

**Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español:
un estudio de caso**

JOSÉ OLMO CANO

2015. *Cuadernos de Etnomusicología* N°6

Palabras clave: Música y medios audiovisuales, Cine pop, *Megatón ye-yé*, Identidad española, Micky y Los Tonys, Música y política.

Keywords: *Music and audiovisual, Pop cinema, Megatón ye-yé, Spanish identity, Micky y Los Tonys, Music and politics.*

Cita recomendada:

Olmo, José. 2015. "Tradición y modernidad en los números musicales del cine pop español: un estudio de caso". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°6. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS NÚMEROS MUSICALES DEL CINE POP ESPAÑOL: UN ESTUDIO DE CASO

José Olmo Cano

Resumen

Durante la segunda mitad de los años sesenta del pasado siglo XX, se produce en España una serie de películas musicales protagonizadas por los conjuntos más populares entre la juventud de la época. En las actuaciones diegéticas que los conjuntos realizan en los diferentes metrajes en los que participan, podemos observar una serie de símbolos y estereotipos que resultan significativos por la combinación de los elementos tradicionales y modernos que en la obra audiovisual se producen. Analizar la hibridación entre estos elementos en una época de cambio de conciencia juvenil y apertura de la nación al exterior por parte del gobierno español, mientras que éste pretende mantener las costumbres y valores de los españoles inalterables, es el propósito de esta investigación. Para ello, tomaremos como objeto de estudio la película *Megatón ye-yé*, realizada en una época en la que la influencia de la música pop define los gustos de la juventud.

Palabras clave: Música y medios audiovisuales, Cine pop, *Megatón ye-yé*, Identidad española, Micky y Los Tonys, Música y política.

Abstract

During the second half of the sixties in Spain, a series of musical films, starring the most popular bands among youth of the time, was produced. Diegetic performances, in which the groups participated across various films, present a series of symbols and stereotypes that are significant, due to the combination of traditional and modern elements within the audiovisual framework. This study focuses on analyzing the hybridization of these elements in a time of change, when, on one hand, the youth self-awareness was increasing and the nation was becoming more open by the Spanish government, however, on the other, this government had the aimed to maintain Spanish customs and values

unalterable. To do that, in the investigation we will study a film, *Megatón ye-yé*, produced in a time when the influence of pop music defined the preferences of the youth.

Keywords: Music and audiovisual, Pop cinema, *Megatón ye-yé*, Spanish identity, Micky y Los Tonys, Music and politics.

Introducción

El presente artículo pretende desarrollar un análisis sobre los números musicales que, insertos en las películas del llamado cine pop durante el periodo del aperturismo franquista, nos ofrecen una interesante hibridación sociocultural al fundirse, en una misma secuencia, símbolos y estereotipos propios que la tradición española ha considerado, y considera, identificativos de su cultura, propios de su tradición; así como elementos modernos, como las músicas y las modas que procedían de Europa y Norteamérica. Esta hibridación resulta interesante porque no deja de ser producto de un conflicto de intereses por parte del régimen franquista que, tras el periodo de autarquía, se ve en la necesidad de dar lugar a la entrada de capital extranjero, y ve necesaria la apertura hacia mercados exteriores. El turismo suponía importantes sumas de capital, por lo que desde el Ministerio de Información y Turismo, con Manuel Fraga Iribarne desde 1962, se lanzó la campaña *Spain is different*. Esta diferencia se amparaba en la visión foránea de una España exótica y pintoresca “simbolizada en algunas costumbres populares, ritos y tradiciones presumiblemente andaluzas (toreo, procesiones de Semana Santa, flamenco), y no tanto en la idea de Castilla” (Alonso 2010: 214), pero al mismo tiempo, se pretendía una imagen de normalidad y modernidad de cara a una renovación de la imagen política, económica, social y cultural del país.

No obstante, la Administración se preocupó de marcar las diferencias entre la población nacional y la extranjera, a fin de conservar en aquella las costumbres y valores tradicionales de una España que Franco pretendía sumisa, inmutable (Viñuela 2010: 508). Fue la llegada masiva de turistas a lo largo de la década que nos ocupa, y la adopción de la música moderna que

llegaba desde el exterior, las que propiciaron un cambio de mentalidad entre los jóvenes que, ajenos a las represiones sufridas por sus padres durante la posguerra, se comparaban con sus figuras análogas europeas y aspiraban a equipararse a su estilo de vida despreocupada, hedonista, ociosa, consumista y libre. El enorme desarrollo económico que experimentó el país durante esta década, debido a la creciente industrialización y al mencionado turismo, motivó grandes transformaciones sociales que dieron lugar al surgimiento de una clase media mayoritaria, cuyos jóvenes motivaron un cambio, fundamentalmente, en las industrias del entretenimiento: música y cine.

Musicalmente, antes de la llegada de los nuevos ritmos afroamericanos a nuestro país, en España imperaba el bolero, la ranchera, el flamenco y la copla (Pardo 2005). Desde los últimos años de la década de los cincuenta, el rock and roll comenzaba a penetrar tímidamente en nuestras fronteras a través de artistas italianos, franceses y, principalmente, latinoamericanos. Figuras solistas como Adriano Celentano y Johnny Halliday con respecto a los países europeos aludidos, y grupos como Los Llopis y Los Teen Tops en cuanto que exponentes de los representantes latinoamericanos, no hacían sino una traducción de los éxitos del rock norteamericano a su propio idioma. La radio también jugaría un papel fundamental en la proliferación de esta nueva música. Ésta, sería difundida en primera instancia de forma regional a través de las emisoras instaladas en las bases militares de Morón, Rota, Torrejón de Ardoz y Zaragoza para, más tarde, difundirla a través de emisoras locales y nacionales mediante programas incipientes como *Europa Musical*, *Discomanía*, *Discomoder*, *Caravana Musical* o *Vuelo 605*, entre muchos otros, los cuales eran emitidos a través de Radio España de Barcelona, Cadena SER, La 97.7 (emisora independiente de la Comunidad Valenciana), La Voz de Madrid y Radio Peninsular (Pedrero 2000: 24-31). Los jóvenes comenzaron a interesarse por estos nuevos ritmos de carácter muy marcado y, en ocasiones, frenéticos, que les permitían bailar y disfrutar al compás del nuevo género. Los aficionados a esta música procedentes de familias con posibilidades económicas, comenzaron a comprar discos y a rodearse de material instrumental para imitar a sus nuevos ídolos. Breves actuaciones en institutos y

fiestas universitarias fueron los primeros pasos de unas bandas que cada vez tenían más presencia en Madrid, Barcelona y Valencia, fundamentalmente.

