



Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo

Virginia Sánchez Rodríguez
Universidad de Castilla-La Mancha

Enviado: 26-11-2016
Aceptado: 22-12-2016

Resumen

El flamenco es uno de los estilos musicales que más protagonismo alcanzó a través del cine durante el franquismo (1939-1975). De la misma forma que el citado género logró una buena consideración social, las películas de la época se hicieron eco de esa valoración a través de los números musicales de show protagonizados por artistas del momento. Ahora bien, cabe señalar como un punto significativo las décadas de los años cincuenta y sesenta en que, de forma paralela a la llegada de nuevos sonidos procedentes del extranjero gracias al aperturismo, el flamenco aún estuvo presente de forma significativa en algunas películas, especialmente en los títulos comerciales más cercanos al Régimen. De acuerdo con el contexto citado, en este trabajo ofrecemos un acercamiento al lugar que el flamenco ocupó en el cine español de los años sesenta, concretamente a partir de la comparativa de dos películas protagonizadas por niñas prodigio como Marisol y Rocío Dúrcal. Para ello, abordaremos dos films cercanos en el tiempo y dirigidos por el mismo cineasta, *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) y *Rocío de la Mancha* (1963), con la intención de comprobar el modo de empleo del flamenco a partir de dos figuras femeninas infantiles representantes de estereotipos diferentes.

Palabras clave: flamenco; franquismo; desarrollismo; música de cine; cine musical; niña prodigio; número musical de show; Marisol; Rocío Dúrcal.

Abstract

Flamenco is one of the musical styles that acquired more visibility in cinema during the Franco's regime (1939-1975). In the same way that genre reached a good social status, movies

rebounded this value throughout show musical numbers featured by great artists of the time. However, the 1950's and 1960's could be understood as a significant time because, in parallel with the arrival of new sounds from openness, flamenco was still present in an important way in some films, especially in the commercial movies closest to the Regime. Attending to this context, in this paper we offer an approach to the place that flamenco occupied in the Spanish cinema of the 60's, specifically with a comparative study of two films starring by musical child prodigy as Marisol and Rocío Dúrcal. In order to do this, we will analyze two films of the same period and directed by the same filmmaker, *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) and *Rocío de la Mancha* (1963), with the intention of reviewing the way that flamenco is employed by two child artists representing different stereotypes.





1. Introducción

La música logró una gran visibilidad durante el franquismo (1939-1975), una presencia sonora que, más allá del prisma social y cultural, también llegó al panorama cinematográfico. En ese sentido, cabe señalar, además, que la filmografía elaborada durante el régimen de Franco encontró en las películas musicales un reclamo para los potenciales espectadores, que acudían a las salas de proyección a escuchar a nuevos y consagrados artistas. Entre las películas con canciones creadas y proyectadas durante el franquismo, cabe destacar aquellas protagonizadas por niños prodigio que, además de hacer alarde de su virtuosismo vocal y corporal, se convirtieron en estandartes del talento de las nuevas generaciones españolas.

A pesar del elevado número de muestras de temática infantil, fueron las niñas con aptitudes musicales quienes lograron una mayor proyección y un mayor éxito de recaudación en taquilla. Por esa razón, especialmente durante el desarrollismo (1959-1975), la cartelera acogió a niñas prodigio de distinta procedencia geográfica y de diferentes edades, entre las que destacaron, por encima de otras artistas con menor presencia en la industria fílmica, Marisol (1948) y Rocío Dúrcal (1944-2006). Cada una de ellas se convirtió en símbolo de unos rasgos propios, personales y musicales, en la filmografía y en la sociedad de los años sesenta.

Marisol, de menor edad y de procedencia andaluza, se convirtió en la imagen utilizada para abanderar el ideal de niña prodigio que representaba los valores morales que el Régimen inculcaba a las nuevas generaciones femeninas, especialmente a través de las acciones desarrolladas por la Sección Femenina. Por su parte, de forma paralela al perfil infantil de Marisol, en una cronología coetánea, Rocío Dúrcal logró un mayor espacio representando una imagen más adulta, de joven moral y decente, que, además, ilustraba una imagen menos específica de una región de España. Del mismo modo, ambas artistas también

representaron diferentes caminos musicales, de acuerdo con los géneros en los que cada una destacaba como cantante. Mientras que la identidad musical de Marisol en su niñez estuvo vinculada mayoritariamente al flamenco, en cierto modo debido a su procedencia andaluza, Rocío Dúrcal, por su parte, destacó en la interpretación de temas asociados a las músicas populares urbanas desde su primera película, *Canción de juventud* (1961, Luis Lucia).

Sin embargo, tras el estudio de la filmografía de ambas artistas en la década de los años sesenta, hemos localizado una situación de trasvase estilístico surgida con la presencia de cantables que exceden esta situación general. Mientras que Marisol combina el cante flamenco más tradicional con canciones de nueva composición y de estética «ye yé» desde su primera película, Rocío Dúrcal, habitual intérprete de músicas populares urbanas en el cine, también realiza alguna incursión en el flamenco, más allá de su imagen nacional, incluso en películas que geográficamente superan el contexto habitual del género como estilo propio de la tradición oral.

Atendiendo a esta realidad, y de acuerdo con la diversidad de niñas prodigio y de sus identidades musicales, en este trabajo ofrecemos el estudio comparativo de los géneros musicales vinculados al flamenco abordados por Marisol en la película *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia) y la interpretación de temas con reminiscencias flamencas por parte de Rocío Dúrcal en la muestra *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia). La selección de ambas artistas y de las cintas mencionadas no ha sido llevada a cabo de forma arbitraria; por el contrario, hemos tenido en cuenta dos títulos dirigidos por el mismo cineasta, con una oscilación temporal de tan solo dos años, con música original compuesta por Augusto Algueró (1934-2011) y con una presencia significativa de cantables asociados al flamenco, incluso en el caso de artistas que, *a priori*, no presentan ninguna vinculación con Andalucía u otras regiones asociadas al estilo. Sin embargo, de forma previa, realizaremos un breve acercamiento en



torno a la valoración de las músicas de tradición oral durante el régimen de Franco y, en particular, del flamenco durante la cronología abordada.

2. La música de carácter oral durante el régimen de Franco: la situación del flamenco y su reflejo en el ámbito audiovisual.

