modelo del Tenorio turístico y la retórica cinegética. Al mismo tiempo, su apariencia sobria y austera contrarrestaba las modas yeyés, personificadas en su mayoría por su *partenaire* filmico Concha Velasco:

Manolo Escobar respondió, en cuerpo y alma, a un ideal de masculinidad nacional cargado de autenticidad, es decir, no contaminado por modernismos perturbadores . [...] El macho ibérico era la antítesis del hombre melencólico y se caracterizó, entre otras cosas, por su instinto sexual, por su potencial viril heterosexual. El don Juan turístico, galante y piropado, era el más fiel representante de aquella identidad viril patriótica. (Rincón, 2014, p. 261)

Películas como *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1965) o *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970) marcan el interés del personaje de Escobar como voz de una masculinidad subalterna, que opera al mismo tiempo como elemento compensatorio

---

<sup>420</sup> Para comprender las implicaciones del fútbol en el fomento del sentimiento nacional, ver De La Madrid Álvarez, J. C. (2012). *Una patria posible. Fútbol y nacionalismo en España*. Trea.

<sup>421</sup> Alonso González, C. (2010). Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta. Entre la representación y la negociación. En C. Alonso González (coord.) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 205-232). ICCMU; Huerta Floriano, M. A y Pérez Morán, E. (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, (68), 189-216. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-974>; Otaola González, P. (2015). Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (7), 33-52; Viadero Carral, G. (2015). El discurso nacionalista español en el cine del tardofranquismo: *Un beso en el puerto* (1966). En M. E. Camarero y M. Marcos Ramos (coords.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 1 (pp. 192-204). Universidad de Salamanca.

para el espectador y vehículo más apto para simbolizar la *diferencia* española. Promesa de ascenso social; imagen honrada y sencilla pero con cierto *sex appeal*; y un cancionero de sesgo popular, son algunas de las claves que ayudan a identificar el éxito comercial de Manolo Escobar como arquetipo aplaudido del estrellato masculino y figura que concentra una tendencia que he denominado masculinización de la nación, por oposición al término empleado por Jo Labanyi a propósito de la inclinación cinematográfica del primer franquismo por las heroínas de la patria, *feminizing nation*. A través de un repaso más amplio a su dilatada filmografía y la necesaria revisión de fuentes hemerográficas, trataré de aportar una visión integradora de su figura, probando que, en el modelo ofrecido en sus películas, pervivían los mismos rasgos prescritos para el ejercicio de la masculinidad española franquista: productividad y dominio sobre las mujeres.

En la siguiente tabla se incluye una selección filmica que presenta cuatro variables clasificatorias, pudiendo en algunos casos encuadrarse la película en más de una. Bajo el epígrafe *faceta productiva* se han dispuesto aquellas películas en las que pueda advertirse, bien argumentalmente, bien a través del cancionero en momentos concretos, la asimilación masculinidad-trabajo que se ha ido distinguiendo; *faceta artística* hace referencia a las producciones en las que el protagonista se dedique o aspire al mundo del espectáculo; la *faceta donjuanesca* equivale a aquellas películas que presenten argumentos o situaciones claramente relacionadas con la vertiente de conquista romántico-sexual de mujeres (normalmente extranjeras); en *guerra de sexos* se incluye el ciclo filmico que Manolo Escobar compartió con Concha Velasco como pareja artística.

*Tabla 7.* Filmografía completa de Manolo Escobar clasificada en cuatro variables. Fuente: Elaboración

propia

Película	Faceta productiva	Faceta artística	Faceta donjuanesca	Guerra de sexos
<i>Los guerrilleros</i> (Pedro L. Ramírez, 1962)				
<i>Mi canción es para ti</i> (Ramón Torrado, 1965)				
<i>Un beso en el puerto</i> (Ramón Torrado, 1965)				
<i>El Padre Manolo</i> (Ramón Torrado, 1966)				
<i>Pero...¿en qué país vivimos!</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1967)				
<i>Relaciones casi públicas</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1968)				
<i>Juicio de faldas</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1969)				
<i>En un lugar de la Manga</i> (Mariano Ozores, 1970)				
<i>Me debes un muerto</i> (José Luis Sáenz de Heredia, 1971)				
<i>Entre dos amores</i> (Luis Lucia, 1972)				
<i>Me has hecho perder el juicio</i> (Juan de Orduña, 1973)				
<i>Cuando los niños vienen de Marsella</i> (José Luis Saénz de Heredia, 1974)				
<i>Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?</i> (Tulio Demicheli, 1975)				
<i>La mujer es un buen negocio</i> (Valerio				

Lazarov, 1976)				
<i>Todo es posible en Granada</i> (Rafael Romero-Marchent, 1982)				

Se han dejado fuera las películas posteriores a 1976, correspondientes al periodo de transición democrática: *Préstamela esta noche* (Tulio Demicheli, 1977), *Donde hay patrón...* (Mariano Ozores, 1978), *Alejandra mon amour* (Julio Saraceni, 1979) y *¿Dónde estará mi niño?* (Luis María Delgado, 1980). Se incluye, no obstante, el último largometraje del artista, estrenado en 1982, por cuanto supone de revisión de una de sus películas más taquilleras, *En un lugar de la Manga*, y el sentido conclusivo que propone a la trayectoria de Manolo Escobar en el cine.

Del mismo modo, no ahondaré en la película *El padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967), que entiendo forma parte de una veta cinematográfica emanada del Concilio Vaticano II y la secularización de la Iglesia católica, en la línea de cintas como *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967), *Sor yeyé* (Ramón Fernández, 1967) o *El padre coplillas* (Ramón Comas, 1968), protagonizada esta última por el cantante Juanito Valderrama<sup>422</sup>.

## 8.1. Un hombre del campo: masculinidad productiva y mito *self-made*

### 8.1.1. De carros y capotes o algunas consideraciones previas sobre los héroes del plan de desarrollo

Umberto Eco (1964/1984) explicó la mecánica mitopoética desarrollada en la sociedad de consumo de masas como proceso sujeto a lo simbólico de las imágenes, a la unidad establecida entre la imagen y la finalidad o aspiración concreta que conseguía representar. Empleó para ello una figura paradigmática de la cultura popular estadounidense, el personaje de cómic Superman, al que definió como un héroe cuyos poderes sobrenaturales no importaban tanto a los lectores como su personificación prototípica de un hombre mediocre (tímido, miope, asalariado): «en una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las

<sup>422</sup> Para un análisis completo del cine religioso de este periodo remitimos al estudio de Jorge Pérez *Confessional Cinema: Religion, Film and Modernity in Spain's Development Years, 1960-1975*. University of Toronto Press, 2017.

exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer» (p. 258).

El héroe, aun con lógicas capacidades sobrehumanas que tienen por objetivo suministrar imágenes sorprendentes, lo será por cuanto se perciben en él una serie de virtudes humanizadas, entre las que destacan aquellas vinculadas a los preceptos del buen ciudadano: humilde, bondadoso, servicial, con gran sentido de la justicia y valores morales. Pero muy especialmente el héroe popular deberá proveer un cierto reflejo en el que reconocerse al menos de manera parcial. Bajo estos parámetros, es posible explicar el éxito de figuras tan dispares como Elvis Presley, Manolo Escobar o El Cordobés.

El antropólogo Peter Stromberg (1990) ubicaba en el primero, Presley, el modelo de la ideología consumista estadounidense, explicando la popularidad del cantante en términos de clase. En este sentido, su eterno atractivo para la clase blanca trabajadora y la clase media baja se basaba en un no poco importante asunto de lealtad: las entrevistas con fans subrayan continuamente la importancia del hecho de que nunca olvidara sus raíces, su propia base en la clase trabajadora. Elvis, a medida que aumentaban sus ingresos, no se dejó seducir por los símbolos de estatus de la clase alta. Sus valores [...] permanecieron arraigados a la clase trabajadora (Stromberg, 1990).

Desde luego, podemos advertir en el caso de Elvis puntos en común con Manolo Escobar, no sólo en un asunto estrictamente filmográfico, después de todo, ambas estrellas disfrutaron de un éxito en mayor o menor medida parejo en las pantallas: Escobar se inicia en el cine cuando Elvis es ya un fenómeno asentado; ambos artistas comparten un periplo vital tradicionalmente definido en la expresión *rags to riches* (de la pobreza a la riqueza); ubicaciones veraniegas de algunas de sus películas, intercambiando las playas de Hawái por el enclave turístico de Benidorm; incluso cabría apuntar una cierta similitud en la elección capilar. Pero sin duda el sustrato común de ambos mitos se relaciona con el grueso de sus audiencias y el efecto que ambos causan sobre ellas.

Como reconocido experto en la figura de Presley en tanto icono musical y mediático, el investigador Mark Duffet (2000) enfrenta la entrevista realizada a uno de los fans del artista con la ideología del consumismo que Peter Stromberg proponía, por la cual las *celebrities* actuaban como mediadoras entre la realidad y el paraíso —entendido éste como el éxito—. Según Stromberg, su deificación resultaba previsible: se trata de figuras aspiracionales que mantienen rasgos que, amplificadas por las revistas, los atan al mundo de los «mortales», prometiendo a sus fans una transformación idéntica.

Para Duffet (2000) esa aproximación, y en general el tratamiento habitual para con los fans, se lleva a cabo de manera especulativa, ignorando las percepciones de las audiencias como algo verdaderamente relevante a la hora de comprender los procesos de circulación y alcance de los ídolos populares y sus efectos sobre la sociedad. Por ello, en su propuesta de «escuchar a los que escuchan», la cualidad consumista del fan se desmonta apuntando a un elemento de vital importancia, el reconocimiento de las audiencias como protectoras de la estrella:

John no estaba interesado en lo que Elvis pudiera hacer por él materialmente, si no en cómo él podría ayudar a Elvis. Había un fuerte sentimiento de querer ayudar y proteger a su héroe. Más que el interés propio, la lealtad era uno de los principios que guiaban su causa. (Duffet, 2000, pp. 84-85)

Es posible encontrar esa misma lealtad en los seguidores del cantante almeriense. Tomaremos como ejemplo el reportaje publicado en *Blanco y Negro* en octubre de 1975 dentro de la sección «Ídolos sin pedestal». Bajo el título «Manolo Escobar, un cantador para un pueblo» es posible leer el destacado: «El hombre que las mujeres mayores quisieran tener por hijo; las de treinta a cuarenta, por marido o hermano, y las jóvenes por novio». Ilustran la publicación varias imágenes: una hilera de mujeres jóvenes esperando para ver al cantante, que aparece en otra de las fotografías sentado hablando frente a lo que puede interpretarse como una madre con dos niñas pequeñas de expresión alegre por haber obtenido un autógrafo del artista. Más abajo, la instantánea de un beso a una fan, y por último, un Escobar que compadrea con el hombre sentado a su derecha. Como complemento a esta última imagen, a lo largo del reportaje se hace alusión a la particularidad de que ese fervor ante el público femenino no incurra en envidias por parte del sector masculino, concluyendo que son sus cualidades de hombre sencillo, cabal y de confianza, las que median sus amistades con los hombres: «irradia confianza y amistad. No es presuntuoso y jamás nadie le ha oído hablar mal de un compañero».

Ese tupé que luce puede parecer cursi y anticuado en ciertos estamentos de nuestra sociedad, pero es el mismo que muchas tardes se hacen miles de obreros ante el espejo roto de su taller o en la fábrica a la hora de salir del trabajo para ir a echar la partida de mus o dominó, o tomarse un chato. Sus gustos son similares. Es aficionado al fútbol, del Barça. Le gusta el ciclismo [...] le aburre Wagner y si tiene que elegir música clásica se va a la de Bretón, Falla, Albéniz... Sabor español, como su canción,

puramente popular.<sup>423</sup>

Unos años más tarde, el crítico musical Lauren Postigo apostillaría con su habitual tono fanfarrón ese entusiasmo popular por la figura de Escobar en términos de sencillez e intrascendencia, en el espacio concedido al artista dentro de la que fue la última emisión del programa televisivo *Cantares* (Miguel de la Hoz, 1978), retransmitido el 1 de diciembre de 1978.

El caso de Manolo Escobar no es extraño en nuestro país. De siempre España tuvo necesidad de cancioneros populares con letras sencillas e intrascendentes, músicas fáciles en consonancia con los gustos del pueblo, que es el que en definitiva cuenta. Y ahí, ahí estriba el éxito de Manolo Escobar, en su sencillez, en su forma de cantar llana y sin complicaciones, adaptándose a los gustos de ese público que se ve reflejado en él. De ese público que forman campesinos, labriegos, trabajadores y gente del pueblo. Ese público que sigue cantando la pérdida de un carro, que respira la alegría de un cortijo blanco, que llora el recuerdo de una madre y que se solaza con el ritmo del porompompero. A ese público, a ese público es al que le canta Manolo Escobar. Y ese público agradecido y fiel le paga en justa reciprocidad aireando sus canciones por campos y caminos, por calles y plazas de pueblos olvidados y por grises de cementos de barrios obreros. Es la comunión del pueblo con sus cantores populares.

Tras una presentación que no deja lugar a dudas sobre el temperamento sentimental de las audiencias para con el artista almeriense, Postigo insiste en la simplicidad de un cancionero que presupone demasiado fácil y falto de seriedad. Manolo responde tajante que perder un carro no es un asunto serio, si no «seriesísimo», pues «el que pierde un carro es porque no tiene un Mercedes y le debe sentar fatal perder un carro».

Después de todo, él mismo conocía muy bien las dificultades del trabajo de ese pueblo al que le cantaba. Nacido en Almería en 1931, Manuel García Escobar fue el quinto de diez hermanos de un matrimonio que se enfrentó a los embistes de la posguerra permutando un trabajo en el campo, otrora provechoso, por la apertura de una pequeña fonda que no remontó la economía familiar. Con tan solo doce años, Manolo y sus dos hermanos mayores, Baldomero y Salvador, emigran a Barcelona, desde donde proveen al resto del clan. Desde el barrio Chino, colocado Salvador como albañil, el estraperlo fue una de las salidas recurrentes para Baldomero, con la colaboración de un jovencísimo Manolo que muy pronto inició su periplo laboral: industria metalúrgica, aprendiz de

---

<sup>423</sup> Adrio, M. (1975, 25 de octubre). «Manolo Escobar, un cantaor para un pueblo». *Blanco y Negro*, nº3312, p. 56.

ebanista y peón de albañil. Compaginando el trabajo con el estudio nocturno, los tres hermanos, que posteriormente se trasladarían a Badalona para reunirse con el resto de la familia, consiguieron el bachiller elemental, lo que les permitió optar, y aprobar, las oposiciones para auxiliar de Correos al tiempo que comenzaban su trayectoria artística en verbenas callejeras y concursos bajo el nombre «Manolo Escobar y sus guitarras».

No resulta complicado reparar en las resonancias vitales de Manolo con las de muchos españoles que por esas mismas fechas emprendían la marcha forzosa a las grandes ciudades o capitales de provincia. Basta un simple vistazo a los saldos migratorios de las diferentes provincias andaluzas para comprender que la trayectoria de Manolo Escobar no podía resultar anómala.

Los datos arrojados por el Instituto de Estadística de Andalucía destacan la magnitud de la emigración a partir de 1950 y durante las siguientes tres décadas, con un saldo migratorio negativo neto de -1.751.000 efectivos, concentrando la provincia de Córdoba más de la mitad de las pérdidas (*Un siglo de demografía en Andalucía*, 1999, p. 58). De modo sintético podemos concluir que el éxodo rural se intensifica de manera singular entre 1960 y 1975, tras la aplicación del Plan de Estabilización de 1959 y la transformación acelerada del modelo agrario dominante a uno de perfil industrial. Junto con un poblamiento cada vez más litoralizado, motivado por el sector turístico, Madrid, Barcelona y Vizcaya, así como otras capitales provinciales experimentarían tasas de crecimiento inusitadas (Reques Velasco, 2017; Reyes Corredera et al., 2022).

Se comprende de este modo que las figuras heroicas que triunfen entre las clases populares sean precisamente aquellas que compartan un mismo pasado de miseria, superación y abandono del campo. En uno de los mejores y más tempranos análisis sobre el torero Manuel Benítez, «el Cordobés», el periodista Eduardo García Rico (1971) reconoce en la figura del diestro más popular del franquismo a un nuevo grupo social proletarizado, nacido de los fenómenos migratorios interiores, que en los años del «milagro español» hubo de fabricar su propia mitología en un sentido compensatorio muy similar al que podemos advertir para el caso de Manolo Escobar:

A estos hombres que en 1960 emprendían el destierro, seguramente para siempre, encandilados por la gran ciudad lejana, los han fabricado, como a “El Cordobés”, tres años de guerra civil, los diez difíciles, casi desesperados, cuarenta, los diez esperanzadores cincuenta; están hechos de largas estaciones de paro, largos soles de ínfima recompensa, largas, endémicas necesidades, largos desalientos. “El Cordobés”

es su cifra, y cualquiera de ellos puede ser “El Cordobés. (p. 55)

El análisis de la fenomenología mítica de Benítez empieza con el conocido trabajo de Dominique Lapierre y Larry Collins, *O llevarás luto por mí* (1968), quienes aprovechan la figura del matador para relatar las consecuencias de la guerra civil. El repaso biográfico del torero alcanza solamente el año 1967, pero resulta suficiente para trazar las claves de un muchacho que vio en los toros un modo urgente de conseguir dinero para sacar a su familia de la miseria. Así se lo hizo saber a su hermana Angelita en un ya famoso aforismo: «o te compro una casa o llevarás luto por mí».

Si los hermanos mayores de Manolo Escobar sobrevivían a duras penas combinado el estraperlo con la construcción, El Cordobés fue detenido en varias ocasiones por robos y hurtos menores en su Andalucía natal, para terminar trabajando también como albañil en Madrid mientras insistía en una vocación taurina vista como liberación y garantía de una vida mejor. En este sentido García Rico no reconoce rasgos singulares en Benítez, a quien define como «un andaluz, un andaluz del pueblo, tal vez más voluntarioso que los otros, tal vez más terco y tenaz, tal vez con más heridas y más hambre. No estaba ungido por ninguna gracia especial» (1971, p. 22).

Fue en cierta medida su carácter corriente la herramienta empleada por Rafael Sánchez «El Pipo», su descubridor y apoderado hasta el año 1962, y quien mediatizó hábilmente su imagen por medio de eslóganes como «el torero de los pobres» o «solo ante el peligro». El canal de distribución del mito corrió a cargo del periodista Tico Medina, altavoz publicitario a nivel nacional y guionista de la primera de las películas que protagonizaría el torero, *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962).

Entendida como una extensión más de la campaña publicitaria emprendida por Rafael Sánchez, la película explota la veta emocional de los avatares de El Cordobés con un argumento que pretende ser reflejo de una vida de miseria y esfuerzo recompensada con el éxito final. *Aprendiendo a morir* muestra a un joven Manuel Benítez siempre dispuesto a poner alma y cuerpo en el ruedo, que desde el primer momento apuesta por su dignidad. Al recriminarle el dueño de una ganadería que haya matado a su mejor ejemplar, aludiendo al valor económico, responde Benítez que un toro vale menos que un hombre. En la secuencia posterior, durmiendo ya en el calabozo, otro reo le pregunta si su ambición es el dinero, si no conoce acaso la vocación, «algo que te agarra, que no te deja vivir. Un tormento que te sigue a todas partes y contra el que no puedes luchar». De nuevo,

El Cordobés responde desde las entrañas, como lo haría cualquier muchacho pobre ante una definición tan ambigua: «claro que lo he sentido. El hambre».

No es el éxito el motor de su arrojo, sino el empeño de sacar de la pobreza a su hermana viuda y sus tres sobrinos. Roba naranjas y gallinas si es necesario. Recorre carreteras y pueblos buscando un instante de suerte para probar su valía. Esquiva a la muerte pero conoce las heridas y el reposo. Sustituye el capote y las banderillas por el cemento y los escombros de la construcción... Al fin, la oportunidad para demostrar un talento del que él mismo comienza ya a dudar. Se termina la penitencia y da comienzo un camino en el que no vacila en auxiliar a los suyos. Es fácil que el espectador reconozca en Benítez a un igual. La película insiste en mostrar unas cualidades humanas excepcionales e insólitas en el mundo del toreo. Sirva de ejemplo la actitud altiva con la que un afamado diestro se niega a llevarlo en su espacioso coche cuando éste le para en carretera; una vez consagrado, El Cordobés, no sólo recoge del arcén a un hombre de mediana edad de camino al trabajo, sino que se ocupa personalmente de comprarle una bicicleta para facilitarle el trayecto diario de siete kilómetros.

Por otro lado, más allá del sentido promocional del film, es posible reconocer en el apartado puramente cinematográfico ciertas calidades que se suman a su efectismo sentimental, y permiten encuadrar su producción dentro de una trayectoria de cine popular no necesariamente exento de valor artístico. Frente a la segunda película dedicada al personaje de Benítez, *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963), rodada ya en Eastmancolor y con un argumento que destruye el sentido biográfico de *Aprendido a morir*; la propuesta de Lazaga es una de las once producciones de Naga Films, inmediatamente anterior a *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) y a la comedia taurina de José María Forqué *La becerrada* (1963), y cuenta en su equipo con Alfredo Fraile<sup>424</sup> y Gil Parrondo en materia de fotografía y decorados, respectivamente.

---

<sup>424</sup> En las numerosas escenas de carreteras y caminos que se suceden en la película, resulta inevitable el recuerdo del trabajo de Alfredo Fraile como director de fotografía en *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), pero también es pertinente señalar su participación en el filme *A las cinco de la tarde* (1960), del mismo director. Inspirada en la obra teatral *La Cornada*, de Alfonso Sastre, que es también coguionista, y con un título evocador de los versos lorquianos, Bardem presenta un drama psicológico ambientado en el mundo de los matadores como escenario desmitificado, humano y carente de toda fascinación.



---

[Fig.56] El Cordobés en *Aprendiendo a morir*

---

practican los aspirantes a toreros. El propio carretón taurino queda insinuado en la carretilla con escombros que el protagonista empuja y que se usa como corte para unir ambas realidades [Fig.56].

Duncan Wheeler (2017) atribuye la menor repercusión de *Chantaje a un torero* no sólo a una calidad artística también menor en términos generales, sino al mayor sentido crítico de esta segunda propuesta, que deja a un lado la versión dulcificada y aspiracional de la vida del protagonista, para ofrecer la visión de una sociedad menos benévola. En efecto, el argumento de esta segunda producción dista mucho de una historia amable de superación y sacrificio. Tras un primer fracaso en el ruedo, el Cordobés ingresa en una pandilla criminal, engatusando y robando a turistas extranjeras hasta verse involucrado en un altercado por el que es condenado a prisión. Lejos de justificar las actividades delictivas como medio de supervivencia, como sucede con el robo de naranjas en *Aprendiendo a morir*, la película muestra a un protagonista díscolo, desencantado al ver que su amigo y no él consigue triunfar como torero. Su arco de redención se produce a través del paso por la cárcel y la amistad que establece allí con un cura, el compasivo padre Andrés, quien le revela «la otra cara de Madrid», la ciudad chabolista a la que todos parecen dar la espalda salvo la caridad cristiana. A este respecto apunta Duncan Wheeler que las imágenes de los

Cabe destacar, por la belleza y fuerza compositiva, los planos que se suceden al inicio de la película, en los que vemos al protagonista entrar en un cobertizo para robar el estoque y matar al toro de la finca de la que previamente le habían echado el mayoral y caballista de una paliza [Fig.56]. En su búsqueda de la herramienta, la luz de la luna ilumina la ristra de ajos que pende del techo sobre el carretón taurino, instantes después, un contrapicado desde el arcón donde reposa el estoque nos devuelve la sonrisa del torero, al fin armado. En otra secuencia, alusiva a la temporada que pasa el protagonista trabajando en la construcción, el montaje es también sugestivo: la verticalidad del esqueleto de hormigón del edificio contrasta con la arboleda de los exteriores donde

arrabales anticipan la miseria que muestra *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), pero sin haber sufrido la película sobre El Cordobés problemas con la censura como sí ocurrió en el caso de esta última. En opinión de Wheeler (2017), es la buena imagen de la Iglesia y el cierre redentor y feliz los que explican este hecho.

Desde mi punto de vista, las imágenes de la barriada chabolista son, si no circunstanciales, sí escasamente problemáticas. Lejos de plantear algún tipo de crítica, suponen apenas un telón de fondo de dos minutos de duración para mostrar la misericordia del cura y fortalecer el vínculo entre éste y el protagonista. La secuencia marca el punto de inflexión en la actitud del torero, que podría haber aprovechado la ausencia del padre Andrés para fugarse, pero decide permanecer en el buen camino y cumplir el tiempo que resta de condena. El montaje así nos lo muestra: de regreso a la prisión aparece realizando trabajos manuales y finalmente ganándose su libertad por buena conducta. Completamente renovado, El Cordobés sale de prisión con una segunda oportunidad en el ruedo gracias a la fe en él depositada por su padrino eclesiástico, al fin y al cabo, parte de su labor como pastor de ovejas descarriadas, pero también el mismo protagonista aprende una valiosa lección sobre los frutos del trabajo, el esfuerzo y la buena voluntad. El padre Andrés volverá a confiar en él cuando se encuentre chantajeado por sus antiguos compañeros de fechorías, y eventualmente logrará que paguen por sus males al tiempo que el torero es sacado a hombros de la plaza en el esperado desenlace feliz.

No es de extrañar que el público prefiriese la versión complaciente de la vida del diestro como ejemplo de superación vicaria. Tan sólo unos años antes, en 1961, se había editado *Yo era un torerillo errante. Biografía novelada de Manuel El Cordobés*, escrita por Rafael Alcalá, que presentaba una imagen de El Cordobés más acorde con el mito. Borracho, lascivo, el torero que interpreta Manuel Benítez al comienzo de la película de Rafael Gil responde más al prototipo ligón que más tarde poblaría las comedias ambientadas en la costa mediterránea, pero comulgaba poco con el ideal aspiracional de la figura del torero.

### **8.1.2. Masculinidad productiva: análisis de la filmografía seleccionada**

Volviendo al caso de Escobar, y de acuerdo a la clasificación propuesta, contamos

con al menos ocho películas – *Los guerrilleros* (Pedro L. Ramírez, 1962), *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1965), *Mi canción es para ti* (Ramón Torrado, 1966), *Juicio de Faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968), *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970), *Entre dos amores* (Luís Lucía, 1972), *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976) y *Todo es posible en Granada* (1982)— en las que se explota la faceta productiva de la masculinidad, mostrando a un Manolo Escobar que, o bien desempeña oficios manuales alejados del mundo del espectáculo, o bien representa al trabajador común a través de números musicales.

En ese sentido, su debut cinematográfico en *Los guerrilleros* (Pedro L. Ramírez, 1962), ambientada en la España napoleónica, más que una demostración de su imagen de trabajador corriente, reviste a la figura de Manolo Escobar de un sentido patriótico todavía más potente. El artista almeriense representa aquí la resistencia popular a los franceses y la antesala de la batalla de Bailén, donde se dirigen los habitantes del pueblo liberado al término del film. No parece casual que para el repertorio musical, además de «El Porompompero», por aquel entonces bien conocido por el público, se seleccionase la canción «Yo soy un hombre del campo», grabada en 1960 con Discos Belter para el EP *España mi embajadora*.

Yo soy un hombre del campo  
No entiendo ni sé de letras  
Pero, pero soy de una opinión  
Pero soy de una opinión  
Que el que me busca me encuentra  
[...]  
Andalucía es la tierra  
Del vino y del aguardiente  
De las, de las mujeres bonitas  
Y de los hombres valientes

Encontramos en los versos la alusión a ese público llano, campesino u obrero, «de condición modesta, no bien preparados culturalmente, pero con una gran inteligencia natural y una gran intuición para captar lo que es auténtico».<sup>125</sup> Musicalmente, la mistificación de la Andalucía rural como tierra de hombres valientes y mujeres bellas se

---

<sup>125</sup> Adrio, M. (1975, 25 de octubre). «Manolo Escobar, un cantaor para un pueblo». *Blanco y Negro*, nº3312, p. 55.

produce combinando la escala andaluza con el pasodoble (Alonso, 2010, p. 218), en una idealización heroica que para Vázquez Montalbán (1972/2000) encuentra equivalente en «Yo soy mexicano» de Jorge Negrete.

Pero, ¿era Manolo un hombre del campo?. Periodistas como Antonio Burgos negaban rotundamente la veracidad del mito y argüían la conveniencia de perpetuar como patrimonio popular a quien funcionaba como correa de transmisión ideológica de los valores dominantes. Tan sólo un año después de reflexionar sobre la transformación de El Cordobés en un advenedizo de la jet set española,<sup>426</sup> Burgos presentaba a Escobar como producto nacional-folklorista que opacaba lo auténticamente popular (cantautores como Raimon, Luis Llach...):

Manolo Escobar es un valor dado, absoluto; no es resultado de condición social y cultural alguna. Manolo Escobar —viene a decirnos la manipulación del nacional-folklorismo— es así porque está bien que sea así. Si se sigue su ejemplo, en la actividad laboral de cada cual, todos pueden llegar a la prosperidad, al bienestar, en definitiva, al desclasamiento, en una utilización del mito paralela a la de Manuel Benítez “El Cordobés”, en la que incluso habría algún día que estudiar el componente mágico del cabello, ya que en una sociedad peinada uniformemente, el tupé de Escobar ha debido cumplir una función análoga al flequillo de Benítez.<sup>427</sup>

Entre las voces coincidentes con el análisis de Burgos destaca la propuesta del crítico literario Andrés Amorós en su ensayo *Subliteraturas* editado en 1974, un estudio reflexivo de las figuras de Manolo Escobar y Raphael a través de sendos cancioneros. Para Amorós (1974), la pulsión sentimental de este último se enfrentaba al universo «sólidamente anclado en el folklore andaluz abaratado y convencionalizado para un más amplio consumo» (p. 98) que representaba Escobar.

El análisis de Amorós recogía únicamente las letras de su repertorio, que extrapolaba como rasgos de un personaje que, en líneas generales, y como han ratificado con posterioridad análisis desarrollados ya desde el marco propiamente musicológico,<sup>428</sup>

---

<sup>426</sup> Se trata del artículo «Manuel Benítez. Filósofo Cordobés». Notas para una ideología del desclasamiento, publicado el 18 de enero de 1975 en el número 641-642 de la revista *Triunfo*.

<sup>427</sup> Burgos, A. (1976, 8 de mayo). «Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo». *Triunfo*, n.º 693, pp. 42-43.

<sup>428</sup> Celsa Alonso concluye que la clave del éxito del producto Escobar recae precisamente en la capacidad de su repertorio para mezclar hábilmente «seudofolklore andaluz, localismo (Almería, Andalucía), valores supuestamente nacionales (mistificación de lo rural, donjuanismo, patriarcado, chauvinismo, amor a las tradiciones y a la belleza de la mujer española, religiosidad y cierto recelo ante lo extranjero), sensibilidad hacia el tema de la emigración y recelos frente al turismo» (2010, p. 219).

quedaba definido entre lo tradicional y un leve barniz de modernismo. Al mismo tiempo trazaba unas breves líneas acerca de la imagen del cantante:

Siempre está sonriendo, como el anuncio de un dentífrico, y eso constituye un “rasgo distintivo” de este cantante. En una ocasión aparece limpiando una escopeta de caza que expresa gráficamente el ideal rural de señoría perceptible también en las cazadoras o gabardinas forradas de piel que luce el artista, junto a algún llamativo jersey o chaqueta que muestra su voluntad de acercamiento a las nuevas generaciones. (Amorós, 1974, p. 121)

Ya de ha comentado cómo la apariencia de Manolo Escobar se entendía propia de una masculinidad alineada con los estratos sociales medios-bajos. Su apariencia sobria, sus trajes y camisas, su tupé clásico, respondían a una pulcritud que contrarrestaba las modas juveniles yeyé. Él mismo se pronunciaba a este respecto: «Me gustan los Beatles, pero no sus melenas».<sup>429</sup>

Con la debida cautela que exige esta categoría de fuentes, la lectura de la biografía póstuma del artista, escrita por su sobrino Gabriel García, refuerza la veracidad de imagen explotada y contenida en la canción «Yo soy un hombre del campo»:

Nosotros nunca hemos tenido una estructura de equipo detrás: y yo me ocupaba de las decisiones artísticas; Baldomero, de los contratos; Salvador, de los tratos con la gente; y Juan del tema musical, y ya está. Pero si Baldomero nunca tuvo ni secretaria [...] No nos puedes comparar con el Dúo Dinámico, porque ellos estaban más preparados cultural e intelectualmente que nosotros, de manera que seguro que ellos entendieron este negocio paralelo mucho antes que nosotros [...] Piensa que no dejábamos de ser unos emigrantes de la Almería rural, prácticamente autodidactas en cuanto a los estudios, y que de manera inesperada consiguen un gran éxito y empiezan a recorrer España y parte del mundo, ganando dinero todos los días (García, 2014, pp. 39-40)

A partir de *Los guerrilleros*, Manolo Escobar encarna el prototipo de hombre corriente, honrado y trabajador, que desempeña los más diversos oficios: jornalero (*Mi canción es para ti*), empleado de gasolinera (*Un beso en el puerto*), camionero (*Juicio de faldas*), fabricante de guitarras (*En un lugar de la Manga*), camarero y revisor en el metro (*Me has hecho perder el juicio*)<sup>430</sup> limpiabotas (*La mujer es un buen negocio*) y guía turístico (*Todo es posible en Granada*). En algunas ocasiones, como *Mi canción es para ti* o *La*

---

<sup>429</sup> Adrio, M. (1975, 25 de octubre). «Manolo Escobar, un cantautor para un pueblo». *Blanco y Negro*, n.º 3312, p. 54.

<sup>430</sup> Pese a la indicación, no hemos incluido la película dentro de la categoría productiva, puesto que el desempeño laboral de Manolo en esta ocasión es más sugerido que mostrado activamente.

*mujer es un buen negocio*, los trabajos proletarizados son temporales, en un camino hacia su consagración como cantante. En el primer caso, el protagonista, Manolo, abandona con su amigo «Tumbaíto» el pueblo en el que crecieron para triunfar en Madrid en el mundo del espectáculo. Una vez allí, alojados en la pensión de una antigua amiga de la familia de Tumbaíto, se ven obligados a dedicarse a las faenas de la casa para sufragar comidas y pernocta, lo que da lugar a una curiosa secuencia que nos muestra a Manolo Escobar haciéndose cargo de la cocina. El momento se aprovecha para introducir el tema «Mi canción es para ti», que Manolo entona con cierto ánimo para aliviar la faena, a la manera en que cualquier mujer acostumbraba a hacer en esa situación. La predisposición del protagonista frente a su amigo Tumbaíto, que abandona las tareas a la menor oportunidad, se alimenta del recuerdo de su novia Amparo, a la que canta y en pos de la que realiza tantos esfuerzos, consciente en todo momento de que son escollos pasajeros en la consecución última del triunfo en los escenarios.

En otras películas, también son las escenas reservadas para los números musicales las que muestran al protagonista en actitud productiva, incluso cuando éste encarne a hombres millonarios. Es el caso de la película *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972), en la que Manolo interpreta a un famoso actor y cantante, razón que explica que algunos números musicales se encuadren dentro de los rodajes que el protagonista realiza, como la secuencia de apertura que inserta «El Porompompero» en el set de una producción ambientada en el Far West coreografiada por José Granero, o la puesta en escena del tema «Canto al trabajo», en lo que aparece indicado como la fábrica de cervezas El Águila.

Escrita por su hermano Juan García, la canción «Canto al trabajo» supone el mejor ejemplo de lo que ratificaba el Fuero del Trabajo de 1938, que aun modificado por la Ley Orgánica del Estado en 1967, continuaba disponiendo la obligatoriedad divina del trabajo.<sup>431</sup> Una pegadiza melodía con ecos de rumba llamaba a la unión del trabajador fabril, rural o marítimo a afrontar con regocijo lo que se entendía un mecanismo que

---

<sup>431</sup> La modificación planteada por la Ley Orgánica de 1967 en lo referido al Fuero del Trabajo, sancionaba la huelga —aún no denominada como tal— con arreglo a las leyes y no como delito de lesa patria. Por otro lado, se sumaba al Decreto 2354/1962, de 20 de septiembre, sobre procedimientos de formalización, conciliación y arbitraje en las relaciones colectivas de trabajo, que, en consonancia con la Ley de Convenios Colectivos Sindicales de 24 de abril de 1958, introducía una tímida autonomía al plantear la regulación formal de los conflictos colectivos, pero siempre con el objeto de garantizar la armonía y el control en el trabajo, en lo que fue un proceso lento que seguía sin asegurar a los trabajadores mecanismos de defensa de sus intereses frente al Estado. (Soto Carmona, 1998, pp. 41-42).

estimulaba el amor:

Con el corazón se puede cantar  
Mientras con amor se va trabajando

[...]

Y es que trabajar nos lo manda Dios  
Y es mucho mejor hacerlo cantando

[...]

Y es que trabajar es un don De Dios  
Y por trabajar se encuentra el amor

[...]

Trabajando en una fábrica  
Se oye el ritmo de las máquinas,

Lo mismo que por el campo

Se oye el ritmo del arado

Es la canción y el trabajo

La que marca ese compás,

Lo mismo que en los talleres,

Por el campo y por la mar

[...]

No me cansa mi trabajo,

Entre tantos compañeros

Que conmigo colaboran

Entrañables y sinceros.

Yo me emborracho con ellos

Cuando vamos a brindar,

Y la canción del trabajo

Se hace un himno a la amistad

No podemos ignorar la oportunidad del «Canto al trabajo» en un momento en el que la movilización obrera se había generalizado, especialmente en los sectores siderúrgico y metalúrgico, minero y de construcción, los más conflictivos entre los años 1963 y 1974 (Soto Carmona, 1998). La oleada huelguista iniciada en los años setenta dejó casos tan sonados como el de la construcción granadina de julio de 1970, la huelga de los trabajadores de SEAT en Barcelona, en octubre de 1971, o las luchas sociolaborales

iniciadas en los enclaves industriales de Vigo y Ferrol, que culminaron en sendas huelgas generales en 1972 (Gómez Alen, 2022).

Si bien *Entre dos amores* nos presenta un idílico ambiente fabril como fabulación cinematográfica —pues el tema musical es capturado dentro de la propia película como parte de un rodaje que realiza el protagonista—, el contexto social no era especialmente propicio para tales ideaciones, salvo si lo que se buscaba era un sentido pedagógico. Coincido, en este sentido, con el lúcido análisis planteado en *The Genocidal Genealogy of Francoism* por Antonio Míguez Macho, para quien el desmantelamiento del movimiento obrero y la proletarización de las clases trabajadoras forman parte de una violencia estatalizada que se manifestó simbólicamente en la conversión del 18 de julio en la Fiesta de Exaltación del Trabajo y el despliegue de una retórica laboral de plena armonía (Míguez Macho, 2016). Habida cuenta de la dura represión ejercida sobre aquellos trabajadores con actividad sindical en las huelgas de comienzos de la década, un llamamiento a la hermandad obrera inofensiva y diligente<sup>432</sup>, que colaboraba para el ejercicio laboral como deber impuesto por Dios, «para el cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y grandeza de la patria» (Art. 3. Fuero del Trabajo), se adivina un instrumento eficaz de propaganda contra la insurrección.

En el mismo sentido podemos analizar las imágenes referidas al sistema penitenciario que muestran otras de las películas de Escobar, ya desde sus primeras producciones. Es el caso de *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1965), *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973) y *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974), obras que muestran la prisión como espacio propicio para entonar una canción que, al tiempo que contribuye a la diégesis argumental, presenta a unos reos habituales y alegres, normalmente de etnia gitana.

La cárcel española es mostrada con descarada complacencia en la última producción referida, *Cuando los niños vienen de Marsella*. Como colofón, la prisión permite aquí a los protagonistas contraer matrimonio, y funciona como escenario del interludio musical «Soy un pobre presidiario», cuya letra alusiva a la privación de libertades, el

---

<sup>432</sup> En el discurso pronunciado en el Acto de Afirmación Sindical en Barcelona el 4 de julio de 1966, Franco animaba al diálogo entre obreros y empresarios, así como al perfeccionamiento de los sindicatos: «En la sociedad moderna ya no cabe el sindicalismo impulsor de una lucha de clases, que intenta minar el orden político y económico de una nación, poniendo todo en peligro. El sindicalismo de hoy necesita vivificar el proceso económico, social y evolutivo de nuestros días» (Río, 1968, p. 210).

arrepentimiento y la locura que el encierro provocan en el preso, contrasta con imágenes de constante algarabía. El falseamiento de la realidad carcelaria se consigue por medio de una filmación con el sello de Valerio Lazarov, que alterna planos aberrantes, libertad en los movimientos de cámara y un despliegue colorista de alegres banquetes y desfiles, siguiendo el estilo característico del realizador rumano. Esta visión idílica de la prisión redonda en una mofa a la silla eléctrica, que aparece presentada como elemento óptimo para la cocción de un par de huevos. Ocurrencia demasiado oportuna para poder considerarse fortuita y que abre dos vías: una posible lectura crítica de ironía autoconsciente (Lomas, 2021), considerando que en el propio número musical Sáenz de Heredia cita su obra de 1935 *La hija de Juan Simón*, en la que Angelillo entona por primera vez la canción —en la versión de 1957 también lo haría Antonio Molina— enfatizada por la realización de Lazarov; otra que nos devuelve al terreno de las violencias simbólicas: tan sólo nueve meses antes del estreno del filme el garrote vil era empleado por última vez para la ejecución del joven antifascista Salvador Puig Antich.

A este mosaico de escenas desplegado a lo largo de varias películas y personajes se contraponen un caso particularmente interesante que resume la función de Manolo Escobar como epítome de la masculinidad honrada, productiva y desarrollista. Nos referimos a *En un lugar de la Manga* película de evocador título dirigida por Mariano Ozores y estrenada en 1970, en la que Escobar actualizará, a su modo, otra de las figuras míticas incluidas por Ramiro de Maetzu en sus *Ensayos de simpatía* (1926), en un juego de palabras que adelanta la finalidad última de la cinta: la redefinición moderna de la tradición.<sup>433</sup>

Siguiendo a Justin Crumbaugh (2002), si la figura de Manolo Escobar funciona a la perfección como promesa de movilidad y ascenso social es gracias a su adhesión a la reinención turística que mercantilizaba la diferencia española como producto que opacaba la desigualdad y pobreza de las clases trabajadoras. El espejismo Escobar era un instrumento ideológico empleado no como oposición a una modernidad europea que permeaba sobre una tradición española entendida superior, sino precisamente como demostración de que en esas fricciones era posible llevar a cabo una redefinición moderna

---

<sup>433</sup> El título original que incluye el guion de manera provisional proponía otro curioso juego de palabras: «Mi complejo es turístico». El mismo puede consultarse en la caja 36/05613, del Archivo General de la Administración. También la caja 36/04210 incluye la solicitud de modificación por parte de la productora, si bien no constan los motivos para el cambio.

de lo tradicionalmente español, sin por ello sacrificarlo (Crumbaugh, 2002).

Ya hemos apuntado cómo el repertorio de Manolo Escobar es explícito en esa conjunción, especialmente por cuanto incorpora en sus letras elementos que apuntan directamente al recelo inicial para con los turistas. A nivel cinematográfico, esta narrativa antagónica se reproduce, de manera general, en el ciclo que el artista comparte con Concha Velasco, pero se revela definitiva en la cinta *En un lugar de la Manga*, penúltima película de la pareja. El cancionero de la película incluye el exitoso «Mi carro», pero incorpora un tema de título tan significativo como «Moderno pero español», así como una versión yeyé de la copla de Manuel Quiroga «A la lima y al limón».

Ambientada en La Manga del Mar Menor, la película narra los intentos de una promotora inmobiliaria por adquirir los terrenos restantes para su proyección en la franja costera. Manolo Escobar interpreta el papel de Juan, un fabricante de guitarras que se opone a la venta de la finca de su abuelo, El Carro, e intenta también que su vecina Angustias se niegue a ceder sus tierras. En un principio esta negativa es justificada por motivos sentimentales: humilde vivienda, la hacienda conserva en su muro perimetral la rueda del carro que vio nacer generaciones familiares; es un lugar tranquilo plagado de recuerdos donde pasar una vejez apacible, rodeado de amistades. Sin embargo, pronto descubrimos que la tajante resistencia de Juan a la firma de su abuelo es el convencimiento de que en la finca se encuentra enterrado el cadáver de un hombre (un guardia civil), asesinado durante la guerra y cuya exhumación fruto de las operaciones de las excavadoras acarrearía problemas a su abuelo. El desenlace desvelará que no existió tal reyerta —con todas las connotaciones posibles— y que los terrenos no albergan cadáver alguno, pudiendo finalmente ser vendidos a la empresa, que se compromete a edificar en ellos un parque en lugar de complejos residenciales.

Como es habitual en la filmografía escobariana, la secuencia de apertura introduce ya un primer tema musical que anuncia el carácter del protagonista y acompaña a la diégesis. En este caso, el ritmo del pasodoble de la canción «Así soy yo», compuesta para la película, de nuevo, por Juan Gabriel García Escobar, se encuentra prologado por unas imágenes de sol, playa y expansión urbanística que discurren acompañadas de una melodía de ecos más modernos, en una transición un tanto abrupta. Al comenzar los acordes de «Así soy yo» observamos, de nuevo, imágenes de un Manolo Escobar que afronta su trabajo con alegría y diligencia, y que se presenta como un hombre sin más ambición que gozar de

buena salud y, eventualmente, del cariño de una mujer:

Yo soy como tantos otros,  
que nadie les da importancia,  
porque mi vida transcurre  
sin que nunca pase nada.  
Pero me siento dichoso  
de mi manera de ser,  
pues soy un hombre sencillo  
que sin nada en los bolsillos  
tengo poco que perder.

A las imágenes de Manolo/Juan realizando el reparto de las guitarras que fabrica, se opone la de los antagonistas, encarnados por José Luis López Vázquez y Manolo Gómez Mur en los papeles de gerente y empleado de la inmobiliaria, respectivamente, que aparecen trampeando la hora de llegada a su puesto de trabajo. El carácter plano de los personajes interpretados por Escobar como héroes del pueblo contrarresta con el de unos enemigos cuya maldad se cifra en la codicia, la holgazanería y el adulterio, que fracasan estrepitosamente, por incompetentes y deshonestos, en sus artimañas para la obtención del ansiado terreno.

Este Quijote particular emprende una lucha contra unos molinos que toman la forma de bulldozers y hombres de negocios y que suscitan interesantes lecturas. El conflicto que plantea la película no gravita en torno a desacuerdos urbanísticos, sino que son estos mismos el escenario más propicio para presentar la llegada inminente de un capitalismo ante el que sólo cabe negociar la transición más llevadera. En uno de los últimos intentos por convencer a Juan de que cambie de parecer con respecto a los terrenos de su abuelo, tiene lugar otro de los números musicales más destacados, que nos devuelve otra imagen típicamente masculina de Manolo arreglando su vehículo. El tema «Moderno pero español» se estructura como una réplica del protagonista ante el ofrecimiento de una cuantiosa comisión por parte del gerente de la empresa, soborno que este rechaza por orgullo, desconfianza y un repentino sentido patriótico:

- En estos tiempos que corremos todos tienen su cifra
- Yo no. Yo soy español, ¡y antiguo!
- Empiezo a creer que usted ha nacido en el siglo equivocado

Mientras el gerente prepara su talonario Manolo comienza a cantar una letra que argumenta su postura:

Señores yo soy un hombre  
del siglo veinte, pero español.  
Que es tanto como reírse  
del mundo entero menos De Dios.  
Me gusta oír la campana  
de mi parroquia arrebatá,  
pero a mí también  
me gusta cantar un ritmo yeyé  
Y hasta protestar si algo no está bien  
Pero por favor  
el orgullo no  
me venga a comprar,  
que yo sé perder  
antes que ganar.

La posibilidad de continuar siendo español de acuerdo a una concepción tradicional que tolera pequeños cambios forma del todo parte de una retórica de la diferencia que muestra, incluso, cierta amargura. Por su condición de español, Manolo conoce la derrota, pero la entiende capaz de forjar un carácter resiliente del que enorgullecerse. Plegarse a las exigencias del capital no es una opción válida para un hombre español, aunque pueda, y así aparece, ser un hombre moderno que viste camisa y cazadora de tela vaquera; la usura queda representada, por oposición, en un trajeado José Luis López Vázquez, a medio camino entre Charlot y la imagen de un conocido juego de mesa basado en la compraventa inmobiliaria. Atavío ridículo en un contexto de recreo vacacional pero que contribuye a la comicidad y a la identificación fácil de los antagonistas como prototípicos hombres de negocios.

Cualquier español podría presentar los mismos celos que Manolo ante la expansión de un feroz capitalismo urbanístico, especialmente si se reconocían en su piel como hombres trabajadores y sencillos, quizá también *del campo*. Por otro lado esa era la base discursiva inicial del propio Franco, cuya posición a este respecto estuvo marcada por una relativa prudencia que lo situaba en lo que Vázquez Montalbán (1978/2009) denominaba «tercera vía ideológica», en la que se criticaba al capitalismo en abstracto:

El Estado español no es un Estado liberal, y no es un Estado liberal porque no deja en libertad a los poderosos para explotar a los débiles. (Discurso de Franco a una representación de labradores el 19 de octubre de 1946, como se citó en Vázquez Montalbán, 2009, p. 21)

Montalbán encuentra lógica la exaltación de los valores tradicionales del trabajo agrario como parte de una política enfocada al pequeño propietario en tanto potencial aliado, algo que con el proletariado urbano era mucho más complejo (Vázquez Montalbán, 2009). Observamos en discursos posteriores una progresiva moderación que continúa, empero, renegando el conflicto capital-trabajo, despachado en términos demasiado vagos so pretexto de incidir en los beneficios de un supuesto Estado social en peligro por la influencia comunista. Un buen ejemplo es la alocución ofrecida el 8 de julio de 1964 con motivo de la inauguración de la VIII Legislatura de las Cortes:

Se olvida [...] que una cosa es el capitalismo, o sea, el abuso y los excesos del capital, y otra el capital como indispensable en el sistema económico en el que vivimos. [...] Por todo ello, el progreso laboral y las mejoras salariales han de marchar al compás de ese progreso económico caracterizado por la productividad. Otra cosa sería hundir la empresa, sabotear el progreso económico y volver al estado de atraso y paralización del que partimos.

[...] Si el fin de los Sindicatos universalmente reconocido es conseguir la justicia social y el bien común de los sindicatos, debería reconocerse como mejor Sindicato aquel que mayor bienestar social haya promovido; pero el hecho es que, aunque curiosamente lo ocultan, esos Sindicatos se encuentran fuertemente politizados y sujetos a la dictadura de sus cuadros de mando y a las manipulaciones comunistas y antisociales del movimiento comunista universal en ellas infiltrado. (Río, 1968, pp. 80-83)

Discursos en años consecutivos registran una mayor tibieza, acorde con la intención de hacer balance de la nueva gestión económica ponderando los efectos del Primer Plan de Desarrollo (1964-1967). Pero es el ofrecido con motivo de la apertura de la X Legislatura de las Cortes el 19 de noviembre de 1971 el que presenta una posición completamente conciliadora, encajando con el mensaje transmitido en *En un lugar de la Manga*:

España, que también tiene, naturalmente, sus problemas, goza de buena salud política, porque sabe que todos los problemas pueden resolverse si mantenemos la cabeza serena y sabemos distinguir lo posible de lo imposible, lo realizable de lo irrealizable. Nos hemos esforzado en mantener una actitud abierta, comprensiva y generosa, que nos ha permitido comprobar que muchos de los titulados problemas no son más que impaciencia innecesaria o inmovilismo inaceptable, obstinaciones y cegueras de personas o de grupos, más que conflictos reales (como se citó en Vázquez, 2009, p.

133).

El conflicto presentado inicialmente resuelve un simple malentendido mediado por el personaje de Concha Velasco como voz de la razón, *comprensiva y generosa*, en cuya imagen convergen a la perfección tradición y modernidad. Siendo la promesa del compromiso matrimonial la razón para auxiliar a los empresarios en su empeño, su apariencia juvenil y desenfadada es acorde con los tiempos.

Una resolución similar obtiene el personaje de Angustias, arquetipo de la solterona a quien se dedica otro de los números musicales que representan la comunión de lo popular con lo extranjero, habitual en el cancionero de Manolo Escobar y esencial en la narrativa que nos ocupa.

Hablamos de la versión de la copla «A la lima y al limón», procedente del repertorio de Concha Piquer y que esta cantaba en la película *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951). Escrita por Rafael de León y Manuel Quiroga, la canción no deja de ser una distorsión de la fórmula árabe *alaa 'alima l'aalimuun* (sepan cuantos han de saber), y pregona el lamento de una solterona que finalmente encuentra marido, aunque de edad avanzada. En el caso de la versión de Escobar, la carga peyorativa es mucho mayor y se desactiva la posible denuncia que podría tener en boca de la Piquer. A ello contribuyen musicalmente los arreglos del compositor Adolfo Waitzman, que introduce ritmos modernos y bailables, y el propio contexto del número musical, que arranca después de que Angustias comente alegre que, una vez cobre la venta de las tierras, podrá incluso comprarse un marido. Habitualmente leída como la contrapartida graciosa, feúcha, compensatoria, la actriz Gracita Morales interpreta un personaje que funciona como contrapunto cómico y objeto de burlas recurrentes, consciente de que su matrimonio estará sujeto a su disponibilidad financiera.

Huelga decir que el estado actual de La Manga del Mar Menor es la mejor prueba de los efectos de un modelo económico que subordinó la supuesta prosperidad del país a un desarrollo asentado en el turismo y la especulación inmobiliaria, siempre como estado subsidiario de los países europeos más desarrollados (Míguez Macho, 2016). Aun desde un enfoque cómico pensado en torno al carisma de Manolo Escobar, *En un lugar de la Manga* registra el apogeo urbanístico de los enclaves costeros españoles como inversión asegurada que sorteaba la normativa legal —Ley de Centros y Zonas de Interés Turístico Nacional de 1963—, en un momento en el que el turismo hotelero cedía el testigo al modelo

residencial, especialmente en zonas más baratas, y por ende asequibles, como Andalucía oriental.<sup>434</sup>

La importancia de la imagen de Escobar como emblema de las tensiones y arbitraje del hombre medio español ante la terciarización del país no es baladí si consideramos que su ciclo cinematográfico se cierra, diez años más tarde, con una película que explota ese mismo conflicto. Remake del título homónimo dirigido en 1954 por José Luis Sáenz de Heredia y protagonizada por Francisco Rabal, *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero-Marchent, 1982), funciona también como revisión de *En un lugar de la Manga*.

