



Vivat Academia  
ISSN: 1575-2844  
Forum XXI

Sánchez-Rodríguez, Virginia  
PERFILES PROFESIONALES DE LAS ACTRICES DEL  
CINE ESPAÑOL DEL DESARROLLISMO (1959-1975)  
Vivat Academia, núm. 142, 2018, Marzo-Junio, pp. 19-36  
Forum XXI

DOI: <https://doi.org/10.15178/va.2018.142.19-37>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525756096002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## INVESTIGACIÓN

Recibido: 22/07/2017 --- Aceptado: 02/09/2017 --- Publicado: 15/03/2018

### PERFILES PROFESIONALES DE LAS ACTRICES DEL CINE ESPAÑOL DEL DESARROLLISMO (1959-1975)

#### *Professional profiles of actresses in Spanish cinema during Desarrollismo (1959-1975)*

Virginia Sánchez Rodríguez<sup>1</sup>. Universidad de Castilla-La Mancha. España.  
[virginiasanchezrodriguez@gmail.com](mailto:virginiasanchezrodriguez@gmail.com)

#### RESUMEN

Hasta hace unas décadas, el cine español elaborado durante el franquismo (1939-1975) parecía encontrarse rodeado de cierto olvido y menosprecio, a pesar de la heterogeneidad de producciones desarrolladas en un período tan extenso y complejo. Afortunadamente, el ámbito académico ha observado el crecimiento de las investigaciones en este contexto en los últimos años. De acuerdo con esa situación, en este trabajo proponemos una aproximación a la industria fílmica de la citada época con una mirada femenina. Desde el punto de vista cronológico, en este estudio ofrecemos un acercamiento al cine elaborado durante el Desarrollismo (1959-1975) a través de las actrices que formaron parte de la disciplina audiovisual. Desde finales de los años cincuenta observamos cómo un grupo de mujeres logró adentrarse en los entresijos del medio como directoras, productoras o guionistas. Sin embargo, la mayor visibilidad femenina aún recaía sobre aquellas mujeres que trabajaban como actrices, mostrando un abanico de mentalidades y de formas de enfrentarse a la vida tan diverso como los propios personajes cinematográficos a los que dieron vida. En este estudio principalmente ofrecemos una mirada sobre los distintos modos en que estas mujeres se integraron en la industria fílmica, ofreciendo una propuesta de perfiles profesionales.

#### PALABRAS CLAVE

Cine español – Franquismo – Desarrollismo – Mujer – Actriz – Roles de género.

#### ABSTRACT

Until a few decades ago, Spanish cinema produced during Franco Regime (1939-1975) seemed to be surrounded by some omission and underestimation, despite the heterogeneity of productions developed in such a long and complex period. Fortunately, academic studies have observed the growth of research in this context in recent years. According to that fact, in this paper we propose an approach to the film industry of that time with a feminine view. From the chronological point of view, this

<sup>1</sup> Virginia Sánchez Rodríguez: profesora asociada de la Facultad de Educación (campus de Ciudad Real) de la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctora en Musicología y Licenciada en Historia del Arte, Máster en Música Hispana y Máster en Formación de Profesorado.

study offers an approach to cinema produced during the Developism (1959-1975) through the actresses who were part of the audiovisual discipline. Since the late fifties we can observe how a group of women managed to get into the film industry as directors, producers or writers. However, most feminine visibility even fell on those women who worked as actresses, showing a range of ways of dealing with life as diverse as the film characters to which they gave life. In this study, mainly we offer an approach to the different ways in which these actresses were integrated into the film industry, offering a proposal of professional profiles.

#### KEY WORDS

Spanish Cinema – Franco's Regime – Developism – Woman – Actress – Gender Roles.

#### PERFIS PROFISSIONAIS DAS ATRIZES DO CINEMA ESPANHOL DO "DESARROLLISMO" (1959-1975) – 1020

#### RESUME

Até há umas décadas, o cinema espanhol elaborado durante o franquismo (1939-1975) parecia encontrar-se rodeado de certo esquecimento e menosprezo, apesar da heterogeneidade de produções desenvolvidas em um período tão extenso e complexo. Afortunadamente, o âmbito acadêmico observou o crescimento das investigações neste contexto nos últimos anos. De acordo com essa situação, neste trabalho propomos uma aproximação à indústria fílmica da citada época com um olhar feminino. Desde o ponto de vista cronológico, neste estudo oferecemos uma aproximação ao cinema elaborado durante o *DESARROLLISMO* (1959-1975) através das atrizes que formaram parte da disciplina audiovisual. Desde finais dos anos cinquenta observamos como um grupo de mulheres logrou adentrar-se nas entranhas do cine como diretoras, produtoras ou roteiristas. Sem embargo, a maior visibilidade feminina ainda recaía sobre aquelas mulheres que trabalhavam como atrizes, mostrando um abanico de mentalidades e de formas de enfrentar-se a vida tão diversos como os próprios personagens cinematográficos aos que deram vida. Neste estudo principalmente oferecemos um olhar sobre os distintos modos em que estas mulheres se integraram na indústria fílmica, oferecendo uma proposta de perfis profissionais.

#### PALAVRAS CHAVE

Cinema espanhol – Franquismo – Desarrollismo – Mulher – Atriz – Papéis de gênero.

#### Cómo citar el artículo

Sánchez Rodríguez, V. (2018). Perfiles profesionales de las actrices del cine español del Desarrollismo (1959-1975). [Professional profiles of actresses in Spanish cinema during Desarrollismo (1959-1975)]. Vivat Academia. Revista de Comunicación, nº 142, 19-37. doi: <http://doi.org/10.15178/va.2018.142.19-37> Recuperado de: <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/1020>

## 1. INTRODUCCIÓN

El cine es uno de los productos más característicos de la sociedad contemporánea, no solo por tratarse de una de las industrias culturales más aclamadas sino porque las diferentes manifestaciones artísticas que conforman el medio permiten reflejar los rasgos propios de las sociedades presentes y pretéritas, recreando nuestro pasado, nuestra cultura, nuestra historia. De hecho, paulatinamente el ámbito académico ha ido tomando conciencia del valor del cine como fuente de conocimiento del pasado, de ahí que en los últimos años los estudios centrados en los medios audiovisuales hayan experimentado un notable desarrollo. Ahora bien, en determinados círculos el cine ha sufrido cierto olvido y desprecio por considerarse únicamente un espectáculo de masas, más aún en el caso del cine español elaborado bajo el régimen franquista (1939-1975).

Aunque la filmografía creada durante el gobierno de Franco había recibido escasa atención y cierto menosprecio hasta hace tan solo unas décadas, lo cierto es que el cine, como producto artístico propio de una época, puede ofrecer información histórica a través de lo que sucede ante nuestros ojos y de acuerdo con las circunstancias que rodearon la propia industria. Así, las propias películas pueden ser comprendidas como fuentes que ofrecen datos de cómo era la sociedad de la época y, de acuerdo con el enfoque de nuestro trabajo, del lugar de la mujer en la vida y en el ámbito del cine. Y es que, a pesar de la escasa presencia femenina en la vida pública durante el Régimen, la mujer logró hacerse un hueco en la industria cinematográfica en esos momentos, tanto delante como detrás de las cámaras.

