CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 37
enero-diciembre 2024, 221-251
ISSN: 1136-5536
ISSN-e: 2530-9900

https://dx.doi.org/10.5209/cmib.92783

Celsa Alonso González
https://orcid.org/0000-0002-7811-8506
celsa@uniovi.es
Universidad de Oviedo

Las Leandras (1969): de la revista republicana al cine musical del desarrollismo*

Las Leandras *(1969): From the Republican Revista (revue) to the Musical Cinema of Developmentalism*

En este artículo se analiza el film *Las Leandras* (Eugenio Martín, 1969), comedia musical de gran espectáculo basada en el pasatiempo cómico lírico en 2 actos del mismo nombre con música de Francisco Alonso y libro de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, estrenado en 1931 con la vedete Celia Gámez. La película está protagonizada por Rocío Dúrcal, estrella del cine musical de los años sesenta, y contó con la participación de Celia Gámez. Gregorio García Segura realizó los arreglos musicales de los números de la revista y escribió los fondos sonoros. El artículo estudia el origen del film, plan estratégico, narrativas discursivas, adaptación de la trama y personajes, música original y adaptada, con el fin de mostrar su singularidad (y sus significados) en el contexto del cine musical español de los años sesenta, y de forma particular en la carrera de Rocío Dúrcal, que ayudan a comprender su extraordinario éxito.

Palabras clave: revista musical, cine musical español, Rocío Dúrcal, Celia Gámez

This article analyses the film Las Leandras *(Eugenio Martín, 1969), a musical comedy of great spectacle based on the musical-comic* pasatiempo *in 2 acts of the same title with music by Francisco Alonso and lyrics by Emilio González del Castillo and José Muñoz Román, premiered in 1931 by the vedette Celia Gámez. Rocío Dúrcal, a star of the musical cinema of the 1960s plays the lead role in the film, which also featured Celia Gámez. Gregorio García Segura was responsible for the musical arrangements of the numbers from the revue and composed the soundtrack music. The article studies the film's origin, plot, discursive narratives, adaptation of the storyline and characters, and original and adapted music, revealing its originality (and significance) in the context of Spanish musical cinema of the 1960s, and particularly in the career of Rocío Dúrcal, which help to explain its extraordinary success.*

Keywords: Spanish musical revue (revista), Spanish musical cinema, Rocío Dúrcal, Celia Gámez.

* Este artículo se ha realizado al amparo del proyecto *Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados (MUSMAE)* MCI-20-PID2019-106479GB-100, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), código 10.13039/501100011033.

España siempre ha sido un país de teatro, al menos hasta que el cine y la televisión se convirtieron en los principales ejes de la cultura popular audiovisual desde mediados del siglo XX. La variante del teatro frívolo era un producto cultural en que el que la parodia, la sátira, la caricatura, la hipérbole, los tipos sainetescos, los chistes políticos, los elementos carnavalescos y los desnudos artísticos estaban presentes en distintas dosis en función de los géneros dramáticos; nunca faltaba el baile y las mujeres eran las protagonistas. En el género de la revista se articularon discursos hegemónicos, pero también transgresores, particularmente en cuestiones de género y de moral. Los números musicales podían integrarse en la trama dramática, pero también se establecían distintos niveles argumentales a través de mutaciones que conducían a fantasías o espectaculares cuadros, y eran habituales los números metateatrales.

Las Leandras, pasatiempo cómico lírico en 2 actos, con prólogo, 5 cuadros, varios subcuadros y apoteosis con música de Francisco Alonso y libro de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, se estrenó el 12 de noviembre de 1931 en el Teatro Pavón de Madrid con la vedete argentina Celia Gámez. Es una obra icónica por su trascendencia histórica (estrenada mientras se ultimaba la redacción de la Constitución de 1931), la calidad del libreto y de la música, la forma de abordar el asunto de la liberación femenina, por su extraordinaria popularidad (dentro y fuera de España), por su asunto escabroso y potencial transgresor. De hecho, *Las Leandras* fue la revista más representada en los teatros madrileños durante la Segunda República.

En 1969, Cámara Producciones Cinematográficas S. A. y Suevia Films-Cesáreo González P. C. lanzaron al mercado cinematográfico una adaptación libre de *Las Leandras*: una comedia musical dirigida por Eugenio Martín Márquez, arreglos y música incidental original de Gregorio García Segura, protagonizada por Rocío Dúrcal (una estrella en España e Hispanoamérica), y con Celia Gámez en el reparto. La película fue un éxito de crítica y sobre todo de público. Desde su estreno en diciembre de 1969 hasta el 30 de septiembre de 1971 recaudó 56 126.528 pesetas[1] y fue la película española que más dinero recaudó en taquilla entre 1965 y 1973: nada menos que 63 827 849 pesetas, seguida en la lista por cuatro películas de Manolo Escobar (De Mata Moncho 1974, 181).

[1] Comunicado de la Subdirección General de Cinematografía a la magistratura, fechado el 12 de abril de 1972, con relación a un auto contra Cámara Producciones Cinematográficas, a instancias de Celia Gámez. Caja 36 / 05002, Expediente de rodaje 200 / 68, Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (en lo sucesivo AGA).

Teatro musical y cine español: el caso de la revista

Las adaptaciones de obras de teatro lírico fueron una constante desde los inicios del cine narrativo español. La zarzuela fue un filón en los años veinte y, tras la llegada del sonoro, continuaron las adaptaciones, también de sainetes, farsas y melodramas, que favorecían la presencia de números musicales diegéticos, ya fueran narrativos, *mise en scéne* o canciones y bailes que interrumpían la narración (Alonso 2021). En la España republicana triunfó el cine musical: desde el musical folklórico –resultado de la hibridación de elementos españoles con el *American Folk Musical*, las películas de Carlos Gardel y los filmes italianos de Tito Schipa (Camporesi 2017)– a la comedia donde coexistían músicas jazzísticas y castizas (Alonso González y Arce Bueno 2019). Tras la Guerra Civil, la adopción de modelos hollywoodienses no impidió que continuasen los préstamos del teatro popular nacional, lo que se aprecia en la comedia, con abundantes canciones españolas pero también músicas jazzísticas (Arce Bueno 2013, 263). En los años de la autarquía, continuó su camino el musical folklórico, disminuyeron las adaptaciones de zarzuelas y sainetes y se impusieron las adaptaciones de obras literarias, sobre todo novela (Miranda 2018). En los años cincuenta, otro filón fue la opereta y se rodaron algunas adaptaciones en coproducciones hispanomexicanas o hispanofrancesas, muy populares.

A diferencia de lo ocurrido con la zarzuela y la opereta, fueron muy contadas las adaptaciones de revistas hasta 1969, con tan solo cinco títulos, de los cuales tres tenían música de Francisco Alonso: *Las Leandras, Las de los ojos en blanco* y *Doña Mariquita de mi corazón* (Montijano Ruiz 2012). Con todo, la primera revista que se llevó al cine fue *La corte de Faraón* (1910) de Vicente Lleó en México, adaptación dirigida por el mexicano Julio Bracho en 1943. Con el título de *Especialista en señoras* se presentó en 1951 la adaptación del pasatiempo *Las de los ojos en blanco* (1934), con libro de González del Castillo y Muñoz Román (como *Las Leandras*), una cinta argentina dirigida por el bonaerense Enrique Cahen Salaberry. Dos años más tarde, el actor y realizador mexicano Joaquín Pardavé dirigió *Doña Mariquita de mi corazón* (1953), basada en la opereta cómica homónima de Muñoz Román de 1942, rodada y producida en México. De 1957 es *Faustina*, una adaptación muy libre de la comedia lírica *Si Fausto fuera Faustina* (1942, libro de José Luis Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando, música de Juan Quintero y Fernando Moraleda), con guion y dirección del propio Sáenz de Heredia: una producción española con música original de Quintero, protagonizada por la actriz mexicana María Félix y Fernando Fernán Gómez. Esta fue la primera adaptación de revista realizada en España, distribuida por Suevia Films, aunque no era un musical. El film renunciaba a la comicidad amable de la obra original para ahondar en un registro más dramático en torno al pacto fáustico (Montijano Ruiz 2012, 327). Tres

años más tarde se hizo una adaptación en México bastante fiel de *Las Leandras* (1960), film de Gilberto Martínez Solares con la Productora Fílmica México (Pelimex)[2]. Este film era una versión razonablemente fiel de la revista original (salvo el final feliz de la relación entre Leandro y Rosa), al estilo de la *screwball comedy*, si bien el guion modificó y disminuyó los dobles sentidos e insinuaciones sexuales, con toda probabilidad para evitar la censura (Ortega Mantecón 2021).

Las Leandras de 1931, una revista y una vedete

En unos meses de gran revuelo político, González del Castillo y Muñoz Román escribieron un libreto escabroso e ingenioso, mientras en el parlamento se discutía la oportunidad del sufragio femenino y se preparaba la ley del divorcio. *Las Leandras* cuenta la historia de Concha, vedete de teatro, quien pretende hacer creer a su tío y tutor (Francisco), que vive en Canarias, que aún sigue estudiando en el Instituto Católico de la Mujer, para no perder su herencia. Ante la inesperada e inminente visita de su tío (acompañado de su sobrino, un oficial de marina), su novio Leandro sugiere que la compañía de revistas se traslade a un hotel desalquilado de su propiedad, e improvisar un falso colegio "de educación moderna para la mujer". Leandro oculta a todos que ese hotel antes había sido un prostíbulo. En pocos días se matriculan varias alumnas, secundadas por Concha y las vicetiples. Los libretistas elaboraron una trama de enredo, graciosas confusiones y chistes políticos, adornada con números espectaculares de revista.

Las Leandras respondía al patrón del vodevil arrevistado, con diálogos de doble sentido y estupendos juegos de palabras, y presentaba tipos sainetescos como Leandro (empresario de medio pelo, chulo y muy celoso), el viejo apuntador (Porras), una chulona que apunta maneras de vedete (Aurora, hija de Porras), una jovencita ingenua (Clementina), una paleta de pueblo con fama de casquivana (Fermina), un criador de canarios (padre de Fermina, que se llama Francisco, un bruto con posibles), y un joven paleto, zapatero y sobrino del anterior, que busca su iniciación sexual antes del casamiento (Casildo). Francisco el pajarero acude al local con Casildo pensando que seguía siendo un prostíbulo y, naturalmente, les confunden con el tío de Canarias y su sobrino. A partir de entonces se producirán toda suerte de equívocos y situaciones desternillantes de

[2] Tras un contrato firmado por Muñoz Román, los herederos de Francisco Alonso y de González del Castillo el 18 de octubre de 1958 a través de la Sociedad General de Autores: Carta de Joaquín Mortera Díaz, de Cinematográfica Pelimex S. A., dirigida a Suevia Films el 4 de julio de 1969. Caja 36 / 04191, Expediente de censura n.º 57160, AGA.

tensión sexual. En el desenlace, Concha descubre que la herencia millonaria no existía, pero al menos se libra de Leandro, quien se enamora de Fermina.

