
«ESTOY SEGURA: TENEMOS QUE SEPARARNOS»: LOS DISCURSOS ALREDEDOR DE LA SEPARACIÓN Y EL DIVORCIO EN LA STAR IMAGE DE LUCIA BOSÉ DURANTE EL TARDOFRANQUISMO

Nuria Cancela López & Edurne Larumbe Villarreal

Universitat Pompeu Fabra

Resumen: Lucia Bosé, actriz y estrella transnacional, vuelve a la cinematografía española en 1968 tras doce años de retiro de la pantalla. Este hecho es coincidente con su demanda de separación a su marido, el reconocido torero Luis Miguel Dominguín. Los dos primeros papeles protagónicos que realiza, en *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968) y *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1968), son mujeres infelices en sus matrimonios que quieren separarse. En este artículo se analiza, mediante la línea metodológica de los *star studies*, la ‘personificación’ de Lucia Bosé de dichos personajes –es decir, cómo su actuación en dichos films parece revelar su propia personalidad real o situación del momento–. Se realiza un estudio en profundidad de ambas películas y de sus apariciones en prensa, mostrando cómo su *star persona* influía su *star image* y viceversa. Todo ello, para demostrar la agencia de Bosé en este momento de su carrera, quien activamente elegía sus papeles para criticar la posible infelicidad ligada al matrimonio y reivindicar la separación y el divorcio.

Palabras clave: BOSÉ, LUCIA (1931-2020); SEPARACIÓN; DIVORCIO; MATRIMONIO; CINE ESPAÑOL

«I’M SURE: WE HAVE TO SPLIT UP»: DISCOURSES AROUND SEPARATION AND DIVORCE IN THE STAR IMAGE OF LUCIA BOSÉ DURING LATE FRANCOISM

Abstract: Lucia Bosé, a transnational actress and star, returned to Spanish cinema in 1968 after twelve years away from the screen. This comeback coincided with her filing for separation from her husband, the renowned bullfighter Luis Miguel Dominguín. The first two leading roles she took on, in *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968) and *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1968), were of women unhappy in their marriages who wished to separate. This article uses the methodological framework of star studies to analyse Bosé’s personification of these characters– that is, how her performances in these films seem to reveal her real-life personality or situation at the time. It offers an in-depth study of both films and her press appearances, illustrating how her star persona influenced her star image and vice versa. Ultimately, it seeks to demonstrate Bosé’s agency at this

stage in her career by showing how she actively chose roles that critiqued the potential unhappiness associated with marriage and advocated for separation and divorce.

Keywords: BOSÉ, LUCIA (1931-2020); SEPARATION; DIVORCE; MARRIAGE; SPANISH CINEMA

«SEGURU NAGO: BANANDU EGIN BEHAR DUGU»: BANAKETARI ETA DIBORTZIOARI BURUZKO DISKURTSO EMOZIONALAK LUCIA BOSÉREN STAR IMAGEAN FRANKISMOAREN GARAIAN

Laburpena: Lucia Bosé aktore eta izar transnazionala 1968an itzuli zen Espainiako zinemara, hamabi urtez pantailetatik desagertu ondoren. Agerpen hori bat dator denboran senarragandik banantzeko aurkeztutako eskariarekin; Luis Miguel Dominguín toreatazaille ezaguna izan zuen senar. Protagonista gisa egin zituen lehenengo bi roletan– *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968) eta *Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1968), ezkonbizitzan zoritxarreko izanik senarragandik banandu nahi duten emakumeak interpretatu zituen. Artikulu honetan, aztertzen da Lucia Bosék pertsonaia horiek nola ‘pertsonifikatu’ zituen, hau da, nola Lucía Boséren interpretazio horiek bere nortasun benetakoa eta une hartan bizi zuen egoera islatzen duten itxuraz. Azterketa egiteko, *star studies* deritzenen metodologia baliatu da. Sakon aztertzen dira bi filmak, bai eta Bosék prentsan izan zituen agerraldiak ere, eta, hala, erakusten da nola eragiten zion *star personak star imageari* eta *star imageak star personari*. Hori guztia, Bosék bere karreraren une hura nola baliatu zuen erakusteko, aktiboki aukeratzen baitzituen rola ezkonbizitzari lotutako zoritxar posiblea kritikatzeko eta banaketa eta dibortzioa aldezteko.

Gako-hitzak: BOSÉ, LUCIA (1931-2020); BEREIZKETA; DIBORTZIOA; EZKONBIZITZA; ZINEMA ESPAINIARRA

Cancela López, Nuria & Edurne Larumbe Villarreal. 2025. ««Estoy segura: tenemos que separarnos»: Los discursos emocionales alrededor de la separación y el divorcio en la star image de Lucia Bosé durante el franquismo». *AusArt* 14 (1): 38-59. <https://doi.org/10.1387/ausart.27842>

Introducción

Lucia Bosé fue una actriz y estrella transnacional (Camporesi 2005) que desarrolló su carrera entre Italia, España y Francia a partir de la década de los 50. Tras comenzar su trabajo en la industria italiana, su primer éxito fue *Crónica de un amor* (Michelangelo Antonioni, 1950). En el año 1954, en plena dictadura franquista, Lucia Bosé viaja a España para interpretar a María José, la protagonista de *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955). El director, afiliado clandestinamente al Partido Comunista Español (PCE), vehiculó una crítica a las clases medias y altas vencedoras de la Guerra Civil española a través de su personaje, María José (Cerón 1999). Este personaje era una *femme fatale* de clase alta envuelta en un triángulo amoroso y en el asesinato de un ciclista, inspirado precisamente en la mujer fatal que había interpretado cinco años antes en el film de Antonioni. En este momento, el arquetipo de la *femme fatale* de clase alta e insatisfecha en su hogar pasa a marcar su imagen estelar –*star image* (Dyer 1979)– al completo.

No obstante, el mismo año del estreno de *Muerte de un ciclista*, Lucia Bosé conoce al torero Luis Miguel Dominguín, con quien contrae matrimonio poco después, primero en una boda civil en Estados Unidos y posteriormente en una ceremonia católica en España. Su matrimonio, como ocurría con múltiples actrices durante el franquismo, marca el fin –o, mejor dicho, la pausa– de su carrera: Bosé deja la pantalla para dedicarse al cuidado de su hogar e hijos¹. Únicamente realiza un film más tras su boda: *Así es la aurora*, de Luis Buñuel (1956), el cual ya tenía apalabrado previamente. Aun así, durante estos años Bosé es una auténtica celebridad: su presencia en medios de prensa rosa y del corazón es constante al estar casada con un famoso torero, el cual era conocido por ser amigo de personas pertenecientes a todo el espectro político, de Franco a Picasso –posteriormente, padrino de una de sus hijas, Paola–. Años más tarde, su hijo Miguel Bosé pasará a ser una de las grandes estrellas de la música pop española. Durante este momento, el retiro de la pantalla de Bosé proyectaba una imagen de felicidad como mujer casada y madre, siguiendo el ideal de matrimonio y de ama de casa feliz que estudian autoras como Sara Ahmed (2019). Al fin y al cabo, durante el régimen se intentaba crear un único modelo de ‘mujer ideal’, basado en el concepto del ‘ángel del hogar’, una mujer que debía entregarse al completo al cuidado de su marido, sus hijos y su casa. En esta construcción esencialista, se asociaba «la dependencia al varón con la única felicidad legítima e idónea para la mujer» (Martín Gaité 1987, 53). El arquetipo de la «mujer buena» (Berthier 1990) o «mujer ideal» (Gil Gascón 2011), en contraposición a la ‘vamp’ o ‘*femme fatale*’, fue esencial para transmitir ideología en el cine español del franquismo.

