

RAPHAEL ES DIFERENTE: LA CANCIÓN MELÓDICA ESPAÑOLA EN EL TARDOFRANQUISMO

Daniel Party

Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN: Este artículo es un estudio de la canción melódica o canción ligera durante el tardofranquismo, con énfasis en el fenómeno que rodea al cantante linaresense Raphael, uno de sus principales representantes. Muestro cómo Raphael se convirtió en el máximo exponente de la cultura consumista del franquismo tardío y exploro la dimensión política de su popularidad, tanto a nivel nacional, en términos de los vínculos que unen a la canción melódica y el régimen franquista, como internacional, en su papel como embajador cultural de España en el extranjero. También analizo su controvertida recepción, centrándome en las apreciaciones mordaces de los críticos de música sobre su estilo de performance y en los persistentes cuestionamientos a su masculinidad y sexualidad.

PALABRAS CLAVE: música popular, Eurovisión, tardofranquismo, Raphael.

ABSTRACT: This article is a study of *canción melódica* or *canción ligera* during late Francoism, with emphasis on the phenomenon surrounding Linares-born singer Raphael, one of its main representatives. I show the ways in which Raphael became a poster boy of late Francoist consumer culture and explore the political dimension of his popularity, both nationally, in terms of the ties that bind *canción melódica* and the late Francoist regime, and internationally, in his role as a cultural ambassador for Spain abroad. I also analyze his controversial reception, focusing on music critics' vitriolic reviews of his performance style and on the persistent challenges to his masculinity and sexuality.

KEY WORDS: Popular Music, Eurovision, Late Francoism, Raphael.

Una instantánea de la reputación del cantante español Raphael en la cima de su fama se puede encontrar en una historieta de tres cuadros publicada por la revista de música *Discóbolo* en noviembre de 1968 (véase Fig. 1)¹. El primer cuadro muestra al primer ministro de algún país lati-

¹ Este artículo es una traducción revisada de *Raphael Is Different: Spanish Canción Melódica under Late Francoism* (PARTY, 2013). Desde la escritura del original han aparecido aportes sustanciales al estudio del cantante. Entre ellos destaco los de WHEELER (2012; 2013) y FERNÁNDEZ JIMÉNEZ (2016).



Figura 1.-Oh... Raphael, historieta (GUILLERMO, 1968b).

noamericano que tímidamente le pide permiso a Raphael para anunciar que son parientes y así prevenir un golpe de estado. La segunda escena se desarrolla en la oficina del primer ministro británico Harold Wilson. La Señora Wilson vuelve tan enamorada después de asistir a uno de los conciertos de Raphael que sugiere que tal vez debieran devolverle Gibraltar a «él». El cuadro final ocurre en España. Un padre no se sorprende demasiado al encontrar a Raphael dentro de su sopa cantando y adoptando una pose emblemática, mientras su hija adolescente (una fan de Raphael en un vestido minifaldero) grita ante la mera visión de su ídolo.

El objetivo de este artículo es desentrañar los múltiples hilos presentes en esta historieta, que identifica y se burla de la enorme popularidad de Raphael en la España tardofranquista, y en particular de su inusual capacidad para llegar a audiencias tanto adolescentes como adultas. En su excelente estudio de la música popular española de los años sesenta, la musicóloga Celsa Alonso argumenta que la música pop refleja la modernización que experimentó el país durante esa década y además

mantiene un sentido de identidad nacional mediante el uso de lo que ella llama un «sonido español» (ALONSO GONZÁLEZ, 2010). En este artículo extiendo el trabajo de Alonso (que aborda una amplia gama de estilos de música popular, como la neo-copla de Manolo Escobar, rumba urbana, flamenco y grupos españoles de rock y beat), centrándome en el género menos estudiado de los años sesenta, la canción melódica o canción ligera, y en particular en el fenómeno que rodea al cantante Raphael, uno de sus principales representantes. Muestro cómo Raphael se convirtió en el máximo exponente de la cultura consumista en el franquismo tardío y exploro la dimensión política de su popularidad, tanto a nivel nacional, en términos de los vínculos que unen a la canción melódica y el régimen franquista, como internacional, en su papel como embajador cultural de España en el extranjero. También analizo su controvertida recepción, centrándome en las apreciaciones mordaces de los críticos de música sobre su performance y en los persistentes cuestionamientos a su masculinidad y sexualidad.

EL POP TARDOFRANQUISTA SE PONE AL DÍA

La década de 1960 fue una década de profundos cambios en la historia de España. Por encima del cambio social, político o cultural, fue el crecimiento económico del país lo más sorprendente durante el tardofranquismo. Este período de crecimiento intenso, conocido como desarrollismo, ocurrió después del Plan de Estabilización de 1959, liderado por los tecnócratas del Opus Dei y fue impulsado en gran medida por la inversión extranjera, el turismo y las remesas de los trabajadores migrantes (MARTÍN ACEÑA y MARTÍNEZ RUIZ, 2007). El impulso en la economía dio lugar a cambios radicales en la vida de los españoles en todos los estratos sociales. Mientras que en 1960 solo el 1% de los hogares tenía un automóvil y el 4% un televisor, en 1975 el 40% era propietario de un automóvil y el 85% tenía un televisor (TOWNSON, 2007). La modernización y el consumismo no solo dominaron el discurso nacional, sino que jugaron un papel importante en la erosión de los principios del franquismo. Como sugiere el historiador Nigel Townson, después de 1960, la ideología del régimen fue modelada «por el léxico modernizador del “desarrollo” y se hizo tan difusa que las élites dictatoriales ya no estaban unidas de manera efectiva por una ortodoxia franquista» (TOWNSON, 2007, pág. 4).

Así como la economía española acogió la inversión extranjera, la cultura española se abrió a un flujo de influencia cultural extranjera,

un proceso conocido como «apertura». Una campaña altamente exitosa patrocinada por el gobierno para aumentar el turismo puso a los españoles en contacto directo con ciudadanos del norte y centro de Europa, con sus valores sociales y morales. Esta exposición a la cultura extranjera a través de los medios y el turismo ocurrió en paralelo con una rápida urbanización de España, dando como resultado una sociedad marcada por la secularización y el consumismo.

Las dos primeras décadas del franquismo (1939-1959) habían sido definidas por la autarquía económica y la represión social. Como resultado, los españoles tuvieron acceso limitado a la música popular extranjera durante este período. Además, el régimen se apropió de la mayoría de los estilos locales, como la zarzuela, el flamenco, la copla y el pasodoble, para sus propios fines (FERRER SENABRE, 2011). De estos, la copla o canción española fue la más alineada con la ideología franquista. Como José Colmeiro argumenta, «las coplas típicamente reforzaban los valores tradicionales asociados con la vieja España (catolicismo, patriotismo y patriarcado) y, como era de esperar, eran anatema para los intelectuales y los combatientes de la resistencia antifranquista española» (COLMEIRO, 2003, pág. 32). Como una especie de autarquía musical, la copla era una presencia omnipresente en la radio, el teatro musical y el cine durante el franquismo temprano.