No faltaban las referencias a la situación política del momento, sobre todo en los cantables: la futura Constitución de 1931, la ley del divorcio que se estaba preparando, y la reivindicación del derecho de la mujer a la educación. En cuanto a la música, sus 9 números componían un híbrido perfecto. Tras un baile metateatral en el prólogo (n.º 1), Alonso escribió unos cuplés a dúo a ritmo de foxtrot (que cantan Leandro y Aurora, con las colegialas en una clase, n.º 2) de texto reivindicativo y pícaro, que denunciaba la hipocresía, perfidia y el cinismo de los hombres; una java simpática (Concha y colegialas en la clase de las viudas, convertida en cuadro de revista, n.º 3); un más convencional terceto cómico (Concha y los paletos, n.º 4) con unos cantables que abordaban el asunto del divorcio; un chotis madrileño (en un cuadro de revista, a cargo del Pichi y las chulas, que brota de un diálogo entre Clementina y Francisco el paleto, cuyo cantable mencionaba a Victoria Kent, diputada del Partido Republicano Radical Socialista, n.º 5); una fantasía de cine (número metateatral con la estrella de cine Clara Bow que canta un *slow fox* y un frenético charlestón, en un acorazado con cinco marineros, n.º 6); unas folías canarias (número metateatral, en una fiesta canaria con Concha y alumnas con trajes regionales, n.º 7); un cuadro de revista en la calle de Alcalá que incluía una habanera a dúo cantada por una pareja de chulapos (n.º 8) y el pasodoble de *Los nardos* (n.º 8-A) separados por un recitado; un foxtrot bailado (n.º 9) y una apoteosis con frenético charlestón (número metateatral de la nueva revista de la compañía, n.º 10). Esta obra simbolizaba la unión de tradición (chotis, número regional, habanera y pasodoble) y modernidad (foxtrot, charlestón y alegoría del cine americano), como era habitual en el género (Alonso González 2014, 364). La revista alcanzó 200 funciones en la temporada de 1931, y 225 en la temporada de 1932. La compañía de Celia Gámez la llevó al Maravillas en la temporada de 1934, donde aún estaba en cartel en el Madrid sitiado de 1938 (González 1996). La vedete argentina la presentó en Buenos Aires en noviembre de 1937 con gran éxito, y se convirtió en una obra legendaria.

Tras la Guerra Civil, *Las Leandras* desapareció de las tablas españolas salvo contadas reposiciones. En la temporada de 1941-42, Muñoz Román se convirtió en empresario del Martín y logró reponerla: 58 funciones en noviembre de 1941[3]. Mientras tanto, Celia Gámez regresaba a España y,

[3] "Cartelera año 1941. Las Leandras", *Documentos para la historia del teatro-español (DHTE)*, https:/ /www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1941/cartelera.php?buscar=2&texto=Las+leandras&button=Buscar&ciudad=&mayor=&menor=.

tras los estrenos de *La Cenicienta del Palace* (1940), *Yola* (1941) y *Si Fausto fuera Faustina* (1942), revalida su popularidad y se convierte en un icono de la cultura popular española. La argentina desarrolló una intensa labor como empresaria teatral, con su baluarte en el Teatro Alcázar de Madrid, y continuó su carrera de vedete. En 1948, su compañía repuso *Las Leandras* en el Alcázar con tal éxito que llegó a las 229 funciones entre el 29 de octubre de 1948 y el 22 de febrero de 1949[4]. Sin embargo, diversas presiones políticas y airadas manifestaciones de las Juventudes Católicas llevaron a la Gámez a retirar la obra (Arévalo Barra 2018, 249), pese a ser una versión con libro "adecuadamente reformado, peinado y barnizado [...] Esto, señoras y señores, esto va bien"[5].

Celia Gámez hizo historia en 1950 con *La hechicera en palacio*, y en 1956 con *El águila de fuego*. En los años sesenta, momento delicado para su compañía, sopesaba retirarse cuando Muñoz Román le propuso reponer *Las Leandras* en el Martín. Así se hizo el 4 de septiembre de 1964, remozada en el libro y con el título de *Mami, llévame al colegio*, un ardid para contentar a la censura con un título que sonaba "más modosito" (Montijano Ruiz 2008, 165), y que eliminaba connotaciones republicanas y obscenas. Permaneció con éxito en cartel durante dos temporadas y la diva demostró que aún tenía gancho con el público. Celia Gámez puso fin a su carrera de vedete en 1966, aunque seguiría vinculada a los escenarios con pequeños papeles. Cuando rueda *Las Leandras*, estaba a punto de cumplir 65 años.

Eugenio Martín, entre el cine musical y el "nuevo cine" español

El régimen franquista decidió apoyar al cine como espectáculo popular masivo en detrimento del teatro. En los años cincuenta, el musical folkórico convencional convivió con nuevas propuestas: cine de niños cantores, comedias y melodramas al servicio de estrellas de la canción, algunas con objetivos comerciales en el mercado latinoamericano y transnacional, en particular las producidas por Suevia Films, distribuidora de *Las Leandras* (1969). Creada en 1947 como empresa distribuidora por Cesáreo González (1903-1968), nacía con el objetivo de triunfar en América Latina, y convirtió a Lola Flores en su primera gran estrella "de exportación" desde 1951, tras firmar, en 1949, un importante acuerdo con Columbia Pictures que aseguraba la distribución en USA y prácticamente en todo el mundo (Castro de Paz y Cerdán 2005, 79). En los años cincuenta Suevia se conso-

[4] "Cartelera año 1947. Alcázar", *DHTE*, https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1948/cartelera.php?buscar=1&texto=Alc%C3%A1zar&button=Buscar&ciudad=&mayor=&menor=.]

[5] [Sin firma]. 1948. "Celia Gámez en 'Las Leandras'. El viernes, en el Teatro Alcázar", *Pueblo*, 27 de octubre.

lidó como la productora hegemónica española con predilección por el cine folklórico y el cine musical, y convirtió a algunas cantantes como Sara Montiel, quien tomó el relevo de Lola Flores, en "iconos transnacionales" (Benet 2012, 284).

En la década del desarrollismo, el régimen franquista promocionó importantes cambios en las políticas de apoyo al cine, de tal forma que convergieron aperturismo cultural y desarrollo profesional de cineastas tanto afines al régimen como disidentes (Zunzunegui 2005, 19). Junto al "nuevo cine español", el cine comercial seguía siendo un cine de géneros, entre los que triunfaban las comedias, cuyas músicas renunciaron al sinfonismo en favor de conjuntos instrumentales ligeros, bloques breves, diálogos con el jazz y canciones populares. Eugenio Martín Márquez (1925-2023) era un realizador solvente en el marco del cine comercial. Afín a la cultura del cine-club y con experiencia en el documental, sus películas respetaban los códigos cinematográficos del cine "de género" (aventuras, *western*, drama, misterio, cine fantástico), pero introducían estrategias narrativas personales que proporcionaban mayor densidad y dramatismo al discurso, lo que le dio cierto prestigio (Losilla 2012). El realizador fue, junto a Jorge Grau, el cineasta más prolífico de la productora PROCUSA, creada en 1957 por varios industriales e intelectuales, con intereses en los cortometrajes culturales y las coproducciones europeas (Caparrós Lera 2009, 144), produjo las cuatro primeras películas de Rocío Dúrcal entre 1962 y 1964.

Tras dirigir algunos *spaguetti western* como *El precio de un hombre* (1966), reconocido referente de Quentin Tarantino, a finales de los años sesenta Martín se introdujo en el cine musical con tres películas: *Una señora estupenda* (1967, con Lola Flores); *La vida sigue igual* (1969, con Julio Iglesias) y *Las Leandras* con Rocío Dúrcal. En 1973 dirigiría el drama *La chica del Molino Rojo*, última película de Marisol, así como su película más reconocida dentro y fuera de España: *Pánico en el Transiberiano*.

Rocío Dúrcal en el cine musical de los sesenta

No es extraño que Eugenio Martín se implicara en el cine musical, que alcanzó su plenitud en número de películas, variedad, calidad y creatividad en los años 60. Se produjo una renovación de temas, intérpretes, directores y guionistas, y desde 1966 se hizo un cine vital, de gran calidad técnica, novedades de montaje y más europeísta (Blanco Mallada 2004a). El musical folklórico languidecía: *El balcón de la luna* (Luis Savslasky, 1962) marca el inicio del final del género (Sánchez Alarcón 2013, 73). Con todo, no dejó de explotarse a las estrellas de la copla como Manolo Escobar, baluarte del nacional-folklorismo, cuyas películas promocionaron el desarrollo económico y el turismo y, al mismo tiempo, reafirmaron una agenda patriótica

muy conservadora ligada al sentido de "la diferencia" (Crumbaugh 2002). Para gestionar la negociación entre tradición y modernidad, sus canciones incorporaban arreglos instrumentales (de Augusto Algueró Dasca o Adolfo Waitzman) con batería, guitarra y bajo eléctrico, a veces órgano eléctrico y coros bajo la influencia del *beat* anglosajón (Lluís i Falcó y Bermúdez 2023).

Las películas de la niña prodigio Marisol también formaron parte de la modernización del cine musical basado en la copla. La comedia *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960) unió los intereses de Suevia Films, la productora de Benito Perojo y el productor Manuel J. Goyanes. Era el principio de un filón, un segundo relevo en Suevia, el del prodigio rural Joselito por Marisol, y representaba una españolidad "cosmética y estéticamente más cercana a Europa" con un discurso que aún conservaba elementos del nacionalcatolicismo (Triana Toribio 2003, 87). El cine de Marisol compartía con el de Joselito modelos de producción, distribución o *merchandising*, pero enfatizaba nuevos entornos urbanos, la fantasía y el placer en detrimento de otros valores religiosos (Pavlovic 2013, 322). Marisol resultaba "menos proletaria" que Joselito y más consciente de su sexualidad que Pili y Mili, era una "nueva Cenicienta" y construyó un híbrido entre tradición y modernidad (Evans 2004).

Luis Lucia también impulsó la carrera de Rocío Dúrcal, considerada la hermana mayor de Marisol, con su aire amable de una juventud sin rebeldías turbadoras, y el slogan "más bonita que ninguna" (Wright 2013, 66). Descubierta por el productor, guionista y agente de actores Luis Sanz Santiago en un programa de televisión, María de los Ángeles de las Heras debutó en el cine a los 17 años con *Canción de juventud* (Lucia, 1962). La película tenía un registro melodramático con humor amable y un aire renovador gracias a la música de Algueró Dasca (Blanco Mallada 2004a) con canciones, *twist* y fondos sonoros originales. Luis Lucia afirmaba que Rocío era un tipo de actriz nueva en el cine español, "un término medio entre la niña prodigio y la damita joven", y su objetivo era construir una nueva estrella juvenil alegre, limpia y sana (citado en Álvarez Cañas 2006, 137-138).