En esta ocasión, Manolo interpreta a un guía turístico granadino aficionado al cante, que por las noches actúa en una cueva del Sacromonte donde se ofrecen cenas y espectáculo a los turistas. Posee, además, un pequeño terreno infecundo pero rico en uranio, que despierta por ello el interés de una empresa americana que ya dispone de contrato de compraventa de los solares circundantes para iniciar las prospecciones. Viendo que Manolo no está dispuesto a vender sus tierras independientemente de la suma millonaria que se le propone, la empresa termina enviando a una de sus mejores empleadas para hacerle cambiar de opinión y eventualmente conquistarlo. De nuevo será ella quien descubra que la razón de la negativa de Manolo se encuentra sepultada en unos terrenos que, en este caso, esconden la ilusión del tesoro de Boabdil. El desenlace se resolverá con la feliz pareja planeando su futuro en una imagen de Granada plegada a las fantasías orientalistas del embrujo de la Alhambra.

Esta segunda versión presenta como diferencia fundamental la inclusión de los números musicales de Manolo Escobar, que perfilan su imagen masculina en estos años ya perfectamente constatada. El repertorio de *Todo es posible en Granada* incluye, en este sentido, los grandes éxitos del cantante almeriense: «Yo soy un hombre del campo», «El Porompompero», «Mujeres y vino», «Qué guapa estás» y «Mi carro». Si bien los temas no suponen un aporte fundamental al avance de la trama al insertarse la mayoría como parte de las actuaciones del protagonista, resulta revelador que para el caso de «Yo soy un hombre del campo» se decidiese reforzar la imagen íntegra y viril de Manolo, que aparece

---

<sup>434</sup> Sasha D. Pack desarrolla ampliamente las transformaciones en la dinámica turística de los años sesenta en el capítulo Desilusión y reorientación en *La invasión pacífica* (2016), pp. 200-204.

en su vivienda arreglando y limpiando algunos componentes de su coche<sup>435</sup>.

Retomando las palabras con las que Lauren Postigo introducía el cancionero de Manolo Escobar como melodía propia de campesinos, labriegos y trabajadores del pueblo, no resulta extraño comprobar que el filón de su imagen como evocación de una masculinidad arraigada al campo continuó dando sus frutos en la década de los noventa. Con motivo de las ayudas previstas por la Política Agraria Común para el año 1996 y gestionadas por el Banco Santander, Manolo animaba a ganaderos y agricultores a tramitar su solicitud a través de la entidad bancaria en un spot musical que lo situaba, veterano y afable, a bordo de un tractor asesorando a sus paisanos (Manolo Escobar Fans, 2019).

### 8.1.3. Faceta artística: análisis de la filmografía seleccionada

Como variante de su faceta productiva, la masculinidad desplegada por los personajes de Manolo Escobar también se encuentra relacionada con el mundo del espectáculo, bien en una fase ya asentada —*Pero...¿en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967); *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971), *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972); *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Sáenz de Heredia, 1974); *Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (Tulio Demicheli, 1975)—, bien como aspiración que se persigue a lo largo de la trama —*Mi canción es para ti* (Ramón Torrado, 1965); *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968); *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973); *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976).

En ambos casos podemos observar que el *modus vivendi* de la estrella no resulta un escollo en el desarrollo de las obligaciones prescritas para su género. Al contrario, el oficio artístico desempeñado por los personajes de Manolo Escobar se entiende parte de su condición masculina y potenciará sus virtudes como buen español. En la siguiente tabla comparativa recuperamos las características que marcaban la experiencia femenina sobre los escenarios [ver Capítulos V y VII], para mostrar las equivalencias en el caso masculino representado por la filmografía escobariana:

---

<sup>435</sup> Tan sólo un año antes el programa de crónica social *Bla, bla, bla* (1981-1983) incidía en la campechanía del artista y su sentido del deber en un reportaje cercano y desenfadado. Mostrándolo en su casa de Benidorm arropado por su mujer y su hija, el presentador se sorprende del cómputo total de kilómetros recorridos por Manolo en cuatro días de gira por diversas provincias españolas. El artista comenta sonriente que la carretera y la conducción no le entusiasman demasiado, pero suponen parte necesaria de un trabajo que sí le apasiona (Manolo Escobar Fans, 2017, 2m24s).

Mujeres	Hombres
Extracción baja y orfandad	Orígenes humildes atravesados por un discurso aspiracional
Personaje femenino que actúa de guía o consejera (puede ser una tía o una amiga)	Compañero que actúa como contrapeso cómico o para mostrar la rectitud moral del protagonista
Dificultad para conciliar el trabajo con sus deberes femeninos (hogar y familia)	No existe conflicto
Las relaciones románticas fuera de los límites del matrimonio o la pareja formal son problematizadas	No se sancionan los amoríos, que potencian su imagen galante
Matrimonio como clausura normativa y destino último	No existen obligaciones de carácter matrimonial, aunque habitualmente termina en boda.

Existen, así, dos elementos comunes en ambos casos, relativos a la extracción social de los protagonistas y las características de sus comparsas. Acerca de estos personajes que acompañan a la estrella en su camino al éxito —y que en el caso femenino suplen la carencia maternal—, Miguel Ángel Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán han notado el carácter poco agraciado de los socios de Manolo Escobar en sus andanzas como parte de una tipificación que discurre bajo el binarismo fealdad/maldad (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2013). Personajes interpretados por Andrés Pajares, José Sazatornil o Antonio Garisa, contribuyen a exaltar el donaire de Manolo, pero también su rectitud moral, toda vez sus actos, aun en pro de ayudar al protagonista, tienden a ser cuestionables. Así, cuando Manolo obra de modo poco ortodoxo no lo hace por iniciativa propia sino animado por las ocurrencias de sus compañeros, de carácter meramente instrumental para la trama.

Películas como *Mi canción es para ti* o *Me has hecho perder el juicio* constituyen un buen ejemplo mostrando, además, que los conflictos de los personajes protagónicos

dependen exclusivamente de las dificultades que entraña el mundo del espectáculo; resulta impensable considerar que su condición masculina supone algún tipo de escollo, más allá de los entuertos amorosos, entendidos, por supuesto, parte de una socialización previa al matrimonio.

Ambas cintas incluyen referencias metaficcionales a la figura real de Escobar, que actúa como modelo aspiracional para el protagonista. Cabe destacar a este respecto cómo en lugar de presentar un relato biográfico de su ascenso a la fama, la filmografía escobariana centrada en la búsqueda del éxito musical muestra a un protagonista siempre homónimo, con la excepción de *Relaciones casi públicas* y *Entre dos amores*, películas donde Escobar interpreta los papeles de Pepe de Jaén y Gabriel Rivera. En el caso de *Relaciones casi públicas*, el juego de la metaficción es total, al sustituirse un cartel promocional de Escobar por el del protagonista. En *Mi canción es para ti* la idea del doble se desarrolla al suplantar el protagonista a un artista denominado Curro Lucena, cuyo parecido es idéntico, pero la duplicidad es llevada hasta el extremo en *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976), con un número final que presenta a dos Manolos cantando sobre el escenario frente a un público desconcertado.

Por lo que respecta a *Me has hecho perder el juicio*, es especialmente lúcido el análisis de Justin Crumbaugh (2002), para quien la película es refuerzo autoconsciente del sentido franquista de *españolidad* como pastiche performado hacia el exterior. Esta farsa comienza en el número de apertura, que nos muestra a Escobar interpretando el tema «Alí Baba» como un sultán rodeado de su harén, entonando unos versos que subliman Andalucía al tiempo que muestran la fascinación de los españoles por el exotismo de lo marroquí.

Para Crumbaugh la canción funciona como mecanismo de dislocación de España hacia Marruecos, territorio sobre el que vierte su arraigada alteridad con respecto a los países industrializados, a los cuales ofrece un espectáculo como único medio de articulación de su identidad nacional (Crumbaugh, 2002). Este entretenimiento forma parte de un rodaje al que asisten Manolo y su amigo Diego (Andrés Pajares), quien advierte el enorme parecido entre ambos y le aconseja por ello que abandone sus intenciones de triunfar en el mundo del cante y pruebe en el cine. A lo largo de la película, el protagonista prueba, entonces, que puede ser más español que el propio Manolo Escobar. Para ello reproducirá cada uno de los significantes nacionales, desde el majismo castizo en un bar

turístico que adapta el idioma de sus espectáculos flamencos dependiendo de la nacionalidad de la clientela, a la figura del matador como rápido pase a la fama. A ello se suma un claro sentido de la picaresca, potenciada por las lucrativas ideas de su amigo y que adquiere toda su validez como rasgo identitario cuando, encarcelados tras su fracaso en el ruedo, su compañero de celda, un gitano preso junto con su familia, comenta con gracia «Yo soy quinquí. Y los quinquis somos muy españoles. Lo nuestro son las cárceles nacionales».

Es precisamente *Me has hecho perder el juicio* la película que incluye el tema «Y viva España», como síntesis de la subordinación de la esencialidad española a la mirada turística. El número se inserta dentro de la trama como parte de una gira por España del protagonista, ya cantaor de cierto renombre, y funciona como escaparate publicitario que muestra una intermitencia documental de imágenes de carreteras, costas, fiestas, bailes, gastronomía, monumentos y paisanaje diverso. Entre flores, fandanguillos y alegrías se fijaba una iconografía de España que continuaba sirviéndose del turismo como generador identitario y de películas tan reaccionarias como la referida, asideros de autoridad política en un momento especialmente convulso (Crumbaugh, 2002). El asesinato de Carrero Blanco en 1973 anunció simbólicamente los estertores del régimen, pero no podemos olvidar que, en ese mismo año, nacía el Frente Polisario, se iniciaba una crisis energética que expondría la delicada situación económica del país y, como ya adelantamos, se recrudecían los conflictos laborales.

Exceptuando las películas que forman parte del ciclo con Concha Velasco, el esquema del compañero gracioso sólo se rompe en una ocasión, en la que la actriz Isabel Garcés media como protectora y alivio cómico de una trama sorprendentemente oscura.

Se trata de la coproducción hispano-mexicana *Entre dos amores*, en la que Garcés recupera su rol habitual como madrina de cupletistas y jóvenes promesas (Marisol, Rocio Dúrcal), en un argumento que de hecho presenta correspondencias con aquellos protagonizados por estrellas infantiles y juveniles. Aquí, Manolo Escobar da vida al cantante y actor Gabriel Rivera, quien a pesar de unos comienzos muy humildes, goza de un éxito arrollador. Tras la muerte de su hija en un trágico accidente de equitación, cinco niños huérfanos llegan a su vida de modo bastante fortuito postulándose como hijos adoptivos del artista ante su pérdida; al mismo tiempo, en la vida de Gabriel irrumpirá Patricia, la profesora irlandesa que habría de tutorizar a su difunta hija, y que termina haciéndose cargo

de la instrucción de los niños, que ahora conviven con él.

La película nos sirve además para ilustrar los tres elementos en los que el estrellato masculino toma un camino divergente, por cuanto los conflictos derivados de la conciliación laboral y familiar son del todo inexistentes, producto de intrigas que espollean la trama y se resuelven en un desenlace convenientemente aciago; la aparición de la ex mujer de Gabriel, hasta el momento una sombra del pasado vivificada por un retrato que pendía en el salón, no constituye amenaza alguna, antes bien supone un instrumento para bendecir la unión de Gabriel y Patricia, pues con su regreso simplemente pretendía anunciar que apenas cuenta con unos meses de vida. Junto con *¿Dónde estará mi niño?* (Luis María Delgado, 1981), es también la única película que presenta una posible faceta paternal de Manolo.

La relevancia de la presencia infantil no debe sorprendernos considerando que *Entre dos amores* constituye la última película de Luis Lucia, realizador que contaba con una dilatada trayectoria en el denominado cine con niño, responsable de las primeras películas de Marisol, Rocio Dúrcal o Ana Belén. En cualquier caso, la fórmula no deja de ser anómala dentro de la filmografía del cantante almeriense, proclive a las comedias costumbristas más que al contenido lacrimógeno. Una rareza que se manifiesta de manera muy notoria en un interludio musical que muestra a los huérfanos aprendiendo inglés en una escena evocadora del clan Von Trapp de *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965).

La función última de los huérfanos es apuntalar el carácter afectuoso de Manolo, al tiempo que contribuyen a la comicidad en jocosas disputas con Isabel Garcés, por ello su presencia se resuelve innecesaria al final de la trama, una vez el personaje de Gabriel ha conseguido reconstruir su vida contrayendo matrimonio por segunda vez con una mujer que le ofrece amor sincero, devoción y descendencia propia. Si a lo largo de la película los números musicales que mostraban al artista trabajando en rodajes no parecían interferir con el discurrir de su vida privada, entendidos parte de su empleo, la escena final es contundente a este respecto:

De manera similar al inicio de la película, Isabel Garcés interrumpe en el set para recordar a Gabriel las cláusulas especiales de su contrato de trabajo con respecto a esa fecha. Se trata de su cumpleaños, aunque él mismo parece no acordarse. Pero su manager no aparece sola, la acompañan cuatro niños que descubrimos son hijos del protagonista y

de Patricia, que se suma a la felicitación visiblemente embarazada para anunciar que pronto tendrán dos criaturas más. Deducimos, por tanto, que en el desempeño laboral de Gabriel formar una familia numerosa no ha supuesto injerencia alguna, quedando los cuidados a cargo de su esposa y eventualmente su solícita manager, de modo que la pervivencia del modelo familiar tradicional queda asegurada.

## 8.2. Me gustan las mujeres: masculinidad donjuanesca y guerra de sexos

A lo largo de estas páginas se han adelantado las tramas románticas de la práctica totalidad de los largometrajes protagonizados por Manolo Escobar; en este apartado se abordarán aquellas relaciones que pongan de manifiesto el desarrollo de una masculinidad que denomino «donjuanesca», en tanto reproductora de las estrategias de seducción y conquista del cuerpo de las extranjeras, en algún caso extensibles a las mujeres españolas<sup>436</sup>. Dinámicas diferenciadas de las desarrolladas en las películas en las que el protagonista forma pareja artística con la también cantante y actriz Concha Velasco, correspondiendo a su etapa más taquillera.

### 8.2.1. Amores extranjeros: análisis de la filmografía seleccionada

Forman parte del primer grupo *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1965), *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972), *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973), *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976), así como *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero-Marchent, 1982). Todas ellas películas en las que la figura de la extranjera funciona, al mismo tiempo, como símbolo de lo europeo —una otredad más libre y permisiva— y, con la excepción del largometraje de Lazarov, cuerpo a someter a la jerarquía familiar española por medio del matrimonio final con el protagonista<sup>437</sup>.

La conquista de las extranjeras como parte de la socialización veraniega es palmaria en *Un beso en el puerto*, largometraje que permite una lectura alegórica de los años del Desarrollismo y la expansión turística (Crumbaugh, 2002; Viadero, 2015), y traza algunas

---

<sup>436</sup> Es por eso que incluyo en este primer grupo la película *Me has hecho perder el juicio*, en la que se reproducen las mismas dinámicas de conquista y sometimiento de la mujer a los esquemas patriarcales tradicionales, aun con una protagonista española.

<sup>437</sup> Incluso en este caso es posible hablar de unos procedimientos de conquista que se reproducen por asociación, si consideramos que el personaje de Pepa, la novia española de Manolo, está interpretado por la actriz norteamericana Didi Sherman.

correspondencias con la entusiasmada seducción de *Los europeos* de Azcona.

Empleado de gasolinera, Manolo es despedido por ensimismarse con su cante desatendiendo su puesto de trabajo. Aparece en ese momento su amigo Jaime, un vividor desenfadado que le invita a pasar unos días en Benidorm a la caza de extranjeras. Manolo pondrá en práctica los ardides de su amigo, que ocasionarán los oportunos enredos, pero, honrado y cabal, terminará por enamorarse de la turista burlada.

En la película, la mujeres extranjeras responden al arquetipo fijado de la *sueca* como objeto de deseo cuya nacionalidad, lejos de ser relevante, es un recurso exclusivamente operativo en el amplio muestrario de cuerpos disponibles: «Esta es cubana. Las he tenido francesas, suizas, polacas, holandesas... Cuando me canso de alguna cambio de nacionalidad», le comenta Jaime a Manolo al inicio de su encuentro. Pero *Un beso en el puerto* insinúa también las dinámicas socioeconómicas en juego en las relaciones entre españoles y extranjeras, que sumadas a la jerarquía orientalista que sostenía la superioridad del norte sobre el sur, favorecía a la mujer y generaba una inversión de la autoridad masculina. (Nash, 2015).

En este sentido, Dorothy, la joven turista de la que Manolo se enamora, es una acaudalada heredera norteamericana que se adivina inalcanzable para el protagonista, «un simple mecánico que hasta se ha permitido el lujo de enamorarse de una muchacha que no es de su clase». Con esta aflicción, Manolo recobra la conciencia de la neutralidad de los espacios de interacción veraniegos, lugares liminales que sortean las fronteras marcadas por la clase, la raza y las convenciones sociales (Nash, 2020). Además, y en oposición a Jaime, donjuán acomodado y elegante, Manolo responde a un modelo masculino muy alejado de la sofisticación del burlador original e inmerso en cierto fetichismo orientalizante: emigrante andaluz de extracción rural y proletaria, piel tostada, pelo oscuro y trabajo precarizado<sup>438</sup>.

Tal despliegue de atributos fascinantes para las turistas se lleva a su máxima expresión en *La mujer es un buen negocio*, todo un hallazgo audiovisual con el sello indiscutible del realizador rumano Valerio Lazarov. La imagen estelar de Manolo Escobar se inserta, así,

---

<sup>438</sup> Más dura y sombría es la caracterización que realiza por esas mismas fechas el director Josep María Fons en *La piel quemada* (1967), un relato crítico que muestra las costuras del mundo turístico y explora las dimensiones de la alteridad del donjuán y la sueca, ejemplo escogido por Mary Nash para sus análisis (2015; 2020).

en la vanguardia pop de los programas musicales con los que el realizador había revolucionado la estética catódica nacional desde su primer trabajo en Televisión Española, *El Irreal Madrid*, en 1968. Con un estilo de tintes psicodélicos marcado por los juegos ópticos, barrido rápido de panorámica y un insólito manejo del zoom, el estilo Lazarov concedía preponderancia absoluta al cuerpo femenino, mostrado en coreografías oníricas y sensuales, ejemplo del relajamiento político que a finales de los sesenta permitía la filtración y asimilación de cierta modernidad extranjera (Binimelis et.al, 2016).

En este caso, Manolo interpreta el papel de un limpiabotas aficionado al cante y deseoso por casarse con su novia, al que un amigo convence para montar un negocio de excursiones turísticas que, tras los esperados enredos, espoleará su triunfo en el escenario.

Rodada en Málaga, la película se hace eco del popular negocio del burro-taxi iniciado en el municipio de Mijas en los años sesenta como un atractivo turístico más dentro del circuito de la Costa del Sol. Por ello no sorprenden en absoluto las correspondencias entre la imagen de Manolo a lomos del animal, conduciendo a una recua de turistas femeninas a lo largo de las calles y paisajes malagueños, y los motivos que ilustraban las postales vacacionales distribuidas en esas fechas [Fig.57]. Más allá del pintoresquismo de la actividad, queda claro que las turistas siguen al cantante embelesadas por su canto y su apariencia física, ambos catalizadores del éxito del negocio y prueba de las dinámicas entre extranjeras y nativos.



[Fig.57] A la izquierda postal turística con el motivo del burro-taxi hallada en el portal Todocolección. A la derecha, Manolo Escobar seduciendo a las turistas en *La mujer es un buen negocio*.

Menos glosada académicamente que el resto de sus películas, *La mujer es un buen negocio* presenta algunos aspectos relevantes que merece la pena esbozar. En esta producción, Manolo comparte números musicales con el popular Ballet Zoom, invención de Lazarov que alcanzaría posteriormente cierto éxito discográfico. También la actriz, bailarina y vedette puertorriqueña Iris Chacón, en la que fue su segunda colaboración con el cantante almeriense tras *Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (Tulio Demicheli, 1975), interviene con temas musicales destinados al lucimiento y exposición de su figura, que actúa al mismo tiempo como reclamo publicitario.

Son estos interludios musicales los que mejor ilustran la inyección de las influencias foráneas en los elementos de sabor más español, de tal suerte que la película proporciona el que es quizá el número más sorprendente e innovador en la trayectoria cinematográfica de Escobar. Tras fumar el misterioso cigarrillo que le proporciona una turista, Manolo emprende un colorido viaje alucinógeno en el que termina estéticamente transformado en uno de los integrantes del Ballet Zoom. Oculto su emblemático tupé por una estrafalaria peluca afro, Manolo entona el tema «Soy soñador», fabulando un éxito profesional y

personal lúdico y deslumbrante.<sup>439</sup>

Desde un punto de vista técnico, apreciamos también la penetración del lenguaje televisivo en este número musical, rodado a la manera de un videoclip muy en la línea de programas bien conocidos del realizador como *360º en torno a...* (1972) o *La hora de...* (1975-1976).<sup>440</sup>

Más convencionales son *Entre dos amores*, *Me has hecho perder el juicio* y *Todo es posible en Granada*, películas donde observamos que la conquista de la extranjera se hace explícita con un cancionero que acompaña al habitual galanteo del protagonista. En estos casos, la figura femenina no responde al arquetipo plano de la *sueca* que acude a España en busca de sol, playa y romance, pues se trata de mujeres autónomas y profesionales, cuya emancipación queda trastocada tras su contacto con Manolo, de lo que se desprende el triunfo último del modelo sociocultural español.

Ya se han comentado las particularidades de la película *Entre dos amores*, formalmente más alineada con el melodrama que con el esquema genérico de la comedia musical que acostumbraba a protagonizar Manolo. Por ello, el personaje de Patricia O'Connor, la joven maestra que irrumpe en la vida del protagonista, es vista desde el primer momento con un sentido seráfico y providencial, capaz de asegurar la redención de Manolo. Belleza y candor potenciados por su aspecto delicado y virginal, se suman a un instinto maternal reiterado por la joven en multitud de ocasiones como parte de su educación católica, y que queda patente en la conversación que mantiene con la ex mujer

---

<sup>439</sup> Podría discutirse si la utilización de una figura tan arraigada en el imaginario tradicional de la cultura popular española —ética y estéticamente cifrada según presupuestos afines al ideario del régimen—, para mostrar ensoñaciones alternativas vistosas y alegres, supone una elección consciente y alegórica de las posibilidades que abría la reciente muerte del dictador. O si, por el contrario, hace explícita la necesidad de lo foráneo —es, después de todo, una extranjera la que le ofrece la sustancia estupefaciente— para espolear cualquier tentativa reformadora.

<sup>440</sup> En el año del estreno de la película, 1977, Lazarov ya había dirigido todo tipo de programas musicales en Televisión Española además de los referidos: *Especial Pop* (1969-1970); *Pasaporte a Dublín* (1970); *A la española* (1971); *¡Señoras y señores!* (1973-1976); así como los programas especiales de Nochevieja de 1970, 1976 y 1977. Por otro lado, su relación con Escobar perduraría en los trabajos del realizador como director de la nueva cadena privada Telecinco entre los años 1990 y 1994, incidiendo al mismo tiempo en el sentido nacional-folclórico del cantante almeriense. A imagen y semejanza del formato televisivo italiano, Lazarov puso en marcha una cadena desenfadada que hacía del cuerpo femenino su máxima atracción incorporándolo como reclamo en concursos y sorteos como *Telecupón* (1990-1999), pero también en espacios destinados a la tertulia deportiva, como el efímero programa *Goles son amores* (1992-1993), donde Manolo Escobar ejercía de maestro de ceremonias. El delirante resultado mezclaba interludios musicales del grupo de baile Cacao Maravillao, repasos de la jornada futbolística con una pasarela de modelos en representación de cada uno de los equipos de la liga, y un sentido espectacular recuperado por programas como el actual *Chiringuito de Jugones* (Atresmedia, 2014).

del protagonista, cuya presencia se entiende en términos de contraste: es ella, con su juventud y abnegación, la que puede contribuir a la felicidad de Manolo otorgándole una familia numerosa<sup>441</sup>.

El abandono de la profesión bajo pretexto de la dedicación familiar y el matrimonio se repiten en los otros dos largometrajes, con el aliciente de mostrar una seducción en ambos casos iniciada por el personaje femenino como farsa eventualmente corregida con el esperado enamoramiento.

En el primer caso, Mary Francis interpreta el papel de Ana Mendoza, presidenta ejecutiva de Perfumes London, compañía a la que Manolo, con la complicidad de su amigo Diego y un peculiar abogado (José Sazatornil), demanda como parte de su estrategia de publicidad, manifestando la ineficacia de una fragancia anunciada como irresistible para las mujeres y cuyo uso ha supuesto que su novia lo abandone. Tras fracasar en el primer intento de desmontar la falacia, contratando a una mujer para que seduzca a Manolo, grabarlo en el acto y probar que, en efecto, los productos de su empresa cumplen su finalidad, Ana termina por actuar por sí misma como cebo seduciendo al protagonista.

Aun española, la dinámica de seducción y reubicación que sigue Ana es la misma que aquella empleada para otros personajes femeninos extranjeros. No es en este caso su procedencia la que actúa como signo foráneo que españolizar, sino su representación de género. Su éxito laboral se sostiene en una imagen severa y andrógina que le granjea la sumisión de unos empleados que, instintivamente, se dirigen a ella en masculino. Será el contacto con Manolo lo que reconduzca a Ana a la feminidad aceptable, al mismo tiempo atractiva y servicial. En su tentativa de conquistar al protagonista, se vuelve coqueta y sensual; una vez enamorada su rigidez se transforma en la dulzura esperada de un ama de casa deseosa de cocinar para su pareja.

La única concesión que la trama parece conceder a la autonomía inicial de su personaje parte del hecho de que es ella misma quien le pide y suplica matrimonio a Manolo, en la esperada reconciliación tras descubrirse los mutuos engaños en la

---

<sup>441</sup> El hecho de que la película fuese comercializada en México bajo el nombre *La usurpadora*, es indicativo de la importancia de la figura de Escobar en España como articulador de significados. Si en el extranjero se potenciaba el conflicto entre ambas mujeres, que, como se ha visto, funciona a nivel narrativo como motor para el lucimiento del artista, la distribución comercial en España deja claro el sentido familiar de la película y su protagonista.

celebración del juicio. Esta misma dinámica se repite en *Todo es posible en Granada*, en la que la severidad del personaje femenino, Margaret, se explica por su condición de norteamericana y su dedicación absoluta al trabajo. Su carácter disciplinado y centrado en la productividad redundan en una estética seria y unas preferencias alimenticias (zumo de rábanos caliente con azúcar, de supuestas propiedades energéticas) que se transforman en el momento en el que decide seducir al protagonista.

Margaret protagoniza de este modo uno de los tropos más habituales de las comedias románticas, extendido a lo largo de la década de 1990, el conocido como *makeover* o cambio de imagen que resulta de la transformación cosmética de un personaje femenino, de modo que revele su belleza latente. En este sentido, el cambio de imagen de Margaret incluye muchos de los elementos que se repiten en la narrativa del *makeover*: retirada de unas enormes gafas, maquillaje, nuevo peinado, manicura y ropa nueva que acentúe su físico. Paradójicamente el acompañamiento musical de la secuencia es el tema «Qué guapa estás», uno de los más conocidos del artista y que contrasta con el mensaje transmitido visualmente:

Con la cara lavada  
y recién peiná  
[...]

Niña de mis amores,  
qué guapa estás  
[...]

No te pintes en la cara  
colores artificiales  
Que los tuyos son bonitos  
y además son naturales

El tema es empleado al comienzo de la secuencia como acompañamiento extradiegético, para luego integrarse como parte de una actuación de Manolo. Al interpretar el tema, éste interpela directamente a Margaret, que parece ya mejorada, entre el público. Como en el caso anterior, la performatividad de lo femenino entendido desde el punto de vista tradicional y esencialista termina con el matrimonio y las consabidas insinuaciones a una futura descendencia. Insertadas en la dinámica de la relación heterosexual, nada se sugiere del desempeño profesional de los personajes de Ana y Margaret, que entendemos se mueven ahora en los límites de la vida conyugal.

A pesar de todo, la imagen fílmica que estas narrativas suministran de Manolo Escobar, como personaje, en absoluto corresponden con su realidad de padre de familia, felizmente casado y sin aventuras conocidas. Cumplió, en cambio, el sueño cinegético de conquista extranjera al haber contraído matrimonio en 1959 con la alemana Ana Marx Schlessler, a quien conoció ese mismo año en una sala de fiestas en la Costa Brava. En su análisis del mito, el periodista Antonio Burgos se muestra especialmente receloso con la coincidencia entre el enlace matrimonial y el despegue artístico de Manolo, sugiriendo que su triunfo se encontraba dirigido por su esposa.<sup>442</sup> Pero lo cierto es que el tándem Marx-Escobar comercialmente rentable o no, funcionaba a la perfección como promesa del sueño desarrollista.

### 8.2.2. Escobar versus Velasco: análisis de la filmografía seleccionada

En este apartado me centraré en repasar brevemente las cinco producciones en las que Manolo Escobar comparte protagonismo con Concha Velasco, subrayando su importancia como ejemplo de guerra de sexos sofocada en el matrimonio como clausura narrativa inexorable.

Escobar y Velasco trabajan juntos en cinco proyectos consecutivos que forjan progresivamente su dinámica relacional. Es también justo decir que este tándem fue auspiciado por el director José Luis Sáenz de Heredia, que a excepción de *En un lugar de la Manga*, firma las cuatro producciones restantes: *Pero...¿en qué país vivimos!*, *Relaciones casi públicas*, *Juicio de faldas* y *Me debes un muerto*. Vicente J. Benet y Vicente Sánchez Biosca (2013) han interpretado esta pentalogía como parte de la necesaria renovación y reajuste del canon de la españolada en la década de 1960 —yo añadiría incluso que con un cierto retraso considerando que la primera película data de 1968—, momentos donde se vuelve necesario remozar, entre otras cuestiones, el estereotipo tradicional de virilidad española y la propia identidad nacional.

El auxilio del cine popular resultó fundamental por su doble cualidad «de apelar al gran público y recoger con un fino sensor todo cuanto apuntaba a cambios» (Benet y Biosca, 2013, p. 579). La resolución más ingeniosa partió, como se ha visto, con el tema «Moderno, pero español», pero lo más característico de esa sociedad cambiante y

---

<sup>442</sup> Burgos, A. (1976, 8 de mayo). «Manolo Escobar, último baluarte del nacional-folklorismo». *Triunfo*, nº693, pp. 42-45

tíbilmente modernizada quedó reflejado a través de los personajes encarnados por Concha Velasco en las diferentes películas, por orden: cantante, abogada, relaciones públicas, secretaria y, en un giro aún más vanguardista, astróloga. La participación de Velasco, chica yeyé, imagen de la feminidad renovada tanto en su vestuario como en sus aspiraciones laborales, garantizaba una fricción de alcance limitado, el suficiente para estimular la comicidad.

En esta línea, puede considerarse a Velasco una suerte de *mujer hawksiana* que, femenina pero autónoma, humilla al hombre simplemente porque esa inversión de roles, inverosímil en la realidad, deviene graciosa. En *Relaciones casi públicas* donde Concha Velasco interpreta a una joven *public relations* que intentará las más descabelladas estrategias para lanzar a la fama al cantante interpretado por Escobar, hasta el punto de encerrar al aspirante en una jaula con un león, una humillación especialmente evocadora de *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1939). Películas como *Juicio de faldas*, llamada originalmente *Mi abogado es muy guapa*,<sup>443</sup> muestran bien cómo la protagonista resolutiva e independiente, entregada a su trabajo de abogada que desempeña con profesionalidad y eficacia, termina rendida a los encantos de Escobar, a quien habrá de defender de una problemática acusación de violación. Pese a su inocencia, curiosamente probada gracias a una coartada que revela su relación con una mujer casada, el arquetipo que encarna el personaje de Escobar sigue la estela de su cualidad donjuanesca, aquí más pícara. Así lo prueba el guion al hablar de la canción de apertura, «Me gustan las mujeres»: «la letra de esta canción conviene que se refiera a las andanzas jubilosas y desenfadadas de una especie de «Don Juan de carretera».<sup>444</sup> No sorprende, pues, que el argumento se salde con la jurista rendida a sus encantos. Del mismo modo, el protagonista reconoce en el personaje de Velasco unas virtudes, de comprensión y cariño, ajenas al resto de mujeres que le empujan a obrar mal, y confirma así el comportamiento esperado de una feminidad correcta:

Yo no soy un Don Juan, como piensan muchos. Todo lo contrario. Yo diría que soy, como Inés, cambiando... todo lo que hay que cambiar. Me dejo convencer por las mujeres porque me halagan, me perturban, me enganchan. Pero sé que ninguna me

---

<sup>443</sup> Salvia, R.J y Sáenz de Heredia, J. L. (1969). *Juicio de faldas. Guion cinematográfico*. AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05541.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.1.

ha querido, porque ninguna ha llorado por mí... hasta hoy.<sup>445</sup>

Por su trascendencia y sentido inaugural, es *Pero... ¿en qué país vivimos!* la película que merece una mayor atención; se trata también la más icónica y la que marca la tónica para las siguientes producciones. En ella, el conflicto tradición-modernidad se personifica en Antonio Torres (Manolo Escobar) y Bárbara (Concha Velasco), respectivamente, que enfrentarán su música —correspondiente a la de cada uno de los cantantes reales— en el concurso «¿Qué canta España?» como parte de un ardid publicitario patrocinado por dos empresas que simbolizan idéntica pugna entre lo español y lo extranjero: *whiskey* y manzanilla. Como advierten Benet y Biosca (2013) la película supone un muestrario del universo mediático de la década, incluyendo encuestas callejeras e interpelando la votación ciudadana para dirimir el verdadero sonido de España «cuando el recuerdo del [referéndum] franquista para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado (14 de diciembre de 1966) estaba en el ambiente» (p. 581). Al mismo tiempo, la película se hace eco de la negociación identitaria de lo «español» por medio de trifulcas entre el bando «popular» y el «moderno», estratificados no solo a tenor de la diferencia de edad, sino también de clase. Así, cuando un hombre se encara a los jóvenes ante una gramola diciendo que quiere oír el «Porompompero» —en la habitual autorreferencia a Manolo Escobar—, un chaval le espeta «¡Pero si eso se lo canta gratis su portera!», volviendo de nuevo al marcador genérico de la música popular y sus guardianas y transmisoras orales. Al momento, otro joven recriminará los insultos hacia sus gustos musicales anglófilos con un tajante «¡Yo soy tan español o más que usted!»

Más allá de esta pugna identitaria, la cuestión, entre exclamatoria y retórica, de *Pero... ¿en qué país vivimos!* gravita en torno a la oposición hombre-mujer representada por Escobar y Velasco y, sobre todo, en el modo de refrendar de manera moderna la superioridad del primero. Resulta significativo que al término de la película se desvele el verdadero nombre de Bárbara, artista que a diferencia del personaje interpretado por Escobar, carecía de apellido. Bárbara se llama en realidad Balbina, nombre menos glamuroso pero sin duda más castizo. La aparente autonomía del personaje se presenta falsaria y frágil, apenas una discusión con su oponente al que tilda de machista y «homo hispanicus». Un hombre que le propone cortarle la melena delante del público si es que sale victorioso del concurso en una propuesta humillante que se recupera simbólicamente

---

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 104.

al finalizar el filme. Con una dinámica de claro flirteo, la escena recuerda al encuentro inicial entre Sara Montiel y Jordi en *Tuset Street*, en la que la estrella se va desprendiendo de elementos asociados a su máscara de feminidad; aquí, Concha Velasco comienza a quitarse pelucas en un striptease capilar que alude metafóricamente al abandono de una identidad que no le corresponde: Bárbara (o Balbina) no tiene melena y tampoco el pelo rubio, su apariencia es idéntica al ideal que Antonio confiesa tener: morena y de cabello corto.

La claudicación de Bárbara tiene lugar, de hecho, tras el enfrentamiento más explícito de la película. Después de la actuación final de Antonio, que entona el pasodoble «La morena de mi copla», programática de su ideología patriarcal y gustos sobre las mujeres, Bárbara eleva el careo cambiando su tema por una versión del anterior con arreglos de Augusto Algueró y que la artista resuelve convertir en himno emancipador: «El moreno de mi copla». Bárbara renueva, así, la letra e instrumentación del tema, ahora con un ritmo juvenil y desenfadado, y también el vestuario tradicional, mezclando un sombrero cordobés con una minifalda de volantes. En un remedo paródico de los rasgos musicales identificativos de Escobar (Otaola, 2012) Bárbara da voz a la morena española que el cantante invoca en su tema, reviviendo la conversación sobre el «homo hispanicus» que la pareja tuvo en su encuentro inicial: la morena tiene el alma llena de pena, agotada de bregar contra un tirano, déspota y opresor, que corre detrás de las faldas extranjeras pero olvida a su esposa a cargo de la casa.

Julio Romero de Torres,  
pintó a la mujer morena  
Con los ojos de misterio  
y el alma llena de pena  
Pena que sigue llevando  
en el fondo de su entraña  
Porque se la siguen dando  
los hombres de nuestra España.

El potencial vindicador de la canción interpretada por Bárbara queda desarticulado en el desenlace final, una vez la pareja deja a un lado sus diferencias, que como se ha visto, no eran demasiadas. El matrimonio que se anuncia como desenlace prueba la vigencia del hombre moruno, noble y varonil y, en última instancia, la posibilidad de un encuentro entre modernidad y tradición.

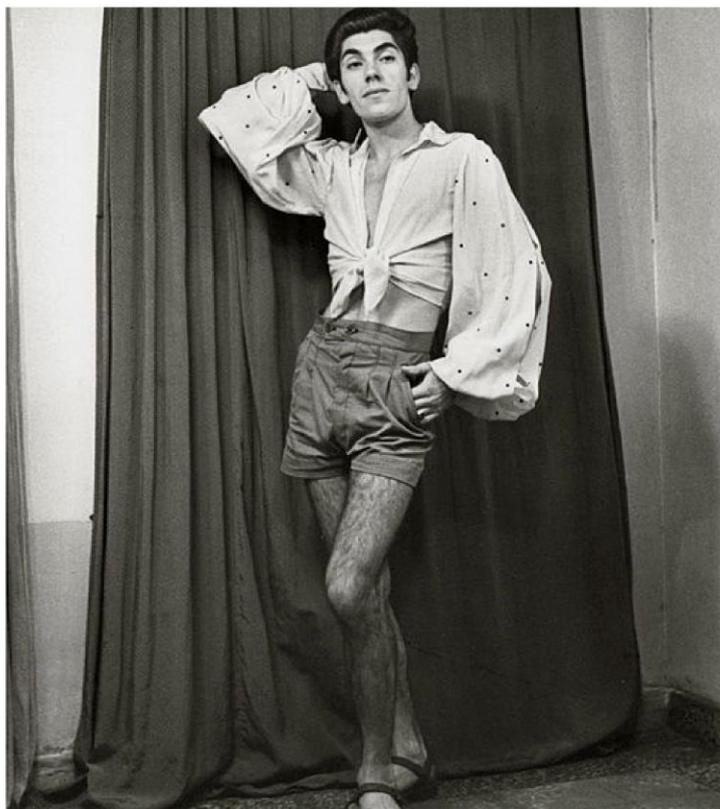
Algo similar ocurre en *Me debes un muerto*, cuyo título parodia ingeniosamente la copla de Pepe Blanco y Carmen Morell, «Me debes un beso». La canción se escenifica, de hecho, en uno de los números musicales a modo de ensoñación, en la que Velasco, convertida en una suerte de Carmen, no reclama de Escobar afecto sino un asesinato, en argumento poco convencional que reescribe la historia *Extraños en un tren* (*Strangers On a Train*, Alfred Hitchcock, 1951) e incluso parece inspirarse en la ambientación final de *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949). La estética de la película, inaudita por lo esotérica y sombría, pero al tiempo con ciertos elementos futuristas que la sitúan en la línea de producciones como *¡Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968), mezcla el ocultismo con el tablao flamenco, reformulando en clave cómica un relato criminal. La propia Concha Velasco lamentaba la poca acogida que tuvo el filme y achacaba la cuestión a unas referencias quizá poco claras:

Tal vez porque al gran público le faltaba la referencia de la película original, con lo que el tono irónico, la broma en que consistía toda la obra no se podía entender. Les resultaba incomprensible que Manolo estuviese acusado de asesinato hasta casi el final, cuando el pobre no había matado una mosca; que yo pareciese la malvada más malvada, cuando no lo era. Las pesadillas de Manolo viéndome en la época medieval, escalando castillos y tocando la mandolina les parecía chino. (Arconada, 2001, p.1



# Capítulo 9

## Plumas y abanicos aleteos tolerados



*Todo bigote esconde un miriñaque*  
Alberto Cardín

*Retrato de estudio. Valentín Vega (Asturias, 1948).*  
Muséu del Pueblu d'Asturies

homosexualidad constituiría una categoría subordinada a la masculinidad hegemónica, en tanto que la virilidad requiere de una heterosexualidad obligada. Desde el punto de vista histórico, la vigilancia y ulterior implantación de un discurso sexual controlado, que incluía la exigencia de un objeto de deseo «correcto», formó parte de la cosmovisión decimonónica burguesa y la instauración de lo que Foucault (1976/2019) denominó «dispositivo de sexualidad», como aparato que anexa, inventa, penetra y somete los cuerpos de acuerdo a una nueva taxonomía medicalizada. Fue este proceso el que engendró al homosexual como personaje alterizado, feminizado, incapaz de escapar a su sexualidad:

Está presente en todo su ser: subyacente en todas sus conductas puesto que constituye su principio insidioso e indefinidamente activo; inscrita sin pudor en su rostro y su cuerpo porque consiste en un secreto que siempre se traiciona. Le es consustancial, menos como un pecado en materia de costumbres que como una naturaleza singular [...] La homosexualidad apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie. (Foucault, 1976/2019, pp. 42-43)

Bajo esta nueva formulación, el homosexual se inventa como sujeto patologizado, de límites concretos y estables, facilitando la legitimidad y el dominio del comportamiento masculino hegemónico y, en última instancia, del orden social familiar burgués. Es este el punto de partida que toma Alberto Mira en *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2004) un estudio vertebrado en torno a la representación externa a la realidad homosexual, elaborada desde discursos médicos, intelectuales, legales..., y la propia experiencia de lo homosexual, entendida por tanto no como categoría monolítica, sino como expresión identitaria negociada y articulada de acuerdo a las diferentes coordenadas históricas y sociales.

La exhaustiva lectura que hace Mira de los diversos modelos representativos y las expresiones que se generan a su alrededor como respuesta, a saber: el modelo malditista o decadentista, el homófilo y el *camp*, da cuenta de la complejidad y pluralidad de la homosexualidad como objeto de estudio. Al mismo tiempo, aceptar la construcción social de sexualidad (Foucault) y la identidad de género como iteración performativa (Butler), problematiza o más bien agota la utilización de lo «homosexual» como categoría de análisis. Es por ello que desde la década de 1990 el término *queer* se ha empleado como herramienta conceptual más amplia y aglutinadora de las experiencias no heteronormativas (gays, lesbianas, bisexuales, transexuales...).

El término, y con él la teoría *queer* irrumpe en el panorama académico de la mano de Teresa de Lauretis en el año 1991, ante las limitaciones que el concepto tradicional de homosexualidad como receptáculo de todo aquello opuesto a la forma dominante heterosexual. Desde un punto de vista más centrado en los estudios literarios que en el psicoanálisis, autoras como Eve Kosofsky Sedgwick (1994) se refieren a lo *queer* como una malla abierta de posibilidades, lagunas, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsus y excesos de significado, que surge cuando los elementos constitutivos del género o la sexualidad de un individuo no pueden significarse de manera monolítica.

Pero es Alexander Doty (1993) quien enuncia de manera más clara las posibilidades que este nuevo marco discursivo abría en el ámbito de la cultura popular, toda vez cualquier texto presenta potencialidades ambiguas, pues el espacio de recepción de lo *queer* discurre simultáneamente en paralelo a/y dentro del espacio creado desde la norma heterosexual. En otras palabras, la lectura *queer* permite reconocer algo que siempre ha estado ahí (Doty, 1993). Un buen ejemplo a este respecto es la detección del homoerotismo latente en la película de acción *Top Gun* (1986), apropiada por el público homosexual y esa mirada que Alberto Mira (2008) denomina «insumisa», en una demostración palmaria de que incluso los modelos de virilidad más aceptados presentan fracturas insostenibles. Adoptar la mirada *queer* supone, en definitiva, despojar al hombre heterosexual de su posición como sujeto privilegiado, convirtiendo su cuerpo y mitología en objeto de la mirada (Mira, 2011).

Por su parte, el filósofo Paul B. Preciado (2009) incide en la operatividad del término como herramienta revolucionaria de resistencia en lo que considera un movimiento post-homosexual y post-identitario: «“queer” no es una identidad más en el folklore multicultural, sino una posición crítica atenta a los procesos de exclusión y de marginalización que genera toda ficción identitaria.» (p. 11).

Más allá de ofrecer una alternativa a la imprecisión de «homosexualidad» como significante estable, preciso, esencial, la teorización *queer* reactivaba la transgresión de la heterodoxia sexual en un momento en el que el poder revolucionario de lo homosexual se había agotado al integrarse socialmente (Mira, 2011). Según Preciado, la «teoría *queer*» podría definirse como

Proyecto crítico heredero de la tradición feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en

Occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política. (p. 12)

Preciado recoge también una de las mayores dificultades que presenta la inclusión de un término anglosajón en un contexto desconectado de su carga peyorativa original. Su traducción al español como «raro» o «desviado» no advierte la connotación de otredad sexual que sí define la voz inglesa original, y es por ello que de manera muy temprana encontramos alternativas como la «teoría torcida» del sociólogo Ricardo Llamas (1998). Más reciente y sugestiva resulta la propuesta de la investigadora multidisciplinar Alivia Navarro, quien reclama la recuperación de los códigos propios de nuestra cultura popular ocultos bajo el paraguas de lo *queer*: pluma, cursi, marica o maricón (Navarro, 2020).

Aun compartiendo la necesidad de acuñar un término más adecuado a nuestra lógica histórica, cultural y espacial, emplearé el término *queer* no solo por cuanto contribuye a facilitar el discurso, sino por tratarse del vocablo preferente en los estudios de referencia al respecto.

## 9.2. Lecturas *queer* del cine del franquismo. Estado de la cuestión

En los últimos años han proliferado numerosos estudios que abordan la cuestión del cine español del periodo franquista a través de una perspectiva *queer*, supliendo una carencia historiográfica que con frecuencia asumía la Transición democrática como única posibilidad para la representación homosexual más explícita. Obras como la de Chris Perriam, *Spanish Queer Cinema* (2013), así como la de Santiago Fouz Hernández y Alfredo Martínez Expósito (2007), orientada la de estos últimos especialmente a la representación de la corporalidad de lo masculino en el cine y la cultura popular, pueden incluirse en este grupo.

En ese sentido, Santiago Lomas (2022) señala con acierto la falta de una historia *queer* del cine español en los mismos términos que en al ámbito anglosajón, destacando los ejemplos de *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* (Benshoff y Griffin, 2006) y *British Queer Cinema* (Griffiths, 2006), así como el caso argentino de *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (Melo, 2008). Precisamente el estudio de Lomas constituye uno de los más recientes y necesarios aportes a esa historiografía en clave *queer*, demostrando la existencia de un cine que empleó códigos y referentes de la subcultura homosexual mucho antes de la despenalización censora de 1977. Las obras de directores, productores y guionistas como Juan de Orduña,

Antonio Mas-Guindal o Luis Saslavsky son revisitadas por el autor como parte de un ejercicio que, lejos de centrarse de manera exclusiva en las representaciones explícitas, blindadas por la censura, explora las posibilidades de la apropiación, resignificación e identificación *queer* con lo tradicionalmente conceptualizado como femenino.

Aun fuera del paraguas terminológico de lo *queer*, los estudios realizados por Alberto Mira en obras como la ya citada *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* o *Miradas insunisas. Gays y lesbianas en el cine*, continúan siendo puntos de anclaje referenciales para el estudio homosexual y *queer* del franquismo. A los que se suma el aporte más reciente del sociólogo Geoffroy Huard con *Los gais durante el franquismo: discursos, subculturas y reivindicaciones (1939-1977)* (2020). En la misma línea se encuadran las obras de Alejandro Melero *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (2010) y especialmente *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco* (2017), dos ejemplos de una prolífica labor investigadora que ha resuelto, al menos parcialmente, la laguna historiográfica que Lomas apuntaba. Así, el segundo volumen que dedica al franquismo, *Violetas de España*, avanza un esquema que puede servir de guía para encuadrar las diversas representaciones de la homosexualidad activadas por una mirada *queer* sobre los textos fílmicos: la figura homoerótica del legionario y el torero; la hipermasculinidad de géneros clásicos como el péplum o el western, referido este último por el autor como «spaguetti gay»; la figura de la lesbiana perversa; el *queer* afeminado de la llamada «comedia de mariquitas»; o el reverso más inquietante en el género de terror y el *thriller*.

Por último, y como complemento más reciente a la historiografía *queer* del franquismo, quiero citar dos obras que, si bien escapan al análisis audiovisual como metodología única, incluyen perspectivas interesantes que prueban que el campo de los *queer studies* ha calado académicamente en nuestro país. *Cruising Torremolinos* (2022) revisita el espacio turístico malagueño como foco de genealogías disidentes desde 1960 a los años finales de la década siguiente; el volumen *Las locas en el archivo. Disidencia sexual bajo el franquismo* (2023) adelanta una nueva manera de entender, recuperar y reparar la memoria *queer* a través de la labor de archivo, que toma como eje vertebrador la violencia institucional ejercida desde la guerra civil a la transición democrática.

De manera general, es posible distinguir en los acercamientos *queer* al cine franquista tres representaciones tradicionalmente aceptadas, que permiten, además, trazar una

periodización desde la instauración de la dictadura al tardofranquismo. De este modo, *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942), películas del llamado «cine de cruzada», presentan claras pulsiones homoeróticas cifradas en una camaradería militar en el contexto marroquí. Realidades afectivas donde las fronteras entre lo homosocial y lo homosexual, lo masculino y lo femenino se muestran frágiles (Pavlovic, 2003) y que, por cierto, permiten también una lectura en clave postcolonial (Cuevas del Barrio, 2020). El consenso en torno a ambas producciones, así como su cronología, obliga a no detenernos demasiado redundando en lo que ya han establecido muy buenos análisis. Las películas *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) completan los hitos representacionales más explorados

Pese al abundante repertorio académico que cubre la película *Diferente*, el largometraje protagonizado por el bailarín Alfredo Alaria refuerza el punto de partida de esta tesis doctoral sobre el escenario como espacio interesadamente tolerante, y es por ello que incluiremos en este capítulo algunas observaciones al respecto.

### **9.3. Vagos, maleantes, peligrosos y perversos: discursos jurídicos sobre el homosexual en el franquismo**

Junto al planteamiento patologizador y criminalizador de corte regeneracionista enarbolado por autores como Vallejo Nágera a lo largo de los años cuarenta, la figura del homosexual encuentra su enunciación legal a partir de la enmienda del 15 de julio de 1954 a la ley republicana de Vagos y Maleantes. Es, de hecho, a partir de este momento cuando se registra el empleo explícito del término «homosexual», previamente amparado en variados eufemismos, como el de la ofensa al «pudor y las buenas costumbres», sancionado en el artículo 431 del Código Penal de 1944 y referente a los delitos de escándalo público.

El nuevo marco jurídico equiparaba el homosexual al rufián y al proxeneta, entendiendo que su vigilancia era necesaria en pos de «la paz social y la tranquilidad pública», e iniciaba un periodo de inusitado interés por codificar y frenar aquello que se consideraba una amenaza al nuevo orden nacionalcatólico.

En la línea de tesis como la de Cleminson y Vázquez García (2007), que identifican en el Franquismo las rémoras de la crisis de masculinidad tras el desastre colonial de 1898, Gema Pérez Sánchez (2007) defiende que la obsesión del régimen por definir, contener y penalizar la homosexualidad podría reflejar las ansiedades en la autopercepción marginal

de España con respecto a la comunidad internacional occidental. De este modo, el relato de la nación que se pretendía hiperviril no correspondía con la realidad de retraso y aislamiento de un país que se percibía entonces, siguiendo la dicotomía sexista que investía el régimen, en una posición pasiva y feminizada (Pérez Sánchez, 2004).

Frente a esta articulación más simbólica lo cierto es que, a semejanza de los fascismos europeos y como ya se ha comentado, la masculinidad franquista bebía de una exaltación de la camaradería que, por su sentido homosocial, presentaba potenciales desvíos hacia el terreno homosexual, perversión intolerable que debía atajarse reorientando el énfasis bélico en renovados enemigos. Como argumenta Mosse (1999/2021), el racismo resultó un pilar básico en esa búsqueda de enemigos internos y tangibles, pero el fascismo produjo también la categoría de los asociales, una condición lo suficientemente amplia como para recoger todas aquellas potenciales amenazas a la nación y la degeneración de la raza: personas sin hogar como los mendigos o vagabundos, los deficientes mentales y los desviados sexuales (Mosse, 1999/2021).

Se comprende así la aparición en 1956 de un texto como *Sodomitas*, publicado por el policía y escritor Mauricio Karl (seudónimo de Mauricio Carlavilla), como continuación de su panfletaria campaña iniciada en la década de 1930 contra los asesinos de España, a saber: el marxismo, el anarquismo y la masonería. Karl entiende, así, la sodomía como una extensión más del comunismo al compartir su oposición a la familia y, por ende, al principio regulador del franquismo:

El comunista es contrario a la familia por ser ella motivo natural de la propiedad individual. Y el sodomita es también su adversario por ser su sexualidad antígenésica, estéril; suicidio de la especie, como el comunismo es el suicidio de la sociedad, por su destrucción celular, ya que la familia es la célula del organismo social. (Karl, 1956, p. 13)

Este sentido alarmista, muy habitual en su prolífica producción escrita, se enfatiza en un preámbulo en el que el autor se dirige a los padres, alentando a una protección del menor que era, de hecho, el eje principal de la regulación jurídica contra los homosexuales junto a los delitos de escándalo público; el Código Penal disponía del abuso deshonesto (artículo 430) y la corrupción de menores (artículo 438) como otras variantes punitivas, peligros a los que Karl referencia por medio de una efectista visión de la ciudad como «selva petrificada» poblada de bestias al acecho:

La manada de fieras sodomitas, por millares, se lanza a través de la espesura de las

calles ciudadanas en busca de su presa juvenil... Disfrazada de persona, la fiera sodomítica ojea entre el matorral ambulante de las aceras su pieza preferida, el cándido muchacho, más grato a su ávida pupila cuanto más inocencia lleva retratada en su fisonomía... [...] Vuestro hijo puede volver a casa corrompido, guardando su bochornoso secreto, que nada delatará; la monstruosa relación continuará y, dada su edad, su instinto sexual se torcerá y será para siempre un invertido... (Karl, 1956, s.p)

Teniendo en cuenta que *Sodomitas* contaba en 1973 con un total de doce reediciones, es posible convenir que nos encontramos ante una obra de plena difusión en los años clave de la obsesión franquista por la homosexualidad. La advertencia sobre las amenazas de la urbe y la desprotección de los menores se aireaban en un clima propicio para su hondo calado, pues si durante la posguerra y primer franquismo los comportamientos inmorales pudieron contenerse con las disposiciones penales referidas, los cambios producidos por el turismo y la urbanización del periodo desarrollista sí requirieron de una vigilancia mucho más restrictiva. Amén de la capacidad de contagio de aires liberadores —pensemos, por ejemplo, en la despenalización de las prácticas homosexuales en privado entre mayores de edad conseguida en Reino Unido en 1967 a través del Sexual Offences Act— y el nuevo marco de sociabilidad más laxa que facilitaban los enclaves turísticos, lo cierto es que los trasvases poblacionales hacia zonas urbanas suponían también un mismo «debilitamiento de las normas sociales, la disolución de la vida familiar o la vagancia» (Monferrer Tomás, 2003, p. 186) que resolvía necesario restablecer el orden social.