La juventud, ávida de estos nuevos ritmos, encontró su ámbito de expresión en los festivales de música moderna que se multiplicaban por aquel tiempo en nuestro país. Al margen de aquellos festivales de canción melódica que surgían a imitación del prestigioso festival italiano de San Remo, y que suponía un poderoso incentivo para el turismo, serían los diferentes colegios y universidades, primero, y teatros y emisoras radiofónicas, después, los que darían cabida a aquellos grupos de jóvenes que disfrutaban con el incipiente rock and roll que estaba emergiendo en nuestro país. Quizás el festival más importante y de mayor relevancia de aquel tiempo fueron las matinales del Circo Price; una propuesta de los hermanos Miguel Ángel y José Nieto (a la sazón, batería del grupo de rock Los Pekenikes), que comenzaría el 18 de noviembre de 1962, y que contaba con la participación de los grupos de rock más relevantes y/o prometedores del momento (Pardo 2005: 31). Esta iniciativa surgió como una forma de reunir a una juventud que vibraba con los ritmos del rock and roll, y como plataforma para dar a conocer a los conjuntos que ejecutaban esa música, presentándolos a los directivos de las casas discográficas y haciéndoles ver la calidad musical que los músicos españoles estaban alcanzando.

Al mismo tiempo que se celebraban estas sesiones musicales, en Liverpool, unos jóvenes estaban comenzando una prometedora carrera discográfica. Desde entonces, Los Beatles, con su música, marcaron las pautas de la modernidad juvenil y musical (Gámez 2011: 14), y dictaminaban hacia dónde debía dirigirse la música moderna, como era conocida entonces la música rock, y como nos referiremos a la misma a lo largo del presente trabajo. Este nuevo género musical, minoritario hasta entonces, alcanzaría cotas de popularidad inimaginables en poco tiempo. Los jóvenes británicos articularían una identidad propia, alrededor de la música y la moda desde donde se exportará al resto del mundo, erigiéndose Gran Bretaña como modelo cultural juvenil por excelencia (Irlles 1997: 12). En España, los adolescentes también quisieron seguir el modelo británico, sentirse jóvenes, libres, diferentes con respecto a sus mayores, y disfrutar de las formas culturales de ocio y de una

moda que los equiparaba a la juventud europea que veían en las revistas juveniles (*Ondas, Discóbolo, Fonorama, Fans y Mundo Joven*, entre otras) y en los programas de televisión (*Escala en Hi-Fi, Cancionero y Sonría, por favor*). Como vemos, ante este panorama, y en relación con lo dicho en párrafos precedentes, la intención del régimen de mantener unas costumbres y unos valores tradicionales propios de la nación, distaba mucho de la realidad sociocultural que se vivía en aquellos años del “desarrollismo”.

En lo que al cine respecta, hay que decir que este fue uno de los medios predilectos del régimen en cuanto que plataforma propagandística de los principios del gobierno. Virginia Sánchez, en su tesis doctoral, apunta que los cineastas, hasta prácticamente la década de los sesenta, ya fuera por la propia convicción o “por la necesidad de trabajar” (Sánchez 2013: 72), se ajustaron a los fundamentos básicos del cine oficial, en el que se encuentra el cine musical, “uno de los favoritos por el régimen para plasmar su ideología y mostrar la imagen arquetípica de España” (Sánchez 2013: 77). Un tipo de cine que, durante la década de los sesenta, según afirma Joaquín López, tuvo por parte del gobierno “un creciente apoyo [...], cimentado fundamentalmente en la apertura al mercado exterior y a las coproducciones” (López 2013: 34). El cine folclórico, que continúa su producción desde su origen en los días de la segunda república, y el cine con niño en menor medida, “son películas que hacen uso de los elementos tradicionales que configuraron los rasgos identitarios de lo español con profusión” (Alonso 2010: 193). Paralelamente a este, surge otro tipo de cine con los nuevos ídolos de la juventud del momento, como el Dúo Dinámico, cuyos elementos de modernidad se encuentran dentro de lo digerible por el sistema, aunque inician el fenómeno fan en nuestro país, no cuentan con un público masivo, y las producciones en las que se insertan no dejan de ser películas costumbristas que se amoldan a los ideales del gobierno.

En el ecuador de la década, ante el fenómeno social y musical que estaban fomentando, sobre todo, Los Beatles, en España comienzan a surgir conjuntos musicales que se convierten, cada vez más, en fenómenos masivos, articuladores de una modernidad que, entre la juventud, pretende liberarse de

las ataduras que le vienen impuestas desde el gobierno, lo que supone un desafío para el régimen que, recordemos, quería seguir manteniendo las costumbres y valores tradicionales de antaño. Ante esta ingente proliferación de grupos¹, y a tenor de los rendimientos en taquilla de las producciones cinematográficas del cuarteto de Liverpool, las industrias discográfica y cinematográfica no dudarán en reclamar la presencia de estas bandas para contribuir a su difusión mediante unas producciones destinadas de forma exclusiva a un público juvenil, que encontraba en el protagonismo de sus conjuntos predilectos en las películas un poderoso incentivo para acudir a las salas de cine (Fraile 2013: 45).

Estas consideraciones iniciales son las que nos llevan a indagar en los números musicales de estas películas, las cuales se dirigen a un público joven, y se equiparan a las modernas producciones cinematográficas que muestran las grandes metrópolis europeas y norteamericanas. En determinadas secuencias musicales, a pesar de la modernidad manifiesta tanto en lo musical, como en lo formal y en lo estético, aparecen unos símbolos y unos estereotipos que dan lugar a un exceso de connotación nacionalista que no pasa desapercibido. El producto audiovisual híbrido resultante, hace explícita una clara confrontación entre tradición y modernidad que nos plantea una serie de cuestiones: ¿Qué representan estos números musicales? ¿Cómo se presentan? ¿Qué significados se extraen de sus puestas en escena? ¿Por qué deben aparecer ciertos símbolos nacionales en una película destinada a un público juvenil? ¿El interés comercial de las canciones determina una puesta en escena concreta al jugar con la ventaja de saberse exitosa? Estas son las cuestiones a las que pretenderemos dar respuesta a lo largo de esta investigación.

