

“Reflejos de las sociedades. Nuevas miras a través de la Historia de la Comunicación” es una obra que desvela cómo las sociedades han utilizado los medios de comunicación para moldear su realidad y forjar sus identidades colectivas.

Desde los fastuosos despliegues diplomáticos de la Edad Moderna hasta la representación de las masas en la prensa contemporánea, este libro recorre un panorama fascinante de la interacción entre medios, poder e historia. Con aportaciones presentadas durante el I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Historiadores de la Comunicación (AsHisCom), celebrado en la Universidad de Valladolid, este volumen se presenta como una ventana única a los momentos clave que marcaron la Historia de la comunicación, desafiando las narrativas dominantes y explorando el papel transformador de los medios en las sociedades. Una lectura imprescindible para entender cómo las palabras, las imágenes y los sonidos han construido nuestra memoria colectiva.

+Lectura
GRATIS
en la nube



 **tirant**
humanidades
plural

SAMUEL GARCÍA-GIL
JACOBO HERRERO IZQUIERDO
(Coordinación)

REFLEJOS DE LAS SOCIEDADES.
Nuevas miras a través de la Historia
de la Comunicación

plural
 **tirant**
humanidades

REFLEJOS DE LAS SOCIEDADES. Nuevas miras a través de la Historia de la Comunicación

SAMUEL GARCÍA-GIL
JACOBO HERRERO IZQUIERDO
(Coordinación)

 **tirant**
humanidades
plural

**Reflejos de las sociedades.
Nuevas miras a través de la
Historia de la Comunicación**

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

Samuel García-Gil
Jacobo Herrero Izquierdo
Coordinadores

**Reflejos de las
sociedades.
Nuevas miras
a través de la
Historia de la
Comunicación**

tirant humanidades
Valencia, 2025

Copyright * 2025

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant Humanidades publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

© Sus autores

© TIRANT HUMANIDADES
EDITA: TIRANT HUMANIDADES
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELF.S.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-
ISBN: 978-84-1081-106-5
MAQUETA: Disset Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro Procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa:
<http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

Índice

Introducción	17
--------------------	----

BLOQUE 1. COMUNICACIÓN Y ESFERA PÚBLICA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: ESTRATEGIAS, AGENTES E INTERESES

Capítulo 1. Esfera pública, noticias y mundo editorial en las entradas de los terceros marqueses de Los Balbases (1670-1679)	21
--	----

Andrea Bergaz Álvarez

1. TEATROS URBANOS EN VIENA (1670-1677)	24
2. LA ENTRADA PÚBLICA EN EL CONGRESO DE NIMEGA (1677-1678)	28
3. EL ÚLTIMO DESTINO DIPLOMÁTICO: LA EMBAJADA EXTRAORDINARIA DE PARÍS (1679)	30
4. CONCLUSIONES	32

Capítulo 2. Rebasando los muros de Palacio: Nobleza femenina y esfera pública en tiempos de Felipe III	35
--	----

Emily Deelen Porta

1. REDES DE INFORMACIÓN CORTESANAS: UN ARMA POLÍTICO-DIPLOMÁTICA TRANSFRONTERIZA	36
2. LAS MUCHAS CARAS DE LA COMUNICACIÓN DIPLOMÁTICA	38
3. COTIDIANEIDAD FESTIVA, REGOCIJO INMORTALIZADO	40
4. RELACIÓN DE UN REINADO: CABRERA DE CÓRDOBA Y EL TESTIMONIO DE LA PARTICIPACIÓN POLÍTICA DE LAS ÉLITES FEMENINAS	43
5. CULTURA Y PRÁCTICA DE LA INFORMACIÓN EN LOS ALBORES DEL SEISCIENTOS	45

Capítulo 3. Estrategias para comunicar el poder en el siglo XVI: La nobleza castellana y el consumo suntuuario a través de las crónicas	47
---	----

Guillermo del Olmo Ramiro

1. EL PODER DEL LUJO PARA COMUNICAR	47
---	----

2. EL AFÁN POR COMUNICAR EL LUJO.....	49
3. LOS ESCAPARATES DE LA NOBLEZA VALLISOLETANA A TRAVÉS DE LAS CRÓNICAS.....	51
4. CONCLUSIONES.....	58

BLOQUE 2. DE AQUELLOS POLVOS ESTOS LODOS: PROCESOS Y MANIFESTACIONES CIVILES EN LA PRENSA. IMAGEN, MEMORIA E IDENTIDAD COLECTIVA

Capítulo 4. Crónica negra. Imágenes de la desindustrialización asturiana en la prensa	63
--	-----------

Marina Castro Cabero

1. INTRODUCCIÓN	63
2. PAISAJE CULTURAL: DE COMPLEJOS FABRILES A <i>NENYURI</i> ..	65
3. TÉRMICA Y BATERÍAS: LAS RUINAS DE LA MEMORIA (1991-2023)	72
4. CONCLUSIONES.....	80

Capítulo 5. De la “Huelga del Silencio” a las “Marchas Negras”. La prensa como constructora de imágenes identitarias	81
---	-----------