El miedo paranoico a la degeneración y a la extensión del homosexualismo es expuesto ya en 1962 por el magistrado Antonio Sabater Tomás, juez de vagos y maleantes de Cataluña y Baleares que comienza a ejercer en el tribunal de Barcelona a partir de 1958. En *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes* expone, como hará posteriormente en el volumen *Los delincuentes jóvenes* (1967), la necesidad no solo de una legislación preventiva y profiláctica, sino de medidas de corrección y reeducación del delincuente que, en caso del homosexual se había propagado de acuerdo a tres causas:

- a) El proselitismo realizado entre jóvenes de clase humilde (que derivan en el tipo del varón prostituido denominado políticamente “bujarrón” y “busca”) por invertidos extranjeros, celebridades artísticas que acogen a jóvenes que quieren acceder a esas ramas, etc.
- b) El narcisismo imperante de la juventud, favorecido por el progresivo afeminamiento de la indumentaria masculina (desfile de modelos varones, exhibición de peinados, etcétera).

c) La vida fácil y cómoda que a los jóvenes les proporciona su trato y relación homosexual, ya que sin necesidad de trabajar tienen resuelto su problema económico (Sabater Tomás como se citó en Mora, 2016, p. 166)

En su cruzada personal contra el homosexual entendido como el sujeto de naturaleza criminal de más alto rango, por su incapacidad para dominar sus instintos, coléricos, sádicos, inadecuados para la civilización (Mora, 2016), el discurso de odio del Sabater Tomás recalca en ese nuevo marco normativo que se pretendía y en el que contribuye como uno de sus artífices: la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

Alumbrada el 4 de agosto de 1970 la nueva ley que reformaba y adaptaba los supuestos incluidos en la antigua Ley de Vagos y Maleantes, haciendo uso de una terminología renovada que explicitaba su propósito último: «el compromiso de reeducar y rescatar al hombre para la más plena vida social».<sup>446</sup> Empero, la promesa de la rehabilitación no fue nunca un compromiso real como sí lo era la defensa a ultranza del orden establecido, disponiendo para ello un escenario lo suficientemente ambiguo para concentrar cualquier atisbo de «peligrosidad». Como se advierte en el estudio sobre el sistema penitenciario español *El libro blanco de las cárceles franquistas*, «la represión franquista no pretendió nunca reeducar, sino quebrar a los detenidos» (Suárez, 1976, p. 8) en un sentido altamente vengativo y por medio de un aislamiento social que, en el caso de los homosexuales, podía traducirse, además del conocido internamiento en establecimientos de reeducación y trabajo hasta un máximo de tres años, en la prohibición de residir en el lugar o territorio designado, de visitar ciertos establecimientos y en la sumisión a la vigilancia tutelar de la autoridad a través de delegados especiales. En la práctica, los afectados por la ley compartían la consideración de reincidencia e irrecuperabilidad de los presos políticos, por lo que no se beneficiaron de indultos, amnistías, redención de penas por trabajo o buena conducta, ni libertad condicional (Monferrer Tomás, 2003).

Derogada en su totalidad en el año 1995, el camino hacia la eliminación por completo de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social se gestó de la mano de la movilización clandestina, influida y apoyada por asociaciones extranjeras como la francesa Arcadie. Es precisamente gracias a Arcadie como algunos grupos homófilos de Barcelona

---

<sup>446</sup> Preámbulo. Ley 16/1970, de 4 de agosto sobre peligrosidad y rehabilitación social. *BOE*, n°187 (6 de agosto de 1970), p. 12551.

conocen las revueltas de Stonewall y la participación homosexual en los acontecimientos del mayo del 68, que espolean la idea de emprender la acción colectiva. Con la ayuda de la misma Arcadie, se comienza a distribuir entre los suscriptores de la revista francesa el boletín mensual de la Agrupación Homófila para la Igualdad en España (AGHOIS), a partir de 1972. Impulsado por Armand de Fluvià, el boletín resultó el germen del Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), primera organización de defensa de los derechos homosexuales en España, que a su vez fue embrión del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), surgido en el año 1975 con un carácter más revolucionario y con colectivos en Madrid y Bilbao, además de Barcelona. En palabras del propio Fluvià el paso del MELH al FAGC «representaba la adopción de una perspectiva antipatriarcal y anticapitalista, y una estrategia frentista, que acabaría llevando el movimiento a salir a la calle» (França, 2017). En ese sentido, las tesis marxistas que habían ido permeando en las sucesivas reuniones del MELH, atravesaban de lleno el discurso articulado por la FAGC:

Así pues, nuestra lucha ha de dirigirse fundamentalmente hacia la formación de una conciencia en amplios sectores de la clase obrera, sobre nuestra opresión, sobre nuestras tareas para lograr la liberación y sobre toda la importancia que tienen nuestras reivindicaciones en la perspectiva de redefinir la futura sociedad sin clases, la cual ha de permitir e impulsar un cambio radical en todos los niveles de la vida cotidiana. (Actas IV Asamblea del FAGC, 1977, como se citó en Monferrer, 2003, p. 195)

El asunto de clase es de vital importancia en las repercusiones de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social contra la que estas organizaciones se movilizaban. Un marco legal que había sobrevivido a la Transición y que permanecía intacto aun tras la Constitución de 1978, modificado finalmente a finales de ese año. Junto con la revista contracultural *Ajoblanco*, que en esos años —1977 y 1978— dedica varios artículos y reportajes<sup>447</sup> a las demandas de las agrupaciones que se organizaban por los derechos homosexuales, son especialmente interesantes dos artículos recogidos en *Triunfo* apenas un mes después de la primera manifestación del Orgullo Homosexual en el país, convocada por la FAGC en Barcelona el 26 de junio de 1977.

---

<sup>447</sup> «Son un peligro público los homosexuales». (1977, marzo). *Ajoblanco*, n°20, p. 19; «Los homosexuales se organizan». (1977, abril). *Ajoblanco*, n°21, p. 34; «Los gais valencianos se presentan». (1977, junio). *Ajoblanco*, n°23, pp. 14-15; «Dossier homosexualidad». (1978, septiembre). *Ajoblanco*, n°37, pp. 32-42; «Un juez habla sobre la peligrosidad social». (1978, diciembre). *Ajoblanco*, n°40, pp. 11-13.

En el primero,<sup>448</sup> ilustrado significativamente con una instantánea de los manifestantes del FAGC, Francisco Muñoz Conde se hace eco de la problemática que planteaba la simple derogación de una ley que se encontraba atravesada por todo un sistema penal igualmente represivo y necesitado de un saneamiento que debía ser estructural: económico, social y político. El segundo reportaje, «Una ley peligrosa. Proceso a la ley de peligrosidad social»<sup>449</sup>, firmado por Miguel Salabert, advertía de los peligros que encarnaba el carácter ambiguo y tramposo de los supuestos recogidos por la ley, que funcionaba únicamente como administradora de la moral y costumbre de las clases dominantes. En efecto, la práctica totalidad de los supuestos desgranados en el texto legal se entendían conductas predelictuales, es decir, constitutivas de delito no por haberse perpetrado el mismo si no por existir «predisposición» o «inclinación». Salabert se pregunta entonces por qué la aplicación del estado de peligrosidad no es extensible a las altas esferas, cuya presunción de holgazanería es mayor, concluyendo que no es la vagancia, si no la posición socioeconómica el marcaje definitivo.

En fechas muy recientes el historiador Geoffroy Huard (2020) ha probado la validez de las reflexiones de Salabert a través de la consulta de los tribunales de Vagos y Maleantes y Peligrosidad y Rehabilitación Social en los Archivos Judiciales de Barcelona. La intensa labor investigadora de Huard cuestiona la tradicional asunción de una subcultura gay inexistente durante el periodo franquista, pero también confronta las incoherencias entre la memoria y el hecho históricamente probado. Una de ellas es la persecución sistemática de la homosexualidad por el franquismo que, según los expedientes, resulta para Huard imposible de demostrar.

Aunque considero que la persecución y control político de los cuerpos disidentes en el franquismo es del todo indiscutible, sobradamente verificada, como se ha puesto de manifiesto, en la literatura psiquiátrica o pedagógica, así como en la construcción jurídica del homosexual como sujeto criminal, sí es posible reconocer en los planteamientos de Geoffroy Huard aspectos interesantes que nos ayudan a comprender mejor cuáles eran los espacios reservados para la sociabilidad homófila popular y su extensión en el estereotipo

---

<sup>448</sup> Muñoz Conde, F. (1977,16 de julio). «Un segundo Código Penal». *Triunfo*, nº755, p. 25.

<sup>449</sup> Salabert, M. (1977, 16 de julio). Una ley peligrosa. Proceso a la ley de peligrosidad social. *Triunfo*, nº755), pp. 26-29.

cinematográfico.

Las investigaciones de Huard prueban que la homosexualidad era entendida como una desviación sexual, pero condenada especialmente en tanto modo de vida no productivo, desafiando, por tanto, las dos expresiones imprescindibles del ideal hegemónico de masculinidad: trabajo y virilidad. En los expedientes, la homosexualidad aparece adscrita a la condición de vago y maleante habitual, y es el hecho de no tener trabajo el motivo que se subraya:

Durante los últimos cinco años, salvo pequeños periodos de tiempo, no ha tenido ningún trabajo, y no posee ningún modo lícito de satisfacer sus necesidades; aunque no tenga antecedentes, se trata de un invertido congénito que se reúne constantemente con hombres y que ha realizado actos homosexuales en numerosas ocasiones y ha sido arrestado. (Expediente de peligrosidad nº112, 1968, del Arxiu Central dels Jutjats de la Ciutat de la Justicia de Barcelona, fondos del Tribunal de Vagos y Maleantes, como se citó en Huard, 2020, p. 79)

La orientación sexual era tanto o más relevante en el momento en el que incurría en otros delitos y, por ende, su consideración reprobatoria variaba en función de la clase social. Dicho de otro modo, «los homosexuales condenados durante el franquismo en Cataluña y Baleares pertenecían todos a las clases populares: la mayor parte no tenían trabajo “honesto”, ejercían la prostitución, y el resto eran obreros o trabajadores humildes» (Huard, 2020, p. 80).

Sustituyendo a los «vagos y maleantes» por el concepto convenientemente elástico y ambiguo de «peligrosidad social», la justicia franquista se reafirmaba como justicia de clase, instrumento de regulación política de los cuerpos. Publicado en 1977 por la editorial Campo Abierto, el libro *Grupos marginados y peligrosidad social* daba cuenta de esa heterogeneidad que planteaba el perfil delictivo de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, aglutinando las vivencias de todos aquellos colectivos que, afines a efectos legales, también compartían una situación de marginalidad y vulnerabilidad social. Grupos como el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), Mujeres Libres, el Colectivo de Psiquiatrizados en Lucha o los comités de apoyo a COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha), entre otros, conformaban la Coordinadora de Grupos Marginados y participaron en la elaboración del volumen.

La necesidad y relevancia de la convergencia de luchas ya había sido manifestada pocos años antes por el escritor Terenci Moix, quien en un artículo de título más que

elocuyente «¿Los y las homosexuales son personas?», publicado por la revista *Destino* planteaba la transformación del homosexual en sujeto político a través del movimiento del Gay Power:

Al igual que tantos luchadores de otras colectividades marginadas, el activista homosexual ha salido de su marginación lo suficientemente quemado como para apuntarse a todas las luchas que contribuyen a cambiar una sociedad que ha demostrado ser inviable para la solución de su problema social, individual y político [...] La lucha por la libertad se convierte en una causa común para el activista del Gay Power, como para el chicano, el estudiante o el obrero.<sup>450</sup>

Lo más llamativo del texto de Moix es, sin embargo —y sorprendentemente para un autor tan celebrado por su reivindicación de la cultura popular y sus protagonistas—, la oposición que esboza entre el Gay Power como despertar político esencialmente colectivo y los logros individuales enmarcados «siempre dentro de la coartada del arte (única coartada que la sociedad burguesa ha tolerado al tocar el problema».<sup>451</sup>

#### 9.4. Cuplé, copla y subcultura homosexual

Sin el desempeño laboral productivo y honesto, y expulsado también del esquema naturalizado de la familia como institución heterosexual, cabría pensar que el marco de las relaciones y prácticas homosexuales discurría en la más absoluta clandestinidad. Sin embargo, gracias de nuevo a los archivos judiciales, es posible confirmar que fue precisamente el mundo del espectáculo el ámbito que refugió a todos aquellos doblemente marginados por el orden social, tanto por su condición sexual como por su posición económica. Las redes de sociabilidad que proporcionaban estos ambientes funcionaban en ocasiones, y como propone Geoffroy Huard en uno de sus estudios más recientes, como una segunda familia para «los invertidos de clases humildes».<sup>452</sup> Una red de apoyo que la norma heterosexual —lo que habitualmente incluía la propia familia biológica— les había negado y que ofrecía tolerancia y oportunidades laborales:

Los gais y transexuales podían ejercer un trabajo legal sin enfrentarse a la hostilidad del mundo exterior y muchos podían justificar así su forma de vida como mujer, a pesar de las consecuencias judiciales si lo hacían más allá del ambiente folclórico.

---

<sup>450</sup> Moix, T. (1975, 28 de junio). «¿Los y las homosexuales son personas?». *Destino*, nº1969, p. 56

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> Huard constata las dificultades para rastrear las experiencias de socialización de las clases burguesas, desarrolladas con la esperada discreción y de puertas para dentro, en los llamados «salones homosexuales».

(Huard, 2023, p. 293)

Es quizá en este contexto donde la posibilidad emancipadora del escenario se manifiesta con una mayor claridad, pues en sus redes de apoyo y cuidados opera, de facto, la abolición de la familia como «célula del tejido social», siguiendo a Mario Mieli (2002/2018). En efecto, el mundo artístico funciona, como esgrimía Moix, como coartada tolerada por la sociedad, en tanto espacio, por ajeno y autorreferencial, inofensivo y debidamente compartimentado para impedir la reivindicación colectiva. Por un lado, como apunta Rafael Torres en *El amor en tiempos de Franco*, la exteriorización homosexual durante el franquismo se encontraba debidamente condicionada y era posible «siempre que el marica, el sarasa, la loca o el bujarrón se presentara poco menos que como caricatura de sí mismo, desvirtuando su condición sobre un escenario» (Torres, 2004, p. 170). Pero ese espacio reducido y delimitado, precisamente al discurrir ajeno a la norma social, permitió y potenció transgresiones en términos de sociabilidad y representación de otro modo inalcanzables.

#### 9.4.1. Cuplé y escena transformista

Julio Arce (2019a) señala que la aparición en el escenario de un hombre disfrazado de mujer, si bien no resultaba una novedad, sí supone un cambio de paradigma desde lo que denomina «transformismo de atracciones», como «espectáculo de variedades caracterizado por la velocidad, la espectacularidad y la parodia» (p. 95) al transformismo de género o travestismo. Este último estaba ligado al cuplé como espacio que permitía la metamorfosis en artistas femeninas, de las que se imitaba no solo su vestuario, sino su gestualidad y voz.

La figura pionera del transformismo escénico o de atracciones fue Leopoldo Frégoli (1867-1936), cuyo número pivotaba sobre tres elementos diferenciales: la parodia, la simulación de las voces y la rapidez. Comenta Arce cómo Frégoli despuntó gracias a la *macchietta*, equivalente a «un monólogo de contenido paroxístico que se caracterizaba por presentar tipos caricaturescos sugeridos al artista a través de la observación de la vida real, la mayor parte de veces con auxilio de la música» (2019a, p. 98). Álvaro Retana le dedica unas páginas en *Blanco y Negro*, aludiendo a su celebridad y genio creador e incluye una buena síntesis de su popular número:

Durante la función nadie podía acercarse a los bastidores del teatro. Frégoli tenía todo perfectamente organizado para cambiar de traje con rapidez asombrosa. Desde la

puerta de salida hasta la indicada para volver a hacer su entrada en escena, estaban convenientemente colocadas las personas que le ayudaban a vestirse, y en tanto que una le despojaba de la americana, otra le colocaba la peluca, de suerte que Frégoli, sin detenerse un instante, hacía su aparición en el escenario completamente transformado. Cuando las transformaciones habían de ser rápidas, apoderase un verdadero vértigo de los ayudantes de Frégoli, y era un espectáculo curiosísimo ver al artista entrar y salir precipitadamente, sembrando el suelo de ropas, sombreros, plumas, pelucas, barbas postizas, etc., etc.<sup>453</sup>

Los transformistas o imitadores de estrellas estaban a la orden del día como parte de los espectáculos de variedades y constituían un elemento esencial del ocio nocturno de la Edad de Plata. Su frecuente aparición en revistas gráficas como *Tararí*, *Eco artístico* o *Crónica* da buena cuenta de la popularidad que ostentaban. La mayor parte de textos extensos al respecto están firmados por Álvaro Retana, verdadero cronista de los ambientes frívolos del momento, y que precisamente en su *Historia del arte frívolo* publicada en 1967 incorpora breves apuntes biográficos de cada una de estas estrellas.<sup>454</sup> Parte de este recorrido es trasladado al medio periodístico en un artículo posterior para el periódico *ABC*, donde Retana recupera la figura de Frégoli, para trazar la estirpe de los imitadores de estrellas.<sup>455</sup> Habla, así, de Monsieur Bertin como continuador directo del italiano, sustituyendo en su espectáculo, como novedad, la parodia por la imitación de «las más calificadas estrellas femeninas del music-hall triunfantes en el extranjero».<sup>456</sup> Se incluían bajo esta etiqueta nombres como Carolina Otero, Ivette Gilbert, Cleo de Meróde, La Tortajada y Paulette Dartz.

Sigue Retana mencionando a Ernesto Foliers, transformista que continúa la propuesta abierta por Bertin imitando, en su caso, a estrellas nacionales como La Fornarina, La Goya o Raquel Meller, pero reconoce que su nombre quedó opacado por la aparición de

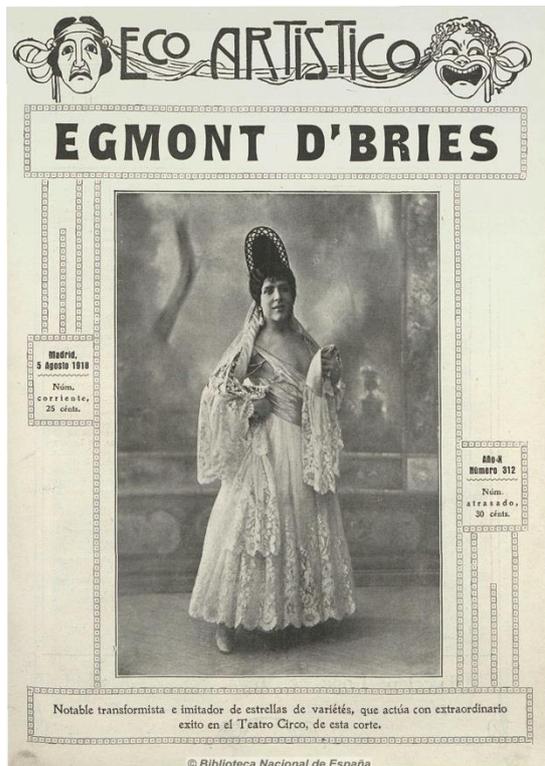
---

<sup>453</sup> Fortuny, C. (1930, 30 de marzo). «El ocaso de los dioses. Frégoli, el creador del transformismo». *Blanco y Negro*, nº2028, p. 77.

<sup>454</sup> Aunque no me he referido a la realidad del transformismo femenino en la España de principios de siglo, Retana menciona a Teresita Saavedra como una de las figuras más destacadas a este respecto, quien se presentaba en sus espectáculos como «un chavalín tan elegante, dinámico y apetitoso que despertaba múltiples simpatías entre numerosas damas y caballeros modernizados» (1968, p. 136). Sobre esta cuestión, y la posibilidad de tomar el espacio escénico como plataforma de disidencia también *en femenino*, remito al estudio de Jordi Luengo (2004). Género y transformismo en la estereotipada imagen de los sexos. En M<sup>a</sup> P. Amador, J. Robledano y M<sup>a</sup> R. Ruiz (coords.), Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (pp. 367-378). Universidad Carlos III de Madrid.

<sup>455</sup> Fortuny, C. (1968, 12 de julio). «Nacimiento, esplendor y ocaso de los imitadores de estrellas». *ABC Madrid*, pp.24-25.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 24.



[Fig.58] Edmond de Bries en la portada de *Eco artístico* (1918). Fuente: Hemeroteca BNE

Acensio Marsal, más conocido como Edmond de Bries [Fig.58], a quien define como «una reina de Saba de la edad de oro del cuplé»,<sup>457</sup> pues además de su maestría en la imitación musical y gestual, la característica que más impresionaba del transformista era la fastuosidad de su toilette, repleta de «sedas y pedrerías, gasas y terciopelos, lentejuelas y tisúes, mantones de Manila y, especialmente, plumas de todas clases y colores».<sup>458</sup> A la popularidad de Bries contribuyó también el propio Retana, quien escribió la letra de uno de los cuplés más populares del momento, «Tardes del Ritz», compuesto específicamente para el que, además de afamado imitador, era también su amigo. Retana es también autor de la primera biografía del transformista, *Egmont de Bries. Su vida, sus amores, su arte*, publicada en 1921, y sus actuaciones aparecen también en el contexto de la novela *Las locas de postín* (1919). Su predilección por Edmond de Bries puede

sentirse en la manera en que el autor relata la proliferación de imitadores que surgieron tras su estela:

Edmond de Bries envenenó con sus victorias teatrales a incontables sujetos que se arrojaron a la imitación de estrellas provistos de miriñaques que hubieran podido cubrir el pilón de La Cibeles, peinetas tan empinadas como la Telefónica, abanicos gigantes y otras impedimentas de costosa adquisición. Suplían con el lujo la carencia de facultades artísticas; pero los imitadores de estrellas de variedades cayeron en gracia al público y surgieron docenas de ellos, como las setas después de la lluvia.<sup>459</sup>

La pléyade de transformistas que invadieron los escenarios suplantando la feminidad «con mayor o menor arte» era extensa: Derkas, Dorian, Freddy, Pepe Amorós, Luisito Carbonell, Pastrany, Graells, Darwin, Fregolino... Aunque muchos referían tener familia y tomarse la imitación como algo estrictamente laboral, no puede negarse la posibilidad de que gran parte podía aprovechar ese espacio para performar un verdadero sentir no normativo. De Monsieur Bertin, Retana escribía «Empelucado y maquillado diestramente,

<sup>457</sup> *Íbid.*, p. 25.

<sup>458</sup> *Íbid.*

<sup>459</sup> *Íbid.*

monsieur Bertin resultaba una beldad, no por ficticia menos estimulante» si bien «disfrutaba de absoluta regularidad matrimonial».<sup>460</sup>

Es habitual establecer conexiones entre el transformismo y la homosexualidad. En general, relacionar la práctica del transformismo con la disidencia sexual resulta una conclusión bastante común si consideramos, como advierte Mira (2004), que «toda la cultura del cuplé estaba ribeteada por la llamada del sexo» y que «la aparente feminidad [de los transformistas] era utilizada como coartada por individuos que no llegaban a asumir su deseo» (p. 155). No obstante, sería un error elucubrar acerca de las identidades sentidas por personas de las que no constan declaraciones expresas al respecto, máxime aplicando realidades taxonómicas (trans, homosexual, etc.) empleadas en la actualidad y que no operaban del mismo modo en otros periodos históricos. Lo que sí parece claro, como explica Javier Usó (2017) en su reciente y exhaustiva biografía sobre Edmond de Bries, único artista al que se le ha relacionado de modo directo con la homosexualidad, es que el transformismo constituyó una práctica creativa efectiva para dislocar las fronteras del género y exhibir públicamente su homosexualidad en un momento en el que aún no se habían gestado discursos para nombrarla. En opinión de Julio Arce, las novelas de Retana pueden tomarse también como reflejo, no por ficcionado menos verosímil, de los ambientes subculturales de España, por lo que el Edmond de Bries retratado en *Las locas de postín* despliega un comportamiento probablemente similar al que tenía en la realidad, apareciendo «como una figura aglutinadora de una incipiente “comunidad gay”» (2019a, p. 105).

---

<sup>460</sup> *Íbid.*, p.24.



[Fig.59] Noticia sobre los transformistas Derkas y Hansi Strum publicada en la revista *Crónica* (1931). Fuente: Hemeroteca BNE

Por otro lado, siguiendo a Laurence Selenick (2005/2000) en su recorrido por la historia del transformismo en *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, el travestismo, en tanto simulacro de género realizado por medio de elementos como pelucas, gestos o disfraces, demuestra en sí mismo el carácter inestable y artificial de ese sistema binario de género culturalmente entendido como infalible. Prueba de que el transformismo escénico desestabilizó las categorías hombre-mujer son los testimonios recogidos, de nuevo, por Retana a propósito de Edmond de Bries, que en una entrevista declaró que «cuando bailaba la rumba con una toalla engurruñada en el solar del pecho, los tíos se volvían locos, porque decían que lo hacía más a lo vivo que la Chelito».<sup>461</sup> El pie de foto que ilustra la entrevista refuerza la confusión: «No es esta una mujer como parece, y bastante guapa, sino un hombrecito con toda la barba: Edmond de Bries el popular imitador de estrellas».<sup>462</sup> Un año más tarde el propio Fortuny también narra en *Crónica* otro episodio de confusión protagonizado por transformistas en un concurso de belleza berlinés [Fig.59]:<sup>463</sup> «Figúrese usted que, de repente, la reina de la belleza se levantó del trono, se desprendió de su abanico, de su mantilla, de su peineta, de una peluca y apareció la cabeza inconfundible... ¡de un hombre!».<sup>464</sup>

<sup>461</sup> Fortuny, C. (1930, 18 de diciembre). «Entrevista a Edmond de Bries». *¡Tararí!*, n<sup>o</sup>9, s.p.

<sup>462</sup> *Íbid.*

<sup>463</sup> Fortuny, C. (1931, 3 de mayo). «De cómo dos imitadores de “estrellas”, el catalán Derkas y el berlinés Hansi Sturm, desacreditaron, con bromas pesadas, a los jurados de dos concursos de belleza femenina». *Crónica*, n<sup>o</sup>77, s.p.

<sup>464</sup> *Íbid.*, s.p.

Muy interesante es también otra entrevista-reportaje realizada, de nuevo, al transformista Edmond de Bries en la revista *Cine-Mundial* el año 1925 y titulada, significativamente «El arte no tiene sexo», sentencia con la que se despidió el entrevistado. En ella, además de describir con sumo detalle la apariencia de Bries, su suntuoso utillaje y sus cualidades como imitador, se recogen las reacciones habituales que sus espectáculos generaban en el público:

Las mujeres, devorándole con los ojos, lo contemplan en el colmo de la sorpresa, del entusiasmo y acaso de la envidia, porque, en cierto sentido, se sienten disminuidas por este hombre —hombre de verdad— que ha sabido sorprender, con una delicadeza y una exquisitez incomparables, todos los matices de la mujer, desde el «aire» aristocrático más refinado hasta la incitante desenvoltura de la mundana mejor favorecida por la Naturaleza y el modisto. (Como se citó en Usó, 2017, p. 81)

Bajo esta perspectiva se comprende que autores como Rafael Mérida Jiménez incorporen el transformismo dentro de la genealogía trans de la España contemporánea. En su caso, la categoría denominada «belleza trans travestida» continúa el modelo de principios de siglo «tradición que se vio interrumpida a partir de 1939, por razones obvias, aunque no desapareciera del todo. Muchos de los transformistas cambiaron su ropa y sus maquillajes, pero no dejaron de actuar en salas tan afamadas como El Molino» (p. 182). No sorprende, pues, que las declaraciones de Edmond de Bries a propósito de la cupletista la Fornarina, a quien reconocía su apoyo y consejo, sentasen precedente para prácticas posteriores; en cierto modo, una de las cualidades más reconocidas de los transformistas del tardofranquismo y la transición, fueron las buenas relaciones, de complicidad e incluso amistad, con las folklóricas —herederas de las cupletistas— a las que imitaban. Tal fue el caso de Lola Flores y Juanito Díaz «el Golosina». A este periodo corresponde también la película *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978) de Pedro Olea, adaptación de la obra teatral de José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño* (1973). Ambientada a finales de 1920 y protagonizada por José Sacristán —que ese mismo año repetiría con Eloy de la Iglesia el rol de un político homosexual en *El diputado*—, la película narra la historia de un reputado abogado de la alta burguesía catalana que cada noche ejerce como transformista con el nombre de Flor de otoño y conspira con los anarquistas contra el gobierno de Primo de Rivera. Si bien como apunta Albero Mira (2004) el argumento contribuye al retrato habitual de la homosexualidad como martirio, suprimiendo o aligerando las tramas políticas de la obra teatral original haciendo de la disidencia sexual el tema central del filme, Pedro Olea lleva a la pantalla la escena y los ambientes transformistas que proliferaron en la Barcelona previa a la dictadura franquista,

recuperando así en un momento de democracia, toda una genealogía de espacios y prácticas subversivas.

#### 9.4.2. Copla: emoción y supervivencia/resistencia

Del mismo modo que la representación homosexual se filtraba en la producción cinematográfica mucho antes de la llegada de la democracia, la defensa emocional de la copla como mecanismo auxiliar de la posguerra y memoria sentimental es también temprana. Si bien la intelectualidad antifranquista renegó inicialmente de un repertorio que había sido oportunamente secuestrado e instrumentalizado durante la dictadura, autores como Carmen Martín Gaité, Manuel Vázquez Montalbán, Terenci Moix y el cineasta Basilio Martín Patino reconocen las posibilidades del género como relato que fabricaba mundos alternativos, polisémicos, donde cobijarse. Anticipaban, así, el sentido narcótico que más tarde Stephanie Sieburth (2016) explicaría por medio de la psicología clínica: la copla entendida como vehículo para afrontar el duelo. Despojados de su voz, estas canciones ofrecían en préstamo a los vencidos unas historias que reformulaban narrativamente sus sentimientos traumáticos, reconfortando y eventualmente mediando la recuperación del sentido del yo (Sieburth, 2016).

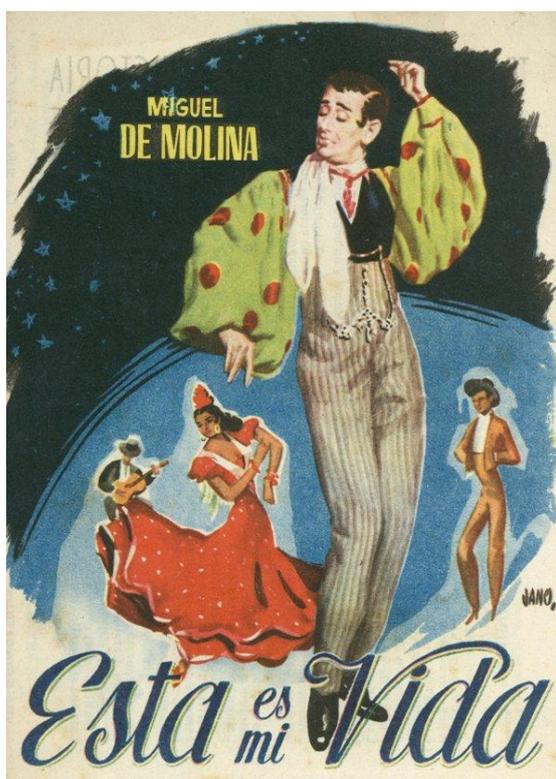
En esta línea, el alegato de Martín Gaité (1978/2020) en favor de las coplas como alternativa a la felicidad anestésica impuesta por «los letristas de boleros y las camaradas de la Sección Femenina»<sup>465</sup> (p. 224), constituyó, por extensión «solaz, consuelo y apoyo para los homosexuales en las épocas más oscuras del franquismo» (Mira, 1999, p. 149). Aun con disimulo, el mundo del espectáculo desestabilizaba la norma a través de canciones que podían leerse entre líneas cuando no eran lo suficientemente explícitas en sus alusiones. Resulta inútil no reconocer el origen de la intensidad de los dramas contenidos en coplas como «Ojos verdes», «Tatuaje», «Y sin embargo te quiero», «Yo soy esa», «Dicen»... , sus amores prohibidos y culpables reproducen experiencias marginales en las que el sujeto homosexual podría encontrar el correlato de sus vivencias. Motivos tan recurrentes

---

<sup>465</sup> En una entrevista en *Nuevo Fotogramas* a finales del año 1974 con motivo de la próxima película del director Pedro Olea, *Pim, pam, pum...¡fugego!* (1975), este reconocía la voz de la tonadillera como mejor cronista de la miseria de la posguerra en un sentido muy similar al defendido por Martín Gaité: «Hay que volver a escuchar a Conchita Piquer. Sus letras son tristes, amores de arrabal, mendigos, prostitutas. Cuando aquí se hacía ver todo de color de rosa, Concha cantaba muchas tristezas». El resaltado de la revista, jugaba, además, con sus palabras: «No creo en la apertura. Hay que escuchar de nuevo a Conchita Piquer». Delclos, T. (1974, 29 de noviembre). «Pedro Olea. El director millones». *Nuevo Fotogramas*, n°1363, p. 38.

firmados por un mismo artífice, el letrista Rafael de León, son determinantes para detectar la afinidad de los textos con la propia vida. Dicho de otro modo, si, como argumenta Alberto Mira, la realidad homosexual de Rafael de León es oportunamente escamoteada en biografías y diversos estudios, el enfoque emocional en el análisis de sus letras y obra poética debe primar a la hora de interpretar la elección de motivos e imaginaria, pues «la identificación con la marginalidad es la única lectura realmente fiel a los textos» (Mira, 2007, p. 348).

Amén de que el género gramatical del objeto de deseo es escurridizo en muchas de las letras de Rafael de León, lo que facilitaba la identificación y apropiación del oyente *entendido*, existen otras obras, como la ya mencionada «Tatuaje», cuya impronta en el imaginario homosexual fue mucho más profunda debido a las resonancias que la copla



[Fig.60] Programa de mano de *Esta es mi vida*.  
Fuente: Muséu del Pueblu d'Asturies

planteaba en su conjunto. En este caso, la obra a cargo de Antonio Quintero, Rafael de León y Miguel Quiroga, e interpretada por Concha Piquer, narra a lo largo de tres actos el encuentro entre una mujer, suponemos «caída», y un marinero que le relata la historia de un amor que aún lleva tatuado sobre su piel. Con la marcha del marinero, es la mujer la que emprende el peregrinaje errante «de mostrador en mostrador», en busca del hombre que prendió en su piel la llama del deseo. El aire de tango enfatiza el contenido lúbrico de una historia que enuncia la pasión sentida por la mujer hacia un hombre, convertido, pues, éste en objeto de deseo y volviendo factible esa lectura homoerótica. Pero, además de la erotización del cuerpo masculino, elementos como el sexo efímero, la noche, los marineros, lo ilícito o el desgarro sitúan la copla en coordenadas de plena tradición homosexual (Mira, 2007).

Si bien para Sieburth «el marinero desaparecido representaba a todos los ausentes de las vidas de los vencidos, ya estuviesen muertos, desaparecidos o encarcelados» (Sieburth, 2016, p. 193), el hecho de considerar «Tatuaje» como un blindaje político y emocional, permite reconocer su empleo por parte de esas identidades que compartían con los vencidos su incapacidad para expresarse libremente. Recordando las palabras de

Montalbán: «una canción no es sólo una voluntad creadora y una voluntad programadora. Una canción es una voluntad receptora que cada vez que la canta, cada vez que la “utiliza”, lo hace como instrumento expresivo de la propia sentimentalidad» (Vázquez Montalbán, 1972/2000, p. 16).

No obstante, la multiplicidad de lecturas que planteaba el género de la copla no fue el único camino para revelar sus costuras homoeróticas, presentes de manera mucho más palmaria en el abanico de sus intérpretes de mayor proyección. Nombres como Pedrito Rico, Tomás de Antequera, Antonio Amaya o incluso Rafael Conde «el Titi», destacaron sobre el escenario y la pantalla por su arrojo y provocación, continuadores todos ellos del legado abierto por Miguel de Molina.

«La Miguela» constituye, en efecto, el ejemplo paradigmático. Su gestualidad, estética y el oportuno subtexto que plantean algunas de sus versiones como la de la famosa copla «Compuesta y sin novio», que en su voz se transforma en: «Yo estoy compuesto y sin novia/porque tengo mis razones», lo han convertido en «un referente homoestético de la cultura española e hispanoamericana de mediados del siglo XX» (García y Siscar, 2007, p. 60). Sin ocultar jamás sus ademanes afeminados, la película argentina que protagoniza, *Esta es mi vida* (Román Viñoly Barreto, 1952) resulta, desde el propio cartel [Fig.60], toda una declaración de intenciones. En su estudio sobre la película, Santiago Lomas (2020) considera que pese a encarnar un protagonista asexual, la identidad *queer* de Molina queda subrayada de manera implícita en términos formales: la estetización de sus números musicales no es únicamente una elección artística, blusas y sortijas excesivas «funcionan como metonimias del artista, como máximos signos representacionales de su identidad diferente» (Lomas, 2020, pp. 14-15).

También como Miguel de Molina la figura de Pedrito Rico forma parte de los numerosos artistas españoles convertidos en símbolos transnacionales tras su exilio a Latinoamérica. Con Argentina como destino preferente, su huella artística puede encontrarse en buena parte del cine nacional, si bien la imbricación de la canción española en el panorama filmico argentino puede rastrearse incluso antes de la década de 1950, con figuras autóctonas como Lolita Torres, quien «se especializó en canción española desde sus comienzos [y] también tenía la copla entre sus géneros recurrentes» (Fraile Prieto, 2023, p.214). En ese sentido, Pedrito Rico, aunque nacido en Barcelona, inició su trayectoria cinematográfica precisamente en territorio argentino, primero con la película *Venga a*

*bailar el rock* (Carlos Marco Stevani, 1957) y de manera más notoria con *El ángel de España* (Enrique Carreras, 1958). El exilio artístico permitió al cantante y bailarín exhibir abiertamente una personalidad que dejaba entrever su orientación sexual, díscola y perseguida por la dictadura franquista, pero tampoco puede obviarse su reaparición, ya en la década de 1960, en proyectos españoles firmados por la directora Ana Mariscal, *Feria en Sevilla* (1962) y *Vestida de novia* (1967). En *Vestida de novia*, Rico interpreta a Juan de los Reyes un joven cantante que, ante la oferta de una empresaria argentina, Diana, (Ana Mariscal) deja sus actuaciones por diversos colmaos madrileños para iniciar con éxito una provechosa carrera en Hispanoamérica. Mientras, su amigo Carlos (Juan Luis Galiardo) y su prometida (Massiel) intentan hacerse un nombre con una música de corte más moderno, pero esta última fallecerá de manera trágica.

La película, que muestra los títulos de apertura al son de una versión instrumental y modernizada de la copla «Ojos verdes»<sup>466</sup> se encuentra atravesada por el repertorio clásico de Quintero, León y Quiroga: la ya citada «Ojos verdes», «La Parrala», «Romance de la otra», «Tatuaje»...; también «La bien pagá» de Mostazo y Perelló forma parte de la banda sonora, a la que se suman temas más actuales de la mano de Massiel (3), de la banda española de rock Los Flecros (2), del propio repertorio habitual de Pedrito Rico («El orangután») y del éxito de Palito Ortega que da nombre al filme. De este modo, la propuesta de Mariscal parece responder más bien a la confrontación del imaginario tradicional, representado por Pedrito Rico, y los nuevos sonidos que a finales de la década ya habían permeado en el ámbito español e hispanoamericano, en el primer caso con Massiel como figura preferente, a un año de su victoria en el Festival de Eurovisión. Al mismo tiempo, Pedrito Rico, en un papel que comparte ciertas similitudes con su periplo vital, interesa en su calidad espectacular, como artista reconocido que lucir en cada una de las escenas musicales, reproduciendo, en cierto sentido, lo que Steve Neale (1983) identificó como rasgo distintivo del cine musical: la feminización del cuerpo masculino, esto es, su exhibición bajo una mirada que lo erotiza. Al entonar el repertorio popular español, Pedrito Rico personifica la copla y se adueña de todos sus protagonistas,

---

<sup>466</sup> El título original del proyecto era *La canción va conmigo*, solicitándose el cambio en 1966 por el de *Ojos verdes* y de nuevo en 1967 por el definitivo, *Vestida de novia*. Esta modificación supone también la simplificación del argumento, en origen más complejo y que a partir de este momento pretende apoyarse en el carácter musical del filme. La información puede consultarse en AGA. Cultura, Rodaje de películas cinematográficas, caja 36/04904, expediente 31455 y AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04353, expediente 41972.

significados e insinuaciones homoeróticas posibles.<sup>467</sup>

Menos interesada en los dobles sentidos y subtextos de las narraciones, y más en las posibilidades expresivas de estos signos formales, la producción cultural de la Transición recupera la figura de Miguel de Molina, en particular, y de la copla, en general, a través de una mirada *camp* que, aun irónica, reconoce en esa cultura popular del franquismo un lugar común. A este respecto, Pedro Almodóvar destaca por ser uno de los cineastas que mejor ha aprovechado el potencial expresivo y emocional de la copla, presente especialmente en su primer cine. Es el caso de la escenificación de «La bien pagá» de Miguel de Molina en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), donde el propio Almodóvar, junto con Fabio McNamara, entona la copla por medio del playback. Notable es también su participación en el cortometraje *Tatuaje*, dirigido por Jaime Chávarri en 1985 para Televisión Española. Acompañado por Marisa Paredes y Chus Lampreave, habituales en la filmografía de Almodóvar, el director entona la copla homónima desde el otro lado del mostrador, a modo de narrador omnisciente, en una dramatización burlona y provocativa que parece evocar la obra gráfica del historietista underground Nazario Luque. Curiosamente Nazario es autor de dos viñetas ilustradas de las coplas «Tatuaje» y «Ojos verdes», realizadas para las revistas *Star* y *El Víbora* en 1976 y 1980, respectivamente, y en las que el autor reelabora la narración desde una perspectiva completamente homosexual, lo que demuestra que el reconocimiento y la explotación homoerótica del cancionero popular se encontraba ya en circulación mucho antes de cristalizar en el imaginario almodovariano.

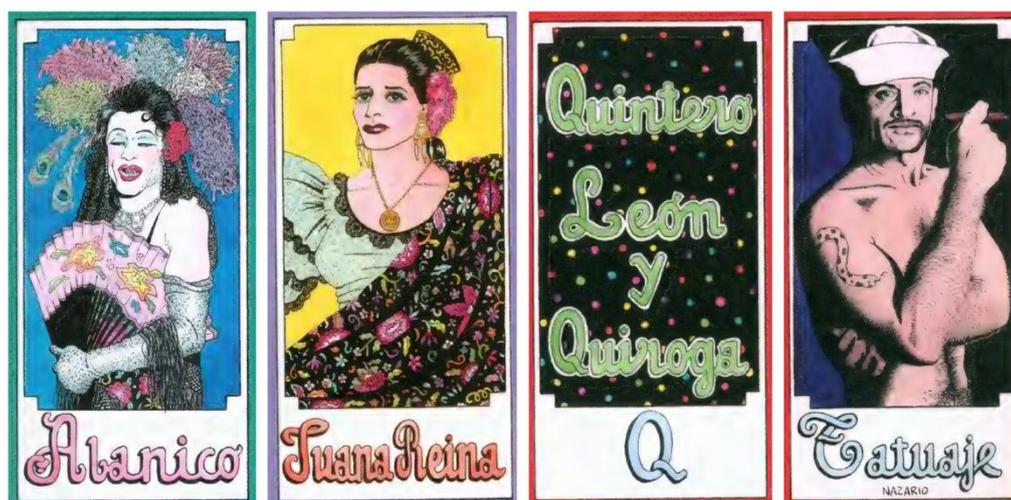
Otro ejemplo paradigmático, también de Nazario, es el *Abecedario para mariquitas*, aparecido en 1977 a lo largo de cuatro números en la revista *Bazaar*. En él, el autor hilvana toda una serie de referentes en una suerte de genealogía homosexual plenamente ibérica, popular y contracultural, cifrada en referentes míticos (Marilyn, Dietrich), pero también en la espacialidad marginal de la calle, el bar, el parque nocturno o el urinario público, lugares

---

<sup>467</sup> *Vestida de novia* admite, desde luego, todo tipo de lecturas a este respecto. Si consideramos a Massiel, Carlo (Juan Luis Galiardo) y (Juan) Pedrito Rico como figuras principales en la narración, no deja de ser curioso que el reencuentro entre ambos amigos se produzca tras el fallecimiento de Massiel. Más aún que sea el tema que Carlos compone a esta última, «Vestida de novia», el que fortalezca sus lazos de amistad al cantar Juan la canción al término de la película, logrando también su unión profesional como compositor e intérprete. Para Bárbara Zecchi (2015), por ejemplo, las coplas de Pedrito Rico, en particular, así como la elección por parte de Ana Mariscal del subgénero de la españolada musical como vehículo narrativo, responden a un desafío al orden patriarcal. La muerte del personaje femenino evocado luego con la canción, funciona como metáfora de la situación de la mujer bajo la dictadura: silenciada, pasiva y mistificada.

preferentes para una socialización cada vez más heterodoxa y atrevida, propia del underground barcelonés. En ese sentido, como comenta Mérida Jiménez (2018), el *Abecedario* comparte con *Tatuaje* y *Ojos verdes* un desplazamiento desde las obras codificadas para ese público entendido, según un modelo creativo «armarizado», a una producción de lectura explícita, descubriendo sin ambages un argot que comenzaba a convertirse en lenguaje (Mérida Jiménez, 2018).

En general, la referencia al universo de la copla está implícita en muchas de las palabras escogidas para ilustrar el «diccionario»: Abanico, Juana Reina, Quintero, León y Quiroga y Tatuaje [Fig.61], en lo que se entiende una revisitación y reapropiación de los marcadores simbólicos del franquismo, que no eran otros que los significantes de la cultura popular. No sería descabellado, por tanto, leer la ilustración de la portada, así como la que acompaña al vocable que abre el *Abecedario*, «Abanico», como un retrato del artista José Pérez Ocaña, amigo de Nazario y referente con su obra plástica pero muy especialmente por sus prácticas performativas callejeras, de esa disidencia sexual y cultural gestada en la Barcelona de la Transición.



[Fig.61] Conjunto de ilustraciones de Nazario extraídas del *Abecedario para mariquitas* (Luque, 2021). Fuente: Elaboración propia

En el plano de la plástica, el lenguaje *ocañí*—agudísima expresión que tomamos del proyecto de Pere Pedrals i Portabella, *Archivo Ocañí*— comprende una amalgama *kitsch* en la que «traficar con lo cursi, lo religioso, lo folclórico, lo andaluz y lo ultramarica era un modo de dotar de un nuevo significado a la cultura popular que había sido cautivada por la ideología franquista» (Preciado, 2011, p. 95). Este imaginario aflora en sus acciones

performativas, concentradas en su cuerpo travestido con bata de cola, peineta e incluso mantilla, como herramienta para habitar y adueñarse del espacio público subvirtiéndolo la jerarquía sexual. El documental *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978) muestra una de las intervenciones más icónicas, «Paseo por las Ramblas de las Flores», donde, Ocaña pasea del brazo de Nazario y Camilo, llamativamente travestido con traje largo, pamelita, tacones y un abanico que aletea mientras entona una copla. Esta aparece enunciada por el acompañamiento extradiegético de la secuencia: «Francisco Alegre», obra, de nuevo, del trío Quintero, León y Quiroga para Juanita Reina.

Las prerrogativas de este universo quedan contenidas, en síntesis, en lo que Teresa M. Vilarós identifica «pluma transicional», infusión imprevisible, volátil y neobarroca de los más variados referentes con una total omnipotencia del imaginario de la copla:

Penes enormes y pechos exuberantes, altos tacones de bailaora, bajas y estilizadas zapatillas de torero, mantillas, claveles, cuplés, legendarios y rubios marineros nórdicos seducidos por unas no menos legendarias y travestidas “españolas de verdad” que los esperan en bares y puertos, labios pintados de rojo reventón, ojos negros como el azabache, medias de redecilla, capotes y escapularios, brillantes pretinas, largos brazos enguantados, chalecos ajustados y flores en el pelo, muslos velludos y torsos de pelo en pecho, lánguidas miradas y largas lenguas viperinas, vestidos de luces y batas de cola, abalorios, accesorios y gestos que se mezclan, desfiguran y configuran al toque de una “pluma” lanzada al vuelo en frenesí enloquecedor. (Vilarós, 2018, p. 252)

## 9.5. Análisis de la filmografía seleccionada

Exploraré, a continuación, algunas películas en las que es posible advertir la noción performativa, acaso emancipadora, del escenario y el espectáculo como esos espacios que toleraban las prácticas marginalizadas por el orden social y político. Partiendo de la ya mencionada *Diferente*, se han seleccionado obras menos conocidas y para las que existen escasas o ninguna referencia en la literatura académica manejada. La selección abarca, al mismo tiempo, una cronología lo suficientemente amplia como para ilustrar los cambios representacionales de la figura del sujeto *queer*.

### 9.5.1. *Diferente* (Luis María Delgado, 1961)

Como avanzaba anteriormente, existe cierto consenso en situar *Diferente* como una de las primeras películas que enuncia abiertamente no tanto la homosexualidad como «la representación de lo que podría constituir el imaginario homosexual de la época» (Alfeo, p. 144).

*Diferente* narra la historia de Alfredo, un joven bailarín de buena familia amante de la música, el teatro y la diversión, con una personalidad que choca frontalmente con la que se espera por su posición social. Su padre intenta alejarlo de la vida nocturna e inculcarle los valores de disciplina y esfuerzo insertándolo en el negocio familiar, pero, incapaz Alfredo de llevar una vida tan poco estimulante, termina regresando a la *boite* y retomando su vivir disoluto con consecuencias trágicas. La muerte de su padre en un accidente al intentar traerlo de vuelta desencadena la ruptura definitiva con su hermano; sumido en un profundo desconsuelo Alfredo termina solo.

Son varias las lecturas que se han hecho acerca del musical firmado por Alfredo Alaria y Luis María Delgado<sup>468</sup>, pero su interés estriba, principalmente, en el hecho de que pese un subtexto claro, no encontrase mayor inconveniente ante los comités de censura, que alabaron la propuesta por su calidad técnica y artística. De hecho, la película es empleada por Román Gubern para demostrar la incongruencia censora, indiferente ante lo que él denomina «la primera apología abierta de la homosexualidad» tanto en el cine patrio como a nivel internacional (1981, p. 168).

Autores como Alberto Mira han sugerido, por el contrario, la posibilidad de una cierta mesura en las imágenes proyectadas por Alaria, consciente de los límites de lo que se podía nombrar y por ello, quizá, de la necesidad de una auto-censura (Mira, 2008, p. 60). Por otro lado, las imágenes propuestas en el musical no coincidían con los tópicos homófobos más corrientes: pecado, degeneración, afeminamiento... en última instancia todos ellos rasgos que los censores buscaban partiendo de un estereotipo perfectamente asentado (Mira, 2007). No obstante, los informes emitidos por la Junta de Calificación y Censura apuntan más bien a un comité censor al corriente de la doble lectura del texto fílmico, que entienden podría pasar desapercibido al espectador medio. Reproduzco las

---

<sup>468</sup> Alfeo Álvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers feministes. Masculinitats: mites de/construccions y mascarades*, (6), 143-159; Arce, J. (2019b). Una propuesta *Diferente* en la música cinematográfica española. *Cuadernos de Etnomusicología*, (13), 46-65; González de Gray, B. y Alfeo, J.C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (23), 63-80; Le Vagueresse, E. (2007). *Diferente* (1962) de Luis María Delgado; un regard "different" sur l'homosexuel en plein franquisme. *Les Cahiers du GRIMH. Image et Corps*, (5), 463-471; Melero, A. (2010). El paseo de los tristes: Homosexuality as a tragedy in the Spanish films of the 1960s. *International Journal of Iberian Studies*, 23(3), 141-157; Melero, A. (2013). La homosexualidad bajo el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación. *Clepsydra*, (12), 107-123; Melero, A. (2014). La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista. *Zer*, 19(36), 189-204.

palabras del vocal Alberto Reig:

Como ballet es realmente espléndido puesto que además el nexo o motivación está magistralmente concebido. Magnífica fotografía en color así como la realización en su conjunto y elementos puestos en juego. En cuanto a lo de “diferente”, ¡eso es otro asunto!.<sup>469</sup>

Su lectura como drama musical prevalece para el público general; la lectura codificada sería percibida únicamente por aquel acostumbrado a las claves, conocedor del código que Alaria y Delgado habrían urdido hábilmente en paralelo al discurso comercial. Un público, además, especialmente receptivo, acostumbrado como estaba a verse reflejado, vicarialmente, en las protagonistas de melodramas musicales, personajes castigados por sus desafíos a la moral imperante (Alfeo, 2002, p. 145).

Ese público *entendido*<sup>470</sup> sería capaz de identificar un retrato que desde la actualidad se nos revela carente de cualquier disimulo ya en la propia secuencia de apertura, en la que la cámara se desplaza lentamente por la habitación en un travelling de presentación del protagonista a través de sus gustos e inquietudes, que son también los correspondientes a un imaginario cultural homosexual.

---

<sup>469</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03874

<sup>470</sup> Empleo el participio sustantivado *entendido* haciendo referencia a su voz de argot, recogida en la definición propuesta por Alberto Cardín en su ya clásico *Diccionario sucinto para el lector no entendido* como «persona o individuo que entiende, es decir, que es o ejerce de homosexual» (Cardín, 1978, p. 154). Apéndice de la traducción de la obra de Copi *El baile de las locas* y dirigido, con toda la intención, a un lector que podría entender pero no *entender*.



[Fig.62] Selección de planos iniciales de *Diferente*.