De forma paralela a la llegada y popularización de las músicas populares urbanas gracias a la situación de aperturismo surgida desde los años cincuenta, durante el franquismo se produjo una revalorización de las músicas tradicionales de carácter oral en España, en parte gracias a las acciones llevadas a cabo por algunas instituciones de Falange, que vieron en el folklore un instrumento para preservar la esencia hispana más prístina. En ese sentido destacan las acciones musicales desarrolladas por el Frente de Juventudes, en el contexto masculino, y por la Sección Femenina, en torno a las actividades dirigidas a mujeres. Especialmente el organismo femenino desarrolló un papel significativo en la popularización y la conservación de la música tradicional gracias a su labor de recopilación de melodías de carácter oral y su posterior publicación, como lo demuestra su *Cancionero* (Sección Femenina del Frente de Juventudes de FET y de la JONS, 1943) y la creación de los grupos de Coros y Danzas de España.

Los grupos de Coros y Danzas de España de la Sección Femenina se concibieron con la intención de ejecutar cantos y bailes tradicionales como una actividad cultural y de ocio ofertada en las distintas ciudades y pueblos del país. Dichos grupos recuperaron y divulgaron buena parte del repertorio tradicional de distintas regiones, convirtiéndose, además, en embajadores de la cultura tradicional hispana en España y en el extranjero a través de sus intervenciones en actos oficiales gubernamentales. Además, la presencia de los Coros y Danzas de España llegó a traspasar el ámbito hispano, participando en festivales internacionales de folklore y en otras acciones supranacionales. Posteriormente, con la llegada de la Democracia, estos conjuntos se

transformaron en agrupaciones musicales de folklore que continuaron la interpretación y la difusión de la música tradicional hasta la actualidad, en el caso de algunas ciudades. La presencia social de estos grupos llegó también al cine, a través de películas en las que se muestra cómo estas manifestaciones musicales y sus ejecutantes fueron utilizados por el gobierno como un reclamo público de la marca España. Aunque la película más representativa de los grupos de Coros y Danzas de España es *Ronda española* (1952, Ladislao Vadja), la visibilidad social de estas agrupaciones también se observa a través de muestras programadas en el Desarrollismo, como *Operación Plus Ultra* (1966, Pedro Lazaga), con la retransmisión de una sardana, o *Vente a Alemania, Pepe* (1971, Pedro Lazaga), donde la música tradicional proveniente de los Grupos de Coros y Danzas de Aragón tiene un desencadenante argumental y determina que su protagonista decida regresar a la Península Ibérica al escuchar las canciones y danzas típicas de su región.

Sin embargo, de la música tradicional de las distintas regiones de España, el flamenco asociado a Andalucía fue el género que más visibilidad logró, tanto a nivel social como cinematográfico. Durante el franquismo se produjo una revalorización del flamenco, una temática que está viviendo actualmente gran interés en el ámbito académico¹, por no hablar de la controversia sobre si el flamenco es arte o folklore², un debate que, sin ser nuevo, en las últimas dos décadas ha acogido interesantes contribuciones, como la de Gerhard Steingress, que afirma que el flamenco no es sólo un hecho artístico sino, especialmente, un

¹ En torno a la valoración académica del flamenco, véanse al respecto algunas tesis doctorales: Pulpón Jiménez, 2016; Ceccherini, 2016.

² “El flamenco, ¿arte o folklore? (...) En el folklore o música popular (...) permanecen huellas de las características del medio geográfico o social de donde ha surgido (...). Por contra, en la obra de un compositor se abstraen esos elementos contingentes, apelándose a principios universales de estética, más reconocibles por todos. Y sigue afirmando: “El flamenco conserva del folklore muchos caracteres. Conserva de manera indeleble la marca del lugar de donde surgió: Andalucía (...). Por lo demás, esta transformación se efectuó a partir de esquemas, de estructuras métricas, rítmicas y melódicas estereotipadas, que son lo característico de todo folklore” (Gobin, 1975: 102-103).



hecho social (Steingress, 1998; Steingress, 2004). Otra particularidad del flamenco tiene que ver con su legitimidad, pues, tal como señala el antropólogo Julio Caro Baroja, de todas las regiones del país, Andalucía ha sido “la única capaz de imponer su folklore a las demás” (Caro Baroja, 1990: 241). Recordemos que el flamenco ya fue considerado siglos atrás el símbolo identitario de España, en torno a lo exótico y lo místico, a partir de una asociación metonímica de Andalucía como rasgos extensibles a la totalidad del territorio español³. Así lo expone Isidoro Moreno en “El flamenco en la cultura andaluza”:

Al flamenco le ha ocurrido como a varios otros componentes centrales de la cultura andaluza: que ha sido objeto, durante siglos, de un proceso de fagocitación o vampirización para presentarlo como español, obviando su carácter específicamente andaluz. Con lo cual se conseguían dos objetivos: vestir al maniquí artificial de esta presunta cultura española genérica, negadora del carácter pluricultural, pluriétnico y plurinacional de España como Estado, y descargar al flamenco mismo de su carácter étnico, andaluz, y de su carácter de clase, fundamentalmente popular, para convertirlo en un producto light y degradado, de consumo fácil (...) el nacional-flamenquismo supuso el punto más alto y descarado, aunque no el último, en este proceso; hasta el punto de que españolada llegó a ser equivalente de andaluzada (Moreno, 2006: 28).

³ “At the same time that the zarzuela-star was rising in Spain, the flamenco-star was rising in Paris. The exotic dances called *bailes españoles* became popular between the years 1833 and 1862, their popularity having been fueled by a new wave of interest in spectacles of exotic Middle East (then called “the Orient”). Predictably perhaps, many performers in the Paris Opera pretended to be Spanish Gypsies in order to advance their careers. La Cachucha was in fact the Viennese Fanny Elssler, and Dolores Serral, Manuela Dubinon, and Lola Montes pretended to hail from Cadiz, Valencia, and Sevilla respectively. It was the Gypsy and bohemian character of their dances that seemed to make them popular (...). After the middle of the nineteenth century, popular enthusiasm in Spain focused less and less on Spanish folklore and more and more on intense, street-wise, and often erotic forms of dance and song. The interest in nostalgic *costumbrista* folklore was gradually replaced by popular enthusiasm to the passionate, brash, and transgressive styles that were coming to be called flamenco. Under the influence of Romanticism, audiences and also intellectuals began to regard flamenco performers as authentic Andalusians and to suppose that all Andalusians were flamencos at heart. It was only then that new *café cantantes* in Spain began to turn away from the presentation of Italianesque theater and dance and towards the production of these new flamenco song styles” (Washabaugh, 2016: 39-40).