A partir de finales de la década de 1950, la copla experimentó una importante renovación en la figura del cantante y actor Manolo Escobar. Escobar protagonizó una serie de exitosas películas de «comedia española», un género que el historiador Justin Crumbaugh describe como «un nuevo estilo de comedia de enredos que intenta lidiar con los excesos de una cultura de consumo emergente» (CRUMBAUGH, 2002, pág. 269). En estas películas, Escobar desempeña el papel de un provinciano «macho ibérico» que tiene que lidiar con la modernización de su país, presentada típicamente a través de turistas extranjeros que desafían los valores tradicionales españoles que Escobar representa. Annabel Martín sugiere que el desarrollismo dividió al país en dos Españas, una joven que abrazó la cultura de consumo de la década y una más antigua que se resistió al intentar aferrarse a los valores tradicionales (MARTÍN, 2008). Manolo Escobar fue la voz de esta última². Nacido en 1931, Escobar tenía alre-

² Celsa Alonso explica el atractivo de Escobar de la siguiente manera: «La clave de su éxito entre ciertas clases trabajadoras pudo estar en una hábil mezcla de seudo folklore andaluz, leve barniz de modernidad, localismo (Almería, Andalucía) a la par que valores supuestamente nacionales (misticación de lo rural, donjuanismo, patriarcado, chauvinismo, amor a las tradiciones y a la belleza de

dedor de 30 años cuando filmó películas clásicas del desarrollismo como *Un beso en el puerto* (dir. Ramón Torrado 1965). En canciones sobre los peligros de las minifaldas («La minifalda») o las desventajas del turismo («Viva el sol de España») hablaba por una generación incómoda con la urbanización, la secularización y el consumismo. Crumbaugh interpreta la «comedia española» como una forma de «patriotismo mercantilizado», y sostiene que Escobar «representaba para España el sueño de la liberalización en términos franquistas» (CRUMBAUGH, 2002, pág. 267).

La otra España, más joven, abrazó con entusiasmo los estilos de música popular extranjera, como el rock & roll y el beat americano, la música ye-ye francesa, y las versiones en español de estos que siguieron rápidamente. Estas nuevas tendencias musicales se desarrollaron junto con una plétora de plataformas orientadas a los jóvenes, como festivales de música, programas de radio y televisión, clubes de fans y revistas. Para la emergente cultura juvenil española, la música popular tuvo un rol clave como «marcador de identidad» generacional (ALONSO GONZÁLEZ, 2005, pág. 242).

Los jóvenes músicos españoles incorporaron estas influencias musicales extranjeras con fervor. La primera banda española que hispanizó con éxito el rock & roll temprano fue El Dúo Dinámico. Comenzaron haciendo versiones en español de éxitos americanos de rock & roll y twist y luego se lanzaron a componer sus propios temas mezclando un sonido americano con letras con referencias locales (OTAOLA GONZÁLEZ, 2012). El Dúo Dinámico también fue pionero en dirigirse a un público joven cantando directamente a los adolescentes («Quince años tiene mi amor») y fomentando el primer club de fans de España («las dinámicas»). Con el éxito de El Dúo Dinámico, la atención pasó de solistas a grupos y, a mediados de la década, las bandas modeladas por los Beatles y los Rolling Stones dominaban los rankings de popularidad. Entre 1964 y 1967 bandas beat españolas como los Brincos, los Bravos, Mustang, Relámpagos y Sirex popularizaron un estilo que Alonso caracteriza como «una música eléctrica, vitalista, sencilla, rítmica y joven, que los jóvenes españoles de clase media usaron para enarbolar ganas de vivir, de divertirse, de libertad en lo cotidiano» (ALONSO GONZÁLEZ, 2005, pág. 237).

El beat español fue objeto de una fuerte resistencia tanto de los progresistas como de los conservadores. Los intelectuales de izquierda

la mujer española, religiosidad y cierto recelo ante lo extranjero), sensibilidad hacia el tema de la emigración y celos frente al turismo» (ALONSO GONZÁLEZ, 2010, pág. 219).

criticaban los orígenes extranjeros del beat, su estética burguesa, la «escasa creatividad, falta de compromiso en los textos y los sonidos, síntoma de inmadurez de una juventud ye-ye que sólo quería bailar, y ausencia de conciencia política» (ALONSO GONZÁLEZ, 2005, pág. 243). Los conservadores, por otro lado, rechazaron el beat como un ritmo salvaje y amoral que promovía la delincuencia juvenil. A pesar de estas críticas, el beat español fue tolerado o ignorado por el régimen debido a que los esfuerzos de censura se centraron directamente en las letras, y los textos de las canciones beat no contenían una abierta crítica política o social. Para una generación de oyentes españoles, sin embargo, el beat operaba como una forma de música de oposición precisamente porque no era ni canción de protesta intelectual, ni cultura oficial, ni la música antigua de sus padres.

La tradicionalista «España eterna» de Manolo Escobar y la modernidad juvenil de las bandas beat representaron tendencias musicales opuestas de la España de Franco durante la década de 1960. Una tercera tendencia significativa, similarmente marcada por la nueva apertura de España a los estilos musicales extranjeros, fue la canción melódica o canción ligera, un estilo cosmopolita generalmente interpretado por un solista masculino con acompañamiento orquestal. Según José María Íñigo y José Ramón Pardo, los orígenes de la canción melódica se remontan a varios estilos que eran populares a fines de la década de 1950, como la copla, el bolero latinoamericano, los *crooners* norteamericanos y las canciones italianas del Festival de la Canción de San Remo (ÍÑIGO y PARDO, 2006). Al igual que el beat español, la canción melódica se desarrolló a través de un proceso de hispanización de estilos extranjeros que duró hasta mediados de la década de 1960. Cantantes como José Guardiola y Luis Gardey fueron figuras clave de transición en este proceso. Una canción española melódica identificable como propia, sin embargo, aparece solo con el cantante Raphael.

RAPHAEL PARA TODOS

Raphael es una síntesis de zarzuela y teenager
(VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2003, pág. 190)

En marzo de 1966, el cantante Raphael (Rafael Martos, nacido en Linares, Jaén, en 1943) representó a España en el Festival de la Canción de Eurovisión en Luxemburgo. A pesar de que no ganó, el séptimo lugar

que obtuvo fue el mejor resultado de España desde su primera participación en el concurso en 1961, y fue suficiente para catapultar su carrera de la noche a la mañana. Una gran multitud se reunió en el aeropuerto de Madrid para darle la bienvenida, y en menos de un año miles de personas se habían unido a su club de fans. Hacia el final de la década, Raphael había desarrollado una carrera internacional sin precedentes en la música popular española, carrera que lo llevaría a países lejanos como Chile y la entonces Unión Soviética.