El recorrido se inicia con un vinilo de la cantante góspel afroamericana Mahalia Jackson, ascendiendo hacia las estanterías, resaltadas por una tenue luz y cuyos títulos se descomponen en una sucesión de cinco planos, musicalmente subrayados por medio de acordes disonantes. Cada plano agrupa varios intereses de Alfredo [Fig.62]: en el primero se muestran obras del folclorista brasileño Carvalho Neto, Freud y Agatha Christie; las obras completas de Federico García Lorca en el segundo; Proust, Andersen, Hesse, Faulkner y la obra *El sello indeleble* de Elizabeth Langgässer, donde aparecen relaciones lésbicas, en el tercer plano; un tomo de Oscar Wilde y otro de Hamlet en el cuarto; un volumen sobre historia de la danza y más de Lorca en el último. El siguiente plano muestra una calavera, y a continuación la cámara continúa su curso acercándose en zoom hacia un escritorio con varios papeles arrugados, partituras y una libreta en la que aparece escrita la pregunta «¿Por qué?». Un gramófono, un animal enjaulado, un busto de escayola con el rostro del protagonista, candelabros y la *Crucifixión* de Salvador Dalí completan el recorrido para recalar en un rostro pintado en la pared, cubierto su lado derecho por pintura roja que gotea hasta la repisa de una chimenea, según nos descubre el travelling, que se detiene en el suelo sobre unas mancuernas. Ascende desde las pesas posándose levemente sobre una calavera y una pequeña escultura de porcelana orientalizante, enmarcadas por el perfil de un kimono. Completan el bodegón máscaras tribales que penden del techo y diversos figurines colgados en pared. La secuencia se cierra con un plano general que ubica cada elemento y recompone la imagen de buhardilla bohemia, recargada, atormentada y heteróclita, como su inquilino.

Uno de los mejores análisis de *Diferente* es el realizado por Alejandro Melero (2010), quien, siguiendo el esquema propuesto por Richard Dyer, incluye la película de Alaria dentro del paradigma representacional de la homosexualidad como tragedia. Para Dyer (2002), esta construcción es habitual en las narrativas occidentales y genera lo que él mismo denomina el estereotipo del homosexual como «joven triste», una combinación y síntesis de varias tradiciones de representación que permite multiplicidad de usos, lecturas y connotaciones. Su genealogía incluye, entre otras muchas, el cristianismo, los poetas románticos, el freudianismo —elementos todos ellos recogidos ya en la secuencia de apertura de *Diferente*— o la invención de la adolescencia, en tanto construcción social de una etapa específica del desarrollo individual, con sus propias formas y rituales asociados y de especial relevancia en la cultura occidental del siglo XX (Dyer, 2002).

Melero estudia al personaje de Alfredo de acuerdo a las tres condenas que se le imputan por su desviación de la norma: la soledad, la incompreensión y la diferencia. Bajo esta perspectiva, resulta mucho más sencillo comprender la complicitad de la censura: el hecho de mostrar a un joven cuya «diferencia» nunca se nombra, que exige, como explica Mira, «de una mirada informada que vea más allá de la elipsis» (Mira, 1999, p.232), permite ofrecer una imagen correctiva y descorazonadora. Ilustrativo al respecto es el hecho de que la sinopsis remitida al comité censor para la evaluación de la obra incluya la búsqueda final de misericordia divina: «En su soledad, invoca el perdón de Dios».<sup>471</sup> La diferencia se salda con la tragedia y el reconocimiento de la culpa en una resolución que no ofrece esperanza y, por tanto, amenaza alguna al sistema.

De nuevo, el escenario funciona como púlpito que permite ciertas licencias, como números *queercoded* (codificados en clave *queer*), y espacio donde se revela la verdadera identidad de Alfredo. Fuera del espectáculo esa misma libertad es castigada, del mismo modo que ocurre con los melodramas protagonizados por Sara Montiel en sus papeles de cupletista. En el caso de Alfredo se insiste, además, en su incapacidad para el trabajo «decente», entendido como un esfuerzo productivo y no placentero. La película clarifica la cuestión mostrando los intentos del joven por disfrutar de su empleo, animando la oficina con ritmos que contribuyen a la productividad y a un ambiente laboral mejorado pero en absoluto convencional. La escena de la cena navideña en familia lo refuerza; en medio de

---

<sup>471</sup> AGA, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03874.

conversaciones frívolas tiene una lugar una discusión en la que se le espeta que la gente del teatro es «gente que se divierte», a lo que Alfredo replica airadamente «No, gente que trabaja». Como espacio no productivo, el escenario no encaja en el desempeño normal que el hombre, como tal, debe realizar.

Estudios más recientes, como el de Julio Arce (2019) se han acercado a la cinta desde el punto de vista de la composición musical, señalando el trabajo de Adolfo Waitzman e incidiendo en el carácter inusual de la propuesta de Alaria en el marco español, donde no era habitual que el baile gozara de tal relevancia. Lo cierto es que el apartado coreográfico de *Diferente* parte en la mayoría de ocasiones de números musicales previos, como los correspondientes a la revista *De Las Vegas a España*, estrenada en Madrid en enero de 1961 y de la que la crítica destacaba el trabajo creativo de Alaria, director, coreógrafo, figurinista y decorador:

Ha sacado el máximo partido de la luz y del color, del juego de los pañuelos y los abanicos, de las fajas y de los “ponchos”, de los velos o de las cuerdas. [...] El “wéstern” inicial con el “salón” y el can-can trepidante; los cuadros panameños y argentinos, los de revisión histórica de épocas viejas, el carnavalito gitano, los mambos y las rumbas, los ritmos afro -antillanos o las nuevas versiones de danzas salvajes y oceánicas, mezclados y combinados con una originalidad extraordinaria, han corrido parejas con su cuidado de los pasos y los cambios, los giros y las mudanzas de sus cuadros de bailarines y con sus mutis arrebatadores, que lindan muchas veces con el alarde acrobático.<sup>472</sup>

Como argumenta Julio Arce, además de la preponderancia de la danza, los números de *Diferente* se articulan de acuerdo al modelo hollywoodiense tanto en diseño como en planificación, dando un resultado más espectacular motivado por el montaje, la iluminación y el vestuario (Arce, 2019b). Por otro lado, estos interludios recuperan claramente los elementos citados en la crítica de la revista musical anterior: el inicial en el que da vida a un gaucho argentino; el de la canción «Eva fue siempre fantástica», donde se hace un repaso histórico desde la Madelón al charlestón; el del oeste americano;<sup>473</sup> las

---

<sup>472</sup> Marquerie, A. (1961, 16 de enero). «En la zarzuela se estrenó “¡De las Vegas a España!”». *ABC Madrid*, p. 73.

<sup>473</sup> Aun quedarían unos años para el estreno de *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), pero como estudios recientes han comprobado, la literatura que dio origen al mito del *cowboy* americano presentaba una imagen claramente homoerótica, aceptada e históricamente probada, que Hollywood adulteró para fabricar una figura más adecuada al ideal de masculinidad heteronormativo: solitario, viril, guardián de la frontera (Klempnauer, 2021). Asimismo, parte las sospechas del homoerotismo de los *cowboys* son recogidas por Alberto Mira en la entrada correspondiente de su diccionario *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, incidiendo en las posibilidades del western

marionetas; el carnavalito gitano y la «Macumba» final.

Tras el estreno de la película en Tarragona, a finales de ese mismo año, encontramos en la prensa apreciaciones similares que esquivan convenientemente la mención al asunto de la *diferencia*, por considerar el argumento un mero pretexto para el apartado artístico:

La historia, lo hemos apuntado, es lo de menos: el pretexto para articular el espectáculo que Alaria brinda o, mejor, la serie de espectáculos, ya que cada número, cada “ballet”, constituye uno e imprescindible. Por sí mismo. No obstante, esa historia ha huído de los caminos trillados para las películas del género, echar mano de la sensiblería, desparramándola, para terminar con el triunfo de la figura central con la acostumbrada apoteosis. En eso, como en muchas cosas, “Diferente” es diferente.<sup>474</sup>

El fervor por las coreografías de Alaria tenía, en cierto sentido, su fundamento, pues el propio director Luis María Delgado confesó en cierta ocasión que el argumento fue acomodado a los ballets previamente rodados, tarea para la que inicialmente había sido contratado.<sup>475</sup> Si acudimos de nuevo a los informes elaborados por el comité de censura, las opiniones coinciden en el carácter supletorio de la trama. Al valorar la dirección de la película, uno de los vocales es tajante: «mejor podríamos decir coreografía, y esta a mi juicio es muy buena».<sup>476</sup> Y añade que «la interpretación, más que interpretación cinematográfica es musical y de ritmo. En este aspecto muy buena también».<sup>477</sup>

Sin embargo, y lejos de una obviedad operativa, insertar la película en su contexto cultural puede resultar de gran ayuda para comprobar no ya hasta qué punto su mensaje podía ser descifrado por la prensa, espectadores o censores, sino en qué medida la propuesta artística presentada por Alaria no era tan descabellada como puede parecer a primera vista.

---

para mostrar imágenes sugerentes en películas tan poco probables como *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969) o *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948). (Mira, 1999). Estas potencialidades han sido igualmente extensibles al campo de la plástica, donde destacan las revisiones iconográficas de artistas como los norteamericanos Delmas Howe (1935) y George Quaintance (1902-1957). Sus vaqueros semidesnudos, líbricos, exhiben en sus proporciones hercúleas de tradición neoclásica una masculinidad de enorme carga sexual, que reescribe el oeste americano como espacio fecundo para el encuentro homosexual. Un análisis más detallado de la obra de ambos creadores puede verse en Plaza Chillón, J. L. (2020). El cowboy como icono gay en la obra plástica de Delmas Howe y George Quaintance. En. E. M. Ramos (dir.) *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 100-115). ArCiBel.

<sup>474</sup> Donald. (1961, 30 de diciembre). Estreno de la película Diferente en Tarragona. *ABC Madrid*, p. 115.

<sup>475</sup> Presentación de Diferente en Historia de nuestro cine 17/11/2015

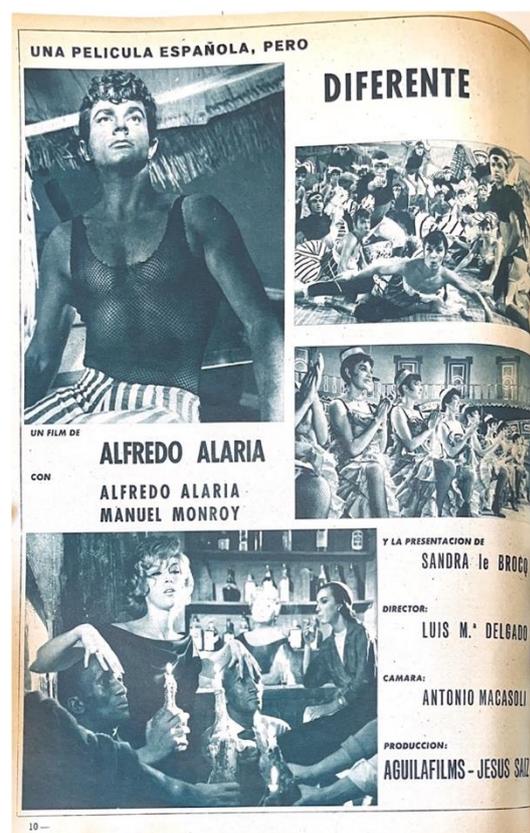
<sup>476</sup> AGA, Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/03874.

<sup>477</sup> *Ibid.*

Lo insólito de los interludios musicales encajaba, como se ha adelantado, con modelos hollywoodienses, pero encuentra su mayor afinidad con *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961), estrenada en España en 1963 y por lo tanto coetánea con la cinta de Alaria, estrenada en Madrid el 2 de febrero del año anterior.<sup>478</sup> Poco después aparecería *Los Tarantos* (Francesc Rovira-Beleta, 1963), como revisión en clave flamenca de la tragedia de Romeo y Julieta, que también había inspirado el argumento de *West Side Story*. Resulta llamativo que José María Pemán dedique unas líneas a ambas cintas en una columna de opinión titulada significativamente «Ritmo y bombo»:

Al joven “se le van los pies”; se pone a bailar. No ya a bailar como un paréntesis de esparcimiento, sino como un modo de vivir y de expresarse. Sólo en estas atmósferas han podido crearse esas cintas geniales como “West Side Story” o “Los Tarantos”, donde todo se dice bailando; donde el ritmo es el protagonista y el diálogo es sustituido por el taconeo y las palmas, que es lo único que regresa al mismo sitio, cuando todo lo demás se dispara y se va.<sup>479</sup>

La metáfora rítmica es utilizada como pretexto para abordar un escrito sobre la deriva de la sociedad del momento, pero da cuenta de una atmósfera cultural impregnada por la danza como elemento de expresión juvenil en la que *Diferente* encajaba a la perfección. A nivel de promoción en prensa, los carteles de la obra no distaban mucho de aquellos empleados para las películas de Wise y Robbins y Rovira-Belleta, respectivamente. En la revista *Fotogramas* del 13 de octubre de 1961 contamos con un anuncio a página completa presidido por la imagen de Alaria en un contrapicado que enfatiza su torso musculado y mirada desafiante [Fig.63], bajo el titular «Una película española, pero Diferente». Aparece acompañada de dos imágenes que



[Fig.63] Publicidad de la película *Diferente*. Fuente: *Fotogramas* (1961)

<sup>478</sup> En un artículo publicado por *La Vanguardia* en 1977, Francisco Umbral cuenta cómo Alaria «presumía de haber inventado *West Side Story*», película que Hollywood le había robado. Y que ahora vagaba «acabado y roto por el barrio chino de Barcelona». Umbral, F. (1977, 7 de julio). «Crazy Horse». *La Vanguardia*, p.51.

<sup>479</sup> Pemán, J. M. (1963, 7 de diciembre). «Ritmo y bombo». *ABC Madrid*, p.3.

recogen parte del ballet de la película sin aportar demasiada información, así como un fotograma en el que la actriz Sandra Le Brocq se presenta como icono de feminidad de tintes fatales. Más allá del juego de palabras no es posible atisbar claves de esa singularidad que se promociona, ¿qué es lo diferente en este musical?. Tampoco hay rastro de planos que podrían considerarse más problemáticos, mostrando únicamente aquellos que remiten al apartado coreográfico en un sentido demasiado genérico.

Más curiosa es la publicidad aparecida en el periódico *ABC*, nunca explícita pero sí muy sugerente, explotando la rebeldía y el sentido de incompreensión que podía aplicarse cualquier figura de juventud. A lo largo de diversas páginas, el lector descubría el expresivo y cambiante rostro de Alaria, que ilustraba cuatro preguntas que jugaban con la interpelación publicitaria: «predestinado?», «atormentado?», «derrotado?», «rebelde?» [Fig.64].



[Fig.64] Conjunto de ilustraciones promocionales de la película *Diferente*. Fuente: Elaboración propia a través de los archivos de la Hemeroteca ABC

Años más tarde la sección «Consultorio de Mr. Belvedere» de la revista *Fotogramas* hacía una observación muy acertada sobre la escasa repercusión que logró la película, apuntando al desierto promocional:

En cuanto a la indiferencia con que pasó “Diferente” (valga el juego de palabras), el fallo fue en primer lugar de un lanzamiento publicitario que no sabía lo que tenía entre manos, y en segundo de que los dos aspectos del filme: el coreográfico y el de “tesis”, que la había y bien clara, desconcertaran un poco al espectador, que no sabía bien lo que estaba viendo.<sup>480</sup>

Aunque se trate únicamente de especulaciones, considero que sí se conocía la

<sup>480</sup> Mr. Belvedere. (1964, 23 de octubre). Consultorio. *Fotogramas*, nº836, p. 20

magnitud de la película que se estaba publicitando, y por ello se acomodó intuitivamente a un marco también afín pero mucho menos problemático. De este modo, no podemos dejar de sentir en las imágenes promocionales del *ABC*, evocadoras de una turbación a la que no se le da nombre, la misma agitación que la que presentan los protagonistas de una película estrenada en fechas similares: *Bochorno* (Juan de Orduña, 1963).

Dirigida por Juan de Orduña sobre el argumento de la novela homónima de Ángel María de Lera, *Bochorno* narra la historia de dos jóvenes universitarios preocupados por encontrar una fuente de ingresos que les permita casarse con sus respectivas novias, resolviendo así la tentación carnal. La propuesta de Orduña gravita en torno a la represión del deseo sexual en la juventud en una línea muy similar a *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961) y en un momento en el que la adolescencia aún no se había explotado en España desde el punto de vista cinematográfico, hecho que se daría posteriormente en el marco más comercial de lo yeyé importando directamente el modelo hollywoodiense. Precisamente un artículo publicado en la revista inglesa *Sight and Sound* en el año 1961 vaticinaba la influencia de las películas de finales de los años cincuenta, que dieron forma a la adolescencia como subcultura americana exportable desde Hollywood a las cinematografías europeas, aun manteniendo éstas una esencia propia.<sup>481</sup>

La rebeldía, el desafío y tensión familiares y la represión sexual son pilares claros en el desarrollo argumental de *Diferente*, pero articulan una visión de la juventud que comenzaba a ser habitual; recordemos también que el clásico de la desobediencia juvenil *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) se estrenó en España con nueve años de retraso, es decir, en 1964.

Retomando el estereotipo de Richard Dyer (2002), la juventud es de hecho un rasgo de vital importancia en la construcción del «joven triste», y se encuentra atravesada por tres aspectos. El primero, la tensión narrativa, hace alusión a la incertidumbre que la pubertad, por tratarse de un periodo de transición, conlleva; en segundo lugar, la lozanía es rasgo indispensable para una belleza que despliega su atractivo en dos vertientes: la identificación y el deseo erótico; por último, Dyer insiste en que el apogeo de este modelo de representación tiene lugar en las décadas de 1940, 1950 y 1960, por tratarse de momentos que sublimaron la noción de juventud como periodo clave del desarrollo personal hacia

---

<sup>481</sup> Dyer, P. J. (1961). Youth and the Cinema. The teenage rave. *Sight and Sound*, 29(1), 26-30,51.

una madurez responsable. En principio esto se aplicaba tanto a las mujeres como a los hombres, pero el principal foco de ansiedad se ubicó en los últimos, pues uno de los peligros en el camino hacia esa transición exitosa a la adultez era precisamente la posible desviación a lo *queer*.

En este sentido, junto con la secuencia de apertura, otra de las escenas que ha tenido mayor trascendencia amplificando el subtexto homosexual de la trama de *Diferente* es, de hecho, la que manifiesta expresivamente la urgencia del deseo. En el transcurso de una visita a un proyecto inmobiliario dirigido por su padre y su hermano mayor, Alfredo repara de pronto en un musculoso operario manejando un martillo hidráulico. Gracias al montaje se produce un juego de planos subjetivos (lo que Alfredo ve) y primeros planos (el rostro de Alfredo mirando), alternando brevisísimamente con el detalle del taladro perforando el material. Un fundido sustituye la broca de la máquina por una mano tocando apresuradamente un timbre al que responde solícita una mujer que nos es familiar. Descubrimos que se trata de la esposa de uno de los empleados de Alfredo, de cuyas insinuaciones este rehusó la primera vez. La mujer cierra la puerta satisfecha y nada más volvemos a saber de lo que, suponemos, es tan solo un mecanismo para aliviar momentáneamente el deseo contenido en la imagen fálica del taladro y su operario.<sup>482</sup>

El hecho de que el guion describa con total esmero la escena, sin haber sufrido ningún tipo de corrección por parte de la censura, enlaza con el sentido punitivo que puede extraerse de la resolución de la historia. Como advierte Melero (2010), la conclusión no deja espacio a la satisfacción del protagonista, toda vez la sexualidad se iguala a la tortura, condenando a Alfredo al esfuerzo permanente de apartar la mirada, pero también su vida laboral, sus relaciones familiares y el mundo de su verdadero sentir.

### 9.5.2. *Mi hijo no es lo que parece* (Angelino Fons, 1973)

Alejandro Melero es uno de los pocos autores que ha prestado interés en el filme

---

<sup>482</sup> La referencia a *El manantial* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) es clara. Vidor plasmó en el montaje el deseo sexual de la protagonista (Patricia Neal), alternando su mirada con la imagen de Gary Cooper empleando un martillo eléctrico en una cantera.

dirigido por Angelino Fons, al que dedica algunos comentarios en su ya citado estudio *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Para Melero (2010), *Mi hijo no es lo que parece* se inscribe en el filón de la «comedia de mariquitas», subgénero iniciado en la década de los setenta a partir de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández) en el que la presencia del personaje afeminado o las referencias a la vida homosexual resultaban ineludibles como lugar común del humor popular del momento.

No obstante, Melero advierte en la película de Fons «un nivel *camp* insólito en nuestro cine» (Melero, 2010, p. 133), especialmente en lo que se refiere al apartado musical. El guion parte, en efecto, de la obra teatral *Acelgas con champán* escrita en 1968 por Roberto Romero,<sup>483</sup> y el elenco protagónico reúne a la mítica Celia Gámez con otra estrella de la revista por entonces en alza, la actriz y vedette Esperanza Roy.<sup>484</sup> La película narra la historia de la legendaria vedette Marga Infante (Celia Gámez), que se reencuentra con su hijo Carlos (Jorge Lago) cuando este regresa a casa tras varios años en el extranjero. Marga detecta cambios desconcertantes en la conducta de su hijo, que ahora disfruta de la cocina, la costura, peculiares desayunos (acelgas con champán) y entrenamientos para cuidar su figura (yoga), que ahora cambia a placer por medio de una colección de pelucas. Las sospechas de una posible homosexualidad parecen corroborarse con las continuas menciones de Carlos a un amigo lejano muy querido, por lo que Marga decide intervenir rápidamente. Contacta, para ello, con su vecina Mónica (Esperanza Roy), una exitosa vedette de revista, que compagina la prostitución para obtener ciertos lujos de un hombre acaudalado (interpretado por Manuel Summers), para que seduzca y reconduzca a su hijo al camino heterosexual. En un giro de los acontecimientos, Mónica y Carlos se enamoran, de nuevo para el disgusto de Marga, quien considera el *modus vivendi* de Mónica del todo inadecuado e intentará su separación. La solución planteada es hacer creer a la diva que, como resultado de su interferencia, Carlos ha regresado a su comportamiento homosexual, situación mucho menos tolerable y que logra la bendición final de Marga a la joven pareja.

---

<sup>483</sup> El título original *Acelgas con champán... y mucha música* fue modificado a petición de la productora en enero de 1974, en vista de la mala acogida de la película en su estreno en las ciudades de Gijón, Valladolid, Albacete y Alicante. Así, la cita original a la obra teatral pasa a formar parte del subtítulo, dando como resultado «Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán... y mucha música)». La instancia puede consultarse en el AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04245.

<sup>484</sup> Son varias las entrevistas y perfiles que la revista *Nuevo Fotogramas* le dedica a comienzos de la década. Entre la muestra consultada, encontramos que Esperanza Roy aparece en los números 1075, 1139, 1281, 1374 y 1375, donde se destacan sus idas y venidas entre la pantalla cinematográfica y la escena de revista.

La breve reseña de Melero, apenas un apunte que reconocía el potencial interés del filme más allá de la voluntad de sus creadores, se completó en 2018 con la aparición de un detallado estudio abordado por Santiago Lomas, quien considera, precisamente, la voluntad del artífice como punto de partida. Para Lomas, la lectura más tradicional de la cinta como un producto más de la «comedia de mariquitas» debe someterse a un análisis de mayor calado que tenga en cuenta la homosexualidad del ideólogo del proyecto. De este modo, el productor Luis Sanz habría negociado con el estereotipo cómico probablemente como coartada comercial y fundamentalmente expresiva, una estrategia creativa que permitía la representación homosexual en un contexto represivo y que entroncaba «con toda una genealogía de prácticas similares de creadores homosexuales anteriores, coetáneos y posteriores a Sanz, fuera y dentro de España» (Lomas, 2018, p. 67) —como George Cukor o Juan de Orduña—.

Lomas pone de manifiesto cómo la película se articula a través de códigos subculturales que logran subvertir y desafiar las convenciones narrativas y estéticas del subgénero en el que se inscribe: el culto por las divas maduras, la estética camp y el tratamiento erotizado del cuerpo masculino.

Como Lomas, entiendo que la lectura irónica autoconsciente (*camp*) es clave para comprender la dimensión real del filme. Sin embargo, es importante considerar su filiación con el género de la revista, del que participa no sólo al incorporar a la Gámez si no en el modo de estructurar la propia narración que, como en el caso de *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969) —también producida por Sanz—, presenta números musicales con excesos estéticos y performativos que rompen temporalmente la digresión. La artificialidad del relato se revela especialmente en el número final, donde todos los personajes de la historia, de pronto ataviados con atuendos de gala, se suman en una coreografía conjunta en el jardín, para luego terminar en un escenario teatral en torno a una escalera dorada. Se cumple, de este modo, la definición que Vizcaíno Casas propone para el personaje de la «vedette»: «la que desfila majestuosa, en la apoteosis final, por la inevitable escalera a la que da guardia toda la compañía, alzando sus brazos hacia la primera figura» (Vizcaíno Casas, 1995, como se citó en Calvo Manzano, 2012, pp. 145-146).

La artificialidad del número que clausura el relato propone que lo allí presentado corresponde a una ficción, subvirtiéndolo, de un lado las convenciones homófobas del subgénero en el que se inserta temáticamente, pero también reforzando la idea del

espectáculo como espacio transgresor en tanto irreal, que a lo largo de estas páginas se ha articulado. Para Lomas (2018) esta «festiva celebración subcultural», parece indicar, en definitiva, que el público potencial al que se destinaba la película era el homosexual, incondicional a la revista, al cine musical español a sus ídolos femeninos míticos. Siguiendo, en ese sentido, a Terenci Moix cuando advierte que este grupo de «corydones» o «vecinos del quinto» apreciaban a Sara Montiel «como solo harían con productos de Celia Gámez, Raphael, Luis Mariano y otros, contados príncipes de la ambigüedad».<sup>485</sup>



[Fig.65] Recortes publicitarios de *Mi hijo no es lo que parece* publicados en el ABC los meses de marzo y abril de 1974. Fuente: Hemeroteca ABC.

La publicidad en prensa así parecía probarlo. Para la fecha de su estreno, la imagen promocional difundida por el periódico ABC de Sevilla del 15 de marzo de 1974 es la escogida para el cartel de la película y se centra en Celia Gámez y Esperanza Roy, apareciendo la figura de Jorge Lago en un segundo plano significativamente reducido [Fig.65]. El mes siguiente la promoción explota únicamente la figura de la Gámez, en una fotografía evocadora de «Pichi», una de sus canciones más conocidas de su repertorio y que se recupera en *Mi hijo no es lo que parece*. [Fig.65]. El texto enfatiza en la diva pero no tanto en la razón de las sospechas sobre su hijo, reforzando el divertimento que se pretende: «mientras tanto, me dedico a cantar y bailar».

<sup>485</sup> Moix, T. (1971, 29 de octubre). «Sólo para amantes de mitos: Sara Montiel». *Nuevo Fotogramas*, nº1202, pp. 5-9.

La omisión de Jorge Lago podría estar justificada si se tratase únicamente del coreógrafo de la producción; no tanto cuando representa un rol protagónico destacado. No es posible averiguar si su figura era bien conocida por el público español, a la vista de los pocos datos disponibles que aun a día de hoy existen sobre el bailarín cubano. A *Mi hijo no es lo que parece* siguieron otras películas como *Nido de viudas* (Tony Navarro, 1977), así como la participación en la revista de Lina Morgan *Pura, metalúrgica*, estrenada en Madrid en noviembre de 1975. Otras de sus apariciones en el cine incluyen el filme francés *El hombre objeto* (*Le dernier amant romantique*, Just Jaeckin, 1978) y el documental de 1984, un año antes de su fallecimiento, *Conducta impropia* (*Mauvaise Conduite*) con el que Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal denunciaron la persecución de los homosexuales en la Cuba de Castro. El documental da comienzo mostrando una breve entrevista al grupo de los diez bailarines del Ballet Nacional de Cuba que en el año 1966, con motivo de la presentación del espectáculo *Giselle*, solicitaron asilo político en París. Jorge Lago es uno de ellos, y se muestra tajante en su oposición al gobierno revolucionario.



[Fig.66] Fotografías de Jeanloup Sieff a Jorge Lago. Fuente: Pinterest.

De su etapa en Francia, conservamos las fotografías que Jeanloup Sieff le toma para la revista *Vogue Italia*, ataviado con los diseños que Yves Saint Laurent, a la sazón su amante, había confeccionado para el espectáculo *Zizi je t'aime* (Benaïm, 2018) [Fig.66].

Puede especularse que la decisión de aprovechar el reclamo de Celia Gámez y Esperanza Roy y no incorporar la imagen de Lago fue deliberada, a la vista de las posibles conexiones que pudieran hacerse con el movimiento del «Gay Power», no desde el punto de vista de la denuncia si no, y especialmente, en el apartado estético. Tan sólo un año antes del estreno de *Mi hijo no es lo que parece*, la revista *Nuevo Fotogramas* dedicaba varias páginas a dilucidar si el llamado «Gay Power» era una revolución o tan solo una moda, tomando como punto de partida el «Gay Liberation» británico y la escena musical momento. Claudi Montana, autor del reportaje, se servía de Alice Cooper, Marc Bolan y David Bowie, entre otros, para ejemplificar una teatralización del rock inspirada en el «Gay lib» y expresada en la feminización de sus cuerpos, realzados con maquillaje y vestimentas extravagantes.

En este preciso momento empiezan a llegar a nuestros lares fotos y discos de personajes extrañamente maquillados, extrañamente vestidos, extrañamente llamados... Una celtibérica sorpresa nos atenaza a todos. Luego, una fuerte emoción. Pero, ¿dónde hemos llegado, Dios mío?: ¿estos hombres se pintan y visten como mujerzuelas! Pronto llegó un nombre inglés, “gay power”, para poner bajo un común denominador a los partidarios de la nueva tendencia. [...] Los agitados comentaristas [...] buscaron el decisivo término, encontrándose con alegre, alegrillo, festivo, llamativo, pajarero, bizbrindo, galano, guapo, majo, jaracandoso, donoso, chistoso, eutrapélico, ligero de cascos, calavera, casquivano, correntón, disipado. Y de esta suerte, se nos vino encima una avalancha de comentarios, más o menos cachondos — más bien menos—, sobre los “artistas ambiguos”, los “músicos casquvanos”, los “intérpretes ligeros de cascos”, los “cantantes mariposa”, etc. etc. Curiosos eufemismos todos ellos, que han convertido el “gay power” en algo que nadie sabe lo que es, a pesar de que todo el mundo lo sospecha.<sup>186</sup>

Entre las canciones que se enumeran en los créditos iniciales de *Mi hijo no es lo que parece*, reelaboraciones en su mayoría del repertorio revisteril propio de Celia Gámez — «Las viudas», «¿Me voy o no me voy?», «Estudiantina portuguesa...»—llama la atención el tema «Mr. Gay Power» de García Segura, que ambienta un número musical igual de

---

<sup>186</sup> Montana, C. (1973, 2 de febrero). «Gay Power ¿moda o revolución?». *Nuevo Fotogramas*, n°1268, p. 36.

llamativo y sugerente. La escena inmediatamente anterior a la coreografía muestra a Carlos recién salido de la ducha, observando desconcertado el biombo cubierto de fotografías eróticas de mujeres que su madre, con objeto de provocar en él una respuesta heterosexual, ha colocado a escondidas en su habitación. Tras una carcajada inicial, Carlos se acerca y roza suavemente algunas de las fotografías mientras la percusión comienza a sonar. Un corte abrupto, visual y sonoro, muestra un primer plano de Carlos, ahora visiblemente maquillado, que comienza a bailar al ritmo de «Mr. Gay Power» rodeado por tres mujeres, con las que apenas interactúa. Lago aparece con el torso descubierto, vestido con unos pantalones rojos, estridentes botas plateadas con plataforma, cinturón, tirantes y pajarita. Sobre su torso se dibuja una mariposa de colores; otra en su brazo izquierdo; una margarita en su hombro derecho y un ojo con abundantes pestañas en su espalda [Fig.67].



---

[Fig.67] Jorge Lago en su número musical de *Mi hijo no es lo que parece*.

---

Como advierte Lomas (2018), el número fue planteado por el propio Lago, por lo que, además de contribuir a su lucimiento como bailarín, genera «un discurso representacional y estético propio sobre la homosexualidad, que él mismo enuncia en primera persona bebiendo de códigos subculturales» (p. 78). A saber: el maquillaje, la danza y el vistoso cromatismo general de una puesta en escena que, como demostraba el reportaje de *Nuevo Fotogramas*, ya se reconocía parte de un imaginario no heterosexual.

El cuerpo de Lago es enfatizado en angulaciones y contrapicados que estilizan aún más su figura y la composición coreográfica [Fig.67]. Esta obsesión por su dimensión corporal, que puede advertirse en la abundancia de escenas en las que el protagonista es mostrado semidesnudo, es otra característica insólita en el cine español del momento. Como ponen de manifiesto Fouz Hernández y Martínez Expósito (2007), la mostración del físico masculino musculoso —y deseable— se registra en el cine de cruzada, pues el escenario bélico proporcionaba una atmósfera adecuada para la exhibición de un cuerpo

atlético que condensaba los valores de disciplina y virilidad, así como la consecuente lectura homoerótica que ya hemos comentado en secciones anteriores. Empero, el estándar del español medio se encontraba representado por los protagonistas de la comedia sexy celtibérica, más concretamente en la figura de Alfredo Landa: baja estatura, baja forma física y, cabría añadir, abundante vello. Morfología que a menudo contrastaba con la exhibida por los personajes extranjeros en esas mismas comedias: tonificada y deseable.

La excepción se había establecido con *Diferente*, donde la anatomía de Alfredo Alaria, también bailarín, era exhibida y enfatizada por la cámara, que también se detenía, recordemos, en el torso fornido de un operario en una escena especialmente sugestiva. En el caso de *Mi hijo no es lo que parece*, Lomas observa la débil justificación de los desnudos de Jorge Lago, por otro lado exigidos por un guión «que es enfático en que se trata de un cuerpo sumamente deseable y [que] destaca la admiración de los personajes femeninos por él» (2018, p. 80).

Lo cierto es que en el momento del estreno de *Mi hijo no es lo que parece*, el cuerpo masculino comenzaba a destaparse en las revistas de cine especializadas. En el caso de *Nuevo Fotogramas*, la primera aparición se registra en 1971, en un breve perfil dedicado al modelo Jimmy Smith con dos fotos con el torso descubierto. En los años siguientes, actores como Sancho Gracia, Máximo Valverde y David Carpenter son mostrados con ese mismo interés. En 1974 la publicación incluye, convenientemente velado, el icónico desnudo frontal a doble página, primero en un contexto no pornográfico, que Burt Reynolds había protagonizado en la revista *Cosmopolitan* en 1972; meses antes un reportaje de Maruja Torres advertía el nacimiento del «hombre-objeto» y con ello un cambio de paradigma hacia el reclamo erótico de la figura masculina para solaz de unas mujeres<sup>487</sup> que seguían prefiriendo los «divos cinematográficos»:

U.S.A y el Reino Unido han iniciado la batalla de las publicaciones para mujeres utilizando al hombre-objeto como señuelo, con revistas como “Cosmopolitan”, la

---

<sup>487</sup> La aparición de un público homosexual al que podrían destinarse ciertas publicaciones se hará efectiva en España algunos años más tarde. El semanario *Party*, lanzado en 1976, es el ejemplo más destacado. Como comenta Mira, la revista se sumaba al aluvión de publicaciones eróticas que incorporaban mujeres desnudas, con la particularidad de incluir desnudos masculinos que aumentaban en número gradualmente. «En *Party* se advierte por primera vez el intento de responder a las necesidades de la comunidad gay: el homosexual se convierte en sujeto de los medios de comunicación [...] va quedando claro que la revista se dirige (ahora) *específicamente* a los homosexuales: las afinidades en gustos y simpatías son ya insoslayables; se busca un nuevo modelo de cuerpo masculino, atractivo según la imaginaria homosexual» (Mira, 2004, p. 450).

pionera, “Playgirl”, “Viva”... Hasta la vanguardista “Nova”, editada en Gran Bretaña, se ha visto obligada a adornar sus páginas con ejemplares masculinos más o menos adecuados camuflando sus intenciones, eso sí, con sesudos artículos que intentan analizar el fenómeno. El hombre como objeto, ¿es un paso adelante o una nueva rémora en el camino de liberación de la mujer? Y, en todo caso, ¿tienen algo que ver los hombres pretendidamente lanzados como reclamo en las páginas de estas revistas con el verdadero ideal erótico femenino? ¿Tiene algo que ver un tipo como Charles Bronson —que no hace mucho fue elegido el hombre más atractivo del año—, con su aire felino y su virilidad a flor de piel, con el hombre-objeto higienizado y edulcorado que proponen las “Viva” y compañía?<sup>488</sup>

En 1975, el reportaje «Boys 75»<sup>489</sup> confirmaba esa tendencia, concentrando los nuevos rostros y cuerpos juveniles que comenzaban a privilegiarse en la pantalla y el espectáculo: Juan Ribo, David Carpenter, Pedro del Corral, Manuel Otero y Pedro María Sánchez. Significativo es el caso de este último; niño prodigio que comenzó su andadura como uno de los hijos de Alberto Closas y Amparo Soler Leal en *La gran familia* (Fernando Palacios, 1963), se le proclamaba ahora «rey del Gay nacional»,<sup>490</sup> por su participación en la versión española del musical *Rocky Horror Show* (Richard O’Brien), estrenado en la sala nocturna Cerebro de Madrid.

Para *Nuevo Fotogramas* la razón aparente de esta oleada corporalidad lozana estaba directamente relacionada con la aparición de nuevos musicales y, así, reportajes fotográficos a figuras como Carl Anderson, conocido por su papel de Judas Iscariote en la ópera rock *Jesucristo Superstar*, estrenada en su versión cinematográfica en 1973, resultan un terreno propicio para enfatizar un potencial erótico ya advertido en la pantalla. La reseña biográfica es apenas un apéndice inadvertido frente al cuerpo semidesnudo de Anderson, investido de una carga exótica determinada por la cuestión racial.

El número coreográfico de Jorge Lago en *Mi hijo no es lo que parece* armoniza, por tanto, con un clima general en el que la virilidad cinematográfica que esgrimía Maruja Torres se desactiva, por imposible, en el contexto feminizado de los musicales. El escenario se revela, de nuevo, un espacio capaz de negociar representaciones que escapan a la norma heterosexual. Un destape real y figurado de los cuerpos sometidos por el franquismo.

---

<sup>488</sup> Torres, M. (1974, 8 de marzo). «Ha nacido el hombre-objeto». *Nuevo Fotogramas*, n°1325, p. 3.

<sup>489</sup> Boys 74 (1975, 28 de febrero). *Nuevo Fotogramas*, n°1376, s.p.

<sup>490</sup> Montero, R. (1974, 15 de noviembre). «Pedro M<sup>a</sup> Sánchez. No soy ningún hombre-objeto». *Nuevo Fotogramas*, n°1361, s.p.

### 9.5.3. *Una pareja... distinta* (José María Forqué, 1974)

La particularidad de *Una pareja...distinta*<sup>491</sup> reside en su multiplicidad de hallazgos a la luz de una perspectiva necesariamente *queer*. Sin el menoscabo de *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971), cuya impronta es notable más allá del rol protagónico de José Luis López Vázquez, la obra Forqué merece ser recuperada como parte de la genealogía de todos aquellos cuerpos desviados de lo normativo. Permite, al mismo tiempo, reflexionar acerca de la potencialidad emancipadora del escenario como válvula de escape, y su reverso problemático al suponer única alternativa vital, pero indigna, para los protagonistas.

Sorprende a este respecto no encontrar apenas mención a la película en la literatura académica, así como en trabajos más recientes. Precisamente en su ensayo *Vestidas de azul: Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*, la periodista Valeria Vegas (2019) incluye el filme de Forqué como parte de los antecedentes representacionales de las identidades trans, apuntando el mismo tropiezo que el propio director subrayaba a propósito de su escasa acogida: «sucede que Lina Morgan, que es una actriz increíble, está tan marcada por el público en su trabajo habitual en los musicales que, al representar un personaje que no tiene nada que ver con los acostumbrados, el público se desconcierta» (Soria, 1990, p. 122). Pese a todo, el director la reconocía como uno de sus mejores trabajos cinematográficos.

Lina Morgan da vida a Zoraida, una joven con barba que tras dar a luz a una niña imberbe debe buscar una alternativa a su empleo en un circo. Acude, por ello, al domicilio del padrino de la criatura, el transformista Charly, que rápidamente advierte en el aspecto de Zoraida las posibilidades de un negocio rentable. De manera paulatina, la pareja se enamora y decide dejar atrás una vida al servicio del recreo de las clases más pudientes para intentar integrarse en la sociedad como un matrimonio al uso. Finalmente y con cierta amargura los protagonistas comprenderán la dificultad de su situación, sin claudicar, pese a todo, convencidos de la llegada de un futuro esperanzador.

El argumento deja entrever un relato mucho más crudo del que puede esperarse de

---

<sup>491</sup> Originalmente *La hija de Nabucodonosor*; título modificado en 1974 antes de comenzar el rodaje. El guion original puede consultarse en el AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05678; el expediente que contiene la modificación del título en el fondo Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04247 del mismo Archivo.

acuerdo al elenco protagonista, que ubica la película en el marco genérico de la comedia. Así, su adhesión al terreno de lo cómico parece haberle restado importancia dentro de la trayectoria de Forqué, cuyas comedias, por lo demás, rara vez están exentas de un posicionamiento crítico, en este caso, además, de manera intencionada:

Quería contar la situación de dos personas marginadas de una sociedad y sus esfuerzos por integrarse en el grupo social en el que les había tocado vivir. La película trata de estas dificultades de una forma esperanzadora pero, por supuesto, no presenta solución al problema, un problema (el del travestismo) que tenía en aquel momento una cierta novedad.<sup>492</sup>

Creo, sin embargo, que no es el «travestismo» el único asunto problematizado por la película, cuyo discurso es lo suficientemente sugerente como para ofrecer una más que tímida crítica al binarismo de género. En este sentido, los personajes interpretados por Lina Morgan y López Vázquez producen una imagen lastimera y patética en el momento en el que son obligados a someter su cuerpo al orden social normativo, donde su felicidad nunca será completa.

Los cuerpos de Zoraida y Charly pertenecen a la esfera de lo abyecto según lo expuesto por Butler como «aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos» (1993/2002, p. 20), pero al mismo tiempo necesarios para delimitar, por oposición, el terreno del sujeto. En *Una pareja... distinta* percibimos cómo lo excluido es a la vez repudiado y mantenido como parte de una fascinación morbosa, bien el circo, el cabaret o el relato periodístico, que también cabe ser definida en términos de abyección siguiendo lo conceptualizado por Julia Kristeva (1980/2004) como todo aquello perturbador, ambiguo, repulsivo pero atrayente, expulsado por su capacidad contaminante para la identidad y el orden simbólico.<sup>493</sup>

En lo que respecta al personaje de Zoraida, Pilar Pedraza (2009) ha apuntado cómo la mujer barbuda presenta no sólo un cuerpo abyecto, si no precisamente *queer* en tanto

---

<sup>492</sup> «Una pareja... distinta de Forqué, diez años más tarde». (1982, 21 de septiembre). *El País*.

<sup>493</sup> El primer guion incluye una apreciación de los integrantes del circo que pone de manifiesto su desplazamiento de la sociedad: «La estampa es cortés, ponderada, casi ridícula. Todos mastican con las bocas exageradamente cerradas, frenan su gesticulación, sostienen las copas con los meñiques enhiestos y hablan en voz discreta a sus vecinos sobre temas urbanos. Pero todos son fenómenos, feriantes, truhanes, gentes de aspecto innoble a quienes las muecas sociales les sientan como a un santo Cristo dos pistolas». AGA, Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/05678.

transfronterizo: ni mujer, ni hombre, ni ser humano ni animal, todo a la vez como elemento grotesco y maravilloso cuyo sitio es el reservado «a los monstruos inofensivos en el palacio o la plaza pública, antes de su total medicalización o sujeción a un orden cosmético o político que pugna por reducirlas al gueto del género o del transgénero» (p. 16). Insiste, además, en su sentido inventado, como prodigio espectacularizado que no existe fuera del espacio cortesano o el circense, únicos lugares que toleran la convivencia del vello facial en un cuerpo con genitales femeninos.

La película explora estos caminos desde su secuencia de apertura, que alterna el recorrido de Charly por las sobrias calles de un pueblo de provincias hasta el emplazamiento del circo «Palacio de los fenómenos. Museo de las maravillas humanas», con coloridas imágenes que remiten a las atracciones por este ofrecidas: «Teresina, la mujer más fuerte del mundo»; «Los Enanos luchadores, 100.000 pts. por centímetro»; «Manolo, Manolo, el unicornio racional»; y finalmente «La enigmática Zoraida, un misterio viviente hecho mujer». A lo largo del relato, Zoraida se nos presenta como mujer orgullosa de continuar un legado de mujeres barbadas, y así se lo hace saber a una periodista interesada en el desarrollo de su anómala vida. Su hogar aparece poblado de fotografías de precedentes pilosas como Julia Pastrana, Madame Delait y Madame Adriana, incluyendo también el conocido retrato de Magdalena Ventura pintado por José Ribera, en la que ve reflejada su maternidad. En la cúspide se encuentra Santa Wilgefortis, conocida en España como Santa Librada, leyenda apócrifa pero de gran calado popular de una virgen mártir a la que Dios convirtió en un ser repulsivo haciendo brotar vello por su rostro y cuerpo, con objeto de evitar un matrimonio indeseado. Su iconografía habitual la representa barbada y crucificada, e históricamente ha servido como referencia cultural para todas aquellas mujeres sometidas a diversos tipos de violencia sexual, incluyendo la violación y el incesto (Friesen, 2001).

Estrenada un año antes, la película *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973), empleaba igualmente *La mujer barbuda* de Ribera, en este caso como origen del trauma infantil del protagonista (José Luis López Vázquez) y su posterior indisposición para con las mujeres atractivas, a las que ve también barbadas. Pero si en *Una pareja... distinta* atisbamos una predisposición crítica, el vello facial es aquí un mero instrumento cómico. La virilización burlona del cuerpo femenino es empleada para diagnosticar una mentalidad anacrónica, la de la España provinciana, que reprimía sistemáticamente el deseo sexual, y en este sentido se alinea con los habituales recursos del

equivoco: uno de los amigos del protagonista flirtea con un travesti hasta percatarse, al tocar su rostro, de la barba, incontestable marcador genérico. Cuestionada su masculinidad, abandona la seducción enfadado por lo que considera un engaño.

El precedente más próximo al planteamiento de Forqué podría ser, entonces, una película como *Se acabó el negocio* (*La Donna Scimmia*, 1963) dirigida por Marco Ferreri con guion de Rafael Azcona. La historia profundiza en la explotación del cuerpo femenino y su sometimiento consentido por la institución matrimonial, tomando como alegoría la biografía de la mexicana Julia Pastrana, fenómeno circense del XIX que fue visto como eslabón entre mujer y simio por su prognatismo e hipertriosis. La principal diferencia con la obra de Ferreri y Azcona estriba en la aceptación de Zoraida de su existencia alterizada, consciente de que su barba es el elemento principal de su número artístico. No encuentra reparos en protagonizar un espectáculo siempre que pueda emplear sus partituras y el conflicto estalla, de hecho, en el momento en el que entiende que su papel no es el de artista, sino el de mero entretenimiento grotesco de los estratos sociales superiores.

Este punto de inflexión tiene lugar en una de las veladas sociales a las que Zoraida está invitada, que reproduce una suerte de fiesta de disfraces del todo alusiva a esos primeros escenarios de las mujeres barbudas y demás «gentes de placer» en las cortes europeas de los siglos XVI y XVII, donde todo tipo de prodigios y rarezas de la naturaleza se daban cita para la diversión palaciega. No es casual que uno de los juegos en los que Zoraida participa consista en lavar con su barba los pies de un hombre. La acción remite directamente a la Unción de Jesús, episodio recogido por los cuatro Evangelios que presenta a una mujer que perfuma y enjuga los pies de Cristo con sus cabellos<sup>494</sup>. Tradicionalmente se ha identificado esta figura femenina con María Magdalena, cuya vertiente iconográfica como penitente acostumbraba a presentarla con el cuerpo desnudo cubierto por abundante cabello.<sup>495</sup>

El sentido vejatorio de la tarea se completa con la burla y paliza a la que Charly es sometido inmediatamente después entre las risas y jolgorio de los cortesanos, que terminan

---

<sup>494</sup> El permiso de rodaje expedido en enero de 1974 señala como una de las advertencias el cuidado de esta escena, de modo que «no recuerde para nada el de Jesucristo». Puede consultarse en AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04247.

<sup>495</sup> Esta representación velluda de la Magdalena se popularizó durante la Edad Media a través de diversos textos, como la famosa *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine (siglo XIII), que incidían en su vida de penitencia y eremitismo, potenciando una imagen de la santa a menudo confundida con la de María Egipcíaca, también retirada al desierto para expiar su pasado corrupto.

por echar a la pareja fuera del recinto, empujando al lodo a Charly con despreocupación e hilaridad. La crudeza que transpira la secuencia desactiva cualquier lectura cómica y espolea, a nivel narrativo, el vínculo afectivo entre los protagonistas. A partir de este momento, la pareja enamorada decidirá poner fin a su abyección e intentará introducirse en la sociedad, primero, a través del matrimonio, después con la búsqueda de empleos dignos.

Zoraida reitera en varias ocasiones que su mayor ambición era seguir los pasos de Julia Pastrana y triunfar en los escenarios pero, especialmente, llevar una vida sin complicaciones económicas. La barba es para ella un elemento emancipador, en última instancia garantía profesional, que además no tensiona con la lectura femenina de su cuerpo ni dificulta su sentido biológico (al fin y al cabo ha podido ser madre). Despojarse de su barba es un proceso doloroso pero necesario para que su existencia sea tolerada en un marco ordinario, fuera del espectáculo, y así cede entre lágrimas cuando Charly le regala los instrumentos de afeitado: «quiero ser una mujer como las demás. Pero lloro porque no lo hago por ti, ni por mí, sino porque ellos quieren».

Frente a Zoraida, la articulación identitaria de Charly plantea más incógnitas, pero desde mi punto de vista es sometida a idéntica corrección. Con frecuencia se asume un personaje integrado en el espectro de los transformistas o imitadores de estrellas, de gran tradición en la cultura escénica española, donde sobresalen los nombres de Edmon de Bries, Freddy, Derkas o Luisito Carbonell, ya glosados a propósito de la subcultura homosexual del cuplé [Ver epígrafe 9.4]. José María Forqué incide, sin embargo, en emplear el término travesti para referirse a Charly, y aclara:

Ha existido en la realidad y yo lo he conocido. Estos personajes marginales están manipulados por la sociedad que los acepta como tales, pero los tiene clasificados y cuando quieren salir de su sitio, buscando una mejora social, no se lo permiten (Soria, 1990, p. 122)

Las coordenadas culturales empujan a la lectura homosexual del personaje de Charly. La extensión de su empleo nocturno al ámbito privado, expresada en extravagantes atuendos y el interior colorido de la pequeña vivienda, parecen invocar a Charles Aznavour y su tema «Comme ils disent», estrenado en 1972 y convertido en exitoso alegato contra la homofobia: «soy algo de decorador/y de estilista/pero mi verdadero oficio es la noche/ejerciendo de travesti/soy un artista». En otras estrofas, la correspondencia resulta más explícita: «me quito las cejas y las pestañas/como un pobre payaso infeliz/de

agotamiento». En todo caso, a mi modo de ver, el empleo de «travestismo» podría estar relacionado con la utilización errónea del término para designar la experiencia transexual<sup>496</sup>, y no tanto como sinónimo del transformismo escénico que de hecho Charly practica en sus shows. La promoción en prensa de la película, así como los programas de mano desplegados [Fig.68], incidían en la comicidad de la misma, reforzando la idea de la inversión de roles como signo inequívoco anomalía sexual: «“Distinta” porque ni «ella» ni «él» son como los demás».



[Fig.68] Programa de mano de *Una pareja distinta*. Fuente: Todocolección.

Artículos de revistas especializadas como *Nuevo Fotogramas* no ahondaban mucho más en el asunto. Bajo el título «Gay power y mujeres barbudas», se muestran algunas fotografías del rodaje acompañadas por un breve comentario que presenta la película como parte de un asunto en boga:

Supone una interesante aventura dentro de la temática de represiones y conflictos sexuales que nos toca sufrir y parece apasionar a la gente de nuestro cine. Y también

<sup>496</sup> Comenta Valeria Vegas que la confusión terminológica continuó durante la Transición, permeando en el imaginario popular la imagen del travesti «como un desarrollo extremo de la homosexualidad, reafirmando así que, pese a su apariencia femenina, no se les concedía el beneplácito del sexo sentido» (Vegas, 2019, p. 16). Esta misma lectura es la contenida en el tema «Travestí» de la cantaora gaditana Amina, compuesto para su LP homónimo de 1982, cuya letra habla de un hombre infeliz que finge ser mujer en un cabaret: «nacé así, desperfecto de la vida/y todos hablan de mí/Yo no soy hombre ni mujer/tengo que vivir así/tengo que vivir así/Fingiendo todas las noches/al público hago reír/Ellos rien y yo lloro/yo no quise nacer así.» Recientemente el grupo Flamenco Queer ha versionado la canción de Amina, rescatando el término y reescribiendo los versos más significativos, para ofrecer un mensaje esperanzador que celebra la libre expresión de género y la visibilidad orgullosa de todo aquello disidente: «nacé así, bendecida por la vida [...] Yo no soy hombre ni mujer/Elegí vivir así».

al público; no hay más que ver el fabuloso taquillaje conseguido por films tan distintos, pero a fin de cuentas de innegable parentesco, como “El vecino del quinto” y “Mi querida señorita”.<sup>497</sup>

No hace falta insistir demasiado en el distanciamiento discursivo entre *Una pareja...distinta* y *No desearás al vecino del quinto*; el travestismo afeminado de Charly, aun potenciado como reclamo publicitario, no oculta una finalidad espuria como en el caso del personaje interpretado por Alfredo Landa. Y en ese sentido, la reproducción por parte de López Vázquez de una gestualidad similar, rayana en el estereotipo del mariquita afeminado abierto por Landa, podría interpretarse como procedimiento para franquear la censura, dada la seguridad de un modelo tranquilizador, inofensivo, que «alejaba toda posibilidad de identificación» (Mira, 2004, p. 368). Así lo prueba el informe favorable emitido por la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, que no encuentra reparos al planteamiento del filme:

Aunque en los dos primeros rollos no se disimula el motor homosexual de los tres artistas, ello queda explicado y exigido por el desarrollo del film

[...]

Una película poco uniforme en el sentido que tiene una primera parte que roza lo grosero, para pasar una segunda parte un tanto sentimental quedando un tanto anecdótico lo que pueda tener de grosería o sexualidad.<sup>498</sup>

Considero, además, que el personaje de Charly abre una lectura mucho más fluida de su mera clasificación homosexual, incluso sin pretenderlo originalmente, al tiempo que personaliza el sentido performativo del género, lo que sí supone un desafío a las exigencias del público heterosexual, para quienes la representación de la otredad debe hacerse «de manera inequívoca, clara, explícita, a través de rasgos que desde el primer momento separen al homosexual de quien no lo es» (Mira, 2008, p. 78), borrando cualquier tipo de profundidad emocional. Reproduzco a continuación parte del diálogo que entabla con Zoraida cuando esta lo interroga sobre sus preferencias, con cierta vocación de flirteo, mientras él, ataviado con un delantal, despluma una gallina:

—Entonces, ¿qué le gusta a usted?