En todo caso, retomando el contexto cronológico de nuestro estudio, cabe decir que el régimen de Franco fue el marco que acogió grandes logros vinculados con la revalorización social y artística del flamenco (Ríos Ruiz, 1997; Cruces, 2002). Ya desde los años cuarenta se observa un impulso del flamenco, como queda constancia, de forma temprana, en torno a la figura de Antonio Mairena (1909-1983)⁴, que, previamente a la publicación de sus escritos, ya realizó la grabación de sus cuatro primeros discos en 1941. Otra gran contribución de la década de los cuarenta tiene que ver con la fundación de la Platería de Granada, en el año 1949, la primera peña flamenca constituida.

Los años cincuenta también acogieron diferentes acciones innovadoras vinculadas con la publicación sonora y escrita. Tal es el caso de la edición de la primera antología del arte flamenco bajo el sello discográfico Hispavox en el año 1954, con la interpretación del guitarrista Perico el del Lunar (1894-1964), la publicación del ensayo *Flamencología*, de Anselmo González Climent, en 1955, y de *Mundo y formas del cante flamenco*, de Antonio Mairena y Ricardo Molina, en el año 1963, un volumen que contribuyó a la intelectualización del género y que influyó en numerosos intelectuales. Asimismo, cabe destacar la creación de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera en 1958, un hecho que, en una fecha temprana, significó la institucionalización del carácter científico y académico del flamenco.

Igualmente, el franquismo también acogió hitos desde el punto de vista interpretativo, especialmente en torno a los festivales y concursos. Además de la fundación del tablao Zambra en Madrid en 1954, una acción que suponía la implantación de la cultura flamenca en la capital de España, cabe mencionar la organización del primer concurso de cante flamenco de Córdoba en el año 1956, la celebración de El Potaje Gitano de Utrera, el primer festival flamenco de

⁴ Para una mayor profundización de Antonio Mairena, *Cfr.* Cenizo Jiménez, 2011; Vergara Camacho, 2011.



España, en 1957 y la concesión de la Tercera Llave de Oro del Cante a Antonio Mairena en el marco del citado concurso (1962), entre otras acciones.

Más allá de estas contribuciones en el ámbito más prístino, cabe señalar que el flamenco contó con gran divulgación, especialmente gracias a los medios tecnológicos, siendo el cine una de las vías que logró una mayor popularización del estilo. A este respecto, ya en las décadas de 1940 y 1950 hay películas musicales protagonizadas por artistas vinculados al flamenco, tanto en el baile como en el cante, una tendencia que se mantuvo, aunque en menor medida, durante los años sesenta. Tal es el caso de *Café de chinitas* (1960, Gonzalo Delgrás), donde realizaron su aparición estelar Antonio Molina y Rafael Farina, junto con María Albaicón al baile. Otro título significativo de la década es *El alma de la copla* (1964, Pío Ballesteros), cuyo cartel fue encabezado por el Príncipe Gitano, junto con la participación de otros artistas flamencos, como la Sultana de Jerez, Juan Osuna, Antonia Imperio, Pepe Soto, Manolo Lopera, la Sallago, Luquitas de Marchena, Antonio Chacón, la Niña de la Puebla, Juan Varea y Jacinto Almadén. Por otro lado, en *Valiente* (1964, Luis Marquina) queda de manifiesto la estrecha relación entre el mundo de los toros y el flamenco y, más allá del protagonismo de Jaime Ostos, participan, desde el prisma artístico, el cantaor Fosforito y María Rosa, ésta en el contexto dancístico. Otro testimonio flamenco se puede localizar en *Gitana* (1965, Joaquín Bollo Muro), donde aparece el Güito -con un papel más interpretativo como actor que como bailaor-, junto a Dolores Abril y Juanito Valderrama. Un año después, en *Barro y oro* (1966, Joaquín Bollo Muro), nuevamente Juanito Valderrama y Dolores Abril pusieron de manifiesto su buen hacer artístico.

También merece una mención especial el documental *Los duendes de Andalucía* (1966, Ana Mariscal), donde participaron la Paquera de Jerez, Porrinas de Badajoz, Ana Carrillo "La Tomata", María Rosa y Maribel, además de contar con las voces en *off* de la Niña de los Peines, Juanito Valderrama, Argentina Coral y Dolores Vargas. Del mismo modo, véanse al respecto otros

títulos de la década, como *El milagro del cante* (1967, José María Zabalza), *Los celos y el duende* (1967, Silvio F. Balbuena) o *Los flamencos* (1968, Jesús de Yagüe), así como otras películas en las que el flamenco comparte protagonismo con la copla como sonidos prototípicos de la región de Andalucía y, por extensión, con toda España. En todo caso, más allá de la pluralidad de los artistas flamencos vinculados al cine en los años sesenta, merece una mención especial la filmografía de Francisco Rovira Beleta (1912-1999), entre la que destaca especialmente su *film Los Tarantos* (1963) por reflejar el valor social del flamenco en torno a la comunidad gitana dentro del ámbito cotidiano, entre otros aspectos.

Ahora bien, además de la particularidad del título de Rovira Beleta, y más allá de los títulos mencionados en los que el protagonismo del flamenco es indiscutible, podemos señalar que en la década de 1960 la mayor popularización del género se logró a través de las películas comerciales, ideológicamente vinculadas a los ideales del gobierno y dirigidas a toda la población, donde se mantiene una asociación metonímica del estilo a Andalucía como región prototípica del país. Sin embargo, a pesar de la existencia de algunos testimonios audiovisuales en los que se observa un lugar significativo – como los mencionados hasta el momento –, cabe decir que el flamenco logró un menor espacio que las músicas populares urbanas a través de la gran pantalla, como ya queda constancia a través de las películas de los años sesenta en las que, en ocasiones, este género cuenta con una visibilidad puntual a través de números musicales de *show* limitados pero significativos desde el punto de vista artístico y funcional.

Atendiendo a esta situación, a continuación ofreceremos el estudio comparativo de dos casos protagonizados por niñas prodigios que se atrevieron con el flamenco, junto con otros estilos, en la filmografía española de los años sesenta, cronología en la que ya se introducían en España músicas populares urbanas procedentes de Europa y Estados Unidos (Sánchez Rodríguez, 2016).