En Eurovisión, Raphael interpretó la canción «Yo soy aquel», escrita por el pianista y compositor Manuel Alejandro (Manuel Alejandro Álvarez-Beigbeder, nacido en 1933), que había sido el principal compositor y acompañante del cantante desde principios de los años sesenta. Manuel Alejandro se ha descrito a sí mismo como el «sastre» de Raphael porque hizo canciones a medida para mostrar el talento de Raphael en canciones teatrales y dramáticas (RAPHAEL, 1998, pág. 104). «Yo soy aquel» no fue la excepción. La canción empieza suavemente (*Yo soy aquel / que cada noche te persigue*), en un registro bajo de tenor que lleva, a través de un gran crescendo a un estribillo *fortissimo* (*y estoy aquí, aquí / para quererte*). Utiliza un compás compuesto y un modo menor alternado con modulaciones transitorias al relativo mayor. En términos vocales, la canción resalta el virtuosismo de Raphael mediante varias notas de larga duración en la melodía, especialmente la final, que debe ser sostenida durante dos compases completos y que conduce a un final abrupto en el que la voz y la orquesta cortan simultáneamente. Estas características musicales reaparecen en varios de los éxitos de Raphael de finales de la década de 1960. En América Latina, «Yo soy aquel» se convirtió en «el estereotipo de balada» en castellano (MOYA MÉNDEZ, 2001, pág. 6).

Los críticos musicales españoles no estaban muy entusiasmados con la canción antes del concurso. «La melodía es simple, la letra es aceptable», opinó la revista de música *Discóbolo* en febrero (ANÓNIMO, 1966a, pág. 8), pero el frenesí mediático que acompañó a Eurovisión la convirtió en disco del año en España y le valió a Raphael una legión de entusiastas seguidores (SALAVERRI, 2005). De hecho, uno de los aspectos más destacados del fenómeno de Raphael es su impacto en el desarrollo del mundo de los fans en España. En 1969, *Discóbolo* observó que la histeria colectiva que generó Raphael no tenía precedentes en España (ANÓNIMO, 1969). Su club de fans, conocido como «la pandilla raphaelista», fue creado en 1966 por una niña de 13 años llamada Maribel Andújar, y creció hasta incluir cerca de 6.000 fans solo en Madrid (NIÑO, 1995). «Las raphaelistas», como las llamaba la prensa,

hacían apariciones masivas en el aeropuerto, cantando: «Raphael, no hay más que uno; como Raphael ninguno», publicaban un boletín mensual, respondían cartas de admiradores de todo el mundo y hacían trabajo voluntario (DE ANDRADE, 1971, pág. 16).

A pesar del enorme atractivo del cantante para la juventud española, las fanáticas de Raphael no estaban particularmente interesadas en definirse a sí mismas generacionalmente, o en usar la música para distanciarse de sus padres como lo hicieron los fanáticos en Estados Unidos y Gran Bretaña. A «las raphaelistas» no les gustaba que las llamaran «calcetineras» o «huestes», sino que preferían el término «señoritas», que es más formal (MERINO, 1971, pág. 109). En una entrevista de 1971, Andújar, entonces presidenta del Club de Raphael, rechazó la noción de que Raphael era una estrella del pop, es decir, un ídolo de adolescentes, describiéndolo en cambio como una «versión moderna del romanticismo» (MERINO, 1971, pág. 109). A pesar del tono desdeñoso y condescendiente del periodista, la entrevista permite que Andújar argumente, correctamente, que Raphael tenía fuertes lazos con estilos más antiguos, y que su atractivo no se limitaba a los adolescentes.

Nacido en 1943, Raphael tenía aproximadamente la misma edad que los miembros de las bandas beat españolas y las cantantes ye-ye, como Sylvie Vartan y Conchita Velasco, que dominaban las listas de éxitos en ese momento. Pero sus modelos, Gilbert Bécaud (1927-2001) y Lucho Gatica (1928-2018), eran mayores, y Raphael apuntó al ideal de cantante *crooner* pre-rock & roll con atractivo multigeneracional, como Frank Sinatra. A diferencia de sus contemporáneos, Raphael había estudiado canto, primero en la iglesia como corista, y luego en la academia de Manuel Gordillo en Madrid. Mientras que el rock & roll y el beat privilegiaban la inmediatez y la franqueza de las voces sin entrenamiento, Raphael hacía hincapié en la destreza y resistencia de su voz. En concierto, Raphael presumía de su técnica cantando partes de canciones a cappella sin amplificación, provocando reacciones salvajes de la audiencia.

Una escena de la película de Raphael *Digan lo que digan* (dir. Mario Camus, 1967) ilustra bien la forma en que él construyó la diferencia entre su estilo y el de las bandas contemporáneas. Raphael, interpretando a un famoso cantante llamado Raphael, está esperando su momento para audicionar para un trabajo como cantante en un club nocturno de moda. En el escenario hay una banda beat, tocando un *vamp* de dos acordes ruidoso y monótono por un medio minuto interminable. Tan pronto como la banda se detiene, el propietario se vuelve hacia Raphael y le pregunta:

«¿Usted se animaría a cantar así?». Raphael le responde amablemente, «Perdone, creo que me he equivocado» y se retira.

En cuanto a las letras, las exitosas canciones de amor de Raphael, por ejemplo, «Desde aquel día», «Hablemos del amor» y «Si tú no estás», expresan un deseo y un anhelo más intensos que el que las bandas beat contemporáneas y cantantes ye-ye celebraban en las suyas. El amor en las canciones de Raphael «no se trata de un flirt ocasional sino del *gran* amor, cercano al “amor fou” surrealista, que llena toda una vida» (AMORÓS, 1974, pág. 75). Este romanticismo anticuado conecta a Raphael con estilos musicales españoles anteriores y, por ende, con un público de edad mayor. Vázquez Montalbán describe sus canciones como «la resurrección indirecta de la sentimentalidad zarzuelera» (VÁZQUEZ MONTALBÁN 2003, pág. 167). A mediados de los años sesenta, las bandas beat que dominaban las listas habían popularizado «la reducción de los arreglos, el uso extendido de instrumentos como guitarras eléctricas, bajos eléctricos y órganos eléctricos con sonidos bien marcados, y la contribución más decisiva de la sección rítmica, con la batería en primer plano» (AGOSTINI, 2007, pág. 397). La música de Raphael resistió esta tendencia, favoreciendo —en cambio— una versión modernizada de los acompañamientos orquestales de los años cincuenta. Además, las canciones que grabó, especialmente las que Manuel Alejandro escribió para él, utilizan un lenguaje armónico más complejo y denso que las que usaban las canciones de sus contemporáneos.