—Mira, Zoraida. Un hombre..., una mujer... Eso no es nada. Sólo son... palabras. Quiero decirte, que unas veces se está bien al sol y otras buscas la sombra.

---

<sup>497</sup> «Gay power y mujeres barbudas» (1976, 31 de mayo). *Nuevo Fotogramas*, n°1337, p. 63.

<sup>498</sup> AGA. Cultura, Censura cinematográfica, caja 36/04247.

—¿Pero a usted qué le gusta el sol o la sombra?

—Yo soy un artista. Visto mis personajes ¿No has visto mi número?

Tras realizar una muestra de sus personajes, Charly modula su voz desde el afeminamiento a un timbre más «natural» de acuerdo a su masculinidad, para aclarar que «esto solo lo hago cuando trabajo» y soltar parte del plumaje arrancado previamente al animal en un gesto considerablemente simbólico. Más adelante, una vez producido su primer encuentro sexual, Charly proclama que nunca le interesaron los hombres ni tampoco las mujeres, pero que ahora es ella quien le interesa. Es, de hecho, al comenzar su relación heterosexual cuando Charly, ahora Carlos, abandona definitivamente el amaneramiento en sus formas.

El travestismo de Carlos resulta entonces de un simple recurso de supervivencia, una farsa que le permite malvivir. Pero entonces la historia retuerce aún más la ambigüedad de su personaje al presentarnos una realidad en la que despojado del ¿disfraz?, sin tupé, manicura y ningún tipo de pluma, Carlos es incapaz de insertarse en la sociedad como un hombre más, honrado y trabajador. Si Charly no era del todo feliz en su vida en el cabaret, desde luego no lo es más una vez renuncia a ella.

El desenlace nos muestra que es la resiliencia de Zoraida la que ofrece un hábito esperanzador a su vida desgraciada. Con todo, la película falla al no presentar una resolución clara al conflicto abierto con Charly/Carlos. Lo que podría ser un relato más valiente sobre una existencia abyecta, tan sólo posible como rareza espectacularizada e inviable dentro de la civilización, termina diluyéndose al renunciar a la potencial disidencia de un personaje que prometía mayores desafíos.



---

[Fig.69] Charly y Zoraida compartiendo espacio en su vivienda

---

Como contrapartida, Forqué problematiza el mundo del espectáculo como espacio opresivo en un orden simbólico, pero también desde un punto de vista material, representado en los múltiples bártulos que pueblan la minúscula vivienda que comparte la pareja. El biombo decorado con las fotografías de Charly y los retratos de las bellas pilosas de Zoraida comprimen visualmente a los protagonistas en los primeros planos [Fig.69]. Atrapados entre el ruido atronador de la cisterna de los pisos superiores y el golpe constante de un balón contra los cristales hacia una calle oscura que no refleja el sol, los protagonistas se resignan a habitar un cerco real y figurado.



## Capítulo 10

**Hombres que lloran,  
mujeres que gritan**

el caso de Raphael

Definido por Vázquez Montalbán como «una síntesis de zarzuela y *teenager*» (1971, p. 207), la personalidad artística de Raphael resulta un buen punto intermedio de las masculinidades estelares exploradas hasta el momento. Si bien comparte con Manolo Escobar una trayectoria artística auspiciada por el régimen, sus formas amaneradas siempre han resultado lo suficientemente sospechosas como para sembrar dudas sobre su hombría. Con su exuberancia performativa Raphael demandaba sus propias hechuras lejos de la españolada folclórica modernizada por figuras como Escobar, pero también del cine de inspiración yeyé que había comenzado a proliferar a finales de la década de los sesenta para la promoción de conjuntos musicales modernos<sup>499</sup>. Exponente destacado de la llamada canción melódica o ligera, la imagen filmica de Raphael surgió, así, mediada por un sentimentalismo inusitado y determinado por su repertorio que cantaba al amor melancólico y sublimado, dirigido, por tanto al público femenino; de la mano del director Mario Camus el joven cantante se convierte en una suerte de héroe romántico, sensible, atormentado y necesariamente cursi.

La trilogía firmada por Camus, *Cuando tú no estás* (1966), *Al ponerse el sol* (1967) y *Digan lo que digan* (1968), funcionó como vehículo promocional para la estrella pero, en términos de crítica especializada y académica no superó el encargo solvente en el que apenas si se reconoce la huella autoral del que fuera uno de los representantes del Nuevo Cine Español. Por su parte, los trabajos posteriores firmados por Vicente Escrivá, *El golfo* (1968), *El Ángel* (1969) y *Sin un adiós* (1970), menos audaces en su concepción formal y argumental, han sido percibidos como un registro más dentro de la siempre problemática etiqueta de «cine de barrio». En este sentido, del mismo modo que el cancionero de Raphael se entendió parte de una subliteratura ofrecida como alimento escapista a mujeres jóvenes y maduras, el análisis de su trayectoria cinematográfica queda imbuido del habitual desprestigio del melodrama como género feminizado y, por ende, inferior.

Cabe suponer que es esta la razón última que explica la escasa presencia del artista en la literatura académica, por lo demás interesada en otros fenómenos musicales y sociológicos del franquismo de relevancia similar —de nuevo, el caso de Manolo Escobar

---

<sup>499</sup> Hablamos de las películas que surgieron tras el modelo elaborado por Richard Lester con Los Beales en *¡Qué noche la de aquel día!* (*A Hard Day's Night*, 1964) y *Help!* (1965). En la órbita lesteriana podemos incluir películas como *Megatón yeyé* (Jesús Yagüe, 1964), *En un mundo diferente* (Pedro Olea, 1968), *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969), y particularmente las protagonizadas por Los Bravos, *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) y *¡Dame un poco de amor!* (José María Forqué, 1968).

es particularmente reseñable teniendo en cuenta el gran número de trabajos que han explorado, en mayor o menor medida, su trayectoria y trascendencia—. Se trata, sin duda, de una laguna notable que aspiro a solventar ofreciendo una aproximación a la imagen fílmica y mediática de Raphael, de nuevo combinando el apartado audiovisual con las fuentes hemerográficas disponibles pero, y especialmente, a través del prisma de la educación sentimental de su público objetivo, cuya repercusión es también limitada en los análisis consultados.

## 10.1. Raphael y raphaelismo

### 10.1.1. Aproximaciones a un mito *diferente*

Autores como Duncan Wheeler, que firma los dos estudios más exhaustivos del artista hasta la fecha,<sup>500</sup> aciertan en señalar cómo la figura de Raphael refleja la narrativa «rags to riches» de la que ya se ha hablado en referencia a Manolo Escobar. Para Wheeler (2013), sin embargo, Raphael carecía de la evocación consciente de la picaresca española presentada en formato pop que Escobar reproducía, y se alineaba mucho más con la celebridad encarnada por El Cordobés (p. 58). Pero lo cierto es que, aunque sus memorias sean prolijas en destacar unos inicios complicados en el seno de una familia humilde, pesa la advertencia de Francisco Umbral sobre el interés de este género literario y, en particular, del lanzamiento de ese primer volumen biográfico del cantante en 1998: «todo escritor profesional sabe que es más interesante la pobreza que la riqueza» (Jarque, 1998).

En efecto, el periplo vital del cantante linarense resultó mucho menos traumático que el de Manolo Escobar o Manuel Benítez, amén de algunos episodios desagradables<sup>501</sup>. Nacido en 1945 en Linares (Jaén), también Rafael Martos participa del éxodo andaluz, instalándose su familia en Madrid en busca de mejor fortuna. Rafael es, en cambio, mucho más precoz que sus contemporáneos en su andadura musical que se inicia en la escolanía de la Iglesia de San Antonio, obteniendo ya entonces notables logros: el primer premio a

---

<sup>500</sup> A los trabajos de Wheeler —Raphael and Spanish Popular Song: A Master Entertainer and/or Music for Maids (2012); At the crossroads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain (2013)—, es preciso sumar la contribución de Estrella Fernández Jiménez, (2016). La pragmática de la comunicación no verbal de Raphael. *AdVersus: Revista de Semiótica*, (31), 189-212; y la más reciente de Daniel Party (2020). Raphael es diferente: la canción melódica Española en el tardofranquismo. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (221), 505-526.

<sup>501</sup> Por ejemplo, el cantante suele recordar el traslado del barrio de Cuatro Caminos a Carabanchel fruto de un desahucio traumático.

la mejor voz infantil de Europa en el Festival de Salzburgo. Al llegar a la adolescencia, en los albores de la década de los sesenta, Rafael emprende un peregrinaje por varios concursos radiofónicos en los que emplea pseudónimos como Manuel Vivancos para asegurarse repetidas participaciones. El salto definitivo al mundo del espectáculo se produce en estos años de la mano del sello discográfico Philips y tras conocer a las que se convertirían en figuras trascendentales para el nacimiento del fenómeno Raphael: el mánager Paco Gordillo y el compositor Manuel Alejandro, autor de los mayores éxitos del cantante.

La popularidad de Raphael comienza a crecer tras su participación en el Festival de Eurovisión en 1966, que se repetiría en 1969, y con ello su imagen mediática. Si la revista musical *Discóbolo* ya se había hecho eco del jovencísimo cantante en varios de sus números a comienzos de la década,<sup>502</sup> en 1967 aparece una primera publicación dedicada en exclusiva al artista, *Raphael. Biografía muy ilustrada* (Ediciones Este); al año siguiente, la revista *Yo soy Raphael*, editada por Gonzalo López Silvero en Puerto Rico, con el ánimo de ofrecer una comunicación más directa entre el artista y sus fans alrededor del mundo; en 1969 ve la luz una nueva biografía *Su nombre es Raphael. Breve historia de un gran artista* (Armónico), a cargo de Alfredo Tosillo y enriquecida con fotografías e ilustraciones de corte pop.

### 10.1.2. Usos amorosos del raphaelismo

El precedente inmediato en España de esta clase de relación con los ídolos musicales se encuentra en el Dúo Dinámico, responsable no solo de la introducción en el país de los nuevos ritmos extranjeros (*rock, twist*), convenientemente tamizados para eliminar cualquier atisbo de la rebeldía que alcanzaban en el terreno anglosajón (Montalbán, 1974/2014), sino de iniciar un fenómeno fan juvenil de corte femenino. La cara amable y familiar de la nueva juventud española se concretaba en las portadas a color de la revista *Serenata Extra. Confidencias del Dúo Dinámico*, publicación en torno al conjunto de Manuel de la Calva y Ramón Arcusa que se distribuyó en 66 números entre 1963 y 1965.<sup>503</sup>

---

<sup>502</sup> A partir de una búsqueda en el portal de compraventa de artículos de coleccionismo Todocolección, constatamos que Raphael fue portada de los números 10, 30 y 104, en 1962, 1963 y 1966, respectivamente.

<sup>503</sup> Una aproximación al contenido de la publicación puede encontrarse en Capellà Roig, F. (2019). El Dúo Dinámico, s'Arenal i el fenomen fan. En *Actes de les II Jornades d'Estudis Locals de Lluçmajor* (pp. 387-412). Ajuntament de Lluçmajor.

De manera significativa, *Tebeosfera*, sitio web de referencia para la historieta y cultura popular gráfica española, registra la publicación en la categoría de «revista juvenil femenina» bajo los siguientes marcadores genéricos: biográfico, drama, femenino, humorístico, información, informativo, juvenil, melodrama, musical, reportaje, romance, romántico. El propio Manuel de la Calva, al repasar la trayectoria del conjunto, es plenamente consciente del perfil demográfico de su público:

Cuando verdaderamente tuvimos éxito fue con *Quince años tiene mi amor*, así explotó el fenómeno de las fans. Supimos elegir los temas de nuestras canciones, eran muy directos e iban dirigidos a un público muy determinado. Los artistas que tienen éxito siempre van dirigidos exactamente a una clase de público. Nosotros íbamos a los quince años. (Claudín, 1981, p. 32)

Las palabras del integrante del Dúo Dinámico son del todo oportunas para comprender el proceso por el que Raphael terminó de convertirse en un ídolo para el sector femenino de la población. En el año 1966 nació su club de fans, el Club Raphael, que bajo la presidencia de una joven llamada Maribel Andújar aglutinó hasta su desaparición, en el año 1972, a más de diez mil socias en España. Estas, apodadas la «pandilla raphaelista», contaban con su propio uniforme: camisa roja y falda negra. Una elección, como advertía la propia presidenta, sin pretensión contestataria, mero tributo a los colores que Raphael vestía en su primera película.<sup>504</sup> Desde su aparición, «la pandilla» fue objeto de numerosos artículos destinados a comprender el enigma de su devoción por el cantante de Linares y, al mismo tiempo, un pretexto para desacreditar sus éxitos:

Porque Raphael es eso: un peluche para que se duerman las muchachas. Nada más que eso. Un peluche de piel suave, con una musiquilla mecánica para soñar, para espantar los malos vientos de conciencia. Solamente y nada menos que eso, Digan lo que digan los demás. (Yale, 1972, p. 169)

Consideradas producto de la más baja literatura, las canciones de Raphael habían de reunir, por tanto, a las consumidoras de otros productos de igual calibre y éxito entre las mujeres, como las fotonovelas o las obras de Corín Tellado.<sup>505</sup> Concluye, pues, el crítico Andrés Amorós en su obra *Subliteraturas* (1974) —de la que ya se ha hablado en referencia

---

<sup>504</sup> Merino, J. (1971, 3 de octubre). «¡Ra-pha-el!». *ABC Madrid*, p. 109.

<sup>505</sup> Nótese la mordacidad en una de las cartas al director de la revista *Destino* al hablar sobre el anuncio de unas memorias de Raphael: «¡Albricias para las innumerables “fans” del artista, las cuales dispondrán ahora de la vida de su ídolo bellamente editada! Sin duda el libro quedará muy bien colocado entre los fascículos encuadernados de “Simplemente María” y las obras completas de la señorita Tellado». Fibla, J. (1973, 6 de enero). «Las memorias que todos esperamos». *Destino*, nº1840, p. 3.

a Manolo Escobar—, que las fans de Raphael formaban un grupo heterogéneo, constituido por «la madre de familia aburrada, la joven empleada insatisfecha, la estudiante prematuramente decepcionada» (p. 73), medidas todas ellas en unos sueños tan optimistas como poco problemáticos. El mecanismo para el entrelazamiento generacional se produce, en opinión de Amorós, a través del canto a un amor siempre grandilocuente y puro, en el que la imagen de la amada apenas se sugiere, facilitando así el reconocimiento en ella de todas las oyentes. A ello contribuye la insistencia en la soltería del cantante y las respuestas siempre imprecisas sobre su ideal de mujer, garantizando una disponibilidad sentimental también ofrecida como alimento para las fantasías de sus seguidoras. Por otro lado, cuando las letras hablan de la falsedad femenina, se produce un desplazamiento en las oyentes, que reconocen en otras (fuera) a las malas mujeres, asumiendo un rol compasivo hacia el protagonista «que hace nacer deseos de protección y sentimientos cuasimaternales. Recordemos que el cantante posee (y cultiva) una apariencia juvenil, tímida, desvalida, propicia a suscitar estos sentimientos» (Amorós, 1974, p. 77).

Aunque lo cierto es que el corolario de Amorós ya había sido adelantado por el periodista José María Pemán, probablemente el primero en reparar en ese particular apego de las espectadoras de Raphael: «aquellas señoras no levantaban sus brazos para arrojarse en los del galán, sino para mecerlo como en una cunita. No se le ofrecían quinientas o mil novias, sino quinientas o mil madres».<sup>506</sup> Pero quizá es Yale, pseudónimo del periodista Felipe Navarro García, quien mejor condensó el enigma del artista, un ídolo «capaz de agradar a quinceañeras con calcetines<sup>507</sup> y a la madre que toda mujer española lleva dentro» (Yale, 1972, p. 171).

En ese sentido, Wheeler (2012) arguye cómo esta disposición maternal de las fans raphaelistas y en general la dinámica de muchos clubs de fans, aún sujeta a los roles tradicionales de género, presenta ciertos potenciales de emancipación, especialmente para el caso de las mujeres españolas, en términos de movilidad y construcción de lazos afectivos (p. 19). Por un lado, el Club Raphael llevaba a cabo ciertas actividades comunitarias que se alineaban con las iniciativas asistenciales impulsadas desde la Sección Femenina, como la llamada «Operación abuelo», que, en palabras de la presidenta del club, pretendía llevar

---

<sup>506</sup> Pemán, J. M. (1968, 3 de septiembre). El espectador como espectáculo. *ABC Madrid*, p. 3

<sup>507</sup> «Calcetineras» fue un apelativo burlón empleado asiduamente por la prensa para referirse a las seguidoras de Raphael.

«una nota de juventud a asilos donde la gente no piensa ya nada más que en morir».<sup>508</sup> Sin embargo, es también preciso resaltar la función del club como espacio de sociabilidad femenina autogestionado e independiente, que por medio de meriendas, excursiones y boletines mensuales, permitía tejer una red de apoyo entre mujeres de distintas latitudes dentro y fuera de las fronteras del país.<sup>509</sup>

Esa tímida posibilidad subversiva que planteaba el Club Raphael en términos de sociabilidad resulta en cierto modo justificada si consideramos el segundo elemento que atravesaba la crítica a sus integrantes: jóvenes histéricas, alocadas y agresivas, muy lejos del comportamiento esperado para las señoritas:

No puede uno andarse con bromas con estas chicas de oficina, con estas muchachas de clase media que coleccionan “posters” de Raphael, que gritan hasta la histeria en sus conciertos, que acuden en bandadas hasta Barajas, al regreso de sus viajes triunfales. No se permitan ustedes ningún chascarrillo ante ellas. Porque le pueden sacar los ojos. (Yale, 1972, p.44)

Las aglomeraciones generadas por las fans en el aeropuerto madrileño de Barajas fueron tan habituales como sospechosas. En un artículo aparecido en el periódico *ABC* en marzo de 1970 que pretendía desentrañar el éxito arrollador del cantante, la periodista Nativel Preciado se preguntaba si estos recibimientos masivos eran realidad o un ardid publicitario: «¿Están organizadas las manifestaciones “raphaelistas”?». <sup>510</sup> El empleo del término «manifestación» resulta, cuando menos, sugerente, y apunta a una cuestión que algunas autoras ya han puesto de manifiesto en sus estudios sobre el fenómeno de la «beatlemania» como primer movimiento fan protagonizado por mujeres: la llegada de Los Beatles es una licencia para la desobediencia (Ehrenreich et al., 1992, p. 86). De esta manera, el aparente delirio juvenil suponía, en realidad, un cierto despertar sexual en las miles de muchachas que a mediados de los años sesenta, un contexto previo a los movimientos por la liberación de la mujer, eran capaces de articular activa y visiblemente el deseo erótico sobre sus ídolos. Más que rebelde, ese reclamo era, a su manera,

---

<sup>508</sup> Galán, D. y Lara, F. (1971, 3 de abril). «¡Rafael tú eres el Sol y tu club son los reflejos!». *Triunfo*, nº461, p. 31.

<sup>509</sup> El contacto y las visitas de las socias de los clubes establecidos en Sudamérica era habitual. Por otro lado, la gira artística de Raphael en la antigua Unión Soviética en 1971 supuso el descubrimiento de un público hasta el momento insospechado, pero igual de entusiasmado por la estrella, que ha recogido el testigo del fenómeno fan. La web rusa Viva Raphael <https://viva-raphael.com/> constituye en el momento la mejor base documental sobre el artista, manteniendo viva la red de contacto entre sus seguidores.

<sup>510</sup> Preciado, N. (1970, 1 de marzo). «Raphael». *ABC Madrid*, p. 31.

revolucionario (Ehrenreich et al.,1992, p. 90).

Si bien esa misma emancipación del deseo es más escurridiza en el caso de Raphael, sí podemos encontrar ciertos paralelismos a la hora de explicar por qué despertaba sentimientos afectivos tan potentes en las capas más jóvenes de la sociedad. Su amaneramiento fue siempre sospechoso de una masculinidad desviada, un recelo que también caía sobre Los Beatles. Sorprendía que la movilización que estos últimos generaban fuese muy superior a la de otros ídolos como Elvis Presley, más fácilmente sexualizable en tanto menos ambiguo, y se entendía que la respuesta residía en la inocencia de las jóvenes adadoras, inclinadas hacia una sexualidad menos amenazante. Ehrenreich, Hess y Jacobs (1992) optan por valorar, de nuevo, el propio deseo de las fans, considerando la posibilidad de que esa androginia de sus ídolos fuese por sí misma atractiva, símbolo de una concepción de la sexualidad más libre, lúdica y alejada de los rígidos esquemas de género (p. 102).

Ajena en principio a esa clase de erotismo más explícito, la adulación de las raphaelistas tampoco debe interpretarse fruto de un histerismo intermitente y alocado, antes bien, supone la materialización de una agencia sentimental que había permanecido arrinconada en el mundo de la fantasía. En otras palabras, Raphael representaba el ideal que nutría el universo algodinoso en el que las jóvenes españolas eran sentimentalmente instruidas, con la garantía de que se trataba de un muchacho de carne y hueso. La sorpresa y aprensión de la crítica ante el sentimentalismo raphaelesco no puede sino estimarse como argumento misógino cargado de la tradición que, desde Gómez de la Serna (1934/1988) hasta la actualidad,<sup>511</sup> desautoriza todo artefacto *cursí*, es decir, compuesto de una sensibilidad vulnerable, estéril y femenina.

El fallo a la hora de la interpretación del éxito del producto Raphael radica, por lo tanto, en el escamoteo consciente de la educación sentimental franquista. Pocas veces resulta tan pertinente la cita a Kate Millet: «el amor es el opio de las mujeres»; mientras el hombre aprehendía con la mirada lo que le estaba vetado al tacto, instruyendo ese «ojo táctil» descrito por Paul Werrie (1966) y Rafael Torres (2004), las jóvenes españolas

---

<sup>511</sup> La propia Maribel Andújar parece plenamente consciente de esta problemática cuando explica por qué desde varios medios las fans de Raphael son llamadas histéricas: «Porque gritamos cuando vemos a nuestro ídolo, al “niño”... Pero los hombres también gritan cuando van al fútbol y nadie les dice nada. Como nosotras somos jóvenes, pues dicen que estamos locas». Galán, D. y Lara, F. (1971, 3 de abril). «¡Rafael tú eres el Sol y tu club son los reflejos!». *Triunfo*, nº461, p. 28.

permanecían adormiladas en sus ensoñaciones sobre los misterios del amor. El capítulo que Carmen Martín Gaité dedica a la cuestión en sus *Usos amorosos de la posguerra española* sintetiza los avatares de este complejo aprendizaje amatorio:

La chica recién puesta de largo, aunque hubiera bailado mucho y dijera que se había divertido, al llegar a casa y colgar el traje de noche en el armario casi siempre tenía que reconocer que la habían defraudado en sus expectativas. Ningún hombre había venido a hablarle de las penas de su corazón.

Y era un requisito casi indispensable dentro de la noción confusa y exaltada del amor que la mujer elaboraba, apoyándose en modelos literarios y del cine. La represión de la sexualidad femenina desaguaba en el ansia de confidencia, de lágrimas compartidas. Por eso se idealizaba al hombre “atormentado”. Enamorarse era, en cierto modo, tener acceso a la naturaleza de esos presuntos tormentos varoniles, rodeados siempre de cierto misterio. (Martín Gaité, 1987/2017, p. 149)

Los consultorios «Ideas claras» de la revista *Ama*, dirigida a un sector femenino de clase media-alta muy semejante al público de Raphael, ofrecen el mejor diagnóstico de la realidad descrita por Martín Gaité. Se han seleccionado dos cartas publicadas en el año 1965 especialmente relevantes para nuestro propósito y contemporáneas al nacimiento de la estrella.

En la primera, una mujer comenta que ya no está enamorada de su marido y ha comenzado a sentir algo por otro hombre. La lectora se refiere a su matrimonio de la siguiente manera:

Me casé hace siete años enamoradísima de mi marido. Iba al matrimonio sedienta de cariño, porque había estado muy sola en mi niñez y en mi juventud.

Mi marido es bueno y trabajador y tenemos dos niños preciosos. Pero es de esos hombres que creen que con ser fieles a su mujer y entregarle todo el dinero que ganan, ya han cumplido su misión. Y yo no tenía bastante con esto, necesitaba que me quisiera, que me mimara un poco. Pero él siempre consideró que las demostraciones de cariño son chiquilladas y tonterías.<sup>512</sup>

La respuesta, por supuesto, desaconseja el contacto con esa amistad potencialmente tentadora, pero lejos de reprobar la demanda de cariño se muestra comprensiva, reivindicativa, incluso, al señalar la distancia sentimental insalvable de muchos matrimonios:

---

<sup>512</sup> Ideas Claras. (1965, 1 de febrero). *Ama*, n°121, s.p.

Es verdaderamente triste que los hombres, los maridos, no imaginen el vacío espiritual y sentimental que pueden crear en su mujer. Que no sospechen cuántas mujeres tienen hambre y sed de ternura. [...] ¿por qué al reunirse en casa, por la tarde, no se olvidan ellos y ellas de los afanes del día y se dedican a hacerse un poco el amor, como cuando eran novios?<sup>513</sup>

La segunda carta está firmada por una mujer que padece una suerte de apatía postvacacional ante la vuelta a una rutina «monótona y triste», preguntándose si terminar su vida dedicada a su marido e hijos habrá valido la pena. La respuesta resulta más ingenua que la proporcionada para el caso anterior, pero también se orienta al camino de aceptar y asumir el rol doméstico como destino que recibir con la mejor predisposición posible, apoyándose en los pequeños detalles como espejismos de felicidad. Un escapismo que aboga por la ternura y el amor:

¡Ya lo creo que vale la pena! Esa vida que hoy te parece monótona y gris puedes transformarla en algo maravilloso y hasta heroico si la enfocas como es debido: con generosidad, con ilusión y con amor.

Una vez leí que “teníamos que convertir en endecasílabos la prosa de cada día”. Es una frase bonita y puedes hacer de ella tu lema.<sup>514</sup>

Con razón abría Amorós el capítulo dedicado a Raphael con el título «La voz que te ayudó a soñar». Retomando la formulación de Gómez de la Serna acerca de la cursilería, aplicable, como se ha visto, al universo raphaelesco, resultan ilustrativas las palabras que Francisco Umbral empleó en *Ramón y las vanguardias* (1978) para desarrollar el sentido acogedor de lo cursi, entendido como «barroco doméstico»:

Lo cursi, en fin, abriga. Es un exceso de confort, una supuesta belleza, que se le pone a la vida [...] Lo cursi es la voluntad de que la vida sea bella por encima de todo. El lazo que se pone a la plancha para decorar la dura tarea de planchar la ropa, es cursi porque supone una resignada ilusión, una ilusionada resignación, unas ganas de vivir no resueltas (pp. 239-240)

Si Escobar cantaba a la mujer española, Raphael cantaba *para* la mujer española, instruida y disciplinada en cuerpo y alma para una ensoñación balsámica. Era su voz el abrigo confortable y necesario de lo cursi. ¿Quiénes si no ellas podrían comprender la magnitud de los versos contenidos en sus canciones?, ¿la sublimación platónica del ser

---

<sup>513</sup> *Íbid.*

<sup>514</sup> Ideas Claras (1965, 15 de septiembre). *Ana*, n°136, s.p.

amado, el deseo pulsátil pero nunca tangible?

Yo soy aquel, que por tenerte da la vida  
Yo soy aquel, que estando lejos no te olvida  
El que te espera, el que te sueña  
Aquel que reza cada noche por tu amor

Cierro mis ojos  
Para que beses mis manos y mi frente  
Para que corran tus dedos por mi piel.

## 10.2. Análisis de la filmografía seleccionada: construyendo al héroe romántico de la mano de Mario Camus

A diferencia del estudio propuesto para el caso de Manolo Escobar, cuya dilatada trayectoria filmica hacía necesaria la detección de ciertos rasgos masculinos que facilitaban una posible agrupación temática, la figura de Raphael presenta una evolución diacrónica, en última instancia dependiente de la dirección del proyecto, que obliga a adoptar un enfoque diferente. Pueden distinguirse, por tanto, tres estadios en la construcción de su persona estelar: la trilogía firmada por Mario Camus, la trilogía a cargo de Vicente Escrivá y la última película que protagoniza durante el franquismo, dirigida por Javier Aguirre<sup>515</sup>. Por su sentido inaugural, su relevancia en términos artísticos y su éxito en taquilla, me centraré únicamente en esa primera colaboración con Mario Camus.

La colaboración entre Raphael y Mario Camus comienza a través del encargo de la productora Época Films,<sup>516</sup> que concibe la primera película, *Cuando tú no estás* (1966), parte fundamental del lanzamiento comercial del artista. Para José Luis Sánchez Noriega

---

<sup>515</sup> A diferencia de la trilogía de Camus, las tres películas dirigidas por Vicente Escrivá, *El gollo* (1968), *El ángel* (1969) y *Sin un adiós* (1970) mantienen un tono algo más animado, con ciertas concesiones cómicas que parecen alumbrar a un Raphael más integrado en la españolada musical, si bien el poso melodramático sigue presente. En cualquier caso, no suponen una aportación sustanciosa al arquetipo consolidado y su éxito comercial fue mucho menor. Más ambiciosa es la propuesta de Javier Aguirre, coproducción con México que anuncia en su título, *Volver a nacer*; la muerte y resurrección de la figura de Raphael, como artista que quiere romper con su pasado. Aquí es presentado por primera vez en un registro mucho más sensual y moderno, con abundancia de escenas íntimas, insólitas hasta el momento en su filmografía, e inmerso en un clima de suspense.

<sup>516</sup> Fundada en 1959 por Eduardo Ducay, Leonardo Martín y Joaquín Gurruchaga, la productora también fue responsable del debut de estrellas juveniles como Rocío Dúrcal o Ana Belén.

(1998), uno de los pocos historiadores que ha reparado en la primera filmografía de Raphael con relativa profundidad<sup>517</sup>, la relación de Camus con los encargos de estrellas como Raphael o Sara Montiel tiene un sentido «alimenticio», pues se trata de proyectos que permiten al cineasta suplir una necesidad laboral, al tiempo que su aprendizaje y posición como creador cinematográfico se refuerzan. Más amable se muestra el crítico Juan Carlos Frugone (1984), quien reconoce la audacia del cineasta a la hora de llevar a cabo un encargo que supo aprovechar con la mayor profesionalidad, dando como resultado películas nada desdeñables desde el punto de vista técnico y artístico:

que aún sorprenden por su decoro y que sobresalen absolutamente del cine medio de aquel momento en la moda de los cantantes, que estaba hecho sin que nadie exigiera nada, donde muchas veces el mínimo decoro estaba ausente y donde la imaginación brillaba por su ausencia. (p. 78)

En todo caso, al tratarse de un vehículo promocional, la trilogía que dirige para Raphael se encuentra confeccionada a la medida de su repertorio: «en esas películas no puedes hacer un argumento deslumbrante porque viene muy marcado por las canciones, que duran media hora, por lo que el argumento dura una hora» (Entrevista a Camus, 1996 citada en Noriega, 1998, p. 125). En efecto, el nombre de cada uno de los proyectos — *Cuando tú no estás*, *Al ponerse el sol* y *Digan lo que digan*— parte del propio cancionero de Raphael, por lo que parece lógico que las películas queden igualmente impregnadas de las características presentes en su música y su persona artística que ya hemos comentado. Al fin y al cabo, Raphael, como clarifica la presidenta de su club de fans Maribel Andújar, no es pop, si no «romanticismo».<sup>518</sup> Esa personalidad del artista le brinda a Camus la posibilidad de crear unos relatos sostenidos en torno a la obsesión por el éxito (*Cuando tú no estás*), el tormento que ocasiona (*Al ponerse el sol*) y los sacrificios que requiere (*Digan lo que digan*). Desvelos en torno al triunfo musical (profesional) atravesados por el amor como aliciente, concentrado en espejismos imposibles que tan solo en una ocasión devienen desenlace optimista.

La imposibilidad de finales felices desde el punto de vista romántico puede

---

<sup>517</sup> A excepción de la notable aportación de Juan Carlos Frugone (1984), su estudio monográfico sobre Mario Camus ofrece, al momento, el único análisis detallado de su filmografía con Raphael. Otros estudios, como el volumen editado por Huerta Floriano y Pérez Morán, *El cine popular del tardofranquismo: análisis fílmico* (2012), funcionan como aproximaciones demasiado escuetas, empañadas por la percepción de las películas tratadas como género menor.

<sup>518</sup> Merino, J. (1971, 3 de octubre). «¡Ra-pha-el!». *ABC Madrid*, p. 109.

considerarse una cláusula inapelable para la mejor promoción del cantante; la soledad es garantía de una disponibilidad sentimental que permite fantasear al grueso de sus fans. Pero al mismo tiempo se inserta muy bien en el cine de Camus, toda vez como sintetiza Noriega: «las clausuras de los relatos con carácter insatisfactorio y de suspensión son coherentes con las preocupaciones de los *nuevos cines* y reflejan un aspecto fundamental de la antropología subyacente a la filmografía del director» (1998, pp. 383-384). En este sentido, aunque no es posible establecer paralelismos entre Raphael y los protagonistas de *Young Sánchez* (1963), *Con el viento solano* (1965) o *Volver a vivir* (1968), por citar algunas obras en las que el director mejor refleja su inclinación por lo que se ha dado a llamar la «estética del perdedor», no resulta descabellado advertir interferencias con el aprovechamiento habitual que el cine español hacía de las estrellas musicales.<sup>519</sup> Por supuesto, Raphael no fracasa en su empeño profesional y su éxito es mostrado en pantalla al tiempo que sus cualidades como artista, pero sus triunfos son también problematizados en un devenir a ratos existencial, preso de misterios e intrigas amorosas que muestran a un muchacho en toda su complejidad humana.

El propio Camus insiste en que nada suyo está presente en su trilogía por encargo: «había que hacer una película a la medida de Raphael; no cabía hacer una comedia divertida, sino melancólica, afectada, un poco cursi» (Camus, 1996, como se citó en Noriega, 1998, p. 137). Cabe preguntarse hasta qué punto la particular masculinidad de Raphael, anómala en el panorama musical del momento, fue capaz por sí misma de generar ese universo fílmico, o si por el contrario ciertos estilemas del autor encontraron en ella una fisura conveniente.

Bajo la dirección de Camus, Raphael se convierte en un joven idealista, ambicioso, profundamente melancólico y a ratos solitario, atribulado por amores también inalcanzables. Existe en sus personajes una cierta evocación del héroe romántico, no tanto como derivación estricta del arquetipo literario, mas contenida en la concepción trágica del romanticismo y desplegada tanto en el sentido del genio individual (excepcional y auténtico), como, especialmente, en la capacidad de Raphael para encarnar una sensibilidad atormentada, rasgo que gozaba del favor de las jóvenes españolas y potenciales

---

<sup>519</sup> Quizá el ejemplo que más se aproxima a la visión más pesimista de la vida artística se encuentre en el debut cinematográfico del cantautor Joan Manuel Serrat, *Palabras de amor* (Antoni Ribas, 1968).

fans.<sup>520</sup>

Referencias a este apelativo pueden encontrarse en críticas tan tempranas como la de Juan De Mata Moncho (1974), quien considera que bajo el filtro de los melodramas sirkianos,<sup>521</sup> las películas de Camus transforman a Raphael en «un héroe romántico con una adecuada ambientación: playas solitarias, caserones vacíos, mares embravecidos, heroínas frágiles y enfermizas, amores imposibles» (p. 148). Un empleo del término, entiendo, que obedece más a su potencia evocadora y a la tentativa de descrédito del melodrama. Propongo, en su lugar, la utilización del mismo considerando el marco metodológico manejado en el reciente estudio de Úrbez et al. (2023), centrado precisamente en el héroe romántico del cine español de posguerra. De este modo, tomando como referencia la clasificación propuesta por Rafael Argullol (2008) para los modelos heroicos románticos —superhombre, enamorado, sonámbulo, genio demoníaco, nómada y suicida—, es posible descubrir en el Raphael camusiano correspondencias con la figura del «enamorado» como hombre «incapaz de ser feliz incluso en las situaciones que aparentemente deberían reportarle felicidad, [que] aspira a tal riqueza que se pierde en los espacios del deseo» (p. 416); en relación con la dimensión poética que el paisaje adquiere en las películas, resulta también oportuno el concepto, con abundante registro pictórico, del hombre escindido de la naturaleza «representado en su absoluta individualidad y soledad [...] cara a cara con la infinita sensación que le produce la naturaleza» (Argullol, 2008, pp. 333-334).

---

<sup>520</sup> Martín Gaité (1987/2017) explica cómo Laurence Olivier en su papel en *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939), concretaba el prototipo de masculinidad ideal para muchas jóvenes de posguerra: el hombre interesante, difícil, atormentado e impenetrable, cuya complejidad era preciso descifrar y en el que se pretendía dejar huella.

<sup>521</sup> La cita a un referente del género como Douglas Sirk resulta curiosa si consideramos que algunas de sus obras más exitosas como *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954), *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955) o *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956), estaban protagonizadas por el actor Rock Hudson, a la sazón todavía un galán del celuloide cuya imagen resultaba del todo conveniente como ejemplo de masculinidad normal, viril y deseable. Como argumenta Barbara Klinger en *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (1994) la mayor parte de sus papeles previos a las comedias con Doris Day en la década de 1960 correspondían a los de un héroe romántico visualmente codificado como fortachón, pero devotamente monógamo y cuya relativa falta de complejidad emocional quedaba compensada con una integridad moral intachable. Un retrato que se alejaba bastante del construido para Raphael. En cualquier caso, y como pone de manifiesto Frugone (1984), la alusión a Sirk también era empleada con frecuencia por el propio Camus para enfrentar los ataques a sus películas con estrella: «el latiguello de Mario Camus en aquella época, un poco para evitar la depresión y otro poco con ese humor suyo que no es fácil de captar a vuelo de pájaro, era que estas películas estaban hechas al estilo de Douglas Sirk, que había hecho melodramas mucho más grandes y peores que estos» (p. 90).

### 10.2.1. *Cuando tú no estás* (1966)

La película inaugural, *Cuando tú no estás*, estrenada en 1966, narra el ascenso en la carrera musical de Rafael, un muchacho de provincias que se traslada a Madrid para buscar el éxito. Su triunfo queda auspiciado por Lina, una joven periodista que, convencida de su talento y con un interés sentimental latente se encarga de llevar a cabo su campaña publicitaria de lanzamiento. Pero el camino profesional del cantante se ve trastocado tras conocer en una noche lluviosa a una misteriosa joven, Laura, con la que mantendrá una relación intermitente pero emocionalmente profunda. Finalmente se revelará que las reticencias de la joven a los encuentros con Rafael se deben a una afección incurable y mortal. Interpretando una canción compuesta para ella Rafael triunfa en su espectáculo.

Tal vez por su sentido de presentación existen en el relato correspondencias biográficas con el personaje homónimo: su descubrimiento a partir de un programa radiofónico; la colaboración con un distinguido compositor que le provee de un repertorio a su medida; su espectáculo en solitario, alusivo al exitoso recital que el cantante ofreció en noviembre de 1965 en el teatro de Zarzuela; las largas colas de mujeres que acuden a la taquilla a por su entrada y el público mayoritariamente femenino que se observa, entregado, en el teatro; y, de manera más específica, la publicidad previa al estreno de su espectáculo que brota en las calles de la ciudad en forma de paredes empapeladas con su rostro y quioscos rebosantes de revistas y pósteres consagrados a su figura, incluyendo, además, la característica grafía de la «ph». Además, la película pone de manifiesto la necesaria confección de una biografía artística lo suficientemente inspiradora a través del personaje de Lina, quien sitúa su niñez en Francia y su vocación en la escucha de artistas como Nat King Cole, Sammy Davis Jr. o La Patachou: «cualquiera, el que más te guste. Te prometes a ti mismo llegar a cantar como él. A partir de ese momento comienzas tu carrera sin la ayuda de nadie». Lo cierto es que el verdadero Raphael también era asiduo oyente de la radio mientras trabajaba como sastre en un taller, y su vocación germinó a raíz de asistir a una función de Manolo Caracol y su hija en el Teatro Calderón (Yale, 1972, p. 171).

Es también llamativa la elección formal del flashback como modo de articular un relato cuya clausura devuelve al espectador al punto de partida, despertando, así, ecos de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957). Temáticamente, ambas obras exploran la amargura de un triunfo logrado a expensas del sacrificio amoroso que se materializa en canciones con las que expresar el duelo por la pérdida. El equivalente a «Nena» que María

Luján interpreta tras la muerte del joven torero puede asimilarse con la canción que da título al filme de Raphael y que este utiliza como apertura de su espectáculo.

Desde el punto de vista sentimental, *Cuando tú no estás* supone también el inicio de un tropo intrínsecamente raphaelesco del amor frustrado y escurridizo [Fig.70]. Raphael no solo se obsesiona con el triunfo sobre el escenario si no con la posibilidad del reencuentro con una tipología concreta de joven misteriosa, volátil e irreal que nos devuelve al territorio del héroe apasionado de Argullol: «en la figura del enamorado, en el amor que infructuosamente sustenta, muestra su desengaño ante el ansia de plenitud que materializa en la persona amada, permanentemente frustrado en la desposesión que sigue a la pasión» (2008, p. 396). El personaje de Laura surge y se desvanece caprichosamente, volviéndose la relación epistolar tras consumir el deseo con un beso.



---

[Fig.70] Plano/contraplano del primer encuentro de los protagonistas de *Cuando tú no estás*.

---

Pero es su cualidad inaprensible la que despierta el genio musical de Raphael, único capaz de asir y evocar su recuerdo a través de la canción. Hay cierta morbosidad en las palabras del joven hacia Laura «a veces pienso que no existes cuando no estás conmigo», que ratifica la ausencia de agencia y deseo femeninos. Carlos Losilla ha sabido explicar la cuestión con acierto: si bien profesionalmente el personaje de Lina consigue las atenciones de Raphael, su independencia y carácter «moderno» la alejan de la esfera sentimental:

Pues aquí sigue vigente la segregación ya establecida en *Peppermint frapé* (Carlos Saura, 1967): por un lado, la vida cotidiana propiamente dicha, donde la mujer puede desear un empleo, una apariencia moderna e incluso un cuerpo, por mucho que luego no lo consiga; por otro, el territorio del sueño y el imaginario, más cercano a la no existencia y, por tanto, coto de las fantasías masculinas. (Losilla, 2022, p. 114)

### 10.2.2. *Al ponerse el sol* (1967)



[Fig.71] Raphael en el paisaje en un número musical de *Al ponerse el sol*

En *Al ponerse el sol* (1967), segunda película con Camus, Raphael se presenta bajo el nombre de David Alonso, un joven cantante y actor que ya ha obtenido el éxito profesional pero, fruto de la presión de su trabajo y la insatisfacción personal sufre una crisis nerviosa que lo lleva a retirarse durante una temporada. En su retiro en un pueblo del norte, David se adentra en una casa abandonada donde encuentra el diario de una muchacha (Marina) con la que se obsesiona. Sospecha que la joven del diario es su secretaria (Ana), por lo que regresa a Madrid en busca de respuestas. Una vez allí, intenta recuperar su carrera profesional financiando su propia película, un éxito inmediato. Finalmente Ana se revela como la muchacha misteriosa y David acude en su busca.

En este caso, el correlato biográfico con el personaje de Raphael se establece más bien mediante el inserto de filmaciones, revelando una autoconsciencia como obra de encargo con un autor implícito. Tanto la película que David aparece rodando al inicio del filme, como la que se propone llevar a cabo para relanzar su carrera en la segunda mitad del mismo están a cargo del mismo director. Para Noriega (1998) esta correspondencia puede interpretarse como paralelismo entre ese director y el propio Mario Camus, ahora al frente de la segunda película con Raphael.

Temáticamente, el argumento vuelve a mostrar las costuras del éxito y cómo una vez alcanzado continúa requiriendo sacrificios para su mantenimiento. Raphael adquiere en este papel un temperamento más aprensivo y desesperanzado al principio, fruto de la presión laboral y potenciado por un entorno doméstico que parece reforzar el sentido del hombre escindido de la naturaleza; su vivienda de perfil racionalista, moderna pero aséptica, en contraste con el entorno natural al que acude para el descanso, parece aumentar la sensación de soledad y aflicción. En este nuevo espacio abierto y orgánico, David/Raphael se muestra en sintonía con una naturaleza sublimada [Fig.71]. La playa de

Oyambre (Comillas) funciona como lugar de carga terapéutica para el protagonista, que la recorre descalzo durante uno de sus playbacks, pero también su carga emocional es aprovechada por el cineasta, para quien la melancolía es una constante subrayada muy a menudo por su paisaje cántabro natal (Noriega, 1994). Esa misma playa recogerá, con el mismo tema interpretado por David/Raphael en la anterior secuencia, el encuentro definitivo de los protagonistas, fundidos en un abrazo enfatizado por el travelling y el gran plano general final.

En efecto, la iconografía romántica privilegió el mar como sujeto paisajístico en su vertiente devastadora y más sosegada y contemplativa —las obras de Caspar David Friedrich presentan ambos aspectos—, pero resulta igualmente oportuno recordar que, con toda probabilidad al término del rodaje de la película, Camus había dirigido y escrito el episodio documental dedicado a la bahía de Santander para el programa de televisión *Conozca usted España* (1966-1969). Estrenado el 14 de junio de 1968, la voz en off destaca una poética del paisaje muy similar a la empleada para el filme de Raphael:

Dos mares tiene Santander. El mar casero, doméstico y útil de la bahía y el libre, proceloso y bravo del Sardinero. Aquí termina lo urbano y comienza un tranquilo paseo que únicamente se turba en los meses del verano. Con la luz invernal, sus grandes playas vacías, este sardinero de los santanderinos se estira cargado de melancolía.

Otras localizaciones de Comillas como la plaza mayor o la antigua sede del Club de Golf de Oyambre fueron filmadas para la película, pero destaca sobre todas ellas el chalet del Duque de Almodóvar del Río. Su inspiración inglesa propicia la evocación instantánea del cine de Hitchcock, y su empleo como telón de fondo de una intriga misteriosa refuerza las reminiscencias con obras románticas como *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939) o *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948)<sup>522</sup> (Frugone, 1984, p. 83). A este respecto, se reconocen en general las virtudes técnicas de la película; en opinión de Noriega

---

<sup>522</sup> Igualmente, la cuestión de la mujer duplicada remite directamente a *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), cuya evocación se siente también en la escena de la crisis nerviosa del protagonista.



[Fig.72] Raphael explorando la vivienda de los Pearson.

(1998) los recursos estilísticos<sup>523</sup> sobresalen muy por encima de la trama argumental, lo que el historiador interpreta un intento del director por aprovechar la circunstancia del encargo como aprendizaje fílmico. Frugone (1984), a su vez, celebra los logros artísticos de la película, advirtiendo los esfuerzos del cineasta por desplegar una creatividad y experimentación formal que no se encuentra en las restantes obras de la trilogía.

El chalet del Duque corresponde en el relato de Camus a la antigua vivienda de la familia Pearson, un matrimonio inglés y su hija. Tras la muerte de su mujer en el mar, el pintor Sam Pearson se refugia en una soledad que contagia a su hija, Marina, que relata en un pequeño diario el transcurso de ese vivir

melancólico hasta que su padre también se adentra en el mar. A través del diario y en el deambular por los espacios de la mansión [Fig.72], David/Raphael se obsesiona con la figura de Marina Pearson, de nuevo una presencia femenina irreal —los ecos de *Rebeca* (1939) son claros— que el protagonista intenta acomodar en el cuerpo de su secretaria, interpretada por Serena Vergano. Se repite el mecanismo de activación erótica puesto en práctica en *Cuando tú no estás*: la mujer emancipada e independiente solo es objeto de atención una vez se percibe en ella la fragilidad fantasmal necesaria para la sublimación en la mente del artista. Aunque ambas mujeres sean la misma, Ana debe proyectarse finalmente como Marina, el espectro anhelado, para garantizar el desenlace feliz.

El deseo femenino, pues, depende aquí de que su equivalente masculino active un mecanismo de identificación romántica que acabe otorgándole cuerpo y entidad, sin el cual no sería nada, pues sólo puede existir como tal en el interior de ese dispositivo: la mujer realmente emancipada debe convertirse en ideal de belleza, cual gusano de

---

<sup>523</sup> Del mismo modo que en *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962) advertíamos la presencia de Alfredo Fraile, la contribución de Juan Julio Baena como director de fotografía en la trilogía de Camus garantiza una notable calidad artística, muy superior a la de otras películas musicales del momento. Juan Julio Baena participará también en los dos siguientes proyectos de Raphael bajo la dirección de Vicente Escrivá, *El golló* (1968) y *El ángel* (1969). Al mismo tiempo, otros profesionales como el director de fotografía Hans Burmann o el compositor Antón García Abril se incorporan de manera regular al equipo artístico de Camus precisamente a través de la trilogía de Raphael (Frugone, 1984).

crisálida, para poder existir en la ficción. (Losilla, 2022, p. 115)

Como héroe romántico y melodramático Raphael simboliza una masculinidad significativamente diferente al ideal hegemónico donjuanesco. No hay conquista con sentido cinegético en su aproximación amorosa, sino acercamiento sensible que sugiere pero nunca ofrece erotismo implícito, como ocurre en sus canciones. Esto no quiere decir que su masculinidad suponga, en esencia, una alternativa positiva, pues hemos visto cómo la agencia femenina queda del todo desactivada. Pero sí parece trazada con arreglo a la apetencia de la mente femenina, inclinada, de acuerdo a la educación sentimental recibida, hacia una particular psicología atormentada y sensible, capaz de una comunicación amorosa reflexiva.

### 10.2.3. *Digan lo que digan* (1968)

El arquetipo raphaelesco es llevado al límite de su pathos en la siguiente y última película de Camus, *Digan lo que digan* (1968). Rafael Gandía es un cantante que en mitad de una gira decide visitar a su hermano Miguel, famoso pianista afincado en Argentina al que no ve desde hace años. Allí lo recibe su secretaria, Blanca, que le informa que éste se encuentra ausente en el momento, pero se ofrece a enseñarle la ciudad. Rafael decide quedarse, buscar un empleo como cantante y continuar la búsqueda de Miguel, al tiempo que su relación con Blanca se vuelve más estrecha. Solo al final descubrirá a su hermano tocando en una taberna del puerto, avergonzado de su fracaso profesional y personal, y lo animará a que continúe luchando por el amor de Blanca, al tiempo que él renuncia a la felicidad.

Coproducción argentina, *Digan lo que digan* sustituye el paisaje cántabro por localizaciones más exóticas como Bariloche o Iguazú, pero continúa la estela de intriga del anterior filme. Con guion de Antonio Gala y Miguel Rubio, la película, titulada en un inicio *A solas con tu nombre*, cierra la colaboración entre Camus y Raphael reanudando la problemática del éxito en el mundo del espectáculo reflexionando, en cierta medida, sobre el sentido último de Raphael como joven atrapado por su personaje. Tras descubrir que su amor por Blanca es compartido por Miguel, comprende que su profesión como artista pasa por asumir, a su pesar, un papel asistencial. Ser voz destinada a mecer la felicidad ajena: «prestaré mi garganta a los demás y que vivan y sufran y amen y se separen con lo

que mi voz les dice, mientras yo me voy quedando un poco al margen de la vida».<sup>524</sup> Anima, así, a su hermano Miguel a reconquistar a Blanca y hace explícito ese préstamo temporal



[Fig.73] Primeros planos finales de Raphael en *Digan lo que digan*.

de sus dotes musicales, su destreza profesional, mediando el encuentro de la pareja. El guion es especialmente esmerado en la concepción de la secuencia, describiendo con minuciosidad la emoción requerida en la interpretación del tema musical, titulado significativamente «Al margen de la vida»:

Pablo [Rafael] está en el centro de la plataforma. En la oscuridad, los músicos empiezan a tocar y poco a poco las notas de la canción alcanzan un tono alto, para bruscamente detenerse y dar entrada al cantante.

Pablo está pálido. Empieza a cantar.

(La canción ha de mantener los conceptos que refuercen la escena anterior. Se refiere al cantante que es capaz cantando de lograr que las personas se puedan enamorar, vivir, mientras él se va quedando fuera, al margen de esa vida que no hace más que dar).

Entre los espectadores están Blanca y Miguel. Muy unidos, miran a Pablo que se adelanta hacia las mesas sin dejar de cantar.

Canta dramáticamente, con fuerza y en un momento, las miradas de Miguel y Blanca se cruzan con la suya. Pablo intenta una ligera sonrisa.

(La canción dice ahora la aceptación de esa vida, el como todo se puede volver a repetir. La canción habla de una sola persona para quien cantar y de la soledad en que se encuentra quien canta para demasiada gente).

La luz se va apagando. Blanca y Miguel tienen la mirada de Pablo que se va en la oscuridad como se va yendo la canción, con lentitud, apagándose poco a poco, hasta desaparecer.<sup>525</sup>

No existe mención expresa en el guion, pero los ojos vidriosos de Raphael hacen

---

<sup>524</sup> AGA. Cultura, Guiones de películas cinematográficas, caja 36/5626, expediente 2349A. Curiosamente, esta suerte de revelación se suprime en la película, quizá por resultar redundante con el número musical final.

<sup>525</sup> *Íbid.*

brotar una tímida y sincera lágrima en el tramo final de la canción [Fig.73]. El artista logra revestir de cierta solemnidad los versos algo infantiles de la misma:

Yo tengo por misión cantar  
y dejo en mi canción volar  
Y va mi corazón feliz  
al margen de la vida  
[...]

Tal vez al final llegue a recoger del mundo traiciones  
Mas yo sin dudar siempre seguiré cantando canciones  
[...]

A mí por quitar penas al amor ni gracias me han dado  
Con ver sonreír a mi alrededor me siento pagado.

Con ello, Raphael parece reproducir el mensaje de uno de los temas de su primer EP, «Los hombres lloran también», de 1964. Lo que podría interpretarse un simple desengaño amoroso se convierte en una claudicación casi sacrificial a la felicidad propia, transmitiendo una fragilidad que se incorpora a otros rasgos que levantaban suspicacias en torno a su virilidad.