De acuerdo con la visibilidad femenina en el cine del franquismo, en este trabajo proponemos un estudio sobre los distintos perfiles profesionales de aquellas mujeres que gozaron de mayor presencia en la filmografía desarrollada durante el régimen de Franco, con una especial atención a la etapa del Desarrollismo (1959-1975). Para ello, y tras realizar un breve recorrido por los aspectos históricos y sociales vinculados con la situación de la mujer, ofreceremos un acercamiento a la existencia de distintos perfiles de las mujeres que participaron en este contexto profesional, principalmente, como actrices.

## 2. OBJETIVOS

El primer objetivo de esta investigación persigue obtener un mayor conocimiento del cine llevado a cabo durante la etapa del desarrollismo (1959-1975). En nuestra opinión, este contexto presenta gran relevancia desde el punto de vista sociopolítico y cultural por plasmar los avances económicos y sociales del Régimen de Franco. En segundo lugar, el enfoque de este trabajo persigue conocer la situación de las mujeres en el citado período, por tratarse de aquellas más perjudicadas con la llegada del régimen dictatorial, especialmente en comparación con los logros sociales adquiridos previamente a la Guerra Civil Española.

Asimismo, también es objetivo de este trabajo la realización de un acercamiento a la presencia femenina en torno al ámbito profesional del cine. En la década de los años sesenta se observa la existencia de un grupo de mujeres que logró adentrarse en los entresijos del medio como directoras, productoras o guionistas, a pesar de que la

mayor visibilidad femenina aún recaía sobre aquellas que trabajaban como actrices. En esta ocasión otorgaremos nuestra mayor atención a las mujeres que participaron en el trabajo más extendido en la industria, en las actrices.

Por último, a partir de la atención a las mujeres que trabajaron delante de las cámaras, estableceremos distintas categorías relacionadas con el modo de acceso a la industria fílmica de algunas de las intérpretes con mayor visibilidad durante el Desarrollismo. En último término, esta investigación persigue la obtención de un mayor conocimiento sobre la imagen de la mujer en la citada época y acerca del lugar que las mujeres ocuparon en la propia industria cinematográfica como actrices.

### 3. METODOLOGÍA

Para dar cumplimiento a los objetivos citados previamente, hemos desarrollado una metodología heterogénea y transversal que, a su vez, se ha visto determinada por las fuentes consultadas. En ese sentido, cabe señalar, en primer lugar, que hemos trabajado igualmente con fuentes primarias y secundarias.

El núcleo de este trabajo comprende las fuentes primarias, formadas por películas de la época. Hemos realizado un acercamiento a casi un centenar de cintas desarrolladas entre 1959 y 1975, contexto cronológico de nuestro estudio. Sin embargo, la selección de los objetos audiovisuales no ha sido realizada de forma arbitraria, sino que hemos accedido, principalmente, a aquellas películas en las que convergen un director de cierta visibilidad en la época junto con la presencia de una actriz que fuera ilustrativa desde el punto de vista sociopolítico del propio Desarrollismo –bien por fama, bien por representar, de forma mayoritaria, a la población femenina–. Simultáneamente, hemos tenido en cuenta que el papel femenino interpretado por la actriz en cuestión contara con cierta relevancia argumental en cada muestra elegida. En ese sentido, nos hemos aproximado a títulos como *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino) o *Pero... ¿en qué país vivimos!* (1967, José Luis Sáenz de Heredia), entre otras películas que iremos comentado oportunamente en relación con los resultados obtenidos.

De forma paralela, hemos accedido a fuentes secundarias que pudieran ofrecernos más información sobre los aspectos generales propios del contexto en el que nos situamos. A este respecto, cabe destacar volúmenes igualmente de carácter histórico y cinematográfico (Moradiellos García, 2000; Tamames, 1981; Gubern, Monterde, Pérez Perucha, Rimbau, Torreiro, 2009; Lázaro Reboll, Willis, 2004), fuentes secundarias relacionadas con la situación social de la mujer (Scanlon, 1986; Muñoz Sánchez, 2006, pp. 118-128) y también otros estudios centrados en aspectos audiovisuales que tienen en cuenta la recreación de roles de género a través de elementos audiovisuales o la presencia de mujeres en la industria fílmica (Sánchez Rodríguez, 2013; Sánchez Rodríguez, 2015).

Más allá de la revisión de las fuentes indicadas como marco teórico de nuestro estudio, desde el punto de vista metodológico es importante señalar que en este trabajo ofrecemos una categorización de los distintos perfiles profesionales de las actrices que trabajaron en la industria fílmica durante el Desarrollismo. Debemos señalar que se trata únicamente de una propuesta personal que pretende suscitar la reflexión sobre la diversidad laboral femenina y que ha sido llevada a cabo

atendiendo a unos parámetros concretos, tal como hemos citado previamente: actrices que trabajaron como intérpretes en algunas de las películas más visibles en la época, con directores de cierto prestigio, y que desempeñaron papeles significativos de acuerdo con la situación histórico-política de España. Por todo ello, es significativo reiterar que el establecimiento de las distintas categorías profesionales se trata de una propuesta personal de carácter artístico, a partir de las fuentes primarias y secundarias con las que hemos trabajado, y que, teniendo en cuenta otros parámetros, sería posible establecer otras categorías con la misma legitimidad.

#### 4. DISCUSIÓN

Durante el Desarrollismo (1959-1975) se produjo el fin del aislamiento internacional de España tras el aislamiento internacional surgido, entre otras acciones, con el fin de la Guerra Civil Española (1936-1939) y el establecimiento del régimen de Franco con la victoria del bando nacional o sublevado. Desde el punto de vista del crecimiento del país, a partir de 1961, tras la reducción del déficit del Estado y gracias a la recepción de abundantes inversiones del exterior, España inició un acelerado crecimiento económico (Moradiellos García, 2000, p. 135) gracias a las acciones del gobierno, como el desarrollo de varios Planes de Desarrollo desde 1963 basados en los incentivos fiscales y en las ayudas estatales, entrando en vigor el primero de ellos en enero de 1964 (Tamames, 1981, p. 422). Desde el punto de vista social y cultural los años sesenta significaron, igualmente, un período floreciente caracterizado por el aumento de la población, una mejora del poder adquisitivo y el incremento del consumo en torno a las industrias culturales.

En el ámbito cinematográfico, el protagonista de nuestro estudio, a lo largo de la filmografía desarrollista se distingue un panorama poliédrico y rico, como queda constancia a través de las producciones audiovisuales de la época. A pesar de las diferentes personalidades de los cineastas que desarrollaron su trabajo en estos momentos, podemos distinguir tres tendencias estéticas principales que comenzaron ya a contar con gran visibilidad en los años sesenta. De ese modo, por un lado, se da lugar a un cine comercial, próximo a los postulados del Régimen, con el desarrollo de historias para toda la población con un enfoque emocional e ideológicamente vinculado al gobierno. Por otro lado, desde finales de los años cincuenta comenzó a desarrollarse un cine más vanguardista, ideológicamente alejado del gobierno y que proponía nuevas formas de mirar el mundo, dando lugar a corrientes como el Nuevo Cine Español o la Escuela de Barcelona. Asimismo, paralelamente, desde finales de los años sesenta, y frente al escaso éxito que estaba logrando la línea más vanguardista, comenzó a desarrollarse la denominada Tercera Vía, a partir de una renovación del medio desde el punto de vista técnico junto con el mantenimiento de unos argumentos comerciales para lograr el éxito del público.