Como intérprete, Raphael también se resistió a tendencias identificables con artistas contemporáneos, más orientados a la juventud. En 1965, el año en que «La chica ye-ye» de Conchita Velasco fue el éxito del verano, Raphael decidió que no quería que su público bailara durante sus presentaciones. En cambio, el público debía de escuchar sentado, prestando toda su atención. Para demostrar que podía mantener el interés del público, ofreció un recital como solista en el prestigioso Teatro de la Zarzuela en noviembre de 1965. El espectáculo, de dos horas y media de duración, fue descrito por la prensa como «apoteósico», un adjetivo que se hizo común al describir sus actuaciones en vivo (ANÓNIMO, 1965). En recitales como este, Raphael complacía a audiencias adultas al incluir un repertorio más antiguo, como boleros latinoamericanos y canciones folclóricas, versiones en español de éxitos de Salvatore Adamo y Gilbert Bécaud, y mini-homenajes a Judy Garland y Edith Piaf. Esta práctica contrasta con la música española beat, que los jóvenes entendían como esencialmente «opuesta a los boleros y zarzuelas que escuchaban sus padres» (ALONSO GONZÁLEZ, 2005, pág. 245).

RAPHAEL ES DIFERENTE

El que esté libre de posteros que arroje la primera piedra
(MONSIVÁIS, 1970, pág. 60)

Desde un principio, Raphael usó gestos corporales teatrales en el escenario. Inspirado en Gilbert Bécaud y Edith Piaf, los cantantes franceses que tanto admiraba, Raphael posaba y gesticulaba dramáticamente con las manos y los brazos³. Como Manuel Vázquez Montalbán elocuentemente lo describe, en su actuación Raphael puede mostrar «la insolencia de un torero que ha hecho un faenón, para después volverse histriónicamente humilde y saludar como un mandarín bajito del *ancien régime*» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2003, pág. 190). Raphael considera gesticular una parte esencial de su canto: «sin mi manera, tan personal, de mover las manos y los brazos, no puedo cantar» (RAPHAEL, 1998, pág. 133).

Los críticos de música españoles han expresado su disgusto por la teatralidad de Raphael durante décadas, y la crítica negativa aumentó con el tiempo. En 1962, una reseña de la actuación de Raphael en el Festival de la Canción de Benidorm, que ganó, celebró su entrega vocal, pero describió sus gestos como «un poco exagerados» (ANÓNIMO, 1962, pág. 4). Algunos críticos parecen perplejos por el hecho de que al público no le molesten sus gestos. Jesús Ordovás, por ejemplo, describe a Raphael como «una estrella del pop a pesar de su amaneramiento, sus poses, sus gestos exagerados» (ORDOVÁS, 1987, pág. 164). Más recientemente, una reseña de un concierto publicada en *El País* argumenta que «los movimientos de Raphael constituyen una expresión narcisista que apenas se relaciona con las canciones... todo es sobreactuado» (MANRIQUE, 2003, s.p.). Raphael bien podría ser el cantante español al que los críticos más consistentemente adoran odiar. Como dice el crítico y escritor Rodrigo Fresán, «decir que te gusta Raphael te ubica de inmediato en la situación de todo para perder y nada para ganar» (FRESÁN, 2001, s.p.).

Los críticos a menudo usan la palabra «amanerado» junto con el término más homóforo «afeminado», para sugerir una falta de masculinidad de Raphael y cuestionar su supuesta heterosexualidad. En 1966, *Discóbolo* describió a Raphael como un intérprete «de gran personalidad y

³ En 1968, respondió a la acusación de exageración amanerada de un periodista diciendo que, si él es demasiado exagerado, Bécaud también lo es, «pero para mí es el artista más importante que ha nacido en esta época y no me importa» (HALPERN, 1968, pág. 20).

de voz y modos casi femeninos» (ANÓNIMO, 1966b, pág. 3). Y en 1972, un periodista escribió que Raphael tiene una reputación «de hombre débil, blando aparentemente, como de niño demasiado consentido, como de niño excesivamente mimado, como de niño que ha jugado con chicas, con muñecas» (YALE, 1972, pág. 40).

La obsesión con la sexualidad de Raphael es sintomática de una paranoia que surgió bajo el tardofranquismo con respecto a las masculinidades débiles, el afeminamiento y la homosexualidad. Durante la década de 1940, el régimen había mostrado poco interés en el tema de la homosexualidad. Pero a partir de la década de 1950, argumenta Gema Pérez-Sánchez, el régimen franquista «desarrolló una preocupación inexplicable por codificar, patologizar y contener las actividades de los homosexuales» (PÉREZ SÁNCHEZ, 2007, pág. 25). En 1954, la Ley de Vagos y Maleantes fue modificada para incluir a los homosexuales entre los sujetos peligrosos. Y en 1970, Franco emitió la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que implementó centros específicamente desarrollados para «reeducar» a personas homosexuales. En una de estas instituciones, el Centro Huelva para Homosexuales, las medidas de reeducación incluían electrochoque y terapia de aversión (PÉREZ SÁNCHEZ, 2007).

Una forma en que se expresaba la homofobia en la cultura popular era en la práctica común de burlarse de los hombres afeminados («mariquitas»). En su importante historia cultural de la homosexualidad en España, Alberto Mira señala que, durante el tardofranquismo, el estereotipo del homosexual afeminado es un símbolo desplegado para presentar la homosexualidad como una aberración (MIRA, 2004). Los censores permitían la presencia de personajes masculinos afeminados en obras de teatro y espectáculos, pero bajo la condición de que fueran objeto de burla⁴. Como argumenta Mira, el «aperturismo» fue en gran medida una fuerza conservadora: «se trataba de abrir un poco la puerta, sobre todo para convencernos de que era mejor cerrarla» (MIRA, 2004, pág. 366).

La edición de *Discóbolo* del 4 de mayo de 1968 incluye una caricatura de una página titulada «La vida es una canción». El humor de la caricatura radica en que cada uno de los doce paneles independientes presenta un juego de palabras con títulos de canciones pop contemporáneas (GUILLERMO, 1968a). Un panel ilustra el éxito de 1967 de Raphael «Digan lo que digan» con un dandi impecablemente vestido en estilo

⁴ El ejemplo clásico del cómo la cultura popular representaba el tema de la homosexualidad es la película *No desearás al vecino del quinto* (1970); véase PAVLOVIĆ (2003).



