



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

**Universitat Jaume I de Castelló
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales**

**Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FINAL DE GRADO**

**Metamorfosis cinematográfica de Marisol a través
de “Ha Llegado un Ángel” y “Solos los dos”.**

**Cinematic Metamorphosis of Marisol through
“Ha Llegado un ángel” and “Solos los dos”.**

MODALIDAD A: Iniciación a la Investigación

Autora: Sara Herrero Gilabert

Tutor: Vicente José Benet Ferrando

Fecha de presentación: 21 junio 2024

A black and white close-up photograph of a young girl with short, light-colored hair. She is smiling warmly, showing her teeth. Her eyes are looking slightly to the right of the camera. She is wearing a dark-colored top with a white polka-dot pattern and a white ribbon or bow at the neckline. The background is dark and out of focus, with some vertical lines suggesting a window or door frame.

*Metamorfosis cinematográfica
de Marisol a través de*

HA LLEGADO UN ÁNGEL Y SOLOS LOS DOS.

*A la iaia, gràcies per fer que la meua vida
sempre siga “de luz y de color”.*

Te vull moltíssim.

Tabla de contenidos

Resumen	3
Abstract	4
1. Introducción	5
2. Objetivos e hipótesis	6
Objetivos:	6
Hipótesis:	6
3. Marco teórico	8
3.1. Niños prodigio de los 60	8
3.1.2 Un cambio de perspectiva en los años 60	11
3.2. Marisol y el <i>star system</i> español	14
3.2.1 ¿Quién es Marisol?	14
3.2.2. Temas y tramas de las películas de Marisol por etapas	16
3.2.3 Marisol como icono representativo de una época	19
4. Marco práctico	23
4.1. Metodología	23
4.2. Análisis de las muestras	25
4.2.1. Presentación de Marisol en <i>Ha llegado un ángel</i> 1961	25
4.2.2. Marisol amansa las fieras en <i>Ha llegado un ángel</i> (1961)	30
4.2.3. La conductora anónima de <i>Solos los dos</i> (1969)	35
4.2.4. Eres un torero yé-yé, <i>Solos los dos</i> (1969)	39
5.3. Comparación	43
5. Resultados y conclusiones	46
5.1. Limitaciones del TFG	49
5.2. Futuras líneas de investigación	50
6. Referencias	52
6.1. Referencias bibliográficas	52
6.2. Referencias audiovisuales	55
English Version	57
7. Introduction	57
8. Overall Results	57

Resumen

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar la **evolución del personaje de Marisol desde sus primeras películas como niña hasta sus últimas como mujer**. Para ello, se analizarán dos escenas de *Ha llegado un ángel* (1961) y *Solos los dos* (1969), películas relevantes en la carrera cinematográfica de Marisol. Se tendrán en cuenta aspectos como la trama que protagoniza, los personajes principales y su relación, el papel que interpreta en cada una de ellas y el poder de decisión que se le concede. El objetivo final, por tanto, es **analizar las diferencias que se perciben comparando ambas películas** y el tipo de impacto que Marisol generaba en el espectador siendo una niña y como mujer.

En este contexto, se analizará el papel fundamental de los **niños prodigio en la década de los 60 en España**, abordando aspectos de una manera más liviana como el origen y ocaso de los **niños prodigio**, fundamental para comprender su inclusión en la sociedad y el cambio de perspectiva como país en la misma década hacia una trayectoria ciertamente más abierta hacia las corrientes europeas. Más concretamente, el **star system de los niños prodigio** y el personaje de **Marisol como el icono** para toda una generación, que generó todo un negocio en torno a ella nunca antes visto en un país anclado por la dictadura.

Palabras clave: audiovisual, análisis narrativo, Pepa Flores, Marisol, niños prodigio, star system, década 60 España.

Abstract

The aim of this research work is to analyze the evolution of Marisol's character from her first films as a child to her last ones as a woman. For this purpose, two scenes from *Ha llegado un ángel* (1961) and *Solos los dos* (1969), relevant films in Marisol's film career, will be analyzed. Aspects such as the plot she stars in, the main characters and their relationship, the role she plays in each of them and the decision-making power she is granted will be taken into account. The final objective, therefore, is to analyze the differences that are perceived by comparing both films and the type of impact that Marisol generated as a girl and as a woman.

In this context, the fundamental role of the child prodigies in the 1960s in Spain will be analyzed, addressing aspects in a lighter way such as the origin and decline of the child prodigies, fundamental to understand their inclusion in society, the change of perspective as a country in the same decade towards a trajectory certainly more open towards European currents. More specifically, the star system of the child prodigies and the character of Marisol as the icon for a whole generation, which generated a whole business around her never seen before in a country anchored by the dictatorship.

Key words: audiovisual, narrative analysis, Pepa Flores, Marisol, child prodigy, star system, 1960s Spain.

1. Introducción

Este trabajo tiene como razón de ser el **análisis de las escenas** más determinantes de la filmografía de Pepa Flores, Marisol, según el objeto de estudio, concretamente aquellas en las que se observe una diferencia entre aquellas que la actriz española protagonizó en los inicios de su carrera como una niña y aquellas que interpretó hacia el ocaso de la misma, siendo una actriz con una trayectoria relevante en el cine español de la década de los años 60.

Por otra parte, se pretende abordar desde una perspectiva de investigación el **auge de los niños prodigio** y el papel fundamental del personaje de Marisol como producto aglutinador del concepto “niño prodigio”. Comprender, por tanto, cómo **Marisol llegó a convertirse en un fenómeno de masas de la época** no solo a nivel nacional sino también a nivel internacional, qué estrategias audiovisuales empleó su equipo para hacer tan atractiva su filmografía a lo largo de su trayectoria sin desnortar que como cualquier niña prodigio, en cualquier momento dejaría de ser una niña para convertirse en una mujer.

En conclusión, el objetivo del trabajo es llevar a cabo un análisis de diferentes muestras en las que se ejemplifiquen las **diferencias evidentes entre las películas** del inicio y el ocaso de la filmografía de la artista, teniendo en cuenta aspectos como las tramas, su vestimenta y el papel que interpreta. Así pues, corroborar que **personajes de ficción** de tal calibre **repercuten en la cultura de una sociedad** y pasan a formar parte de la misma como sujetos activos e influyentes.

2. Objetivos e hipótesis

Objetivos:

El objetivo principal es analizar a través de una **selección de películas** de la filmografía de Marisol el cambio de tramas narrativas e iconografía de la artista entre las más tempranas, rodadas a principios de la década de los sesenta y las últimas filmadas encarnando el personaje de Marisol, a finales de la misma década.

En primer lugar, investigar a grandes rasgos el origen de los **niños prodigio en España** y su **grado de influencia** en la década de los cincuenta y sesenta y comprender el cambio de perspectiva de la sociedad española en esta década, debido a las influencias europeas y a la mejora de la economía.

En segundo lugar, comprender a Marisol no solo como una artista sino también como un **personaje representativo de toda una generación** que marcó un antes y un después dentro del **star system nacional e internacional** identificando el contexto concreto que le llevó a conseguir tal notoriedad.

En tercer lugar, estudiar la evolución de las tramas narrativas en su filmografía sin dejar de comprenderlas como **identificador de cambio en la sociedad española del momento**. De la misma manera, abordar la metamorfosis iconográfica de Marisol, teniendo en cuenta que sus últimos años en escena ya se presenta como mujer.

Hipótesis:

El cine ha sido desde sus orígenes el ejercicio por antonomasia para el estudio de una sociedad. No solo en la selección de las tramas se refleja qué pensamientos preocupan o distraen a la ciudadanía, sino también en los personajes se encarnan los comportamientos -y en su conjunto los estereotipos- que la definen. Desde una perspectiva nacional y **centrándonos en los años sesenta, es evidente cómo a través de la construcción de las tramas y personajes se observan cambios hacia una España que pretende modernizarse.**

Los niños prodigio tuvieron su época dorada en el cine español de la década de los cincuenta y sesenta hasta su ocaso en los setenta. Como es evidente, la vida profesional de un artista no es lineal, pues depende de un mercado en el que fluctúan diversos escenarios. Además, si estudiamos a los niños prodigio y más concreto a **Marisol, evidenciamos que se trata de un producto que, como todos los personajes de ficción infantiles, tuvo una fecha de caducidad.**

Después de que su círculo cinematográfico estirase artificialmente ese **perfil de niña inquieta** con el que se presentó el producto, hay un claro **cambio de tramas narrativas en las películas** que protagoniza pretendiendo presentarla como la **mujer ideal de la época**. Además, dicha evolución del personaje coincide evidentemente con la paulatina apertura de España en la segunda mitad de la dictadura franquista, por lo que también se observa un cambio en la significación y **valores que representa la artista.**

3. Marco teórico

En el presente trabajo de investigación se abordan dos grandes bloques. En el primero de ellos, que comprende el marco teórico, se establece una aproximación a los niños prodigio en España, comprendiendo un contexto de cambio de perspectiva, concretamente en los años 60 y como este grupo de artistas, tras alcanzar la cima del éxito, se vieron encerrados en una pronta retirada.

Más concretamente, se estudia el caso de Marisol en el *star system* español, conociendo al objeto de estudio de una manera más personal, desglosando su carrera profesional y acotándola por etapas y temas y por último, estudiarla desde el panorama iconográfico para una amplia generación. El marco teórico se estudia para posteriormente tener una guía de conocimientos para afrontar el análisis de las películas elegidas, seleccionadas precisamente por mostrar el cambio de tramas entre los primeros *films* a principios de los sesenta en su época infantil y las películas de finales de los sesenta, ya como una mujer.

3.1. Niños prodigio de los 60

En este primer apartado se estudiarán los **niños prodigio** y su influencia en los musicales del cine español de los años 60. Se pretende llegar a una **aproximación del concepto y entender su origen en el país**, cuáles fueron las condiciones que se dieron para su estrellato y contemplar qué papel han desarrollado concretamente dentro del cine español. Explicar qué **coyuntura social** se dio en la década de los sesenta en España para que Marisol se convirtiera en una artista infantil sin precedentes. Por último, también es necesario comprender el **motivo de su ocaso**, puesto que todos tuvieron una pronta retirada.

3.1.1. El origen de los niños prodigio en España

Para comprender el fenómeno de los niños prodigio es esencial retroceder al **Neorrealismo Italiano**, movimiento que surgió en Italia tras la Segunda

Guerra Mundial (1939-1945) y que refleja las cicatrices de un conflicto de tal envergadura de la manera más documental, pues “en ciertos momentos históricos **el cine ha adoptado una mirada más preocupada por la crítica social** [...] es innegable que el desarrollo de una corriente cinematográfica estará determinado, en mayor o en menor medida, por el espíritu de la época, las coyunturas sociopolíticas, el contexto económico, la evolución tecnológica, los métodos y la técnica” (Romero-Tapia, 2016).

Por esta presencia de lo social, **los niños, como significación del futuro del país**, adquirieron un papel fundamental en dichos *films* afectados por el hambre y la pobreza. En *Roma, ciudad abierta*, (Roberto Rossellini, 1945) los niños pasan a formar parte activa del movimiento social junto a los adultos y el espectador es testigo de cómo se entretienen jugando a fútbol y jugando a la guerra, simulando la vida de los adultos.

Tras más de diez años de dictadura franquista, como comenta Camporesi (2007), **España empieza a salir de su propio hermetismo cinematográfico** gracias a la contribución de directores como Ladislao Vajda, judío de origen húngaro, cuyo “auge de su carrera llegó en 1955 con *Marcelino Pan y Vino* [...] se unió a la tendencia “cine con niños” con Pablito Calvo y evidentemente, debido al momento histórico, “este tema fue perfecto para el régimen de Franco” (Lénárt, 2020). La película en cuestión, basada en un cuento, narra la situación de abandono de un niño huérfano, que vive en un convento franciscano y se ampara en su fe hacia Dios, “nos habla del amor materno-filial, el culto a las imágenes y la existencia de Dios” (Serrano, 2002).

También durante los años cincuenta se instalan personajes como el ya mencionado Pablito Calvo y Joselito, ambos representando -si se me permite bautizarla así- “**ruralidad alegre**”, pues representan perfectamente **la conformidad de situación en el país en contraste a otros países europeos**. Claro ejemplo de ello es *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), película que lanzaría a la fama a Joselito y de argumento parecido a la de Vajda al sostenerse en el abandono del protagonista por parte de su familia. A lo largo de la película a Joselito, encarnado por José Jiménez Fernández se le presentan

escenas en las que demuestra su talento nato para el canto, versionando las canciones de **Campanera y Doce Cascabeles, temas hoy en día conocidos en la historia de la música española con la voz del pequeño ruiseñor.**

Se puede asegurar, por tanto, que “el cine de niño se instaló en la década de los cincuenta con el absoluto protagonismo de Pablito Calvo y Joselito, y se consolidó en la de los sesenta con la incorporación de Marisol y Rocío Dúrcal” (Durán, 2015).