Al año siguiente, Luis Lucia rueda *Rocío de La Mancha* (1963), la historia de una joven huérfana a cargo de cuatro hermanos pequeños, en la que Rocío interpretaba ocho canciones modernas (desde la canción italiana al más rompedor *twist* "Que tengas suerte"), si bien había reminiscencias flamencas en dos temas: "Don Quijote" y "Alegrías de Rocío" (Sánchez Rodríguez 2016). Rocío Dúrcal se manejaba bien en variados géneros y estilos musicales que permitían su lucimiento, acompañada de una eficaz banda sonora de Algueró Dasca (canciones y música incidental): el tema de la canción "Búfalo Bill" es el *leitmotiv* del *score* dramático, en el que están presentes ritmos jazzísticos y la guitarra eléctrica (Díaz González 2023, 114).

En 1964 Rocío Dúrcal estrena dos películas: *La chica del trébol*, dirigida por Sergio Grieco (coproducción con Italia); y *Tengo 17 años*, dirigida por José María Forqué. Si en los filmes de Lucia sus personajes se inspiraban en el modelo americano de Diana Durbin, en *La chica del trébol* se jugaba con el tópico de la "nueva Cenicienta" y en *Tengo 17 años* se evocaba el mito de Blancanieves, pues Rocío ya no era una niña (Díaz López 2018, 156). *La chica del trébol*, con música incidental de García Abril, tenía canciones de Algueró Dasca y Fernando Moraleda. Se jugaba con el equilibrio entre una música juvenil ("Tilín tilín", "Camino de la felicidad"), temas románticos más convencionales (el vals "Canto para ti"), estereotipos sonoros andaluces ("Trébole") y hasta un chotis ("Los piropos de mi barrio"). *Tengo 17 años* proponía unos sonidos más modernos y arriesgados, gracias a la música original de Adolfo Waitzman. Junto a una canción de Moraleda ("Mañana por la mañana") y villancicos tradicionales con orquesta y guitarra flamenca, Rocío interpretaba temas más modernos de Waitzman ("Tengo 17 años", "Natalia") y Algueró ("Colores").

En 1965, Rocío Dúrcal crea su propia productora junto a Luis Sanz, Cámara Producciones Cinematográficas S. A., para controlar mejor su carrera. Así se inicia una nueva etapa con Luis Cesar Amadori (1902-1977), innovador realizador de origen argentino que había dirigido a artistas como Sara Montiel, Paquita Rico, Pablito Calvo y Pili y Mili. La estrategia de la productora era fabricar la *persona* de Rocío, y hacer un cine musical para exportar al mercado latinoamericano (Díaz López 2018, 157). Rocío Dúrcal rodó con Amadori cinco películas entre 1965 y 1968: *Más bonita que ninguna, Acompáñame, Buenos días, condesita, Amor en el aire* y *Cristina Guzmán*; y desde la tercera Suevia Films se encargaría de la distribución. La *persona* de Rocío debía ser un símbolo para una juventud optimista y acrítica; tierna (casi hasta el empalago), "envuelta en un halo dorado [...] bondadosa y un poco sabelotodo [...] atractiva para la burguesía madura y para el público infantil"[6]. En las películas de Amadori, Rocío lucía su belleza, desparpajo y excelente voz, apoyada por buenos actores cómicos, en particular actrices como Gracita Morales e Isabel Garcés (quien también rodó nada menos que seis películas con Marisol).

Jorge Pérez ha reivindicado la carrera cinematográfica de Rocío Dúrcal –injustamente interpretada como una "secuela oportunista" del fenómeno Marisol– no solo por el éxito apabullante de taquilla, sino también porque supo crear un estilo propio hasta 1967: una "damita joven" estilo Chanel, moderna pero decente y respetuosa con las tradiciones. Sus películas anteriores a *Cristina Guzmán* (1968) ayudan a entender "las contradicciones

[6] Así la describían en un extenso reportaje firmado por Harpo para el *ABC*, publicado con motivo del final del rodaje de *Las Leandras*. Madrid, 8 de junio de 1969, 162-166.

y discursos en conflicto" en las narrativas de modernidad de una España gobernada por tecnócratas aperturistas, especialmente en cuestiones de género (Pérez 2013, 83): la imagen (moda y complementos) era fundamental para articular una feminidad ideal de clase burguesa que debía simbolizar la bonanza del desarrollismo, discursos de identidad nacional y modernidad. Por eso, Rocío daba vida a jóvenes mujeres que trabajaban y ascendían socialmente, pero no ponían en peligro los valores morales de la sociedad patriarcal, modernas pero cuyas faldas nunca subían "por encima de las rodillas" (Pérez 2013, 83). En la misma línea, Tatiana Pavlovic ha señalado que Rocío Dúrcal fue un modelo de feminidad adolescente, un símbolo de movilidad social y de la incorporación de la mujer al mundo laboral: en definitiva, un "epítome de modernidad", si bien su imagen se configuró a partir de una mezcla de valores modernos y tradicionales (Pavlovic 2013, 325).

Tras analizar el ciclo completo de Dúrcal con Amadori, Marina Díaz López concluye que el objetivo de Cámara Producciones era, en primer término, dirigirse a un público familiar y tradicional para normalizar un modelo de mujer nuevo y, más tarde, lograr la identificación de jóvenes mujeres burguesas y de clase media con la agenda de la cultura yeyé desde una mirada posibilista (Díaz López 2018, 155). Esta autora destaca la importancia de las tramas y los guiones (donde jugó un importante papel Jesús María Arozamena, coguionista de *Las Leandras*); el imaginario performativo y la música incidental original que, excepto en *Cristina Guzmán*, fue responsabilidad de José Torregrosa, a la sazón director musical de grabaciones de Philips, que editaba los vinilos de las películas de Rocío Dúrcal. La productora contaba con un equipo solvente, capaz de verificar el tránsito de la estrella desde "damita joven" a musa yeyé: en ese tránsito la música era fundamental, canalizaba la modernidad gracias a las canciones de Augusto Algueró, los Brincos y la música original de Waitzman (en *Tengo 17 años* y *Cristina Guzmán*).

Rocío dialogaba con la cultura yeyé, pero sin dejar de cantar temas tradicionales, canción española y números aflamencados. *Más bonita que ninguna* (1965) tenía canciones de Algueró Dasca, un pasodoble de Moraleda, un tema popular y dos temas de los Brincos, el conjunto de *beat* español más importante del momento tras su lanzamiento en noviembre de 1964, a la altura de muchas bandas anglosajonas. En *Acompáñame* (1966) la cantante compartió protagonismo con el cantante y compositor Enrique Guzmán (exintegrante del grupo mexicano de rock Teen Tops, ídolos de juventud en Latinoamérica). En el film Rocío cantaba una jota, una saeta de origen popular y una canción canaria de Moraleda, pero también un tema de Guzmán, un *twist* de Algueró con el grupo Los Beatles de Cádiz, y canciones yeyé ("El diplodocus" o "Un muchacho formal", originales de Al-

gueró). En *Buenos días, condesita* (1966, estrenada ya en 1967) Rocío interpretaba temas tradicionales y populares (entre ellos el tango "Viejo Madrid", el tema flamenco "Tarantos y verdiales", o un arreglo de un número de *El rey que rabió* con Gracita Morales) junto a nada menos que cuatro canciones de los Brincos: el resultado fue un híbrido que se estaba haciendo frecuente en el cine musical.

En *Amor en el aire* (1967) la pareja sentimental de Rocío en la ficción era el argentino Palito Ortega. El film era una coproducción con la potente Argentina Sono Film, con el objetivo de lograr un éxito transnacional gracias a la combinación de un "teleídolo" de la llamada "nueva ola" argentina y una chica yeyé española, apoyada por la televisión y el cine argentinos y la poderosa discográfica RCA Víctor (Zylberman 2018, 170). Para esta comedia musical romántica en la que ambas estrellas interpretan dos papeles (abuelo y abuela), Palito Ortega escribió cinco temas (algunos cantados a dúo, entre ellos "Amor en el aire"). Junto a una canción en honor a Eugenia de Montijo (influencia del cuplé), Rocío interpretaba una canción italiana del Festival de San Remo ("Mascia"), una canción yeyé ("Me están mirando" de Alfonso Sainz, de los Pekenikes) y un tema híbrido de flamenca yeyé ("La chica de hoy" de Palito Ortega), que apelaban a un público juvenil. Zylberman destaca el gran despliegue escénico y visual (decorados y vestuario) de los números diegéticos, las canciones metaficcionales, exhibición de jóvenes bailando, así como el contraste entre las tradiciones líricas de ambos países (cuplé de variedades frente a vidalita de tradición gauchesca) para lograr un ensamblaje transnacional (Zylberman 2018, 178). Ese mismo año, 1967, Marisol plasmaba su transición al cine pop y la estética yeyé con *Las cuatro bodas de Marisol*, dirigida por Luis Lucia.

Y es que el cine musical español había aprovechado la eclosión del rock, el *beat* y la música yeyé. Desde 1966 se observa la influencia de Richard Lester, las películas de los Beatles y la psicodelia en un cine pop protagonizado por bandas *beat*. Ni Rocío Dúrcal ni Marisol podían ignorar esta tendencia, marcada por títulos imprescindibles como la pionera *Megatón Ye-yé* (Jesús Yagüe, 1964) con Micky y los Tonys; su secuela *Codo con codo* (Víctor Auz, 1967) con Massiel y el rockero Bruno Lomas, o las modernas películas de los Bravos de 1967 (*Los chicos con las chicas* de Javier Aguirre) y 1968 (*Dame un poco de amooor* de José María Forqué), estas últimas con detalles de humor surrealista, canciones en formato videoclip, estética de comic y una moderna música original de Waitzman (Viñuela 2010). Mientras tanto, Raphael debutaba con el director Mario Camus en *Al ponerse el sol* (1967) y *Digan lo que digan* (1968), con técnicas de montaje y estética del "nuevo cine", ambas con música original de García Abril, y nada menos que 12 canciones cada una.

El binomio 1967-68 fue extraordinariamente productivo y, en este contexto, Cámara Producciones era consciente de que hacía falta dar un giro de tuerca en la configuración de la *persona* de Rocío. El resultado fue *Cristina Guzmán* (1968), un film de registro más dramático que sus películas anteriores, música incidental original de Waitzman –garantía de modernidad– y solo cinco canciones: tres temas de Fernando Arbex, uno más clásico de Moraleda y "I surrender" de Waitzman y Sandra Lebrocq. Con todo, el cambio definitivo se confirmará con *Las Leandras* (1969), película con la que Rocío se convirtió en una joven sensual y moderna con una rotunda estética yeyé. Ambas películas fueron calificadas como autorizadas para mayores de 18 años.