Así, en primer lugar, realizaremos un acercamiento a los cantables protagonizados por una artista vinculada con la región de Andalucía como Marisol y, posteriormente, nos aproximaremos al particular empleo de reminiscencias del género interpretadas por Rocío Dúrcal.

3. Marisol: una artista flamenca en *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia).

Desde su descubrimiento como niña prodigio y su incursión en su primera película, *Un rayo de luz* (1960, Luis Lucia), las apariciones de Pepa Flores recreando el personaje de Marisol fueron una constante en la vida social española durante el franquismo. Así, Marisol fue tomada como imagen del franquismo por el estilo aflamencado de su música, ilustrativo de la identidad de España, y por el aspecto angelical de su rostro. Aunque a lo largo de su filmografía se observa una transformación ideológica y musical del personaje, en este trabajo nos circunscribimos exclusivamente a sus primeras películas, en las que aparece como niña prodigio, y especialmente tendremos en cuenta la segunda película protagonizada por la artista, *Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia).

La selección de *Ha llegado un ángel* como objeto de estudio se debe al predominio de los números con canciones de tradición oral, reflejo del tradicionalismo propio del régimen franquista y de la defensa de los valores tradicionales como un aspecto positivo. Concretamente, Marisol está vinculada a un estilo aflamencado que hace referencia a Andalucía, la región de origen de la pequeña artista, aunque no de forma exclusiva.

Desde el punto de vista argumental, *Ha llegado un ángel* narra las aventuras de Marisol (Pepa Flores), una niña que, tras quedar huérfana, se desplaza a Madrid para instalarse con la familia de su tío, un caótico núcleo familiar que sufre problemas económicos y una profunda crisis de valores. Marisol, en este contexto, representa la bondad y la generosidad, que contrasta

con los valores negativos que representa su tía Leonor (Ana María Custodio), apegada al materialismo y las apariencias. El *film*, un claro exponente del cine comercial con canciones, concluye con un final feliz en el que Marisol y los personajes con los buenos valores de los españoles aparecen destacados.

Una de las características particulares de esta muestra, además de tratarse de un testimonio del cine con niño que tanto éxito logró en las décadas de los años cincuenta y sesenta, tiene que ver con el protagonismo de la música. Más allá de los cantables protagonizados por la artista, de los que hablaremos a continuación, cabe señalar que la música adquiere una gran relevancia, como se puede comprobar en los 40 minutos y 48 segundos de duración, de los 93 minutos del metraje total, lo que supone un 43% de música de la duración total. El elemento musical aparece integrado a través de 59 bloques musicales, en los que conviven igualmente bloques puramente incidentales y cantables donde Marisol hace alarde de su virtuosismo vocal. Augusto Algueró (1934-2011) fue el encargado de componer la Banda Sonora Musical original y también algunas de las canciones de nueva composición, correspondientes con el estilo de las músicas urbanas. En relación con la organización de la música, en la muestra se observa una convivencia de los bloques musicales incidentales, no diegéticos, entre los que destacan aquellos con una función expresiva y descriptiva, junto con los números musicales diegéticos, los cantables, en los que Marisol hace alarde de su técnica vocal y de sus dotes también para el baile. Son precisamente las intervenciones diegéticas protagonizadas por Marisol aquellas en las que centraremos nuestra atención.

Tal como se puede constatar a través de la tabla 1, los cantables que Marisol interpreta en la película presentan una mezcla estilística, pues la niña prodigio interpreta igualmente canciones de tradición oral y temas vinculados a las músicas urbanas. Sin embargo, el metraje del *film* señala la preferencia por presentar en primer lugar los testimonios de la música tradicional, relegando



las canciones urbanas a un punto más avanzado del metraje, correspondiente con los cantables 7, 8 y 9.

NÚMERO	BLOQUE MUSICAL	TEMA
Cantable 1	Bloque musical 19 (00:23:52 - 00:24:07)	"Flor del romero" (danzón flamenco)
Cantable 2	Bloque musical 20 (00:24:25 - 00:26:05)	"Lorenzo y Catalina" (rumba)
Cantable 3	Bloque musical 21 (00:26:14-00:26:59)	"Le van a poner banderas" (alegrías)
Cantable 4	Bloque musical 24 (00:30:22-00:31:08)	"Andalucía" (Ernesto Lecuona)
Cantable 5	Bloque musical 38 (00:54:02-00:56:45)	"Bulería" (bulerías)
Cantable 6	Bloque musical 42 (01:07:04-01:10:37)	"Tan pequeña y sincera" y "Adiós, puente de Tudela" (jotas)
Cantable 7	Bloque musical 50 (01:17:44-01:20:26)	"Estando contigo" (Augusto Algueró)
Cantable 8	Bloque musical 57 (01:30:19-01:31:14)	"La canción de Marisol" (Augusto Algueró)
Cantable 9	Bloque musical 59 (01:32:21-01:33:06)	"Estando contigo" (Augusto Algueró)

Tabla 1. Cantables interpretados por Marisol en el *film Ha llegado un ángel* (1961, Luis Lucia).
 (Fuente: elaboración propia)

En el caso de estos últimos, cabe señalar que Augusto Algueró fue el compositor de los temas más «ye yés», con la participación de Antonio Guijarro como letrista, aunque no todos ellos fueron creados originalmente para la película. Mientras que "La canción de Marisol" sí fue concebida para ser integrada en la cinta como cantable o *playback*⁵, "Estando contigo", por su parte,

⁵ Ésta es la terminología preferida por el propio Augusto Algueró para referirse a los cantables de las películas (López, 2012).

fue compuesta previamente como tema participante del primer Festival de la Canción de Eurovisión celebrado en Cannes en 1961, interpretada en aquella ocasión por Conchita Bautista. En el resto de los bloques musicales en los que Marisol muestra su talento, por su parte, las referencias a la música de tradición oral son evidentes, como se puede constatar entre los cantables 1 y 6. De ellos, 4 números musicales de *show* se corresponden con palos del flamenco⁶, lo que permite una asociación directa de la identidad del personaje interpretado por Marisol con la región de Andalucía, sonoramente identificada con el citado género. Más allá de los aspectos propiamente técnicos, lo más interesante, en este caso, tiene que ver con la función semántica que representa el flamenco dentro de la escena y a partir del talento de Marisol.