Ahora bien, la filmografía del Desarrollismo, independientemente de la ideología de los directores y de la estética, de acuerdo con nuestro enfoque femenino, no ofrece una imagen homogénea de la mujer española: a través de las diversas muestras podemos vislumbrar diferentes tipos de mujer que reflejan la estructura social y el panorama histórico de la época desde el ámbito artístico. Y esa heterogeneidad no solo se observa a través de los personajes que forman parte de las historias de las cintas, sino también a través de la configuración de la propia industria audiovisual.

#### 4.1. La mujer en la industria audiovisual del Desarrollismo (1959-1975)

Aunque resulta complicado localizar figuras femeninas ocupando puestos de responsabilidad en los albores del cine español y durante el régimen franquista, lo cierto es que algunas mujeres se atrevieron a sumergirse en un mundo considerado de hombres. De hecho, durante el franquismo hubo directoras como Ana Mariscal o Josefina Molina, e incluso tenemos constancia de la presencia de una compositora de cine como Ana Satrova, aunque su actividad estuvo vinculada exclusivamente a los trabajos desarrollados por su marido, el director José María Zabalza. Por tanto, podemos señalar que el lugar de la mujer española en el mundo audiovisual estuvo vinculado en su mayoría a su aparición delante de las cámaras, aunque no en exclusiva.

Aun así, la escasez de mujeres que trabajaban en el cine, en comparación con los hombres, es evidente. De hecho, todo lo que rodeaba al medio fílmico no contaba con una buena consideración social, en parte debido a las enseñanzas que se inculcaban de cómo debía ser una mujer decente en la España del Régimen. Recordemos que la mayor parte de las mujeres españolas durante el franquismo, especialmente hasta la década de 1960, tenía como objetivo primordial la dedicación exclusiva a su hogar como esposa y madre de familia. Es cierto que no todas las mujeres asumieron ese papel privado, y que no toda la sociedad pensaba de la misma manera, pero sí eran los principios que se infundían a las jóvenes a través de la realización del Servicio Social de la Sección Femenina. Aunque Franco no tuvo vinculación directa, esta institución veló para preservar e inculcar unos principios vinculados con las pautas sociales y con la moralidad, tal como indica Geraldine M. Scanlon:

Con el fin de asegurar que la realidad social estuviera en armonía con el concepto de mujer inherente a la ley, se confió la tarea de formar a las mujeres de España a la Sección Femenina. José Antonio dijo poco relativo a la mujer, pero lo poco que dijo estaba demasiado claro. En un discurso dirigido a las mujeres del pueblo de Don Benito dijo que la Falange era el partido de la mujer, porque no acostumbraba a usar ni la galantería, que relegaba a la mujer a un papel frívolo y decorativo, ni el feminismo:

No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino y entregarla a funciones varoniles. A mí siempre me ha dado tristeza ver a la mujer en ejercicios de hombres, toda afanada y desquiciada en una rivalidad donde lleva (entre la morbosa complacencia de los competidores masculinos) todas las de perder. El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas.

Mientras el hombre era egoísta, siguió diciendo, la mujer prodigaba la virtud de la abnegación, exaltada por la Falange: «la mujer acepta una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea»<sup>2</sup>. La ideología de la Sección Femenina, tal y como era, reflejaba fielmente no

---

<sup>2</sup> Cfr. J. A. Primo de Rivera, *Obras Completas*, pp. 167-168.

sólo las ideas de José Antonio (demasiado nebulosas en sí mismas como para constituir una ideología), sino también las doctrinas de sus modelos alemán e italiano (Scanlon, 1986, pp. 322-323).

Independientemente de cuestiones teóricas e ideológicas lo cierto es que, a pesar de las acciones citadas por parte de la Administración, no existió una imagen unitaria de la mujer franquista, pues en la sociedad de la época se desarrollaron también otras mujeres que pensaban que su vida debía ir más allá de lo estipulado por el gobierno o que, sencillamente, no asumieron las convenciones propias de la época, conservando la misma mentalidad que antes del estallido de la guerra. Esa falta de unidad en la representación de la identidad femenina en la sociedad de los años sesenta cuenta con reflejo en las revistas de la época<sup>3</sup> y también en la filmografía del momento, de ahí el enfoque de nuestro trabajo. Así, si realizamos una aproximación a la filmografía elaborada bajo el Régimen podemos extraer, de entrada, dos conclusiones. Por un lado, la imagen de la mujer ofrecida en una filmografía tan extensa es poliédrica y diversa. Por otro lado, las actrices que dieron vida a los personajes que reflejaban una imagen femenina heterogénea también mostraban, a su vez, gran diversidad porque, mientras que algunas de ellas se adentraron en el cine por tradición familiar, otras llegaron al medio y representaron la sociedad femenina de su época casi por casualidad. Debido a los resultados extraídos en torno a esta última vertiente, a continuación comentaremos de forma pormenorizada este aspecto.

#### 4.2. Perfiles profesionales en el cine del Desarrollismo

El lugar que la mujer ocupó en la sociedad del régimen de Franco también cuenta con reflejo en la filmografía de la época, tal como estamos apuntando. No obstante, como acabamos de indicar, en primer lugar es fundamental señalar que la atención a las actrices de la época en este trabajo se debe a que la mujer, principalmente, trabajó en el medio fílmico delante de las cámaras. En ese sentido, consideramos fundamental destacar el lugar de las actrices dentro de la industria cinematográfica de los años sesenta, las trabajadoras que dieron vida a heterogéneos personajes, puesto que el oficio de actriz no solo significaba un mundo profesional especial sino que, además, no gozaba con el mismo *status* social y con el *glamour* que hoy en día lo rodea.

En el cine español comprendido entre 1959 y 1975 era habitual la presencia de un mismo grupo de actrices en un elevado número de películas de la época; es decir, un reducido número de mujeres trabajaba en un elevado número de películas, mientras que en el siglo XXI sucede la situación contraria. Esta realidad se mantenía también en el caso de los hombres y no era sino fruto de una industria cinematográfica que contaba con un control de profesionalización a través del carnet de artista.

En todo caso podemos afirmar que durante el Desarrollismo existió un verdadero *star system*, especialmente recreado en el cine más próximo al Régimen, a través de

---

<sup>3</sup> Cfr. Muñoz Sánchez, 2006, pp. 118-128.



artistas femeninas, aunque sus cánones físicos o sus circunstancias determinaron este sistema de estrellas francamente lejano del que se exponía por parte de las industrias norteamericana y europea. Algunas de las actrices que formaron parte de este *star system typical Spanish* durante el Desarrollismo, por su intensa actividad audiovisual y por su valoración social, fueron Concha Velasco, Gracita Morales, Rafaela Aparicio, Amparo Soler Leal, Isabel Garcés, Marisol, Sara Montiel o Rocío Dúrcal, siendo estas tres últimas las más musicales de las que acabamos de mencionar.

Estas artistas contribuyeron con sus dotes interpretativas y con su imagen a la recreación de un prototipo femenino determinado en cada una de las muestras en las que participaban, quizá porque, dentro de dicho sistema, su imagen como actriz también abanderaba los ideales que cada una de ellas representaba a través de sus personajes en las películas en las que participaban, mostrándose un claro encasillamiento. *Simile modo*, en aquellas películas más alejadas del Régimen, especialmente en las vinculadas al Nuevo Cine Español, también fue habitual la presencia de actrices de calidad que, con su interpretación, ofrecían una propuesta particular sobre un tipo de mujer determinado, en ocasiones opuesto al tradicional. Sin embargo, la participación de las actrices en los cines más vanguardistas significó el abandono del encasillamiento que, habitualmente, sí se producía en sus carreras profesional a través de la participación en exclusiva en proyectos comerciales, bien por la adscripción ideológica de las actrices, bien porque las películas oficiales de estética comercial eran las más numerosas y las que, aún en los años sesenta, continuaban acaparando la recepción de las mayores subvenciones.