El periodo en el que nos centramos (la segunda mitad de la década de los sesenta), viene marcado por la producción de una gran cantidad de películas en respuesta al creciente interés que por los conjuntos había en esos años. A pesar de que encontramos manifestaciones como las que nos ocupan en otro tipo de cine, ya sea drama como en la película *Último encuentro*

¹ Advierte Celsa Alonso en su artículo "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión", publicado en el número 10 de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, que en el número 17 de la revista *Fonorama*, publicado en octubre de 1965, viene reflejado un censo "que superaba los 900 conjuntos distribuidos por casi todas las ciudades españolas" (p. 234).

(Antonio Eceiza, 1966) o comedia como en *La ciudad no es para mí* y *Abuelo made in Spain*, ambas dirigidas por Pedro Lazaga en 1965 y 1969, respectivamente, nos limitaremos en el presente trabajo a las muestras contenidas en las películas musicales protagonizadas por conjuntos, concretamente en este caso, al metraje dirigido por Jesús Yagüe y protagonizada por el conjunto Micky y Los Tonys en 1965, *Megatón ye-yé*, dejando al margen las que se centran en solistas, o aquellas en las que los grupos no son los protagonistas.

El cine pop que en torno a los grupos se articula, es considerado una creación banal, fundamentalmente de carácter comercial y de guion poco elaborado, una mera excusa para la difusión de un conjunto musical determinado entre los jóvenes melómanos, motivado por los intereses económicos de las industrias discográfica y cinematográfica. No obstante, partimos de la hipótesis de que estas películas musicales, de apariencia inocua, se encuentran altamente politizadas. Se trata de un cine en el que, al igual que ocurre con las películas destinadas a todos los públicos, se producen confrontaciones entre la tradición y la modernidad, en torno a la que se debatía el régimen franquista en esos años del aperturismo, lo que dio lugar a una hibridación entre la música popular juvenil cargada de connotaciones que llegaba desde Gran Bretaña y América como elemento moderno, y el casticismo y valores propios que propone el gobierno como símbolo de identidad cultural. Asimismo, los números musicales en los que se producen dichas hibridaciones, generan significados ideológicos que, a un tiempo, se complementan y se contradicen.

Megatón ye-yé

Una vez llegados a este punto, nuestro interés recae en la película *Megatón ye-yé*, dirigida por Jesús Yagüe y protagonizada por Micky y Los Tonys en 1965. Para abordar su estudio, en primer lugar, introduciremos el recorrido del grupo para contextualizar el film dentro de su trayectoria. Seguidamente, incidiremos en aquellos aspectos relativos a la película que nos permitan conocer su valor estético, histórico, musical, social y cultural para,

más tarde, describir y analizar la secuencia musical objeto de nuestro interés, a través de la cual, podremos examinar las relaciones entre tradición y modernidad que se establecen en la secuencia.

Los Tonys fue un conjunto pionero del rock español formado en Madrid en 1960. El grupo comenzó a desarrollar experiencia en la ejecución de la llamada “música moderna” mientras interpretaban versiones de los temas de rock and roll de mayor éxito que llegaban desde Norteamérica, así como en las actuaciones en directo que llevaban a cabo en el prestigioso hotel Castellana Hilton de Madrid, en el cine Alcalá Palace y en las bases americanas de Torrejón y Zaragoza cuando todavía eran sólo unos adolescentes. Como muchos otros grupos jóvenes de la época, también actuaban en colegios mayores, institutos y universidades, pero no sería hasta su concierto en la primera sesión de las históricas matinales del circo Price, a las que anteriormente aludimos, cuando el conjunto consigue obtener cierta repercusión en la capital. El público elogiaba el potencial rítmico que desprendía el grupo, al que se unía el buen humor y las contorsiones que realizaba Miguel Ángel Carreño, alias Micky, sobre el escenario, lo que le hizo ganarse la denominación de “el hombre de goma”. En 1963, la discográfica Zafiro les ofrece la oportunidad de grabar su primer Ep. Acto seguido, establecida la figura de Micky como imagen del grupo por su carácter de líder carismático, el quinteto pasaría a denominarse, desde entonces, como Micky y Los Tonys.

En 1964 el grupo cuenta ya con una legión de seguidores en la capital del Estado. Su capacidad de convocatoria consigue atestar los clubs en los que el conjunto aparece. Este éxito creciente será el que propicie la aparición de la formación en la película *Megatón ye-yé*, debut cinematográfico del director Jesús Yagüe, donde los principales protagonistas serán Micky y Juan Erasmo “Mochi”², cuyas actuaciones serán apoyadas, en ambos casos, por Los Tonys. En el film se presentan dos historias interrelacionadas. Por una parte, cuenta la historia de amor entre el cantante melódico Juan y Elena, una chica de

² Juan Erasmo Mochi era un rostro conocido de la época. Un cantante español que, junto con otras figuras del mundo artístico como María José Goyanes, que también participa en *Megatón ye-yé* asumiendo el papel de Elena, presentaban *Escala en Hi-Fi*, un espacio musical emitido por Televisión Española desde 1961 hasta 1967, en el que los presentadores cantaban en *play-back* los temas de música moderna más exitosos del momento.

provincias, estudiante en Madrid, que se marcha un trimestre a París para aprender francés. En su ausencia, Juan conocerá a Isabel, hija de un productor de cine, con la que comenzará una relación. Por otra parte, se desarrolla la historia de Juan y el conjunto Micky y Los Tonys, cuyas aspiraciones por convertirse en estrellas de la música moderna les llevará a presentarse a diversos concursos de la canción, con el fin de conseguir un contrato con algún sello discográfico y lograr difundir su música a través de los diferentes medios de comunicación, incurriendo en el mundo del cine por mediación de Isabel.