La primera incursión del flamenco en la cinta se produce ya en el primer cantable de Marisol, correspondiente con el bloque musical 19 (00:23:52-00:24:07). Desde el punto de vista argumental, Marisol, ya integrada en la vida familiar en Madrid, observa que, a pesar de ser muy tarde, los miembros de su familia aún no se han despertado, salvo su tío Ramón (José Marco Davó), que es el único que trabaja. Por ello, Marisol decide “tocar diana” interpretando el danzón flamenco “Flor del romero”, a partir del poema homónimo de Federico García Lorca. Este número de *show* demuestra una gran técnica vocal de la joven cantante a través de la maleabilidad de la melodía, la ejecución de los fraseos y la voz rajada, presentando, además, un gran sentido de improvisación de gran lucimiento, especialmente, en la cadencia final. Sin embargo, aunque este bloque musical puede ser considerado como un testimonio de la

⁶ Los cantables 4 y 6 no presentan adscripción al flamenco. Por un lado, el cantable 4, presentado en el bloque musical 24 (00:30:22-00:31:08), corresponde con una adaptación vocal de “Andalucía”, obra pianística de Ernesto Lecuona perteneciente a la *Suite Andaluía*, integrada como una falsa diégesis con la orquesta invisible habitual de los números de *show* propios de películas musicales. Por otro lado, el cantable 6, integrado en la muestra como el bloque musical 42 (01:07:04-01:10:37), incluye la interpretación por parte de Marisol de una jota aragonesa, “Tan pequeña y sincera”, seguida de una jota navarra, “Adiós puente de Tudela”. Incluso la niña se atreve a bailar sendas danzas, todo ello para empatizar con el personaje masculino, aragonés, de don Leonardo (Julio Sanjuán).



vinculación de Marisol al flamenco en sus primeras películas, desde el punto de vista temático significa, además, un ejemplo de transformación del toque de diana del ámbito militar al familiar, en este caso a partir de la interpretación flamenca de una niña prodigio.

Marisol, nuevamente, aborda una técnica y un sentido similar a través del segundo cantable del *film*, dentro del bloque musical 20 (00:24:25-00:26:05). En este caso, la muchacha se atreve con una rumba titulada “Lorenzo y Catalina”. A pesar de la diferencia rítmica con el anterior bloque, de acuerdo con la festividad propia de la rumba, desde el punto de vista temático la canción continúa presentándose como un ejemplo del repertorio tradicional propio del ciclo vital, interpretada, en esta ocasión, para señalar la falta de moralidad de sus primos por continuar horarios poco cercanos a los hábitos morales. Esta idea queda subrayada cuando Marisol interpreta la rumba alrededor de su primo Miguel (Carlos Larrañaga), recién llegado a casa tras haber pasado la noche fuera. El personaje de Marisol presenta el tema musical, de forma irónica, como una canción para dormir, “voy a cantarle una nana”, una reprimenda musical que cuenta con el acompañamiento instrumental invisible propio de las películas musicales, dando como resultado una falsa diégesis de un número musical flamenco. El elemento más distintivo, junto con el lucimiento de Marisol y su virtuosismo vocal, comprende aspectos morales por la forma en que el cantable se ha integrado en la narrativa cinematográfica, como un modo de reprender los malos hábitos del joven.

Ese mismo sentido es continuado en el tercer cantable interpretado por Marisol, correspondiente con el bloque musical 21 (00:26:14-00:26:59). Tras la reprimenda musical con la rumba previamente interpretada, y con el fin de despertar al resto de la familia, la joven aborda en esta ocasión las alegrías “Le van a poner banderas”. Finalmente, este tema, nuevamente integrado como falsa diégesis al no mostrar la procedencia del sonido de la guitarra, logra poner

en funcionamiento a los familiares más haraganes a modo del toque de diana iniciado por Marisol en los cantables precedentes.

Por el contrario, en el quinto cantable de *Ha llegado un ángel* se produce una utilización funcional del flamenco un tanto distinta respecto de los números musicales de *show* previamente comentados. Como parte del bloque 38 (00:54:02-00:56:45), Marisol acude a una prueba, a un *casting*, para protagonizar una película. Los promotores de la cinta buscan a una niña que sepa cantar y bailar. Ante esta oportunidad que podría significar un medio de subsistencia para la pequeña Marisol, la niña prodigio interpreta, nuevamente, un estilo musical vinculado a Andalucía, unas bulerías, con un atuendo propio de la citada región. Desde el punto de vista temático, la escena plantea el recurso del cine dentro del cine, de acuerdo con uno de los procedimientos habitualmente utilizados para la selección de una protagonista para el cine infantil en la vida real. En relación con el desarrollo musical, en este bloque musical 38 Marisol canta y baila por bulerías, dando como resultado un número musical de *show* diegético que muestra la esencia de Andalucía a partir del talento, de su técnica vocal, de sus pasos de baile y de su gracia ante el escenario. Sin embargo, desde el punto de vista funcional, este bloque diegético en el que Marisol acapara el protagonismo presenta ciertas diferencias respecto de los restantes bloques musicales flamencos. Así, en esta ocasión las bulerías interpretadas son ilustrativas, en exclusiva, de un número de lucimiento de la joven artista, con una función narrativa, sin referencias semánticas ni ideológicas.

En términos generales, y con la excepción del cantable comentado en último lugar, podemos señalar que la interpretación vocal de Marisol en la película *Ha llegado un ángel*, además de contribuir en el lucimiento de la niña prodigio, presenta una función semántica de carácter ideológico debido a la asociación del flamenco a un personaje positivo. Mientras que la familia de Madrid en la que se integra la niña presenta valores negativos en torno a sus



hábitos y su moralidad, Marisol, asociada a Andalucía argumental y musicalmente, representa los buenos valores y la moralidad defendidos desde la Administración.

Por tanto, de acuerdo con la función de la música dentro de la narración audiovisual, en la película *Ha llegado un ángel* el flamenco interpretado por Marisol adquiere un lugar relevante, especialmente en los primeros cantables interpretados por la joven. El flamenco es presentado, además de cómo un género propiamente español por la relación metonímica con Andalucía, como un símbolo positivo que habla de la tradición y de los valores morales defendidos a través del cine comercial desarrollado durante el franquismo. Sin embargo, a pesar de que la asociación de la interpretación de música tradicional por parte de Marisol y de los valores positivos se mantiene en películas posteriores de la joven (1963 y 1964), el flamenco también fue abordado como género por parte de otras niñas prodigio del momento, como Rocío Dúrcal. Sin embargo, el lugar y el sentido del género es diferente, tal como comentaremos a continuación.