Destacando su **figura desde el punto de vista social**, el papel de los niños prodigio fueron una pieza fundamental para la propaganda de la España de la década de los 60 y el adoctrinamiento de sus espectadores. Al ser productos audiovisuales, fueron utilizados como **herramientas propagandísticas** de gran calado para el régimen franquista, que promovía valores tradicionales y conservadores. “**El régimen utilizó a estos artistas para proyectar una imagen de estabilidad y alegría**, ocultando las realidades más oscuras de la dictadura” (Gubern, 2014).

Además, los medios de comunicación también colaboraron en este objetivo, puesto que desempeñaron un papel fundamental en la **difusión y consolidación de dichos mensajes**. Como se comentará a lo largo de la investigación, la filmografía de Marisol fue disfrutada por millones de espectadores ya en aquella década y se presentaba una **España idealizada, en la que los problemas que se presentaban eran de fácil solución con ayuda de la fe o la caridad**, fomentando un sentimiento de pertenencia tanto hacia la protagonista como a su estilo de vida, tradicionalmente español. Tal y como comenta Vázquez Moltalbán (1994) “los niños prodigio eran una pieza clave en la **maquinaria propagandística del franquismo**, que los presentan como modelos a seguir para la juventud española” un público objetivo realmente interesante para asegurar la prosperidad y creencia en el régimen.

Por si fuera poco, estos pequeños artistas, como representantes del patriotismo español, se dieron a conocer en programas de radio y televisión y en el caso concreto de Marisol el éxito fue internacional. Tal y como menciona de la Guardia (2006), en la España franquista, el periodismo luchó diariamente por

inculcar una serie de principios y actitudes, que se veían reflejados en los productos que se exportaban.

Es interesante comprobar el **contraste de objetivos entre los niños del neorrealismo italiano con los niños prodigio de los 60**. Mientras los primeros eran las herramientas para reflejar la cruda realidad de la posguerra, los otros maquillaron la realidad del régimen. “El régimen franquista adoptó elementos del neorrealismo, pero los reconfiguró para servir a sus propios intereses propagandísticos” (Gómez García, 2007).

3.1.2 Un cambio de perspectiva en los años 60

Es imprescindible, en cualquier marco teórico que se presente, conocer de manera profunda el espacio socio temporal del objeto de estudio, con el propósito de comprender las causas y consecuencias de los cambios sociales, las decisiones y actitudes derivadas de las mismas y evidentemente cómo este periodo forma parte de la historia de España. En el caso concreto del objeto de estudio, se intentará resumir el **cambio de perspectiva entre los años cincuenta a los sesenta** del país.

El eje sobre el cual gira el cambio de perspectiva entre ambas décadas se centra en el “**milagro económico**”. Los años 50 en España estuvieron marcados por la pobreza y el aislamiento del resto de Europa derivado del control estricto del régimen franquista, quien impuso, en términos cinematográficos, unos valores conservadores y un filtro ideológico, la censura. En este contexto, con el Plan de Estabilización de 1959, se despide a una autarquía que había desencadenado la deuda pública y el coste de vida, y se recibe un conjunto de ayudas económicas gracias a las cuales la sociedad española experimenta paulatinamente un mejor estilo de vida.

Este plan de ayudas impactó notablemente en el desarrollo económico, impulsando la industrialización y el crecimiento del sector de los servicios, especialmente el turismo. **Son varias las películas de la cinematografía española de la época las que reflejan la notoriedad del turismo y la apertura hacia Europa**, *El turismo es un gran invento* (1968) del director Lagaza, es una

de las piezas más conocidas del turismo en España. El turismo, al fin y al cabo, era el resultado de la aparición de una clase media que podía empezar a consumir su tiempo libre en bienestar. “El auge del turismo no solo benefició la economía, sino que también expuso a los españoles a costumbres y estilos de vida más liberales y cosmopolitas, desafiando las normas tradicionales del régimen franquista” (Sánchez, 2008).

La paulatina apertura hacia una visión europea, facilitada por el turismo, se extendió en gran medida gracias a la radio, cine y televisión, donde **se presentaba a una España más moderna y abierta**, desprendiéndose de las estrictas normas tradicionales, -una evolución que comprende también este trabajo de investigación y se refleja perfectamente en la comparación entre ambas películas-.

Esta sinergia de consumo y cambio de perspectiva también incorporó el **comienzo de cambios sociales** realmente significativos actualmente tales como la mayor incorporación de la mujer en el ámbito laboral y el incremento de movimientos sociales de la clase trabajadora con el propósito de adquirir más derechos, aunque tuvieron que coexistir con la falta de libertad durante el régimen franquista. Tal y como apuntan Vicente José Benet y Vicente Sánchez-Biosca (2013),

el desarrollismo está haciendo patente en la sociedad española: la invasión del turismo, la migración a Europa, la modernización industrial del país que, ciertamente, es motivo de orgullo para los gobernantes, pero encierra también una desestabilización de las costumbres y una distorsión del imaginario cultural autárquico ya bastante agrietado.

Finalmente, es imprescindible apuntar el **cambio de perspectiva de consumo en los jóvenes de la década de los sesenta**. Gracias a la influencia europea, la moda, la música y el audiovisual formaron parte rápidamente de la vida de los más jóvenes, que se interesaban por la cultura pop y la música internacional y reproducían el estilo de sus influencias, ejemplo de ello son las películas más avanzadas de Marisol, que serán objeto de estudio. Ante este

escenario, las marcas pusieron el foco en los jóvenes, que se convirtieron en un mercado realmente fructífero en la industria del tiempo libre y la publicidad.

3.1.3 El ocaso de los niños prodigio

La carrera artística de los niños prodigio está indiscutiblemente **vinculada con el paso del tiempo a pesar de su corta edad**. Por esta razón, los niños prodigio desaparecieron por su propio paso de los años y porque, al ser niños, el producto que se compraba, iba a crecer. En este apartado se comprenderá el motivo de su ocaso, particularmente del objeto de estudio, Marisol.

A pesar de la rápida notoriedad, personajes como Joselito o Rocío Dúrcal, fueron víctimas de una jubilación temprana. En el caso del primero, las películas del pequeño ruiseñor, tenían como elemento diferenciador la voz del protagonista, que cambió drásticamente en su pubertad. **Su voz, que era su mayor atractivo, cambió notablemente, dificultando la continuación de su carrera en los mismos términos** (García de la Rasilla, 2007). Sin embargo, el desenlace de Rocío Dúrcal, a pesar de también pertenecer al grupo de los niños prodigio durante el franquismo, fue completamente diferente al de sus coetáneos.

La que hizo su primera aparición en un programa de televisión a los quince años, “buscó una mayor autonomía en su carrera [...] su decisión de centrarse en la música y específicamente en las rancheras [...] marcó el final de su etapa como niña prodigio del cine español” (Fernández, 2011). Así, **Dúrcal se alejó del panorama cinematográfico, pero continuó su vida artística enfocada en la industria musical**, concretamente en las rancheras, hasta el punto de recordarla como “la Reina de las Rancheras”.

En el caso de Pepa Flores, la niña traviesa a la que interpretaba se fue desdibujando cuando cumplió años. **Los productores de Marisol adoptaron nuevas estrategias para que su perfil siguiera actualizándose y la unidad entre Marisol y Pepa Flores no se desvinculase**. Así, las figuras asociadas estrechamente con la cultura del régimen, como Marisol, enfrentaron un desafío

para reinventarse en un nuevo contexto que repudiaba las imágenes construidas durante la dictadura (Juliá, 2005).

En relación a esto, como se ha comentado a lo largo de la investigación, existe una extensa diferencia entre la España de principios de los sesenta y los setenta y los cambios sociales y culturales también afectaron a la actriz, que se impregnó de un pensamiento más crítico que cuando filmaba sobre un régimen franquista más estricto. Paralelamente, **los gustos de la audiencia también cambiaron** y según Zunzunegui (1999) “este cambio de gusto dejó a los niños prodigio en una situación difícil, ya que su popularidad estaba basada en un estilo que había quedado obsoleto”.

Asimismo, las presiones y trabajo desmesurado al que se vieron sometidos los niños prodigio durante los años de mayor auge fue una circunstancia que compartieron los tres, pues **al ser tratados como productos audiovisuales, la importancia residía en producir películas ininterrumpidamente para el mayor beneficio**. Marisol llegó a protagonizar dos películas por año, “la agenda de Marisol era increíblemente cargada [...] con compromisos musicales y publicitarios” (Castro, 2012).

3.2. Marisol y el *star system* español

3.2.1 ¿Quién es Marisol?

Antes de adentrarnos en el estudio de sus películas y su evolución, es conveniente presentar a modo de introducción quién es la protagonista de las películas y cómo llegó hasta tal punto de éxito. A pesar de aparentar tener una vida de “luz y color”, nunca mejor dicho, su vida personal y artística desvela las dificultades que tuvo que atravesar para convertirse en uno de los referentes del cine de la década de los sesenta en España.

Josefa Flores González, conocida popularmente como Pepa Flores o Marisol, nació en Málaga en 1948 y procedente de una familia humilde, desde bien pequeña demostró un arte innato para el canto y la interpretación. **Este**

talento fue reclutado por Manuel Goyanes, productor cinematográfico perteneciente a la élite franquista que “la convirtió en una versión femenina y moderna de Joselito” (Durán, 2015) al verla actuar en Madrid con el grupo malagueño de Coros y Danzas a finales de los años 50. **El productor quería convertirla en “la primera estrella infantil femenina española de la historia”** (Abad, 2021) al coste que fuera, incluso llegó a teñir el pelo para que fuera aún más rubia e impactara en la gran pantalla.

“La joven entusiasmó al público desde su primera aparición pública en 1960 y ocupó un lugar protagonista en el terreno artístico y mediático del país hasta su retirada en 1985” (Rincón, 2019), **convirtiéndose en el proyecto empresarial más rentable para el productor** y es que tras su indiscutible éxito en la gran pantalla por *Un rayo de luz* en 1960 dirigida por Luís Lucía, con la que se recaudó 49.967,55€ de la época gracias a los 308.208 espectadores que apreciaron su arte (Ministerio de Cultura, 2024), Flores se embarcó en un vertiginoso ritmo de rodaje. Es en esa misma película gracias a la cual Marisol recibe el premio a la mejor actriz infantil en la Mostra de Venecia (El País, 2020).

Como es evidente, **Manuel Goyanes ejerció un control indiscutible en la vida artística y personal de la niña prodigio**, que era el encargado de decidir sobre todos los aspectos, desde el contenido de sus canciones hasta el guión de las películas en las que participaba. Además, para el productor, **Marisol era ese producto presentado para obtener los máximos beneficios económicos** (Ríos Carratalá, 2014).

Del mismo modo que se esclarecerá durante la investigación, la búsqueda de identidad de Marisol fue uno de los elementos clave durante su crecimiento personal y artístico. A pesar del interés que Goyanes tuviese en conservar a esa actriz de gestos divertidos y mirada inocente, **lo cierto es que, al igual que todos los niños, Pepa Flores crecía y dejaba atrás el dulce personaje que había enamorado a España en sus éxitos de la gran pantalla.**

Ya en 1969, a la edad de 21 años y bajo la dirección de de Armiñán protagoniza *Carola de día, Carola de noche*. Ese mismo año contrae matrimonio

con Carlos Goyanes, hijo de su productor, en una boda en la que estaban puestas todas las miradas al ser dos personajes realmente mediáticos. “Aquella cría chispeante se había convertido en una joven que, recién alcanzada la mayoría de edad, se casaba con el hijo de su descubridor y manager, un joven adinerado y dinámico” (Piñero, 2021) que al igual que sus películas, era un espectáculo construido para satisfacer a Goyanes.

A partir de la década de los setenta, Pepa Flores se fue alejando del mundo del espectáculo. Además, en 1973, su matrimonio con el bailarín Antonio Gades le abre una nueva perspectiva de vida en el activismo político. De hecho “la parte más desconocida de la trayectoria de Pepa Flores es su vinculación al comunismo y al anarquismo. Lejos de entenderlo como una elección personal, los medios seguían pintando a la artista como una extensión de las elecciones de los hombres que la rodeaban” (Gallego, 2018), reflejo del comportamiento patriarcal de la época y la cohibición de Marisol en su trayectoria cinematográfica. En su edad más adulta, trabajó con Juan Antonio Bardem y Carlos Saura y participó en algunas series de televisión.