Bosé se retira durante doce años del cine. Sin embargo, en 1968 vuelve a la pantalla tras anunciar que presentaba la demanda de separación contra Dominguín. En este momento, los medios tratan de forma conjunta la separación de la pareja y también el regreso de la actriz a la pantalla. Los

dos primeros films que realiza como protagonista en su vuelta a la industria cinematográfica son *Nocturno 29* (1968), del crítico e independiente cineasta catalán Pere Portabella, y *Del amor y otras soledades* (1969), del aclamado director del 'Nuevo cine español' Basilio Martín Patino. Ambos films recogen la *star image* previa de Lucía Bosé, al presentarnos a una mujer de clase alta, insatisfecha en su hogar, que explícita o implícitamente clama por la separación de su marido. De alguna manera, su imagen de *femme fatale* de *Muerte de un ciclista* se reconfigura en su vuelta a la pantalla. Y, del mismo modo que ocurre en la obra de Bardem, ambos films son veladamente críticos con el régimen franquista. Otra de las películas que Bosé protagoniza en este periodo, *Jurzenka (Un invierno en Mallorca)* (Jaime Camino, 1969), también menciona la separación, tal y como se expone en las conclusiones. En este film, la estrella interpreta a la escritora George Sand y su relación con el compositor Frédéric Chopin mientras visitan Mallorca. No obstante, se ha decidido excluir la película del análisis, ya que esta no trata la separación en el centro de su trama y es una adaptación literaria e histórica de personajes reales, lo que complejizaba su comparativa con *Nocturno 29* y *Del amor y otras soledades* teniendo en cuenta la extensión de este artículo.

En esta vuelta a la pantalla, Bosé no únicamente interpreta cine independiente y autoral, sino que también participa en películas comerciales, en gran parte por motivos económicos. Aunque la actriz perteneciese a la clase alta, esta explica en su biografía que necesitó empezar a trabajar tras la injusta sentencia de su separación, que le exigía abandonar el domicilio conyugal y que no satisfacía sus necesidades económicas –aunque posteriormente llegó a un acuerdo con Dominguín para continuar en dicha casa– (Aranguren 2003). Dentro del cine comercial, destaca su deriva en el cine de terror italiano y español de la década de los 70, con títulos como *Ceremonia sangrienta* (Jordi Grau, 1973) o *Arcana* (Giulio Questi, 1972). Sus papeles en el terror también dialogaban con su *star image* del momento –ya que le daban gran importancia a temas como el envejecimiento o las relaciones maternofiliales– y previa. En este sentido, destaca *Manchas de sangre en un coche nuevo* (Antonio Mercero, 1975), por la reelaboración directa del personaje de Lucía Bosé en *Muerte de un ciclista* a través del arquetipo de la *femme fatale* y el mundo automovilístico. El cine de terror y el cine autoral/independiente fueron las dos derivas más importantes en la vuelta de Bosé a la pantalla. Este artículo se centra en la segunda, de la que forman parte los dos primeros films que la actriz realiza en su regreso.

A la hora de introducir esta investigación, resulta sumamente relevante exponer el contexto histórico en relación a la separación y el divorcio. El divorcio no fue legal en España hasta seis años después del comienzo de la democracia, en 1981. En el momento del franquismo en el que Bosé realiza su demanda de separación contra Dominguín, en el año 1968, sí que existía la posibilidad de la separación legal, pero en la práctica la desvinculación no era total, además de ser un proceso largo y no asequible para todos los bolsillos. Desde 1953, un concordato entre la Santa Sede y el gobierno franquista

otorgó a los tribunales eclesiásticos la capacidad de gestionar la «separación de lecho, mesa y habitación», quienes decidían de forma provisional sobre los pormenores de esta (custodia de hijos, etc) hasta que se llegara a una solución en firme. Después de dicho procedimiento, en la mayoría de los casos el vínculo entre los cónyuges seguía estando vigente hasta la muerte de uno de ellos, por lo que ninguna de las partes se podía volver a casar estando las dos con vida (García Fernández 2022, 267). La única opción de volver a contraer matrimonio era que al final del proceso se concediera la nulidad matrimonial eclesiástica. Tal y como afirma García Fernández (277), a pesar del creciente número de parejas que acudían a los tribunales para separarse –entre 1960 y 1970 el número había aumentado de 17.450 a 52.000–, conseguirla era sumamente difícil para la española de a pie, cosa que parecía contradecir la realidad de famosos y personas adineradas, cuyas nulidades y nuevos enlaces comenzaron a inundar la prensa de la época. Lucía Bosé tomó la decisión de pedir la separación, aunque no la nulidad matrimonial.

Ejemplo de la candencia del divorcio en el debate público de la época fue un estudio conducido por la escritora y periodista feminista Carmen Alcalde publicado en *Diario Femenino* a finales de 1968 –el año previo al estreno de *Nocturno 29* y *Del amor y otras soledades*. En él se consultó durante dos meses y de forma diaria a diferentes personalidades de la cultura del momento provenientes de diferentes sectores de la sociedad, quienes dieron su opinión acerca del divorcio. El sondeo generó un gran revuelo en la opinión pública; el diario acabó siendo multado y Alcalde despedida, pero se constituyó como una de las primeras manifestaciones públicas y más relevantes a favor del divorcio (García Fernández 2022, 284-286). Todo ello guardaba una estrecha relación con un también creciente malestar de índole sexual enmarcado en «una insatisfacción relacionada con la incapacidad de controlar la capacidad reproductiva, la sensación de esclavitud doméstica, soledad y escasa ayuda y la falta de comprensión y apoyo emocional por parte del marido» (García Fernández 2021, 225). Si bien no fue hasta principios de la década de los 70 cuando la defensa pública del divorcio comenzó a ser una realidad visible a través de, entre otras cosas, la conformación del movimiento feminista; ya a mediados de la década de los 60 se comenzó a debatir públicamente entorno a las relaciones sexuales antes del matrimonio y el divorcio (ibid., 415), tal y como refleja el estudio de Alcalde. No en vano, es también durante esta década que se detecta un cambio en la experiencia emocional de las mujeres en relación a estos temas (García Fernández 2022, 255). Esto, según Mercedes Arbaiza (2021), es una resignificación de las relaciones matrimoniales desde la emoción que devino en desencanto con la vida conyugal. Y es que se ocasionó un cambio en la concepción del matrimonio de un espacio jerárquico a un espacio con «expectativas de realización personal, así como de encontrar el afecto y la dicha con el cónyuge elegido» (García Fernández 2022, 236), cosa que, en muchas ocasiones, generó un gran desencanto entre las mujeres. Sin embargo, en vez de en términos de derechos civiles como había ocurrido

en anteriores ocasiones, lo hace como resultado directo de la pérdida de autenticidad emocional en la relación conyugal (Arbaiza 2021, 441).