Durante el franquismo, la imagen de la mujer actriz comenzó a gozar de un mayor reconocimiento y *status* social, especialmente desde los años cincuenta y sesenta. De hecho, algunas de estas actrices, especialmente aquellas participantes en películas comerciales de los años sesenta, fueron seleccionadas para viajar por el mundo como embajadoras de los ideales de una nación a través de su imagen, su mentalidad o su bagaje profesional. El talento musical o la belleza eran los mejores reclamos publicitarios para mostrar a España como un país avanzado, progresista y talentoso en el exterior. A este respecto, Marisol y Sara Montiel fueron algunas de las artistas internacionalmente más promovidas, como dan cuenta de ello algunos reportajes del NODO, proyectados previamente a las películas en las salas oficiales de reproducción.

Si bien es cierto que aún no existía una estructura de formación interpretativa destinada a la carrera de actriz, lo más habitual era que las actrices comenzaran a formarse en compañías teatrales, lo que posteriormente, con el avance de las décadas y con el desarrollo de la industria, signifique la presencia de mujeres y niñas que accedieron al cine por diferentes circunstancias y con diferentes perfiles. Por tanto, el salto a la popularidad y a la meca del cine tuvo lugar a partir de diferentes vías. A este respecto, a continuación proponemos cinco grandes perfiles que se observan a partir de la valoración de las circunstancias profesionales de grandes actrices del Desarrollismo.

#### **4.2.1. Las actrices de sangre**

Durante el franquismo fue habitual la participación de un elevado número de mujeres en el cine de acuerdo con sus antecedentes familiares. Esta circunstancia no

era –ni es– un aspecto extraño puesto que, como en cualquier contexto, de entrada puede parecer normal el hecho de que unos padres puedan inculcar el amor por su profesión a sus hijos. Aún así, las razones al respecto podrían haber sido varias. Por un lado, en aquellos momentos no existían estudios oficiales para actores de cine como tal y, también durante los años sesenta, muchos hombres y mujeres continuaron formándose en compañías teatrales, en solitario o con la participación conjunta de sus familiares, lo que les permitía unos beneficios pecuniarios necesarios para subsistir. Por otro lado, el oficio de actor ya dentro de la industria fílmica era un quehacer que solía desarrollarse de generación en generación debido a las dificultades de acceso al mundo del cine a todas aquellas personas que fueran ajenas al medio, aunque al menos fuera por la ausencia de información sobre este oficio, especialmente en comparación con la era de la información y de la comunicación en la que nos encontramos inmersos.

Sea como fuere, lo cierto es que a lo largo del franquismo era habitual encontrar jóvenes actrices pertenecientes a asentadas familias de artistas de décadas anteriores. Tal es el caso de María Isbert (1917-2011), hija del gran actor José Isbert (1886-1966). La joven se inició en el ámbito fílmico en la década de los años cuarenta y desde ese momento participó activamente en un elevado número de muestras. *El cochecito* (1960, Marco Ferreri), *Despedida de soltero* (1961, Eugenio Martín), *La gran familia* (1962, Fernando Palacios) y *El verdugo* (1963, Luis García Berlanga) son algunos de los títulos de la década de los sesenta en los que María Isbert coincidió con su progenitor. El ritmo de trabajo de la actriz en la cronología de nuestro estudio fue frenético; de hecho el número de películas en las que participó en los años sesenta supera la treintena<sup>4</sup> y trabajó por igual en muestras del cine comercial que en otras cintas estética e ideológicamente más próximas a las vanguardias, aunque su participación mayoritaria fue como intérprete de papeles secundarios. Esa pervivencia de estéticas cinematográficas heterogéneas en las que María Isbert trabajó se puede comprobar ya en el año 1961, fecha en la que participó igualmente en proyectos oficiales y en otros alejados del Régimen. *El indulto* (1961, José Luis Sáenz de Heredia) es una película comercial protagonizada por Pedro Armendáriz y Concha Velasco. Asimismo, en la misma fecha, y frente a su papel propiamente castizo de *El indulto*, María Isbert también trabajó en *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), una de las muestras más controvertidas del franquismo.

Por su parte, la familia Rabal-Balaguer, una de las más célebres del cine español, también gozó de gran visibilidad a lo largo del Desarrollismo. Francisco Rabal (1926-2001) fue uno de los actores más internacionales, cuyo legado significa un vestigio de la historia de España de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, Asunción Balaguer (1925) también forma parte del cine pero no solo como esposa de Rabal, aunque la actriz hizo primar su vida personal sobre la profesional para ocuparse de sus hijos. Esa dedicación a su faceta como esposa y madre de familia explica su escasa participación en proyectos audiovisuales entre 1960 y 1970. Aún así, en la década de los años sesenta Asunción Balaguer participó en *091 Policía al habla* (1960, José María Forqué), donde dio vida al personaje de Elena, además de formar parte de la película *El camino* (1963, Ana Mariscal), interpretando a la madre de Daniel ‘el Mochuelo’. Años después, Balaguer trabajó también en las películas *María Rosa* (1965,

---

<sup>4</sup> <http://www.imdb.com>

Armando Moreno) y en la saga *Los desafíos* (1969, Rafael Azona), donde coincidió con su marido.

Incluso Teresa Rabal (1952), hija del matrimonio, participó en el cine de estos años, lo que suscribe la introducción a la profesión como amor inculcado en el seno familiar. La actriz se inició en el medio, continuando la tradición familiar, en *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), donde Francisco Rabal interpretaba el personaje de don Jaime, tío de Viridiana. La niña, por su parte, dio vida al personaje de Rita, la hija de la empleada doméstica de la casa familiar. En este sentido cabe destacar que la niña dé vida a un personaje que, a pesar de verse envuelto por la inocencia de su edad, se encuentre rodeado de la elevada carga simbólica que rodea sus acciones. Este hecho se puede comprobar cuando la pequeña observa a través de la ventana la obsesión enfermiza de don Jaime hacia Viridiana, su sobrina, o incluso a través de las últimas secuencias del *film* en que la muchacha lanza una corona de espinas al fuego tras haberse pinchado, una clara crítica hacia la religión católica.

Por su parte, Amparo Soler Leal (1933-2013) es otro de los nombres propios femeninos de la década. Hija de los actores Salvador Soler Marí (1900-1976) y Milagros Leal (1902-1975), debutó en el teatro a finales de los años cuarenta, un ámbito donde cosechó grandes éxitos, hasta el punto de crear su propia compañía en el año 1960. Comenzó en el mundo del cine por tradición familiar a finales de los años cincuenta, pero sus grandes éxitos datan de los años sesenta. Una aproximación a la filmografía de la época demuestra su habitual presencia encarnando papeles de mujer tradicional, participando esencialmente en proyectos comerciales. A este respecto, destacan sus *films* *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *Vuelve San Valentín* (1962, Fernando Palacios), *La becerrada* (1963, José María Forqué) o *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué), siendo coprotagonista de todas ellas. Pero no solo su vida profesional y sus antecedentes familiares la vinculan al medio cinematográfico, sino que su vida amorosa también apareció vinculada al cine, pues estuvo casada con el también actor Adolfo Marsillach hasta el año 1965.