La carrera artística de Pepa Flores, lejos de seguir cerca de los focos, terminó definitivamente con su retirada a su natal Málaga a mediados de los años ochenta. Tal y como declaró ella misma para la televisión, y se extrae en Lazos de Sangre (2023) “Llevo una vida de una persona normal, apartada de la actividad artística pero mi vida la tengo llena de muchas cosas, de pequeñitas cosas que son las que me hacen vivir, y vivir tranquila”.

3.2.2. Temas y tramas de las películas de Marisol por etapas

En una carrera artística tan fructífera como la de Marisol, **se pueden distinguir diversas temáticas que evolucionarían a lo largo de la misma.** Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, el cine es el reflejo de aquello con lo que la sociedad se entretiene, incluso a veces es la misma sociedad la que pone sobre la mesa los temas que inquietan y el cine muestra en un formato de crítica.

Además, las temáticas de Marisol evolucionan de tal manera que para abordar este apartado de una forma completa, **se dividirán las películas en dos etapas**. La primera comprenderá sus primeros años siendo artista, y por tanto actuando todavía como una niña. La segunda etapa estará marcada por el paso de los años y la madurez del personaje, que también se refleja en los temas principales, adecuados a la adolescencia de la protagonista.

Así, en su etapa infantil destacan notablemente sus interpretaciones dedicadas a los temas infantiles, unas temáticas nada críticas, adaptadas a su edad y a la de su audiencia. En *Un rayo de luz* (Lucia, 1960), Marisol interpreta a una niña huérfana que visita a su abuelo y llena de alegría su vida. Además, **la protagonista se gana el cariño y confianza de los niños gracias a su divertido carácter** pleno de energía y cantando melodías como "Corre, corre caballito".

Debido al gran éxito de la primera película, la trama de la segunda no podía ser muy distinta. El personaje de Marisol se había presentado en sociedad y había superado todas las expectativas. Así, **la fórmula se repite** y Marisol vuelve a interpretar a una niña huérfana que visita a su familia en Madrid y tal y como dice el título de la película, *Ha llegado un ángel* (Lucia, 1961), puesto que la bondad de la niña se lleva el protagonismo. De esta película se comentarán las estrategias más interesantes para producir un efecto de empatía en el espectador.

Solo un año después de su primer *film*, se estrena *Tómbola* (Lucia, 1962), película que también se conoce como *Los enredos de Marisol*. En esta ocasión, interpreta a una niña que es testigo del robo de un cuadro. Además, es una de las películas más recordadas por las aventuras en las que se entremete y por la canción que da título a la película *La vida es una tómbola*.

En este sentido, los temas principales de la primera etapa de Marisol son muchas de las películas españolas de los años sesenta que plantean el papel doméstico de la mujer, que dedica todas las horas del día al cuidado de la casa y de la familia. Pero la mujer también ocupa el protagonismo

en los números musicales como objeto de admiración, con un estilo musical no únicamente apegado al folklore y a la copla y donde paulatinamente también se va gestando un incipiente concepto de mujer moderna que será ejemplificado a través de actrices y cantantes como Marisol (Sanchez, 2013).

En su etapa más adolescente se presenta a una Marisol que **se desvincula completamente del carácter travieso que le había caracterizado durante todas las películas** para transformarse en una mujer compleja, que busca satisfacer sus necesidades profesionales y personales y se defiende usando la picaresca y sus armas de mujer. En esta etapa, Marisol desencadena un séquito de fans que la ven como **una mujer atractiva** que juega con su cabello rubio y sus sensuales miradas.

Definitivamente **su etapa adolescente fue la más fructífera**, durante cinco años (1963-1968) la artista malagueña actuó en siete películas. En *Marisol Rumbo a Río* (Palacios, 1963), donde el cambio de voz es evidente, la protagonista, de origen humilde, conoce a su hermana brasileña -que interpreta ella misma- que ha crecido con todo tipo de comodidades. En la película se tratan temas como las aspiraciones en la vida y el crecimiento personal.

La nueva cenicienta (1964)*, dirigida por George Sherman**, es una de las películas más románticas de Marisol, pues en esta trama la protagonista se enamora de un bailarín profesional y hace todo lo posible para estar a su lado. En esta trama es notoria la diferencia de edad entre ambos y la presión que siente Marisol para estar a su altura. Ese mismo año, Sherman dirige ***Búscame a esa chica (1964), que resulta ser un “éxito de taquilla” según la plataforma de películas FlixOlé y en ***Cabriola (Ferrer, 1965)*** la protagonista ansía que su caballo se convierta en parte del mundo del toreo. Ella aparece infantilizada y con el pelo corto, uno de los intentos de su productor en estirar el producto de niña durante todos los años posibles.

Las cuatro bodas de Marisol (Lucia, 1967) demuestra al público que Marisol es una mujer espabilada y que raramente se le pasará un engaño por

alto. Frank, un director llegado de Estados Unidos se enamora de Marisol y se aprovecha de ella para crear un montaje para casarse. Marisol, que es muy avispada, se da cuenta de esto. Por último, en **Solos los dos (Lucia, 1969)**, una de sus últimas, la maduración tanto de los temas como de Marisol es evidente. La película presenta un amor que no es sencillo, en el que la protagonista deberá decidir si sigue adelante con Sebastián por su profesión, ya que es torero. En esta película se evidencia la **evolución desde los inicios de la carrera de Marisol**, solo comparando los títulos, ya que los inicios de la artista fueron comparándola con el sol y los ángeles, términos que remiten a la pureza y en las últimas, la picaresca y las tramas amorosas son protagonistas.

3.2.3 Marisol como icono representativo de una época

Durante la historia más reciente de España son diversas las figuras que han representado al país, por su simbolismo cultural, influencia, participación en los cambios sociales o incluso la admiración por parte de la sociedad.

Por todos estos motivos, **se puede considerar a Marisol como un icono**, no solo de la década de los años 60 en España, sino como una representación nacional contemporánea. **Su figura continúa siendo estudiada** por documentales como *Lazos de sangre* (RTVE), de Radio Televisión Española, que dedicó uno de sus capítulos a la artista, recopilando los momentos más brillantes de su carrera y contando con la participación de personas de su alrededor importantes para ella como sus hijas y amigos del mundo artístico.

Los homenajes hacia la artista son continuos, uno de los más recientes en 2020, la Academia de Cine concedió en los Premios Goya el **Goya de Honor 2020 a Marisol**, por sus inolvidables interpretaciones y por ser una de las actrices más queridas y recordadas por el público (Premios Goya, 2024). Recibieron el premio sus hijas. María Esteve agradeció emocionada el premio “No nos podemos sentir más orgullosas de recoger este premio para alguien que ha hecho feliz a muchísimas personas con su trabajo [...] Querida Pepita, este Goya de Honor es para ti”, (Canal Premios Goya, 2020). En esta 34 edición de los Premios Goya cargada de sentimientos hacia la malagueña, Amaia también

le rindió homenaje cantando “La canción de Marisol” delante de todos los presentes.

Además, este mismo año en el **Festival de Málaga**, se ha estrenado el **documental “Marisol, llámame Pepa”**, de Blanca Torres y Chema de la Peña. La directora del documental, comenta para una entrevista de la productora Kinótico, cobertura especial para el festival, que tenían claro que tenían que llegar a estrenar el documental en el Festival de Málaga, no solamente por ser su origen sino también su refugio, “supongo que la emoción nuestra del estreno supongo que también va a estar en las butacas” (Canal de Kinótico, 2024). La decisión de Pepa Flores de mantenerse alejada de la vida pública se sustenta incluso en los documentales dedicados a su personaje y en los premios que recibe.

La iconografía de Marisol se fue construyendo no solo por su evidente contribución al cine español sino también **gracias a la difusión de sus imágenes en el NODO**. En una de las imágenes que guarda la Filmoteca Española la artista canta y baila en una empresa de Alemania para los seiscientos trabajadores españoles “veamos la actuación de Marisol que canta y baila para nuestros compatriotas” dice el narrador del NODO en 1965.

Es, en definitiva, la representación de los estereotipos españoles de la época, que representa cantando “El toro enamorado de la luna” vestida de flamenca. Marisol es una adorada estampa del Franquismo. Robles, en el capítulo de Lazos de Sangre de RTVE (2023) dedicado a la artista comenta “igual que existe el sueño americano, **Marisol era el sueño español**. Un español puede pasar de la miseria más profunda a convertirse en toda una estrella”. Se podría decir, por tanto, que Marisol sirvió como herramienta bajo las directrices del franquismo para todos aquellos españoles que anhelaban tener una vida más acomodada.

Además de este despliegue de medios, **el merchandising de los niños prodigio** como cromos, revistas e incluso muñecas aumentaron esta curiosidad por ellos, en concreto por Marisol, quien llegó a tener una revista dedicada a ella

llamada “Mundo Juvenil para Amigos de Marisol” y, por lo que se puede asegurar que “Marisol se convirtió también en una adelantada en las estrategias del *merchandising*” (Gubern, 2001). Marisol fue tratada como un producto del que se tenía que exprimir cada centavo. La rentabilidad de sus películas tenía un gran alcance, pues se llegaron a comercializar discos de sus películas más famosas.

Como cualquier personaje famoso, **la artista también fue imagen de grandes y reconocidas marcas** como Mariquita Pérez, Jabón Lux o incluso Coca-Cola “un éxito que se extendió a su familia: su madre también protagonizó un anuncio de Starlux” (MarketingDirecto, 2020).

Mariquita Pérez, reconocida marca de muñecas, fabricó una muñeca que vestía como Marisol, que además era anunciada por ella. La marca de bebida más conocida a nivel mundial, **Coca-Cola**, adaptó su mensaje a las características de Marisol, grabando el *spot* vestida de flamenca. El anuncio de **Jabón Lux**, sin embargo, adquiere otro tono y presenta a Marisol como la mujer con la piel más perfecta. “Sorprende que en una sociedad tan represiva como la franquista, sin embargo, en la publicidad de su cine la mujer ocupase una posición tan predominante” (Borges, 2022).

En cualquier caso, el impacto de Marisol fue mucho mayor que el de sus compañeras de profesión contemporáneas porque ella fue capaz de ofrecer mejor que ninguna otra la armonía entre dos mundos aparentemente opuestos: el de la modernidad y el de la autenticidad enraizada en la tradición, el de lo foráneo y lo nacional. Esta capacidad negociadora definió el éxito de Marisol en el contexto franquista (Rincón, 2019).

Con el paso de los años, **la artista evoluciona y contribuye a la quiebra del modelo de país y feminidad que ella misma representó en el contexto franquista**, y tal y como comenta Rincón, (2019) dado que ahora la artista desata pasiones. Su cuerpo y su personalidad desbordante se convierten ahora en sus armas de mujer, que utiliza para interpretar a sus personajes. Según la plataforma de películas españolas en *streaming* FlixOlé (2024), “la estrella ya se

ha transformado en una muchacha sensual y moderna que se convierte en la ‘novia de España para todos los jóvenes de la época”.

Por último y en relación al último apunte, **es imprescindible subrayar la primera y más polémica portada en la revista española Interviú**, conocida por sus posados al desnudo “en la transición, su cuerpo desnudo alegorizó la idea de un tiempo nuevo, caracterizado por la liberación de las costumbres, y su voz musicó el discurso feminista” (Rincón, 2019). Años más tarde, se conoció que la fotografía no se había hecho con el propósito de ser la portada, sino que se había tomado tres años antes porque Carlos Goyanes, marido y manager de Marisol tenía un proyecto entre manos -que nunca salió a la luz- y necesitaba mandar fotos con un tono erótico.

Como relata Radio Televisión Española (2023), la portada provocó una fuerte conmoción en una sociedad española recién salida de la dictadura franquista, al desprenderse de la Marisol que habían conocido como una niña. Como apunta Mina López (2018), periodista de El Diario, esa misma revista llegó a vender un millón de ejemplares con una portada que ya ha pasado a la posteridad: el desnudo de Marisol. La niña rubia del franquismo convertida en icono sexual al posar sin ropa para el fotógrafo César Lucas.

4. Marco práctico

4.1. Metodología

En este segundo bloque y debido a la amplitud de la investigación, no resulta suficiente elegir exclusivamente una única metodología de análisis. Por tanto, para la **vertiente iconográfica** se tomará como referencia la propuesta por Erwin Panofsky “método iconográfico o iconológico”, que “pretende desentrañar el significado último de la obra de arte a través de tres niveles” (Ochoa, 2005).