Esta realidad social que se sitúa dentro del periodo desarrollista, transforma de alguna manera los roles de género, lo que hizo que las pantallas reflejaran la idea de que las mujeres tenían cada vez más derechos (Rincón 2014, 180-181). En este contexto, se estrenan films en los que aparentemente se reconfiguran los roles de género binarios dentro del matrimonio, como en *Los derechos de la mujer* (José Luis Sáenz de Heredia, 1963); y también se tematiza la separación en films como *Matrimonios separados* (Mariano Ozores, 1969) o *Separación matrimonial* (Angelino Fons, 1973). Generalmente, desde los códigos patriarcales de las comedias sexys celtibéricas. Saliéndose de esta tendencia cómica, se estrenan *Nocturno 29* y *Del amor y otras soledades*, cintas que ponen en el centro la separación, el malestar emocional y la infelicidad de sus protagonistas, encarnadas por Bosé.

Por último, los *star studies*, ámbito teórico iniciado por el autor Richard Dyer (1979), nos brindan el marco adecuado para analizar críticamente cómo se construye la imagen estelar (*star image*)² de Bosé en relación con la separación durante su vuelta a la industria cinematográfica. En este artículo se estudian sus dos primeros papeles protagonistas tras su vuelta cinematográfica y también sus apariciones extracinematográficas en prensa durante los dos años de realización de dichos films, 1968 y 1969. Concretamente, se analizan sus apariciones en la revista *Fotogramas*, una de las publicaciones cinematográficas más populares de la época, y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, completo repositorio digital que nos permite aproximarnos a la prensa histórica en el contexto estatal. Esto se complementa con la consulta de las biografías escritas hasta el momento sobre la actriz (Aranguren 2003; Liberatori 2019).

Dentro de los *star studies*, se sigue la línea metodológica de la «personificación» (*personification*) e «imitación» (*impersonation*), propuesta por los autores Barry King (1985, 2003) y Paul McDonald (1998) en el campo de los *star studies*, que proponen acercarse a la carrera de las estrellas estudiando cómo sus papeles parecen revelar –«personificar»– u ocultar –«imitar»– la ‘personalidad real’ de las mismas. Así se puede estudiar cómo la imagen progresista en medios de Lucía Bosé, asociada a la separación de su marido, influencia su carrera cinematográfica, y viceversa. Todo esto, teniendo en cuenta los discursos de la época en relación al matrimonio, a la separación y al ideal de mujer como ‘ángel del hogar’. De esta manera, este artículo complementa la bibliografía académica previa sobre la actriz y estrella Lucía Bosé, la cual se centraba particularmente en su carrera durante los años cincuenta (Rey 2013; Camporesi 2005) y, más específicamente, su papel en *Muerte de un ciclista* (Evans 2007). Esta investigación se sitúa así en el marco de los *star studies* en el contexto del cine español del franquismo, de especial relevancia en los últimos años. De la misma forma que las obras editadas por Núria Bou y Xavier Pérez (2018, 2022) han propuesto el estudio de las estrellas del franquismo con respecto a los conceptos del erotismo

y el deseo, en este artículo analizamos la figura de Bosé en relación a los discursos del divorcio y de la separación. Además, tal y como estudia Camporesi (2003), Bosé tiene la particularidad de ser una estrella transnacional, lo cual ha marcado completamente su carrera. Así, este estudio se sitúa también en la corriente de análisis de estrellas transnacionales dentro de la cinematografía franquista, conformado por la obra de autores como Santiago Lomas (2023), que analizan esta especificidad de lo transnacional en un régimen censor. Futuras investigaciones de la evolución de la *star image* de Bosé durante la Transición en relación a la cuestión del divorcio y la separación, podrían nutrir el área de estudio de las estrellas cinematográficas en el postfranquismo, de la que forman parte obras tan recientes como la editada por Gonzalo de Lucas y Annalisa Mirizio (2025).

Nocturno 29 (Pere Portabella, 1968): La separación como subtexto

Nocturno 29 es el primer largometraje de Pere Portabella, director catalán independiente y antifranquista. El título del film, de hecho, se refiere a los 29 años de oscuridad que había vivido hasta ese momento la sociedad española a causa de la dictadura franquista. De ahí también que gran parte del film transcurra sin diálogos, hasta el final: esto representa el silenciamiento de los propios ciudadanos españoles. En esta película experimental con múltiples elementos surrealistas, Portabella contrató a dos importantes personalidades: la actriz Lucia Bosé y el torero Mario Cabré. Félix Fanés (2008), a la hora de acercarse a la carrera de Portabella, documenta cómo el año anterior al estreno de *Nocturno 29*, el cineasta tenía planeado realizar dos films. El primero, un documental sobre Luis Miguel Dominguín que llevaba por título *Humano, demasiado humano*, parafraseando a Nietzsche. El segundo, un film de ficción titulado *Guillermína*, con Joaquim Jordà como guionista. Esta película iba a tratar sobre la caída metafórica de una mujer de la alta burguesía barcelonesa que iba a estar interpretada por Lucia Bosé.

Sin embargo, tras la separación de Dominguín y Bosé, Portabella decide cambiar sus planes y realizar un único largometraje, *Nocturno 29*, que a través de Bosé y Cabré, criticase el régimen franquista. Se trata de una película experimental donde prima el simbolismo. Aunque en este tipo de obras parezca complejo el análisis narrativo, realmente en una de las escenas finales del film, centrada en un diálogo marcadamente poético, podemos detectar la insatisfacción matrimonial del personaje de Bosé y su necesidad de separación, que dialoga con la *star persona* de la actriz. En ella, la intuición que venía atravesando la película de que los personajes de ambos intérpretes son amantes, se confirma cuando ambos conversan poéticamente sobre la imposibilidad de su amor. Al hacerlo, se trata el matrimonio como una condena, tal y como se ejemplifica en frases como «si no estoy decaída, pero las consideraciones de familia, el temor al qué dirán... No sé, la libertad ha de ser libertad para algo. De qué sirve decir libertad

sin más ni más»; «Bah, un marido no es más que un marido, había olvidado cosas que ahora recuerdo de nuevos»; o «pienso si con un diploma basta».