Este largometraje, deudor de la estética audiovisual que exhibía el film de The Beatles *¡Qué noche la de aquel día!*, dirigido por Richard Lester en 1964, presentaba, en palabras de Eduardo Viñuela (2010: 510), “elementos innovadores en su estética y en los planteamientos narrativos”, mostrando “una estética pop insólita en la cinematografía española” (Irlés 1997: 64). La popularidad de la música extranjera en nuestro país, la recreación de los concursos de grupos (seña de identidad de su tiempo), el entusiasmo de los jóvenes por estas nuevas tendencias musicales y espectáculos, la ruptura generacional entre los adolescentes y sus mayores, así como sus deseos de libertad, son algunos de los aspectos de la época reflejados en la película (Otaola 2012: 8). Esta forma de proceder, plasmando en la pantalla cuestiones relativas a la juventud del momento, también sitúa la cinta a la estela de las realizaciones del director norteamericano, en las cuales, según afirma el crítico cinematográfico Carlos Rodríguez en la revista *Nuestro Cine* (Rodríguez 1968: 27), la problemática de la juventud es un “claro eje de la obra de Lester, con Beatles o sin ellos”. Estamos, por tanto, ante una producción vanguardista con aspiraciones internacionales, como hace patente el hecho de que fuera presentada al XIII Festival Internacional de San Sebastián que tuvo lugar en 1965 (Monleón 1965: 12-13).

En lo que a la música respecta, las canciones que aparecen en la película fueron obras originales compuestas por los protagonistas de la misma, a excepción de “Zorongo gitano”, la cual constituye el objeto de nuestro análisis por la simbiosis que de elementos tradicionales españoles y modernos europeos y americanos encontramos en su manifestación como elemento

audiovisual, el cual abordaremos más adelante. Si centramos nuestra atención en el conjunto musical, cabe destacar la gran popularidad que el grupo obtuvo a nivel nacional tras el estreno del film, en el que interpretaban canciones consonantes con el garaje rock de los primeros The Kinks y The Animals³, definido por un sonido “sucio”, sin pulir, que en España igualmente determinaba el estilo de Los Shakers, los cuales también hacen acto de presencia en *Megatón ye-yé* interpretando “Sulpher soap”.

“Zorongo gitano” es una canción popular andaluza recogida, armonizada e interpretada por Federico García Lorca al piano y por La Argentinita en la voz, contenida en la *Colección de canciones populares españolas* que ambos grabaron en 1931. Micky y Los Tonys grabaron una versión instrumental de este tema que publicaron en 1964, con el que obtuvieron notables beneficios comerciales. Junto a este, otras canciones populares fueron versionadas, grabadas y publicadas ese año, como “Cielito lindo”, “La luna y el toro”, “La cucaracha”, “Malagueña” y “Guadalajara”, siguiendo la moda nacional e internacional del momento de adaptar el cancionero popular a los nuevos ritmos.

En los albores de la década de los sesenta, en Norteamérica y Gran Bretaña, se inició un movimiento musical que consistía en la recuperación de tradicionales melodías populares para su adaptación a los nuevos ritmos favorecidos por el rock and roll. Estas versiones de carácter instrumental fueron abanderadas, principalmente, por grupos como Johnny and The Hurricanes y The Shadows, cuyos temas “Red river rock” en el caso de los primeros, y la célebre “Apache” por parte de los segundos, se convirtieron en piezas consagradas por los grupos musicales juveniles que en la época estaban surgiendo. En el caso particular de España, es preciso destacar que, si bien nuestro país se encontraba políticamente aislado, cultural y musicalmente estaba al día de las nuevas tendencias en boga en el extranjero. De esta manera podemos observar cómo, en 1961, el primer conjunto de rock and roll español, Los Estudiantes, publicaban adaptaciones instrumentales del chotis “Madrid” y versionaban la distinguida adaptación de The Shadows,

³ Conjuntos británicos, junto con The Beatles y The Rolling Stones, que se establecían como algunas de las referencias de los grupos de rock españoles. El conjunto Micky y Los Tonys grabó una versión de la popular “The house of the rising sun” que interpretaban The Animals, y fueron sus teloneros en la visita que a España hizo este grupo en 1965.

anteriormente mencionada. De igual manera, en ese mismo año, Los 4 Jets publicaban un Ep con el sello Polydor que contenía una versión de la canción que en este trabajo nos ocupa, “Zorongo”.

No obstante, las versiones de las adaptaciones instrumentales extranjeras supusieron una corriente importante en estos primeros años de 1960. Era un periodo de aprendizaje, de asimilación de la nueva música para la mayor parte de los nuevos conjuntos y de las casas discográficas (centradas hasta entonces en el bolero, la ranchera, la copla, el flamenco, la llamada canción mediterránea...), que no confiaban en el quehacer de los grupos nacionales, por lo que se les imponía la adaptación de éxitos extranjeros como ocurría con el repertorio vocal. A todo esto hay que añadir, que el repertorio de The Shadows marcaba la modernidad europea y, de acuerdo a las apreciaciones de Gerardo Irlés:

Por una parte, el instrumental evitaba cantar y tropezar con el inglés. Por otra, la guitarra eléctrica líder del sonido Shadows y equivalentes, suponía una cierta familiaridad para los músicos de nuestro país habituados al manejo de la guitarra española, ensayando piezas de Tárrega y el maestro Rodrigo, aunque inicialmente la usaran como integrantes de una rondalla folclórica de Falange o en una tuna universitaria. (Irlés 1997: 65)

Esta tendencia cambió radicalmente en 1964 con la grabación, por parte del conjunto instrumental Los Pekenikes, del tema popular “Los cuatro muleros”. Este tema, contenido en la *Colección de canciones populares españolas* de García Lorca, fue producto del encargo del realizador de televisión Fernando García de la Vega al grupo, con el fin de servir como sintonía de cabecera para uno de los espacios que conformaban el programa musical *Escala en Hi-Fi*. El tema se estableció como el primer gran éxito del grupo, el cual tuvo una fuerte difusión y una extraordinaria acogida, y supuso un punto de inflexión en lo que a la adaptación del repertorio popular español se refiere, imitando la tendencia que se desarrollaba en otros países con sus respectivas músicas tradicionales, y facilitando a las formaciones nacionales la grabación de los temas genuinamente españoles.