4. Rocío Dúrcal y los cantables con reminiscencias flamencas en *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucía)

María de los Ángeles de las Heras (1944-2006), verdadero nombre de Rocío Dúrcal, inició su carrera cinematográfica en torno a los años sesenta, cuando era ya una vocalista adolescente, algo mayor que Marisol. Apareció en los medios públicos en el año 1959 al participar en un programa de televisión, *Primer aplauso*. En esta aparición pública, el cazatalentos Luis Sanz se fijó en ella y, a partir de ese instante, se ocupó de promocionar su carrera artística. Su primera película fue *Canción de juventud* (1962, Luis Lucía) y a ésta le continuaron otros nueve títulos en la década de 1960 encarnando un prototipo de adolescente prodigio gracias a su voz y su gracia para la interpretación. Sin embargo, mientras que en sus primeras películas Marisol estuvo asociada

principalmente a la región de Andalucía y al canto de música tradicional de la citada región, Rocío Dúrcal, por su parte, no apareció circunscrita a una región española concreta ni a un género musical único. Por ello, las canciones interpretadas por la joven en la película *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia) resultan un testimonio interesante debido a la diversidad estilística de los cantables que interpreta y a las referencias aflamencadas integradas desde el prisma sonoro.

El film *Rocío de la Mancha* narra la historia de una joven, Rocío (Rocío Dúrcal), que se ocupa de sacar adelante a sus hermanos tras haber quedado huérfanos. Para subsistir, la muchacha realiza excursiones guiadas a turistas en Campo de Criptana, la tierra de don Quijote de la Mancha, empleando su ingenio y su talento vocal para encantar a los visitantes y lograr una gratificación económica. Sin embargo, un día la joven ocasiona un accidente de tráfico sin intención y Rocío, para enmendar el daño causado, se ofrece a ayudar a la herida en el siniestro, María Luisa Granados (Helga Liné), involucrándose en una historia de enredos de identidad que concluye con final feliz. Además, como parte de la trama, Rocío incluso se convierte en la protagonista de una obra de teatro musical basada en la figura de don Quijote de la Mancha, estrenada en la ciudad de París.

De acuerdo con los aspectos musicales, cabe señalar que la Banda Sonora Musical alcanza una duración considerable puesto que, al igual que en la película previamente comentada, nos encontramos ante un género musical. La duración de la música en *Rocío de la Mancha* alcanza los 53 minutos y 36 segundos de los casi 93 minutos de duración total; es decir, un 57,38 % de la muestra está formada por el elemento musical. El compositor Augusto Algueró se ocupó nuevamente de firmar la partitura de esta película comercial, contando con Antonio Guijarro y Rafael de León como letristas. La película alcanza 49 bloques musicales, cumpliéndose la habitual máxima de destinar los bloques no diegéticos a una función predominantemente expresiva, mientras



que los diegéticos ocupan el protagonismo de la acción al permitir el lucimiento de las artistas a través de los números musicales de *show*, algunos de ellos con un contenido relativo a la figura de don Quijote. Ahora bien, en todo caso cabe decir que Rocío Dúrcal abarca diferentes estilos musicales, predominando la estética moderna o «ye yé», a través de los 10 cantables de la muestra.

NÚMERO	BLOQUE MUSICAL	TEMA
Cantable 1	Bloque musical 4 (00:07:14 - 00:10:21)	“Don Quijote” (Augusto Algueró)
Cantable 2	Bloque musical 6 00:14:34 - 00:17:20)	“Viva Bufalo Bill (Augusto Algueró)
Cantable 3	Bloque musical 16 (00:27:22 - 00:28:41)	“Canción de San Roque” (Augusto Algueró)
Cantable 4	Bloque musical 22 00:37:29 - 00:40:23)	“Que tengas suerte” (Augusto Algueró)
Cantable 5	Bloque musical 27 (00:47:32 - 00:48:56)	“Alegrías de Rocío” (Augusto Algueró)
Cantable 6	Bloque musical 25 01:03:40 - 01:06:17)	“Canta conmigo” (Augusto Algueró)
Cantable 7	Bloque musical 37 01:08:51 - 01:12:07)	“Nubes de colores” (Augusto Algueró)
Cantable 8	Bloque musical 40 (01:16:05 - 01:18:09)	“Mi señora Dulcinea” (Augusto Algueró)
Cantable 9	Bloque musical 42 (01:23:40 - 01:25:31)	“Mi señora Dulcinea” (Augusto Algueró)
Cantable 10	Bloque musical 49 (01:31:57 - 01:32:53)	“Don Quijote” (Augusto Algueró)

Tabla 2. Cantables interpretados por Rocío Dúrcal en *Rocío de la Mancha* (1963, Luis Lucia)
 (Fuente: elaboración propia)

Tal y como se puede comprobar a través de la tabla 2, en *Rocío de la Mancha* los cantables están formados en exclusiva por canciones de nueva composición de Augusto Algueró en una estética correspondiente a las músicas

populares urbanas. Estos nuevos sonidos, con un ritmo y una instrumentación inspirados en los temas musicales asociados a la juventud en Europa y Estados Unidos, lograron un lugar en la sociedad y también en el cine español desde la década de los años cincuenta gracias al aperturismo, que permitió la llegada de las nuevas tendencias sonoras, entre otros aspectos. Aunque el mayor número de temas aparecen vinculados a las músicas populares urbanas, llama la atención la presencia de reminiscencias flamencas en dos de los citados cantables, en combinación con la estética comercial predominante y con otros rasgos vinculados con el posromanticismo.