Figura 2.—*La vida es una canción*, caricatura, detalle (GUILLERMO, 1968a).

sexuales en España y en toda América Latina. El autor queer chileno, Pedro Lemebel, celebra el afeminamiento de Raphael y cita a «Digan lo que digan» como un ejemplo de su «cortejo ambiguo» (LEMEBEL, 2000, pág. 127). Raphael, según Lemebel, es un ícono queer de resistencia y resiliencia porque, a pesar de la homofobia de sus detractores, ha logrado permanecer en el centro de la atención durante décadas:

Sin cambiar ni una nota, ni transar con la caricatura viril que la moral del mercado discográfico le imponía, Rafa ha usado esa presión para diferenciar su personaje de los Iglesias y Rodríguez. Raphael ha hecho una producción de su propio chiste, devolviendo la burla, revirtiendo

Mod: corbata angosta, pantalones de campana y botas puntiagudas, además de utilizar rímel, brazaletes y dos anillos (véase Fig. 2). De pie con una mano en la cadera y las piernas cruzadas, disfruta de un cóctel en un bar. En un nivel, la imagen se burla de los intentos infructuosos de Raphael de refutar las acusaciones de homosexualidad dirigidas contra él. Pero en otro nivel, la caricatura reconoce a «Digan lo que digan» como una canción anti-odio, una manifestación contra la homofobia⁵. Lo que justifica esta lectura es que la canción celebra la tolerancia y la aceptación (*Son muchos, muchos más los que perdonan / que aquellos que pretenden a todo condenar / la gente quiere paz y se enamora / y adora lo que es bello, nada más*) «digan lo que digan los demás».

Notablemente, después de la muerte de Franco, «Digan lo que digan» se convirtió en un himno para la comunidad gay y el mismo Raphael fue recuperado como un ícono para las comunidades homo-

⁵ Para un estudio del impacto de la homofobia en la música popular y su historiografía, véase PARTY (2019).

la mofa de sus imitadores al acentuar los pestañazos de su canto, al enfatizar las guaripolas aladas de su baile, al refinar el plumereo irónico de su gestualidad. (LEMEBEL, 2000, pág. 128)

Aún más común que la crítica homófoba es la tendencia a leer a Raphael y a la canción melódica como alineados con las ideologías del tardofranquismo, particularmente el consumismo de los años sesenta.

CANCIÓN MELÓDICA Y FRANQUISMO

Para muchos españoles nacidos bajo la dictadura de Franco, la canción melódica de los años sesenta y principios de los setenta está fuertemente asociada con el régimen. Particularmente durante la transición a la democracia después de la muerte de Franco en 1975, el estilo se consolidó como uno de los símbolos de la estética cursi, kitsch o afectada del régimen (VALIS, 2002, 2004; YARZA, 2004). Por ejemplo, en 1980, *El País* describió la canción melódica como «hortera, franquista, carrozona o cañí», un estilo rescatable solo como un placer culpable (ANÓNIMO, 1980, s.p.)⁶. Si bien la asociación del público de la canción melódica con el franquismo es innegable, es importante considerar que el régimen no adoptó la canción melódica como estilo de música estatal oficial, como sí lo hizo el brasileño Gétulio Vargas con la samba (MCCANN, 2004) o el dominicano Rafael Trujillo con el merengue (PACINI HERNÁNDEZ, 1995).

Edward Stanton escribe que los artistas de la canción melódica, como Raphael y Julio Iglesias, «contaban con el apoyo del [...] régimen franquista, que los consideraba como exponentes seguros, no políticos, del nuevo gusto» (STANTON, 1999, pág. 142). Pero el respaldo era indirecto. En lugar de artistas o estilos en particular, el apoyo del régimen se enfocaba en concursos de música locales, como el Festival de la Canción de Benidorm, y en la participación de España en el Festival de la Canción de Eurovisión. Los festivales de la canción fueron un objetivo importante porque su meta era impulsar el turismo y promover el consumo de la música nacional (ÍÑIGO y PARDO, 2006). El Festival de la Canción de Benidorm, creado en 1959 como una versión local del Festival Italiano de San Remo, primero privilegió las canciones en estilo swing y rock & roll temprano, y más tarde se convirtió en una plataforma para la canción melódica, lanzando las carreras de Raphael en 1962 y de Julio Iglesias en 1968.

⁶ Para un análisis de la canción melódica como un placer culpable, véase PARTY (2009).

En un contexto políticamente cargado como Eurovisión, los artistas «asumen la clara responsabilidad de representar a sus respectivos países», y Raphael lo hizo por España dos veces seguidas, en 1966 y 1967 (WOLTHER, 2012, pág. 169). Raphael no fue seleccionado por voto popular, sino por ejecutivos de Televisión Española, la televisión pública estatal⁷. Incluso el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, tuvo que respaldarlo ya que Raphael estaba haciendo el servicio militar en ese momento y necesitaba un permiso especial para salir del país (RAPHAEL, 1998).

La participación de España en Eurovisión a mediados y finales de los sesenta puede entenderse como una extensión de la campaña de turismo vigente en el país, conocida por su lema «España es diferente» (*Spain is different*). La campaña fue una estrategia de *marketing* masiva y costosa lanzada en 1964 por el Ministerio de Información y Turismo con la esperanza de impulsar el turismo. Tradicionalmente, la campaña se ha entendido como un proyecto autoexotizante a través del cual España se presentaba como un lugar premoderno y subdesarrollado para atraer a los turistas de naciones europeas más ricas. Crumbaugh, en cambio, argumenta que «España es diferente» era «la expresión paradójica de los intentos del régimen de demostrar sus similitudes con respecto al Occidente industrializado mediante la hábil modificación de la diferencia como mercancía» (CRUMBAUGH, 2009, pág. 68).

Desde esta perspectiva, podemos entender a Eurovisión como un espacio para mostrar al resto de Europa que España ha cambiado, que se ha puesto al día, que es diferente. Y las canciones y los cantantes elegidos representan un complemento auditivo a los folletos, carteles y *souvenirs* que anunciaban la nueva modernidad española. En el contexto de «España es diferente», el «Yo soy aquel» de Raphael resuena como un llamado de España al resto de Europa (*Estoy aquí, aquí / para quererte*), un cantante joven y moderno que pide el amor del continente en nombre de su país. El deseo de España de ser totalmente aceptada por el resto de Europa también se expresó en el estallido de emoción que experimentó el país después de que Raphael obtuviera un poco impresionante séptimo lugar en 1966. El caso de España en Eurovisión ilustra el argumento de Ivan Raykoff, cuando propone que existe una correlación inversa entre la seriedad y la pasión con que un país considera el Festival de la Canción

⁷ Durante la década de 1960, todo el proyecto de Televisión Española era ser «un espejo donde quedaban reflejados la mejora material del país y el discurso oficial que ensalzaba como referente colectivo al sujeto encarnado en las clases medias urbanas» (RUEDA LAFOND, 2005, pág. 53).

de Eurovisión y el nivel percibido de integración económica y política de ese país con el resto de Europa (RAYKOFF, 2007).