“Primary or natural subject matter, subdivided into factual and expressional [...] the world of pure forms thus recognized as carriers of primary or natural meanings may be called the world of artistic motifs. [...] Secondary or conventional subject matter [...] The identification of such images, stories and allegories is the domain of iconography in the narrower sense of the word. [...] Intrinsic meaning or content” (Panofsky, 1939).

Para comprender el primer estrato, **primary or natural subject matter**, **nivel preiconográfico**, es imprescindible una “descripción detallada a partir de la experiencia sensible (significados fáctico y expresivo)” (Ochoa, 2005). El propio Panofsky escribe que el acto de interpretación es “*pre-iconographic description (and pseudo-formal analysis)*”, se deberá interpretar teniendo como referencia la historia del arte y sus significados.

El **nivel iconográfico**, está ceñido a la religión y siguiendo con Ochoa, “la identificación de las diferentes manifestaciones figurativas que han tenido una continuidad a lo largo de la historia, como las procedentes de la mitología griega o la iconografía cristiana”. Panofsky lo describe como *Iconographical analysis in the narrower sense of the word*. El conocimiento iconográfico dependerá directamente en la profundidad del análisis.

Por último, el **significado intrínseco de la iconografía**, según Panofsky, *dealing with what we have termed 'symbolical' values instead of with images, stories and allegories, requires something more than a familiarity with specific*

themes or concepts as transmitted through literary sources. Es un nivel más allá de las interpretaciones del artista, Ochoa aclara que “permite al iconólogo desvelar cómo las tendencias esenciales de la mente humana se manifiestan a través de temas específicos en circunstancias históricas distintas. La obra se interpreta desde la historia de los síntomas culturales (mundo de los valores simbólicos)”.

Como es evidente en esta tipología de trabajos de investigación, incidiremos en la **construcción narrativa de los films** seleccionados mediante el método de Casetti y Di Chio (1991) que sostienen que, para el análisis fílmico, se deben tener en cuenta **tres pilares fundamentales: la representación, la narración y la comunicación**.

En el primer pilar se deberán tomar en cuenta aspectos como “**la puesta en marcha de una reproducción**” que los autores desglosan en la puesta en escena, la puesta en cuadro, es decir, encuadre y la puesta en serie, el montaje.

El segundo estrato presta atención al **análisis de la comunicación**, estudiando el emisor del mensaje como el narrador, el del receptor como narratario y el punto de vista desde el que se observa y se desarrolla la escena.

Por último, el tercer pilar es la **narración**, que “debe estudiarse partiendo de sus componentes: acontecimientos, personajes, situaciones y transformaciones”. Los autores del método de análisis argumentan que esta última dimensión, la narrativa, podría pertenecer a los contenidos que representa la imagen o a la manera organizativa en la que se representa la historia, es decir, la estructura de la narración, el relato (Casetti y Di Chio, 1991).

Debido al tiempo que separa el objeto de estudio con la década de la presente investigación, se ha reforzado la información con artículos recientes con el objetivo de entender la relevancia actual del personaje además de haber extraído información de medios coetáneos a los films, para comprender su contexto socio temporal. En este sentido, también ha sido necesario consultar las opiniones en revistas especializadas en prensa rosa coetáneas a la época

para comprender las opiniones que ocasionaron las películas de Marisol en la sociedad.

4.2. Análisis de las muestras

Dado que la finalidad principal de la investigación es entender el **cambio entre las primeras películas de Marisol siendo una niña y las más avanzadas siendo una mujer adulta**, a continuación, se realizará un análisis de dos escenas de las películas *Ha llegado un ángel* de 1961 y *Solos los dos* de 1968. Mediante estas dos películas se establecerán **las principales diferencias entre ellas** en todo lo referente al personaje de Marisol, las tramas que se desarrollan en la película y los temas principales que tratan en cada una de ellas.

Uno de los aspectos esenciales es la **presentación del personaje** en las dos tipologías de película, porque a pesar de ser la misma artista, la manera en la que se presenta es radicalmente opuesta. Por ello, es realmente necesario observar la forma en la que se presenta, pues a partir de esta primera aparición el personaje comunica una serie de características que lo ubican no solo en la narración, sino que también contribuye a formar un punto de partida en la mente del espectador a partir del cual el personaje evolucionará durante el transcurso de la película.

La elección de las otras escenas, estando más adentrada la trama, ha sido por las características que presenta el personaje de Marisol, óptimas para su análisis y comparación.

4.2.1. Presentación de Marisol en *Ha llegado un ángel* 1961

La película inicia con un **número musical cantado por voces masculinas**, que tomarán protagonismo a lo largo de la película. Transcurridos los dos primeros minutos, que sirven para plasmar los créditos y presentar al equipo (captura 1), aparece en un resplandeciente **primer plano el rostro de**



Ha llegado un ángel (1961) Captura 1



Ha llegado un ángel (1961) Captura 2

Marisol (captura 2) en un sutil *travelling in* que le otorga el protagonismo, que acompaña a estos chicos jóvenes en el vagón de tren “de tercera”, rumbo a Madrid. Marisol, por tanto, es presentada entre viajeros anónimos de pocos recursos.

En contraposición al alegre rostro de la protagonista, el plano se ve **interrumpido por una mujer que busca “al chico”**, (captura 3) que se le había vuelto a escapar y pide a gritos que el grupo de muchachos se aparte para seguir con su búsqueda. Marisol también se presenta entonces como voz de la conciencia advirtiendo al vagón que “el niño había dicho que se le daba muy bien tirarse de tranvías”, haciendo que dos salgan de escena a buscarlo porque son “sus ángeles de la guarda” tal y como comenta entre risas un tercero. No será la primera vez que en los films de Marisol el espectador observe una puesta en serie que contraste entre planos.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 3

Retomando la teoría de Casetti y Di Chio, **se comparan las dos mujeres de la escena**: una tiene un rostro angelical, la otra tiene una expresión enfurruñada, una es todavía una niña, la otra ya es una mujer. A pesar de este contraste, comparten problemas similares, pues ninguna de las dos sabe qué será de su vida cuando lleguen a su destino.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 4

Como si de un interrogatorio se tratase, **uno de los muchachos muestra interés por Marisol** y le pregunta por su situación “Bueno, y tú qué es lo que haces aquí sola en el tren, ¿eh?”. En ese momento se funden dos de los recursos más utilizados en los films de Marisol: por un lado, el acompañamiento de la música extradiegética que refuerza la intención de la escena, que el espectador empatice con los sentimientos de la

niña y por qué no valorarlo, sienta pena por su situación de vulnerabilidad y soledad. Por otra parte, **la disposición de la cámara en relación a la protagonista**, un ligero picado que la empequeñece y hace destacar sus brillantes ojos azules, a punto de saltarle las lágrimas cuando habla de que reza por sus padres, “que le hacen compañía”.

A pesar de estar acompañada en el vagón, **la reflexión mirando hacia el cielo la hace en un plano completamente sola**, composición que, con los elementos que se han comentado anteriormente, contribuyen a esa construcción de sentimiento (captura 5). Se observa, teniendo en cuenta a Casetti y Di Chio, el peso del encuadre en la significación



Ha llegado un ángel (1961) Captura 5

de la escena pues, el mismo plano desde otro ángulo carecería de sentido y, en segundo lugar, como se ha comentado, **la estudiada composición cuando mira al cielo, puesto que es un momento de intimidad y los jóvenes se “alejan” de Marisol.**

Tras la reflexión, el ángulo vuelve a una posición normal y la protagonista les explica cuál es su plan: ir hacia Madrid, donde vive el hermano mayor de su padre, porque en Cádiz no tiene a nadie. La estrategia para que el espectador empatice con la niña se repite cuando Marisol habla de su madre, el punto de vista adopta un ángulo picado y **los ojos de la protagonista vuelven a ser los protagonistas del plano**. A pesar de ser la protagonista, los personajes que encarna echan balones fuera en esta primera etapa cinematográfica cuando se



Ha llegado un ángel (1961) Captura 6

trata de ser la protagonista “no quiero hablar más de esas cosas que se me va la alegría y entonces parece que me quedo más sola. Prefiero oír vuestras canciones”.

El coro empieza a cantar (captura 6), pero rápidamente cambia la orientación de la escena y reaparece la madre que buscaba a

su hijo en un plano que encuadra el estrecho pasillo del vagón, tras ver que dos muchachos del coro lo han encontrado. Marisol encarna desde ese instante el **papel de protectora del niño**, que se esconde detrás de ella atemorizado “tápame rubiales” (captura 7).



Ha llegado un ángel (1961) Captura 7

Siendo testigo de las amenazas de la madre, Marisol se levanta del ahora tan apretado asiento “no hable así, que no se van a creer que es su madre”, las palabras de la joven tienen efecto sobre la mujer y es la misma protagonista la que anima al niño a volver con su madre, quien entre dientes dice “bueno, a por el zapatazo”.

En este preciso momento de la escena, es imprescindible citar a Panofsky, que pone en valor la iconografía religiosa en el análisis cinematográfico y es que, precisamente en esta escena, **Marisol tiene un poder que se acerca a lo religioso lo suficientemente perceptible como para acercar dos comparaciones bíblicas.**

En primera instancia y como se repite en las películas más iniciales, la artista es un **claro reflejo de la virgen María** en cualquiera de sus representaciones, puesto que además de ser un rostro angelical perfectamente iluminado, sus ojos piden fervor cuando mira hacia el cielo. En segunda instancia, se observa una clara referencia al pasaje bíblico en el que Jesús deja



Ha llegado un ángel (1961) Captura 8

que los niños se acerquen a él cuando la protagonista defiende al niño del posible zapatazo de su madre y actúa como su voz de la conciencia para que la mujer baje sus humos.

Dichos dotes de apaciguamiento despiertan el interés entre los jóvenes, quienes piden “el truco ese” (captura 8) para amansar a algunos catedráticos y **le piden encarecidamente ser su novia** “eres estupenda y estamos locos por

ti”. La niña contesta de manera nerviosa, “¿yo vuestra novia? De broma, sí...”. Es entonces cuando a la protagonista -recordemos, hasta ahora anónima- le preguntan por su nombre, para poderle dedicar una canción.

Este momento de encasillamiento y “broma” para Marisol le transmite al espectador el comportamiento de una niña traviesa e inocente. Sin embargo, se puede percibir la profundidad del personaje cuando **Marisol mantiene el luto de sus padres como si fuese viuda**, respetando los tiempos de luto como una mujer tradicional, pues a pesar de no llevar un manto negro, expresiones como “quitarse el luto”, remiten a la tradición que se seguía en España antiguamente de no retomar la vida cotidiana hasta haber pasado el luto por respeto a los difuntos.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 9

Los chicos empiezan a cantar “Ola, ola, ola” (captura 9), canción que narra la historia entre dos jóvenes enamorados separados por el Mar Mediterráneo y que se alinea con la escena de viaje. Marisol se percata que también la conoce y aunque dice que la última vez que la cantó fue con sus padres en vida “no sé si me acordaré, yo pienso que si me quito un poquitín el luto no se lo tomará mal”, “mi padre decía que cantar es como abrir las ventanas y a mí me gusta el sol”, **se anima a cantar y a protagonizar -sin ella buscarlo- la voz principal de la canción interactuando con el coro.**

Como cualquier canción de Marisol que se preste, **el ritmo cambia para adaptarse a unas sevillanas que la niña acompaña con palmas** (captura 10). El montaje, por tanto, siguiendo a Casetti y Di Chio, se adecúa, como en todas las escenas musicales de Marisol, al tempo marcado, composición que mejora el objetivo de integrar al espectador en



Ha llegado un ángel (1961) Captura 10

la historia. En la escena de presentación se le hace comprender al espectador el motivo del título de la película y el propósito de Marisol, representar la bondad.