El primer cantable con referencias sonoras próximas al flamenco aparece ya en el bloque musical 4 (00:07:14 - 00:10:21). Aunque no se trata del primer bloque musical, pues la música incidental de Augusto Algueró ya ha sido presentada previamente, esta intervención musical resulta de suma relevancia por tratarse de la presentación musical del personaje de Rocío Dúrcal a partir de la interpretación del tema musical "Don Quijote". La joven artista interpreta esta canción mientras acompaña a un grupo de visitantes hasta los molinos de Campo de Criptana en una ruta teatralizada con la intención de lograr una gratificación económica. Mientras que observamos en todo momento la procedencia del sonido vocal, el acompañamiento orquestal no hace su aparición en la escena, dando como resultado la habitual falsa diégesis propia del cine musical. La música presenta una clara función narrativa que, a su vez, comprende una doble lectura de acuerdo con la relación entre la letra y la música de este cantable: por un lado, los versos recitados antes de la entonación y el texto de la canción permiten que los turistas se aproximen al contexto histórico del universal personaje literario, a las aventuras y fantasías de don Quijote; por otro lado, esta canción supone la presentación de Rocío, que será una abanderada de los ideales del hidalgo durante toda la película.

Ahora bien, llama la atención que, en lugar de optar por integrar una melodía y un ritmo más propios de la región de Castilla-La Mancha en que se



contextualiza la historia, los primeros compases incluyan una introducción vocal que evoca reminiscencias flamencas por su *quejío* y por su estructura melódica. El quejido lastimero inicial remite a lo ancestral, cuyo antecedente podría ser comprendido la figura de don Quijote, y sirve no solo para que la intérprete adecúe la voz a lo que va a cantar posteriormente, a la vez que prepara emocionalmente a su oyente, sino también para dar muestra de su alarde técnico.

Sin embargo, los siguientes compases presentan un estilo musical absolutamente heterogéneo por la unión de un estilo vinculado con las músicas populares urbanas y, en ocasiones, con una referencia posromántica de carácter épico, especialmente otorgado por los pasajes orquestales con un ritmo más homofónico y marcado. En todo caso, cabe señalar que, a pesar de que la película concluye con el mismo tema musical como parte del décimo cantable, como parte del bloque musical 49 (01:31:57 - 01:32:53), en esta última intervención no aparece la improvisación vocal introductoria con el característico *quejío*.

Por otra parte, el flamenco vuelve a tomar visibilidad en el *film* dentro del quinto cantable, correspondiente con el bloque musical nº 27 (00:47:32 - 00:48:56). En esta ocasión, esta intervención musical está desarrollada argumentalmente por el personaje de Rocío en París, la ciudad a la que acude para ayudar a María Luisa Granados (Helga Liné), el personaje femenino herido en el accidente provocado. La joven manchega acude a la capital francesa para tratar de lograr una reconciliación entre la mujer y Francis Casanueva (Simón Andreu), su esposo, del que está distanciada desde hace años. En París logra introducirse en la casa de Francis, donde entabla amistad con el asistente (Roberto Camardiel), de origen español, cuya patria está muy presente en la cocina a través de la decoración de este habitáculo, pero también a través de la música que el mismo empleado doméstico canta y toca mientras desempeña su pericia culinaria.

Para celebrar la presencia de otra española en la casa, el empleado doméstico anima a Marisol a cantar algo propio de la tierra. Así, inicialmente, el asistente entona una melodía de carácter improvisatorio, con rasgueos de guitarra, coincidente con el minuto 47:32. Posteriormente, Rocío Dúrcal comienza la entonación del tema “Alegrías de Rocío” que, a pesar de ser una obra de nueva composición con música de Augusto Algueró a partir de versos de Rafael de León, remite sin ninguna duda al flamenco a través de la configuración rítmico-melódica del cantable, del marcado acento andaluz impostado por la muchacha y de la técnica vocal utilizada. Rocío Dúrcal se atreve a interpretar unas alegrías acompañada por el empleado doméstico, que, recordemos, en la cocina de su domicilio parisino se dedica a interpretar música española recordando las bondades de la patria.

Más allá de la técnica empleada, dando como efecto un bloque musical bien resuelto por la joven cantante, cabe señalar que, en este caso, la presencia del flamenco en este quinto cantable tiene que ver con una utilización metonímica de la música de una región asociada a la música española a partir de su visión desde el extranjero. Así, en este bloque musical contextualizado geográficamente en París, el flamenco, un estilo musical especialmente desarrollado desde tiempos ancestrales en Andalucía, se asocia con España en su totalidad. Como ocurre en otras películas de la época, el hecho de asociar la música de una región, como Andalucía, se correspondería con uno de los tipos de metonimia, el de asociación de la parte por el todo, en el que un tópico geográfico concreto puede definir a España, en este caso, desde el prisma sonoro.

5. Conclusiones

A través de este trabajo hemos realizado una aproximación a la visibilidad del flamenco en la sociedad durante el franquismo, también en el plano audiovisual. Además de los logros sociales de este género musical, cabe señalar



que el flamenco contó con un gran éxito en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, aunque en el cine de los años sesenta, coincidente con el desarrollismo (1959-1975), la última etapa política del Régimen, también consiguió mantener su espacio, en convivencia con las músicas populares urbanas, «ye yés», que iban implantándose en la sociedad y que, especialmente, calaron en la juventud.

En esta ocasión hemos realizado un acercamiento al flamenco como estilo musical abordado por niñas prodigio en el ámbito audiovisual y, con la intención de plantear un estudio comparativo de dos casos, hemos centrado nuestra atención en dos películas con una distancia temporal de tan solo dos años, dirigidas por el mismo cineasta, con la participación del mismo compositor en la creación incidental y en torno a dos artistas distintas, como Marisol y Rocío Dúrcal. Si bien es cierto que cada una de ellas aborda técnicamente el flamenco de una forma distinta, en nuestro trabajo especialmente hemos prestado atención al modo en que este género se integra desde el punto de vista funcional y semántico dentro del prisma audiovisual.

A tenor de los resultados obtenidos, en primer lugar podemos considerar que, posiblemente, Luis Lucía, el director de ambos títulos, sería un amante del flamenco. Esa circunstancia podría tener que ver con la inserción del género en diferentes películas de los años sesenta, algunas de ellas protagonizadas por niñas prodigio, sin relación argumental con las regiones en las que el flamenco gozaba de tradición, como es el caso de *Rocío de la Mancha*. Sin embargo, más allá del gusto del cineasta, lo cierto es que el género representa un lugar diferente dependiendo de su asociación a Marisol o a Rocío Dúrcal.