Estas frases son potenciadas por la forma en la que Portabella filma a Bosé a lo largo de la cinta, cuya imagen aparece usualmente mediada por algún obstáculo, ya sean cristales que difuminan su figura (fig.1), marcos de puerta, espejos (fig. 2) o barrotes (fig. 3). Aparece incluso caminando en un laberinto mientras es observada por quien parece ser su marido. Esto ocurre a través del estilo fragmentario y experimental de la película, que como el mismo Portabella indica, sufrió graves cortes de censura (Portabella en Martínez Torres 1969, 32). Todo ello da cuenta de cómo el personaje de Lucía Bosé se siente atrapado y anhela ser liberado de las convenciones sociales que la constriñen. De hecho, la actriz define su personaje en prensa de la siguiente manera: «aquí interpreto a una chica de provincia que se casa y luego el matrimonio va mal» (en Pozo 1968, 14), resumen argumental que reconoce el fracaso del matrimonio del film, a la vez que parece dramatizar su propia circunstancia. Roberto Liberatori (2019) encuentra en la fuerza expresiva y presencia visual de Lucía Bosé, dos de los puntos fuertes de la película.



Figura 1-2-3. Obstáculos que median la imagen de Lucía Bosé en *Nocturno 29*.

De alguna manera, este subtexto que clama por la necesidad de separación, se refuerza al contar con Bosé como protagonista, junto al torero Cabré³. Durante la realización del film, en los medios se anunciaba conjuntamente el regreso de Bosé a la pantalla en *Nocturno 29* y su separación de Dominguín⁴. De hecho, algunos periodistas llegaban a hipotetizar que, más allá de las posibles tensiones matrimoniales, quizá la separación se debía a que ella volvía al cine, o incluso que la separación era una estrategia publicitaria para su siguiente film (Porto 1968, 3). Por ello, a la hora de ver esta película, las espectadoras pensarían directamente en la *star persona*, es decir, en la supuesta vida privada de Bosé construida a través de su proyección mediática y, más concretamente, de su separación de Dominguín. Tal y como explica Fanés (2008), Portabella escogía a sus actores como 'máscaras' y por su condición de celebridades. El propio Portabella lo comenta en una entrevista que le hicieron a propósito del estreno del film, diciendo que «la posibilidad de hacer la película con Lucía Bosé me enriqueció, si no, no la habría utilizado. Al personaje le sirven estas condiciones personales de Lucía» (en Martínez Torres 1969, 32). Y en *Fotogramas* añade que «Me gusta trabajar con los actores por su presencia física, su personalidad, más que por sus recursos profesionales. (...) Creo más en la actriz que será en adelante que en la que ha pasado. Actualmente posee una suerte de madurez, vive una toma de conciencia que le da mucha fuerza y puede proporcionarle una mayor dimensión artística que la que tuvo antes» (Portabella en Torres 1968, 16-17). De esta forma, en este papel Bosé presenta una 'personificación' total, siguiendo los términos de King (1985) y McDonald (1998): parece que está interpretándose a sí misma y que en este papel se revela completamente la personalidad real de la estrella, o más concretamente, su situación personal del momento. Por ello, aunque los diálogos sobre la necesidad de separación sean velados, ver a Bosé personificar dicho personaje junto a un amante torero, revela dicha proclama⁵.

***Del amor y otras soledades* (Basilio Martín Patino, 1969): la decisión de separación como centro narrativo**

Un año después del estreno de *Nocturno 29*, Bosé protagoniza otra película de un director crítico con el régimen que tiene la separación de un matrimonio como tema central: *Del amor y otras soledades*, de Basilio Martín Patino (1969). La película explora todas las emociones por las que pasa María, el personaje interpretado por Bosé, en relación a su matrimonio y la decisión de su separación. No en vano, el primer título que se barajaba para este film era 'La separación' (Lopezarias, 1969). La película comienza con un primer plano de Bosé mirando directamente a cámara con semblante alicaído (fig.4), en el que se demuestra lo que la propia actriz declara sobre la actuación: «El cine es eso. Se hace con los ojos o, mejor, con la mirada, y por supuesto siempre que tengas tú algo que manifestar a nivel personal. Aquello que tú transmites con tu actitud y que no figura en guión alguno. De otro modo, nunca será creíble

tu personaje» (Bosé en Aranguren 2003, 53). Segundos después, descubrimos que está en una sesión con su psicóloga. No es banal quién interpreta a su terapeuta: Maria Aurèlia Capmany, famosa feminista catalana de la Segunda Ola asociada a la Gauche Divine. Aunque sus opiniones como psicóloga van en contra de los propios ideales de Capmany fuera de la pantalla, ya que le habla a María de los beneficios de seguir con su marido, realmente contar con ella como actriz ayuda a construir el discurso feminista del film en relación a la infelicidad matrimonial de la mujer. En esta sesión de terapia, el personaje de Bosé pronuncia una reveladora sentencia: «Estoy completamente segura: tenemos que separarnos». Tal y como analiza Laura Bueno González (2020, 120) en su estudio de los personajes femeninos de la obra de Martín Patino:

La importancia de la película radica en que se centra en la representación del personaje femenino. Esta vez, mediante las insinuaciones en los diálogos y situaciones, deja expuesta la soledad, la angustia, el sometimiento y la falta de libertades que vive la mujer. Sobre todo, cuando habla de ideología tradicional con la psicóloga⁶.



Figura 4. Primer plano inicial de *Del amor y otras soledades*.

Por ende, el discurso emocional en torno a la insatisfacción en el matrimonio y el deseo de separación, se tratan de manera constante mediante el diálogo. La forma alternativa en la que el personaje de Bosé concibe el matrimonio, la podemos encontrar en detalles como el juego que despliega con sus amigos. En un momento dado, comienzan a decir qué palabra les sugiere una imagen y, aquella a la que más se sumen el resto de los compañeros, gana más puntos. A la vista de la imagen de una boda, los

amigos de la protagonista dicen ‘religión’ (que es la que acaba ganando), ‘monogamia’ y ‘alienación’, mientras ella dice ‘sexo’. Es decir, la protagonista clama por la necesidad de satisfacción sexual durante el matrimonio, algo ligado al creciente clamor social en la época.

Pequeños objetos y gestos sutiles también explicitan la necesidad del divorcio a lo largo del film, como el collage presente en la casa del personaje interpretado por Joaquim Jordà, con quien María tiene una clara tensión sexual que, por decisión propia, no llega a resolver. En él, se nos ofrecen diferentes ilustraciones, carteles y fotografías. Entre ellas, de forma sutil, se encuentra una fotografía de Bosé y un cartel grande que reza en francés «la morale publique réclame le rétablissement du divorce»⁷ (fig.5). En este caso, la película alude directamente a la ‘*star persona*’ de la actriz, ya que la fotografía hace referencia a Bosé y a su separación real con Dominguín, en lugar de al personaje de María. Pese a todo esto, la película no acaba con una separación, ya que los personajes siguen juntos y parecen ‘superar su crisis’. Aun así, esto es visto como un final amargo: la «promesa de la felicidad» del matrimonio, siguiendo los términos de Ahmed (2019), se ha roto. La composición de la escena final plasma esta idea: ambos están en la cama y, sin mediar palabra, cada uno se gira hacia el lado opuesto, dejando un espacio entre ellos, evidenciando que la reconciliación es imposible (fig. 6).