4.2.2. Marisol amansa las fieras en *Ha llegado un ángel* (1961)

Los chicos de la universidad necesitan aprobar el examen y el problema principal es el carácter del catedrático que les imparte las lecciones de economía -al que llaman Leopardo, a pesar de que su nombre real es Leonardo-. El catedrático, al que todavía el espectador no le ha puesto cara, vive en una casa completamente en soledad. **Marisol es la clave para “amansar a la fiera”** y que los chicos cumplan con su objetivo, concursar en el programa de canto sin que esto suponga un suspenso en sus expedientes.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 11

El plan para amansar a Don Leonardo es realmente sencillo: Marisol será la encargada de amansarlo mientras los chicos - y a través de los ojos del niño del tren (captura 11), que ya es uno más del grupo- “dan apoyo a Marisol”, eso sí, bien escondidos del catedrático. La secuencia tiene inicio en el exterior de la casa, en la que el espectador

tiene un punto de vista privilegiado: **a través de un *travelling in* ve el interior de la casa** (captura 12) y al niño retransmitiendo cada movimiento de Marisol, con la misma emoción que en los partidos de fútbol. **Marisol, que despliega sus armas de niña**, teclea el piano de cola del salón del catedrático para, de alguna forma, anunciar su llegada. “Por la escalera de los vestuarios irrumpe en el terreno de juego Don Leonardo”, les comenta el niño a los universitarios.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 12

Ahora que la acción reside en la acción del interior de la casa, se sitúa al espectador en una primerísima fila, en comparación a la nula visión que tienen



Ha llegado un ángel (1961) Captura 13

los universitarios (captura 13). Una de las claves de la escena es la supuesta espontaneidad de la artista pues, cuando ve al catedrático se lanza hacia él como si de toda la vida lo conociese para darle besos y abrazos mientras le dice “¡abuelito, seguro que eres tú!”. **La vestimenta de Marisol**, genera un vistoso contraste entre la sobriedad y tristeza de la casa, que refleja la situación de Leonardo y la alegría y paz que aportará a su vida. Considerando el nivel simbólico de Panofsky, la camiseta blanca y el pañuelo azul, remiten a la paz y a la pureza de Marisol.

La acción de la artista parece bien recibida por el catedrático hasta que éste la aparta “Leonardo intenta despejar el balón, ¡fuera de banda!” les dice el niño a los universitarios. Lejos de enfadarse con Marisol, el catedrático se preocupa por ella cuando le dice que no sabe cómo es su abuelito, “solo por referencia”. **La conversación se vuelve más sentimental en el momento en el que Marisol descubre que Leonardo no ha llegado a ser abuelo, “y a ser padre y no por muchos años”** (captura 14).



Ha llegado un ángel (1961) Captura 14



Ha llegado un ángel (1961) Captura 15

En la mesita, el retrato de una joven de ojos azules y cabello rubio (captura 15) y al lado, una urna de color azul. La fotografía es una herramienta de gran valor cuando se remite al recuerdo, es la forma más accesible de mantener el tiempo paralizado y poder exhibirlo. Además, es realmente simbólico, más allá del recuerdo, **la fotografía expresa el momento que no volverá, el *tempus fugit*, el tiempo que se fuga irreparablemente.** La expresión de Marisol cambia radicalmente cuando le dice

que es su hija fallecida, “entonces, un poquito sí he acertado en eso de llamarlo abuelo”, dice con los ojos llenos de emoción.

Leonardo retoma la conversación para averiguar cómo la niña ha llegado hasta su casa “si es una broma, es de las de mal gusto”, Marisol, que es la representación de la bondad, le argumenta que el aprobado de los chicos no es ninguna broma y debido a la tensión entre ambos, le explica -metiendo la pata y llamándole Leopardo- que ha sido una cosa entre los chicos y ella para ver “si amansaba la fiera”.

La construcción de esta escena es determinante para conseguir el objetivo de la misma, que el espectador disfrute viendo cómo Marisol se equivoca y aún más importante, en las reacciones del catedrático, que se sorprende al escuchar las barbaridades de la niña, un plano contraplano que divide y une metafóricamente a los dos. Por este motivo, para Casetti y di Chio la puesta en serie es fundamental para comprender la narración.

La estrategia de Marisol es hacer comprender al catedrático que él también tiene sentimientos y para ello **se acerca a su sillón para tocarle la oreja, como muestra de cariño** (captura 16). En esta ocasión, la construcción del plano se hace buscando la cercanía y el sentimiento mediante el primer plano, que plasma perfectamente las expresiones de los dos protagonistas, “lo que pasa es que cuando una persona se queda sin una alegría lo ve todo más oscuro de lo que es”. La protagonista consigue, por un lado, acortar la distancia física entre el profesor y ella, que era distante y, por otro lado, consecuencia de la primera, acortar la distancia del encuadre.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 16

El hilo conductor de la escena es la difunta hija de Don Leonardo, que tiene un papel muy presente en la vida actual del catedrático. **La hija representa ese trauma no superado del pasado que tiene consecuencias en el**

presente y que, de alguna forma se manifiesta como una divinidad que apoya moralmente al catedrático, que vive en soledad “¿nunca viene nadie a verle?” le pregunta Marisol. Don Leonardo, que ya tiene confianza con la niña, le confiesa “a nadie se le ha ocurrido pensar que detrás de tanto suspenso habría ciertas ganas de que me hicieran la pelotilla”.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 17



Ha llegado un ángel (1961) Captura 18

Marisol avanza hacia la puerta decidida a avisar a los universitarios “ahora verá la pelotilla que le organizo y servicio a domicilio” (captura 17). Ya en el interior de la casa, los universitarios que entran muy animados, no articulan palabra ante el catedrático. “A fuerza de ser mirado como una fiera, he llegado a convencerme de que lo soy”, comenta Don Leonardo, una referencia al tradicional cuento de hadas que posteriormente reversionaría Disney, La Bella y la Bestia. Al final del cuento, la bestia se convertirá en un humano de carne y hueso gracias a la encantadora bella. La composición del plano contra plano vuelve a cobrar importancia por la reacción de ambas

partes ante la relación de miedo y burla entre ambos, pues **aun estando en una casa en la que supuestamente debería haber un ambiente distendido, los estudiantes se comportan como en sus clases** (captura 18).

La música amansa a las fieras y la protagonista lo sabe a la perfección. Por esta razón, la artista arrastra a los estudiantes a cantar lo que más le gusta al catedrático: “no se furrñe, Don Leonardo, que una monjita de mi colegio también era de por allí y me enseñó toda la cartilla empezando por la jota”. De nuevo, Marisol utiliza sus armas de niña para ganarse el cariño de Don Leonardo y **canta una jota con una letra muy**



Ha llegado un ángel (1961) Captura 19



Ha llegado un ángel (1961) Captura 20

adecuada al contexto. “Tan pequeñita y sincera [...] no crean que tengo miedo [...] que me atrevo con cualquiera” (capturas 19 y 20).



Ha llegado un ángel (1961) Captura 21

La escena prosigue con los universitarios haciendo los coros a Marisol e incluso bailan con ella cuando el catedrático se anima. El vestido de Marisol cobra protagonismo en el momento del baile, dibujando formas en movimiento que atrapan la mirada del espectador. El catedrático observa el espectáculo que la niña le ha organizado en el salón de su casa junto al niño. La situación es similar a la predicción que le había dicho Marisol, tener a trece nietos

aporreando el piano y correteando por su casa.



Ha llegado un ángel (1961) Captura 22

El final de la escena es precisamente el objetivo que tenía la artista, conseguir que don Leonardo ya no fuese una fiera y que la considerase como una más de la familia. De hecho, al que al principio le llamaba “abuelo” ahora se comporta como tal, en un encuadre que podría ser digno de una estampa familiar (captura 22) “Marisol, de cuando en cuando

vuelve por esta casa”. La mirada de la niña hacia el cielo es la guinda final de la escena, un imprescindible de sus películas, un guiño a que no hay nada imposible y su vida irá siempre a mejor.

4.2.3. La conductora anónima de *Solos los dos* (1969)

Los primeros segundos de la película nos sitúan en **una carretera de montaña** (captura 1), una línea que divide perfectamente el cielo, donde residen los sueños y las promesas por cumplir y la tierra, que es el terreno de juego en donde nos enfrentamos diariamente, donde reside lo objetivo. El día es soleado y la música extradiegética es animada, estrategia que sitúa al espectador en un estado de ánimo alegre y expectante de qué sucederá.



Solos los dos (1969) Captura 1



Solos los dos (1969) Captura 2

A continuación, la narrativa nos desvela el adelantamiento de un coche granate a uno blanco, que se queda atrás (captura 2). No es ninguna casualidad que el coche sea granate, **pues define perfectamente la profesión del protagonista de la historia que es maestro del toreo**. Durante el transcurso de la película el rojo, como color de la pasión, tendrá un claro protagonismo en objetos como la polvera de Marisol.

Mediante la apertura del plano ya en el interior del vehículo granate, se descubre que en el coche no solo va el torero, sino también dos acompañantes que se santiguan y rezan al ver que probablemente tengan un accidente por el exceso de velocidad con el que el conductor coge las cerradas curvas “Maestro, que el domingo toreamos y yo guardo todo el miedo para la plaza”, a lo que el torero responde “como conduzco, soy un fenómeno”. Es interesante también, el contraste de creencias entre el torero y Marisol, puesto que él representa la tradición y la castidad a través de elementos como la religión y Marisol simplemente cree en ella misma.



Solos los dos (1969) Captura 3



Solos los dos (1969) Captura 4

Simultáneamente, se escucha el claxon de un coche que los adelanta (captura 4). El coche, que parece decorado como uno de carreras y va conducido por una persona anónima, que lleva mono, guantes y casco, impresiona al torero “pero bueno, ¿qué es eso?”. Un tema que es común en casi todas las películas de Marisol **es el anonimato de la protagonista**, que se desvela transcurridos unos minutos de la trama -haciendo referencia a los inicios de su carrera, que pasa de ser una niña de Málaga a una estrella conocida a nivel mundial-. Es definitivamente una estrategia narrativa para mantener atento al espectador, que necesita saber quién se esconde detrás del casco para comprender con totalidad la historia.

Una Marisol todavía anónima es la que **marca el tiempo en la narrativa** a partir de ese momento. Solo con un chasquido (captura 5) y un barrido de cámara cambia el plano hacia el coche del torero, donde el espectador es testigo del enfado que arrastra el torero. Es



Solos los dos (1969) Captura 5

fundamental observar la puesta en serie de la escena, dado que la duración de cada plano es suficientemente corta como para crear una sensación de dinamismo. Además, se conjugan planos de la carretera, para no perder de vista el lugar y la posición de los coches, con los del interior del vehículo, que en el caso del torero, alimentan la tensión y el atractivo de la acción.



Solos los dos (1969) Captura 6

Ante tanta acción, **los títulos de crédito se inscriben sobre un frame congelado** (captura 6) -una buena estrategia para dejar descansar al ojo del espectador y centrarse en la presentación de ambos protagonistas y el título de la película- y bailan a ritmo de la música extradiegética estirándose hacia los lados, definitivamente un prólogo de la película. Una vez presentado el equipo de la película, acompañado por planos de situación y de detalle -que se combinan para

enmarcar diferentes puntos de vista del adelantamiento de la anónima conductora-, **la narración obliga a que el espectador vuelva al cielo, de donde se había partido** en un inicio para que se inscriba el nombre Luís Lucia, director de la película. Se presenta, por tanto, al director como una divinidad (captura 7).



Solos los dos (1969) Captura 7



Solos los dos (1969) Captura 9



Solos los dos (1969) Captura 8



Solos los dos (1969) Captura 10



Solos los dos (1969) Captura 11

Ambos coches empiezan a adelantarse entre sí como si de una carrera de rally se tratara (captura 8). Tal es la competición, que cuando el torero ve a Marisol reparando su coche justo al lado de la carretera, aprovecha para pasar por encima de un charco para mojarla (captura 9). El pequeño coche no tarda en volverse a adelantar para esta vez, encararse contra el torero. **Él, baja enfurecido del vehículo y aunque va muy decidido hacia la conductora anónima** (captura 10), Marisol le da un bofetón (captura 11). El torero se devuelve y es entonces cuando descubre que la conductora es una mujer. **Él, atónito, busca la reacción de sus acompañantes, mientras Marisol se recoloca su pelo rubio platino** (captura 12). Es realmente cuando recoge el casco del suelo -objeto que le ha permitido desvelarla de su anonimato-, cuando le pide disculpas “usted perdone, quién se iba a imaginar que detrás de ese casco y con ese valor...”.

Es imprescindible anotar en este momento la disposición de ambos protagonistas en la escena, así como analizar sus gestos, puesto que Marisol se presenta como una mujer de éxito,

no solo a nivel profesional como se descubrirá más tarde, sino a nivel personal, al poder conducir libremente -y con esa habilidad- coches de carreras, a los que es aficionada.