La familia Caba-Alba también participó de forma significativa en el cine de esta época. El actor Pascual Alba (1850-1895) es el patriarca de todas las generaciones posteriores que han abordado el ámbito de la interpretación con el apellido Alba y, posteriormente, Caba Alba. Su hija Irene Alba (1873-1930) inculcó la tradición en su descendencia a través de las actrices Julia (1902-1988) e Irene Caba Alba (1899-1957), madre de los actores Emilio (1942), Irene (1930-1995) y Julia Gutiérrez Caba (1932). El lugar de todos ellos en el panorama sociocultural del siglo XX es innegable, por no hablar de la visibilidad de los tres últimos en la década de 1960. Pero, debido a su complejidad y su larga tradición, la profundización en todos ellos tendrá que ser emplazada para otra ocasión.

Estos son algunos casos de mujeres que cuentan con antecedentes familiares en el ámbito cinematográfico. Como estamos comentando, no se trata de casos aislados, sino que la participación familiar fue una circunstancia habitual de acceso al trabajo de actriz en un mundo inalcanzable para buena parte de la población española del franquismo, como era el cine. Ahora bien, la calidad de las actrices mencionadas que aprendieron el oficio por tradición familiar y que desarrollaron su carrera durante el Desarrollismo, así como aquellas imposibles de mención debido a las limitadas dimensiones de este estudio, queda sobradamente demostrada a partir de la factura de sus trabajos y de la filmografía española en la que trabajaron en estos momentos.

Es decir, no es intención de este estudio cuestionar la calidad de aquellas mujeres que se embarcaron en el oficio de actrices gracias al conocimiento del medio por circunstancias familiares, sino señalar esta circunstancia como una opción laboral para las mujeres españolas durante la época.

#### 4.2.2. Actrices de evolución

Este grupo hace referencia a aquellas profesionales de los años sesenta que, sin tradición familiar, lograron paulatinamente hacerse un hueco en la industria cinematográfica española. Es el caso de la mayor parte de actrices del momento puesto que, a pesar de que existieron grandes nombres de ilustres familias vinculadas al medio, como acabamos de mencionar, la participación cinematográfica no fue exclusivamente un campo familiar. En el caso de las profesionales de este grupo, habitualmente el proceso de ascenso comenzaba por la aceptación de pequeños papeles de reparto hasta que, demostrado sobradamente su talento, iban ganando más minutos en escena y una mayor relevancia en la historia argumental y del propio medio. En ocasiones estas actrices lograron alcanzar el papel protagonista de ciertas películas mientras que, en otros casos, continuaron encabezando, gustosas, papeles secundarios.

Una de las actrices a las que en este estudio denominamos «de evolución» es Concha Velasco (1939). Nacida en Valladolid, a pesar de su formación en el mundo de la danza fue el mundo de la interpretación lo que la catapultó al éxito, haciendo de ella una de las caras más conocidas del cine español. Concha Velasco cuenta en su legado con una extensa filmografía, por no hablar de sus trabajos en el teatro, así como en series de televisión. Entre 1959 y 1975 Concha Velasco interpretó una diversidad de papeles en más de una treintena de películas, todas ellas correspondientes con una estética comercial, algunos de ellos como protagonista, como se observa en *Amor bajo cero* (1960, Ricardo Blasco), *Historias de la televisión* (1965, José Luis Sáenz de Heredia), *Pero... ¿en qué país vivimos!* (1967, José Luis Sáenz de Heredia) o *Una vez al año, ser hippy no hace daño* (1968, Javier Aguirre), entre otras muestras. Su trayectoria es un ejemplo paradigmático de una actriz de evolución que continúa activa en el ámbito teatral, cinematográfico y televisivo actualmente.

Otra actriz que logró hacerse un hueco en la filmografía española del momento fue Laly Soldevilla (1933-1979), eterna intérprete de papeles secundarios en el ámbito de nuestro estudio. Tuvo sus primeros contactos artísticos en el Teatro Español Universitario, donde comenzó su formación. A partir de ese momento se dedicó al ámbito teatral hasta que dio el salto al cine en *Al fin solos* (1955, José María Elorrieta). Su voz aguda y su dicción levemente desgarrada son dos de sus características más explotadas con fines humorísticos, dando lugar a la interpretación de prototipos de mujer de corte cómico en el cine. En ocasiones, la brevedad de los papeles que interpretó en su carrera determina que los personajes a los que Laly Soldevilla dio vida no sean representativos de aspectos relevantes del argumento pero, sin ninguna duda, su particular voz y su forma de interpretar resultan indiscutiblemente inolvidables y son una de las señas características del modo de hacer comedia durante el franquismo.

En el caso de Lina Morgan (1937-2015), la actriz comenzó en el mundo artístico también a partir de la danza. Tras estudiar baile clásico, formó parte de compañías

infantiles y, posteriormente, trabajó como bailarina en varias revistas. En los años sesenta comenzó su popularidad en el teatro como actriz cómica y en la misma década tuvo lugar su incursión en el cine a partir de pequeños papeles. Vinculada a la estética comercial, como se observa en sus roles de reparto o como secundaria en *El pobre García* (1961, Tony Leblanc), *Las que tienen que servir* (1967, José María Forqué) o *Los subdesarrollados* (1968, Fernando Merino), en 1969 protagonizó su primera película, *Soltera y madre en la vida* (Javier Aguirre), que fue seguida por *La tonta del bote* (1970, Juan de Orduña), *La descarriada* (1973, Mariano Ozores) o *Señora doctor* (1974, Mariano Ozores). Lina Morgan representa el modo de ascenso paulatino en la industria pues, una actriz que empezó con pequeñas incursiones, fue logrando poco a poco mayor popularidad en los medios, especialmente a finales de los sesenta y durante la década de 1970 en el cine, incluso durante los años ochenta y noventa gracias, sobre todo, a la televisión.

Por su parte también contamos con casos de actrices cuya incursión en el cine se produjo de una forma tardía. Es el caso de Isabel Garcés (1901-1981), exitosa actriz de teatro desde los años treinta que se incorporó al cine en 1959, con cincuenta y ocho años de edad. Algunos de los papeles más recordados de Garcés corresponden con la década de 1960, de acuerdo con su edad, en películas como *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia), *Mentirosa* (1962, Enrique Cahen), *Las hijas de Helena* (1963, Mariano Ozores), *Búsqieme a esa chica* (1964, Fernando Palacios, George Sherman), *Las cuatro bodas de Marisol* (1967, Luis Lucia), *Cristina Guzmán* (1968, Luis César Amadori) o *El taxi de los conflictos* (1969, José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores). Su presencia se observa especialmente en torno a papeles secundarios, habitualmente en comedias donde da rienda suelta a su gracia a partir de despistes o situaciones humorísticas, siendo las películas de Marisol aquellas más recordadas por el gran público. La llegada de Isabel Garcés en una época tan tardía al ámbito fílmico quizá tuvo que ver con la concepción del cine como una evolución natural en su profesión desde el teatro, un rumbo paralelo al desarrollo de los medios audiovisuales, junto con las ventajas económicas que significaba la disciplina fílmica frente a la teatral.