Piezas como “El vito”, grabada por Los Pekenikes y Los Flaps; “Los campanilleros”, de Los Sonor, que también hicieron lo propio con “Los cuatro muleros”; “Don Quijote”, de Los Estudiantes y Los Continentales; y las arriba mencionadas del conjunto que nos ocupa, entre las que se encuentra, como recordamos, “Zorongo gitano”, son algunos de los éxitos que se dieron en 1964. Esta tendencia continuaría en alza durante el año siguiente, cuando Los Relámpagos se convirtieron en el grupo “versionador” por excelencia de los temas tradicionales españoles. “Dos cruces”, “Seguidillas”, “Noches de Andalucía”, o la sardana “Nit de llampecs”, con la que alcanzaron el éxito, fueron algunas de las adaptaciones que llevaron a cabo.

Pero no era esta una mera cuestión de gusto y moda. Este quehacer musical vino asimismo derivado por una suerte de nacionalismo que, fundamentalmente desde la prensa, abogaba por una música moderna española, apoyada, principalmente, por el sello Novola, división de Zafiro para el impulso de la música moderna española destinada a un público joven (Alonso 2010: 221), y por la revista musical *Fonorama*, creada a partir del mismo propósito. Según recoge Paloma Otaola en su artículo “Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60”, en el número 6 de *Fonorama*, Miguel Ángel Nieto, desde el editorial de la revista, hace un llamamiento a los nuevos grupos en el que proclama una música “en español y a la española” (Otaola 2012: 174), que parece tornarse realidad meses más tarde. De este modo, en el número 10 de dicha revista, el cual fue publicado en diciembre de ese mismo año, se hace manifiesto el nacimiento de un sonido propiamente español, según escribe Paloma Otaola:

El artículo hace referencia a *Los cuatro muleros* y *El Vito* de los Pekenikes y otros temas salidos recientemente: *Guadalajara* de los Tonys, *Zorongo gitano* de los Jets⁴, *Campanilleros* de los Sonor. Lo que es más importante, *Fonorama* felicita a los grupos que introducen este *spanish sound* y promete dar publicidad a las nuevas creaciones que respondan a esta categoría. (Otaola 2012: 174)

A modo de recapitulación, estamos en condiciones de afirmar que, la búsqueda del sonido español y su integración en los ritmos modernos

⁴ Como mencionamos anteriormente, esta canción fue publicada en 1961 por el conjunto, conocido entonces como Los 4 Jets.

extranjeros, motivados por la moda, primero, y un sentimiento nacional después, la popularidad de la que en estos años disfrutaban estas adaptaciones a nivel nacional e internacional, el éxito que supuso “Zorongo gitano”, y la popularidad del conjunto liderado por el carismático Micky, propiciaron la incursión de dicha canción en el film de Jesús Yagüe. Un metraje de carácter innovador en la línea de las producciones de Richard Lester que, además, refleja la modernidad musical española en un momento en el que, en palabras de Celsa Alonso, “el contexto musical global español está marcado por la puesta al día con la música europea”, donde “los valores de modernidad y normalidad estaban en alza, dentro de un orden dirigible por el sistema” (Alonso 2005: 231-232).

Dicho esto, y centrándonos en el número musical⁵ objeto de nuestro interés, es preciso destacar que no tiene justificación alguna; su interpretación se da a raíz de la pretensión de Fernando Argenta, guitarra rítmica del conjunto, por saber si la guitarra española que porta una turista italiana es “macho o hembra”. La secuencia se localiza en un autobús turístico, lleno de turistas extranjeros, donde se hace explícita esta identificación al mostrar cómo los integrantes del grupo pretenden iniciar una conversación con sus respectivos compañeros de asiento. Por otra parte, la cámara también hace hincapié, con primeros planos, en las personas de color que en el autocar se encuentran. Paralelamente, la guía turística va informando sobre el lugar en el que se hallan: las montañas de Guadarrama, cuya información relativa al paisaje, del que se muestran algunas imágenes, se da en español, inglés y francés. De esta manera se muestra y fomenta el turismo que desde 1962, con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo, se logró impulsar. Así mismo, este hecho viene propiciado, con toda seguridad, por la orden del 10 de febrero de 1965, publicada por el mencionado ministerio, donde se establece:

La frecuencia con la que el paisaje español viene utilizándose en la localización de películas cinematográficas, tanto españolas como extranjeras, y la difusión que las

⁵ Puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=RcD1LBPzEPk> [Consulta: 07/07/2014]

mismas alcanzan en el mundo, aconsejan dictar normas que aseguren el conocimiento de la localización de tales paisajes por los espectadores de todos los países, como además es justo para la mejor información de los públicos. (Film Ideal 1965: 183)

Comienza la canción a raíz de un rasgueo en la guitarra española (Sol#) por parte de Fernando Argenta, lo que hace que, de inmediato, Micky comience a cantar, en *play-back*, dos coplas de “Zorongo gitano”. En la primera se interpreta “Veinticuatro horas tiene el día / veinticuatro horas tiene el día / si tuviera veinticinco / una más yo te querría”, con acompañamiento de acordes, los cuales imprimen un marcado carácter andaluz a la pieza en los dos últimos versos de la copla, en los que el acompañamiento se basa en una cadencia andaluza que viene dada por el tetracordo frigio descendente Do#-Si-La-Sol# que será recurrente a lo largo de la canción. En la segunda copla se entona “La luna es un pozo chico / las flores no valen nada / lo que valen son tus brazos / cuando de noche me abrazan”, en esta ocasión, con la guitarra realizando arpeggios. El cantante dirige sus palabras a la turista inglesa que tiene a su izquierda en el autobús donde viajan. La cámara recoge principalmente un primer plano de Micky y la turista extranjera, plano en el que se intercalan brevemente imágenes de Fernando Argenta tocando la guitarra rítmica y de Tony del Corral a la guitarra solista.