Solos los dos (1969) Captura 12

Además, en esta presentación es fundamental subrayar **el primer plano del rostro de Marisol perfectamente iluminado por el sol** (captura 14), que, a su vez, permite acercarse al personaje y presenciar la atracción amorosa que hay entre los dos desde el primer momento, contemplando quién lleva el hilo conductor de la conversación. Él, sin embargo, medio cabizbajo, solo puede seguir el tempo de la conversación que domina Marisol, **quien ha rebajado por completo sus aires de**



Solos los dos (1969) Captura 14

hombria que había desatado minutos antes (captura 15). Marisol sabe que tiene el control de la situación, es una mujer que literalmente lleva las manos en el volante. Cierra la puerta y se despide con un contenido “adiós”, sin dar tregua al torero a articular una palabra más (captura 16).



Solos los dos (1969) Captura 15

Ya de nuevo en el coche del torero, **sus acompañantes insisten en que eso no podía ser una mujer**, poniendo en duda evidentemente su habilidad de conducción y aseguran que “eso no era una chica, era un Beatle”, por la cantidad de cabello que presentaba.



Solos los dos (1969) Captura 16

El torero, que era el que se había aproximado más a ella -recordemos que los acompañantes en todo momento ocupan un segundo plano en el cortejo de los protagonistas- les asegura que era una chica “¡qué Beatle ni que Beatle! ¿Los



Solos los dos (1969) Captura 16

Beatles usan de esto?” (captura 17) mostrándoles la polvera de Marisol que había caído en el suelo (captura 14). “Ahora no se puede fiar de nadie, maestro” dice uno de los acompañantes, **portavoz de la tradición y el conservadurismo** que envuelve al mundo de la tauromaquia, que se puede comprobar a lo largo del largometraje de Lucia.

Es realmente en la siguiente escena cuando el espectador sitúa a **Marisol como una mujer moderna y de éxito** (captura 17), pues al acudir a su amplia casa junto al mar, su madre le anuncia que tendrá que cantar para un concierto benéfico. La escena tiene el



Solos los dos (1969) Captura 17

propósito social de demostrar que una mujer también puede conducir un coche y vacilar con él, un mensaje necesario en la España de 1969. Es fundamental haber presentado desde el primer momento a la protagonista como la dominante de la situación, puesto que durante el transcurso de la película lo demostrará.

4.2.4. Eres un torero yé-yé, Solos los dos (1969)

A lo largo de la trama se establecen **diversas estrategias narrativas mediante la puesta en escena para que el contraste entre el marcado conservadurismo de Sebastián y la alegre modernidad de Marisol sea evidente**, pues ambos viven en mundos realmente dispares y, para más inri, se ganan la vida en profesiones que congregan las características de los mismos: ruralidad, tradición y arraigo de la tauromaquia y la modernidad, color y diversidad del mundo de una artista.

Es realmente hacia mitad de la trama de amor, cuando las ganas de arrastrar al torero hacia su “bando” más moderno se reproducen en una canción llamada *Yo no quiero ser torero*, dado que Marisol, representando los valores de la juventud, no es muy partidaria del mundo del toro.



Solos los dos (1969) Captura 18

La escena tiene lugar en una sala de conciertos que parece estar de moda entre la juventud (captura 18), que se agolpa para ocupar el mejor sitio y lucir sus pasos de baile. La diégesis **plasma perfectamente la modernidad del sitio a través de los colores vibrantes tanto de las paredes y mobiliario como de la ropa de los asistentes** a la fiesta, propios de la moda de los años sesenta.

Después de un *travelling* de cámara para comprender la coyuntura del ambiente, el **espectador se reencuentra con la pareja protagonista, que baja las escaleras para adentrarse en la pista** (captura 19). Mientras que Marisol llega sonriente y con una actitud relajada saludando a los jóvenes, el torero le confiesa que los demás son “un poco raritos”, pues en contraste a su pulido traje y corbata, la mayoría luce estampados y colores llamativos “son jóvenes como nosotros y se divierten con sinceridad, sin tapujos como los de antes, como los que ahora nos ponen



Solos los dos (1969) Captura 19

verdes”, le comenta Marisol (captura 20). Durante la película el espectador es testigo de la diferencia de personalidades y creencias de la pareja, que hacen todo lo posible por encontrar un punto en común.



Solos los dos (1969) Captura 20

Marisol, en su intento de aunar los diferentes mundos a los que pertenecen, **le dice a Sebastián que es un “torero ye-ye”**, un concepto que en primera instancia no tiene sentido, pero que la protagonista insiste en que “tu toreo es sincero, no tiene trampas, es como tú lo sientes y eso Sebastián, es un concepto nuevo”. La escena prosigue mientras la protagonista se levanta del sofá que ocupaban (captura 21) y se dirige a la pista, Sebastián se excusa diciendo “es



Solos los dos (1969) Captura 21



Solos los dos (1969) Captura 22

que yo no sé bailar”. **Ya en el lugar de baile y rodeada por la juventud, Marisol pide que la banda interprete *Yo no quiero ser torero*** (captura 22) y se la dedica a Sebastián, quien huye a sentarse cuando escucha la letra de la canción entonada por Marisol.

Es preciso matizar en esta escena la **función del personaje**. Para ello, atenderemos a la tesis doctoral de Marta González, en 2015 “Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976), los condicionantes sociales y estéticos de una década”, pues se presentan claramente “**once tipologías de personajes estereotípicos**” (González, 2015) que se citan a continuación textualmente.

La amante: la mujer atractiva, pérfida y que siempre quiere algo. La criada: la mujer al servicio del hogar y del hombre. La descarriada: la mujer perdida, trabajadora del amor o de mala compañía. La esposa moderna: la mujer casada actual y falsamente independiente. La extranjera: la mujer que vino del frío. La “florero”: la mujer adorno, al servicio de la mirada masculina. La mujer tradicional: novia fiel, esposa perfecta y madre de familia. La soltera moderna: la mujer resuelta, sensual y dedicada a ella misma. La solterona: la mujer que quedó “para vestir santos”. La suegra: la mujer chismosa que enfrenta al matrimonio. La viuda: la mujer enlutada y dependiente de un nuevo marido (González, 2015).



Solos los dos (1969) Captura 23

Se comprueba en esa misma escena musical que el **papel que interpreta Marisol** es el de una chica joven y moderna, que, además, despierta el interés en la gente de su edad gracias a su carisma, la forma que tiene de moverse y su estilo al vestir (captura 23).

Podríamos decir siguiendo las tipologías de González que Marisol es una soltera moderna. **Los movimientos del personaje están específicamente**

guionizados para que en su interpretación **destaque** su cuidada melena rubia y sus expresivos ojos azules y el diseño de la iluminación y la elección de primeros planos contribuyen también a caracterizarla como la “atrapamiradas” de la escena (captura 24).



Solos los dos (1969) Captura 23

Asimismo, **se podría bautizar esta escena como la del “no como Marisol”**, un convencimiento que aplicaría para todos los films que ha protagonizado. En esta secuencia, por ejemplo; Hay melenas rubias, pero no como la de Marisol; Hay chicas guapas, pero no como Marisol; Hay ojos azules, pero no como los de Marisol; Hay pasos de baile, pero no como los de Marisol; Hay vestimentas vistosas, pero no como las de Marisol.

De este último, se puede observar que **Marisol es la única mujer de la sala que lleva tirantes y una falda más corta que las demás**, que enfatiza sus



Solos los dos (1969) Captura 24

movimientos de baile. En contraposición, Sebastián está sentado, cabizbajo e incluso arrepentido de haber bajado por esas escaleras para escuchar una canción en la que se reivindica que ser torero es una cosa “pasada de moda” entre la juventud, a la que él pertenece.



Solos los dos (1969) Captura 25

La puesta en escena y la coreografía aumenta esta significación de protagonismo ya que la gente de la sala se anima a cantar y a su vez le sirve de coro. Hacia el final de la canción, se acerca a Sebastián dando pequeños

saltos en el sofá rojo (capturas 24 y 25) hasta darle un abrazo cuando le confiesa que él “va a ser torero hasta que se caiga de viejo”. **Está claro que la escena no podía tener un final triste**, más bien traslada un mensaje de comprensión por “ambos bandos” aceptada por la juventud, que permita la historia de amor.

5.3. Comparación

Después de estudiar las escenas seleccionadas en ambas películas, es imprescindible atender a **sus diferencias más relevantes**. Para construir este apartado de una forma ordenada, se han establecido varios puntos sobre los que compararlas. Entre ellas, el papel del personaje principal, las reacciones que se generan en el espectador, la relación de Marisol con los otros personajes...

La presentación de la protagonista es fundamental, puesto que en el inicio de la película el espectador entiende el pasado y el presente del personaje. En *Ha llegado un Ángel* (1961) se presenta a una niña huérfana que viaja sola en un tren acompañada por un grupo de jóvenes también anónimos para ella. En el vagón del tren, que además carece de cualquier tipo de lujo, en ningún momento pretende darse a conocer, sino que son los compañeros los que le preguntan por su vida. Marisol viaja por necesidad, por buscar una vida mejor alejándose de Málaga, su ciudad natal.

El punto en común entre esta película y *Solos los dos* (1969) es el **anonimato en la presentación**. La protagonista no desvela su identidad hasta que es precisamente necesario y lo hace con la intención de impactar al torero. Además, lejos de viajar en un tren y rodeada de gente, conduce su propio coche de carreras con total libertad y permitiéndose vacilar con él, acción que forma parte del cortejo. La diferencia entre la clase social de Marisol es evidente, puesto que en la primera película que se analiza es una niña huérfana y en la segunda ya es una artista reconocida.

La relación de la protagonista con su entorno también ayuda a la construcción del personaje. En *Ha llegado un ángel* (1961) la relación con los chicos del coro es de una viajera más, aunque rápidamente entienden que Marisol es especial. Mientras la escena se desarrolla, la protagonista va abriendo el corazón a los chicos y les explica su pasado y sus inciertos planes de futuro. Un acto determinante para la construcción del personaje es cuando se compadece del niño que huye de su madre, adopta entonces, un papel de salvadora.

Se puede observar en la filmografía más temprana de Marisol, que la actriz que todavía es una niña, **tiene una función de la elegida por Dios**, dado que es capaz de unir a una familia que está pasando por momentos económicamente ahogados, “adoptar” a un niño que encuentra en el vagón del tren y amansar un catedrático de la universidad. Marisol, por tanto, **es la todopoderosa de sus películas** y no hay nada que no pueda conseguir al utilizar sus armas de niña.

Sin embargo, en *Solos los dos* (1969) **Marisol es una mujer fuerte y rebelde**. En ningún momento de su presentación muestra sus traumas, más bien todo lo contrario, se muestra valiente y domina la situación en su primer encuentro con el torero. **En la escena apenas se habla, toda la conversación se desarrolla a través de comunicación no verbal**, las miradas, los tiempos y las risas dan a entender el nerviosismo de Sebastián y la posición avanzada de Marisol. Además, los dos personajes que acompañan al torero en el coche, se quedan en un segundo plano o en otras palabras, se esconden para que el toro no les amenace con la mirada.

Las reacciones que se buscan en el espectador también son diferentes en una película y otra. En una, el objetivo final de la escena es que el espectador se compadezca de la situación de la niña y le acompañe a lo largo de la película en la búsqueda de un desenlace feliz. En la otra, teniendo en cuenta la presentación del personaje, el espectador “desatiende” a la protagonista y pone el punto de mira en la historia de amor entre ambos.

Una de las herramientas más utilizadas en las películas de Marisol es el **acercamiento a su rostro mediante primeros planos**. En los primeros minutos de ambas películas se utiliza este recurso con finalidades completamente diferentes. En la primera, se encuadra la mirada de Marisol para compadecerse de ella al recordar a sus padres. El mensaje que transmiten sus ojos cristalinos se refuerza con una emotiva música extradiegética. Sin embargo, en la segunda, el rostro de Marisol se encuadra para exponer la belleza de la joven y la atracción a través de su mirada.

Dirigiendo ahora la comparación hacia la segunda escena seleccionada de cada película, es esencial comprobar qué relación mantienen los personajes con Marisol. **En *Ha llegado un Ángel*, se pone en valor la amistad con los chicos del coro y la relación familiar que establece con el catedrático**, al que llama abuelito. De hecho, Marisol rechaza avergonzada ser la novia de los estudiantes. **En *Solos los dos*, la artista ha alcanzado cierta madurez y la relación con el torero es amorosa**. En ambas escenas se utiliza el primer plano para reforzar la unión, sin embargo, el objetivo es distinto.

Otra de las diferencias más notables es **la vestimenta de la artista en ambas escenas**. En la escena que “amansa” a Don Leonardo, lleva un vestido de color blanco y un pañuelo azul. Teniendo en cuenta el objetivo que tiene que cumplir en la escena, la vestimenta cobra un papel fundamental al ser de colores claros y significación de pureza. Además, como se ha comentado anteriormente, la vestimenta de la artista contrasta con la tristeza y sobriedad de la casa y la cerrada actitud del catedrático. Marisol llega a la casa para aportar alegría, luz y sonrisas.