En su análisis sobre el artista, Daniel Party (2020) recupera una caricatura publicada en la revista *Discóbolo* el 4 de mayo de 1968 en la que Raphael era presentado como

un dandi impecablemente vestido en estilo Mod: corbata angosta, pantalones de campana y botas puntiagudas, además de utilizar rímel, brazaletes y dos anillos. De pie con una mano en la cadera y las piernas cruzadas, disfruta de un cóctel en un bar. (pp. 515-516)

Aún lejos de las reflexiones sobre las masculinidades divergentes vinculadas, como hemos visto, al advenimiento del Gay Power, y mucho más de las ilustraciones explícitas de Nazario, la caricatura aparecía acompañada del título «Digan lo que digan», concibiéndose por tanto como un juego de palabras consciente de las lecturas homoeróticas de la canción y de su intérprete. Con mucho acierto, Party cita al escritor y activista *queer* chileno Pedro Lemebel, quien en su segunda obra *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), traza un perfil del artista que celebra precisamente sus amaneramientos como resistencia:

Sin duda, a pesar de la homofobia de sus detractores, la sobreactuación y el delicado timbre vocal de Raphael, se han impuesto como un estilo que logró incrustarse en el corazón del cancionero popular. Sin cambiar una nota, ni transar con la caricatura viril

que la moral del mercado discográfico le imponía. Rafa ha usado esa presión para diferenciar su personaje de los Iglesias y Rodríguez. Raphael ha hecho una producción de su propio chiste, devolviendo la burla, virviendo la mofa de sus imitadores al acentuar los pestañazos de su canto, al enfatizar las guaripolas aladas de su baile, al refinar el plumereo irónico de su gestualidad.

Porque, al fin y al cabo, él mismo se mimetiza en la pirueta colifruñi de su actuación, él mismo es su mejor y más paródica copia, que deja a los humoristas que lo remedan como tontos de segunda fila. (pp. 128-129)



[Fig.74] Cortejo entre Rafael y Blanca en *Digan lo que digan*.

Lo cierto es que la acusada gestualidad de Raphael sobre los escenarios como marcador de una ambigüedad sexual ha sido un tema recurrente a lo largo de toda su carrera artística, incluso tras su matrimonio con la aristócrata Natalia Figueroa en 1972. A la pregunta sobre sus amaneramientos, el cantante respondió en una ocasión, quizá so pretexto de evocar un cierto rasgo de galantería, que se debía a una expresividad de raíz latina: «Yo, como buen latino, uso mucho las manos, para reforzar lo que canto, como expresión mímica de lo que siento» (Yale, 1972, p. 40). Asimismo, en fechas recientes, afirmaba tajante que «no estaba hablando de homosexualidad» ante la

sugerencia de un periodista sobre la posible instrumentalización de esa ambigüedad, patente en éxitos como «Digan lo que digan» (Pinteño, 25 de octubre de 2015).

Como señala Party (2020), la ambivalencia de Raphael es también extensiva al terreno político, toda vez la tibieza de la canción melódica garantizaba el patrocinio del régimen, que apadrinó el nuevo estilo precisamente por su falta de compromiso. El Festival de la Canción de Benidorm «se convirtió en una plataforma para la canción melódica, lanzando las carreras de Raphael en 1962 y de Julio Iglesias en 1968» (Party, 2020, p. 517). Pero, mientras Iglesias<sup>526</sup> exhibía la masculinidad propia de un pícaro donjuán, truhan y señor, Raphael desplegaba la contrapartida más tierna del cortejo amoroso, desafiando,

---

<sup>526</sup> Tras el lanzamiento cinematográfico de Raphael, también Julio Iglesias fue llevado al cine en 1969 con *La vida sigue igual* (Eugenio Martín), proyecto ofrecido inicialmente a Mario Camus. De corte biográfico, el argumento de la que es su única película presenta a Iglesias como arquetipo romántico en un sentido muy similar al de Raphael, incluyendo el descanso en un pueblo costero que recuerda a *Al ponerse el sol*.

con ello el modelo hegemónico [Fig.74].



# Conclusiones

## *Conclusions*



## Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha trazado un relato histórico, social, cultural y cinematográfico de la España del periodo desarrollista que, en definitiva, trata de dar respuesta a la negociación de la feminidad y la masculinidad como categorías construidas, volubles e instrumentalizadas por el régimen franquista en un control biopolítico del cuerpo de la ciudadanía. En este abordaje, se ha otorgado especial atención a las películas musicales, entendiendo que su cualidad espectacular les otorgaba ciertas prerrogativas que permitían, en suma, burlar la jerarquía familiar nacional-católica. Asumido como irreal y performativo, tanto en el marco cinematográfico como teatral, el escenario se convierte en un espacio gobernado por sujetos con agencia y control sobre su propio cuerpo y la imagen que proyectan, al menos temporalmente. Entiendo, por tanto, que los espectáculos de cuplé y variedades y sus posteriores recreaciones en el cine, permitieron a mujeres y hombres desdibujar en la medida de lo posible el modelo normativo sexo-genérico con sus actuaciones.

Para verificar la repercusión del cine musical en la proyección de identidades potencialmente subversivas en el marco de la dictadura franquista, se ha comprobado, en primer lugar de qué modo el cine contribuyó a la domesticación del cuerpo femenino, convertido en un instrumento programático del régimen por entenderse depósito simbólico de la patria. Considerando el valor alegórico de las heroínas históricas como Agustina de Aragón, ha podido resolverse la cuestión de la omnipresencia visual de la mujer en la cinematografía de la década de 1940 y 1950, validando la lectura neobarroca del franquismo propuesta por Aurora Morcillo. El estudio de revistas femeninas y manuales escolares ha permitido demostrar el papel del oportuno heroísmo femenino reflejado en la pantalla: una expresión más de la conceptualización mujer-madre-patria en la que se instruía a las españolas; el protagonismo del cuerpo de la mujer interesaba por su representación alegórica de la patria. La cotidianidad reservaba, en cambio, una presencia espectral a la sombra del varón y una misión nacional naturalizada: concebir y parir el imperio.

En la búsqueda de posibilidades para burlar la domesticación del cuerpo y el deber reproductivo impuesto, el escenario aparecía como una solución cuyo alcance aún no se había estudiado en toda su amplitud. En este sentido, si bien ciertas figuras del musical folklórico habían interesado por sus posibilidades transgresoras en términos de clase y

género, expresadas en su imagen pero también en sus cancioneros, el auge sin precedentes del fenómeno del cuplé representado por Sara Montiel y *El último cuplé* continuaba aún huérfano de un análisis en profundidad. Así, la recuperación en el medio fílmico de un tipo de espectáculo musical que daba cabida a propuestas procaces cuya frivolidad no desestimaba el contenido político, se exploró a partir de tres elementos: nostalgia, identidad y relación con otros géneros cinematográficos. Plantear el cuplé como lugar de memoria permitió dar respuesta a la enorme popularidad de su retorno en formato cinematográfico; es fácil comprender la necesidad de un simulacro de momentos históricos más libres y desinhibidos, en un clima en el que la sexualidad se hallaba reprimida. Por otro lado, dentro de una lógica comercial que naturalmente se ajusta a las demandas del público, la preferencia por cierto tipo de evocaciones puede entenderse desde una añoranza nostálgica como experiencia afectiva, tanto personal como colectiva. La recuperación del cuplé afianzó igualmente la identidad española, renovando el género de la españolada y estableciendo una continuidad interesante con el «cine de época» o «de levita» en la reconstrucción almidonada y almibarada de romances históricos. Por este mismo motivo, ha resultado fundamental señalar que el desprestigio de este tipo de ficciones audiovisuales se asienta históricamente en el descrédito del melodrama como «cine de mujeres» y su concepción como artefacto *kitsch*, artificioso, falso, sentimental y por ello propio de las clases populares.

Desde un punto de vista estructural, la recuperación cinematográfica del cuplé ha servido de eslabón entre los modelos femeninos precedentes y las reconfiguraciones surgidas tras el paso a una economía capitalista en la década de 1960. Verdaderamente, el abandono de la temática del cuplé por ritmos más modernos de influencia extranjera no supuso modificaciones sustanciosas en lo referido al arquetipo de la mujer artista. El trabajo en el mundo del espectáculo suponía la entrada de la mujer en la esfera pública, pero al confrontar el ideal sumiso y doméstico las sometía a un cuestionamiento constante de su consideración como sujetos capaces de integrar la jerarquía familiar que sostenía el régimen. A lo largo de la filmografía analizada, hemos comprobado la dificultad de las artistas para conciliar la vocación profesional con la labor material, en la mayor parte de los casos deseada pero imposible. Al mismo tiempo, el cine fue prolijo en mostrar las conexiones entre el espectáculo y las prácticas venales, una confusión mantenida desde las primeras cupletistas y que encontró un buen acomodo desde mediados de 1970 en numerosas producciones cinematográficas que mezclaban elementos prostitucionales con

el espacio del cabaret. Los relatos conducirán casi siempre al sometimiento de las protagonistas al orden «natural» por la vía de la redención amorosa y eventual matrimonio; en otras circunstancias, impera el mensaje aleccionador y el castigo a la transgresión por medio de la muerte o la previsión de un futuro infeliz.

Fuera del ámbito cinematográfico, las actrices y cantantes continuaron sujetas a la estructura familiar sin que el privilegio del estrellato operase más allá que en su condición de clase acomodada. Interesaban sus noviazgos, matrimonio y posterior descendencia. El estudio de caso de las figuras más representativas ha servido para problematizar este hecho y observar de qué modo la ficción audiovisual se constituye como correlato de las propias vivencias y colabora en la producción de significados sobre la feminidad. Siguiendo este planteamiento, esta tesis doctoral ha tratado de armonizar las voces en torno a la definición, siempre compleja e imprecisa, de las(s) folklórica(s), categoría, como hemos visto, que ya en 1970 constituía objeto de debate. La propuesta terminológica del cuerpo folklórica, en el que se mezclan la proyección identitaria de lo andaluz como metonimia de lo español, la representatividad de la nación por medio de un repertorio popular, y la encarnación de una feminidad irreverente, emparenta, así, los cuerpos de escándalo de las celebridades de fin de siglo, con las categorías *cuerpo patria* y *cuerpo folklore* del primer franquismo. Su cartografía se ha dibujado a partir de tres ejemplos paradigmáticos de la cultura cinematográfica, musical y mediática española en una recuperación historiográfica imperativa para los casos de Carmen Sevilla y Lola, faltos de estudios monográficos.

Por otro lado, la investigación ha vuelto la vista a los hombres españoles, entendiendo la masculinidad como otra construcción naturalizada e igualmente mudable en cada etapa histórica, en general, y específicamente en el contexto franquista. Del mismo modo que los modelos de comportamiento femeninos fueron analizados en virtud de su adhesión o distanciamiento del ideal nacional-católico, las masculinidades franquistas fueron abordadas teniendo en cuenta el discurso hegemónico y las prácticas disidentes, englobadas dentro de los «aleteos tolerados», de nuevo, bajo la coartada de la ficción musical.

El caso particular de Manolo Escobar ha permitido sintetizar los rasgos más significativos de la masculinidad franquista, productividad y dominio sobre las mujeres, y observar de qué modo su relato de miseria, superación y abandono del campo colaboraron en la fabricación de una mitología propia que apelaba al proletariado nacido de los fenómenos migratorios interiores de los años sesenta, huérfano de héroes en los que

reconocerse aun de manera parcial. Así, la imagen emblemática de un hombre que se pretendía «moderno, pero español» fue, además, especialmente útil para la articulación de un particular sentir nacional en clave masculina, en un momento en el que la propia identidad del país se estaba negociando institucionalmente.

Por lo que respecta a los modelos no normativos, el repaso de la subcultura homosexual española como discurrir parejo al mundo del espectáculo ha permitido establecer una continuidad con los planteamientos subversivos de las artistas tratadas en la primera parte de la investigación. A través de una selección filmográfica que aspira a complementar el recorrido iniciado por autores como Alberto Mira o Alejandro Melero, se ha podido constatar bajo qué subterfugios las prácticas «torcidas» permearon en el imaginario audiovisual mucho antes de la llegada de la democracia.

La decisión de finalizar la investigación con el análisis de la figura de Raphael responde a la doble necesidad de estudiar la imagen proyectada por la otra gran estrella del cine musical de la época y ofrecer una lectura en clave de género de su filmografía inicial, la más representativa. La figura de Raphael evidencia, en conjunto, las prácticas sexoafectivas estipuladas para las jóvenes españolas al tiempo que construye un modelo de masculinidad que diverge del ideal viril y donjuanesco asociado a lo español, mostrando una vez más las fugas y fisuras del modelo unitario pretendido por la dictadura.

# Conclusions

Throughout this dissertation a historical, social, cultural and cinematographic account of the *Spanish Miracle* period has been outlined. Ultimately, this account aims at providing an answer to the negotiation of femininity and masculinity as artificial, volatile categories exploited by the Francoist regime in a biopolitical control of its citizens. In this perspective, special attention was given to the musical cinema, as its spectacular quality gave them some privileges that allowed it, in summary, to bypass the national-catholic familiar hierarchy. Understood as unreal and performative, both in the cinematographic and theatrical frameworks, the stage turns into a space governed by independent subjects with control over their own body and image projected, at least, temporarily. Therefore, I understand that the *cuplé* and *variedades* spectacles and their later cinema adaptations allowed women and men to blur the sex-gender norms in their performances.

To verify the musical cinema repercussions in the projection of potentially subversive identities during Francoist Spain, I have first examined how cinema contributed to taming the female body. The dictatorship turned this female body into a pragmatic tool, as it was connected to the symbolic storage of the nation. The allegorical value of historical heroines, such as Agustina de Aragón, may explain the continuous presence of women in 1940s and 50s Spanish cinema, supporting the neo-baroque interpretation of Francoist Spain given by Aurora Morcillo. By examining women-oriented magazines and textbooks, the role of female heroism reflected on-screen can be explained: It was an additional statement on the women-mother-motherland relationship that was taught to Spanish women. The prominence of the female body was useful to the regime due to its allegorical representation of the motherland. In their day-to-day, however, women were relegated an invisible position under the male shadow and a naturalized national duty: to conceive and give birth to the Spanish empire.

In the search of manners to evade the taming of the body and the imposed reproductive duty, the stage appeared as a solution whose reach had not been examined extensively. In that sense. Even if some characters of the folkloric musical were appealing due to their transgressive potential in terms of class and gender—as expressed in their image and songbooks—the unprecedented popularity of the *cuplé* phenomenon as exemplified by Sara Montiel and *El último cuplé* was yet to be extensively analyzed. Thus, the recovery by the film industry of a type of musical spectacle that allowed for audacious approaches whose

frivolous nature did not overlook some political content has been tackled employing three perspectives: nostalgia, identity and relationship with other media. By conceptualizing *cuplé* as a *lieux de mémoire*, its huge popularity during its return in film format may be explained. It is easy to understand the demand for a simulation of a freer, earthy epoch during a time of sexual repression. Conversely, within the commercial logic adjusted to the public demand, the preference for these remembrances may be understood as a nostalgic yearn and as an emotional experience, both collective and individual. The recovery of *cuplé* also strengthened Spanish identity, renovating the *españolada* genre and establishing an interesting continuity from historical cinema—*de levita*—in its corny and sappy adaptation of historical romance. Consequently, it is necessary to point out that the low reputation of this genre has been historically built on the identification of melodrama with «women-oriented cinema» and its conceptualization as *kitsch*, artificial, dishonest, sentimental and, therefore, related with the working class.

From a structural standpoint, the recovery of *cuplé* by the film industry served as a link between the precedent female roles and their reconfigured versions that emerged during the Spanish transition to a modern, capitalist economy in the 1960s. In fact, the replacement of *cuplé* by modern and foreign-influenced music did not modify the women-artist archetype substantially. Working in the entertainment industry allowed women to burst into the public sphere, but, simultaneously, contradicted the submissive and domestic female ideal of Francoist Spain. Consequently, their characterization of individuals who could join the hierarchical family that sustained the dictatorship was constantly brought into question. Throughout the examined filmography, we have proven the difficulty for female artists to reconcile their professional and personal lives, the latter often desired but unfulfilled. At the same time, cinema was neat in showing the link between the entertainment industry and night work, a mix-up held since the first *cuplé* artists. Since the mid-1970s, the plot of numerous films mixed prostitution with working in *cabaret*. The plot of these films often involved the subjugation of women to their “*natural*” role by means of romantic redemption and eventual marriage. In other circumstances, the punitive message prevails, and the transgression is punished by death or a previsible unhappy future.

Outside cinema, actresses and female singers continued to be held under the familiar structure, without their artistic privilege working further from positioning them in the higher classes. Only their engagement, marriage and children were interesting. By examining the most representative characters of this time, this fact becomes clearer and

more problematic, thus allowing for the observation of media fiction as built on their own lives, collaborating in the creation of meanings about femininity. Following this approach, this doctoral thesis aims at balancing the opinions on the always complex and imprecise meaning of *folklorica*. This meaning has been subject to debate since the 1970s. The terminological proposal of *cuero folklorica*, as a mix of Andalusian identity as the metonym of “Spanish”, the representation of the motherland by means of a folkloric songbook, and the incarnation of an irreverent femininity, links the *scandal bodies* of the end of the century celebrities with the *cuero patria* and *cuero folklore* categories of early Francoist Spain. This cartography has been traced upon three characters that exemplify the film, music and media culture in Spain. For Carmen Sevilla and Lola Flores, this also means an imperative historiographical recovery, given the lack of academic research on both.

Conversely, this research has also turned its attention into Spanish men, understanding masculinity as a naturalized and modifiable construct depending on its historical context and considering the case of Francoist Spain. As female roles have been examined in relation to their attachment or rejection of the national-catholic ideal, Francoist masculinity have been examined given the hegemonical discourse and the dissident roles, all part of the “*tolerated*” musical fiction. The particular case of Manolo Escobar has proven useful to characterize the main aspects of Francoist masculinity: productivity and dominance over women. It has also proven useful to examine how its tale of poverty, achievements and rural-urban mobility helped in creating a personal mythology that appealed to the working class, built on the rural exodus of the 1960s and its lack of “*heroes*”. Thus, his landmark image of a “*modern, but Spanish*” man was specially useful to build a masculine national sentiment during a time in which the Spanish identity was being institutionally discussed.

Regarding non-normative masculine model, the review of the Spanish homosexual subculture as an even flow with the entertainment industry can be directly related to the subversive approach of the female artists discussed in the first half of this thesis. Throughout a filmographic selection that aspires to serve as a complement to the path carved by authors such as Alberto Mira or Alejandro Melero, it has been proven under which subterfuges the homosexual practices permeated through the collective memory and how this occurred much earlier than the arrival of democracy.

The choice of ending this thesis by examining Raphael corresponds to a double need:

First, to study the image projected by the other big male star of musical cinema in Spain and, second, to provide a gender perspective interpretation of his early filmography, the most representative. The image of Raphael shows the expected sexual practices of young Spanish women while building a model of masculinity that diverges from the manly, *donjuanesco* ideal associated to the Spanish character, thus showing the limits and fractures of the single masculinity model sought by the dictatorship.



# Fuentes y bibliografía



## Centros de documentación

### *Archivos*

- Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA)
- Centro de Documentación Dolores Devesa (Filmoteca Española)
- Centro de Documentación del Muséu del Pueblu d'Asturies

### *Bibliotecas*

- Biblioteca Nacional de España (Madrid)
- Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.
- Biblioteca de Humanidades Emilio Alarcos Llorach (Universidad de Oviedo)
- Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia (Universidad Complutense de Madrid)
- Biblioteca Norte/Sul (Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coímbra)
- Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala (Oviedo)
- Biblioteca Pública Municipal La Calzada (Gijón)
- Biblioteca Pública Municipal Bances Candamo (Avilés)

### *Hemerotecas y fondos digitales*

- Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE)
- Hemeroteca Digital de la BNE
- Hemeroteca del ABC
- ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes)
- Repositorio digital la Filmoteca de Catalunya
- Repositorio digital Ajoblanco
- Triunfo Digital

## Fuentes primarias

### *Memorias autobiográficas*

García Mármod, Gabriel (2014). *Manolo Escobar. Conversaciones con un hombre bueno*. Martínez-Roca.

Montiel, S. y Villora, P. (2000). *Memorias. Vivir es un placer*. Plaza & Janés.

Moix, T. (1993). *El beso de Peter Pan*. Plaza & Janés.

Sevilla, C. y Rabal, P. (1999). *Aquella España dulce y amarga. La historia de un país contada a dos voces*. Grijalbo.

### ***Novelas***

Alós (1965). *Los enanos*. Círculo de Lectores.

Azcona, R. (1960). *Los europeos*. Librairie des Éditions Espagnoles.

Cardín, A. (1978). Diccionario sucinto para el lector no entendido. En Copi, *El baile de las locas* (pp.153-157). Anagrama.

Fernández, D. (1951). *Lola, espejo oscuro*. Editorial Plenitud (5ª edición).

Icaza, C. de (1982). *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. LIFESA. (7ª edición, trabajo original publicado en 1939).

Kundera, M. (1985). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets.

Luque, N. (2021). Abecedario para mariquitas. En *Nuevas Mujeres raras*. La Cúpula.

Moix, T. (1970). *El sadismo de nuestra infancia*. Kairós.

### ***Ensayos***

Acevedo, E. (1971). *Cartas a los celtíberos desposados*. NyC.

Alfaya, J. (1971). *Sara Montiel: el eterno retorno*. Dopesa

Amorós, A. (1974). *Subliteraturas*. Ariel.

Argán, G. C. (1964). *La Europa de las capitales. 1600-1700*. (Trad. L. Arana). Skira.

Burgos, C. de (1915). *Confesiones de artistas. Tomo II*. V.H. de Saénz Calleja Editores, 52. (Ejemplar digitalizado disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Claravilla, M. (1956). *Sodomitas*. Editorial NOS.

Claudín López, V. (1981). *Canción de autor en España (apuntes para su historia)*. Júcar.

Gómez de la Serna, R. (1988). *Ensayo sobre lo cursi; Suprarrealismo; Ensayo sobre las mariposas*. Moreno Ávila. (Trabajo original publicado en 1934 en *Cruz y raya: revista de afirmación y negación* (16), 7-38).

- López Ibor, J. A. (1952). Maetzu y el mito de Don Juan. *Cuadernos Hispanoamericanos* (33-34) (Ejemplar digitalizado disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- García Rico, E. (1971). *El Cordobés: análisis de un mito*. Dopesa.
- Maetzu, R. de (1926). *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos de simpatía*. Calpe. (Ejemplar digitalizado disponible en la Biblioteca Digital Hispánica).
- Marañón, G. (1966). Notas para una biología del Don Juan. En *Obras Completas*. Espasa Calpe. (originalmente publicado en Revista de Occidente en 1924).
- Maravall, J. A. (1956). La idea de cuerpo místico en España antes de Erasmo. *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político de la Universidad de Salamanca* (2), 29-44.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.
- Martín Gaité, C. (1981). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1972).
- Martín Gaité, C. (2017). *Usos amorosos de la postguerra española*. Anagrama. (Trabajo original publicado en 1987).
- Martín Gaité, C. (2020). *El cuarto de atrás*. Cátedra. (Trabajo original publicado en 1978).
- Ortega y Gasset, J. (1964). Introducción a un Don Juan. En *Obras completas, Tomo VI (1941-1946)* (6ª edición). Revista de Occidente.
- Retana, A. (1967). *Historia del arte frívolo*. Tesoro
- Suárez, A. y Equipo 36 (1976). *El libro blanco de las cárceles franquistas*. Ruedo Ibérico.
- Tierno Galván, E. (1954). Notas sobre el Barroco. *Anales de la Universidad de Murcia*, (XIII),1, 109-129.
- Umbral, F. (1971). *Lola Flores: sociología de la petenera*. Dopesa.
- Umbral, F. (1978). *Ramón y las vanguardias*. Espasa Calpe.
- Vázquez Montalbán (1971). *Crónica sentimental de España*. Lumen.

Vázquez Montalbán, M. (2000). *Cancionero general del franquismo.1939-1975*. Crítica. (Trabajo original publicado por Lumen en 1972).

Vázquez Montalbán, M. (2009). *Los demonios familiares de Franco*. Diario Público (Trabajo original publicado por Dopesa en 1978).

Werrie, P. (1966). *El amor a la española*. (Trad. J. Ortega Costa). Sagitario.

Yale (1972). *Rapahel y Natalia: la boda del silencio*. Publicaciones controladas.

### ***Ensayos sobre cine***

Alcover, N. y Pérez Gómez, A. (1975). *Hallazgos, falacias y mixtificaciones del cine de los '70*. Mensajero.

Caparrós Lera, J. M. (1976). *El cine de los años 70*. Eunsa

García Escudero, J. M. (1962). *Cine español*. Rialp.

Grau, J. (1962). *El actor y el cine*. Rialp.

Hernández, M. y Revuelta, M. (1976). *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. ZERO.

### ***Literatura médica***

Vallejo Nágera, J. A. (1937). *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la raza*. Editorial Española, S.A.

### ***Manuales escolares***

Bolinaga, J. (1940). *Nueva raza*. Hijos de Santiago Rodríguez.

*El libro de España* (1943). Bruño.

Giménez Caballero, E. (1943). *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*. Vicesecretaría de Educación Popular.

Serrano de Haro, A. (1959). *Guirnaldas de la Historia. Historia de la cultura española contada a las niñas*. Editorial Escuela Española. (Trabajo original publicado en 1948).

### ***Publicaciones institucionales***

Río Cisneros, A. del. (Ed.) (1968). *Discursos y mensajes del Jefe de Estado (1964-1967)*.

Publicaciones españolas.

### **Fuentes hemerográficas**

Lugar de impresión e intervalo de publicación aproximado

#### ***Prensa española***

- *ABC* (Madrid, 1903-actualidad).
- *Destino* (Burgos, 1937-1939; Barcelona, 1939-1985).
- *El País* (Madrid, 1976-actualidad).
- *La Vanguardia* (Barcelona, 1881-actualidad).

#### ***Revistas de la Sección Femenina de FET y de las JONS***

- *Medina* (Madrid, 1941-1945).
- *Y, Revista para la mujer* (Madrid, 1938-1945).

#### ***Revistas de cine***

- *Cinegramas* (Madrid, 1934-1936).
- *Fotogramas* (Barcelona, Madrid, 1946-1968).
- *Nuevo Fotogramas* (Barcelona, Madrid, 1968-1983)
- *Primer Plano* (Madrid, 1940-1963).
- *Radiocinema* (La Coruña, 1938-1940; Madrid, 1940-1963).
- *Sight and Sound* ( British Film Institute, 1952-actualidad).

#### ***Revistas femeninas***

- *Ama: la revista de las amas de casa españolas* (Madrid, 1960-1989)

#### ***Revistas «del corazón»/Prensa rosa***

- *¡Hola!* (Barcelona, 1944-1962; Madrid, 1962-actualidad)
- *Pronto* (Barcelona, 1972-actualidad)

#### ***Revistas de información general***

- *Blanco y Negro* (Madrid, 1891-2000).
- *Interviú* (Barcelona, 1976-2009).
- *Crónica* (Madrid, 1929-1938).

- *Triunfo* (Valencia, 1946-1982).

### ***Revistas de espectáculos***

- *¡Tararí!* (Madrid, 1930-1936)

### ***Revistas satíricas y humorísticas***

- *La Codorniz* (Madrid, 1941-1978)

### ***Otras***

- *Ajoblanco 1ª etapa* (Barcelona, 1974-1980).
- *Los españoles* (Madrid, 1941-1978).

## **Fuentes jurídico-legislativas**

### ***Boletines Estatales***

- *Boletín Oficial del Estado* (Madrid, 1936-1980)

## **Fuentes audiovisuales**

### ***Archivo RTVE (Radiotelevisión española)***

- *¡Señoras y señores!* (1973-1976)
- *A la española* (1971)
- *Cambie su suerte* (1974)
- *Cantares* (1978)
- *Caravana Musical* (1960-1983)
- *Conozca usted España* (1966)
- *Divertido siglo* (1972-1973)
- *El Irreal Madrid* (1969)
- *Escala en Hi-fi* (1961-1967)
- *Especial Pop* (1969-1970)
- *La hora de...* (1975-1977)
- *Memorias del cine español* (1978)
- *Pasaporte a Dublín* (1970)
- *Rocío y los detonadores* (1972)
- *Sara y punto* (1990)
- *Ven al Paralelo* (1992)
- *360º en torno a...* (1972)
- *Del dicho al hecho* (1971)
- *Este señor de negro* (1975)
- *Fábulas* (1968)
- *Las doce caras de Eva* (1971-1972)
- *Suspiros de España* (1985-1986)
- *Tres eran tres* (1972-1973)

## Filmografía

- *¡Ay pena, penita, pena!* (Miguel Morayta, 1953)
- *¡Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968)
- *¿Dónde estará mi niño?* (Luis María Delgado, 1980)
- *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958)
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)
- *¿Qué se puede hacer con una chica?* (Antonio Drove, 1969)
- *A 45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga, 1969)
- *Abuelita charlestón* (Javier Setó, 1961)
- *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966)
- *Adiós, Mimi Pompón* (Luis Marquina, 1961)
- *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)
- *Al ponerse el sol* (Mario Camus, 1967)
- *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1974)
- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)
- *Alejandra mon amour* (Julio Saraceni, 1979)
- *American Graffiti* (George Lucas, 1973)
- *Amor en el aire* (Luis César Amadori, 1967)
- *Aprendiendo a morir* (Pedro Lazaga, 1962)
- *Aquel hombre de Tánger* (Robert Elwyn y Luis María Delgado, 1953)
- *Aquellos tiempos del cuplé* (Mateo Cano, 1958)
- *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971)
- *Balarrasa* (José Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)
- *Biotaxia* (José M<sup>a</sup> Nunes, 1967)
- *Boccaccio 70* (Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti y Vittorio de Sica, 1962)
- *Bochorno* (Juan de Orduña, 1963)
- *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981)
- *Bolero español* (Francesc Betriu, 1970)
- *Botón de ancla* (Miguel Lluc, 1961)
- *Buenos días, condesita* (Luis César Amadori, 1967)
- *Búsqume a esa chica* (Fernando Palacios, George Sherman, 1964)
- *Cabaret* (Bob Fosse, 1972)
- *Cabriola* (Mel Ferrer, 1965)
- *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956)
- *Canción de juventud* (Luis Lucia, 1962)
- *Cárcel de mujeres* (Miguel M. Delgado, 1951)
- *Carmen* (Carlos Saura, 1983)
- *Carola de día, Carola de noche* (Jaime de Armiñán, 1969)
- *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973)
- *Caso cerrado* (Juan Caño, 1985)
- *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1946)
- *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952)
- *Chantaje a un torero* (Rafael Gil, 1963)
- *Charlestón* (Tulio Demichelli, 1959)
- *Chicas de alquiler* (Ignacio F. Iquino, 1974)
- *Cinco almohadas para una noche* (Pedro Lazaga, 1974)
- *Cita en Las Vegas* (Viva las Vegas, George Sidney, 1964)
- *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954)
- *Como dos gotas de agua* (Luis César Amadori, 1963)
- *Con el viento solano* (Mario Camus, 1965)
- *Conducta impropia (Mauvaise Conduite, Néstor Almendros y Orlando Jiménez, 1984)*
- *Corazón solitario* (Francesc Betriu, 1973)
- *Cowboy de medianoche (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969)*
- *Cristina Guzmán* (Luis César Amadori, 1968)
- *Cuando los niños vienen de Marsella* (José Luis Saénz de Heredia, 1974)
- *Cuando tú no estás* (Mario Camus, 1966)
- *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967)
- *De mujer a mujer* (Luis Lucia, 1950)
- *Diferente* (Luis María Delgado, 1961)
- *Digan lo que digan* (Mario Camus, 1968)
- *Díselo con flores (Dites-le avec des fleurs, Pierre Grimblat, 1974)*
- *Donde hay patrón...* (Mariano Ozores, 1978)
- *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948)
- *Dos chicas locas, locas* (Pedro Lazaga, 1964)
- *Dos hombres y un destino (Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill, 1969)*
- *Dos pasiones y un amor (Serenade, Anthony Mann, 1956)*

- *El amor brujo* (Francisco Rovira-Beleta, 1968)
- *El Ángel* (Vicente Escrivá, 1969)
- *El ángel de España* (Enrique Carreras, 1958)
- *El apartamento de la tentación* (Julio Buch, 1971)
- *El asesino está solo* (Jesús García Dueñas, 1975)
- *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962)
- *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (Pedro Lazaga, 1965)
- *El capitán Veneno* (Luis Marquina, 1951)
- *El chulo* (Pedro Lazaga, 1974)
- *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950)
- *El destino de Sissi* (Ernst Marishka)
- *El golfo* (Vicente Escrivá, 1968)
- *El hombre objeto* (*Le dernier amant romantique*, Just Jaeckin, 1978)
- *El monumento* (José María Forqué, 1970)
- *El padre coplillas* (Ramón Comas, 1968)
- *El Padre Manolo* (Ramón Torrado, 1967)
- *El pisito* (Isidoro M. Ferry y Marco Ferreri, 1958)
- *El poder del deseo* (Juan Antonio Bardem, 1975)
- *El relicario* (Rafael Gil, 1969)
- *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1951)
- *El techo de cristal* (Eloy de la Iglesia, 1970)
- *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949)
- *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957)
- *El último día de la humanidad* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1969)
- *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)
- *Embrujo* (*Carlos Serrano de Osma, 1947*)
- *En un lugar de la Manga* (Mariano Ozores, 1970)
- *En un mundo diferente* (Pedro Olea, 1968)
- *Enseñar a un sinvergüenza* (Agustín Navarro, 1970)
- *Entre dos amores* (Luis Lucia, 1972)
- *Esa mujer* (Mario Camus, 1969)
- *Escala en Tenerife* (León Klimovsky, 1964)
- *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956)
- *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)
- *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961)
- *Esta es mi vida* (Román Viñoly Barreto, 1952)
- *Estrella de Sierra Morena* (Ramón Torrado, 1952)
- *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)
- *Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (Tulio Demicheli, 1975)
- *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965)
- *Feria en Sevilla* (Ana Mariscal, 1962)
- *Franco, ese hombre* (José Luis Saénz de Heredia, 1964)
- *Función de noche* (Josefina Molina, 1981)
- *Furia Roja* (Steve Sekely, 1951)
- *Gitana tenías que ser* (Rafael Baledón, 1953)
- *Giuletta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini, 1965)
- *Goyescas* (Benito Perojo, 1942)
- *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia Minarro, 1961)
- *Help!* (Richard Lester, 1965)
- *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965)
- *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949)
- *Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948)
- *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966)
- *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968)
- *La becerrada* (José María Forqué, 1963)
- *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard y Eusebio F. Ardavin, 1953)
- *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962)
- *La bella Mimi* (José María Elorrieta, 1961)
- *La cabina* (Antonio Mercero, 1972)
- *La casta Susana* (Luis César Amadori, 1962)
- *La cera virgen* (José María Forqué, 1972)
- *La chica del Molino Rojo* (Eugenio Martín, 1973)
- *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1963)
- *La corista* (José María Elorrieta, 1960)
- *La corrupción de Chris Miller* (Juan Anotnio Bardem, 1973)
- *La dama de Beirut* (Ladislao Vajda, 1965)
- *La descarriada* (Mariano Ozores, 1973)
- *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949)
- *La Faroná* (René Cardona, 1956)
- *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)
- *La gran familia* (Fernando Palacios, 1963)
- *La guerra empieza en Cuba* (Manuel Mur Oti, 1957)

- *La guerrillera de Villa* (Miguel Morayta, 1968)
- *La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1935)
- *La historia de Bienvenido* (Augusto Fenollar, 1964)
- *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)
- *La loba y la paloma* (Gonzalo Suárez, 1974)
- *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)
- *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993)
- *La Lola, dicen que no vive sola* (Jaime de Armiñán, 1970)
- *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)
- *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov, 1976)
- *La mujer perdida* (Tulio Demicheli, 1966)
- *La novicia rebelde* (Luis Lucia, 1972)
- *La nueva cenicienta* (George Sherman, 1964)
- *La patria chica* (Fernando Delgado de Lara, 1943)
- *La princesa de los Ursinos* (Luis Lucia, 1947)
- *La querida* (Fernando Fernán Gómez, 1976)
- *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925)
- *La redada (Razzia)* (José Antonio de la Loma, 1972)
- *La reina del Chantecler* (Rafael Gil, 1961)
- *La reina del cuplé* (Miguel Ángel Degrey, 1958)
- *La reina del Tabarín* (Jesús Franco, 1960)
- *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955)
- *La Tirana* (Juan de Orduña, 1958)
- *La trastienda* (Jorge Grau, 1975)
- *La vil seducción* (José María Forqué, 1968)
- *La violetera* (Luis César Amadori, 1958)
- *Labelecialalació* (José Luis García Sánchez, 1970)
- *Las Chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958)
- *Las cuatro bodas de Marisol* (Luis Lucia, 1967)
- *Las de Caín* (Antonio Momplet, 1959)
- *Las leandras* (Eugenio Martín, 1969)
- *Las locas peripecias de un señor mamá* (Mr. Mom, Stan Dragoti, 1983)
- *Las señoritas de mala compañía* (José Antonio Nieves Conde, 1973)
- *Les Résultats du féminisme* (Alice Guy-Blaché, 1906)
- *Limosna de amores* (Miguel Morayta, 1955)
- *Lo verde empieza en los Pirineos* (Vicente Escrivá, 1973)
- *Loco por Machín* (José Luis García Sánchez, 1970)
- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948)
- *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1952)
- *Lola la piconera* (Fernando García de la Vega, 1970)
- *Lola, espejo oscuro* (Fernando Merino, 1966)
- *Los amores de Lola* (René Cardona, 1956)
- *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*, Howard Hawks, 1953)
- *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967)
- *Los días del pasado* (Mario Camus, 1978)
- *Los guerrilleros* (Pedro L. Ramírez, 1962)
- *Los Tarantos* (Francesc Rovira-Beleta, 1963)
- *Lulú, el globo azul* (Javier Setó, 1962)
- *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955)
- *Marco Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972)
- *Marianela* (Angelino Fons, 1972)
- *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947)
- *Marisol rumbo a Río* (Fernando Palacios, 1963)
- *Martingala* (Fernando Mignoni, 1940)
- *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965)
- *Matrimonio al desnudo* (Ramón Fernández, 1974)
- *Mayores con reparos* (Fernando Fernán Gómez, 1966)
- *Me debes un muerto* (José Luis Sáenz de Heredia, 1971)
- *Me has hecho perder el juicio* (Juan de Orduña, 1973)
- *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977)
- *Megatón yeyé* (Jesús Yagüe, 1964)
- *Mi canción es para ti* (Ramón Torrado, 1965)
- *Mi hijo no es lo que parece* (Angelino Fons, 1973)
- *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975)
- *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971)
- *Mi último tango* (Luis César Amadori, 1960)

- *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946)
- *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959)
- *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943)
- *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)
- *Morena Clara* (Luis Lucia, 1954)
- *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)
- *Música de ayer* (Juan de Ordula, 1959)
- *Nadie oyó gritar* (Eloy de la Iglesia, 1973)
- *Nido de viudas* (Tony Navarro, 1977)
- *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)
- *No es bueno que el hombre esté solo* (Pedro Olea, 1973)
- *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968)
- *Noche de vino tinto* (José M<sup>a</sup> Nunes, 1966)
- *Nunca pasa nada* (Juan Antonio Bardem, 1963)
- *Obsesión* (Magnificent Obsession, Douglas Sirk, 1954)
- *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978)
- *Pecado de amor* (Luis César Amadori, 1961)
- *Pepa Doncel* (Luis Lucia, 1969)
- *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1952)
- *Pero... ¿en qué país vivimos!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967)
- *Piel canela* (Juan J. Ortega, 1953)
- *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970)
- *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975)
- *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)
- *Polvo eres...* (Vicente Escrivá, 1974)
- *Préstamela esta noche* (Tulio Demicheli, 1977)
- *Proceso a Mariana Pineda* (Rafael Moreno Alba, 1984)
- *Proceso a una estrella* (Rafael J. Salvia, 1966)
- *¡Qué noche la de aquel día!* (*A Hard Day's Night*, Richard Lester, 1964)
- *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939)
- *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)
- *Reina santa* (Rafael Gil, 1946)
- *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968)
- *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948)
- *Rocío de La Mancha* (Luis Lucia, 1962)
- *Samba* (Rafael Gil, 1963)
- *Se acabó el negocio* (*La Donna Scimmia*, Robert Z. Leonard, 1955)
- *Sensualidad* (Germán Lorente, 1975)
- *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947)
- *Sevillanas* (Carlos Saura, 1999)
- *Sex o no sex* (Julio Diamante, 1974)
- *Sin un adiós* (Vicente Escrivá, 1970)
- *Sissi* (Ernst Marishka, 1955)
- *Sissi Emperatriz* (Ernst Marishka, 1957)
- *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955)
- *Solos los dos* (Luis Lucia, 1968)
- *Sonrisas y lágrimas* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965)
- *Sor Citroen* (Pedro Lazaga, 1967)
- *Sor yeyé* (Ramón Fernández, 1967)
- *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)
- *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939)
- *Tatuaje* (Jaime Chávarri, 1985)
- *Tengo diecisiete años* (José María Forqué, 1964)
- *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1962)
- *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent, 1982)
- *Tómbola* (Luis Lucia, 1962)
- *Top Gun* (Tony Scott, 1986)
- *Topical Spanish* (Ramón Masats, 1970)
- *Tres solteros y un biberón* (*Three Men and a Baby*, Leonard Nimoy, 1987)
- *Tú a Boston y yo a California* (*The Parent Trap*, David Swift, 1961)
- *Tuset Street* (Luis Marquina, 1968)
- *Un adulterio decente* (Rafael Gil, 1969)
- *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941)
- *Un beso en el puerto* (Ramón Torrado, 1965)
- *Un beso para Birdie* (*Bye Bye Birdie*, George Sidney, 1963)
- *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954)
- *Un casto varón español* (Jaime de Armiñán, 1973)
- *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978)
- *Un novio para dos hermanas* (Luis César Amadori, 1967)
- *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960)
- *Una chica casi decente* (Germán Lorente, 1971)
- *Una chica para dos* (León Klimovksy, 1966)

- *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944)
- *Una mujer de cabaret* (Pedro Lazaga, 1974)
- *Una pareja... distinta* (José María Forqué, 1974)
- *Una señora estupenda* (Eugenio Martín, 1967)
- *Una señora llamada Andrés* (Julio Buch, 1970)
- *Vacaciones en Roma* (Roman Holiday, William Wyler, 1953)
- *Vampiresas 1930* (Jesús Franco, 1961)
- *Varietes* (Juan Antonio Bardem, 1971)
- *Vendaval* (Juan de Orduña, 1949)
- *Venga a bailar el rock* (Carlos Marco Stevani, 1957)
- *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971)
- *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954)
- *Verde doncella* (Rafael Gil, 1968)
- *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)
- *Vestida de novia* (Ana Mariscal, 1967)
- *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974)
- *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952)
- *Viridiana* (Luis Buñuel, 1951)
- *Volver a vivir* (Mario Camus, 1968)
- *West Side Story* (Jerome Robbins y Robert Wise, 1961)
- *Whisky y vodka* (Fernando Palacios, 1965)
- *Y después del cuplé* (Ernesto Arancibia, 1959)
- *Yo fui cupletista*
- *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963)
- *Yuma* (*Run of the Arrow*, Samuel Fuller, 1957)

## Fuentes secundarias

Adell Carmona, M. y Carnicé Mur, M. (2022). El cuerpo-espectáculo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 89-103). Cátedra.

Alas Mínguez, L. (1988). Sinceramente kitsch. En A. Sánchez Casado (ed.), *El kitsch español: introducción al ansia de aparentar en nuestro país* (pp.9-12). El Papagayo.

Alfeo Álvarez, J. C. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers feministes. Masculinitats: mites de/construcción y mascarades*, (6), 143-159.

Alonso González, C. (2010). Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta. Entre la representación y la negociación. En C. Alonso González (coord.) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 205-232). ICCMU.

Alpe, A. (2019). Al fondo a la izquierda: un mapa para la Barcelona de la *Gauche Divine*. En *Actas de las II Jornadas de Teoría literaria y Práctica Crítica. Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios* (pp. 23-37). Universidad Nacional de Mar de Plata.

Álvarez Junco, J. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.

Álvarez Rodrigo, A. (2020). Sara Montiel, de Lolita a vampiresa: la sensualidad de una

- estrella que desarma la moralidad nacionalcatólica de posguerra (1942-1950). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(3), 371-388.
- Anastasio, P. (2007). ¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13(2-3), 193-216.
- Anastasio, P. (2009). Pisa con Garbo: el cuplé como performance. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13), 1-10.
- Arce, J. (2019a). Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades. En E. Encabo (ed.), *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios* (pp. 95-105). ICCMU.
- Arce, J. (2019b). Una propuesta Diferente en la música cinematográfica española. *Cuadernos de Etnomusicología*, (13), 46-65.
- Arce, J. (2021). El embrujo y las zambras. Lola Flores, Manolo Caracol y los espectáculos escénicos en los años cuarenta. En E. Encabo Fernández e I. Matía Polo (coords.), *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios* (pp. 103-112). Dykinson.
- Aresti, N. (2020). La historia de las masculinidades, la otra cara de la historia del género. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 117(1), 333-347. <https://doi.org/10.55509/ayer/117-2020-13>.
- Argullol, R. (2008). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Acantilado.
- Arias Inglés, E. (2007). *Los orígenes del "fenómeno" de la pintura de historia del siglo XIX en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Edición digitalizada del trabajo original publicado en 1986 en Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (62), 183-216).
- Aubert, J. P. (2000). Les Nouvelles divinités de l'école de Barcelone. En J. C. Seguin (Ed.), *Images et Divinités* (pp. 17-33). Université Lumière-Lyon 2.
- Aubert, J. P. (2005). Un cinema d'avant-garde, une ville: l'École de Barcelone. *Cahiers d'études romanes*, (12), 131-143.
- Babuscio, J. (2006). Lo camp y la sensibilidad homosexual. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (54), 170-195. (Trabajo original publicado en inglés en 1977).

- Ballesteros, I. (1999). Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3(1), 51-70.
- Balló, J. y Carnicé Mur, M. (2017). Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, (23), 29-48.
- Barrera López, B. (2021). Estilos emocionales y censuras culturales: la Sección Femenina en la posguerra. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 124(4), 251-276. <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-10>
- Benaïm, L. (2018). *Yves Saint Laurent*. Grasset.
- Benet Fernando, V. J. (2017). Tipologías del estrellato durante el franquismo: algunas fórmulas dominantes. *Comparative Cinema*, 5(10), 26-35.
- Benet, V. J. y Sánchez Biosca, V. (2013). La españolada en el cine. En J. Moreno Luzón y X. M<sup>a</sup> Núñez Seixas (coords.), *Ser españoles, imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (pp. 560-591). RBA.
- Binimelis Adell, M., Cerdán, J. y Labayen, M. F. (2013). From puppets to puppeteers: Modernising Spain through entertainment television. En P. Goddard (Ed.), *Popular television in authoritarian Europe* (pp. 36-52). Manchester University Press.
- Blasco Herranz, I. (2013). Mujer y nación: ser españolas en el siglo XX. En J. Moreno Luzón y X. M<sup>a</sup> Núñez Seixas (coords.), *Ser españoles, imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (pp. 168-206). RBA.
- Blasco Herranz, I. (2014). Género y nación durante el franquismo. En S. Michonneau y X. M. Núñez Seixas (eds.), *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo* (pp. 49-71). Casa de Velázquez.
- Blasco Herranz, I. (2020). Historia y género: líneas de investigación y debates recientes en Europa y Norteamérica. *Historia y Memoria*, n<sup>o</sup> especial, 143-178.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (Trad. J. Jordá). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1998).
- Box, Z. (2017). Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 107(3), 205-228.

- Boyd, C. (2000). *Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975*. Pomares. (Trabajo original publicado en inglés en 1997)
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
- Burgos, A. (2007). *Rocío, ay, mi rocío: una historia sentimental*. La Esfera de los Libros.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (Trad. A. Bixio). Paidós. (Trabajo original publicado en inglés en 1993).
- Calvo Manzano, M. R. (2012). La revista y la aportación de Jacinto Guerrero. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, (47), 139-158.
- Campbell, C. (20 de abril de 2007). Power needs obscene comedy: Zizek Intros Duck Soup. The Reeler: New York Cinema, From the Art House to the Red Carpet. [https://www.thereeler.com/premieres\\_events/power\\_needs\\_obscene\\_comedy\\_zizek.php](https://www.thereeler.com/premieres_events/power_needs_obscene_comedy_zizek.php)
- Camporesi, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En. A. Yraola (comp.), *Historia contemporánea de España y cine* (pp. 137-148). Universidad Autónoma de Madrid.
- Carbayo Abengozar, C. (2002). Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XXI. En A. Quiles Faz y T. Sauret Guerrero (coords.), *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX* (pp. 151-173). Universidad de Málaga.
- Carnicé Mur, M. (2022). Bailar para una misma: representación y performance del deseo en la obra cinematográfica de Lola Flores. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 215-227). Cátedra.
- Castro Paz, J. L. (2013). De miradas y heridas. Hacia la definición de unos modelos estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950). *Quintana: revista de estudios do Departamento de História da Arte*, (12), 47-65.

- Cleminson, R. y Vázquez García, F. (2007). 'Los invisibles'. *A History of Male Homosexuality in Spain. 1850-1939*. University of Wales Press.
- Clúa, I. (2016). *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Icaria.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Biblioteca Nueva.
- Colmeiro, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la modernidad*. Anthropos.
- Connell, R.W. (2003). *Masculinidades*. (Trad. I. Artigas). Universidad Nacional Autónoma de México. (Trabajo original publicado en inglés en 1995)
- Criado, A. y Leoz, R. (2019). Guinaldas de la Historia: género y enseñanza en el franquismo. En M. Ballbé, N. González-Monfort y A. Santisteban (eds.), *Quin professorat, quina ciutadania, quin futur? Els reptes de l'ensenyament de les ciències socials, la geografia i la historia* (pp. 287-293). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cruces Roldán, C. (2023). Iconografías de "lo español" en México. Lola Flores y la construcción del personaje. En E. J. Gallardo-Saborido, F. J. Escobar Borrego y F. C. Ruiz-Morales (coords.), *Flamenco en América Latina: hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidades* (pp. 43-68). Iberoamericana Vervuert.
- Crumbaugh, J. (2002). "Spain is different". Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 3(3), 261-276.
- Crumbaugh, J. (2007). El turismo como arte de gobernar: Los «felices sesenta» del franquismo. En A. Del Rey-Regullo (Ed.), *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (pp. 145-175). Tirant Lo Blanch.
- Crumbaugh, J. (2009). *Destination Dictatorship. The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. SUNY Press.
- Cuevas del Barrio, J. (2020). Pelayo: arqueología y usos de la imagen desde la perspectiva queer. *Images Re-vues*, (17). <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.8276>
- D. Olano, A. (1996). *Olga Ramos. El penúltimo cuplé*. El País Aguilar.

- De Lauretis, T. (1991). Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. *Differences*, 3(2), 3-18.
- De Lucas, G. (2022). Aurora Bautista y la subjetividad del deseo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 157-169). Cátedra.
- De Mata Moncho, J. (1974). El absurdo camino del “musical” español. En F. Torres (ed.), *Cine español, cine de subgéneros* (pp. 131-192). Equipo Cartelera Turia
- Di Febo, G. (1991). El Monje Guerrero identidad de género en los medios franquistas durante la Guerra Civil. En *Las mujeres y la guerra civil española* (pp. 202-210). Instituto de la Mujer.
- Díez, J. L. (1992). Evolución de la pintura española de historia. En J. L. Díez (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España* (pp. 69-102). Museo del Prado.
- Dios Fernández, E. de (2022). Las chicas yeyé, las amas de casa de la sopa de sobre y otras mujeres modernas (España 1955-1975). *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 29(1), 285-317. <http://doi.org/10.30827/arenal.v29i1.228>
- Doty, A. (1993). *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Univeristy of Minnesota Press.
- Duffet, M. (2000). Transcending audience generalizations: Consumerism reconsidered in the case of Elvis Presley fans. *Popular Music & Society*, 24(2), 74-91. <https://doi.org/10.1080/03007760008591768>
- Durán, G. (2021). Sicalípticas. *El gran libro del cuplé y la sicalipsis*. La Felguera
- Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute. (Trabajo original publicado en 1979).
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. Routledge.
- Dyer, R. (2004). *Heavenly bodies. Film Star and Society*. Routledge. (Trabajo original publicado en 1986).
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. (Trad. A. Boglar). Lumen. (Trabajo original publicado en italiano en 1964).
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. (Trad. E. Oviedo). Lumen. 3ª edición. (Trabajo

original publicado en 1973).

- Ehrenreich, B., Hess, E. y Jacobs, G. (1992). Beatlemania: Girls Just Want to Have Fun. En L.A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (pp. 84-196). Routledge.
- Elduque, A. (2022). Los viajes a la felicidad de Carmen Sevilla. En N. Bou y X. Pérez (coords.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices* (pp. 245-252). Cátedra.
- Encabo, E. (2019). Introducción. Más allá de canon: erotismo, deseo, frivolidad. En *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios* (pp. 9-38). ICCMU.
- Espuny, M. J. (2007). Aproximación histórica al principio de igualdad de género (y III): las Reglamentaciones de Trabajo, observatorios de la igualdad. *IUSLabor. Revista d'anàlisi de Dret del Treball*, (2). <https://www.raco.cat/index.php/IUSLabor/article/view/72329>
- Ezcurra, J.A. (1995). Crónica de un empeño dificultoso. En P. Aubert y A. Alter Vigil (eds.), *"Triunfo" en su época (365-390)*. Casa de Velázquez. Ejemplar digital: <http://www.triunfodigital.com>
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorship*. Duke University Press.
- Farmer, B. (2005). The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship. *Camera Obscura*, 20(2 (59)), 165-195. [https://doi.org/10.1215/02705346-20-2\\_59-165](https://doi.org/10.1215/02705346-20-2_59-165)
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (Trad. V. Hendel y L. Sebastián Touza). Traficantes de Sueños. (Trabajo original publicado en inglés en 2004).
- Fehrenbach, H. (1995). *Cinema in democratizing Germany: reconstructing national identity after Hitler*. University of North Carolina Press.
- Fernández, J. M. (1994). «La Lola se va a los puertos»: una copla hecha película. *La Caña de flamenco*, (7), 16-18.
- Fernández Cebrián, A. (2016). Domesticidad e imaginarios del consumo en El inquilino

- (1957), La vida por delante (1958) y El Pisito (1959). *Revista Hispánica Moderna*, 69(1), 37-54. <https://doi.org/10.1353/rhm.2016.0007>
- Fernández Cebrián, A. (2023). *Fables of Development: Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool University Press.
- Fillol, S. (2022). La mujer patria. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 43-57). Cátedra.
- Fletcher, A. (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Cornell University Press.
- Forgacs, D. y Nowell-Smith, G. (1985). *Antonio Gramsci Selections From Cultural Writings*. Harvard University Press.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. (Trad. U. Guinazú). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en francés en 1976).
- Fouz Hernández, S. y Martínez Expósito, A. (2007). *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Tauris.
- Fraile Prieto, T. (2023). Ángeles de España: músicas e intérpretes populares españoles en el cine argentino de mitad de siglo. En E. Encabo Fernández e I. Matía Polo (coords.), *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española* (pp. 213-229). Iberoamericana Vervuert.
- Friesen, I. E. (2001). *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*. Wilfrid Laurier University Press.
- Frugone, J. C. (1984). *Oficio de gente humilde...Mario Camus*. Semana de Cine de Valladolid.
- França, J. (25 de junio de 2017) 1977: El día en que la homosexualidad salió de la clandestinidad para tomar la calle. elDiario.es. [https://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/homosexualidad-salio-clandestinidad-calles-barcelona\\_1\\_3317802.html](https://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/homosexualidad-salio-clandestinidad-calles-barcelona_1_3317802.html)
- Fuentes, A. (2017). The Spanish Latin lover: a strictly domestic myth?. *Via Tourism Review*, (11-12). <https://doi.org/10.4000/viatourism.1671>
- Gámez Olaya, C. (2011). *Los años ye-yé. Cuando España hizo pop*. T&B.