Figura 5-6. Collage y plano final de *Del amor y otras soledades*.

De nuevo, como ocurre en *Nocturno 29*, podemos ver una ‘personificación’ total de Lucía Bosé en este film. Martín Patino explica, en una entrevista con Javier Maqua y Marcelino Villegas (1970), que toda la película, con el fondo del divorcio, está «montada» directamente para Lucía Bosé –es decir, en términos de *star studies*, es un *star vehicle*–. La decisión inicial que tiene el personaje de Bosé de separarse, se relaciona con la decisión que la misma actriz mostró en medios en el momento de su separación. Tal y como ella misma indica en sus memorias, «Fui una de las primeras mujeres en España que planté cara a las infidelidades de mi marido y decidí dar por terminado nuestro matrimonio» (Bosé en Aranguren, 2003, 105). En tanto Bosé y Dominguín eran dos personalidades reconocidas, la prensa se hizo eco con todo detalle de la demanda de separación, aunque ambos llegaran al pacto de no decir nada privado a los medios⁸. Aunque no entrase en detalles, Bosé se mostraba rotunda de su decisión y los periodistas se hacían eco de sus demandas: la custodia de sus hijos, su residencia en Somosaguas y una mensualidad de 200.000 pesetas. Los motivos que señalaba para solicitar la separación eran la incompatibilidad de caracteres y las reiteradas infidelidades de su esposo. Parte de su decisión también fue el no solicitar su nulidad de matrimonio, ya que ella alegaba que no quería volver a casarse (Aranguren 2003). Como en este film la demanda de separación es explícita, la ‘personificación’ se hace todavía más evidente y los periodistas de la época comparan directamente al personaje y a la actriz, desde el mismo estreno en Venecia (Gómez Mesa 1969). «Su personaje en esta película de amor y soledad dio mucho que hablar precisamente porque –público y prensa– comparaban lo que veían en la pantalla con la vida privada y real de la actriz italiana» (Tolentino 2023, 61).

Por lo controvertido del tema de la separación, la película no fue bien recibida ni por la censura, ni por la crítica. En lo referente a la censura, el film sufrió más de cuarenta cortes (Pérez Millán 2002). Entre ellos, tuvo prohibido mencionar la palabra ‘divorcio’ (García Martínez 2005), hablar del estudio sobre el divorcio de Carmen Alcalde en la revista *Diario femenino* o vertir «opiniones políticas» innecesarias para el «tono de la película» (Pérez Millán 2002). En lo referente a la crítica, la película fue denostada desde su estreno en la 30ª Mostra Internacional de Cine de Venecia. Este año la edición fue conocida como el ‘Festival Bosé’ (Liberatori 2019), ya que la actriz participaba en tres películas seleccionadas: *Del amor y otras soledades*, *Bajo el signo del escorpión* (Paolo y Vittorio Taviani, 1969) y *Satiricón* (Federico Fellini, 1969). Aun así, la estrella no asistió, motivo por el cual fue fuertemente criticada (Liberatori 2019), igual que lo fue *Del amor y otras soledades*. Autores como Pérez Millán (2002) analizan la pésima recepción en prensa de la película, incluida la extensa crítica de la revista *Nuestro Cine*, la cual años atrás había alabado la aparición del ‘Nuevo cine español’ al que pertenecía Martín Patino. Todo ello provocó que el director apenas hablase de la película y que dejase, durante décadas, de dirigir cine industrial (Pérez Millán 2002). Tal y como indica Javier Tolentino (2023, 65), probablemente lo controvertido

del tema que trata haya sido uno de los motivos fundamentales para su derribo, y que, por ello, «[q]uizá sea hora de recuperarla, revisarla, ubicarla en su tiempo y ponerla en el lugar que se merece».

La película no solo fue arriesgada en el tema que trató, sino también en la experiencia que ‘desplegaron’ tras su estreno. Después de cada proyección, se entregaba un juego desplegable diseñado por Isaac Montero (Bellido López 1996), del que se decía que «Este juego puede servirle, sobre todo, para ayudarle a expresarse sobre los numerosos temas tocados por el film de Basilio M. Patino. Naturalmente, si usted lo quiere, puede jugarlo ahora. En ese caso, usted juega a saber con qué clase de prejuicios se enfrenta a los problemas del matrimonio» (fig. 7). El desplegable se componía de diez pequeñas preguntas o juegos, en los que se debía reflexionar sobre el concepto del matrimonio –y separación– a partir de la película y de todas las emociones relacionadas al mismo. Por ejemplo, en la segunda pregunta añaden una foto de Bosé en el film y preguntan qué emoción atribuirían a su gesto: miedo, soledad, arrepentimiento, celos, culpa, desamparo, odio, despecho.... Tan importante es el juego, que parte de la publicidad que el film hizo en prensa, como en el diario *Pueblo*, anunciaba el propio desplegable. Además, la publicidad del film ligaba la mala recepción del mismo a los asuntos que trataba, diciendo que «Hay una campaña contra esta película porque habla ‘en español’, sobre la mujer ‘española’, sobre el amor ‘español’ y sobre la crisis del matrimonio en España»⁹, algo que, como hemos mencionado en la introducción, estaba comenzando a estar en boga en la opinión pública de la época. Tanto en el caso de *Nocturno 29* como en *Del amor y otras soledades*, el número de espectadores en sala fue bajo –12.024 y 176.319 respectivamente, tal y como indica el ICAA–, por lo que quizá su crítica no llegó a un gran número de público. Sin embargo, esta recurrencia de las películas en la prensa, en donde se incide en la cuestión de la separación ligada no solo a la narrativa, sino también a la *star image* de Bosé; permite que este discurso llegue a una buena parte de la sociedad española del momento.