La vestimenta de Marisol en *Solos los dos* **forma parte del personaje y la construye como la joven moderna y sin complejos que interpreta**. En la escena, destaca entre todos los jóvenes que acuden a la sala de fiesta por sus movimientos y su vestimenta, que deja ver sus brazos y piernas cuando baila, en definitiva, interpreta a una mujer atractiva para los jóvenes de su edad. Es curioso además la construcción del vestuario de la protagonista considerando la del resto de personajes, ella viste de negro para destacar entre el multicolor.

Marisol es un personaje querido en todas sus películas por su bondad y carisma, sean cuales sean las personas que la rodean, conocidas o no. En la escena del catedrático, es ella quien arrastra a los universitarios para que entren en casa y escuchen las necesidades del profesor tras hablar con él. Se puede decir, por tanto, que Marisol **tiene un poder de convocatoria y ejerce de voz líder del grupo**, es la directora de la orquesta, pues organiza al grupo para bailar y cantar para impresionar al catedrático.

Esta cualidad social también se exhibe en *Solos los dos*. **Marisol disfruta de un gran entorno social, es popular y querida por toda la juventud** y lo demuestra cuando se mueve con seguridad por la pista. Es ella misma quien dirige al grupo de música para que toquen *Yo no quiero ser torero*, canción que dedica a Sebastián. Hacia el final de la escena, la juventud rodea a Marisol y al torero, que toman el protagonismo de la misma. Es definitivamente un reflejo de la atracción de miradas de Marisol en su vida real, puesto que ya se había convertido en ese año en un personaje artístico.

5. Resultados y conclusiones

Una vez analizados los diferentes fragmentos de la filmografía de Marisol, es necesario subrayar las **notables diferencias entre ellos** y la gran distancia entre tramas narrativas, papeles interpretados y estrategias de construcción del personaje que encarna desde sus primeras películas como “niña anónima” a sus últimas, cuando Marisol ya era una actriz adulta reconocida en el cine español. En cualquier caso, todas las películas de la artista fueron perfectamente diseñadas para que el “producto Marisol” no perdiera su esencia, pero creciera, como lo estaba haciendo fuera de los focos.

En las escenas analizadas de *Ha llegado un ángel*, se nos presenta a Pepa Flores interpretando su segunda película encarnando el que sería su personaje más famoso, Marisol. En la película se comprueba cómo se ponen en juego las **estrategias esenciales para empatizar con la niña**, que además de ser huérfana y estar de luto por la reciente muerte de sus padres, es rechazada por la familia de su tío, que vive en Madrid.

La construcción del personaje de Marisol se basa, en primer lugar, en explicar qué lleva en su maleta -en su maleta más personal- llena de tristeza y luto, una vida complicada y la incertidumbre de salir de su natal Cádiz para probar suerte en la capital española. En segundo lugar, en transmitir estos sentimientos al espectador, **finalidad que se consigue a través de los primeros planos** estableciendo como protagonistas sus cristalinos ojos azules

inundados por las lágrimas y su voz temblorosa acompañada de una música extradiegética.

A lo largo del film, se comprueba precisamente que el título cobra sentido, pues en todos los escenarios mínimamente negativos, **Marisol tiene la clave para que los de su alrededor dejen de sufrir**. Más bien, como se ha comentado a lo largo del trabajo de investigación, la protagonista adopta una **posición todopoderosa**, resolviendo los problemas de una manera realmente cotidiana, utilizando los recursos que podría tener cualquier niña de su edad. Busca un trabajo a su primo mayor, sirviéndole de representante, ayuda económicamente a su tío, que tiene deudas incluso con la comunidad y se compadece de un niño más pequeño que ella en el tren.

Siempre se ha dicho que el tiempo es relativo, pero en el caso de los niños prodigio, es decisivo, puesto que va deteriorando el significado de la primera palabra. En otras palabras, los niños crecen y dejan de ser el producto que se había contratado. Para la mayoría de ellos, el paso del tiempo supuso el ocaso de su carrera, casos como el de José Jiménez Fernández, actor que dio voz a Joselito dejó de interpretar al pequeño ruiseñor porque ya era demasiado “grande” para ello. Los productores de Marisol trataron de alargar al máximo su faceta de “niña rubia, infantil y bonita”, porque desde una perspectiva económica, ese era el personaje que seguro vendían.

Ahora bien, **para la supervivencia de cualquier producto, es necesario que éste evolucione** y, en el caso de los productos audiovisuales, que cubra las necesidades de la audiencia del mismo. Evidentemente, las exigencias de la sociedad que había crecido con Marisol también fueron cambiando a causa de la situación económica y cultural que el país estaba experimentando. La España de la década de los sesenta estaba en plena evolución aunque la dictadura franquista aún dominara el orden del país. Así, **durante esta época, se avecinaban cambios** que, dentro de los márgenes del patriotismo establecido por Francisco Franco, dejaban vislumbrar la tímida apertura y modernización que se cimentaría años después.

Por estos mismos motivos, después de protagonizar películas como *Un rayo de luz* (1961), *Ha llegado un ángel* (1961) o *Tómbola* (1962), Marisol va creciendo y los temas seleccionados para sus películas lo hacen con ella. Es un momento para apostar por interpretaciones más complejas e historias con temas más reflexivos como la dificultad del amor, las diferentes formas de mostrar su sexualidad y los desafíos como mujer. Aunque el “producto Marisol” conservaba su esencia -de otro modo no hubiese mantenido sus fans- , **la evolución hacia una mirada más adulta y una narrativa más sofisticada es indiscutible.**

Así, a partir de 1963, con el estreno de *Marisol rumbo a Río*, se presenta a la protagonista como lo que es, una artista conocida y querida que persigue sus sueños. Más concretamente, en 1968, España asiste al estreno de “Solos los dos” en la que Marisol interpreta a una artista que se enamora de Sebastián, que es torero y debe enfrentarse a sus propios sentimientos decidiendo qué hacer con su relación, al no estar convencida de tener a un torero como pareja.

En papeles así es donde **el espectador disfruta de una Marisol más adulta y compleja, que tiene armas de mujer para enamorar perdidamente a Sebastián.** Las estrategias más evidentes para exponer el atractivo de Marisol giran todas sobre el mismo eje: “Marisol es la más”. Como se ha comentado durante el análisis de las escenas de su época más adolescente, la protagonista es la que más destaca en cualquiera de las escenas, no hay momento en la que el espectador no ponga la mirada en ella, ya bien sea por sus expresiones faciales, por su musicalidad a la hora de hablar, por su coreografía corporal o por la picaresca con la que atrae la mirada de sus enamorados.

De esta forma, **se puede comprobar que la hipótesis que planteábamos al inicio del trabajo de investigación, toma cuerpo en las piezas que se han analizado a lo largo del mismo.** Además, se evidencia la evolución de los papeles interpretados por Pepa Flores en su amplio repertorio actoral, adaptándose a las necesidades de cada film, creciendo paralelamente como persona y actriz, siendo siempre fiel a la “esencia Marisol”, marca personal que le llevó a ser una de las artistas más queridas y versátiles de la década.

Marisol, supuso una revolución icónica para una generación de niños de principios de los años 60 que se vieron reflejados en su carisma y buen hacer y que no la soltaron de la mano hasta finales de la misma década - al menos como Marisol- como una mujer que abanderó la identidad propia y el equilibrio entre el éxito personal y profesional.

5.1. Limitaciones del TFG

El presente trabajo de investigación ha presentado durante su realización una serie de limitaciones importantes a considerar para comprender desde un contexto adecuado los resultados obtenidos y que conste como autoevaluación a tener en cuenta para futuras investigaciones. Se debe apuntar además que las limitaciones que ahora se presentarán han influido conscientemente al desarrollo y profundidad de investigación del objeto de estudio, pero no influyen de forma negativa en el mismo.

En primer lugar, la que se podría designar como una de las mayores limitaciones metodológicas más significativas es el tamaño de muestra seleccionado. Debido a las características de la investigación, se ha acotado el análisis en dos escenas específicas de “Solos los dos” y “Ha llegado un ángel”. Éstas han sido seleccionadas entre la amplia filmografía de la artista por las evidentes características que presentan para esclarecer la hipótesis que se plantea, la evolución del personaje de Marisol desde sus primeras películas como una niña hasta las de su etapa adolescente, mostrando un carácter más adulto en la actriz. A pesar de estar seleccionadas por ser las más representativas, este hecho limita la posibilidad de profundizar en hallazgos más específicos o incluso resaltar las posibles variaciones entre películas.

En relación a este último punto, la tipología del trabajo y el límite de caracteres permitidos han impedido una mayor extensión del análisis. Analizar dos nuevas escenas de película para contemplar diferentes aspectos, hubiese supuesto excederse en las palabras permitidas. Evidentemente, el análisis es completo y contiene todos los puntos que se consideran importantes para resolver la

hipótesis, pero bien es cierto también que cuantos más análisis se hubieran realizado, más estratos en los resultados.

Estas limitaciones, se deben tomar en cuenta para futuras investigaciones, pero no por ello desvirtúan la validez del estudio. Los resultados obtenidos son correctos dentro del marco específico seleccionado y cubren la necesidad de la hipótesis.

5.2. Futuras líneas de investigación

Los trabajos de investigación de fin de grado tienen como principal objetivo resolver un tema de interés que surge, en la mayoría de los casos, mientras transcurre el grado. Bien es cierto que una sola hipótesis puede ramificarse en numerosos aspectos, de hecho, uno de los aspectos más complicados al elaborar investigaciones de esta tipología es acotar cuales se abordarán. Estos trabajos también abren nuevas oportunidades para investigar otros temas o indagar en diversas perspectivas del mismo tema, generando así nuevas líneas de investigación. Por esta razón, en este último apartado se plantean diversas cuestiones que han surgido a partir de estas hojas.

En primer lugar, en cuanto a los niños prodigio de los 60, se podría plantear la posibilidad de cambiar la perspectiva y abordar el tema desde una visión mucho más actual. Hoy en día existen infinidad de programas de televisión dedicados a niños que elogian las habilidades desde bien pequeños y muchos de ellos ven marcados sus caminos como chefs o artistas desde edades bien tempranas. ¿Deberíamos considerar a este grupo niños prodigio o la guionización de este tipo de programas juega a su favor en cuanto a su mediatización?

En particular, estudiar la estrategia que siguen los padres de estos menores para monetizar su vida una vez acabado el programa. Recordemos que las redes sociales son el escaparate perfecto para que las marcas patrocinen a estos niños a través de la grabación de recetas con el producto de la marca para Instagram

o incluso, en el mundo de la música, que las productoras se interesen por el personaje.

Además, como la autora de la investigación es nacida en el año 2000, sería interesante comparar la trayectoria musical de Marisol, objeto de estudio en este Trabajo de Fin de Grado, con la de María Isabel, cantante y actriz española que sobresalió como personaje público en 2004, con la edad de 9 años y que marcó a una generación con canciones pegadizas y bailes que ahora son un recuerdo de nuestra infancia. Por esta misma línea de investigación, realizaría un diálogo intergeneracional en el que, desde una opinión personal, mi abuela materna, fanática de Marisol y primera inspiración para abordar este trabajo y yo, que viví el mejor momento de María Isabel, comentásemos los puntos fuertes de ambas artistas andaluzas y pusiéramos encima de la mesa los recuerdos que nos inspiran y los buenos momentos que nos regalaron.

6. Referencias

6.1. Referencias bibliográficas

Abad, P. (2021 10 de abril). *La historia de Marisol: De estrella infantil a Pepa Flores*. Vogue España. <https://www.vogue.es/belleza/articulos/historia-marisol-pepa-flores-estrella-infantil>

Benet, V. J., & Sánchez-Biosca, V. (2013). La españolada en el cine.

Borges, G. M. P. (2022). Así en la tierra como en el cielo: La mujer en la publicidad del cine español durante el franquismo. *Cuadernos de Historia del Arte*, (39), 99-156.

Camporesi, V. (2007). Para una historia social de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España. In *Cine, Nación (es) y nacionalidades (es) en España* (pp. 61-74).

CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. 1991. *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós. Barcelona (España).

Castro, L. (2012). *Marisol: el resplandor de un mito*. Madrid: Editorial B.

de la Guardia, R. M. (2006). Los medios de comunicación social como formas de persuasión durante el primer franquismo. In *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo (1936-1959)* (pp. 15-28). Universidad de La Rioja.