Las Leandras de 1969: qué, por qué, quién y cómo

La idea de *Las Leandras* se fragua en 1968, cuando Cámara Producciones Cinematográficas S. A. firmó un contrato con los autores (y herederos) de *Las Leandras*, el 10 de diciembre de 1968[7]. El 16 de diciembre Luis Sanz solicitó el permiso de rodaje para producir una película titulada *Las Leandras* o *El Pichi* (títulos provisionales), y el anticipo contemplado en la normativa vigente. Se autorizó el anticipo, y el 21 de enero de 1969 el permiso de rodaje. Eugenio Martín comenzó a rodar el 24 de febrero de 1969. En aquel momento la competencia en el cine musical era fuerte, había mucha oferta y era preciso ofrecer algo original. *Las Leandras* es una película muy diferente a otras que se estrenaron en 1969, protagonizadas por Manolo Escobar, Julio Iglesias, Raphael, Juan Pardo, Peret y Marisol.

La vida sigue igual (también de Eugenio Martín) era un *biopic* sobre Julio Iglesias, con música original de Waldo de los Ríos. *El Ángel* (Vicente Escrivá) era un drama que se apoyaba en el particular timbre y reverberación de la voz de Raphael, para crear una atmósfera metafísica, fundamental en la narración, técnicamente a la altura del cine americano (Blanco Mallada 2004b). *Juicio de faldas* (Sáenz de Heredia) fue una de las cinco comedias musicales que Manolo Escobar rodó con Concha Velasco entre 1967 y 1971, en las que se reajustaron los cánones de "la españolada" en una naciente sociedad de consumo (Benet y Sánchez-Biosca 2013, 562). *Carola de día, Carola de noche*, debut en el largo de Jaime de Armiñán, con música original de Juan Carlos Calderón, era una historia sentimental en una trama de opereta a la moderna, destinada a rubricar el paso

[7] Una copia del contrato está en el AGA, caja 36 / 05002, Expediente de rodaje n.º 200-68. También se conserva valiosa documentación sobre los pormenores de presupuestos, permisos y guion en AGA, caja 36 / 05525, Expediente n.º 2401: guion del film.

de niña a mujer de Marisol, con canciones originales de Calderón, Armando Manzanero, Palito Ortega y del dúo Vainica Doble: resultó un fracaso de crítica y público.

Otras películas de 1969 pertenecen al filón del cine pop. Es el caso de *45 revoluciones por minuto* (Pedro Lazaga) con Juan Pardo (exintegrante de los Brincos), cuya trama sentimental se desarrollaba en el ambiente de la industria discográfica, y que contó con la participación de Ivana, Fórmula V y los Ángeles. Otra visión mucho más irónica e incisiva de la industria musical ofrecía el director novel Iván Zulueta en *Un, dos, tres, al escondite inglés*, estrenada en Cannes, una alocada sátira del Festival de Eurovisión con canciones de los Ángeles, los Pop Tops, los Íberos, los Buenos, los Mitos, The End, Henry y los Seven: un film excéntrico de gran audacia visual, con detalles freudianos y un montaje sincopado "marcado por los compases de la música, que presta más atención a su aspecto rítmico que al narrativo" (Enériz Pérez 2009, 361), en cuya trama se enfrentaba la canción melódica (símbolo de la modernidad oficial y conservadora) al pop-rock anglosajón *underground* (que representaba una nueva moral laica y juvenil), junto a una parodia de la cultura pop (Fraile Prieto 2019, 97).

Las Leandras se aleja de todas estas propuestas con una fórmula poco arriesgada, pero a la vez original: un enredo sentimental con final feliz a través de la adaptación de una revista republicana muy transgresora, cuyo resultado fue una comedia musical de gran espectáculo. La productora de la cantante contrató al compositor Gregorio García Segura (1929-2003) para escribir la banda sonora original y realizar los arreglos de la música de Alonso. García Segura tenía gran reputación y trabajaba a destajo, de hecho, ese año 1969 escribió la música incidental para cuatro películas más: *Juicio de faldas*, *El Ángel*, *Amor a todo gas* y *El mesón del gitano* (las dos últimas protagonizadas por Peret). García Segura había desarrollado una buena trayectoria en la comedia popular, tenía experiencia como arreglista de canciones en el cine folklórico, compuso las canciones de Marisol para *Un rayo de Luz*, y música incidental para películas de Sara Montiel, Marujita Díaz y Joselito, entre 1959 y 1960. En los años sesenta, escribió los fondos musicales para algunas películas de Pili y Mili (*Como dos gotas de agua*, 1963; *Dos pistolas gemelas*, 1966) y Manolo Escobar y Concha Velasco (*Pero…. ¿en qué país vivimos?,* 1967). El compositor elaboraba cuidadas músicas de cabecera y sus bandas sonoras podían combinar el sinfonismo para gran orquesta, música de *big band* o experimentar con formatos instrumentales más escuetos (que podían incluir saxos, vibráfono y trompetas en sordina), jazz y sonoridades *beat* con batería, guitarra y bajo eléctricos (Lluís i Falcó y Luengo Sojo 1994).

De este modo, con *Las Leandras* todo estaba planificado para un éxito seguro: una estrella adorada por el público (Rocío), un mito de la cultura popular (Celia), un director con experiencia y reputación en el cine comercial

(Eugenio Martín), un productor ejecutivo con dilatada experiencia (Luis Sanz), una productora creada para la estrella, una distribuidora poderosa (Suevia Films), un compositor solvente e incuestionable (García Segura), actores sólidos como Alfredo Landa (actor fetiche del "nuevo cine" español que en ese momento empezaba a dar forma al landismo) y curtidos actores secundarios de comedia, un galán anglosajón, un responsable de decorados joven y profesional (Wolfgang Burmann, hijo del vanguardista escenógrafo de revista de los años veinte, Sigfrido Burmann) y el apoyo de la potente discográfica Philips (discográfica de Rocío que siempre le dio un trato de súper estrella) que grabó un LP distribuido por Fonogram, clara muestra de sinergia industrial, como en películas anteriores[8]. Las voces de Rocío Dúrcal y Celia Gámez se grabaron en los Estudios de Boulogne en París, algo bastante insólito.

La crítica esperaba con expectación la nueva película de Rocío Dúrcal. La cantante podía y debía superar "el 'cliché Rocío', la aureola de 'muchacha dorada' [...] para que su carrera siga adelante"[9]. La trama gira en torno a Patricia, una joven de veinte años que lleva tres en un internado en Londres, educación financiada por un tío suyo (Francisco) que vive en Canarias. Su madre es una vedete de revista y empresaria (Rosa Valverde), que trata de salvar su compañía teatral. Patricia se fuga del internado y vuela a Madrid. En su huida conoce a un apuesto profesor de literatura inglés (Robert), quien viaja a Madrid para trabajar en el Liceo los Álamos. El tío Paco, informado de la fuga, amenaza con desheredarla y pone rumbo a Madrid. Madre e hija quieren convencerle de que los Álamos es un buen colegio. El problema es que el nuevo colegio no abre sus puertas hasta dentro de un mes, se están ultimando arreglos en el chalet y aún no han llegado alumnas y profesores. Para salvar este escollo, Rosa propone a la directora alquilar el chalet durante unos días para "hacer unas prácticas": ella tendrá un local de ensayo para su compañía de revista, y las vicetiples se harán pasar por alumnas del centro para convencer al tío Paco.

Patricia, en una actitud un tanto gamberra y simpática, trata de seducir a Robert fingiendo ser una *femme fatal*. El inglés toma a broma la chiquillada, si bien poco a poco se enamoran. Nadie sabe que el chalecito del colegio había sido antes un prostíbulo, donde se presentan dos paletos de pueblo: Francisco, criador de canarios, y su sobrino Casildo. A partir de entonces se producen todo tipo de situaciones hilarantes, malentendidos

[8] El equipo técnico lo completaban Christian Matras (director de fotografía), Pablo G. del Amo (montaje), Vicente Coello, Santiago Moncada y Jesús Arozamena (coguionistas junto a Eugenio Martín), Jesús R. Folgar (jefe de producción), figurines de Joaquín P. Esparza, vestuario de Rafael Herrera y Enrique Ollero, Coros del Maestro Perera y coreografía de Alberto Lorca con el Ballet Stafford Dancers. Véase "Las Leandras", *Catálogo de Filmoteca Española*, http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac?TITN=52522.

[9] Harpo. 1969. "Rocío Dúrcal", *ABC,* Madrid, 8 de junio, 165.

y desternillantes diálogos, mientras el pobre Casildo intenta intimar con Patricia. En el clímax de la farsa, cuando Robert también cree que Patricia es una prostituta, Rosa seduce a su cuñado. El desenlace del magnífico embrollo se produce en una comisaría: montarán *Las Leandras* con el dinero del tío Paco, quien se va a casar con Rosa y la joven pareja protagonista se reconcilia.

Sin duda era una adaptación muy libre de la revista, de la que solo queda el enredo vodevilesco de tensión sexual y algunos tipos sainetescos (los paletos y Porras como gerente de la compañía), aparte naturalmente de la música, auténtica protagonista. El tío Paco tiene mucha más importancia que en la revista (donde aparecía brevemente al final del segundo acto) y hay nuevos personajes: Rosa, la directora, y un amor extranjero (como en *Más bonita que ninguna* y *Acompáñame*). No hay rastro del bellaco Leandro, pues era imperativo un galán apuesto digno de la bella Rocío y una trama sentimental. Tampoco hay segunda vedete, Aurora desaparece en el film, al igual que Clementina y Fermina. Nadie puede hacer sombra a la estrella. Las mujeres que la acompañan son dos señoras maduras, su madre (Celia Gámez) y la solterona y simpática directora del Liceo (Isabel Garcés). Los actores eran Alfredo Landa (Casildo), Antonio Garisa (el criador de canarios), José Sazatornil (el tío Paco), Jeremy Bulloch (Robert), junto a los secundarios Valentín Tornos (Porras) y Juanito Navarro (el comisario).

Un escollo fue la participación del actor Jeremy Bulloch: la productora hubo de solicitar la autorización el 7 de marzo de 1969, "ya que dentro del censo de actores españoles no encontrábamos el tipo físico necesario"[10]. Esto no gustó al Sindicato Nacional del Espectáculo, y la Comisión Mixta de Informes de Películas demoró la respuesta hasta el 7 de mayo, desfavorable en primer momento, si bien finalmente se aprobó la participación de Bulloch. Mientras tanto, se había tramitado el expediente de censura del guion. La Comisión de Censura de Guiones se pronunció afirmando que era una versión "edulcorada" de la revista de 1931, un "pastel pasteurizado", con un guion ingenuo pese a "sus situaciones escabrosas que no sobrepasan en el papel los límites de lo tolerable", pero era imperativo suprimir las alusiones a la censura que se hacían en el prólogo (como en efecto se hizo). No parecía inoportuno recordar –no sin cierta nostalgia simpática– los tiempos de la República: lo que molestó a los ponentes fue privar a *Las Leandras* de la picardía "de aquellos tiempos de escándalo y libertad" culpando a la censura "actual", lo que consideraron oportunista[11]. En su sesión del 16 de abril de 1969, la Comisión resolvió autorizar el guion con leves modificaciones y "con la advertencia general de que se cuide en la

[10] Caja 36 / 05525, expediente n.º 200-68: guion del film (años 1969 y 1970), AGA.
[11] Caja 36 / 04191, expediente de censura n.º 57.160, AGA.

realización los excesos en equívocos y en los exhibicionismos a fin de no incurrir en la Norma 18"[12]. El mismo 16 de abril, Rocío Dúrcal protagonizaba un encuentro con la prensa gráfica en Madrid: la estrella lucía el traje que llevaría en el número de *El Pichi*[13].