- García, M. (2021). La frígida y el donjuán: sexualidad, género y nación en el cine y la cultura popular del tardofranquismo. *Bulletin of Spanish Studies*, 98(3), 411-436. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1908723>
- García Piedra, J. C. y Gil Siscar, J. C. (2007). Lunares que entienden. Márgenes eróticos de la copla española. En J. Acebrón Ruiz y R. M. Mérida Jiménez (coords.) *Diàlegs gais, lesbians, queer: Diálogos gays, lesbianos, queer* (pp. 51-72). Universitat de Lleida.
- Garrido Caballero, M. y González Martínez, C. (2020). El “espíritu del ‘68”. Ecos del mayo francés y la primavera de Praga en España. *Historia Actual Online*, 52(2), 101-112.
- Gledhill, C. (1987). The Melodramatic Field: An Investigation. En C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 5-39). British Film Institute.
- Gómez, M. A. (2006). Teatro, género e identidad en el cine español: Cómicos de Juan Antonio Bardem y Actrices de Ventura Pons. *Hispania*, 89(1), 202-211.
- Gómez Alen, J. (2022). Ferrol y Vigo en 1972. Historia y memoria de dos huelgas generales. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, (29). <https://doi.org/10.4000/ccec.14014>
- González, L. M (2009). *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- González Requena, J. (1990). Entre el cartón-piedra y los coros y danzas. *Archivos de la filmoteca*, (7), 20-26.
- Gorostiza, J. (2001). *La arquitectura de los sueños. Entrevistas con directores artísticos del cine español*. Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen.
- Gubern, R. y Domènech, F. (1975). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica*. Euros.
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro de la II República (1929-1936)*. Lumen.
- Gubern, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el*

*franquismo (1936-1975)*. Península.

Gubern, R. (2001). Teoría y práctica del star-system infantil. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*,(38), 8-15.

Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Hernández Ruiz, J. (2001). Películas de ambientación histórica ¿cartón-piedra al servicio del Imperio?. *Cuadernos de la Academia*, (9), 127-136.

Huard, G. (2020). *Los gais durante el franquismo: discursos, subculturas y reivindicaciones (1939-1977)*. Egalés.

Huard, G. y Fernández Galeano, J. (2023). *Las locas en el archivo. Disidencia sexual bajo el franquismo*. Marcial Pons.

Huerta Floriano, M. A y Pérez Morán, E. (2013). La imagen de la España tardofranquista en las películas de Manolo Escobar. *Revista Latina de Comunicación Social*, (68), 189-216. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2013-974>.

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso Books.

Jarque, F. (14 de octubre de 1998). Rapahel publica “¿Y mañana qué?”, primer tomo de sus memorias. *El País*. [https://elpais.com/diario/1998/10/14/cultura/908316014\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/10/14/cultura/908316014_850215.html)

Julio Abajo de Pablos, J. E. (1996). *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*. Quirón Ediciones.

Kaplan, A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*. (Trad. M. L. Rodríguez Tapia). Cátedra. (Trabajo original publicado en inglés en 1972).

Kovacsis, V. (2022). La mujer enigma: Teresa Gimpera. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 305-317). Cátedra.

Klinger, B. (1994). *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Indiana University Press.

- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. (Trad. N. Rosa y V. Ackerman). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en inglés en 1980).
- Kuhn, A. (1987). Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory. En C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 339-349). British Film Institute.
- Labanyi, J. (2000). Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema. En U. Sieglöhr (Ed.), *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-1951* (pp. 163-184). Cassell.
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias*, (15), 42-59.
- Labanyi, J. (2004). Costume, Identity and Spectator Pleasure in Historical Films of the Early Franco Period. En S. Marsh y P. Nair (eds.), *Gender and Spanish Cinema* (pp. 33-51). Berg.
- Labanyi, J. (2007a). Negociando la modernidad a través del pasado: el cine de época del primer franquismo. En J. Herrera y C. Martínez Carazo (eds.), *Hispanismo y cine* (pp. 21-44), Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Labanyi, J. (2007b). Cinema and the Mediation of Everyday Life in 1940s and 1950s Spain. *New Readings*, 8, 1-24.
- Lemebel, P. (1996). *Loco afán: crónicas de sidario*. LOM Ediciones.
- Lipovetsky, G. (2007). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. (Trad. R. Alapont). Anagrama. (Trabajo original publicado en francés en 1997)
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Siglo XXI.
- Llorens, A. y Amitrano, A. (1999). *Francesc Betriu, profundas raíces*. Ediciones Filmoteca.
- Lomas Martínez, S. (2018). Luis Sanz y Mi hijo no es lo que parece (1973): subcultura homosexual y camp en el cine español del tardofranquismo. *Journal of Spanish Cultural Studies*, (19),1, 63-88. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1414365>

- Lomas Martínez, S. (2018). Mujeres, melodrama, homosexualidad y autoría en el cine de Juan de Orduña. *Bulletin of Spanish Visual Studies*, (2),2, 181-213. <https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1500117>
- Lomas Martínez, S. (2019). Creación y expresión homosexual en el cine industrial del Segundo Franquismo. Divas, musical, copla y camp en (torno a) Casa Flora (1972). En A. Berzosa et. al (eds.), *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70. Redes, vidas, archivos* (267-290). Belaterra.
- Lomas Martínez, S. (2020). Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género. [tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid].
- Lomas Martínez, S. (2020). Miguel de Molina y Esta es mi vida (1952): Queerness, transnacionalidad y censura entre España y Argentina. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17(1), 3-30. [https://doi.org/10.1386/slac\\_00009\\_1](https://doi.org/10.1386/slac_00009_1)
- Lomas Martínez, S. (2021). Reflexividad e ironía autoconsciente en el cine musical español de los años setenta. *Quintana: revista do Departamento de História da Arte*, (20). <https://doi.org/10.15304/quintana.20.7178>
- Losilla, C. (2018). Intermittencia, ausencia y presencia: imágenes femeninas en el cine español del primer franquismo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp. 25-40). Cátedra.
- Losilla, C. (2022). La mujer moderna. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 105-119). Cátedra.
- Luengo, J. (2008). Tenorios amanerados. Una lectura queer de la desmitificación del donjuanismo. *Lectures du Genre*, (5), 49-76.
- Marichal, J. (1995). *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Taurus.
- Martin, C. (2003). Defying Common Sense: Casting Pepa Flores/Marisol as Mariana Pineda. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 9(2), 150-161. <https://doi.org/10.1080/1470184032000171786>
- Martínez Álvarez, J. (2015). La Administración, la crítica y el público ante las películas españolas sobre la Guerra de la Independencia. *Historia y política*, (33), 211-239.
- Martin-Márquez, S. (1999). *Feminist discourse and Spanish cinema. Sight Unseen*. Oxford

University Press.

- Martín Rodríguez, F. G. (1997). El último cuplé (Juan de Orduña, 1957). En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 416-419). Cátedra.
- Martínez Cachero, J. M. (1979). *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Castalia.
- Matía Polo, I. (2020). Rocío Jurado: del destape al cine folklórico. En E. Encabo (ed. lit.), *Música y pantallas: cultura, sociedad y educación* (79-90). Difácil.
- Matía Polo, I. (2021). Tules, rulos y peinetas: el constructo iconográfico de Rocío Jurado. En E. Encabo y Matía Polo (coords.), *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios* (113-121). Dykinson.
- Mayayo, P. (2022). Barcelona en blanco y negro. La politización del debate urbano en el entorno de la ‘gauche divine’. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(3), 565-580. <https://doi.org/10.5209/aris.62053>
- Maza Zorrilla, E. (2014). El mito de Isabel de Castilla como elemento de legitimidad política en el franquismo. *Historia y política: Ideas, procesos y movimiento sociales*, (31), 167-192.
- Melero, A. (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Notorious ediciones.
- Melero, A. (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Notorious ediciones.
- Mérida Jiménez, R. M. (2014). Belleza trans y transición política en España. En E. Muñiz (coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 179-193). La Cifra Editorial.
- Mérida Jiménez, R. M. (2018). Entre el cómic y el diccionario: el Abecedario para mariquitas (1977) de Nazario. En J. A. Gracia Lana y A. Asión Suñer (coords.) *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar* (pp.193-198). Universidad de Zaragoza.
- Míguez Macho, A. (2016). *The Genocidal Genealogy of Francoism. Violence, Memory and Impunity*. Sussex Academy Press.

- Mira, A. (1999). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. La Tempestad.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ªed.). Egalés.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Egalés.
- Mira, A. (2011). Nuevas perspectivas, nuevas cartografías: de los Gay Studies a la teoría Queer. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 34, 13-31.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Plaza&Janés.
- Moix, A. M. (2001). *24 horas con la gauche divine*. Lumen
- Moliner, C. (1998). Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en “un mundo pequeño”. *Historia Social*, (30), 97-117.
- Monferrer Tomás, J. (2003). La construcción de la protesta en el movimiento gay español. La Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, (102), 171-204.
- Mora, V. (2016). *Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*. Debate.
- Moral Martín, F. J. (2015). De lo pictórico a lo filmico, bases para la definición de un posible modelo de estilización en el cine español de los años cuarenta. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, (20), 23-31.
- Morin, E. (1960). *The Stars. An Account of the Star-System in Motion Pictures*. Grove Press.
- Morcillo Gómez, A. (2000). *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*. Northern Illinois University Press.
- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI.
- Mosse, G. (1996). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press.
- Mosse, G. (2021). *The Fascist Revolution. Towards a General Theory of Fascism*.

- University of Wisconsin Press. (Trabajo original publicado en 1999).
- Montero, J. y Paz, M. A. (2011). *Lo que el viento no se llevó. El cine en la memoria de los españoles (1931-1982)*. Rialp.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En. B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Akal. (Trabajo original publicado en 1975).
- Muñoz Ruiz, M.C. (2002). *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Navarro, A. (26-28 de febrero de 2020). Yes I camp or better flamen(co)camp. La copla de Miguel de Molina como Resistencia escénica, disidencia de género y paraíso subalterno. *Congreso Internacional Copla y Flamenco: hibridaciones, intersecciones y (re)lecturas*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.
- Nash, M. (2012). Productor, padre cabeza de familia, reina del hogar y prácticas disidentes. En Segura A. Mayayo, A. Abelló, T. (Dirs.), *La dictadura franquista. La institucionalización d'un règim* (pp. 173-194). Universitat de Barcelona.
- Nash, M. (2015). Mass Tourism and New Representations of Gender in Late Francoist Spain: The Sueca and Don Juan in the 1960s. *Cultural History*, 4(2), 136-161. <https://doi.org/10.3366/cult.2015.0091>
- Nash, M. (2018). Masculinidades vacacionales y veraniegas: el Rodríguez y el donjuán en el turismo de masas. *Rúbrica contemporánea*, VII(13), 23-39.
- Nash, M. (2020). Turismo, género y neocolonialismo: la sueca y el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60. *Historia Social*, (96), 41-61.
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. *Screen*, 24(6), 2-17.
- Nieto Jiménez, R. (2012). *El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico* [tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid].
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire, *Representations*, (26), 7-24.

- Noriega, J. L. (1994). *Cine en Cantabria. Las películas de Mario Camus y los rodajes en Comillas*. Ediciones Tantin.
- Noriega, J. L. (1998). *Mario Camus*. Cátedra.
- Ortiz, R. C. (2007). El Deseo, S.M.: Sara Montiel, camp y cuplé. En F. Jiménez y M. T. Martínez-Díez (eds.), *La cultura material del deseo: objetos, desplazamientos, subversiones* (pp. 184-217). Ediciones Callejón.
- Otaola González, P. (2012). Emancipación femenina y música pop en los años 60. De «La chica ye-yé» a «El moreno de mi copla». *Súneris: revista de musicología*, (5), 1-27.
- Otaola González, P. (2013). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA Revue d'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 16 [en línea]. <https://doi.org/10.4000/ilcea.1421>
- Otaola González, P. (2015). Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (7), 33-52.
- Otero González, U. (2021). Catholic Dressing in the Spanish Franco Dictatorship (1939-1975): Normative Femininity and its Sartorial Embodiment. *Journal of Religious History*, 45(4), 582-602. <https://doi.org/10.1111/1467-9809.12802>
- Party, D. (2020). Raphael es diferente: la canción melódica Española en el tardofranquismo. *Boletín Instituto de Estudios Ginnenses*, (121), 505-526.
- Pavlovic, T. (2003). *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. SUNY Press.
- Pavlovic, T. (2011). *The Mobile Nation. España cambia de piel (1954-1964)*. Intellect.
- Pavlovic, T., Perriam, C. y Triana Toribio, N. (2013). Stars, Modernity and Celebrity Culture. En T. Pavlovic y J. Labanyi (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (319-342). Wiley-Blackwell.
- Pedraza, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Siruela.
- Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Catarata.

- Pérez Rojas, J. y Alcaide, J. L. (1992). Apropiaciones y recreaciones de la pintura de historia. En J. L. Díez (dir.), *La pintura de historia del siglo XIX en España* (pp. 103-118). Museo del Prado.
- Pérez Sánchez, G. (2004). El franquismo ¿un régimen homosexual?. *Orientaciones* (7), 29-48.
- Pineda Novo, D. (1991). *Las folklóricas y el cine*. Productora Andaluza de Programas.
- Pinteño, A. (25 de octubre de 2015). Raphael: “Los rumores sobre mi homosexualidad me han pasado de largo”. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/raphael-entrevista-mi-gran-noche-rumores-homosexualidad/21448>
- Plaza Chillón, J.L. (2020). El cowboy como icono gay en la obra plástica de Delmas Howe y George Quaintance. En E. M. Ramos (dir.) *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas* (pp. 100-115). ArCiBel.
- Preciado, P. B. (2009). Historia de una palabra. *Parole de queer*, (1), 14-17. <https://paroledequeer.blogspot.com/p/beatriz-preciado.html>
- Preciado, P. B. (2011). La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalteridad y políticas performativas. En P. G. Romero (Ed.) *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, reinenciones* (pp. 72-169). Ediciones Polígrafa.
- Ramón Solans, F. J. (2016). They walked towards their death as if to a party. Martyrdom, agency and performativity in the Spanish Civil War. *Politics, Religion and Ideology*, 17(2-3), 210-216. <https://doi.org/10.1080/21567689.2016.1232194>
- Reques Velasco, P. (2017). La transición territorial. Cambios en las estructuras demoespaciales en España (1900-2011): un análisis de base municipal. En J. D. Sempere-Souvannavong y E. Cutillas Orgilés (coords.) *La población en España. Homenaje al Dr. Vicente González Pérez: 40 años de cambio* (pp. 63-132). Universidad de Alicante.
- Reyes Corredera, S., Martínez Puche, A., & Aquilué Junyent, I. (2022). Urban morphologies of films on the Spanish Mediterranean coast. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, (95). <https://doi.org/10.21138/bage.3307>
- Rimbau, E. y Torreiro, C. (1993). *Temps era temps. El cinema d l'Escola de Barcelona i*

*el seu entorn*. Generalitat de Catalunya.

Rincón Díez, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Universidad de Santiago de Compostela.

Rincón Díez, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, 351-371.

Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Universidad de Alicante Servicio de publicaciones

Ríos Carratalá, J. A. (2009). *La obra literaria de Rafael Azcona*. Universidad de Alicante Servicio de publicaciones.

Romero Ferrer, A. (2016). *Lola Flores. Cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Fundación José Manuel Lara.

Romo Parra, C. (2005). El desorden de la identidad persistente. Cambio social y estatus de la mujer en la España desarrollista. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 12(1), 91-109.

Rosón, M. (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Cátedra.

Salaün, S. (1990). *El cuplé (1909-1936)*. Espasa.

Salaün, S. (2007). Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Dossiers Feministes*, (10), 63-83.

Sánchez López, R. (1990). *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*. Universidad de Murcia.

Sánchez Recio, G. (2022). *De las dos ciudades a la resurrección de España: magisterio pastoral y pensamiento político de Enrique Pla y Deniel*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sánchez Rodríguez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Ediciones Universidad de Salamanca.

- Sedgwick, E.K. (1994). *Tendencias*. Routledge.
- Seguin, J.C. (1993). Sara Montiel: le corps mythique. *Hispanística XX*, (9), 301-316.
- Seguin, J.C. (1995). *Historia del cine español*. Acento.
- Seguin, J.C. (1997). Locura de amor (1948). En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 230-232). Cátedra.
- Seguin, J.C. (2009). *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Tres Fronteras Ediciones.
- Sieburth, S. (2016). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Cátedra.
- Simón Sanjurjo, J.A. (2012). Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco. *Historia y Comunicación Social*, (17), 69-84.
- Sontag, S. (2022). Fascinante fascismo (Trad. J. Utrilla Trejo). En D. Rieff (ed.), *Susan Sontag. Obra imprescindible* (pp. 384-407). Penguin Random House. (Trabajo original publicado en 1975).
- Soria, F. (1990). *José María Forqué*. Editora Regional de Murcia.
- Soto Carmona, A. (1998). Huelgas en el franquismo. Causas laborales-consecuencias políticas. *Historia Social*, (30), 39-61.
- Stromberg, P. (1990). Elvis Alive? The Ideology of American Consumerism. *The Journal of Popular Culture*, XXIV(3), 11-19. [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1990.2403\\_11.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1990.2403_11.x)
- Tanner, G. (2021). *The Hours Have Lost their Clock. The Politics of Nostalgia*. Repeater Books.
- Téllez, J. L. (1997). Embrujo (Carlos Serrano de Osma, 1947). En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 211-213). Cátedra.
- Torres, R. (2004). *El amor en tiempos de Franco*. Anaya.
- Triana Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Routledge
- Triana Toribio, N. (2015). Film Cultures in Spain's Transition: The "Other" Transition in the Film Magazine *Nuevo Fotogramas* (1968-1978). *Journal of Spanish Cultural*

- Un siglo de demografía en Andalucía: la población desde 1900*. (1999). Instituto de Estadística de Andalucía.
- Urbez Fernández, P., Gutiérrez Delgado, R. y Díaz Hernández, O. (2023). El héroe romántico en seis películas españolas de posguerra (1944-1951). *Doxa Comunicación*, (36), 163-181.
- Usó, J. C. (2017). *Orgullo travestido. El transformismo en la España del siglo XX*. El Desvelo Ediciones.
- Valiente Fernández, C. (1998). La liberalización del régimen franquista: la ley de 22 de julio de 1961 sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer. *Historia Social*, (31), 45-64.
- Valis, N. (2010). *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. (Trad. O. Pardo Torío). Antonio Machado. (Trabajo original publicado en inglés en 2002).
- Vargas Iglesias, J.J. (2022). Marisol/Pepa Flores: tecnologías de la desaparición. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices* (pp. 259-274). Cátedra.
- Vegas, V. (2019). *Vestidas de azul: análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*. Dos Bigotes.
- Velasco Molpeceres, A. M. (2020). Miss Cuplé (Pedro Lazaga, 1959): una parodia de El último cuplé, los roles de género y la modernización del franquismo. *Área Abierta*, 20(1), 59-74.
- Viadero Carral, G. (2015). El discurso nacionalista español en el cine del tardofranquismo: Un beso en el puerto (1966). En M. E. Camarero y M. Marcos Ramos (coords.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 1 (pp. 192-204). Universidad de Salamanca.
- Vilarós, T. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.

- Vincent, M. (1999). The Martyrs and the Saints: Masculinity and the Construction of the Francos Crusade. *History Workshop Journal*, (47), 69-98.
- Vincent, M. (2006). La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 28, 135-151.
- Welter, B. (1966). The Cult of True Womanhood: 1820-1860. *American Quarterly*, 18(2), 151-174. <https://doi.org/10.2307/2711179>
- Wheeler, D. (2012). Raphael and Spanish Popular Song: A Master Entertainer and/or Music for Maids. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (16), 11-29.
- Wheeler, D. (2013). At the crossroads of tradition and modernity: Raphael and the cultural politics of popular music in Spain. *Journal of European Popular Culture*, 4(1), 51-70. [https://doi.org/10.1386/jepc.4.1.51\\_1](https://doi.org/10.1386/jepc.4.1.51_1)
- Wheeler, D. (2017). Los toreros estrellas del desarrollismo: Manuel Benítez “El Cordobés” y Sebastián “Palomo Linares”. *Revista de Estudios Taurinos*, (41), 43-69.
- Woods Peiró, E. (2005). Identification and disconnect through popular melodrama. *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(2), 125-135.
- Woods Peiró, E. (2012). *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. University of Minnesota Press.
- Yarza, A. (2007). The petrified tears of General Franco: kitsch and fascism in José Luis Sáenz de Heredia. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5(1), 49-66. <https://doi.org/10.1080/1463620032000173778>
- Yarza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Ediciones Libertarias.
- Zecchi, B. (2015). La españolada al femmine. *Resegna iberistica*, 38(103), 43-64.



# Anexos



## Fichas de las películas

Se incluye en este apartado información técnica de cada una de las películas visualizadas para la realización de esta tesis doctoral, en orden cronológico de acuerdo a su fecha de realización. Los datos han sido recuperados del catálogo de la Filmoteca Española y el portal web IMDB (Internet Movie Database). Corresponden también a este último repositorio los carteles de cada una de las películas. En la medida de lo posible, se han solventado las lagunas existentes a partir de los títulos de crédito de dichas películas.



Título	<i>El último cuplé</i>
Fecha de estreno	6/05/1957 (Madrid)
Género	Drama, musical
Dirección	Juan de Orduña
Productora	Orduña Films
Guion	Antonio Mas-Guindal y Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
Fotografía	José F. Aguayo
Música	Juan Solano
Decorados	Sigfrido Burmann
Montaje	Antonio Cánovas
<b>Reperto</b>	Sara Montiel, Armando Calvo, Enrique Vera, Julia Martínez, Alfredo Mayo, Mercedes Monterrey, Matilde Muñoz Sampedro, José Moreno, Laly del Amo, Aurora García Alonso, Beni Moreno, Luis Orduña, Erasmo Pascual, Consuelo de Nieva, Miguel Fleta, Manolita Guerrero, Antonio Alcázar, Rafaela Aparicio, Emilio Alonso, Salvador Garrido, Juan Monfort, Francisco Bustos, José María Caffarel, Luis Muñoz, Manuel Gómez, Florentina García, Clotilde Gijón, Lola Gómez Moreno, Juan Parera, José María Cases, Rafael Tamarit, Toni Fernández.

<b>Título</b>	<i>La guerra empieza en Cuba</i>
<b>Fecha de estreno</b>	23/12/1957 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Manuel Mur Oti
<b>Productora</b>	Planeta Films
<b>Guion</b>	Manuel Mur Oti (Adaptación de la obra de teatro homónima de Víctor Ruiz Iriarte: Vicente Coello)
<b>Fotografía</b>	Manuel Berenguer
<b>Música</b>	Salvador Ruiz de Luna
<b>Decorados</b>	Sigfrido Burmann
<b>Montaje</b>	Antonio Gimeno

#### Reparto

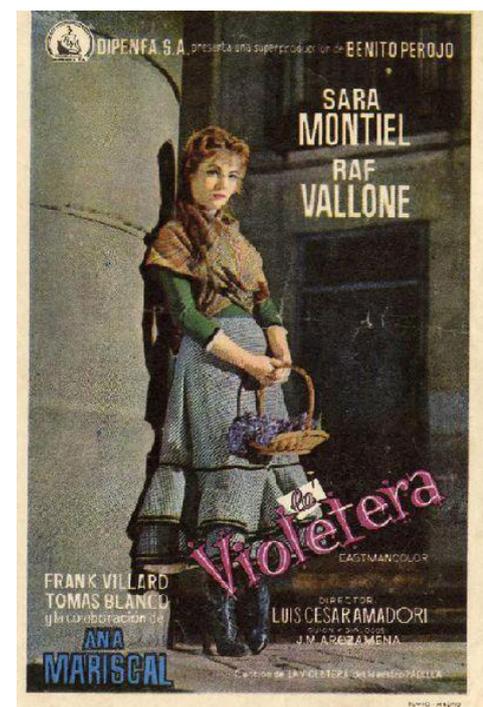
Emma Penella, Gustavo Rojo, Roberto Rey, Jesús Tordesillas, Matilde Muñoz Sampedro, Ángel Ter, Joaquín Roa, Aurora García Alonso, Laura Valenzuela, Luisa Hernan, Pilar Laguna, Barta Barri, Manuel Requena, Emilio Santiago, Vicente Soler, Erasmo Pascual, Julia Pacheco, María Cañete, Aníbal Vela, Montserrat Blanch, Rafael Cores, Isabel Alemany, Aníbal Vela, Laura Granados, Renato Mann



<b>Título</b>	<i>La violetera</i>
<b>Fecha de estreno</b>	6/04/1958 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama, musical
<b>Dirección</b>	Luis César Amadori
<b>Productora</b>	Producciones Benito Perojo
<b>Guion</b>	Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Juan Quintero
<b>Decorados</b>	Enrique Alarcón
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

#### Reparto

Sara Montiel, Raf Vallone, Ana Mariscal, Frank Villard, Tomás Blanco, Pastor Serrador, Tony Soler, Félix Fernández, Robert Pizani, Charles Fawcett, Aurora García Alonso, Julia Delgado Caro, Ana de Leyva, Vicente Soler, Rufino Inglés, Teófilo Palou, Emilio Alonso, Laura Valenzuela, Julio Gorostegui, Carmen Rodríguez Moreno, Blanquita Suárez, Nora Samso, Modesto Blanch, Rosa Fuster, María Gámez, María Francés

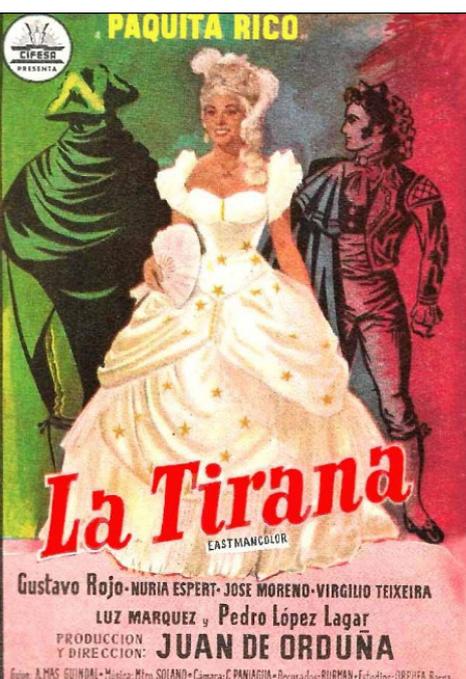




Título	<i>Aquellos tiempos del cuplé</i>
Fecha de estreno	6/04/1958 (Madrid)
Género	Comedia, musical
Dirección	José Luis Merino, Mateo Cano
Productora	Jorge Griñán P.C
Guion	José Luis Merino, Jorge Griñán, Jose Maria Iglesias, Alfonso Paso, Antonio Vich
Fotografía	Manuel Berenguer
Música	Manuel Monreal
Decorados	Eduardo Torre de la Fuente
Montaje	Julio Peña, Antonio Gimeno

#### Reparto

Lilían de Celis, Rafael Luis Calvo, Gérard Tichy, Manuel Monroy, Ángel Jordán, Rafael Bardem, Mario Berriatúa, José Calvo, Roberto Camardiel, Matilde Muñoz Sampedro, Felix de Pomés, Pastor Serrador, Josefina Serratos, Amelia de la Torre, José Aguilar, Tota Alba, Carmen Aldaco, Ángel Álvarez, Rafaela Aparicio, Manuel Arbó, Pedro Beltrán, Joaquín Bergía, Francisco Bernal, Xan das Bolas, Félix Briones, Joaquín Burgos, Pilar Caballero, Juanita Cáceres, Rodolfo del Campo, Juan Cazalilla, Lorenzo Cerrudo, Rafael Cores, Luciano Diaz, Joaquín Pérez Díaz, Pedro Fenollar, Celia Foster, Dolores García Morales, Manuel Gómez, Vicky Gómez...



Título	<i>La Tirana</i>
Fecha de estreno	23/12/1958 (Madrid)
Género	Drama
Dirección	Juan de Orduña
Productora	Orduña Films
Guion	Antonio Mas-Guindal
Fotografía	Cecilio Paniagua
Música	Juan Solano
Decorados	Sigfrido Burmann
Montaje	Antonio Cánovas

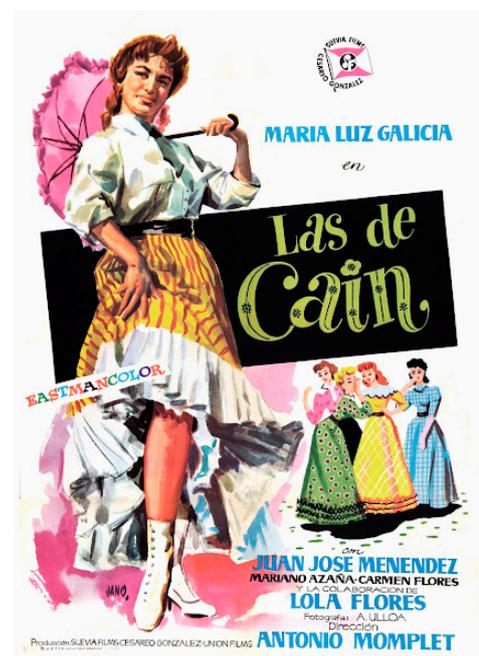
#### Reparto

Paquita Rico, Gustavo Rojo, José Moreno, Núria Espert, Virgilio Teixeira, Luz Márquez, Pedro López Lagar, Ricardo Hurtado, Vicky Lagos, Teresa del Río, Mario Beut, Mary Delgado, Marta Flores, Miguel Fleta, Consuelo de Nieva, Jesús Puche, María Saavedra, José María Cases, Mateo Guitart, Fortunato Bernal.

<b>Título</b>	<i>Las de Caín</i>
<b>Fecha de estreno</b>	8/01/1959 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, sainete
<b>Dirección</b>	Antonio Momplet
<b>Productora</b>	Suevia Films
<b>Guion</b>	José Santugini
<b>Fotografía</b>	Alejandro Ulloa
<b>Música</b>	Salvador Ruiz de Luna
<b>Decorados</b>	Sigfrido Burmann
<b>Montaje</b>	Teresa Alcocer

### Reparto

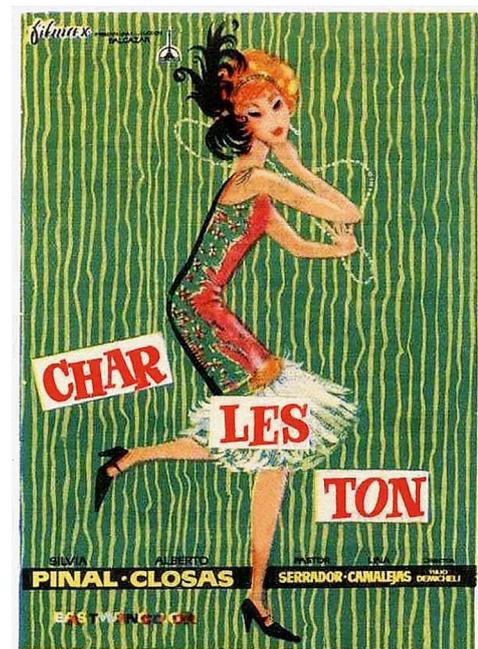
María Luz Galicia, Juanjo Menéndez, Mariano Azaña, Carmen Flores, Angela Pla, Lucía Prado, Rosario Maldonado, Maria Angeles Such, Fernando Guillén, Enrique Ávila, Mary Lamar, Lola Flores



<b>Título</b>	<i>Charlestón</i>
<b>Fecha de estreno</b>	1/06/1959 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Tulio Demicheli
<b>Productora</b>	Balcazar P.C (España), Oro Films (México)
<b>Guion</b>	Miguel Cussó, Muntañola, Tulio Demicheli
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Juan Durán Alemany
<b>Decorados</b>	Juan Alberto
<b>Montaje</b>	Juan Luis Oliver

### Reparto

Silvia Pinal, Alberto Closas, Lina Canalejas, Pastor Serrador, Carlos Casaravilla, Matilde Muñoz Sampedro, Carlos Lloret, Luis Orduña, Agata Liz, Cris Zabal, Edelmira Solanas, Lina Cuffi, Consuelo de Nieva, Juan Velilla, Berta Cambra, Felipe Valdés, Ramón Fernández, Francisco Pardo, Fernando Rubio Peña, Salvador Cadena.

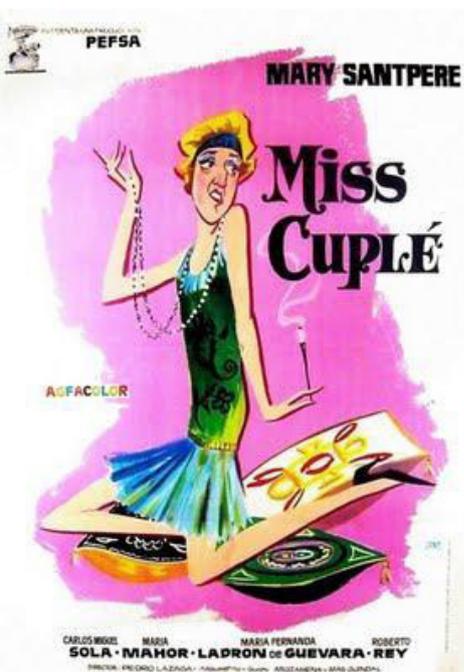




Título	<i>Y después del cuplé</i>
Fecha de estreno	20/08/1959 (Madrid)
Género	Comedia, musical
Dirección	Ernesto Arancibia
Productora	Hispaner Films P.C.
Guion	Luis Lucas, José Gallardo, Pío Ballesteros
Fotografía	Mario Pacheco
Música	José Pagán, Antonio Ramírez-Ángel
Decorados	Teddy Villalba
Montaje	Alfonso Santacana

#### Reparto

Marujita Díaz, Tony Leblanc, Guadalupe Muñoz Sampedro, Félix Fernández, Juan Calvo, Antonio Riquelme, Trini Montero, Carlota Bilbao.



Título	<i>Miss Cuplé</i>
Fecha de estreno	17/09/1959 (Madrid)
Género	Comedia dramática
Dirección	Pedro Lazaga
Productora	PEFSA
Guion	Antonio Mas-Guindal, Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
Fotografía	Federico G. Larraya
Música	Augusto Algueró
Decorados	Alfonso de Lucas
Montaje	Alberto González Nicolau

#### Reparto

Mary Santpere, Carlos Miguel Solá, María Mahor, María Fernanda Ladrón de Guevara, Roberto Rey, Marta Flores, Santiago Ontañón, Jesús Puche, Camino Delgado, Manuel Álvarez Insúa, Amparo Soto, Francisco Tuset, Jose Maria Labernie, Luis Fernando Navarro, Rosa Mateu, Maria Zaldivar, Josefina Robeda, Manuel Graneri, Jorge C Díaz, Miguel Muniesa, Josefina Tapias, Pedro Monje, Esperanza Hidalgo, Ramón Cazorla, Eugenia Roca, Jaime Masaguet.

Título	<i>La corista</i>
<b>Fecha de estreno</b>	30/05/1960 (Madrid) 5/12/1960 (Barcelona)
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	José M <sup>a</sup> Elorrieta
<b>Productora</b>	Producciones M.D.
<b>Guion</b>	José Manuel Iglesias
<b>Fotografía</b>	Alfonso Nieva
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Teddy Villalba
<b>Montaje</b>	Antonio Gimeno

### Reparto

Marujita Díaz, Espartaco Santoni, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manuel Gómez Bur, Félix Fernández, Antonio Riquelme, Paquito Cano, Luis Sánchez Polack, José Luis Coll, Julia Pachelo, Rafael Cores, Antonio Pérez, Eduardo Hernandez, Mara Lasso, Manuel Zarzo, José María Tasso.



Título	<i>La reina del Tabarín</i>
<b>Fecha de estreno</b>	14/11/1960 (Madrid) 24/11/1960 (Barcelona) 21/08/1961 (Sevilla)
<b>Género</b>	Comedia dramática
<b>Dirección</b>	Jesús Franco
<b>Productora</b>	Hispaner Films, CIFESA
<b>Guion</b>	Luis Lucas, José Gallardo
<b>Fotografía</b>	Antonio Macasoli
<b>Música</b>	Antonio Ramírez de Loaysa, Ángel Pagán, José Pagán
<b>Decorados</b>	Teddy Villalba
<b>Montaje</b>	Alfonso Santacana

### Reparto

Mikaela, Yves Massard, Juan Antonio Riquelme, Antonio Garisa, Alfredo Mayo, Danielle Godet, Mauricio Lapeña, Julio Riscal, Antonio Pérez, Manolo García, Mary Begoña, Ketty de La Camara, José María Lado





Título	<i>Mi último tango</i>
Fecha de estreno	29/08/1960 (Madrid)
Género	Comedia musical
Dirección	Luis César Amadori
Productora	Producciones Benito Perojo, Suevia Films
Guion	Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena, Luis César Amadori
Fotografía	Antonio L. Ballesteros
Música	Gregorio García Segura
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	Antonio Ramírez de Loaysa
<b>Reparto</b>	Sara Montiel, Maurice Ronet, Isabel Garcés, Milo Quesada, Laura Granados, Alfonso Godá, Luisa de Córdoba, Manuel Guitián, Rafael Bardem.



Título	<i>¡Adiós, Mimi Pompón!</i>
Fecha de estreno	21/02/1961 (Barcelona) 12/06/1961 (Madrid)
Género	Comedia
Dirección	Luis Marquina
Productora	CEA, Tarfe Films
Guion	Luis Marquina
Fotografía	José F. Aguayo
Música	Daniel Montorio
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	Julio Peña
<b>Reparto</b>	Silvia Pinal, Fernando Fernán-Gómez, Catalina Bárcena, José Luis López Vázquez, Manuel Collado, Carmen Bernardos, Amparo Baró, Antonio Ferrandis, Santiago Ontañón, José Orjas, Francisco Bernal, Rufino Inglés, Elena Puerto, Jose Maria Labernie, Ricardo Lillo.

<b>Título</b>	<i>Pecado de amor</i>
<b>Fecha de estreno</b>	14/12/1961 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Luis César Amadori
<b>Productora</b>	Producciones Benito Perojo, Cesáreo González P.C. (España), Trasmonde Film (Italia)
<b>Guion</b>	Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena, Luis César Amadori
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Enrique Alarcón
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

### Reparto

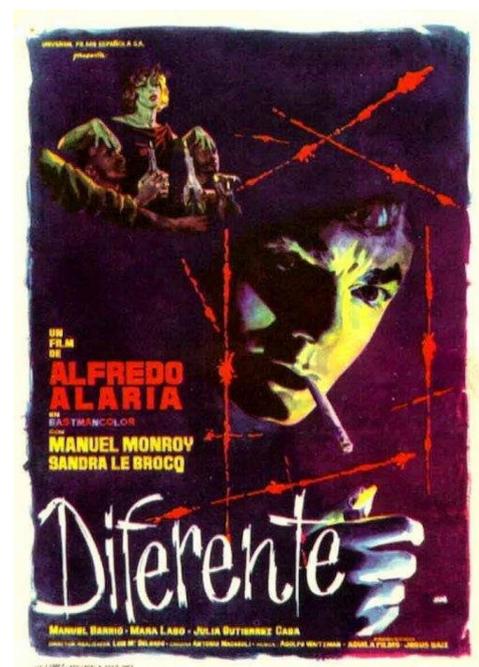
Sara Montiel, Reginald Kernan, Rafael Alonso, Mario Girotti, Gérard Tichy, Alexandra Panaro, Ana Maria Custodio, Ana María Noé.

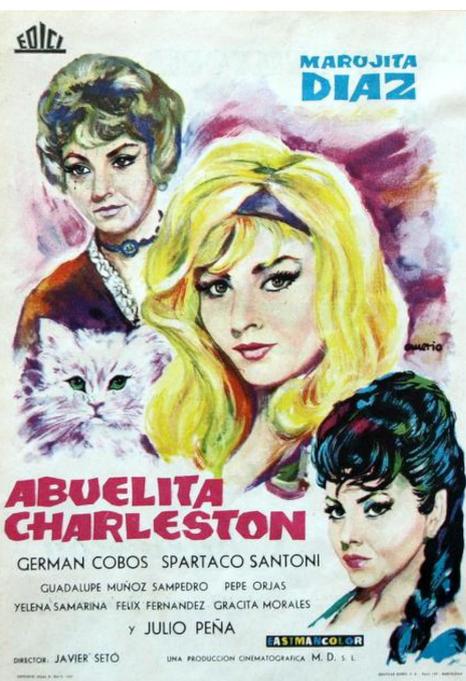


<b>Título</b>	<i>Diferente</i>
<b>Fecha de estreno</b>	1/02/1962 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama, fantástico, musical
<b>Dirección</b>	Luis M <sup>a</sup> Delgado
<b>Productora</b>	Águila Films
<b>Guion</b>	Luis M <sup>a</sup> Delgado, Alfredo Alaria, Jesús Sáiz, Jorge Griñán
<b>Fotografía</b>	Antonio Macasoli
<b>Música</b>	Adolfo Waitzman
<b>Decorados</b>	José Algueró
<b>Montaje</b>	Pablo G. del Amo

### Reparto

Alfredo Alaria, Manuel Monroy, Sandra Le Brocq, Manuel Barrio, Julia Gutiérrez Caba, Mara Lasso, Gracita Morales, Olvido Rodríguez, Marta Reves, Cándida Losada, Jesús Puente, Agustín González, Pilar Clemens, Pedro Beltrán, Queti Ariel, Agustín Bescos, Luis Rico, Victoria Ramblas, Enrique San Francisco, Pat Bedoye, Edmun Christmas, Edward Christmas, Jovita Luna, Inés Marco.





Título	<i>Abuelita charlestone</i>
Fecha de estreno	5/02/1962 (Madrid) 17/05/1962 (Barcelona)
Género	Comedia, musical
Dirección	Javier Setó
Productora	Producciones M.D.
Guion	Javier Setó, Federico Muelas
Fotografía	Antonio Macasoli
Música	Salvador Ruiz de Luna, Gregorio García Segura
Decorados	Augusto Lega
Montaje	Mercedes Alonso

### Reparto

Marujita Díaz, Germán Cobos, Espartaco Santoni, Julio Peña, Guadalupe Muñoz Sampedro, Yelena Samarina, Félix Fernández, Aurora de Alba, José Orjas, Gracita Morales, Luisa de Córdoba, Tota Alba, Pilar Gómez Ferrer, Rafaela Aparicio, Encarnita Abad, Erasmo Pascual, Goyo Lebrero, Mariano Ozores, Manuel Salguero, Joaquín Portillo.



Título	<i>Aprendiendo a morir</i>
Fecha de estreno	4/06/1962 (Madrid) 11/09/1962 (Barcelona)
Género	Drama, taurino
Dirección	Pedro Lazaga
Productora	Naga Films
Guion	Pedro Lazaga
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Antón García Abril
Decorados	Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa
Montaje	Alfonso Santacana

### Reparto

El Cordobés, Maruja Bustos, Ismael Merlo, Jesús Colomer, Manuel Zarzo, José Orjas, Félix Fernández, Elvira Quintillá, Paula Martel, Lina Yegros, Francisco Bernal, Jesús Puente.

<b>Título</b>	<i>La bella Mimi</i>
<b>Fecha de estreno</b>	18/06/1962(Barcelona) 1/04/1963 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	José M <sup>a</sup> Elorrieta
<b>Productora</b>	Unión C.C.
<b>Guion</b>	José María Elorrieta, José Antonio Verdugo Torres, José Luis Navarro, Federico de Urrutia, H. S Valdés
<b>Fotografía</b>	Alfonso Nieva
<b>Música</b>	Rafael Ibarbia, Federico de Urrutia
<b>Decorados</b>	Teddy Vilalba
<b>Montaje</b>	Gaby Peñalba

### Reparto

Queta Claver, Jaime Avellan, Antonio Almorós, María Esperanza Navarro, Pastor Serrador, Paquita Cano, Rosario Royo, Aníbal Vela, Beni Deus, Manuel Arbó, Ángel Álvarez, Rafael Cores, Antonio Garisa, Diana Lorys, Lepe, Soledad Miranda

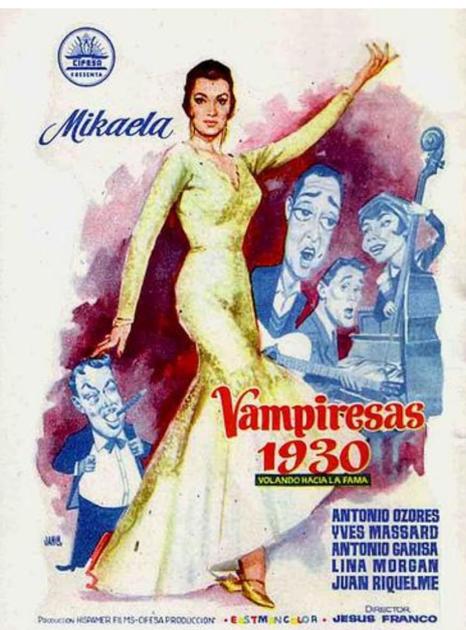


<b>Título</b>	<i>El balcón de la luna</i>
<b>Fecha de estreno</b>	1/10/1962 (Barcelona) 5/11/1962 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Luis Saslavsky
<b>Productora</b>	Sello Blanco, Cesáreo González P.C.
<b>Guion</b>	Luis Saslavsky, Tono, José M <sup>a</sup> Font, Jordi Feliu
<b>Fotografía</b>	Alejandro Ulloa
<b>Música</b>	Augusto Algeró
<b>Decorados</b>	Sigfrido Burmann
<b>Montaje</b>	Sara Ontañón

### Reparto

Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Leo Anchóriz, Paloma Valdés, María Asquerino, Manuel Monroy, Manuel Zarzo, Virgilio Teixeira, Guillermo Marín, Vicente Ros, José Prada, Yelena Samarina, Josefina Serratosa, Ángel Álvarez.





Título	<i>Vampiresas 1930</i>
Fecha de estreno	Sin datos (Realizada en 1962)
Género	Comedia
Dirección	Jesús Franco
Productora	Hispamer Films, CIFESA
Guion	Jesús Franco, M <sup>a</sup> del Carmen Martínez Román, Pío Ballesteros
Fotografía	Eloy Mella
Música	José Pagán, Antonio Ramírez-Ángel
Decorados	José Alguero, Jaime Pérez Cubero
Montaje	Alfonso Santacana

### Reparto

Mikaela, Antonio Ozores, Yves Massard, Antonio Garisa, Lina Morgan, Juan Antonio Riquelme, Félix Fernández, Antonio Giménez Escribano, Antonio Pérez, Manuel Alexandre, Mary Begoña, Ketty de La Camara.



Título	<i>Los guerrilleros</i>
Fecha de estreno	5/02/1963 (Madrid)
Género	Drama histórico
Dirección	Pedro L. Ramírez
Productora	Arturo González P.C., Alfredo Fraile P.C.
Guion	Pedro L. Ramírez, Antonio Mas-Guindal, Jesús María de Arozamena, Manuel Ruiz-Castillo
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Solano
Decorados	Francisco Canet
Montaje	José Antonio Rojo

### Reparto

Manolo Escobar, Rocío Jurado, Paula Martel, Jose Luis Pellicena, Gracita Morales, Manuel Gómez Bur, José Moreno, Rafael Durán, Alfredo Mayo, Lina Yegros, Daniel Martín, Antonio Quiros, Manuel Rojas, Josefina Serratos, Manuel Guitart, Pilar Gómez Ferrer, Miguel Angel Rodriguez, José Cuadros.

<b>Título</b>	<i>La reina del Chantecler</i>
<b>Fecha de estreno</b>	18/02/1963 (Madrid, Barcelona)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Rafael Gil
<b>Productora</b>	Suevia Films
<b>Guion</b>	Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena, Antonio Mas-Guindal
<b>Fotografía</b>	Mario Montuori
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Martín Zerolo
<b>Montaje</b>	Julio Peña

#### Reparto

Sara Montiel, Alberto de Mendoza, Luigi Giuliani, Greta Chi, Gérard Tichy, Amelia de la Torre, José María Seoane, Miguel Ligero.

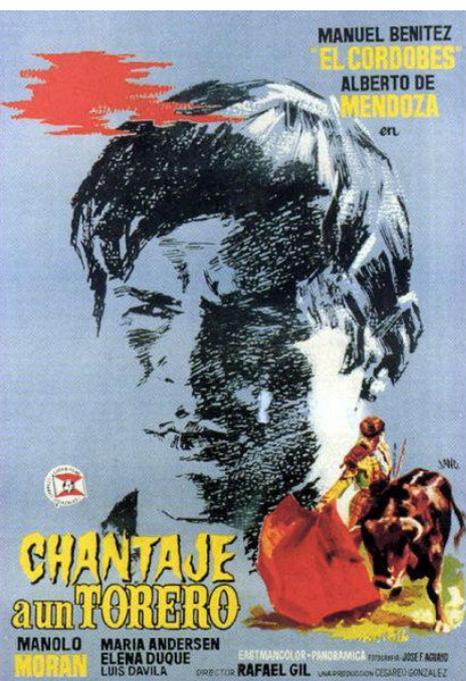


<b>Título</b>	<i>La casta Susana</i>
<b>Fecha de estreno</b>	14/04/1963 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Luis César Amadori
<b>Productora</b>	Producciones Benito Perojo, Cesáreo González P.C.
<b>Guion</b>	Luis César Amadori, José M <sup>a</sup> de Arozamena
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Juan Solano
<b>Decorados</b>	Enrique Alarcón
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

#### Reparto

Marujita Díaz, Isabel Garcés, Carlos Estrada, Rafael Alonso, Gracita Morales, Armand Mestral, Manuel Gil, Noel Roquevert, Frederic Duvalles, Chonette Lauret, José Orjas, Emilia Zambrano, Pepe Morales, Julio Gorostegui, José Costes.





Título	<i>Chantaje a un torero</i>
Fecha de estreno	14/06/1963 (Madrid)
Género	Drama, policíaco, taurino
Dirección	Rafael Gil
Productora	Cesáreo González P.C.
Guion	José López Rubio, José Vicente Puente
Fotografía	José F. Aguayo
Música	Gregorio García Segura
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	Antonio Ramírez de Loaysa
<b>Reparto</b>	El Cordobés, Alberto de Mendoza, Manolo Morán, Maria Andersen, Elena Duque, Luis Dávila, Jose Mata, Venancio Muro, Carlos Mendy, José María Seoane, Manuel Alexandre, Luis Induni, Antonio Casas, José María Caffarel, Yelena Samarina



Título	<i>Lulú/El globo azul</i>
Fecha de estreno	24/06/1963 (Madrid)
Género	Comedia, musical
Dirección	Javier Setó
Productora	Producciones M.D.
Guion	Javier Setó, Paulino Rodrigo Díaz
Fotografía	Mario Pacheco
Música	Gregorio García Segura
Decorados	Gil Parrondo, Luis Pérez Espinosa
Montaje	José Antonio Rojo
<b>Reparto</b>	Marujita Díaz, José Suárez, Oscar E. "Tranquilino" Tagliabue, Beni Deus, José Orjas, Guadalupe Muñoz Sampedro, Paco Morán, José Calvo, Francisco Bernal, Jorge Alsina, Emilio Lizares, Jaime Velasco, Jorge Oscar, Gene Reyes, Fernando Villena, Julián Molinamir, Luis Durás, Enrique San Francisco, Katira, María Isabel "Brutus" Lorenzo, Miguel Barreto.

<b>Título</b>	<i>Más bonita que ninguna</i>
<b>Fecha de estreno</b>	21/06/1965 (Madrid) 16/08/1965 (Barcelona)
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	Luis César Amadori
<b>Productora</b>	Cámara P.C.
<b>Guion</b>	Luis César Amadori Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
<b>Fotografía</b>	Alejandro Ulloa
<b>Música</b>	José Torregosa
<b>Decorados</b>	Eduardo de la Torre Fuente
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

#### Reparto

Rocío Dúrcal, Luigi Giuliani, Gracita Morales, María Luisa Merlo, Tomás Blanco, Paquito Cano, Jesús Puente, Tota Alba.



<b>Título</b>	<i>Mi canción es para ti</i>
<b>Fecha de estreno</b>	11/11/1965 (Sevilla) 14/02/1966 (Madrid) 28/02/1966 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Ramón Torrado
<b>Productora</b>	Arturo González P.C.
<b>Guion</b>	Ramón Perelló
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Daniel Montorio, Adolfo Ventas
<b>Decorados</b>	Franciso Canet
<b>Montaje</b>	Gaby Peñalba

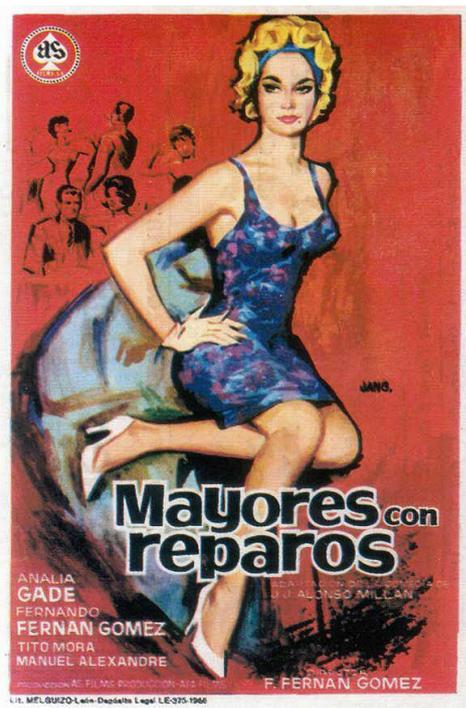
#### Reparto

Manolo Escobar, Ángel de Andrés, María Martín, Alejandra Nilo, María Isbert, Rafaela Aparicio, Ángel Soler, Ana María Spínola, Alfonso Rojas, Cristhoper Merrit, Eva Guerr, José Orjas, Ángel Álvarez, Virginia Lagos, Alfonso Estela, Eugenio Navarro, Antonio Burgos, Manuel Guitián, Luis Barbero, Antonio Cintado, Adolfo Torrado, Xan das Bolas, Pedro Sopena, Fabián Conde, Josefina Villalta, Emilio Ramos, Joaquín Burgos, Rufino Inglés, Enrique Pelayo, Ricardo Lillo, Rafael Alcantara, Luis Gaspar.