Ser seleccionado por los medios controlados por el régimen convirtió a Raphael en un embajador *de facto* para España y el régimen. Para la oposición, no cabía duda de que Raphael fuese partidario de Franco. Aparecía regularmente en espacios franquistas, como Televisión Española. A partir de 1964 y durante cinco años, Raphael cantó en la gala de Navidad patrocinada por Carmen Polo, la esposa de Franco. Actuó una vez para el general Franco y sus invitados en 1965, en La Granja de San Ildefonso, un palacio inspirado en Versalles cerca de Segovia. Allí, Raphael se encontró con Franco por primera y última vez. Cantó dos canciones, «El largo camino» y «Los hombres lloran también», y Franco lo felicitó por ello (RAPHAEL, 1998).

La actuación en estos lugares era una clara señal de la popularidad de un artista, pero no necesariamente de su posición política. En entrevistas posteriores, Raphael regularmente insiste en que en esos años todo el mundo de las artes escénicas participaba en estos eventos, incluyendo a Lola Flores, Sara Montiel y Antonio Gades, pero nadie está dispuesto a reconocerlo (RAPHAEL, 1998; YAGÜE, 2006). En público, al menos, Raphael no hablaba a favor del régimen. Cuando se le preguntaba de política, se mostraba evasivo, como lo fue en 1968, cuando dijo: «No es una pose, es que no entiendo nada de eso» (HALPERN, 1968, pág. 22). Su postura apolítica era frustrante para los intelectuales. Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, escribe que en la postura de Raphael había «un no sé qué de espectador neutral del mundo y los hombres que arrebatan» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2003, pág. 190). La evidencia directa de sus opiniones políticas antes de la muerte de Franco es escasa. Un libro para fanáticos del año 1972, que documenta su boda con Natalia Figueroa, incluye una entrevista en la que afirma: «No puedo negarlo... Franco, no sé cómo decírtelo, me da confianza» (YALE, 1972, pág. 54). O uno tiene que confiar en las declaraciones de sus cercanos. El importante autor y cronista de la vida española Francisco Umbral, amigo personal de Raphael, escribe que el apartamento del cantante en Madrid en los sesenta estaba cubierto con cuadros de Carmen Polo de Franco y pinturas de Tino Grandío, un pintor gallego franquista (UMBRAL, 1999).

Raphael no tiene canciones que celebren a Franco ni al régimen, pero su éxito «Digan lo que digan», descrito anteriormente como un himno gay, puede interpretarse como un ataque contra los opositores de Franco. En sus tres versos y coro, la canción de Manuel Alejandro

propone que, a pesar de lo que digan los pesimistas, en el mundo uno puede encontrar más amor que odio, más luz que oscuridad, más perdón que condena. Musicalmente hay mucho en común con «Yo soy aquel». Ambas canciones utilizan el modo menor con uso regular de armonía eólica, ambas usan un compás compuesto y un arreglo para una gran orquesta. «Digan lo que digan», sin embargo, es más impetuosa e intensa que ninguno de los éxitos anteriores de Raphael. A diferencia de «Yo soy aquel» o «Hablemos del amor», canciones que comienzan calladamente y crecen hasta llegar al coro, «Digan» es bombástica y enérgica desde el principio.

«Digan lo que digan» es una declaración de principios optimista, un clamor enérgico por el vaso medio lleno. El desafío que en «Yo soy aquel» estaba dirigido a un interés amoroso, aquí apunta hacia un grupo de enemigos. El crítico musical Diego A. Manrique interpreta «Digan lo que digan» como una reacción contra la postura antifranquista de la *Nova cançó* y sus cantautores. «Digan», escribe Manrique, es «la respuesta de Raphael a la canción de protesta, a los ingratos que insisten en que no vivimos en el mejor mundo posible» (MANRIQUE, 2003, s.p.). El mismo Raphael apoyó esta lectura cuando afirmó, con su característica ironía, haber inventado el concepto de canción de protesta con «Digan lo que digan» (FRESÁN, 2001).

Los críticos no se dejaron llevar por las opacas afirmaciones de Raphael y sospechaban de la ideología que acechaba detrás de su seductora música. El crítico literario Andrés Amorós, escribiendo durante el tardofranquismo, interpreta «Digan lo que digan» como un ejemplo de cultura popular escapista en su forma más peligrosa (AMORÓS, 1974). Postula que la canción presenta una forma extrema de «optimismo acrítico» que es abiertamente incongruente, si no irresponsable, bajo el régimen represivo de Franco. Amorós sugiere que «Digan», como la novela rosa, propone una negación absoluta de los problemas de la vida real. En particular, a Amorós le preocupa que las «perspectivas reconfortantes» de la canción arrullan a las mujeres, desde adolescentes hasta amas de casa, a un sueño tranquilo.

La lectura de Amorós de «Digan lo que digan» es parte de una crítica más amplia del auge de la cultura de consumo en la España de los sesenta, con Raphael como caso de estudio. Amorós describe a Raphael como un «fabuloso concepto comercial» (AMORÓS, 1974, pág. 74) dentro de una sociedad española ya «terriblemente materialista» (AMORÓS, 1974, pág. 73). Del mismo modo, Vázquez Montalbán escribe que «Raphael

es el cantante abundante que necesitaba la España de la abundancia, la España que se sacaba los pechos del refajo y los dejaba caer sobre la balanza artística de la Europa del consumo» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 2003, pág. 190). El punto de vista de estos autores ilustra la posición de los intelectuales progresistas de izquierda que consideraban el «desarrollismo y el consumismo al que dio lugar, como una astuta estrategia elaborada por el régimen para despolitizar y desmovilizar a las masas descontentas» (TOWNSON, 2007, pág. 11). Celsa Alonso señala que la intelectualidad condenó la mayoría de las formas de entretenimiento que la gran mayoría de los españoles disfrutaban, como la radio, el cine comercial, el fútbol, la televisión, la ficción literaria y la canciones, como «“subdesarrollo cultural”, “falsos subterfugios” para la distracción fácil» (ALONSO GONZÁLEZ, 2005, pág. 232).