El 4 de agosto de 1969, Cámara Producciones dirige una carta al Director general de Cultura Popular y Espectáculos, en relación a la película mexicana *Las Leandras* (1960), que había pasado por la Junta de Censura y solicitado licencia de exhibición en España: se rogaba que la distribuidora Pelimex modificase el título de la película, para evitar confusiones de prestigio y de control de taquilla. Se daba la circunstancia añadida de que la protagonista del film mexicano se apellidaba también Dúrcal (la actriz de origen gallego Rosario Dúrcal). El ruego no prosperó y el 13 de octubre de 1969 se estrenó la versión mexicana, para sorpresa de la prensa: "Ya hay dos Leandras"[14].

El 5 de agosto de 1969 Cámara Producciones solicitó licencia de exhibición de *Las Leandras* y el 16 se inició la tramitación del expediente de censura del film. El 1 de septiembre se reunió la Comisión de Censura y Apreciación de Películas, el 4 se comunicó a la productora la calificación de "autorizada únicamente para mayores de 18 años (sin adaptaciones)", y se concedió la licencia de exhibición el día 13. La Comisión se reunió de nuevo el 29 de noviembre de 1969 para examinar *Las Leandras (Avance)* y se acuerda la misma calificación, lo que se notifica a Suevia Films el 1 de diciembre de 1969[15]. La película se estrenó el 11 de diciembre en Barcelona, el 18 de diciembre en Sevilla y el 22 de diciembre en Madrid. El 16 de diciembre se ponía a la venta el *Long Play* con la versión completa de la gran superproducción cinematográfica *Las Leandras*[16].

Las Leandras: música y significados

Las Leandras es una comedia de espectáculo, un film escapista que tiene elementos de comedia de situación y enredo (procedentes de la revista original), una trama sentimental (con final feliz) y mucha música diegética: 7 números y apoteosis. Los herederos de Muñoz Román prohibieron a la productora incluir en la película números ajenos a la obra titular, como era

[12] Caja 36 / 04191, escrito del Director General de Cultura Popular y Espectáculos dirigido Luis Sanz Santiago el 24 de abril de 1969, IDD (03) 121.002, AGA.

[13] [Sin firma]. 1969. "Pichi 1969. Anoche, con Rocío Dúrcal, por el viejo Madrid", *Madrid*, 17 de abril, 27.

[14] [Sin firma]. 1969. *Madrid,* 14 de octubre, 24.

[15] Caja 36 / 04191, expediente de censura n.º 58.387, AGA. Por el metraje, se trata del tráiler de la película. Agradezco a Josep Lluís i Falcó sus indicaciones al respecto, pues no era habitual contar con expediente de censura adicional para el tráiler.

[16] Discos Philips, n.º de catálogo 865 028 PY, distribuido por Fonogram.

su pretensión, a no ser que tuvieran música de Alonso y letra de Muñoz Román[17]; de modo que se decidió incluir una marchiña de *Luna de Miel en El Cairo* (opereta de Alonso y Muñoz Román de 1943).

El film suprimió las referencias a la Constitución de 1931 y al divorcio, por lo que se renunció al cuplé foxtrot reivindicativo de Leandro y Aurora (personajes eliminados), y al terceto cómico de Concha y los paletos. En el texto del chotis del *Pichi*, los versos "Se lo pues pedir a Victoria Kent" fueron convenientemente modificados: "Se lo pues pedir, a un pollito bien". Con todo, *Las Leandras* muestra cómo el cine musical popular y comercial era un lugar de negociación de la memoria individual y colectiva, que podía activar la nostalgia de una época, los años treinta (que se homenajean en el prólogo), cuyos avances democráticos habían sido barridos por la dictadura franquista; una nostalgia solo aparentemente inofensiva, pese a la advertencia de la voz en *off* del prólogo: "Atención señores, esta es una película frívola". En un año muy complicado –por el estado de excepción que se produjo en torno al Proceso de Burgos–, el film era fiel a la filosofía expuesta en la marchiña que canta Rosa (Celia Gámez): "Tomar la vida en serio, es una tontería, hay que gozarla y hay que reír".

En *Las Leandras* se rinde tributo al teatro frívolo a través de una alianza intergeneracional de estrellas (Gámez y Dúrcal), que no era nueva en la filmografía de Rocío Dúrcal. En *Acompáñane* la cantante había trabajado con la cupletista Amalia de Isaura, cuyo personaje (la anciana Eudivigis) representaba los valores de la España tradicional e inmovilista. Al año siguiente, Amalia de Isaura participó en *Amor en el aire* en el papel de Leonilda (aya de la protagonista) en la que cantaba una tonadilla. En *Las Leandras*, sin embargo, la alianza intergeneracional no traduce la dialéctica modernidad / tradición, más bien juventud y madurez. Rosa no representa unos valores morales anclados en el pasado –pese al algo extemporáneo "yo soy muy española" en un diálogo con su cuñado–, ella era una vedete famosa que había llevado una vida pública. Patricia afirma que quiere dedicarse al teatro, como su madre, donde podrá vivir una vida divertida e interesante ("conquistar a muchos hombres"): ¿es esto un conato de rebelión ante la perspectiva de una vida aburrida de esposa y madre, o solo las veleidades de una jovencita frívola? En 1969, la moral nacional católica seguía siendo la referencia ética de muchas mujeres, incluso jóvenes, asunto que estaba muy presente en el cine comercial de la época (Faulkner 2006, 5).

[17] Carta enviada el 1 de marzo de 1969 desde la SGAE a la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Caja 36 / 05002, AGA.

Las Leandras confirma que, en 1969, en la agenda del cine musical hegemónico aún estaban presentes las contradicciones del desarrollismo y el enfrentamiento del modelo de mujer del nacional catolicismo con la cultura yeyé como posicionamiento de resistencia simbólica. En este film nada queda de aquella "damita joven" estilo Chanel. Aquí Rocío Dúrcal es una chica moderna, optimista, viste a la moda de Londres, con cortísimas minifaldas y vestidos escotados. Patricia es ingenua e inexperta en el amor, cariñosa y soñadora, pero también extrovertida, muy alegre, atrevida e intrépida: se fuga del internado, conduce como una loca mientras fuma, es insinuante con el profesor y juega a ser una *femme fatal*. El atrevimiento de Patricia con Robert, las escenas íntimas, los besos (muy realistas) filmados en primer plano eran también nuevos. Tengamos en cuenta que, en las películas de Amadori, Rocío no llega a besarse con sus parejas de ficción y solo aparece con una minifalda en la canción "Me están mirando" de *Amor en el aire* de 1967 (Díaz López 2018, 162). En *Las Leandras* llega a desnudarse en su dormitorio y se expone al público en ropa interior en una secuencia cuyo atrevimiento se suaviza a través de la comicidad, pues Patricia es ajena a la mirada de Casildo.

Sin embargo, en *Las Leandras* Rocío Dúrcal no canta un solo tema de música moderna (como en películas anteriores) sino música de revista, un clásico del teatro popular. Este hecho genera una asimetría curiosa que ha de matizarse a través de varias estrategias: la modernidad de los arreglos instrumentales de la música de Alonso y los fondos sonoros de García Segura; la sensualidad en las interpretaciones de los números de la revista y una elaborada imagen (vestuario, peinado y el estilismo) de la estrella. El vestuario de la película fue confiado a los modistos de alta costura Rafael Herrera y Enrique Ollero, que confeccionaron 21 trajes para Rocío, la mayoría minifaldas cortísimas.

En la java de las viudas, Rocío (con peluca rubia) luce un *body* con gran escote, transparencias y volantes de lentejuelas, exagera cómicamente los suspiros (con ironía y desfachatez), rodeada y adorada por unos *boys* y no unas vicetiples como en la revista original. En el *slow* y charlestón de Clara Bow, un número paródico, lleva un vestido cortísimo de brillos y flecos psicodélicos y la cantante exagera su condición de seductora con suspiros y onomatopeyas hiperbólicas. Incluso en las folías canarias Rocío Dúrcal está sexi, no lleva el traje regional canario, sino un vestido diminuto elaborado con flores. En el chotis de *El Pichi*, Rocío realiza una caricatura sexi de un chulo proxeneta, con una estética más masculina, agresiva y a la vez sensual, con un mono-pantalón de crepé y lentejuela negra con la espalda abierta que subraya su figura y el tono desafiante.

García Segura realizó un trabajo muy solvente y versátil. El compositor planteó la música incidental como un combinado de bloques sinfónicos, música de *big band* y agrupaciones instrumentales habituales en la comedia (guitarra y bajo eléctricos, saxos, trompetas con sordina y batería, xilófono

y a veces flauta) que interpretan músicas de jazz suave o influidas por el *beat*: un total de 24 minutos y 10 segundos de música, en 27 bloques. Fiel a las tendencias de la comedia costumbrista del desarrollismo, su música extradiegética carece de dramatismo, apenas hay carga emocional-expresiva (en muy breves momentos románticos entre la pareja): tiene una función narrativo-estructural (facilita el *raccord* y proporciona dinamismo), cognitiva o simplemente perceptiva, o bien crea un ambiente sonoro adecuado para subrayar la comicidad del enredo vodevilesco y, con frecuencia, los bloques se interrumpen de forma brusca.

Desde el punto de vista narrativo, García Segura utiliza dos temas recurrentes. El primero (un movido *charles-fox*) simboliza el mundo de la revista, un mundo de mujeres, y se presenta en el primer bloque musical (prólogo): en una secuencia de montaje mientras una voz en *off* se refiere a los mitos de la cultura popular de los "felices años treinta". Este tema se convierte en *leitmotiv* de la revista como género: reaparece en seis bloques musicales (6, 8, 14, 16, 19, 26), en secuencias protagonizadas por las chicas de la compañía, en diversos formatos instrumentales y sometido a ligeras variaciones en tempo (véase el Apéndice con la *cue list* del film). Solo hay una excepción en el bloque 19: una variación cómica del tema (xilófono y *pizzicatos* en la cuerda) con contramotivos en el viento y caja china, acompañada del bajo eléctrico, en tempo lento, en la secuencia en la que Patricia se desnuda en su habitación.