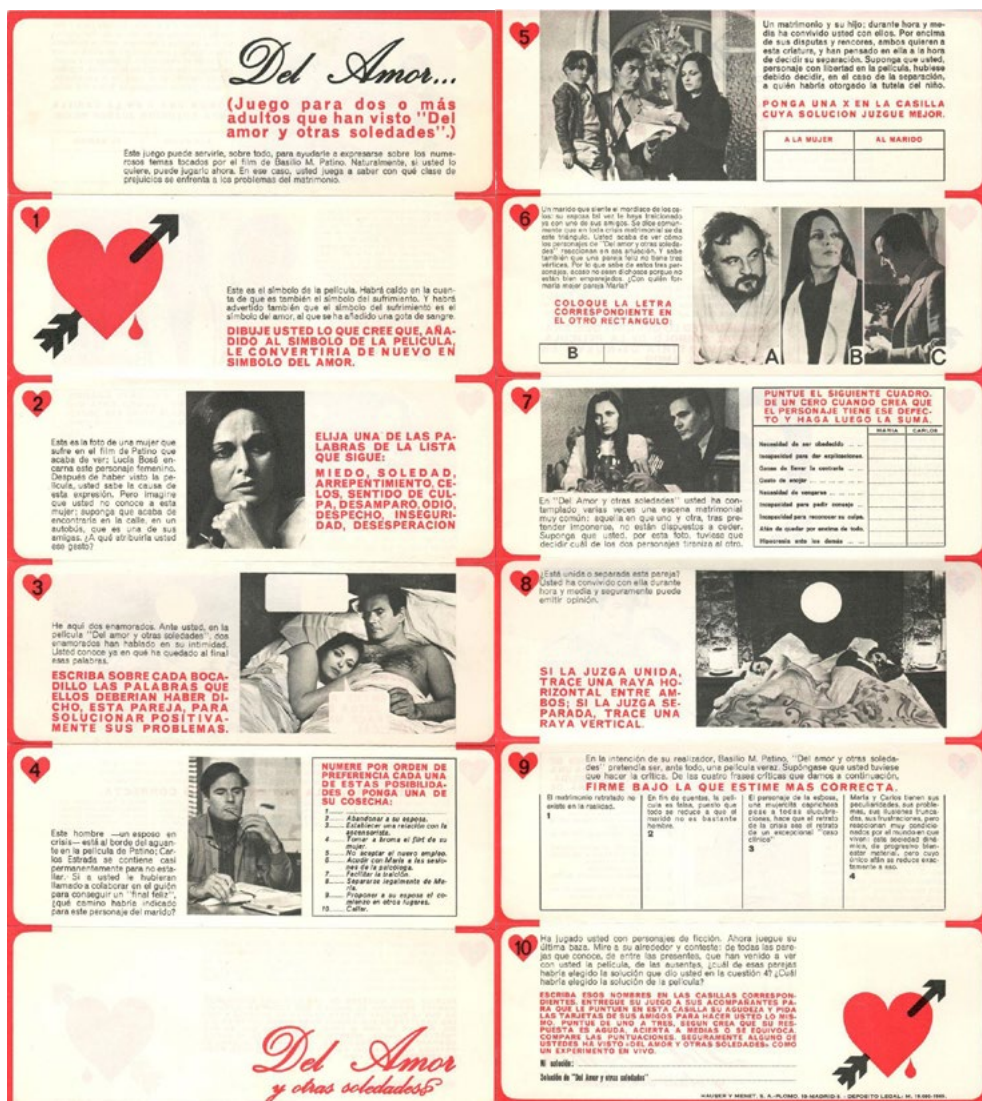


Figura 7. Juego desplegable entregado en el estreno de *Del amor y otras soledades*.

Conclusiones

Estas dos no son las únicas películas donde la separación –o el divorcio– son centrales en la obra de Bosé. Tal y como fue mencionado en la introducción, en 1969 realiza *Un invierno en Mallorca*, película dirigida por Jaime Camino en la que interpreta a la famosa escritora George Sand y su *affair* con Frédéric Chopin. Cuando al inicio de la película se refieren a Chopin como su marido, ella responde «El señor no es mi marido. Yo estoy divorciada. (...) Mi

marido y yo nos separamos hace muchos años». Tal y como estudia Purificació Mascarell (2024), Sand fue una de las escritoras que mejor retrató la opresión matrimonial femenina en la literatura, al haberla vivido en carne propia y al haber pedido el divorcio a su marido. Que Camino elija a Bosé como su protagonista para interpretar a Sand, de nuevo incide en la 'personificación' de la estrella: ella hará más realista la condición divorciada de su personaje. Especialmente, teniendo en cuenta que el director intentaba hablar de los problemas del presente a través de una historia del pasado, tal y como comenta en diferentes entrevistas¹⁰. Tal y como indica Roberto Liberatori (2019), tanto Jaime Camino como la Escola de Barcelona encontraron en Bosé una intérprete ideal, al evocar el neorrealismo italiano y ser una mujer moderna que rechazó las convenciones y reglas de vida burguesa, exponiéndose a críticas y a la desaprobación social con su separación.

La 'personificación' enfatiza

the actor's identity against the single role. The importance given to the actor's identity carries distinctive meanings between films, and personification has tended to be integral to the acting of film stars. It is because star acting is usually based on personification rather than impersonation that stars are so often criticized for not 'really' acting but for always 'playing themselves' (McDonald 1998, 32).

Sin embargo, Barry King matiza que la 'personificación' no implica «that the star just plays her persona in every role; rather, the persona is differentially activated in successive roles with the supposed qualities of the star inserted into a character» (2003, 47). Esto ocurre en la carrera de Bosé, donde su 'personificación' no implica una mala actuación o un encasillamiento en un tipo de personaje, sino un marcado compromiso político ligado a la reivindicación de la separación. En su vuelta a la pantalla, la estrella intenta construir una imagen 'progresista' –adjetivo con el que ella misma se identifica en prensa (Soto 1968)–, y mostrar la realidad de la separación que ella misma vivió a través de sus personajes forma parte de ello.

De ahí también su elección de trabajar con directores independientes y críticos, como es el caso de Pere Portabella y Basilio Martín Patino, pero también Marguerite Duras o Liliana Cavani. Tal y como indica su biógrafo Roberto Liberatori (2019), algo que sorprende de la vuelta de Lucía Bosé a la pantalla es la elección de films que realiza: de pequeño presupuesto, difíciles y comprometidos; muchas veces las primeras obras de sus directores. Así, se convierte en una «musa di un cinema sperimentale, controcorrente e anti commerciale»¹¹ (Liberatori 2019, 225). Como ella misma dice en sus memorias, «durante este período fui a la vez protagonista de 'historias femeninas', llamémosle así, originales hasta límites insospechados» (en Aranguren 2003, 131).

Si bien en esta vuelta a la pantalla tuvo que realizar films comerciales cercanos al cine de explotación en el género del terror, probablemente

motivados por factores económicos, realmente la elección de estos papeles en películas autorales e independientes demuestran la agencia de Bosé, reforzada continuamente en sus apariciones en prensa. En entrevistas, la actriz incide en su agencia a la hora de escoger sus papeles, como cuando explica que decide interpretar *Nocturno 29* por lo mucho que le interesó el guion y porque quería realizar ese papel de «mujer silenciosa y difícil»¹². Dice que podría haber vuelto al cine con directores de renombre, pero que realmente escogió a Portabella por su arte y sensibilidad extraordinaria (Alonso en Bosé 1968). En la entrevista que le concede *Fotogramas* a propósito del estreno de esta película, ella asevera que escogió volver a la pantalla con este film por motivos artísticos e interpretativos, no por su separación con Dominguín (ibid.). Afirma que con este film quería «hacer arte» y que le podía servir «para decir muchas cosas y quizá para enseñar algo» (Bosé 1968, 15). Lo mismo ocurre cuando la entrevistan en la misma revista en relación con *Del amor y otras soledades*, donde asegura con vehemencia que está cansada de que le digan que se interpreta a sí misma (Bosé 1969). Bosé decide alejarse de la ‘personificación’ en sus discursos, para reivindicar su agencia en su vuelta a la pantalla. De este modo, también alude en prensa a su «madurez» a la hora de tomar decisiones en este segundo momento de su carrera cinematográfica¹³.