Otro caso de actrices de evolución tiene que ver con aquellas mujeres ajenas al medio que saltaron a la gran pantalla debido a su popularidad en el panorama social de la época. Tal es el caso de las modelos y ganadoras de certámenes de belleza que, más que por sus dotes interpretativas o su talento, lograron adentrarse en el cine gracias a su belleza, utilizada como un reclamo visual para el público masculino por parte de los cineastas. Es el caso de bellas modelos o ganadoras de Miss España y, aunque esta tendencia se popularizó a finales de la década de 1960, tuvo especial relevancia durante los años setenta, como se puede comprobar a partir de las incursiones en el cine de Mirta Miller (1948), Nadiuska (1952) o Amparo Muñoz (1954-2011), en ocasiones en torno al Landismo.

En cualquiera de los casos expuestos podemos afirmar que las actrices de evolución son una mayoría cuantitativa dentro de la industria del Desarrollismo. Algunas de ellas lograron interpretar papeles protagonistas, mientras que otras desarrollaron con maestría personajes secundarios de forma reiterada o incluso algunas de ellas siempre trabajaron en papeles de reparto. Lo interesante al respecto es que todas ellas lograron, de la nada, hacerse un hueco en la industria fílmica española en unos momentos en los que se estaba produciendo un enriquecimiento

artístico e ideológico paralelo al que, paulatinamente, se iba desarrollando también en el contexto sociopolítico del país.

#### 4.2.3. Las actrices fortuitas

Las denominadas en este estudio como «actrices fortuitas» son numerosas en la filmografía española del franquismo y, a pesar de su escasa relevancia en los argumentos, resultan igualmente importantes para la historia del cine desde el punto de vista social. En este caso nos referimos a aquellas mujeres figurantes insertas en el cine casi sin buscarlo. Especialmente hacemos referencia a aquellas mujeres que vivían en los lugares en los que se produjeron rodajes y que, finalmente, participaron en el medio cinematográfico, bien por cuestiones pecuniarias, bien por la curiosidad por el invento, o incluso sin darse cuenta, al haber sido grabadas con un interés documental y antropológico.

En general, muchos figurantes, incluidas las mujeres, formaron parte de producciones norteamericanas del *western* puesto que durante los años sesenta se grabaron en el sur de España un buen número de ellas. Recordemos que en 1969 se otorgó a la provincia de Almería la calificación de “zona de preferente localización industrial” con la intención de convertir los lugares más desérticos en escenarios para *films* de este género. De hecho, en la provincia de Almería fueron rodados, en pocos años, más de seiscientos títulos y fueron acogidas relevantes estrellas cinematográficas, una de las razones por las que, especialmente muchas mujeres, se sentían atraídas para participar en las muestras.

En este sentido resultan especialmente importantes aquellas mujeres que aparecen en las películas como figurantes recreando sus tradiciones y su habitual modo de vida. Esta realidad cuenta con un gran desarrollo en *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino). La muestra narra la historia de Lorenzo (Emilio Gutiérrez Caba), un estudiante que, tras un verano en Inglaterra donde ha conocido a Berta –hija de un profesor exiliado–, comienza a tener nuevas inquietudes intelectuales y se siente asfixiado en la provinciana ciudad de Salamanca. A pesar de que la trama transcurre en la capital salmantina, posteriormente la historia se desarrolla en un pueblo al que el protagonista acude para descansar. El equipo de rodaje del *film* se trasladó hasta la localidad de Valero para ambientar ese ámbito rural. Las escenas allí grabadas muestran la vida cotidiana del pueblo, las tradiciones religiosas así como la escasa oferta cultural existente, basada en las actuaciones de música tradicional y una interpretación esporádica de la tuna universitaria. En este contexto, las mujeres figurantes de la localidad protagonizan unas imágenes costumbristas planteadas como un testimonio antropológico relevante para la historia de la provincia de Salamanca y, en términos generales, para la historia de las mujeres en el medio rural.

Por tanto, el cine español cuenta también con la inserción de mujeres que, sin nombre y apenas sin relevancia argumental para las historias, contribuyeron en la recreación de las narraciones cinematográficas y en la visibilidad femenina, de acuerdo con su modo de vida habitual. En algunos casos las actrices fortuitas participaron meramente como relleno en escenas multitudinarias, como sucede especialmente en las superproducciones norteamericanas rodadas en España, pero en otros casos las mujeres que participaron en el cine recrearon la cotidianidad de sus circunstancias vitales, dando lugar a la recreación de un antropológica de la vida en

el pueblo o en la ciudad de la época, tan valioso para conocer nuestro pasado en clave social.

#### 4.2.4. Las actrices artistas

El talento también fue una de las motivaciones para la inserción de mujeres en el cine durante el franquismo, especialmente en el ámbito de las artes sonoras. Cantantes y bailaoras ocuparon protagonismo en la gran pantalla desde el establecimiento del Régimen, dando lugar a mujeres que, tras triunfar en sus respectivas disciplinas, se convirtieron en actrices. Habitualmente la razón de esta circunstancia tenía que ver, como sucedía con la incorporación de modelos y ganadoras de certámenes de belleza, con el hecho de que el medio se había convertido en una excelente plataforma de difusión. Ahora bien, frente a aquellas que lograron hacerse un hueco por su aspecto físico, la inserción de figuras de primera línea de las diferentes manifestaciones artísticas dio lugar, más allá de la publicidad y difusión propias para sus carreras, un enriquecimiento de la propia película con su arte a modo de argumento de autoridad.

Durante los años cuarenta y cincuenta triunfaron las películas musicales protagonizadas por artistas como Concha Piquer (1906-1990), Estrellita Castro (1908-1983), Imperio Argentina (1910-2003), Lola Flores (1923-1995) o Marujita Díaz (1931), entre otras personalidades del mundo del espectáculo. En el cine del desarrollismo también continuó con vigencia el estilo musical próximo a la copla y el flamenco a través de la presencia de algunas de estas figuras, como es el caso de Lola Flores o Marujita Díaz o Paquita Rico (1929), protagonista, ésta última, de *Ventolera* (1961, Luis Marquina), donde queda constancia de sus dotes para cantar y bailar. Carmen Sevilla (1930) protagonizó números musicales en los años sesenta, como se comprueba en *El balcón de la luna* (1962, Luis Saslavsky), donde también cantan y bailan Lola Flores y Paquita Rico, así como en *Camino del Rocío* (1966, Rafael Gil), donde Carmen Sevilla acapara el absoluto protagonismo artístico. Por su parte, Sara Montiel (1928-2013) protagonizó *films* en estos momentos, no solo por su belleza y por el magnetismo de sus ojos sino, además, por la personal interpretación de sus canciones, más actuales estilísticamente que las de Rico o Sevilla, como se comprueba en los *films* *Pecado de Amor* (1961, Luis César Amadori) o *Tuset Street* (1968, Luis Marquina, Jorge Grau). La presencia de todas ellas confirma una constante: la participación en los diferentes *films* de artistas musicales permitía que todas ellas mostraran su faceta interpretativa, pero siempre prevalecía su condición como cantantes en unas muestras hechas a su medida, como se observa a través del predominio de números musicales de *show*.

Asimismo, también podemos hablar de un gran desarrollo de la danza, no solo como compañera de la música en torno a estos números musicales sino también como coprotagonista de la disciplina. Esto se observa en el *film* *Los Tarantos* (1963, Francisco Rovira Beleta), donde la artista Carmen Amaya (1913-1963) demuestra su talento y la unión de música y danza en la cultura y en el arte flamenco. A pesar de que Carmen Amaya ya había formado parte del cine en décadas previas, la relevancia de este título, además de reflejar sus dotes para la danza, significa su última película.