El segundo *leitmotiv* procede del tema del pasacalle de *Los nardos* (*Por la calle de Alcalá*) y está vinculado a la pareja protagonista. El motivo tiene una función cognitiva connotativa: la flor del nardo, muy perfumada, simboliza el placer y la aventura, con cierto peligro. Para Patricia, Robert supone eso precisamente. Aunque el motivo se anuncia brevemente en el prólogo (cabeza del tema en el metal, en *crescendo*) y en los créditos, adquiere su significado narrativo en el bloque 5, cuando la pareja se conoce en el aeropuerto de Londres: el motivo se presenta en trompetas sobre unas notas tenidas en la cuerda (en imagen, un *travelling* vertical desde el rostro de Patricia al de Robert) y luego en las flautas (*travelling* descendente desde el rostro de Robert al de Patricia). El motivo tiene una función cognitiva anticipativa, pues sugiere que ha habido un flechazo, y a medida en que se reitera (bloques 11, 12, 15, 25, 27), abreviado o solo la cabeza, va dando forma al amor que surge entre Robert y Patricia, sometido a modificaciones, sobre todo tímbricas. Este *leitmotiv* acompaña a sus encuentros, conversaciones, miradas y besos, y termina convirtiéndose en el símbolo de un amor limpio, teniendo en cuenta las situaciones en las que aparece y la música con la que dialoga.

Así, en los bloques 12 y 15 el motivo contrasta con una música insinuante mientras progresan los diálogos de la pareja. En el bloque 12 (en el almacén), el *leitmotiv* (flautas y percusión) alterna con un tema en el

saxo, arropado por trompetas en sordina y bajo eléctrico (Patricia actúa como una *femme fatal*) que contrasta con el sentido de los diálogos, donde se aprecia el fingimiento de ella y la ironía de Robert, aunque la atracción entre ambos es bien real. En el bloque 15 (en la habitación de Robert), la melodía completa de *Los nardos* en la guitarra eléctrica (Robert la besa) dialoga con un tema en la trompeta y luego un jazz suave que protagoniza un saxo arropado por trompetas en sordina y bajo eléctrico, mientras ella, cohibida, trata de zafarse de una situación comprometida. En ambas secuencias, Patricia se las ingenia para escabullirse mientras suena el motivo de *Los nardos*, lo que abunda en que el enamoramiento de Patricia es ingenuo y juvenil. Esto se confirma en el bloque 25 (igual al bloque 11), en la habitación del hotel, cuando el *leitmotiv* de *Los nardos* acompaña el intento de Robert de besarla (y algo más) y ella huye. El bloque 27 se presenta en un romántico solo de violín con acompañamiento de bajo eléctrico y batería: en Barajas, se miran y se besan, tras las disculpas y la declaración de la joven.

Buen conocedor del cine americano de género y sus tópicos, García Segura construye dos potentes bloques musicales al inicio del film: prólogo y música de cabecera sin solución de continuidad. La música del prólogo comienza con el *leitmotiv* de la revista, luego un arreglo del *charles* de Clara Bow (*Ginebra pide el inglés*) en la parte central, y regresa al motivo de la revista (en *underscoring*) cuando entra en pantalla Celia Gámez (primer plano), quien interpela al espectador. La diva recuerda el estreno de *Las Leandras* en el Pavón y presenta a la estrella (suena el tema de *Los nardos* en los metales, ascendiendo en registro y *crescendo*). La música de los créditos tiene la misión de construir el universo sonoro del nivel diegético posterior. Por tanto, es un popurrí de los temas de la revista –excepto el tema de las folías canarias– arreglados para gran orquesta. El bloque finaliza bruscamente con un plano contrapicado del Big Ben y los sonidos de campanas y piar de pájaros.

Tras la potencia sonora de la música de cabecera, Martín filmó una larga secuencia de cinco minutos en los que no hay música, apenas hay diálogo y siempre en inglés, lo que resulta un inicio prometedor y desconcertante. Se explotan los sonidos realistas diegéticos de las calles de Londres, con magníficas panorámicas del parlamento, Westminster, Museo Británico, Hyde Park, los soldados de la guardia real desfilando por las calles (diégesis fuera de campo y falsa diégesis). El bloque 4 (en el aeropuerto de Londres Patricia intenta escabullirse) anuncia la modernidad del film y tiene una función perceptiva espacial y temporal: un tema circunstancial en formato pop-rock (bajo, batería y guitarra eléctrica) con saxo y trompetas en sordina, con una base levemente jazzística que proporciona dinamismo y caracteriza la determinación y atrevimiento de Patricia.

García Segura también juega con los timbres y efectos instrumentales para crear connotaciones pícaras o paródicas en las secuencias protagonizadas por Casildo: bloque 13 (con un tema circunstancial en aire de polka, cuando llegan al colegio), y bloques 17 y 18 (donde se subraya la vis cómica de Alfredo Landa). Hay solo cuatro bloques musicales en los que García Segura utiliza algún tema de la revista: el brevísimo bloque 10, una parodia del tema de Clara Bow en la trompeta con sordina (plano picado de Patricia que provoca a un desconcertado Robert), bloques 22 y 23 (dos secuencias protagonizadas por Rosa y Paco) y bloque 24 (preparación del chotis). El bloque 22 (Rosa intenta engatusar a su cuñado) incluye un arreglo en las flautas del segundo tema de la habanera ("Llévame a la verbena de San Antonio") que subraya la reacción de un enfadado y azorado tío Paco. Tiene una función cognitiva anticipativa, pues sugiere que quizá prospere la seducción, como así será. El bloque 23 (en la habitación del hotel de Paco) es un arreglo de las primeras estrofas de la habanera, en *underscoring*: el primer tema ("Dile al gomoso") en la trompeta con sordina (connotación sexi), el segundo ("Paco, contente, que pasa gente") en la cuerda, siempre con el acompañamiento del bajo eléctrico y la batería. La seducción de Rosa es delirante y solo se digiere con la música, que tiene una motivación transtextual como herramienta para la parodia y, al mismo tiempo, activa el recuerdo de una juventud que ya no volverá.

La música diegética supone un metraje de 27 minutos y 10 segundos, frente a los 24 minutos y 10 segundos de los fondos sonoros. Por tanto, hay un más que razonable equilibrio entre diégesis y música incidental. Esto supone 51 minutos y medio de música en un metraje de película de 108 minutos, es decir, casi la mitad del film: es una proporción similar a otras comedias musicales de la cantante. El primer número es la marchiña que subraya la frivolidad como filosofía vital tras el reencuentro de madre e hija. Un número en *source scoring*, en el que Rosa baila con frac (corto), cola de plumas, sombrero de copa y bastón, acompañada por las vicetiples. Como la marchiña original era un terceto, se modificaron los versos de las estrofas para dar más protagonismo a la exvedete –quien, si bien ha perdido el timbre, matices y cualidades vocales que la llevaron al éxito, aun tiene gracia y "algo pa enardecer y que enseñar" como decía la nueva estrofa– mientras permanece inalterable el refrán con la moraleja.

El orden de los números de la revista en el film no respeta el de la obra original y brotan de los diálogos, salvo los dos últimos que son metateatrales. La java es una ensoñación de Patricia, y la música comienza durante el diálogo madre-hija (*sound advance*). Antes de la primera estrofa, García Segura elabora un arreglo donde combina la marcha fúnebre de la *Sonata para piano n.º 2* de Chopin (tercer movimiento) con el primer tema de la java mientras una impactante Rocío se baja de un *Rolls-Royce* acompañada de

unos *boys* a la manera de la revista de Broadway. La sensualidad de la joven se subraya con algunos cambios en los cantables y los decorados blancos resaltan el negro de la viuda:

Texto de 1931	**Texto de 1969**
Ay, qué triste ser la viuda que a un marido llora,	Ay, qué sola y ay qué triste se queda la viuda,
al quedarse sin la ayuda que le falta ahora.	soledad que necesita una urgente ayuda.
No hago más que suspirar,	En la cámara nupcial,
no me puedo consolar…	ya no hay sombra conyugal,
Y es que pienso con tristeza	y en el baño, el pobre espejo
que ya la cabeza no va a levantar.	no tiene el reflejo de lo habitual, ay, ay.

El tercer número diegético es el de Clara Bow, precedido de música incidental de García Segura (bloque 9). Patricia (Clara Bow) vuela en un aeroplano de *atrezzo*, fuma en una larguísima boquilla e interpela al público en tono paródico. El coro de *boys* comienza el *slow fox* y ella retoma la primera estrofa (en la cubierta del acorazado). En la ensoñación de la joven, Robert es el capitán. Una orquesta de *big band* con piano toca un charlestón frenético, que acompaña a una parodia del *flirt* de la pareja en el camarote. Ella huye y regresa a cubierta para terminar el *slow fox* con los *boys*, con planos picados típicos de un musical. No hay cambios en los cantables y el número finaliza con el *charles* original ("Ginebra pide el inglés…") cantado por la joven.

Las folías canarias brotan de un gracioso diálogo lleno de equívocos entre Patricia y los paletos (que la creen una chica de alterne). Esta secuencia vendría a sustituir al terceto cómico de la revista original. Tras una breve parodia –Francisco y Casildo atraviesan cómicamente un escenario, vestidos con el traje regional canario–, aparece la estrella con su diminuto traje de flores. El sonido de las bandurrias (no en el número original de Alonso) contrasta con el vestuario de la cantante, aunque más tarde los arreglos de García Segura son de notable modernidad. Rocío apenas baila, pero es la protagonista absoluta sobre un fondo negro (que destaca su vestido) y no hay vicetiples (como en la revista). Cuando el fondo vira a unos colores pálidos, sombras chinescas (pequeño coro de *boys*) o bien la imagen de un isleño con camello enjaezado (Robert) acompañan a la cantante, con más movimiento mientras la folía llega al clímax vocal.

Cuando Casildo aclara a Patricia el malentendido, la joven decide seguir con la farsa de que es una prostituta para provocar al inglés, fingiendo que Casildo es su chulo y la vuelve loca. Este es el origen del chotis, precedido de una música incidental (bloque 24), una variación del tema del *Pichi* (en maderas y trompeta) combinada con un breve motivo en el

saxo y trompeta (de connotaciones sexis), mientras Patricia abraza a un azorado Casildo ante un confundido Robert. Tras un fundido a negro, comienza el chotis con una coreografía muy sobria (con las vicetiples). El decorado está elaborado con objetos abstractos de gran colorido y arte pop en un escenario negro, como el vestido de la estrella. En todos los números, la interpretación vocal de la Dúrcal es espléndida en afinación, registro y rica en matices.

Tras el desenlace en la comisaría de policía, los dos últimos números son metateatrales: la *premier* de *Las Leandras* con la compañía de Rosa. Para la habanera, García Segura elaboró una introducción instrumental (arreglo del segundo tema, "Llévame a la verbena de San Antonio") que precede a un tema original en el saxofón (y trompetas en sordina) mientras los dos Pacos bailan cómicamente. Así, el compositor exageró los detalles cómico-paródicos presentes en la habanera de 1931. En el film la habanera es un terceto (y no un dúo, como en la revista) cantado por Rosa (vestida de chulapona), y los dos Pacos (con traje y sombrero de hongo) con un coro de *boys* (quienes añaden una capa española). No hay cambios en los cantables. A la habanera sucede el pasacalle de *Los nardos*, fiel al original. Patricia canta la segunda estrofa ("Y el gomoso que la ve") y no las vicetiples (como en 1931). Rocío Dúrcal, protagonista absoluta, renuncia a la sensualidad y la provocación: desfila con una larga cola floral, aunque luce sus piernas como una vedete de revista, por una calle anónima y semidesierta con señales de tráfico de inspiración pop. Ya se ha resuelto el embrollo sentimental, Patricia ha enamorado al inglés, y no tiene que fingir que es una *femme fatal*. Es ella misma, siguiendo los pasos de su madre.