Por un lado, el flamenco es presentado como un estilo asociado al origen geográfico del personaje de Marisol en los primeros títulos de su filmografía, cuyo ejemplo ilustrativo hemos abordado en *Ha llegado un ángel*. En el citado trabajo, el personaje de Marisol interpreta rumbas, alegrías y otros palos como

parte de las actividades propias del ciclo vital y como elemento para el lucimiento en números musicales de *show* que también presentan esa misma circunstancia dentro del cine, como sucede en el quinto cantable (bloque musical 38) en que se muestra su interpretación como parte de un *casting*.

Tal como hemos podido constatar, Marisol canta y baila, dando cuenta de su talento a través de bloques diegéticos y con una función narrativa de lucimiento. Sin embargo, además de la narratividad, desde el punto de vista funcional el flamenco presenta un sentido semántico añadido por la asociación del estilo musical a la bondad de Marisol, en contraposición con los valores negativos que representan sus antagonistas, representantes de una sociedad sin valores y basada en las apariencias, fruto, en ocasiones, del frenético ritmo vital de las grandes ciudades. Así, el flamenco y la música de tradición oral que Marisol interpreta se convierte en un símbolo asociado a los buenos valores de la población española, que durante el franquismo especialmente fueron vinculados al medio rural y provincial que representan los personajes positivos, como la propia Marisol, procedente de Cádiz, o Herminia, la empleada doméstica, oriunda de Galicia. Por tanto, el flamenco es también presentado como uno de los rasgos positivos del personaje de Marisol.

Por otro lado, el flamenco es integrado, junto a otros estilos musicales, en dos de los cantables que Rocío Dúrcal interpreta en *Rocío de la Mancha*. Mientras que Marisol canta y baila, Rocío únicamente introduce elementos asociados al flamenco a través de sus dotes vocales, sin interpretación corporal, con claras diferencias al testimonio comentado previamente. Las referencias flamencas presentes en el primer cantable (bloque musical 4) de *Rocío de la Mancha* tienen que ver, más allá del gusto del cineasta, comentado previamente, con la intención de ofrecer una mayor vistosidad melódica y armónica al tema musical. Es decir, podemos considerar que la referencia flamenca otorga mayor variedad musical al tema "Don Quijote", compuesto por Augusto Algueró, de estética urbana y con la presencia de elementos también vinculados con el



posromanticismo. Además, cabe decir que, desde el punto de vista audiovisual, no existe ninguna razón que justifique la inserción de una entonación de carácter improvisatorio con similitudes a las alegrías de Andalucía en una muestra contextualizada en Castilla-La Mancha, más allá del claro lucimiento de la joven a partir del motivo entonado, que logra un resultado muy adecuado.

Asimismo, en el segundo ejemplo musical en que Rocío Dúrcal tiene relación con el género, las “Alegrías de Rocío”, de nueva composición, el flamenco es presentado como un elemento metonímico relativo a España, un recurso habitual a partir de la visión desde el extranjero. Recordemos que esta escena, correspondiente con el quinto cantable (bloque musical 27), está contextualizada en la ciudad de París. De este modo, una música ilustrativa de una región concreta se presenta como seña de identidad de todo el país al estar ambientada en un escenario foráneo. Por ende, podemos considerar que la utilización del flamenco como parte de una historia audiovisual circunscrita a Castilla-La Mancha puede hacer referencia a la habitual asociación metonímica del género musical con la totalidad de España.

Por tanto, queda claro que el cine no solamente se convirtió en un medio para catapultar al éxito a jóvenes artistas como Marisol o Rocío Dúrcal, sino también para que el flamenco formara parte del patrimonio cinematográfico español. En todo caso, más allá de lo comentado hasta el momento, las referencias musicales integradas en las películas estudiadas demuestran que el flamenco, a pesar de la llegada de las músicas populares urbanas y de su implantación, con fuerza, en la sociedad, aún gozó de visibilidad en la década de los años sesenta, tanto en la sociedad como en el cine, con distintas funciones audiovisuales, contando con las niñas prodigio como unas intérpretes talentosas y empáticas con el espectador.

6. Bibliografía

- CARO BAROJA, J. (1990). *Arte visoria*. Barcelona: Tusquets Editores.
- CECCHERINI, F. (2016). *Flamenco y compromiso social en el cine y en las artes escénicas en los últimos años del franquismo (1960-1975)*. Sevilla: Universidad de Sevilla (tesis doctoral)
- CENIZO JIMÉNEZ, J. (2011). *Antonio Mairena, la forja de un clásico del cante flamenco*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- COBO GUZMÁN, E. (2013). *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002). *Más allá de la música: antropología y flamenco*, vol. 1. Sevilla: Signatura.
- GAMBOA, J. M. (2004). *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- GOBIN, A. (1975). *Le Flamenco*. Paris: Presses Universitaires de France. Disponible en: http://www.ugr.es/~berlanga/capitulo_2_el_flamenco_y_las_musicas_populares.html [consultado 10 de octubre de 2016].
- MORENO, I. (-2006). "El flamenco en la cultura andaluza". En Cristina Cruces (Ed.). *El Flamenco: Identidades sociales, Ritual y Patrimonio Cultural*, pp. 15-33. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía-Centro Andaluz de Flamenco.
- PULPÓN JIMÉNEZ, C. P. (2016). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio historicoetnográfico de casos (1950-1980)*. Sevilla: Universidad de Sevilla (tesis doctoral)
- RÍOS RUIZ, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2016). "Aperturismo musical español: músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo". En Sergio de Andrés Bailón (Ed.). *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 13-51.
- STEINGRESS, G. (1998). "Social theory and the comparative history of Flamenco, Tango and Rebetika". En W. Washabaugh (Ed.). *The passion of music and dance. Body, gender and sexuality*. Oxford: Berg, pp. 151-171.
- STEINGRESS, G. (2004). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Signatura.
- SECCIÓN FEMENINA DEL FRENTE DE JUVENTUDES DE FET Y DE LA JONS (1943). *Cancionero de la Sección Femenina*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes.
- VERGARA CAMACHO, I. (2011). La tertulia flamenca de radio Sevilla en la obra de Antonio Mairena: magisterio y proyección de un canon estético-



cultural. En José Manuel Díaz Báñez y Francisco Javier Escobar (Eds.).
Investigación y Flamenco. Sevilla: Signatura Ediciones.

WASHABAUGH, W. (2005). *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Madrid:
Paidós Ibérica.

WASHABAUGH, W. (2016). *Flamenco Music and National Identity in Spain*.
Farnham: Routledge.