Por el contrario, en los años sesenta comienza a triunfar la música popular internacional de carácter contemporáneo, la denominada *ye yé*, con un gran desarrollo a partir de la imagen de la artista moderna y, aunque destacan diferentes personalidades y estilos, la música *pop* es el rasgo común entre la mayoría de ellas. En el panorama musical español de la década de 1960 cabe destacar la moda de los conjuntos musicales masculinos surgidos por influencia de The Beatles, pero también la canción moderna desarrollada por el prototipo de cantante moderna o cantante ligera. En torno a este tipo de mujer cabe destacar, de entrada, la presencia de tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el papel determinante de los nuevos medios de reproducción musical, como son las grabaciones de discos; en segundo lugar, la relevancia social de los festivales europeos y latinoamericanos de la canción moderna o ligera y, por último, la importancia del cine como plataforma difusora de las nuevas músicas, en los que la mujer ocupa también un papel visible como protagonista. Massiel (1947), Karina (1946) o Ivana son tres de estas cantantes que tuvieron relevancia en la sociedad española y que contaron con su correspondiente participación en el cine a partir de las películas *Cantando a la vida* (1969, Angelino Fons), *Los chicos del Preu* (1967, Pedro Lazaga) y *A 45 revoluciones por minuto* (1969, Pedro Lazaga), protagonizadas, respectivamente por cada una de ellas. Sin embargo, para ellas la participación en el cine fue considerada un elemento más de promoción, de ahí que el estudio de las películas interpretadas por perfiles profesionales artísticos puedan ser comprendidas más desde una perspectiva musical y publicitaria que propiamente cinematográfica.

### 2.2.5. Las niñas prodigio

También la infancia contó con una participación relevante dentro del cine elaborado durante el franquismo, dando lugar al «cine con niño». En el contexto desarrollista, los niños y las niñas ocuparon un lugar visible, especialmente en las películas comerciales más cercanas al gobierno, donde eran cuidadosamente seleccionados con la intención de acrecentar la ternura o de protagonizar aquellas secuencias encaminadas hacia el adoctrinamiento, como se observa en la película *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), cuyos últimos segundos de la muestra son acaparados por Lolo (Jorge Cuadros), el sobrino de Pepe (Tony Leblanc), momento en que se desarrolla la moraleja del *film* a partir de la actitud del niño.

En concreto, en la década de 1960 observamos la existencia de un grupo de niñas cuya presencia responde a este tipo adoctrinador, pequeñas actrices que desarrollan su carrera rodeadas de grandes actores en *films* con una temática próxima a los ideales del Régimen. Aunque inicialmente esta faceta interpretativa podía ser entendida casi como un juego para las muchachas, las retribuciones económicas significaban un sustento para sus familias. Una de las actrices infantiles más visibles en los años sesenta es Maribel Martín (1954). A lo largo de los años sesenta participó en películas como *Tres de la Cruz Roja* (1961, Fernando Palacios), *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *El camino* (1963, Ana Mariscal) o *La familia y... uno más* (1965, Fernando Palacios). La ternura y la inocencia, junto con sus características pecas, dotaron a los personajes a los que dio vida del suficiente sentimentalismo, de acuerdo con la estética comercial de las películas en las que aparece. Pero su carrera no desapareció con su niñez, sino que su vinculación con el cine, más allá de su vida



personal al contraer matrimonio con el cineasta Julián Mateos, continuó durante los años setenta y ochenta<sup>5</sup>.

La presencia de un buen número de niñas en el cine se produjo en torno a los años sesenta por sus dotes como intérpretes, como actrices, pero también fue habitual la selección de niñas para interpretar personajes cinematográficos debido a sus dotes artísticas, es decir, en aquellos casos de niñas prodigio que desarrollaban algún talento. Como venimos repitiendo, el cine era en estos momentos una excelente plataforma de difusión, de ahí que el ámbito musical entendiera en la disciplina audiovisual un gran aliado. Al igual que ocurría en el caso de las actrices artistas, las películas significaron una gran difusión para aquellas niñas que desarrollaron habilidades artísticas desde una temprana edad.

El cine las catapultó a la fama y les permitió, de este modo, desarrollar una doble faceta artística: por un lado, la de actriz, puesto que las niñas prodigio no solo protagonizaban números musicales sino que solían ser las protagonistas de toda la historia; por otro lado, la carrera como cantantes a partir de la contratación de actuaciones y la grabación de discos una vez que su talento llegaba a productores a través de las películas. Ahora bien, habitualmente eran sus mentores y tutores quienes estaban más interesados en su éxito, puesto que alcanzar un lugar privilegiado en el cine era considerado como una inversión para el futuro –con vistas a lograr más contrataciones musicales, protagonizar más películas, ser reclamadas para participar en anuncios televisivos, conseguir un mayor caché, etc.–, a pesar de las muchas horas de rodaje y de los duros ensayos.

Estas carreras de niñas prodigio tuvieron un desarrollo en el panorama de los años sesenta exclusivamente en torno a las muestras más comerciales, donde se ponía de manifiesto el talento existente en la España de Franco de acuerdo con el estilo sonoro propuesto y del agrado de las altas esferas. Además, era habitual que estas pequeñas estrellas formaran parte de eventos sociales: al igual que sucedía con las actrices artistas, las pequeñas niñas prodigio eran símbolo de ternura, talento y modernidad, todo ello recreado a través de su imagen y de su arte. A este respecto, probablemente el nombre de Marisol, a quien dio vida Pepa Flores (1948), es el más representativo de estos años, pues el personaje llegó a convertirse en uno de los estandartes más populares del franquismo. En este caso, además, concebimos hablar de personaje, y no de actriz, puesto que Marisol era la imagen de una identidad creada a la carta por su mentor de la que, posteriormente, Pepa Flores trató de desvincularse.

En su caso, Marisol<sup>6</sup> dio vida a identidades heterogéneas a lo largo de la década de 1960, sufriendo modificaciones desde su primera aparición cinematográfica hasta que Pepa Flores decidió poner fin a este personaje. Desde su descubrimiento como niña prodigio y su incursión en la primera película, *Un rayo de luz* (1960, Luis Lucia), las apariciones de Marisol fueron una constante en la vida social española, pues fue tomada como imagen del franquismo por el estilo afluamencado de su música, el más apreciado por la cúpula política, y el aspecto angelical de su rostro. Así, no solo desde las altas esferas defendían la figura de Marisol sino que, además, todas las

---

<sup>5</sup> Véase al respecto la evolución de la carrera de Maribel Martín, siendo su interpretación como Miriam, la hija del señorito en *Los santos inocentes* (1984, Mario Camus), uno de sus primeros trabajos como mujer adulta.

<sup>6</sup> Cfr. diferentes interpretaciones desde el plano literario en Lázaro Reboll, Willis, 2004, pp. 129-141.

madres querían que sus hijas se parecieran a ella por su aspecto físico y por los valores que representaba a través de sus apariciones cinematográficas. Pero la avanzada edad de Marisol determinó una escasa participación como personaje infantil en las películas, como en *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) o *Tómbola* (1962, Luis Lucia), mientras que como adolescente cuenta con una mayor proyección encarnando la imagen de mujer joven con mentalidad tradicional defendida por parte del gobierno central. Cabe señalar que su presencia en otros *films* en el Desarrollismo, como *La chica del Molino Rojo* (1973, Eugenio Martín), y en la Democracia, como *Bodas de sangre* (1981, Carlos Saura). A partir de estos títulos, Pepa Flores comenzó a presentar una ideología más liberal y alejada de los ideales del régimen de Franco, de forma paralela al alejamiento de los valores que rodearon al personaje y del que, desde entonces, ha tratado de mostrar distancias.