Mientras la actriz decide no dar declaraciones personales en prensa sobre su separación o no asociar directamente sus films y su situación matrimonial, las películas que elige, sus personajes y su interpretación en pantalla, parecen hablar por sí mismas¹⁴. Parecen revelar realidades de su *star persona* y hablar de la propia realidad de Bosé, al darse una ‘personificación’ prácticamente total en sus personajes. El hecho de que la estrella pueda separarse en el año 1968, se debe en gran parte a su privilegio de clase y su posición social. No obstante, que Bosé encarne personajes que claman por la separación –y por el divorcio–, muestra ambos procesos del fin matrimonial como posibles –y reales– a las espectadoras de la época. La separación no es únicamente una trama de la ficción, sino que es una realidad que la actriz llevó a cabo y que, por ende, las espectadoras también podrían.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. 2019. *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Traducción Hugo Salas; presentación Nicolás Cuello. Buenos Aires: Caja Negra
- Aranguren Gárate, Begoña. 2003. *Lucia Bosé: Diva, divina*. Barcelona: Planeta
- Arbaiza Vilallonga, Mercedes. 2021. «El malestar de las mujeres en España (1956-1968)». «Mujeres en conflicto», dossier *Arenal: Revista de Historia de las Mujeres* 28(2): 415-445. <https://doi.org/10.30827/arenal.v28i2.11799>
- Bellido López, Adolfo. 1996. *Basilio Martín Patino: Un soplo de libertad*. En colaboración con Jesús Arranz Parra, Adolfo Bellido Ramos & Pedro Núñez Sabín. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana
- Berthier, Nancy. 1990. «La représentation des femmes dans le cinéma espagnol des années quarante». *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne* 11-12: 33-40. <https://n9.cl/aq6set>
- Bosé, Lucia. 1968. «Primera entrevista con Lucia Bosé, actriz: 'Empezar es duro, pero regresar es más difícil todavía'». Por Luis B. Alonso. *Fotogramas* 1016
- Bosé, Lucia. 1969. «Lucia Bosé: Segunda película en España». Entrevista por Sol Alameda. *Fotogramas* 1073
- Bosé, Lucia. 1972. *Poemas de Somosaguas*. Versión castellana, Terenci Moix. Madrid: Ediciones 99
- Bou Bou, Núria & Xavier Pérez i Torio, eds. 2018. *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra
- Bou Bou, Núria & Xavier Pérez i Torio, eds. 2022. *El deseo femenino en el cine español (1939-1975): Arquetipos y actrices*. Madrid: Cátedra
- Bueno González, Laura. 2020. «Libre te quiero, mujer». En *Basilio Martín Patino: Pasión por el juego*, edición a cargo de Ignacio Francia & Alberto Martín Expósito, 111-130. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Camporesi, Valeria. 2005. «Lucia Bosé: A star across borders». «Multiple and multiple-language versions III [Versions multiples III]», número monográfico *Cinéma Cie: Film and Media Studies Journal* 5(7): 142-158. <https://n9.cl/7pn7i3>
- Cerón Gómez, Juan Francisco. 1999. «Las paradojas de la censura: Muerte de un ciclista (1955), de Juan Antonio Bardem». «Los límites de la frontera: La coproducción en el cine espanyol; VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine», número monográfico *Cuadernos de la Academia* 5: 125-140. <https://n9.cl/h4lmm>
- Costa Delgado, Jorge. 1968. «Lucia Bosé, la actriz que necesita hacer cine». *El Adelantado de Segovia*, 16 abril
- De Lucas Abril, Gonzalo & Annalisa Mirizio. 2025. *Cuando las actrices soñaron la democracia*. Madrid: Cátedra

- Dyer, Richard. (1979) 2001. *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Traductor, Ana Buyreu Pasarisa. Barcelona: Paidós
- Evans, Jo. 2007. «Sex and the censors: The femme fatale in Juan Antonio Bardem's *Muerte de un ciclista*». *Screen* 48(3): 327-344. <https://doi.org/10.1093/screen/hjm033>
- Fanés, Félix [Ibáñez i Fanés]. 2008. *Pere Portabella: Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Pòrtic
- Friedan, Betty. (1963) 2016. *La mística de la feminidad*. Traducción de Magalí Martínez Solimán. Madrid: Cátedra
- García Fernández, Mónica. 2021. «La frígida y el donjuán: Sexualidad, género y nación en el cine y la cultura popular del tardofranquismo». *Bulletin of Spanish Studies* 98(3): 411-436. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1908723>
- García Fernández, Mónica. 2022. *Dos en una sola carne: Matrimonio, amor y sexualidad en la España franquista (1939-1975)*. Granada: Comares
- García Martínez, Alberto Nahum. 2005. «Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: Montaje, falsificación, metaficción y ensayo». Tesis Univ. de Navarra. <https://hdl.handle.net/10171/34244>
- Gil Gascón, Fátima. 2011. *Españolas en un país de ficción: La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Manganeses de la Lampreana, Zamora: Comunicación Social
- Gómez Mesa, Luis. 1969. «La vuelta al cine de Lucía Bosé, bien acogida por la prensa italiana». *Mediterráneo*, 30 ago.
- King, Barry. 1985. «Articulating stardom». *Screen* 26(5): 27-51. <https://doi.org/10.1093/screen/26.5.27>
- King, Barry. 2003. «Embodying an elastic self: The parametrics of contemporary stardom». En *Contemporary Hollywood stardom*, Thomas Austin & Martin Barker, eds., 45-61. London: Edward Arnold
- Liberatori, Roberto. 2019. *Lucia Bosè: Una biografia*. Roma: Sabinae
- Lomas Martínez, Santiago. 2023. *Diferentes: Estrellas queer transnacionales y cine musical durante el franquismo*. Berlín: Peter Lang
- Lopezarias Prieto, Germán. 1969. «Lucía Bosé, protagonista». *Pueblo*, 11 marzo
- Martín Gaité, Carmen. 1987. *Usos amorosos en la postguerra española*. Barcelona: Anagrama
- Martín Patino, Basilio. (1970) 2020. «Conversación con Basilio Martín Patino». Entrevista por Javier Maqua & Marcelino Villegas González. En *Basilio Martín Patino: Pasión por el juego*, exposición coord. por Ignacio Francia Sánchez & Alberto Martín Expósito. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Martínez Torres, Augusto. 1969. «Nocturno año 30: Introducción a Pedro Portabella». *Nuestro Cine* 91: 26-33. <https://n9.cl/siv7qs>
- Mascarell García, Purificació. 2024. *Como anillo al cuello: La opresión matrimonial en la literatura femenina*. Barcelona: Ariel