Acto seguido, comienza la canción en clave instrumental. Se trata de la grabación conocida por el público, aquella editada por el sello Zafiro el año anterior. Con su irrupción, Micky se levanta de su asiento para iniciar un palmeo que continuarán los demás pasajeros del vehículo mientras el vocalista baila de forma burlesca al ritmo de la canción, contorsionándose como acostumbraba a realizar en sus actuaciones en vivo, y por las cuales era conocido. Durante la ejecución instrumental de tres coplas, la cámara se centra en Micky del que recoge un plano americano, que alterna con primeros planos de los pasajeros del autobús disfrutando de la improvisada actuación. Estos primeros planos son significativos, ya que muestran a personas de procedencia diversa que el espectador puede identificar por sus rasgos, así como por los comentarios explícitos que sobre su origen se recogen en las secuencias previas al número musical, como anteriormente indicamos.

Con la interpretación de una nueva copla, Micky desaparece de escena para dejar el protagonismo a Isabel, la cual se levanta de su asiento palmeando, e inicia el braceo y los movimientos de manos y muñecas propios del baile flamenco de la mujer. A continuación, una mano impersonal le facilita una montera, típica de la indumentaria torera, que coloca sobre su cabeza para seguir palmeando. Aparece Miguel Ángel Carreño de nuevo en escena, tras Isabel y, después de colocarse unas gafas de sol mientras la música cesa unos segundos en beneficio de la sección rítmica, ambos protagonistas de la canción retoman el baile. Isabel retoma el braceo y el movimiento de manos y muñecas, mientras Micky continua con su jocosa y convulsiva coreografía, a la vez que retoma los versos de la canción con los que introdujo el tema, insertándolos en la versión instrumental, aunque, en esta ocasión, con un orden inverso. Entre ambas coplas, se intercala una instrumental en la que los protagonistas interactúan con el baile.

La luna es un pozo chico,
Las flores no valen nada,
Lo que valen son tus brazos
Cuando de noche me abrazan.

Veinticuatro horas tiene el día,
Veinticuatro horas tiene el día,
Si tuviera veinticinco,
Una más yo te querría.

Con el fin de los versos, Micky, en el centro del autobús, toma asiento para dejar, nuevamente, un protagonismo fugaz a Isabel. La cámara muestra un plano general de la carretera por la que circula el colectivo, en la que se exhibe una arboleda nevada para mostrar, a continuación, algunos primeros planos de Tony del Corral tañendo la guitarra española, y de un turista y el cantante Mochi disfrutando del espectáculo que se está desarrollando. Un plano americano vuelve a mostrar el baile flamenco de Isabel, así como el interés y la participación en el espectáculo de los usuarios foráneos que viajan en el autobús, acompañando la canción y el baile con palmas. Estos primeros planos darán paso a un plano general que, mediante una panorámica horizontal, muestra al vehículo circulando por la Sierra de Guadarrama, así como su paisaje. Simultáneamente a este cambio de plano, la música se vuelve lejana al disminuir súbitamente su intensidad. De esta manera se crea la sensación de estar escuchando la música que suena en el interior del autocar

desde fuera, en un plano auditivo secundario, que dota a la secuencia de un realismo convincente mientras cadencia la obra.

Llegados a este punto, entraremos en el análisis de los elementos que convergen en la secuencia descrita. En primer lugar hemos de destacar que en el comienzo del número musical, la canción posee una función diegética. La interpretación vocal de “Zorongo gitano” por parte de Micky, mientras es acompañado a la guitarra española por Fernando Argenta, así lo determina. No obstante, con el arranque de la canción instrumental, que sabemos preexistente, el número se torna en una falsa diégesis. De esta manera podemos percibir una guitarra eléctrica que ejecuta la melodía, un bajo y una batería que, como sabemos, no tienen presencia alguna en las imágenes descritas.

De las canciones que conforman la banda sonora musical de la película, “Zorongo gitano” es la única que ofrece una sonoridad propiamente española, si atendemos a la consideración del estereotipo sonoro que dentro y fuera de nuestras fronteras se ha dispuesto. Es, por tanto, el número musical idóneo para que el régimen franquista haga exaltación de los valores nacionales que fomentaba, bajo el propósito de dotar a la población de una identidad cultural homogénea y específica, con el propósito de erradicar los movimientos regionalistas que no comulgaban con la política centralista del general Franco, como era el caso de Andalucía. Esta región reivindicaba una cultura diferenciada con respecto al resto de España, alentada por el pasado multicultural del que se había beneficiado hasta 1492, en el que se produjo la conquista del reino de Granada. De manera que, mediante la apropiación y manipulación de los diferentes símbolos identitarios, el dictador pretende construir una “una identidad que pudiera resultar lo bastante atractiva para seducir a los turistas y lo bastante centralizada para poder manipularla cuando fuese necesario promover el interés nacional” (Washabaugh 2005: 44).

Probablemente, lo más llamativo del número musical al que nos enfrentamos, sea la conjunción que del baile flamenco y la música tradicional andaluza se hace en la secuencia. Puesto que el zorongo no es un palo del flamenco. Por tanto, estamos ante una hibridación de la música moderna que los conjuntos de jóvenes músicos habían adoptado desde hacía poco más de

un lustro, de la canción popular andaluza y del baile flamenco. De esta manera se reformula, como afirma Castro de Paz en relación al cine español de la posguerra, “sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular” (López 2013: 36). Una combinación genuina que refleja la modernidad y la tradición, la apertura de la nación al exterior y el refuerzo de los valores castizos que nos son propios, así como la pretendida andalucización de España en el proceso de “homogeneización cultural y centralización social” (López 2013: 36).

Como hemos indicado, resulta revelador el hecho de que la canción, sin ser un tema flamenco, esté acompañada de un baile que evidencia un marcado carácter propio de este arte. Aunque no se aprecia una estructura fija en lo que al baile de la película se refiere, sí que podemos establecer relaciones, de acuerdo a una serie de elementos comunes, entre la coreografía que vemos en el vídeo y el marco estructural preestablecido del baile flamenco (Berlanga 2014): salida, letras, falseta y escobilla. Si consideramos estas fases o secciones, podemos observar, cómo la secuencia que nos ocupa, comienza con un acorde de Sol# en la guitarra española, que da paso a la primera parte cantada por Micky acompañado por la guitarra, primero con acordes y más tarde con arpegios. Podemos asociar estas dos primeras fases con la “salida” y las “letras”.