Estas críticas a la cultura popular han sido contrarrestadas en los últimos años por varios estudiosos, quienes, inspirados por las adelantadas crónicas de Vázquez Montalbán, han desafiado la postura negativa o desdenosa de la antigua izquierda sobre la cultura popular durante el franquismo. Los trabajos de José Colmeiro sobre la copla (COLMEIRO, 2003), Pepa Anastasio sobre el cuplé (ANASTASIO, 2007), Annabel Martín y Tatjana Pavlović sobre las comedias cinematográficas (MARTÍN, 2005; PAVLOCIC, 2003), y Celsa Alonso sobre el beat español (ALONSO, 2005), siguen el llamado de Vázquez Montalbán a leer entre líneas, a «buscar la clave en un acento, en un tono, en un silencio entre dos palabras» (COLMEIRO, 2003, pág. 33) y considerar la agencia de las audiencias en el momento de la recepción. Estos estudios revisionistas proponen que las formas de cultura popular no eran necesariamente frívolas o despolitizadas, como se argumentaba anteriormente, sino que en realidad se usaban para resistir u oponerse a la cultura autoritaria.

En el caso de Raphael, sería engañoso minimizar los vínculos de la canción melódica con el franquismo. Raphael fue, de hecho, el caso paradigmático de la cultura consumista de la década de 1960. Si Manolo Escobar modeló una reacción aprobada por Franco a la modernización para una generación anterior, Raphael hizo lo mismo con los jóvenes. Su disposición a colaborar con el régimen junto con una postura apolítica encaja muy bien con la tardía campaña franquista de «adormecimiento», de «optimismo a través del consumo» (ALONSO, 2005, pág. 238). Raphael contribuyó con la agenda del régimen no a pesar de su postura apolítica, sino precisamente por ella. Además, su posición política ambigua lo hizo omnipresente no solo en la España de Franco, sino, como lo ilustra la caricatura que abrió este trabajo, también al otro lado

del Atlántico, en América Latina. El nicaragüense Anastasio Somoza, el chileno Augusto Pinochet y el argentino Jorge Rafael Videla hicieron fiestas en su honor (SÁNCHEZ-MELLADO, 2008). En el tono *kitsch*, característico de la mayoría de la cobertura que los medios hacen de Raphael, un periódico argentino describió al cantante como «gusto paparrulo de dictadores» (ANÓNIMO, 2009, s.p.).

La falta de escrúpulos de Raphael para actuar para dictadores no es una excepción entre los cantantes españoles de canción melódica (PARTY, 2009). Camilo Sesto fue uno de los pocos artistas extranjeros dispuestos a dar un concierto en Chile pocos meses después del sangriento golpe de 1973. Un año después, Sesto explicó que «si alguien espera que yo cambie hasta el punto de cantar temas sociales o políticos o de protesta, seguirán esperando mucho tiempo, porque no pienso cantar nunca a esas cosas» (GARÍN, 1974, pág. 12). Una vez le preguntaron a Julio Iglesias cómo se había sentido cantando en el mismo estadio chileno donde Víctor Jara había sido asesinado. Iglesias respondió cortésmente: «Canto para las masas, no para los líderes políticos» (TORRES, 1983, s.p.).

La posición apolítica de la canción melódica le permitió pasar la censura y florecer bajo regímenes dictatoriales. Aunque nunca fue adoptada como música estatal, su presencia en lugares aprobados por Franco se convirtió en una banda sonora no oficial del tardofranquismo. Como principal exponente del estilo, Raphael fue una figura ambivalente en tiempos contradictorios. En su figura icónica podemos encontrar elementos del franquismo temprano –su autarquía, el nacionalismo orientado a los andaluces y el *pathos* centrado en la Iglesia–, pero también de una nación moderna, cosmopolita, urbana y consumista. A pesar de la presión constante para tomar partido, Raphael mantuvo una postura ambigua respecto del régimen y también con respecto a sus preferencias sexuales. Por otro lado, se opuso a la presión de la industria de la música por mercados segmentados al dirigirse tanto a jóvenes como a adultos. Y, sobre todo, resistió el impulso de interpretar el papel del «macho ibérico» que prevalecía en el cine contemporáneo y la música romántica. Particularmente a través de su estilo de performance, Raphael desafió la heteronormatividad y la masculinidad hegemónica, allanando el camino para las transgresiones más audaces de la movida.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTINI, Roberto (2007): «The Italian *Canzone* and the San Remo Festival: Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s», *Popular Music*, XXVI/3, págs. 389-408.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2005): «El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, X, págs. 225-254.
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2010): «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular de los años sesenta: Entre la representación y la negociación». En ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (ed.): *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, ICCMU, págs. 205-232.
- AMORÓS, Andrés (1974): *Subliteraturas*. Barcelona, Editorial Ariel.
- ANASTASIO, Pepa (2007): «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, XIII/2, págs. 193-216.
- ANÓNIMO (1962): «Raphael: La voz de humo», *Discóbolo*, 15 de agosto, pág. 4.
- ANÓNIMO (1965): «Apotheosis Raphael», *Discóbolo*, 15 de noviembre, pág. 10.
- ANÓNIMO (1966a): «Raphael a Eurovisión», *Discóbolo*, 1 de febrero, pág. 8.
- ANÓNIMO (1966b): «Raphael: Una posibilidad», *Discóbolo*, 1 de marzo, pág. 3.
- ANÓNIMO (1969): «Raphael marathon», *Discóbolo*, 4 de octubre, pág. 9.
- ANÓNIMO (1980): «El retorno cañí», *El País*, 28 de septiembre, http://elpais.com/diario/1980/09/28/cultura/338940001_850215.html (consultado el 26 de mayo de 2020).
- ANÓNIMO (2009): «La máquina tragaperras», *Página 12*, 10 de abril. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-689-2009-04-10.html> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- COLMEIRO, José F. (2003): «Canciones con historia: Cultural identity, historical memory, and popular songs», *Journal of Spanish Cultural Studies*, IV/1, págs. 31-45.
- CRUMBAUGH, Justin (2002): «“Spain Is Different”: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar», *Hispanic Research Journal*, III/3, págs. 261-276.
- CRUMBAUGH, Justin (2009): *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain’s Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. Albany, N.Y., SUNY Press.
- DE ANDRADE, Xian (1971): «Raphael: Pinchazo y cuenta nueva», *Discóbolo*, 16 de enero, pág. 16.

- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Estrella (2016): «La pragmática de la comunicación no verbal de Raphael», *AdVersuS: Revista de Semiótica*, 31, págs. 189-212.
- FERRER SENABRE, Isabel (2011): «Canto y cotidianidad: visibilidad y género durante el primer franquismo», *Revista Trans*, XV (2011), <http://www.sibe-trans.com/trans/a356/canto-y-cotidianidad-visibilidad-y-genero-durante-el-primer-franquismo> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- FRESÁN, Rodrigo (2001): «La bestia pop», *Página 12*, 10 de junio, <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-06/01-06-10/nota5.htm> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- GARÍN, Charo (1974): «Camilo Sesto: El rey», *El Musiquero*, 10 de agosto, pág. 12.
- GUILLERMO (1968a): «La vida es una canción», *Discóbolo*, 4 de mayo, pág. 18
- GUILLERMO (1968b): «Oh Raphael», *Discóbolo*, 23 de noviembre, pág. 23.
- HALPERN, Federico (1968): «Raphael, al descubierto», *Discóbolo*, 2 de noviembre, págs. 18-22.
- ÍÑIGO, José M. y PARDO, José. R. (2006): *Una historia del pop y el rock en España. La canción melódica*. Madrid, RTVE-Música.
- LEMEBEL, Pedro (2000): *Loco afán: Crónicas de sidario*. Barcelona, Anagrama.
- NIÑO, Alex (1995): «La pandilla raphaelista», *El País*, 27 de febrero, http://elpais.com/diario/1995/02/27/madrid/793887867_850215.html (consultado el 26 de mayo de 2020).
- MANRIQUE, Diego A. (2003): «El monstruo», *El País*, 27 de septiembre, http://elpais.com/diario/2003/09/27/espectaculos/1064613605_850215.html (consultado el 26 de mayo de 2020).
- MARTÍN, Annabel (2005): *La gramática de la felicidad: relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- MARTÍN, Annabel (2008): «Miniskirts, polka dots, and real estate: What lies under the sun?». En AFINO GUÉNOVA, Eugenia y MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (eds.): *Spain is (still) different: Tourism and discourse in Spanish identity*. Lanham, MD, Lexington Books, págs. 219-243.
- MARTÍN ACEÑA, Pablo; MARTÍNEZ RUIZ, Elena (2007): «The Golden Age of Spanish Capitalism: Economic Growth Without Political Freedom». En TOWNSON, Nigel (ed.): *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75*. Nueva York, Palgrave Macmillan, págs. 30-46.
- MCCANN, Bryan (2004): *Hello, hello Brazil: Popular music in the making of modern Brazil*. Durham, Duke University Press.
- MERINO, Joaquín (1971): «¡Ra-pha-el!», *ABC*, 10 de marzo, pág. 109.
- MIRA, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Editorial Egales.

- MONSIVÁIS, Carlos (1970): «Raphael en dos tiempos y una posdata». En MONSIVÁIS, Carlos: *Días de guardar*. Ciudad de México, Ediciones Era, págs. 45-60.
- MOYA MÉNDEZ, Misael (2001): «Defensa a ultranza de la balada hispanoamericana», *ISLAS*, XLIII/130, pág. 3-12.
- ORDOVÁS, Jesús (1987): *Historia de la música pop española*. Madrid, Alianza Editorial.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2012): «La música pop en la España franquista: Rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 1960», *ILCEA*, XVI. <http://ilcea.revues.org/index1421.html> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- PACINI HERNÁNDEZ, Deborah (1995): *Bachata: A Social History of Dominican Popular Music*. Philadelphia, Temple University Press.
- PARTY, Daniel (2009): «Placer Culpable: Shame and Nostalgia in the Chilean 1990s Balada Revival», *Latin American Music Review*, XXX/1, págs. 69-98.
- PARTY, Daniel (2013): «Raphael Is Different: Spanish Canción Melódica under Late Francoism». En PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (eds.): *Music and Francoism*. Turnhout, Brepols Publishers, págs. 285-300.
- PARTY, Daniel (2019): «Homofobia y la Nueva canción chilena», *El oído pensante*, 7/2, págs. 42-63.
- PAVLOVIĆ, Tatjana (2003): *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany, NY, State University of New York Press.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2007): *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. Nueva York, State University of New York Press.
- RAPHAEL (1998): *Raphael: ¿Y mañana qué?* Barcelona, Plaza & Janés Editores.
- RAYKOFF, Ivan (2007): «Camping on the Borders of Europe». En RAYKOFF, Ivan y TOBIN, Robert D.: *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Burlington, VT, Ashgate Publishing, págs. 1-12.
- RUEDA LAFOND, José C. (2005): «La televisión en España: Expansión y consumo social, 1963-1969», *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, XXXII, págs. 45-71.
- SALAVERRI, Fernando (2005): *Sólo éxitos: Año a año, 1959-2002*. Madrid, Iberautor Promociones Culturales.
- SÁNCHEZ-MELLADO, Luz (2008): «Raphael cierra el círculo», *El País*, 14 de diciembre. http://elpais.com/diario/2008/12/14/eps/1229239614_850215.html (consultado el 26 de mayo de 2020).

- STANTON, Edward F. (1999): *Handbook of Spanish Popular Culture*. Westport, Conn., Greenwood Press.
- TORRES, Maruja (1983): «Sólo quiero ser un entertainer», *El País*, 7 de agosto. http://elpais.com/diario/1983/08/07/cultura/429055204_850215.html (consultado el 26 de mayo de 2020).
- TOWNSON, Nigel (2007): «Introduction». En TOWNSON, Nigel (ed.): *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75*, Nueva York, Palgrave Macmillan, págs. 1-29.
- UMBRAL, Francisco (1999): *Diario político y sentimental*. Barcelona, Planeta.
- VALIS, Noël (2002): *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham, NC, Duke University Press.
- VALIS, Noël (2004): «The “Cursilería” of Camp in Ana Rossetti’s Plumas De España», *Journal of Spanish Cultural Studies*, V/1, págs. 67-81.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003): *Crónica sentimental de España*. Barcelona, DeBolsillo.
- WHEELER, Duncan (2012): «Raphael and Spanish Popular Song: A Master Entertainer and/or Music for Maids», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16/1, págs. 11-30.
- WHEELER, Duncan (2013): «At the Crossroads of Tradition and Modernity: Raphael and the Cultural Politics of Popular Music in Spain». *Journal of European Popular Culture*, 4/1, págs. 51-70.
- WOLTHER, Irving (2012): «More Than Just Music: The Seven Dimensions of the Eurovision Song Contest», *Popular Music*, XXXI/1, págs. 165-171.
- YAGÜE, María E. (2006): «Cantaba gratis ante Carmen Polo como todo el mundo, aunque algunos renieguen ahora», *El Mundo*, 28 de agosto, <http://vlex.com/vid/cantaba-gratis-carmen-polo-renieguen-22988085> (consultado el 26 de mayo de 2020).
- YALE (1972): *Raphael Natalia: La boda del silencio*. Madrid, Publicaciones Controladas.
- YARZA, Alejandro (2004): «The Petrified Tears of General Franco: Kitsch and Fascism in José Luis Sáenz De Heredia’s Raza», *Journal of Spanish Cultural Studies*, V/1, págs. 49-66.