Título	<i>Un beso en el puerto</i>
Fecha de estreno	19/05/1966 (Madrid) 16/01/1967 (Barcelona)
Género	Comedia, musical
Dirección	Ramón Torrado
Productora	Arturo González P.C.
Guion	Ramón Torrado
Fotografía	Francisco Fraile
Música	Daniel Montorio
Decorados	Francisco Canet
Montaje	Gaby Peñalba
<b>Reparto</b>	Manolo Escobar, Ingrid Pitt, Antonio Ferrandis, Manuel Alexandre, Arturo Lopez, José Orjas, Joaquín Roa, María Isbert, Luis Induni, Mery Leiva, Aida Power, Luis Sánchez Polac.

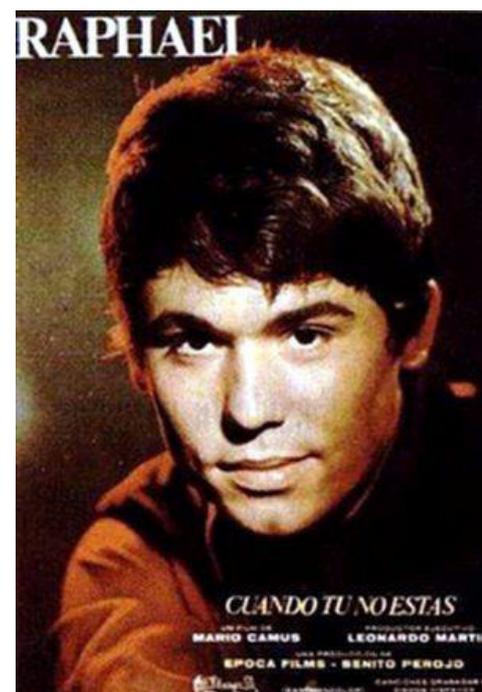


Título	<i>Mayores con reparos</i>
Fecha de estreno	12/11/1966 (Sevilla) 23/01/1967 (Madrid) 20/06/1967 (Barcelona)
Género	Comedia
Dirección	Fernando Fernán-Gómez
Productora	As Films Producción, Ada Films.
Guion	Fernando Fernán-Gómez
Fotografía	José F. Aguayo, Mario Pacheco
Música	Pedro Iturralde
Decorados	Santiago Ontañón
Montaje	Rosa G. Salgado
<b>Reparto</b>	Analía Gadé, Fernando Fernán-Gómez, Tito Mora, Manuel Alexandre, Antonio Cintado, Juan Lizarraga, José Montijano, Mercedes Aguirre, Cayetano Torregrosa, Angel Cabezas, Enrique Soto.

<b>Título</b>	<i>Cuando tú no estás</i>
<b>Fecha de estreno</b>	5/12/1966 (Barcelona) 12/12/1966 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Mario Camus
<b>Productora</b>	Época Films, Producciones Benito Perojo
<b>Guion</b>	Mario Camus, Leonardo Martín, Juan Cobos, Miguel Rubio
<b>Fotografía</b>	Juan Julio Baena
<b>Música</b>	Manuel Alejandro
<b>Decorados</b>	Antonio Cortés
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

#### Reparto

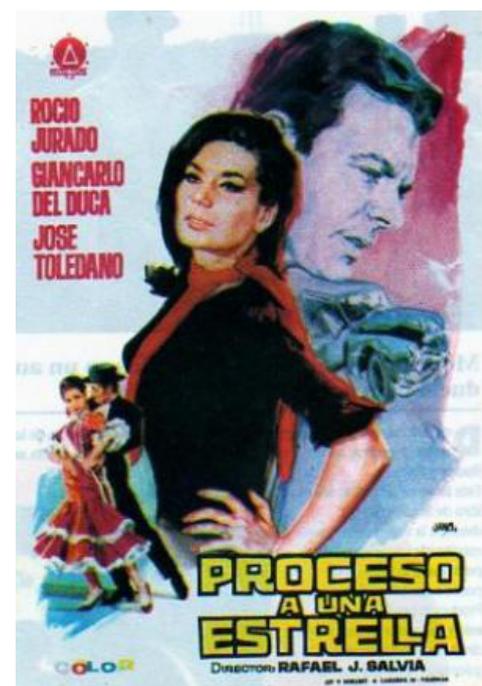
Raphael, Maria José Alfonso, Margaret B Peters, Ricardo Lucía, José Martín, Carlos Otero, Conchita Gomez Conde, Mari Paz Ballesteros, Raul Matas, Erasmo Pascual, Montserrat Julió.



<b>Título</b>	<i>Proceso a una estrella</i>
<b>Fecha de estreno</b>	Sin datos (Realizada en 1966)
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	Rafael J. Salvia
<b>Productora</b>	Leda Films
<b>Guion</b>	Rafael J. Salvia
<b>Fotografía</b>	Juan Jurado
<b>Música</b>	Manuel Quiroga
<b>Decorados</b>	José Antonio de la Guerra
<b>Montaje</b>	Mercedes Gimeno

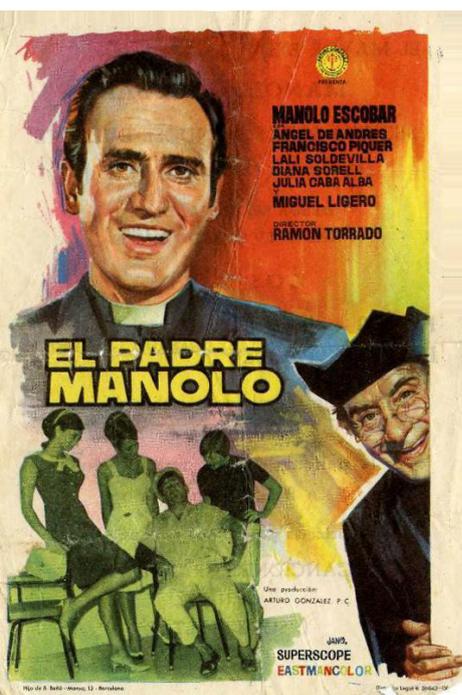
#### Reparto

Rocío Jurado, Giancarlo Del Duca, Jose Toledano, Carlos Ballesteros, Elena Espejo, Mariano Ozores, Maria Pinar, Tota Alba.





Título	<i>Buenos días, condesita</i>
Fecha de estreno	20/02/1967 (Madrid) 16/06/1967 (Barcelona)
Género	Comedia, musical
Dirección	Luis César Amadori
Productora	Cámara P.C.
Guion	Luis César Amadori José M <sup>a</sup> de Arozamena
Fotografía	Alejandro Ulloa
Música	José Torregosa
Decorados	Eduardo Torre de la Fuente
Montaje	Antonio Ramírez de Loaysa
<b>Reparto</b>	Rocío Dúrcal, Vicente Parra, Gracita Morales, Paquito Cano, Antonio Garisa, Carlos Casaravilla, Antonio Riquelme, Luis Morris, Aurora Redondo, Pilar Gomez Redondo, Josefina Serratos, Pilar Bardem, Nicolas Perchicot, Jesús Guzmán, Ana Maria Custodio.

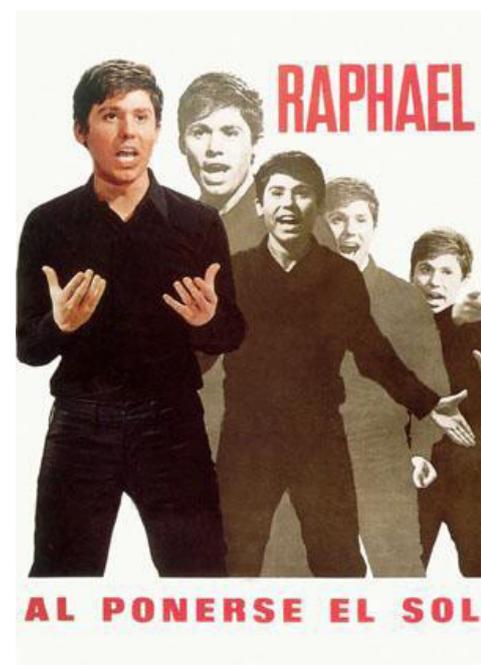


Título	<i>El padre Manolo</i>
Fecha de estreno	13/03/1967 (Sevilla) 13/03/1967 (Madrid)
Género	Comedia
Dirección	Ramón Torrado
Productora	Arturo González P.C.
Guion	Manuel Tamayo
Fotografía	Francisco Fraile
Música	Daniel Montorio
Decorados	Francisco Canet
Montaje	Gaby Peñalba
<b>Reparto</b>	Manolo Escobar, Miguel Liger, Ángel de Andrés, Francisco Piquer, Laly Soldevila, Mariano Vidal Molina, Jose Luis Lespes, Diana Sorrel.

<b>Título</b>	<i>Vestida de novia</i>
<b>Fecha de estreno</b>	2/10/1967 (Madrid) 29/01/1968 (Barcelona)
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	Ana Mariscal
<b>Productora</b>	Bosco Films
<b>Guion</b>	Rafael Sánchez Campoy, Ana María Rodríguez, Agustín Valdivieso de Ceballos
<b>Fotografía</b>	Valentín Javier
<b>Música</b>	Manuel Quiroga
<b>Decorados</b>	Augusto Lega
<b>Montaje</b>	Juan Pisón
<b>Reparto</b>	Ana Mariscal, Pedrito Rico, Massiel, Venancio Muro, Mercedes Barranco, José Luis Galiardo.



<b>Título</b>	<i>Al ponerse el sol</i>
<b>Fecha de estreno</b>	9/10/1967 (Madrid) 29/10/1967 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Mario Camus
<b>Productora</b>	Producciones Benito Perojo, Star Films.
<b>Guion</b>	Mario Camus, Leonardo Martín, Juan Cobos, Miguel RUBIO
<b>Fotografía</b>	Juan Julio Baena
<b>Música</b>	Antón García Abril
<b>Decorados</b>	Antonio Cortés
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa
<b>Reparto</b>	Raphael, Serena Vergano, Manuel Zarzo, Jesús Aristu, Erasmo Pascual, Carlos Otero, Elisa Mendez, José Marco, Juan Lizarraga, Julio Pérez-Tabernero, José Luis Lizalde, Manuel Escalera, Ana María Noé.





Título	<i>Pero... ¿en qué país vivimos!</i>
Fecha de estreno	27/10/1967 (Madrid)
Género	Musical
Dirección	José Luis Sáenz de Heredia
Productora	Arturo González P.C.
Guion	José Luis Sáenz de Heredia, José M <sup>a</sup> Pacheco
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Gregorio García Segura, María Cinta, Antonio Guijarro, Carlos Castellanos
Decorados	Ramiro Gómez
Montaje	José Luis Berlanga, Antonio Ramírez de Loaysa

### Reparto

Concha Velasco, Manolo Escobar, Alfredo Landa, Gracita Morales, Antonio Ferrandis, Joaquín Prat, José María Caffarel, Tomás Blanco.



Título	<i>Amor en el aire</i>
Fecha de estreno	25/12/1967 (Madrid) 10/06/1968 (Barcelona)
Género	Comedia, musical
Dirección	Luis César Amadori
Productora	Cámara P.C., Suevia Films (España), Argentina Sono Film (Argentina).
Guion	Luis César Amadori, Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
Fotografía	Antonio L. Ballesteros
Música	José Torregosa
Decorados	Eduardo Torre de la Fuente
Montaje	Antonio Ramírez de Loaysa

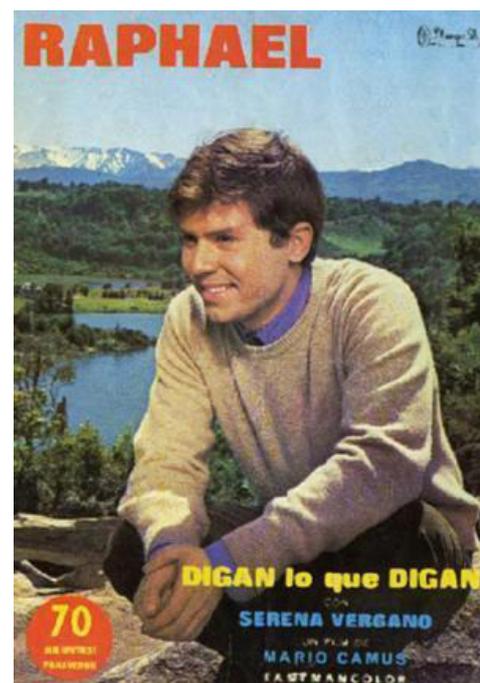
### Reparto

Rocío Dúrcal, Palito Ortega, Fernando Rey, Amalia de Isaura, José Sazatornil, Alberto Dalbes, Tomás Blanco, Manuel Alexandre, Cándida Losada, Charo García Ortega, Laly Soldevila, Rafaela Aparicio, Julio Gorostegui, Venancio Muro, Erasmo Pascual, Félix Dafauce, Pilar Gómez Ferrer, Elio Roca, Miguel Armario, Modesto Blanch, Alfredo Santacruz, Cris Huerta, Vicente Vega, Blaki, Maruja Recio, José L Blanco, Alberto Sola, Pepe Morales, David Areu, Manuel Luque, Patricia Loran, José Sepúlveda, Jose Maria Labernie, Agustín Bescos, Rafael Alcantara.

Título	<i>Digan lo que digan</i>
<b>Fecha de estreno</b>	14/04/1968 (Madrid) 20/05/1968 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Mario Camus
<b>Productora</b>	DIA P.C. (España), Argentina Sono Film (Argentina)
<b>Guion</b>	Antonio Gala, Miguel Rubio
<b>Fotografía</b>	Juan Julio Baena
<b>Música</b>	Antón García Abril, Manuel Alejandro (arreglos)
<b>Decorados</b>	Sin datos
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa, Jorge Gárate

### Reparto

Raphael, Serena Vergano, Ignacio Quirós, Susana Campos, Darío Vittori, Hernán Guido, Emilio Losada, Aldo Bigatti, Enrique San Miguel, Abel Ferrer, Héctor Biuchet, Ricardo Canepa, Alicia Duncan.

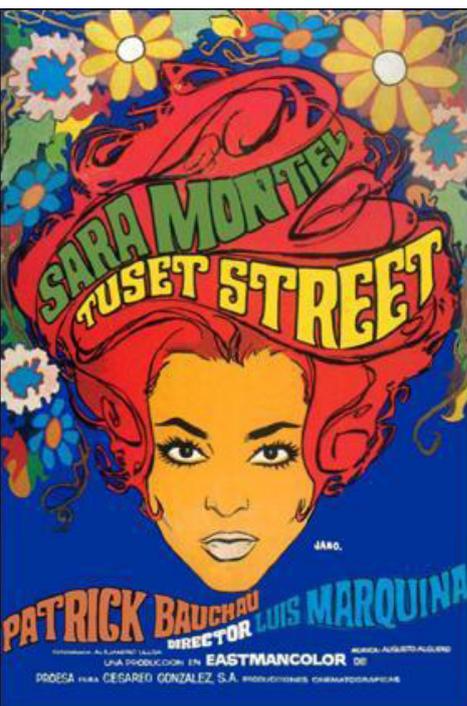


Título	<i>La vil seducción</i>
<b>Fecha de estreno</b>	11/10/1968 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	José M <sup>a</sup> Forqué
<b>Productora</b>	Orfeo P.C.
<b>Guion</b>	José M <sup>a</sup> Forqué, Juan José Antonio Millán, Juan Cobos
<b>Fotografía</b>	Francisco Sempere
<b>Música</b>	Lou Bennett
<b>Decorados</b>	Wolfgang Burmann
<b>Montaje</b>	Mercedes Alonso

### Reparto

Analia Gadé, Fernando Fernán-Gómez, Milagros Leal, José Sazatornil, José Orjas, José Alfayate.





Título	<i>Tuset Street</i>
Fecha de estreno	16/10/1968 (Madrid)
Género	Melodrama, musical
Dirección	Luis Marquina
Productora	Proesa
Guion	Rafael Azcona, Jorge Grau
Fotografía	Aleandro Ulloa
Música	Augusto Algueró, Gregorio García Segura (arreglos)
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	José Luis Matesanz

#### Reparto

Sara Montiel, Patrick Bauchau, Teresa Gimpera, Jacinto Esteva, Luis García Berlanga, Jaume Picas, Tomás Torres, Adrià Gual, Oscar Pellicer, Francisco Barbara, Milagros Guijarro.



Título	<i>El golfo</i>
Fecha de estreno	17/03/1969 (Madrid) 7/07/1969 (Barcelona)
Género	Musical
Dirección	Vicente Escrivá
Productora	Aspa P.C. (España), Cime Films (México)
Guion	Vicente Escrivá
Fotografía	Juan Julio Baena
Música	Manuel Alejandro
Decorados	Octavo Ocampo
Montaje	José Antonio Rojo, José Munguía, Pedro del Rey

#### Reparto

Raphael, Shirley Jones, Ahui Camacho, Pedro Armendáriz, Héctor Suárez, Patricia Moran, José Gálvez, Pinki Peralta, Gilberto Roman, María Luisa Alcalá, Jesús Casillas, Guillermo Rivas, Ana Martín.

Título	<i>Relaciones casi públicas</i>
<b>Fecha de estreno</b>	28/04/1969 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Productora</b>	Arturo Fernández P.C.
<b>Guion</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Fotografía</b>	Alfredo Fraile
<b>Música</b>	Augusto Algueró
<b>Decorados</b>	Ramiro Gómez
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

#### Reparto

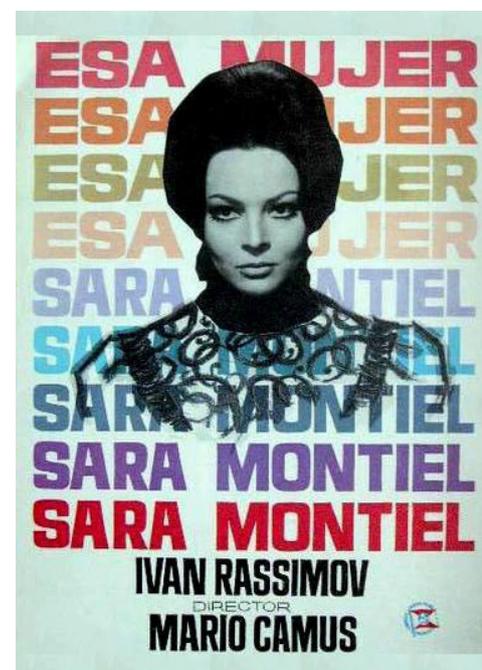
Manolo Escobar, Concha Velasco, José Sacristán, Concha Goyanes, Pedro Porcel, Ángel de Andrés, Manuel Alexandre.

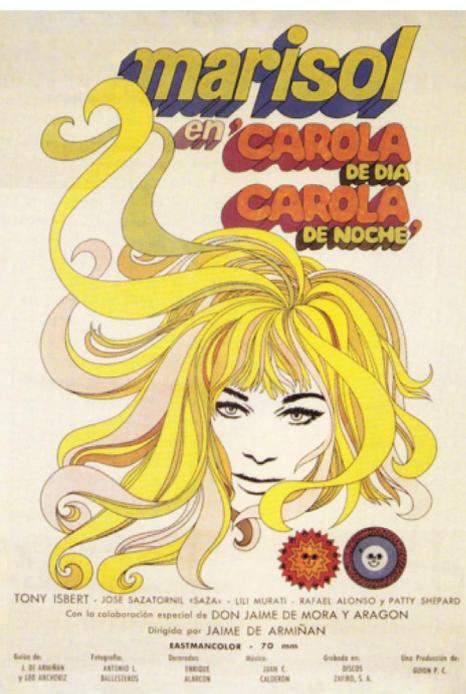


Título	<i>Esa mujer</i>
<b>Fecha de estreno</b>	12/05/1969 (Valencia) 30/05/1969 (Madrid) 1/09/1969 (Barcelona)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Mario Camus
<b>Productora</b>	Proesa, Cesáreo González P.C.
<b>Guion</b>	Antonio Gala
<b>Fotografía</b>	Christian Matras
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Antonio Cortés
<b>Montaje</b>	José Luis Matesanz

#### Reparto

Sara Montiel, Ivan Rassimov, Cándida Losada, Marcela Yurfa, Hugo Blanco, José Marco Davó, Jesús Aristu, Ricardo Díaz, Patricia Nigel, Marta Reves, Matilde Muñoz Samp Pedro, Fernando Hilbeck, William Layton, Vicente Vega, Carlos Otero, Francisco Merino, José Orjas, Ángel Álvarez, María Vico, Javier de Rivera, José Segura, Elsa Zabala, Ramón Centenero, Omar Pérez, Francisco Guijar, Antonio Costafreda, Miguel Ángel Paz, José Luis Lizalde.





Título	<i>Carola de día, Carola de noche</i>
Fecha de estreno	29/07/1969 (Barcelona) 25/08/1969 (Madrid)
Género	Comedia, musical
Dirección	Jaime de Armiñán
Productora	Guion P.C.
Guion	Jaime de Armiñán, Leo Anchóriz
Fotografía	Antonio L. Ballesteros
Música	Juan Carlos Calderón
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	José Antonio Rojo

### Reparto

Marisol, Tony Isbert, José Sazatornil, Lili Murati, Rafael Alonso, Mariano Vidal Molina, Patty Shepard, Jaime de Mora y Aragón, Verónica Luján, Albert Gemar, José Luis Coll, Venancio Muro, Teresa Hurtado, Emilio Laguna, José Orjas, Leo Anchóriz, Amparo Baró, Fernando Fernán-Gómez, Emilio Gutiérrez Caba, Luis Morris, Marisa Paredes, Mónica Randall, José María Rodero, Chicho Ibáñez Serrador, José María Gironella.



Título	<i>El ángel</i>
Fecha de estreno	20/10/1969 (Barcelona) 27/10/1969 (Madrid)
Género	Drama, musical
Dirección	Vicente Escrivá
Productora	Aspa P.C.
Guion	Vicente Escrivá
Fotografía	Juan Julio Baena
Música	Gregorio García Segura
Decorados	Wolfgang Burmann
Montaje	Juan Sierra

### Reparto

Raphael, Anna Gael, Héctor Suárez, Roberto Camardiel, José Ramón Giner, José Sacristán, Ana Maria Custodio, Rafael Alonso, Maria Isabel Pallares, Franco Pesce, Víctor Israel, José Bastida, David Areu, Rafael Hernández, José Truchado, Fernando Sánchez Polack, Mercedes Parra, Fabián Conde, Mari Carmen Fleta, Guillermo Méndez, Alfredo Santacruz, Javier de Rivera, Luis Bar Boo, Maria Saavedra, Pedro Sempson.

<b>Título</b>	<i>Juicio de faldas</i>
<b>Fecha de estreno</b>	1/12/1969 (Madrid) 8/12/1969 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Productora</b>	Arturo Fernández P.C.
<b>Guion</b>	José Luis Sáenz de Heredia Rafael J. Salvia
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Eduardo Torre de la Fuente
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

### Reparto

Concha Velasco, Manolo Escobar, José Sazatornil, Antonio Ozores, Gracita Morales, Guadalupe Muñoz Sampedro, Perla Cristal, Tony Soler, Manolo Otero, Luis Sánchez Polack, José Luis Coll, Erasmo Pascual, José María Tasso, Tomás Blanco, José Orjas, Gabriel Llopart, Bárbara Lys, Jesús Guzmán, Xan das Bolas.



<b>Título</b>	<i>Las Leandras</i>
<b>Fecha de estreno</b>	11/12/1969 (Barcelona) 22/12/1969 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Eugenio Martín
<b>Productora</b>	Cámara P.C., Suevia Films
<b>Guion</b>	Eugenio Martín, Vicente Coello, Santiago Moncada, Jesús M <sup>a</sup> de Arozamena
<b>Fotografía</b>	Christian Matras
<b>Música</b>	Francisco Alonso, Gregorio García Segura (arreglos)
<b>Decorados</b>	Wolfgang Burmann
<b>Montaje</b>	Pablo G. del Amo

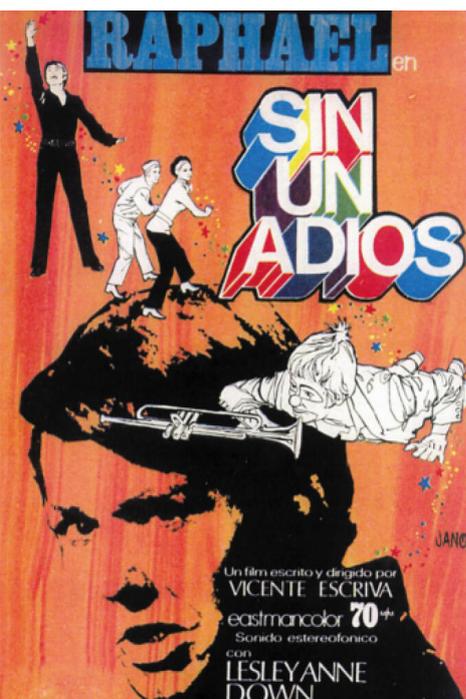
### Reparto

Rocío Dúrcal, Alfredo Landa, Isabel Garcés, José Sazatornil, Celia Gámez, Jeremy Bulloch, Juanito Navarro, Antonio Garisa, Valentín Tornos, José María Tasso, Tito Medrano, Goyo Lebrero, Venancio Muro.





Título	<i>El relicario</i>
Fecha de estreno	29/03/1970
Género	Drama
Dirección	Rafael Gil
Productora	Coral P.C.
Guion	Rafael J. Salvia
Fotografía	José F. Aguayo
Música	José Padilla, Manuel Parada
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	José Luis Matesanz
<b>Reparto</b>	Carmen Sevilla, Arturo Fernández, Miguel Mateo, Manuel Gómez Bur, Amparo Martí, Rafael Alonso.



Título	<i>Sin un adiós</i>
Fecha de estreno	17/09/1970
Género	Comedia, musical
Dirección	Vicente Escrivá
Productora	Aspa P.C.
Guion	Vicente Escrivá
Fotografía	Raúl Pérez Cubero
Música	Waldo de los Ríos
Decorados	Ramiro Gómez
Montaje	Pedro del Rey
<b>Reparto</b>	Raphael, Lesly Anne Down, Antonio Pica, Elena María Tejeiro, Mabel Karr, Perla Cristal, Cándida Losada, Nélica Quiroga, María Rivas, Yelena Samarina, Maite Tojar, José Bastida, Andrés Resino, Paloma Juanes, María Luisa Tovar.

<b>Título</b>	<i>En un lugar de la Manga</i>
<b>Fecha de estreno</b>	12/10/1970 (Madrid) 30/11/1970 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Mariano Ozores
<b>Productora</b>	Arturo Fernández P.C.
<b>Guion</b>	Mariano Ozores
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Adolfo Waitzman
<b>Decorados</b>	Adolfo Cofiño
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa
<b>Reparto</b>	Concha Velasco, Manolo Escobar, José Luis López Vázquez, Manuel Gómez Bur, Gracita Morales, Joaquín Roa, Luis Sánchez Polack, José Luis Coll, Rafael Hernández, Goyo Lebrero, Álvaro de Luna, José María Caffarel, Juan Cazalilla, Narciso Rivas, José María Tasso.



<b>Título</b>	<i>Pierna creciente, falda menguante</i>
<b>Fecha de estreno</b>	25/12/1970 (Madrid) 24/02/1971 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Javier Aguirre
<b>Productora</b>	Ágata P.C.
<b>Guion</b>	José Luis Dibildos, Antonio Mingote
<b>Fotografía</b>	Rafael de Casenave
<b>Música</b>	Adolfo Waitzman
<b>Decorados</b>	Adolfo Cofiño
<b>Montaje</b>	Petra de Nieva
<b>Reparto</b>	Laura Valenzuela, Fernando Fernán-Gómez, Emma Cohen, Isabel Garcés, José Sacristán, Manuel Gil.





## TOPICAL SPANISH

Título	<i>Topical Spanish</i>
<b>Fecha de estreno</b>	4/03/1971 (VIII Semana del Cine Español) 17/10/1973 (Madrid) 17/08/1976 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Ramón Masats
<b>Productora</b>	Estela Films
<b>Guion</b>	Ramón Masats Chumy Chúmez
<b>Fotografía</b>	Juan Amorós
<b>Música</b>	José Casas Augé
<b>Decorados</b>	Sin datos
<b>Montaje</b>	Teresa Alcover

### Reparto

Víctor Petit, Guillermina Motta, Maria Zaldivar, José Sazatornil, Jesus Seminario, Juan Carlos Serrano, Jose Escribano, Jose Castillo.

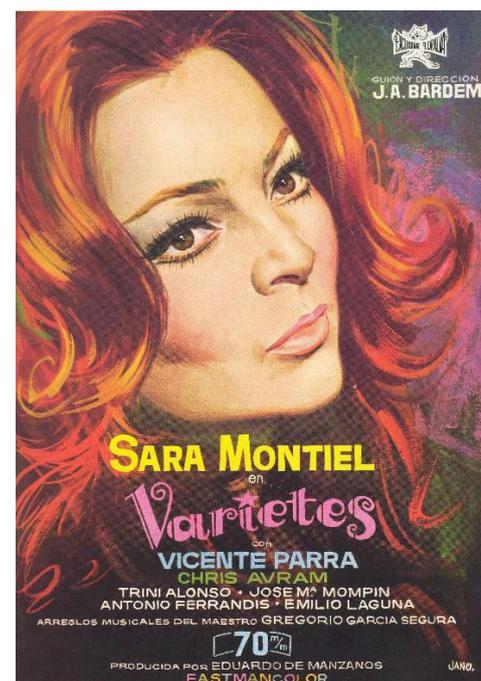
Título	<i>Una chica casi decente</i>
<b>Fecha de estreno</b>	6/08/1971 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Germán Lorente
<b>Productora</b>	Films 70
<b>Guion</b>	Germán Lorente, Rafael J. Salvia, Ángel G. Gauna
<b>Fotografía</b>	Raúl Artigot
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Pablo Gago
<b>Montaje</b>	José Luis Matesanz

### Reparto

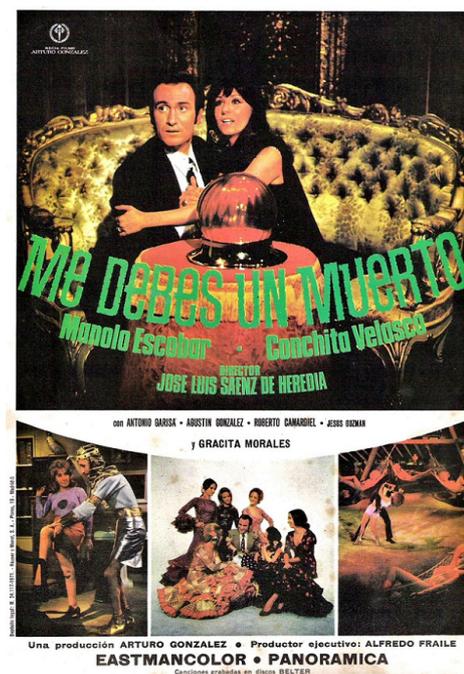
Rocío Jurado, Adolfo Celi, Máximo Valverde, Mirta Miller, Luis Sánchez Polack, José Luis Coll, Manuel Gómez Bur, María Isbert, Juanito Navarro, Mary Paz Pondal, Rafael Hernández, Tomás Blanco, Manuel de Blas, Frank Braña, José Orjas, Alfonso del Real, Ángel Álvarez, Víctor Israel, Xan das Bolas.

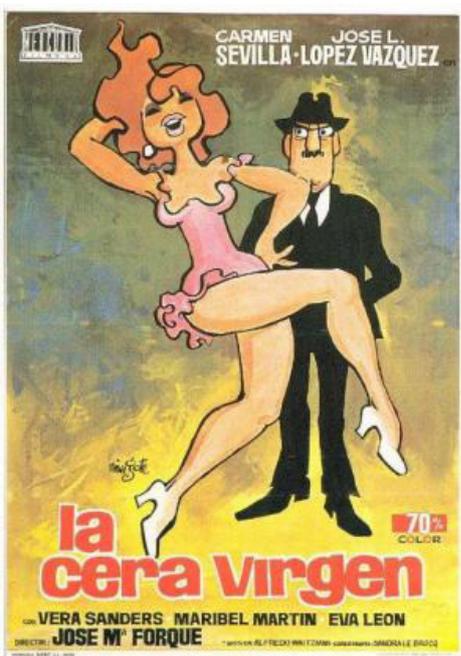


Título	<i>Varietés</i>
<b>Fecha de estreno</b>	4/10/1971 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Juan Antonio Bardem
<b>Productora</b>	Copercines, Exclusivas Floralva
<b>Guion</b>	Juan Antonio Bardem
<b>Fotografía</b>	Christian Matras
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Santiago Ontañón
<b>Montaje</b>	Antonio Gimeno
<b>Reparto</b>	Sara Montiel, Vicente Parra, Chris Auram, Trini Alonso, José María Mompín, Antonio Ferrandis.



Título	<i>Me debes un muerto</i>
<b>Fecha de estreno</b>	31/01/1972 (Barcelona) 21/02/1972 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Productora</b>	Arturo González P.C.
<b>Guion</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Adolfo Cofiño
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo
<b>Reparto</b>	Concha Velasco, Manolo Escobar, Antonio Garisa, Agustín González, Roberto Camardiel, Jesús Guzmán.





Título	<i>La cera virgen</i>
<b>Fecha de estreno</b>	21/02/1972 (Madrid) 12/06/1972 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	José M <sup>a</sup> Forqué
<b>Productora</b>	Orfeo P.C.
<b>Guion</b>	Rafael Azcona, José M <sup>a</sup> Forqué, Florentino Soria
<b>Fotografía</b>	Manuel Berenguer
<b>Música</b>	Adolfo Waitzman
<b>Decorados</b>	José Manuel Dorado
<b>Montaje</b>	Mercedes Alonso

### Reparto

Carmen Sevilla, José Luis López Vázquez, Vera Sanders, Maribel Martín, Eva León, Gogo Rojo, Julia Caba Alba, Alfonso del Real, Valentín Tornos, Francisco Algora, Manuel Alexandre, Carlos Vassallo.



Título	<i>Entre dos amores</i>
<b>Fecha de estreno</b>	27/11/1972 (Barcelona) 22/03/1973 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Luis Lucía
<b>Productora</b>	Arturo González P.C. (España), Producciones Gonzalo Elvira (México)
<b>Guion</b>	José Luis Colina
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Adolfo Cofiño
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo, Eduardo Biurrun

### Reparto

Manolo Escobar, Irán Eory, Isabel Garcés, Alfredo Mayo, Inma de Santis, María Elena Marqués, Fernando Expósito, Carlos Coque, Jorge Matamoros, Babel Ramos, Vicente Roca, Ramón Lillo, José Canalejas, Saturno Cerra, Pedro Fernandez.

Título	<i>Casa Flora</i>
<b>Fecha de estreno</b>	5/02/1973 (Madrid) 19/02/1973 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Ramón Fernández
<b>Productora</b>	Moviola Films
<b>Guion</b>	Juan José Alonso Millán
<b>Fotografía</b>	Hans Burmann
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Wolfgang Burmann
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo

### Reparto

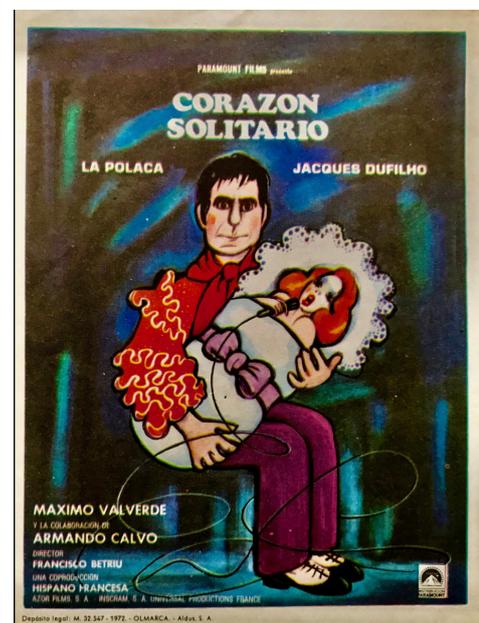
Lola Flores, Máximo Valverde, Amparo Soler Leal, Antonio Garisa, Rafael Alonso, Arturo Fernández, Ángel de Andrés, Estrellita Castro, Manuel Gómez Bur, Fernando Santos, Concha Marquez, Ethel Rojo, Isabel Garcés, Carlos Larrañaga, Pedro Mari Sánchez, Gogo Rojo, Eva León.



Título	<i>Corazón solitario</i>
<b>Fecha de estreno</b>	17/05/1973 (Barcelona) 23/07/1973 (Madrid)
<b>Género</b>	Parodia
<b>Dirección</b>	Francesc Betriu
<b>Productora</b>	Azor Films, In-Scram (España), Universal Productions France (Francia)
<b>Guion</b>	Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis García Sánchez
<b>Fotografía</b>	José Luis Alcaine
<b>Música</b>	Carmelo Bernaola
<b>Decorados</b>	Elisa Ruiz
<b>Montaje</b>	Pablo G. del Amo

### Reparto

La Polaca, Jacques Dufilho, Máximo Valverde, Armando Calvo, Queta Claver, Luis Ciges, Manuel Alexandre, Jose Franco, Juan José Otegui, Ángel Álvarez, María Isbert, Gloria Berrocal, Antonio Requena, Virginia García Moreno, Antonio Gamero, A Casco Ramos, Ángel Ter, Pablo Hoyos, Pablo Hoyos (hijo), María Elena Flores, Francisco Nieva, Mapi.





Título	<i>Volveré a nacer</i>
Fecha de estreno	23/09/1973 (Madrid) 5/11/1973 (Barcelona)
Género	Drama
Dirección	Javier Aguirre
Productora	Producciones Benito Perojo (España), Producciones Escorpión (México)
Guion	Antonio Fos, Gabriel Moreno-Burgos Suárez, Alfredo Tocado
Fotografía	Raúl Pérez Cubero
Música	Alonso Santisteban
Decorados	Román Calatayud
Montaje	Petrita de Nieva

#### Reparto

Raphael, Isele Vega, Héctor Suárez, Verónica Castro, Alfredo Mayo, Armando Silvestre.



Título	<i>Me has hecho perder el juicio</i>
Fecha de estreno	18/10/1973 (Madrid) 26/11/1973 (Barcelona)
Género	Comedia, musical
Dirección	Juan de Orduña
Productora	Arturo González P.C.
Guion	José María Palacio
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	Gregorio García Segura
Decorados	Adolfo Cofiño
Montaje	José Antonio Rojo

#### Reparto

Manolo Escobar, Paca Gabaldón, Antonio Casal, Ágata Lys, Roberto Camardiell, Laly Soldevila, Ángel de Andrés, José Sazatornil, Andrés Pajares, Juanito Navarro, Florinda Chico, María Silva, Lola Lemos, Asunción Molero, Antonio Puga, Ángel Terrón, Debora Rey, Antonio Alfonso, Norma Castell, Lucio Romero, Jose María Íñigo, Luis Barbero, Ernesto Vañes, Carmen Martínez Sierra, José Riesgo, Goyo Lebrero, Roberto Daniel, Pilar Vela, Agustín Bescos, Mery Leiva, Luis Barboo, Maruja Argota, Luis Rivera, Antonio Márquez.

<b>Título</b>	<i>La chica del Molino Rojo</i>
<b>Fecha de estreno</b>	22/12/1973 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Eugenio Martín
<b>Productora</b>	José Frade P.C.
<b>Guion</b>	Santiago Moncada
<b>Fotografía</b>	Fernando Arribas
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Gil Parrondo
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo

#### Reparto

Marisol, Renaud Verley, Mel Ferrer, Manuel de Blas, Silvia Tortosa, Mirta Miller, Bárbara Rey, Nené Morales, Norma Kastel, Eduardo Calvo, Víctor Israel, Mabel Escaño.

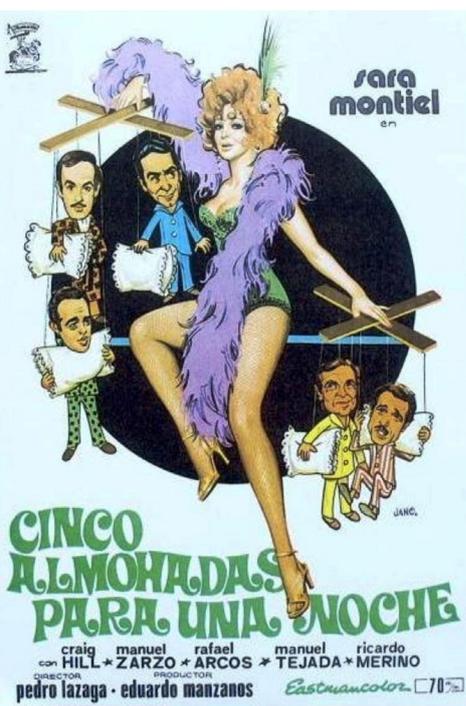


<b>Título</b>	<i>Mi hijo no es lo que parece</i>
<b>Fecha de estreno</b>	13/04/1974 (Madrid, Barcelona)
<b>Género</b>	Musical
<b>Dirección</b>	Angelino Fons
<b>Productora</b>	Cámara P.C.
<b>Guion</b>	Juan José Daza, José Ruiz
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Wolfgang Burmann
<b>Montaje</b>	Pablo G. del Amo

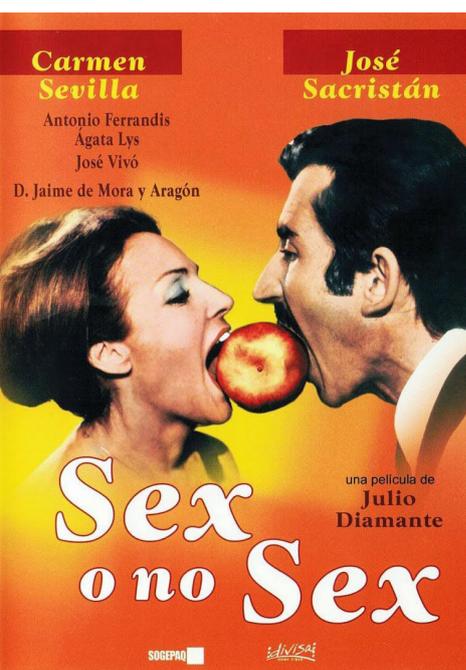
#### Reparto

Celia Gámez, Esperanza Roy, José Sazatornil, Jorge Lago, Milagros Leal, Manuel Summers.





<b>Título</b>	<i>Cinco almohadas para una noche</i>
<b>Fecha de estreno</b>	7/06/1974 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Pedro Lazaga
<b>Productora</b>	Aldebarán Films
<b>Guion</b>	José Luis Navarro, Rafael Romero-Marchent
<b>Fotografía</b>	Juan Gelpi
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Jaime Pérez Cubero, José Luis Galicia
<b>Montaje</b>	Antonio Gimeno
<b>Reparto</b>	Sara Montiel, Craig Hill, Manuel Zarzo, Rafael Arcos, Ricardo Merino, Manuel Tejada, Perla Cristal, Víctor Barrera, María Bassó, Tota Alba, Carmen Martínez Sierra, Juana Azorin, Erasmo Pascual, Miguel del Castillo, Saturno Cerra, Adriano Domínguez, Nérida Quiroga, Diana Sorel, Xan das Bolas, Antonio del Real.



<b>Título</b>	<i>Sex o no sex</i>
<b>Fecha de estreno</b>	5/09/1974 (Madrid) 28/10/1974 (Barcelona)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Julio Diamante
<b>Productora</b>	Alexandra Films, CB Films
<b>Guion</b>	Julio Diamante
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Carmelo Bernaola
<b>Decorados</b>	Gumersindo Andrés
<b>Montaje</b>	Pablo G. del Amo
<b>Reparto</b>	Carmen Sevilla, José Sacristán, Antonio Ferrandis, Ágata Lys, Lola Gaos, Jaime de Mora y Aragón, José Vivó.

<b>Título</b>	<i>Cuando los niños vienen de Marsella</i>
<b>Fecha de estreno</b>	12/11/1974 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Productora</b>	Arturo González P.C.
<b>Guion</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Fotografía</b>	Emilio Foriscot
<b>Música</b>	Manuel Cubedo, Joan Barcons
<b>Decorados</b>	Adolfo Cofiño
<b>Montaje</b>	Antonio Ramírez de Loaysa

### Reparto

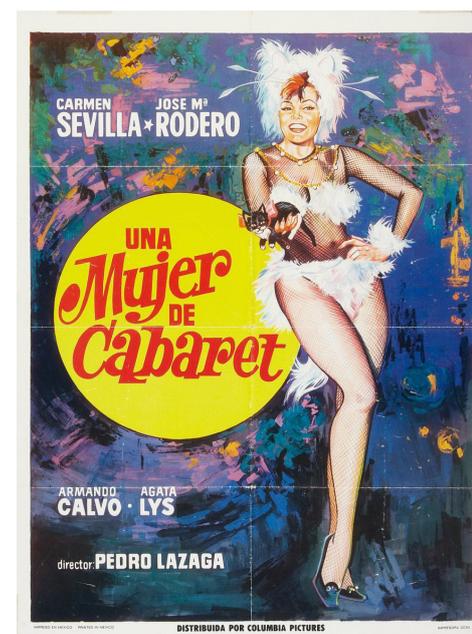
Manolo Escobar, Sara Lezana, Antonio Garisa, Tina Sáinz, José Guardiola, Luis Varela, Florinda Chico, Josele Román, Xan das Bolas, Luis Marín, Antonio Alfonso, Francisco Nieto, Gustavo Ré, Pilar Cansino, Fernando Sánchez Polack, Ramon Corroto, Jose Franco, Miguel Angel, Antonio Puga, Beni Deus, Adolfo Thous, Antonio Cintado, Rafael Albaicín, Isabel Gallardo, José Riesgo, Manuel Guitián, Ernesto Vañes, Juan Patiño, Rafael Vaquero, Raquel Martín, Marisol Pintado, Alfredo Fraile Peña, Jaime Fraile Peña.

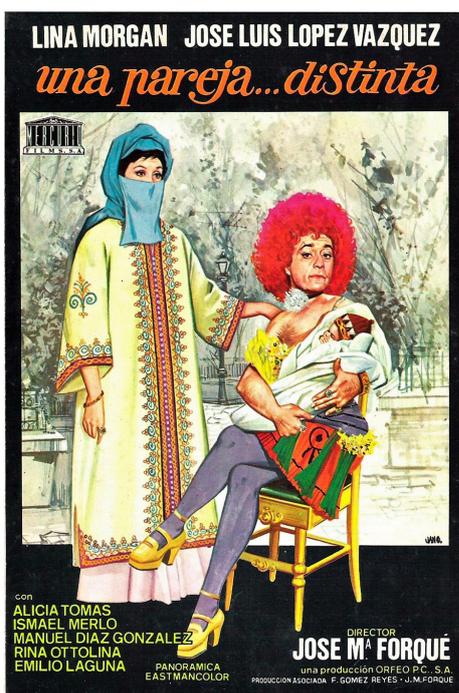


<b>Título</b>	<i>Una mujer de cabaret</i>
<b>Fecha de estreno</b>	2/12/1974 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Pedro Lazaga
<b>Productora</b>	Aldebarán Films
<b>Guion</b>	Pedro Lazaga, Miguel Rubio, Juan Cobos
<b>Fotografía</b>	Antonio L. Ballesteros
<b>Música</b>	Augusto Algueró
<b>Decorados</b>	Jaime Pérez Cubero, José Luis Galicia
<b>Montaje</b>	Antonio Gimeno

### Reparto

Carmen Sevilla, José María Rodero, Armando Calvo, Mario Álex, Ágata Lys, Ricardo Tundidor.





Título	<i>Una pareja... distinta</i>
Fecha de estreno	16/12/1974 (Madrid) 19/07/1975 (Barcelona)
Género	Comedia
Dirección	José M <sup>a</sup> Forqué
Productora	Orfeo P.F.
Guion	José M <sup>a</sup> Forqué, Hermógenes Sáinz
Fotografía	Vicente Minaya
Música	Adolfo Waitzmann
Decorados	Luis Vázquez
Montaje	Mercedes Alonso

### Reparto

Lina Morgan, José Luis López Vázquez, Ismael Merlo, Manuel Díaz González, Emilio Laguna, Rina Ottolina.



Título	<i>Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe</i>
Fecha de estreno	19/02/1975 (Madrid)
Género	Comedia
Dirección	Antonio Drove
Productora	Ágata Films
Guion	José Luis Dibildos, Manuel Summers, Chumy Chúmez, José Luis Garcí
Fotografía	Manuel Rojas Hidalgo
Música	Carmelo Bernaola
Decorados	Ramiro Gómez
Montaje	Guillermo S. Maldonado, Enrique Agullo

### Reparto

Concha Velasco, José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis, Mirta Miller, Laly Soldevila, Guadalupe Muñoz Sampedro, Julián Navarro, Bárbara Rey, Eva León, Alberto Fernández, María Rivas, Fernanda Hurtado, María Elena Flores, Scott Miller, Javier De Campos, Luis Barbero, Pilar Gómez Ferrer, Juan Casalilla, Marta Velasco.

<b>Título</b>	<i>Pim, pam, pum, ¡fuego!</i>
<b>Fecha de estreno</b>	5/09/1975 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Pedro Olea
<b>Productora</b>	José Frade P.C.
<b>Guion</b>	Rafael Azcona, Pedro Olea
<b>Fotografía</b>	Fernando Arribas
<b>Música</b>	Carmelo Bernaola
<b>Decorados</b>	Antonio Cortés, José Ramón Molina
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo

#### Reparto

Concha Velasco, Josep Maria Flotats, Fernando Fernán-Gómez, José Orjas, Mara Goyanes, José Calvo, Mimi Muñoz.



<b>Título</b>	<i>Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?</i>
<b>Fecha de estreno</b>	24/11/1975 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia
<b>Dirección</b>	Tulio Demicheli
<b>Productora</b>	Arturo González P.C. (España), Víctor Films (México)
<b>Guion</b>	Tulio Demicheli, Alfonso Paso
<b>Fotografía</b>	Juan Manuel Herrera
<b>Música</b>	Joan Barcons, Manuel Cubedo
<b>Decorados</b>	Enrique Alarcón
<b>Montaje</b>	José Luis Berlanga

#### Reparto

Manolo Escobar, Paca Gabaldón, Antonio Garisa, Jorge Lavat, Olga Breeskin, Luis Sánchez Polack, Iris Chacon, Chavito Marrero, Yo-Yo Boing, William Agosto, Ricardo Fabregues, Maruja Mas, Lolita Berrio, Tito Bonilla, Carlos Bethel, Caridad Fernández, Alida Arizmen-di, Elia Enid Cadilla, José Pantoja, Victoria Hernán.





Título	<i>La querida</i>
Fecha de estreno	26/04/1976
Género	Comedia dramática
Dirección	Fernando Fernán Gómez
Productora	Eguiluz Films
Guion	José Manuel Fernández, Romualdo Molina
Fotografía	Cecilio Paniagua
Música	Jesús Gluck, Manuel Alejandro
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	Rosa G. Salgado

#### Reparto

Rocío Jurado, Fernando Fernán-Gómez, Ricardo Merino, Teresa Gimpera, Maite Blasco, Tony Valento, Antonio Mayans, Paco Sanz.



Título	<i>La mujer es un buen negocio</i>
Fecha de estreno	14/02/1977
Género	Comedia, musical
Dirección	Valerio Lazarov
Productora	Arturo González P.C.
Guion	Tono, Rafael J. Salvia, Alfonso Paso
Fotografía	Cecilio Paniagua
Música	Joan Barcons, Manuel Cubedo
Decorados	Enrique Alarcón
Montaje	José Luis Berlanga

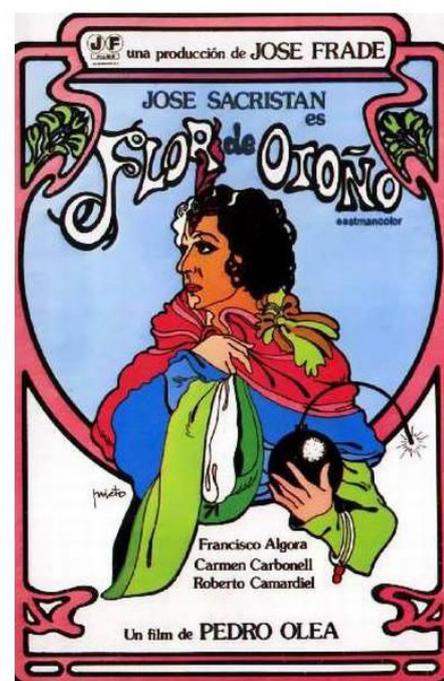
#### Reparto

Manolo Escobar, Iris Chacon, Antonio Garisa, Didi Sherman, Mary Santpere, Fernando Sancho, María Luisa Ponte, Juanito Navarro, Tere Velázquez, Paco Camoiras, Emilio Laguna, María Vico, Ángel Álvarez, Javier De Campos, Alfonso del Real, Juan Amigo, Yelena Samarina, José Riesgo, Tony Valento, Antonio Ramis, Manuel Díaz Velasco.

<b>Título</b>	<i>Un hombre llamado Flor de Otoño</i>
<b>Fecha de estreno</b>	2/04/1978 (Barcelona) 25/09/1978 (Madrid)
<b>Género</b>	Drama
<b>Dirección</b>	Pedro Olea
<b>Productora</b>	José Frade P.C.
<b>Guion</b>	Pedro Olea, Rafael Azcona
<b>Fotografía</b>	Fernando Arribas
<b>Música</b>	Carmelo Bernaola
<b>Decorados</b>	Antonio Cortés
<b>Montaje</b>	José Antonio Rojo

### Reparto

José Sacristán, Francisco Algora, Carmen Carbonell, Roberto Camardiel, Carlos Piñero, Jose Franco, Antonio Corencia, Antonio Gameiro, Félix Dafauce, Carlos Lucena, María Rivas, María Elena Flores, Mimi Muñoz, Marisa Porcel, Víctor Israel, Enrique Vivó, Fernando Sánchez Polack, Francisco Jarque, Sonsoles Benedicto, Ángel Menéndez, Alfred Lucchetti, Mario Álex, Manuel Pereiro, Luis Ciges, María Álvarez, Javier Lozano, Alfonso Castizo, Paco España, Ivan, Patrick, Nicolas, Pedro Almodóvar.



<b>Título</b>	<i>Todo es posible en Granada</i>
<b>Fecha de estreno</b>	5/04/1982 (Madrid)
<b>Género</b>	Comedia, musical
<b>Dirección</b>	Rafael Romero-Marchent
<b>Productora</b>	Filmayer Producción
<b>Guion</b>	Vicente Coello, Rafael Romero-Marchent
<b>Fotografía</b>	Domingo Solano
<b>Música</b>	Gregorio García Segura
<b>Decorados</b>	Luis Vázquez
<b>Montaje</b>	Mercedes Alonso

### Reparto

Manolo Escobar, Tessa Hood, Manuel Gómez Bur, Luis Varela, Rafael Alonso, Luis Barbero, José Moreno, Francisco Nieto, Emilio Forner, Félix Dafauce.

## MANOLO ESCOBAR



TESSA HOOD - MANOLO GÓMEZ BUR  
LUIS VARELA - RAFAEL ALONSO  
Productor ejecutivo ALFREDO FRAILE  
Director RAFAEL R. MARCHENT

Con la antología de sus mejores canciones