- McDonald, Paul. 1998. «Film acting». En *The Oxford guide to film studies*, edited by John Hill & Pamela Church Gibson; consultant editors Richard Dyer, E. Ann Kaplan & Paul Willemen, 30-35. Oxford: Oxford University
- Pérez Millán, Juan Antonio. 2002. *La memoria de los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Prólogo de Montxo Armendáriz. Valladolid: 47 Semana Internacional del Cine de Valladolid
- Portabella i Ràfols, Pere. 1968. «Entrevista a Pere Portabella» Por Maruja Torres. *Fotogramas* 1016
- Porto Rodríguez, Juan José. 1968. «Posible separación de Luis Miguel Dominguín y Lucia Bosé». *Baleares: Órgano de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, 17 ene.
- Pozo Page, Raúl del. 1968. «Lucia. 'No quiero ser feliz'». *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional*, 23 septiembre
- Rey Benito, Endika. 2013. «Acercamiento a Lucía Bosé a través de las obras de Michelangelo Antonioni y Juan Antonio Bardem». *Quaderns* 8: 73-80. <https://n9.cl/d4d8u>
- Rincón Díez, Aintzane. 2014. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales
- Soto, Mary Luz. 1968. «1968: La mujer, protagonista». *Libertad: Diario Nacional-Sindicalista*, 28 dic.
- Tébar López, Juan. 1969. «Basilio Martín Patino dirige a Lucia Bosé: *Del amor y otras soledades*». *Fotogramas* 1069
- Tolentino, Javier. 2023. *Basilio Martín Patino*. Madrid: Cátedra

Notas

- 1 Tal y como se indica en medios, a la hora de casarse ambos habían llegado al acuerdo de retirarse de sus oficios, pero únicamente Bosé lo cumplió, ya que Dominguín volvió a las plazas poco tiempo después de la boda (Costa 1968).
- 2 Cabe mencionar que, aunque estemos analizando películas autorales y no comerciales, utilizamos el concepto de “estrellato” y de *star image* porque la construcción de la imagen de Bosé seguía siendo la de una estrella en el cine independiente, tal y como demuestran sus múltiples apariciones en la prensa cinematográfica y del corazón. Además, a los directores autorales, como a Basilio Martín Patino, les preguntan en entrevistas qué consecuencias tiene trabajar con una gran estrella (Tébar 1969).
- 3 No se anunció en prensa hasta ya empezado el rodaje quién era el protagonista masculino. Se especuló que podría ser Fernando Fernán Gómez («Fernán Gómez-Lucía Bosé, en *Nocturno 29*». *El Adelantado de*

Segovia, 5 marzo 1968). Cabe mencionar que la elección de Mario Cabré como compañero de reparto de Bosé es de importancia. Su faceta de torero podría recordar directamente a Dominguín a los espectadores de esta película. Sin embargo, Cabré no únicamente fue torero, también fue un artista polifacético con numerosas inquietudes: fue actor de cine y teatro, guionista, poeta, presentador de televisión...

- 4 «Lucía Bosé y Luis Miguel: Pacto secreto». *Pueblo*, 7 feb. 1968. En algunas noticias se señalaba que la vuelta a la pantalla de Bosé sería junto a Bardem, probablemente por apelar a la memoria colectiva de los espectadores de *Muerte de un ciclista*.
- 5 El hecho de que un director independiente como Portabella escogiese a una estrella como Bosé como protagonista, no dejaba indiferente a la prensa. Una de las cuestiones que le preguntan es si el director eligió a la actriz o viceversa («Pedro Portabella: Casi un desconocido dirigirá a Lucía Bosé en su retorno al cine». *El Diario Palentino*, 8 marzo 1968). De alguna manera, los propios periodistas querían indagar hasta dónde llegaba la ‘personificación’ de Bosé en este film, cuánto había de ella misma en su papel.
- 6 Además, en 1968 se anunciaba en prensa que Bosé también haría una película dirigida por Joaquim Jordà –intérprete de *Del amor y otras soledades*– y guionizada por él mismo y por Maria Aurèlia Capmany, que llevaría por título *El jardín de los ángeles* («Oído en Bocaccio: Un nuevo papel para Lucía». *Fotogramas*, 19 jul. 1968), pero que finalmente no se llegó a realizar.
- 7 «La moral pública reclama el restablecimiento del divorcio» (traducción propia).
- 8 «Lucía Bosé y Luis Miguel: Pacto secreto». *Pueblo*, 7 feb. 1968
- 9 Publicidad de *Del amor y otras soledades*. *Pueblo*, 22 sept. 1969
- 10 «Ecos de la escena y de la pantalla». *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona*, 3 marzo 1969. Esto también se iba a dar en un proyecto que Bosé no llegó a realizar: la adaptación de *Madame Bovary* que iba a dirigir Mauro Bolognini. Bosé comentaba en entrevistas que Bolognini quería hacer una *Bovary* ‘1930’, mientras que ella quería interpretar o bien a una *Bovary* ‘siglo XIX’, o a una *Bovary* ‘hippy’. De nuevo, los periodistas detectaban un paralelismo entre la situación de *Madame Bovary*, mujer insatisfecha en su matrimonio que termina suicidándose, con la vida de Bosé (Pozo 1968).

- 11 «Musa de un cine experimental, contracorriente y anticomercial» (traducción propia).
- 12 «Lucía Bosé será la mujer silenciosa de *Nocturno 29*». *Baleares: Órgano de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, 14 feb. 1968. La película, además, parece inspirar la obra artística posterior de Bosé, ya que en su libro *Poemas de somosaguas* (1972, 100) tiene un poema que lleva por título «Nocturno 29», al que acompaña con una foto suya en Somosaguas mirando una escultura de su exmarido, y en el que habla de todo aquello por lo que tiene ganas de llorar. Entre ello, «lloro por el hoy / lloro por el mañana / lloro por nocturno 29 / y lloraré / mientras tenga ganas de llorar».
- 13 «Lucía Bosé: 'Por mis hijos renunciaría a todo'». *Pueblo*, 27 feb. 1968
- 14 En sus memorias, escritas por Begoña Aranguren (2003), sí que entra en detalles de lo tormentoso e infeliz de su matrimonio y del proceso de separación. Es de interés toda la narrativa que despliega a la hora de criticar el matrimonio y las injusticias ocurridas durante su separación: una actitud intimidatoria de Dominguín, que amenazaba con quitarle la custodia de sus hijos; un tribunal que en un primer momento le dio la custodia y la casa a él; unos amigos y conocidos que le recomendaban no separarse; la asignación de un tutor al cuidado de sus hijos que no les ofrecía protección...

(Artículo recibido: 12/09/2025; aceptado: 03/11/2025)