Durán Manso, V. (2015). Los niños prodigio del cine español: aproximación a la educación de los años 50 y 60. *RIDPHE_R: Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 1 (1), 128-145.

El País (2020, 16 enero) #GOYA2020: Así fue la carrera de MARISOL, Pepa Flores [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UoJTWqBEUE0>

Fernández, R. (2011). *Economía y sociedad en la España del desarrollismo*. Editorial C.

FlixOlé (2024), *Las 10 películas para descubrir a Marisol*. <https://flixole.com/especial-marisol/las-10-peliculas-para-descubrir-a-marisol/>

FlixOlé (2024). *Las vidas de Marisol: de coletas y lunares a chica yé-yé*. <https://flixole.com/especial-marisol/la-adolescencia-de-marisol-de-coletas-y-lunares-a-chica-ye-ye/>

Gallego, M (2018). (2018, 7 noviembre 2018). *Pepa Flores. El derecho de no ser nadie*. Pikara Magazine. <https://www.pikaramagazine.com/2018/11/pepa-flores-marisol/>

García de la Rasilla, A. (2007). *Niños prodigio en el cine español: De Joselito a Marisol*. Editorial F.

Gómez Garcia, F. (2007). *Historia del cine español*. Cátedra.

González Caballero, M. M. (2015). Estereotipos femeninos en la comedia cinematográfica española (1967-1976). Los condicionantes sociales y estéticos de una década.

Gubern, R (2001). Teoría y práctica del star system infantil. Archivos de la Filmoteca. Infancia y juventud en el cine franquista, (38), 8-15.

Gubern, R. (2014). *España en el cine: cultura, ideología y sociedad (1936-2006)*. Anagrama.

Juliá, S. (2005). *Historia social de la transición*. Editorial Crítica.

Kinótico (2024, 3 de marzo) *Entrevista con BLANCA TORRES y CHEMA DE LA PEÑA de MARISOL, LLÁMAME PEPA #27FestivalMálaga*. [Video]. Youtube.

Lénárt, A. (2020). El húngaro exiliado. Ladislao Vajda en la Italia fascista y en la España franquista. Centre d'Investigacions Film-Història. Universitat de Barcelona

López, Mina (18 de abril 2018). *Marisol, la obrera de la cultura que vendió sus premios franquistas para ayudar al comunismo*. https://www.eldiario.es/cultura/fenomenos/marisol-obrera-cultura_1_2167466.html

MarketingDirecto (2020). 25 enero 2020. *Estos son los anuncios que protagonizó Marisol a lo largo de su carrera*. <https://www.marketingdirecto.com/marketing-general/publicidad/estos-son-los-anuncios-que-protagonizo-marisol-a-lo-largo-de-su-carrera>

Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España (2024, abril 9) *Catálogo de Películas Calificadas. Un Rayo de Luz (1960)* <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoCAA/es-es/Peliculas/Detalle?Pelicula=251750>

Ochoa, S. G. (2005). Cine e iconología: análisis del film desde la historia del arte. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (4), 153-163.

Panofsky, E. (1939). *Iconology*.

PAVÉS BORGES, Gonzalo Moisés (2022) “Así en la tierra como en el cielo. La mujer en la publicidad del cine español durante el franquismo”, pp. 97-156.en: Cuadernos de Historia del Arte - No 39, NE No14.

Piñeiro, R. (2021). *El fin de la niña prodigio: la boda de Marisol y Carlos Goyanes*. VanityFair. <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/articulos/boda-marisol-carlos-goyanes/38070>

Radio Televisión Española (RTVE) (2023). *Marisol en Interviú: lo nunca dicho sobre las polémicas fotos de portada. ¿Quién las encargó?* <https://www.rtve.es/television/20230808/quien-encargo-polemicas-fotos-interviu-marisol/2453595.shtml>

Rincón, A. (2019). Marisol y Pepa Flores. Los significados políticos de una estrella (1960-1985). *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 41, 351-371.

Ríos Carratalá, J. (2014). *La España de Marisol: Cine y sociedad de los años sesenta*. Valencia: Editorial E.

Romero-Tapia, D. (2016). El neorrealismo en tres tiempos: Una mirada a los niños del cine italiano de los años 40's. *Cinzontle*, 8 (17).

Sánchez, T. (2008). *El turismo y su influencia en la España franquista*. Editorias G.

Sánchez Rodríguez, V. (2013). La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969).

Serrano, I. S. (2002). Marcelino Pan y Vino. Algunas relaciones con la religiosidad medieval. In *Homenaje a José García Oro* (pp. 527-548). Servicio de Publicaciones= Servizo de Publicacións.

Vázquez Montalbán, M (1994). *El caso Marisol: La lucha de una niña prodigio por la libertad*. Ediones B.

Zunzunegui, S. (1999). *El cine en el umbral de la democracia*. Editorial Anagrama.

6.2. Referencias audiovisuales

de Armiñán, Jaime (Director) (1969). *Carola de día, Carola de noche* [Película]. Guion P.C.

del Amo, Antonio (Director) (1956). *El pequeño ruiseñor* [Película]. Argos P.C.

Ferrer, Mel (Director) (1965). *Cabriola* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

Lazaga, P. (Director) (1968). *El turismo es un gran invento* [Película]. Pedro Maso Paulet. Filmayer Producción S.A.

Lucia, Luis (Director) (1960). *Un rayo de luz* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez. Producciones Benito Perojo S.A.

Lucia, Luis (Director) (1961). *Ha llegado un ángel* [Película]. Cesáreo González Rodríguez. Manuel Jose Goyanes Martinez. Producciones Benito Perojo S.A.

Lucia, Luis (Director) (1962). *Tómbola* [Película]. Guion Producciones Cinematográficas.

Lucia, Luis (Director) (1967). *Las cuatro bodas de Marisol* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

Lucia, Luis (Director) (1969). *Solos los dos* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

NODO (1965) Radio Televisión Española Play. Filmoteca Española. *Noticiarios NODO. NOT 1193 A* [Vídeo] <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-1193/1469207/>

Palacios, Fernando (1963). *Marisol rumbo a Río* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

Premios Goya (2020, 24 julio) *Las hijas de Marisol reciben el Goya de Honor 2020 en su nombre.* [Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/6VbRQks9Go4?si=KuZEnehJleBSEL1x>

Radio Televisión Española (RTVE) (Productor Ejecutivo) (2018- actualidad). *Lazos de Sangre* [Serie de televisión]. Tesseo Producciones.

Rossellini, Roberto (Director) (1945). *Roma, ciudad abierta* [Película].

Sherman, George (Director) (1964). *Búscame a esa chica* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

Sherman, George (Director) (1964). *La nueva cenicienta* [Película]. Manuel Jose Goyanes Martinez.

English Version

7. Introduction

The purpose of this work is to analyze the most decisive scenes in the filmography of Pepa Flores, Marisol, according to the object of study, specifically those in which a difference is observed between those that the Spanish actress starred in at the beginning of her career as a child and those that she played towards the end of her career, being an actress with a relevant career in the Spanish cinema of the 1960s.

On the other hand, the aim is to approach from a research perspective the rise of the child prodigy and the fundamental role of Marisol's character as a product that agglutinates the concept of "child prodigy". To understand, therefore, how Marisol became a mass phenomenon of the time not only nationally but also internationally, what audiovisual strategies her team used to make her filmography so attractive throughout her career without ignoring that, like any child prodigy, at any moment she would stop being a girl to become a woman.

In conclusion, the aim of the work is to carry out an analysis of different samples in which the evident differences between the films of the beginning and the end of the artist's filmography are exemplified, taking into account aspects such as the plots, her clothing and the role she plays. Thus, to corroborate that fictional characters of such caliber have an impact on the culture of a society and become part of it as active and influential subjects.

8. Overall Results

Having analyzed the different fragments of Marisol's filmography, it is necessary to underline the remarkable differences between them and the great distance between narrative plots, roles played and strategies of construction of the character she embodies from her first films as an "anonymous girl" to her last ones, when Marisol was already a recognized adult actress in Spanish cinema.

In any case, all of her films were perfectly designed so that the "Marisol product" would not lose its essence, but would grow, as it was doing out of the spotlight.

In the scenes analyzed from *Ha llegado un ángel*, we are introduced to Pepa Flores playing her second film incarnating what would become her most famous character, Marisol. In the film we see how the essential strategies are put into play to empathize with the girl, who besides being an orphan and in mourning for the recent death of her parents, is rejected by the family of her uncle, who lives in Madrid. The construction of Marisol's character is based, firstly, on explaining what she carries in her suitcase - in her most personal suitcase - full of sadness and mourning, a complicated life and the uncertainty of leaving her native Cadiz to try her luck in the Spanish capital. Secondly, in transmitting these feelings to the viewer, a purpose that is achieved through close-ups establishing as protagonists her crystalline blue eyes flooded by tears and her trembling voice accompanied by extradiegetic music.

Throughout the film, we see precisely that the title makes sense, because in all the minimally negative scenarios, Marisol has the key to stop those around her from suffering. Rather, as has been commented throughout the research work, the protagonist adopts an all-powerful position, solving problems in a truly everyday way, using the resources that any girl of her age could have. She finds a job for her older cousin, serving as his representative, helps her uncle financially, who has debts even with the community, and takes pity on a child younger than her on the train.

It has always been said that time is relative, but in the case of child prodigies, it is decisive, since it deteriorates the meaning of the first word. In other words, the children grow up and cease to be the product they were hired to be. For most of them, the passage of time meant the decline of his career, cases like José Jiménez Fernández, actor who gave voice to Joselito stopped playing the little nightingale because he was already too "big" for it. Marisol's producers tried to extend as much as possible her facet of "blonde, childish and pretty girl", because from an economic perspective, that was the character they were sure to sell.

Now, for the survival of any product, it is necessary for it to evolve and, in the case of audiovisual products, to meet the needs of its audience. Evidently, the demands of the society that had grown up with Marisol were also changing due to the economic and cultural situation that the country was experiencing. The Spain of the sixties was in full evolution although the Franco dictatorship still dominated the country's order. Thus, during this period, changes were on the horizon that, within the margins of the patriotism established by Francisco Franco, gave a glimpse of the timid opening and modernization that would be cemented years later.

For these same reasons, after starring in films such as *Un rayo de luz* (1961), *Ha llegado un ángel* (1961) and *Tómbola* (1962), Marisol grew up and the themes selected for her films grew with her. It is a time to bet on more complex interpretations and stories with more reflective themes such as the difficulty of love, the different ways of showing her sexuality and the challenges as a woman. Although the "Marisol product" retained its essence -otherwise it would not have kept its fans-, the evolution towards a more adult look and a more sophisticated narrative is indisputable.

Thus, from 1963, with the premiere of *Marisol en route to Rio*, the protagonist is presented as what she is, a well-known and beloved artist who pursues her dreams. More specifically, in 1968, Spain witnessed the premiere of "*Solos los dos*" in which Marisol plays an artist who falls in love with Sebastián, who is a bullfighter and must face her own feelings deciding what to do with their relationship, not being convinced to have a bullfighter as a partner.

In roles like this is where the viewer enjoys a more adult and complex Marisol, who has the weapons of a woman to fall madly in love with Sebastián. The most obvious strategies to enhance Marisol's attractiveness all revolve around the same axis: "Marisol is the most". As it has been commented during the analysis of the scenes of her most adolescent period, the protagonist is the one who stands out the most in any of the scenes, there is no moment in which the spectator does not look at her, either by her facial expressions, by her

musicality at the time of speaking, by her body choreography or by the mischievousness with which she attracts the look of her lovers.

In this way, it can be seen that the hypothesis we posed at the beginning of the research work, takes shape in the pieces that have been analyzed throughout the same. In addition, the evolution of the roles played by Pepa Flores in her wide acting repertoire is evident, adapting to the needs of each film, growing in parallel as a person and actress, always being faithful to the "Marisol essence", personal brand that led her to be one of the most beloved and versatile artists of the decade. Marisol was an iconic revolution for a generation of children of the early 60's who saw themselves reflected in her charisma and good work and who did not let go of her hand until the end of the same decade - at least as Marisol - as a woman who championed her own identity and the balance between personal and professional success.

A black and white close-up photograph of a young girl with short, light-colored hair. She is smiling warmly, showing her teeth. Her eyes are looking slightly to the right of the camera. She is wearing a dark-colored top with a light-colored polka-dot pattern. The background is dark and out of focus, with a vertical wooden beam visible on the left side.

*Metamorfosis cinematográfica
de Marisol a través de*

HA LLEGADO UN ÁNGEL Y SOLOS LOS DOS.