A continuación, se inicia el equivalente a la conocida como “falseta”, en el que Micky comienza a bailar de manera espontánea y festiva para comenzar, seguidamente, la falseta de la guitarra. Una “frase melódica o floreo que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla”⁶. La línea melódica se torna protagonista, al ser interpretada, en este caso, por la guitarra eléctrica de Tony del Corral. Esta ejecución instrumental, junto con los bailes y palmeos de Micky e Isabel, funciona como una suerte de “escobilla”⁷, la cual se define como una sección del baile flamenco caracterizada por el zapateado del bailar, con el que se luce, y que puede ser acompañado por guitarra y/o percusión.

⁶ “Falseta” en *Diccionario de la Lengua Española* [Consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=falseta>

⁷ “Escobilla” en *Flamenco-world* [Consulta: 19/06/2014]. Disponible en: <https://www.flamenco-world.com/magazine/definiciones/eescobill2.htm>

Acto seguido, se efectúa la segunda letra y se da paso de nuevo a lo que, como dijimos anteriormente, podríamos considerar “escobilla”, en el que los protagonistas siguen desarrollando esta especie de pseudo baile flamenco al que nos referimos, mientras son adornados por el punteo de la guitarra eléctrica y el acompañamiento por parte de la guitarra española y las palmas de los viajeros que en el improvisado escenario se encuentran. Hacia el final del vídeo, con la incidencia de la cámara en el paisaje por el que circula el autobús, se omite al espectador la conclusión del espectáculo. De acuerdo a los pasos considerados, a la capacidad rítmica de la canción, y a la actitud jubilosa y desenvuelta de los protagonistas, la secuencia nos evoca la recreación de una alegría, mostrando al público extranjero y potencial turista, lo exótico y pintoresco de la España que en su imaginario colectivo radica.

Se hace patente, a raíz de lo ya expuesto, la acentuada impronta publicitaria que desprende el número musical. Esta pintoresca propuesta viene motivada por la idea de la diferencia, subrayada por el eslogan *Spain is different* que se promovió desde el ministerio de Fraga Iribarne, y al que continuó “la promoción de la diversidad regional” (Alonso 2010: 214) con el folleto *Spain for you*. De acuerdo a ello, se muestran las costumbres que el régimen quería fomentar como españolas, y se muestra la diversión como estímulo para la llegada de nuevas divisas. Los planos de los diferentes turistas que se recogen durante la actuación en el autobús disfrutando del improvisado espectáculo, no es sino un reclamo a los posibles turistas sobre las experiencias de las que pueden disfrutar en nuestra nación. A este respecto, Rafael Abella comenta que “la necesidad de promover la diversión era hecho que estimulaba a las villas con influjo turístico, con el fin de atraer y distraer al mayor número de gente” (Abella 1985: 176).

En lo que a lo musical respecta, como anteriormente comentamos, las versiones instrumentales de temas populares estaban en boga en la época. La inserción de un número musical que cuenta con una canción en consonancia con lo que se realizaba en Estados Unidos y Europa busca una homologación cultural a nivel internacional, fomentando, además, la idea de pluralidad regional. Sin embargo, en la película, esta canción aparece con una parte cantada, al margen de la introducción que se realiza, previa a al tema

instrumental, como manera de informar sobre el origen de la canción, distinguiendo su carácter español del resto de adaptaciones foráneas. La introducción de la letra en la pista instrumental, podría atender al propósito de que forme parte de la estructura flamenca que analizamos anteriormente, actuando como sucedáneo del cante flamenco que acompaña al baile descrito. En lo referente a lo explícito de la obra de García Lorca, cabe comentar que, con el inicio de la década de los sesenta, la figura del poeta granadino se pone en valor dentro de nuestras fronteras por vez primera desde el estallido de la Guerra Civil. Los estrenos de algunas de sus obras teatrales como *Yerma* y *La zapatera prodigiosa* en 1960, *Bodas de sangre* en 1962 y *La casa de Bernarda Alba* en 1964, son un indicador de la política liberalizadora del régimen en estos años. La profesora del CSIC, Francisca Vilches de Frutos, a este respecto afirma:

La paulatina aplicación de los acuerdos del Plan Marshall estaba dejando su huella en la política española y ni siquiera los críticos más conservadores se sustrajeron a la corriente que empezaba a ser predominante: la que, aprovechando la apertura del régimen franquista, deseaba reivindicar la figura y la obra de Federico García Lorca⁸. (Vilches 2008: 70)

Así mismo, se muestra como símbolo del legado republicano, de la oposición manifiesta contra la dictadura que artistas, intelectuales y estudiantes universitarios estaban protagonizando, y como signo de la demanda y esperanza de un cambio (Vilches 1999: 92-93). Vilches de Frutos, también añade que la recuperación de la obra de Lorca durante estos primeros años de los sesenta se concibe “como un elemento cohesionador de esas dos Españas por encima de partidos y disensiones políticas, una opción propugnada desde los sectores más liberales del régimen franquista” (Vilches 1999: 93). La modernidad, normalización y tolerancia que pretende mostrar el gobierno

⁸ En las notas al artículo, la autora recoge las afirmaciones que el escritor Edgar Neville realizó a este respecto en el diario *ABC*, en la publicación del 6 de noviembre de 1966, con motivo del homenaje a Federico García Lorca por parte de diversos intelectuales y artistas. En él manifestaba: “La obra de Federico está por encima de los partidos y de las disensiones, es un bien nacional como la obra de los Machado, de Juan Ramón o de Lope”.

franquista queda patente en el film al exponer, en una producción de expectativas internacionales, la aceptación de una obra concebida bajo unos ideales contrarios a los promovidos en la época. Motivados éstos, no obstante, por la voluntad de “una apropiación simbólica del genio español” (López 2013: 30-31), mediante un escritor de reconocido prestigio internacional, extrapolando la lectura que realiza Joaquín López con respecto a la integración de la figura del compositor Isaac Albéniz en la película *Serenata española* (Orduña, 1947).