La apoteosis final se concibe, como era habitual en la revista, como un popurrí de versiones de los temas principales, a toda orquesta, en este orden: *El Pichi*, *Charles de Clara Bow* ("Ginebra pide el inglés") interpretado por los actores, marchiña (Celia canta en escaleras practicables, rodeada de *boys*), folías (Rocío canta en la cima de la escalera, sola), arreglo instrumental del *Pichi* y luego de *Los nardos* (para orquesta) mientras baja triunfante de la escalera, con baile para acabar. La película finaliza con primer plano de Rocío mientras suena *Los nardos* con orquesta y coro final.

La crítica fue buena. El diario *Madrid* señaló que el film se centraba en la estrella, quien se salía del contorno de ídolo adolescente y brillaba pese a una modesta coreografía[18]. *ABC* definió a la película como "una revista de guante blanco, en la que se han suavizado los escollos del diálogo y del gesto" de la revista original: el resultado era un sincero homenaje a Celia Gámez y una demostración de profesionalidad de Rocío Dúrcal, "elegante e ingrávida", que no deja de perfeccionarse y que en la java "adquiere

[18] P. R. 1969. "Estrenos de cine. Las Leandras en el Real Cinema", *Madrid*, 23 de diciembre, 21.

rango internacional"[19]. También fue buena la crítica en *El Mundo Deportivo*, que calificó la película de "fastuosa, llena de brillante colorido", con situaciones de "grueso calibre", gracias a un habilidoso guion, buenas interpretaciones y la realización de Martín, "especialmente dotado para la comedia musical de gran espectáculo", poco cultivada en el cine nacional[20].

Conclusiones

La ambivalencia, maleabilidad y los significados abiertos (en función de la interpretación de los espectadores) son sustanciales en el género de la revista. Ello hizo posible que una obra provocadora y con altos niveles de tensión sexual pudiera adaptarse al cine del tardofranquismo, con una estrella consagrada en el cine comercial español y en un género aparentemente inofensivo: el cine musical. La película era puro espectáculo a la manera de los musicales americanos. El nuevo guion, personajes y modificación de la trama narrativa se explican por la reconstrucción de la estrella Rocío Dúrcal y la necesidad de limar las incomodidades políticas o morales del original. El resultado fue una comedia divertida, con un solvente Alfredo Landa y unos expertos actores secundarios. La actuación de Celia Gámez no convence, aunque la vedete era necesaria para los objetivos del film, pues era una dama del espectáculo políticamente correcta capaz de apelar al público adulto y aportaba la dimensión mítica al film sin ensombrecer a la estrella, muy al contrario, la ratificaba. El actor británico era soso y poco expresivo, pero muy atractivo, y la estrella brillaba aún más a su lado.

Con todo, la filosofía hedonista de la película, muy conveniente para la dictadura, se ve socavada por la feminidad sensual de Rocío Dúrcal, que podía ser gratificante para muchas jóvenes espectadoras. El tránsito de "damita joven" estilo Chanel a chica yeyé estaba concluido. Rocío era moderna, pero cantaba un repertorio adulto y clásico y era necesario perfilar esta asimetría curiosa. Esto supuso la adopción de varias estrategias discursivas en dos niveles. De un lado, se cuidó en extremo el vestuario (para subrayar la sensualidad y modernidad de la estrella) y la *performance:* es aquí donde se revelan las múltiples facetas de una cantante con variados recursos, desde el candor y la dulzura (en las folías), a la provocación (en la java) y a la ironía (en Clara Bow). En segundo lugar, la música debía proyectar una imagen de modernidad a través de unos espectaculares arreglos instrumentales de García Segura en los números de revista y unos eficaces fondos sonoros

[19] Antonio de Obregón. 1969. "'Una revista de guante blanco', Informaciones Cinematográficas, *ABC*, 26 de diciembre, 81.

[20] J. López Español. 1969. "Teatro Nuevo Cinerama. *Las Leandras*", *El Mundo Deportivo*, Barcelona, 13 de diciembre, 23.

que seguían las líneas básicas de las comedias del desarrollismo, en las que destaca el protagonismo del saxo, bajo eléctrico, trompetas en sordina (uno de instrumentos preferidos del compositor) y la batería.

El personaje de Patricia no era fácil, y solo la personalidad, gestualidad, fotogenia, excelencia vocal, belleza sensual y gracia de Rocío Dúrcal pudieron dar forma con solvencia a aquella jovencita que debía lograr el equilibro entre chica yeyé y modelo juvenil de la burguesía acomodada y acrítica, y materializar el slogan "Rocío para mayores de 18 años"; y lo consiguió con unos resultados económicos y de popularidad inmejorables. El resultado fue un producto cinematográfico ambivalente, como el personaje, situado en una posición equidistante entre esa idea de juventud limpia, optimista y acrítica, y el potencial de chica yeyé como símbolo de resistencia a la moral católica más recalcitrante. *Las Leandras* culminó la construcción de la estrella que brillaría con luz propia durante décadas, convertida luego en reina de las rancheras y ganadora de un Grammy Latino a la excelencia musical.

Apéndice

Cue list *de la película* Las Leandras

Minutaje	Bloques	Fuente	Eventos musicales	Eventos narrativo-visuales
0:00-2:10	1 Prólogo	Extradiegética *Underscoring*	Intr. Charles-fox + LEITMOTIV DE LA REVISTA + arreglo del *Charles de Clara Bow* + LEITMOTIV DE LA REVISTA (orquesta) CABEZA DEL TEMA DE *LOS NARDOS* (*crescendo*) LEITMOTIV DE LA REVISTA	Secuencia de montaje: Estrellas de los años 30 Primer plano de Celia Gámez Celia presenta a Rocío
2:10-4:20	2 Créditos	Música de cabecera	Metales y bombo CABEZA DE *LOS NARDOS* Popurrí temas de *Las Leandras* arreglados	Rocío Dúrcal, vedete de revista Créditos
6:22-7:10	3	Falsa diégesis	Música de banda	Hyde Park en Londres Desfile guardia real
7:30-8:43	4	Extradiegética	Tema circunstancial: batería, guitarra y bajo eléctricos, trompeta con sordina, saxo, teclado	Patricia llega al aeropuerto perseguida por la directora, roba una silla de ruedas
9:23-9:31	5	Extradiegética	LEITMOTIV DE *LOS NARDOS* (trompetas y luego flautas)	*Travelling* vertical desde primer plano de Patricia a Robert, y viceversa: leve *mickeymousing*
11:21- 11:37	6	Extradiegética	LEITMOTIV DE LA REVISTA	Plano general picado del interior del teatro de Toledo. Porras liquidando
13:33-16:20		Diegética *Source scoring*	**Marchiña de *Luna de Miel en El Cairo*** (Celia Gámez y vicetiples)	Porras al piano (falsa diégesis)
16:20-17:30	7	Diegética Diégesis fuera de campo	Tema circunstancial: piano al estilo *rag time*	Vicetiples ensayan en el comedor de casa de Rosa. Madre e hija charlan en sala. Llama el tío Paco
19:27-23:40		Fantasía de revista	***Java de las viudas*** (Rocío Dúrcal y *boys*)	Decorados en blanco, destacan la figura de Rocío. Planos picados con los *boys*
28:12-29:12	8	Extradiegética *Underscoring*	LEITMOTIV DE LA REVISTA (orquesta)	Plano general del Liceo y *travelling.* Vicetiples bajan del autobús. Rosa y directora charlan
29:40-30:38	9	Ensoñación de Patricia *Source scoring*	Tema original (bajo eléctrico, batería, saxo, metales)	Patricia (Bow) en un aeroplano de atrezzo: *femme fatal* se dirige al público
30:38-34:48		Fantasía de revista	***Slow fox de Clara Bow*** (Rocío Dúrcal y *boys*) Tema original (saxo) Charlestón original (*big band*, piano) ***Slow fox* y *Charles de Clara Bow***	Patricia en la cubierta del acorazado con los marineros Patricia y el capitán van al camarote *Flirt* en el camarote Planos picados en cubierta del acorazado
36:28-36:37	10	Extradiegética	Parodia del tema de Clara Bow (trompeta con sordina)	Plano picado de Patricia que provoca a Robert

Minutaje	Bloques	Fuente	Eventos musicales	Eventos narrativo-visuales
38:07-38:33	11	Extradiegética	Intr. Bajo eléctrico y metales Leitmotiv de *Los nardos*	Patricia conduce una furgoneta Robert en la carretera Patricia al volante (primer plano)
40:04-42:07	12	Extradiegética *Underscoring*	Motivo romántico (violines) Leitmotiv de "Los nardos" (percusión) Tema saxo + motivo violines + tema saxo y trompetas sordina Intr. Violines + Leitmotiv de *Los Nardos*	Primeros planos de la pareja Robert confirma que Patricia es la chica del aeropuerto Patricia flirtea con Robert y él sigue el juego Patricia sale del almacén y deja plantado a Robert
45:38-46:37	13	Extradiegética *Underscoring*	Tema circunstancial (aire de polka en trompetas, cuerda y percusión, caja)	Los paletos llegan al Liceo
48:38-49:13	14	Extradiegética	Intr. + Leitmotiv de la revista	Las chicas organizan el atrezzo y los vestidos
51:04-53:52		Cuadro de revista	Versión cómica (en saxos) de la intr.original ***Folías Canarias*** (Rocío Dúrcal y *boys*)	Los paletos atraviesan el escenario Planos generales de Patricia y primeros planos con giro de cámara (no hay *lipsynch*) Superposición de imágenes
54:38-55:14	15	Extradiegética *Underscoring*	Leitmotiv de *Los nardos* en guitarra eléctrica Motivo romántico trompeta cabeza de *Los nardos* (trompetas) Jazz suave (saxo, trompeta en sordina y bajo eléctrico) Cabeza de *Los nardos* (orquesta)	Habitación de Robert: beso en primer plano Se besan de nuevo, Robert confiesa que se está enamorando Patricia afirma que no ha tenido amantes Robert está desconcerdado Patricia se escapa por un andamio de la ventana
57:37-58:00	16	Extradiegética	Breve motivo cómico (metal y percusión) Leitmotiv de la revista (orquesta y efectos cómicos en trompeta con sordina)	Plano general: los paletos sentados en los sofás Viccetiples bajan por la escalera
1:00:56-1:02:51	17	Extradiegética	Tema circunstancial flauta (descenso cómico): a Tema bajo eléctrico, trompetas sordina, saxo, cuerda y percusión: b Tema en trompetas (gran orquesta): c	Francisco empuja a Casildo en el cuarto de Patricia (leve efecto *mickeymousing*) Casildo prepara la habitación Casildo rompe los grifos en el baño
1:03:27-1:03:42	18	Extradiegética	Tema trompetas y percusión (c)	Casildo se sienta en la cama emocionado
1:07:30-1:08:10	19	Extradiegética	Variación del Leitmotiv de la revista (percusión, xilófono, vientos, tempo lento)	Patricia entra en la habitación y comienza a desnudarse, no ve a Casildo en la cama