Otras figuras célebres de los años sesenta fueron las gemelas Pili y Mili (1947) y, por su protagonismo en varias muestras, Rocío Dúrcal (1944-2006). El prototipo de niña prodigio que representó esta última difería ligeramente del de Marisol y de otras identidades femeninas de estos momentos. Así, en las películas de los años sesenta de Rocío Dúrcal suelen verse reflejadas tres máximas. En primer lugar, la procedencia geográfica de la actriz no suele verse plasmada en la película y el estilo andaluz, que aparecía presente en torno a las primeras películas de Marisol, no es una prioridad en la identidad musical de María de los Ángeles de las Heras, verdadero nombre de la artista. En segundo lugar, Rocío Dúrcal es presentada como adolescente prodigio más que como niña prodigio; esta circunstancia implica que, desde el primer momento, el personaje aparezca asociado a un estereotipo femenino tradicional en cuanto a la búsqueda de un novio como necesidad en la vida, perfil de la mayoría de los papeles en los que trabajó en la década de los sesenta. En tercer lugar, suele ser habitual que Rocío Dúrcal aborde personajes que muestran una actitud valiente o también suele suceder que ésta interprete personajes sencillos y humildes que logran triunfar en el mundo de la canción y lograr encontrar el amor. En cualquier caso, tanto Pili y Mili como Rocío Dúrcal, debido a una edad más avanzada, recrean desde el comienzo una imagen de juventud y de modernidad en el ámbito artístico que coincidía, de forma paralela, con los avances sociopolíticos y el aperturismo propio del desarrollismo.

## 5. CONCLUSIONES

Tras lo apuntado hasta el momento podemos afirmar que la procedencia de las mujeres que desarrollaron la interpretación en el cine durante el Desarrollismo es diversa. A pesar de que desde los años cincuenta localizamos mujeres integradas en la industria fílmica desempeñando trabajos tras las cámaras, el trabajo de actriz fue el más desarrollado por parte de la figura femenina, a través de una gran diversidad de mujeres que llegaron al cine a través de distintas formas y que, de igual manera, se han convertido en protagonistas de la historia del cine español.

Dichas actrices interpretaron roles de género muy diversos a través de los personajes a los que dieron vida, aunque un acercamiento a este aspecto será abordado en otra ocasión puesto que en este trabajo únicamente nos hemos centrado en los distintos perfiles profesionales. De acuerdo con nuestro estudio, podemos

confirmar que los logros que la mujer fue llevando a cabo desde el punto de vista social, a pesar de mantenerse aún unas pautas de relación oficiales de acuerdo con las enseñanzas y con la moralidad imperantes, también se reflejan en el ámbito fílmico a través de los personajes que dan vida a los distintos personajes de cada película, interpretados por actrices diversas.

Podemos afirmar que no existe un perfil profesional unitario entre estas mujeres que desarrollaron su talento ante las cámaras en la época. Así, mientras que algunas de ellas formaron parte del medio por tradición familiar, otras lograron paulatinamente hacerse un hueco en el medio a partir de su trabajo en pequeños papeles o incluso es posible localizar ejemplos fílmicos en los que artistas femeninas fueron introducidas en el cine por sus mentores debido al carácter divulgativo de los medios audiovisuales, como recapitularemos a continuación. Del mismo modo, no se observa la adscripción de unos papeles concretos a una actriz determinada, sino que los papeles que cada profesional desarrolla durante el Desarrollismo son los que más se adecúan a sus gustos o a características de declamación y físicas, dando lugar a la participación de una misma actriz en películas de diferentes ideologías, como es el caso de María Isbert, entre otras.

Mientras que unas actrices procedían de afamadas familias de artistas, otras, aquellas que hemos denominado «actrices de evolución», iniciaron con esfuerzo una carrera en el ámbito fílmico, un contexto novedoso para ellas, a partir de los papeles menos visibles pero imprescindibles para la configuración global de una muestra. Asimismo, un lugar relevante tiene que ver con las mujeres figurantes que aparecían en las películas, que significan un apego del cine a la sociedad y al contexto en que un *film* surge. Por otra parte, un lugar relevante lo ocuparon las artistas, que utilizaron el cine como plataforma de difusión de sus habilidades, dando lugar números musicales de *show* de calidad, y las niñas, algunas de ellas también artistas, fueron insertas en el cine con el afán más comercial e ideológicamente propagandístico. Por tanto, son diferentes las razones y las maneras en las que las mujeres se adentraron en la industria fílmica delante de las cámaras pero, en todos los casos, se mantiene una misma intención: desarrollar personajes femeninos a cambio de un *status* social y una retribución económica que les permitiera vivir en la cada vez más recuperada sociedad española de los años sesenta y setenta. Todo ello demuestra la diversidad de perfiles profesionales de las actrices españolas entre 1959 y 1975 y, simultáneamente, la unidad de resultados exitosos en un *Star System* hispano creado, casi, sobre la marcha durante la posguerra y con vigencia durante una etapa de crecimiento en todas las vertientes, como es el Desarrollismo.

## 6. REFERENCIAS

- Gubern, R.; Monterde, J. E.; Pérez Perucha, J.; Rimbau, E.; Torreiro, C. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Lázaro Reboll, A.; Willis, A. (Eds.) (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- María Cadenas, S. (2013). El empleo femenino a los dos lados del margen, en O. Rodríguez Barreira (Ed.). *El Franquismo desde los márgenes: campesinos, mujeres, delatores, menores...* (pp. 147-163). Lleida: Universidad de Lleida.

- Martínez Torres, A. (1973). *Cine español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama.
- Moradiellos García, E. (2000). *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis.
- Muñoz Sánchez, E. (2006). La imagen de la mujer en las revistas *Teresa* e *Y* de la sección femenina, en M. E. Almarcha Núñez-Herrador; S. García Alcázar; E. Muñoz Sánchez (Eds.). *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha* (pp. 118-128). Ciudad Real: CECLM.
- Sánchez Rodríguez, V. (2013). *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Rodríguez, V. (2015). *Las mujeres de Miguel Delibes a través de la adaptación cinematográfica de El camino (1963, Ana Mariscal)*. Sevilla: Ediciones Diputación de Sevilla.
- Scanlon, G. M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid: AKAL.
- Tamames, R. (1981). *La república. La era de Franco. Historia de España Alfaguara*, 7. Madrid: Alianza Editorial.

#### **AUTORA**

#### **VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ**

Profesora asociada de la Facultad de Educación (campus de Ciudad Real) de la Universidad de Castilla-La Mancha y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid. Es Doctora en Musicología (2013), Licenciada en Historia del Arte (2009), Máster en Música Hispana (2010), Máster en Formación de Profesorado (2011), Titulada Profesional en Música (2006) y Experta en Gestión Cultural (2016). Su principal campo de investigación comprende el estudio de la música inserta en contextos audiovisuales. Es miembro del Proyecto I+D+i "La canción popular como fuente de inspiración" (USAL) e investigadora colaboradora del Centro de Investigación y Documentación Musical de la UCLM (Unidad Asociada al CSIC). Ha recibido el Premio de Investigación 2013 a la Mejor Tesis Doctoral (Fundación SGAE) y con el Premio de Investigación 2015 "Rosario Valpuesta" (Diputación de Sevilla).

<https://orcid.org/0000-0001-8071-2937>