Lorca era, según Washabaugh, “un andalucista progitano” (Washabaugh 2005: 118), como indica la creación de su obra *Romancero gitano* y su postura como defensor de las minorías y clases rechazadas; era defensor del arte flamenco, como muestra su colaboración en el concurso de cante jondo celebrado en Granada en 1922; y estaba interesado en la recuperación del folclore andaluz como señala su *Colección de canciones populares españolas*. Si consideramos el hecho de que estos tres elementos fueron utilizados por el general Franco para ponerlos al servicio de sus intereses, que se haga explícita la figura republicana de Lorca en una canción andaluza adornada con elementos flamencos, no hace sino devolver al flamenco, y por ende, a la cultura andaluza, a su posición de resistencia ante la homogeneización franquista.

De acuerdo a lo expuesto, consideramos que la elección del tema “Zorongo gitano” no es aleatoria en absoluto. La canción se correspondía con las tendencias musicales internacionales, mostrando una pretendida modernidad a la población nacional y extranjera. Por su parte, el uso recurrente del baile flamenco, la introducción a la canción instrumental con la guitarra española realizando una cadencia propia de la escala andaluza (Do#-Si-La-Sol#), y símbolos como la montera, aportan a la secuencia una imagen castiza de España. Una imagen generada a partir de la apropiación de diferentes estereotipos por parte del régimen, que este fomenta entre la población española como generadores de una identidad homogénea, y que Europa y América asumen de acuerdo a su concepción de España como país exótico y pintoresco. Irónicamente, son estos elementos exóticos y castizos los que, unidos a los discursos connotados que se articulan en torno a la figura de Federico García Lorca, en cuanto que recopilador y arreglista de la canción

versionada por Micky y Los Tonys, se constituyen como fundamento subversivo contra el régimen dictatorial.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo hemos podido analizar los elementos tradicionales y modernos que se fundían en las creaciones audiovisuales producidas en la segunda mitad de los sesenta, así como los significados ideológicos concretos que se pueden extraer de estos productos culturales en cuanto que creaciones concebidas y consumidas en un contexto político, social y cultural determinado. De esta manera hemos podido hacernos una idea, a partir del contenido de las creaciones audiovisuales seleccionadas, de cómo la autoridad competente pretendía que fuera una España en constante proceso de cambio. Para ello, se servía de unos grupos de moda alrededor de cuyas canciones se generó un cine dirigido a un público juvenil que, de forma subliminal, era objeto del tipo de acciones aquí recogidas, donde los símbolos y los estereotipos españoles asoman por doquier, en secuencias orquestadas por un régimen que no podía desaprovechar la oportunidad de plasmar sus valores, ideologías y costumbres, aunque modernizándolas, en un cine dirigido a un público juvenil nacional que se alejaba de ellas. Mientras tanto, para el público extranjero suponía una forma de propaganda de un país exótico y pintoresco, como figuraba en el imaginario del forastero, a la par que moderno, como pretendía el régimen de cara a la política internacional.

En definitiva, estamos en condiciones de afirmar que el cine pop español es una expresión de la modernidad que, en un país como el nuestro, se veía obligado a convivir y a negociarse con la tradición y los valores de un régimen dictatorial que, aun consciente de la necesidad de un aperturismo, se resistía a los cambios y buscaba una fórmula para consolidar su ideología.

Bibliografía

Abella, Rafael. 1985. *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara.

Alonso, Celsa. 2005. "El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10.

_____ *et álii*. 2010. Creación musical, cultura popular y construcción nacional en *la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.

Berlanga, Miguel Ángel. *El Flamenco: Arte Musical y de la Danza*. Universidad de Granada. <http://www.ugr.es/~berlanga/index.html> [Consulta: 19 de junio de 2014].

Fraile, Teresa. 2013. "Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español". En *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, ed. Jaume Radigales, 39-52. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - Universitat Ramon Llull.

Gámez, Carles. 2011. *Los años ye-ye. Cuando España hizo pop*. Madrid: T&B Editores.

Higuera, Luis Felipe. 1999. "El primer estreno comercial de García Lorca en la posguerra española (*Yerma*, Teatro Eslava, 1960)". *Anales de la literatura española contemporánea* 24 (3)

<http://www.istor.org/discover/10.2307/27741438?uid=3737952&uid=2134&uid=2479271443&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2479271433&uid=60&purchase-type=both&accessType=none&sid=21103881415791&showMyJstorPss=false&seq=2&showAccess=false> [Consulta: 19 de junio de 2014].

Irles, Gerardo. 1997. ¡Sólo para fans! La música ye-ye y pop española de los años 60. Madrid: Alianza.

López, Joaquín. 2013. "De lo cañí a lo posmoderno, pasando por lo castizo: los tópicos del cine musical del primer franquismo". En *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, ed. Jaume Radigales, 23-38. Barcelona: Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna - Universitat Ramon Llull.

Monleón, José. 1965 "Películas en concurso: Megatón ye-ye". *Nuestro Cine* 43.

Otaola, Paloma. 2012. "La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60". *ILCEA* 16 <http://ilcea.revues.org/1421> [Consulta: 10 de mayo de 2014].

_____. 2014. "Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60". *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 5
http://hum742.ugr.es/media/grupos/HUM742/cms/DEDiCA%20N.%C2%BA%205%20ELECTRONICA_.pdf [Consulta: 10 de mayo de 2014].

Pardo, José Ramón. 2005. *Historia del pop español*. 2ª ed. Madrid: Rama Lama.

Pedrero, Luis Miguel. 2000. *La radio musical en España: historia y análisis*. Madrid: IORTV.

Rodríguez, Carlos. 1968. "Aproximación a Richard Lester". *Nuestro Cine* 72.

Sánchez Rodríguez, Virginia. 2013. *La banda sonora musical en el cine español (1960-1969). La recreación de identidades femeninas a través de la música de cine en la filmografía española de los años sesenta*. Universidad de Salamanca. <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/123048> [Consulta: 26 de mayo de 2014].

Vilches de Frutos, Francisca. 2008. "El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)". *Anales de la literatura española contemporánea* 33 (2)

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/27742555?uid=3737952&uid=2134&uid=2479271443&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2479271433&uid=60&sid=21103878487781> [Consulta: 19 de junio de 2014].

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

VV.AA, 1965. "Publicidad en las películas de los lugares de rodaje". *Film Ideal* 164.

Washabaugh, William. 2005. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.