Minutaje	Bloques	Fuente	Eventos musicales	Eventos narrativo-visuales
1:08:27- 1:09:00	20	Extradiegética *Underscoring*	Tema c (gran orquesta)	Casildo huye de la habitación en calzoncillos perseguido por Patricia
1:09:33- 1:09:40	21	Extradiegética *Underscoring*	Breve tema circunstancial (estereotipo persecución)	Los paletos huyen de Patricia que está muy alterada
1:11:00- 1:14:12	22	Extradiegética *Underscoring*	Tema en el saxo con acompañamiento en trompetas Arreglo del tema de la habanera (*Llévame a la verbena*) en flautas	Rosa y Paco en casa de Rosa: Rosa flirtea Paco se dirige a la puerta y, cómicamente, abre el aparador.
1:12:40- 1:14:12	23	Extradiegética *Underscoring*	Arreglo de la estrofa de la habanera (*Dile al gomoso*) para orquesta: primer tema en la trompeta con sordina, segundo tema en la cuerda en (*Paco, contente, que pasa gente*), con bajo eléctrico y batería	Habitación del hotel de Paco Rosa se insinúa Planos medios y primeros planos de la pareja Paco claudica
1:16:41- 1:16:57	24	Extradiegética *Underscoring*	Variación del tema del *Pichi* (maderas y trompeta) + motivo nuevo saxo + motivo Pichi en trompeta sordina + redoble tambor	Primer plano de Patricia y Casildo (en la cama) Fundido a negro
1:16:58- 1:20:26		Fantasía de revista	**Chotis de *El Pichi*** (Rocío Dúrcal y vicetiples)	Alternancia de planos de unas prostitutas (vicetiples) y chulo (Rocío) Fondos negros, decorados de colores vivos (abstracción y arte pop)
1:22:52- 1:23:07	25	Extradiegética	Música del bloque 11 (con LEITMOTIV DE *LOS NARDOS*)	Habitación del hotel Primeros planos de la pareja Ella escapa, él sale tras ella
1:24:28- 1:24:36	26		LEITMOTIV DE LA REVISTA (percusión y trompetas)	Plano general en comisaría (directora, Porras y vicetiples)
1:28:57- 1:32:15		Metateatral	Intr. Motivo en el saxo y contramotivos en trompetas con sordina **Habanera** Estrofa ("Dile al gomoso"): terceto cómico Refrán ("Llévame a la verbena"): Celia Gámez y *boys*	Tras un fundido a negro, los dos Pacos bailan cómicamente Celia Gámez y los dos Pacos vestidos de chulapos Planos medios de Celia alternan con planos picados con los *boys*
1:33:03- 1:35:53		Metateatral	**Pasacalle de *los Nardos*** (Rocío Dúrcal y vicetiples)	Primeros planos de Rocío y planos generales de cantante y vicetiples en una calle con decorados pop
1:36:34- 1:36:53	27		Intr. (Violines) LEITMOTIV DE *LOS NARDOS* (solo de violín, con acompañamiento de bajo eléctrico y batería)	En el aeropuerto Beso romántico (primer plano) Plano medio de la pareja

Minutaje	Bloques	Fuente	Eventos musicales	Eventos narrativo-visuales
1:37:13-1:40:49		Metateatral	**Apoteosis** Popurrí de temas de *Las Leandras* Intr. + tema del *Pichi* Tema del *Charles de Clara Bow* Marchiña (cantada) Estrofa de las *Folías canarias* Tema del *Pichi* y *Los nardos* (instrumetal) Tema de *Los nardos* (instrumental y coro) Tema de *Los nardos*	Vicetiples y *boys* Actores Celia Gámez Rocío Dúrcal Rocío baila con los *boys* Baila toda la compañía Rocío Dúrcal: primer plano

Bibliografía

Alonso González, Celsa. 2014. *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid: ICCMU.

—. 2021. "Teatro, humor y música (de la copla al swing) o el paradigma del cine español republicano". En *Detrás de la imagen. Cine, canción y baile en la Segunda República y el primer franquismo*, ed. por Inmaculada Matía Polo y Elena Torres Clemente, 17-36. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

—, y Julio Arce Bueno. 2019. "From the Chotis to the Charleston: Jazz in Spanish Films until the Civil War". En *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack*, ed. por Emilio Audissino y Emile Wennekes, 133-151. Turnhout: Brepols.

Álvarez Cañas, Cristina. 2006. "Más bonita que ninguna". En *1963. Grimau, el último ejecutado de la Guerra Civil (El franquismo año a año)*, 135-143. Madrid: Unión Editorial.

Arce Bueno, Julio. 2013. "Castanets and White Telephones: (Musical) Comedies During the Early Years of the Franco Regime". En *Music and Francoism*, ed. por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan, 253-264. Turnhout: Brepols.

Arévalo Barra, Pepe. 2018. "José Muñoz Román, el rey de la revista musical española (1903-1968)". *Cuarta Provincia* 1: 241-267.

Benet, Vicente, y Vicente Sánchez-Biosca. 2013. "La españolada en el cine". En *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, coord. por Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, 560-591. Madrid: RBA.

Blanco Mallada, Lucio. 2004a. "El cine musical español (1960-1965)". *Área abierta* 8. https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404230002A/4211.

—. 2004b. "El cine musical español. 2.ª parte (1965-1970)", *Área abierta* 9. https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404330002A/4198.

Camporesi, Valeria. 2017. "The Tuneful 1930s: Spanish Musicals in a Global Context". En *Global Genres, Local Films. The Transnational Dimensión of Spanish Cinema*, ed. por Elena Oliete-Aldea, Beatriz Oria y Juan A. Tarancón, 19-30. Nueva York: Bloomsbury.

Caparrós Lera, José María. 2009. "Sobre Procura (1958-1965), una iniciativa de coproducciones europeas y de cortometrajes". En *El productor y la producción en la industria cinematográfica,* ed. por Javier Marzar Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, 143-164. Madrid: Universidad Complutense.

Castro de Paz, José Luis, y Josetxo Cerdán. 2005. "Cesáreo González: hasta que llegó su hora". En *Suevia Films. Cesáreo González. Treinta años de cine español,* ed. por José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán, 15-155. A Coruña: Xunta de Galicia. Centro Galego de Artes da Imaxe.

Crumbaugh, Justin. 2002. "*Spain is Different*: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar". *Hispanic Research Journal* 3, n.º 3: 261-276

Díaz González, Diana. 2023. "Kids Take to the Screen. A Review of the Formulas Used in *cine con niño* and its Main Protagonists in 1960s Musical Cinema". En *Popular Music in Spanish Cinema,* ed. por Lidia López Gómez, 107-119. Nueva York / Londres: Routledge.

Díaz López, Marina. 2005. "Cierta música lejana de la lengua: Latinoamericanos en el cine español, 1926-1975". *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 22: 76-106.

—. 2018. "Otra chica yeyé. Rocío Dúrcal y Luis César Amadori elaboran un cine transnacional en español (1965-1968)". En *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa,* ed. por Pablo Piedras y Sophie Dufays, 152-168. Buenos Aires: Libraria Ediciones

Eneriz Pérez, Aitor. 2009. "*¡Un, dos, tres… al escondite inglés!* Las constantes creativas de Zulueta en su primer largometraje". En *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, 359-369. Madrid: Asociación Española de Historiadores del Cine / Ediciones del Imán.

Evans, Peter W. 2004. "Marisol: The Spanish Cinderella". En *Spanish Popular Cinema*, ed. por Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis, 129-141. Manchester: Manchester University Press.

Faulkner, Sally. 2006. *A Cinema of Contradiction: Spanish Film in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fraile Prieto, Teresa. 2019. "*1, 2, 3… ¡Al escondite inglés!* Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-ye". *Eu-topías: Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos* 18: 87-101.

González, Luis M. 1996. "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)". *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 9-10. Apéndices.

Lluís i Falcó, Josep, y Antonia Luengo Sojo. 1994. *Gregorio García Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.

—, y Yaiza Bermúdez Cubas. 2023. "Canción española in Cinema: Manolo Escobar, between Tradition and Modernity". En *Popular Music in Spanish Cinema*, ed. por Lidia López Gómez, 120-130. Nueva York / Londres: Routledge.

Losilla, Carlos. 2012. "Martín Márquez, Eugenio". *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, dir. por Emilio Casares Rodicio, vol. 5, 502-504. Madrid: SGAE.

Mata Moncho Aguirre, Juan de. 1974. "El absurdo camino del 'musical' español". En *Cine español, cine de subgéneros*, ed. por Fernando Torres, 129-192. Valencia: Equipo Cartelera Turia.

Miranda, Laura. 2018. *Canciones en el cine español. Período de autarquía (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

Montijano Ruiz, Juan José. 2008. *Un "demonio escénico" llamado Celia Gámez*. Granada: Digital Gamy.

—. 2012. *¡Luces, cámara y…. lentejuelas! De Palmira Imperio a Chuchi Vidal*. Madrid: Éride Ediciones.

Ortega Mantecón, Alfonso. 2021. "De la revista musical al cine, el caso de *Las Leandras* (Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, 1931)". En *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués*, ed. por María Marcos Ramos, 1-16. Madrid, Dyckinson.

Pavlovic, Tatjana. 2013. "Child Stars: Pablito Calvo, Joselito, Marisol, Pili and Mili, Rocío Dúrcal". En *A Companion to Spanish Cinema*, ed. por Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic, 320-342. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Pérez, Jorge. 2013. "Vestida para medrar: Rocío Dúrcal y la modernidad por debajo de las rodillas". En *Un hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*, ed. por Rosalía Cornejo y Alberto Villamandos, 81-101. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez Alarcón, Inmaculada. 2013. "Spain". En *The International Film Music*, ed. por Corey K. Creekmur y Linda Y. Mokad, 70-79. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Sánchez Rodríguez, Virginia. 2016. "Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo". *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá* 13: 151-177.

Triana Toribio, Nuria. 2003. *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.

Viñuela, Eduardo. 2010. "La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad". *Etno-Folk: Revista Galega de Etnomusicoloxia* 16-17: 505-518.

Wright, Sara. 2013. *The Child in Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Zunzunegui, Santos. 2005. *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

Zylberman, Dana. 2018. "*Teleídolo* + chica yeyé= éxito transnacional. Canción popular e industria cultural en *Amor en el aire* y *¿Quién quiere casarse conmigo?*". En *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, ed. por Pablo Piedras y Sophie Dufays, 169-184. Buenos Aires: Libraria Ediciones.

Recibido: 29-11-2023
Aceptado: 13-3-2024