Noemi Díaz Rodríguez

1. INTRODUCCIÓN	81
2. 1962.....	82
3. 1991-1992	89
4. 2012	91
5. CONCLUSIONES.....	95

Capítulo 6. Paisaje ¿natural? ¿cultural? Un análisis de la dicotomía a través de la prensa	99
---	-----------

Llara Fuente Corripio

1. INTRODUCCIÓN	99
2. METODOLOGÍA.....	102
3. COBERTURA PERIODÍSTICA DE LOS CAMBIOS EN EL RURAL.....	103
4. EL CASO DE SOMIEDO	111
5. CONCLUSIONES.....	112

Capítulo 7. La masonería y el periodismo. El caso de Flores y Abejas, en Guadalajara..... 115

Julio Martínez García

1. INTRODUCCIÓN	115
2. HISTORIA MASÓNICA ARRIACENSE	118
3. EL ANÁLISIS HEMEROGRÁFICO. EL CASO DE FLORES Y ABEJAS.....	123
4. CONCLUSIONES.....	128
ANEXOS	129

Capítulo 8. La participación social dentro de la prensa asturiana con motivo de la exposición del grupo "El Paso" en Oviedo 133

Ayla Pérez Pozo

1. INTRODUCCIÓN	133
2. MATERIAL Y MÉTODOS.....	134
3. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.....	135
4. LA INAUGURACIÓN	137
5. CRÍTICAS Y OPINIONES AUTORIZADAS	139
6. CONCLUSIONES.....	144

BLOQUE 3. VIDAS AL PIE DE LA NOTICIA: BIOGRAFÍAS Y PERFILES DE PERIODISTAS

Capítulo 9. El periodismo palentino de posguerra a través de la figura de Antonio Álamo Salazar: una vocación al servicio de la radio y de la prensa..... 147

Diego Quijada Álamo

1. LA RADIO	147
2. LA PRENSA.....	151
3. LA DIRECCIÓN DE <i>EL DIARIO PALENTINO</i>	153
4. EPÍLOGO	162

Capítulo 10. Manuel Antonio Rico, la voz de la noticia durante la consolidación de la radio informativa en España..... 163

Samuel García-Gil

1. INTRODUCCIÓN: EL PERIODISTA, LA NUEVA ESTRELLA DE LA RADIO	163
2. LOS ORÍGENES: DEL PERIODISMO ESCRITO A LAS ONDAS...	166

3. LA INNOVACIÓN DE "HOY EN ESPAÑA" Y "ESPAÑA A LAS OCHO" (RNE)	168
4. DEL 23-F A LA DIMISIÓN DE "ESPAÑA A LAS OCHO"	171
5. "UN LÍDER PARA UN PROGRAMA LÍDER": EL SALTO A "HORA 25" (SER)	174
6. EPÍLOGO: RICO, EL PERIODISTA "PURO"	177

BLOQUE 4. MÚSICA POPULAR, VIDEOJUEGO Y PERIODISMO EN ESPAÑA DESDE UNA PERSPECTIVA CRÍTICA

Capítulo 11. Villa & Rollo: la escena musical de rock en Madrid (1976-1979) a través de la prensa musical	181
--	-----

Blanca Algaba Pérez

1. INTRODUCCIÓN	181
2. LA ESCENA DEL "RROLLO"	182
3. LA PRENSA MUSICAL Y SU ANÁLISIS HISTÓRICO.....	184
4. DE LA CAPITAL DEL TEDIO A VILLA & ROLLO: LA EVOLUCIÓN DE LA ESCENA <i>UNDERGROUND</i> EN MADRID (1976-1979)	187
5. CONCLUSIONES	195

Capítulo 12. ¿Dónde está el periodismo? Un mapeo exploratorio del conjunto mediático de la música urbana en España	197
---	-----

Iván Navarro Flores

1. INTRODUCCIÓN	197
2. METODOLOGÍA.....	199
3. DESCRIPCIÓN GENERAL.....	200
4. TENDENCIAS EMERGENTES	205
5. CONCLUSIONES Y VECTORES DE INVESTIGACIÓN FUTUROS.....	212

Capítulo 13. Entrelazando hilos temporales: la narrativa histórica en los videojuegos y su impacto en la memoria colectiva e histórica	215
---	-----

Leonardo Ruiz Gómez

1. INTRODUCCIÓN	215
2. OBJETIVOS.....	219

3. METODOLOGÍA.....	220
4. CARÁCTER LUDONARRATIVO	221
5. VIDEOJUEGOS UTILIZADOS COMO TRANSMISIÓN DE MEMORIA COLECTIVA.....	224
6. CONCLUSIONES.....	230

BLOQUE 5. CRIMEN, ESCÁNDALO Y OPINIÓN PÚBLICA: LA CULTURA VISUAL EN EL SENSACIONALISMO ESPAÑOL

Capítulo 14. Imágenes a sangre fría. Representaciones visuales del crimen en la prensa generalista y de sucesos en el Madrid del primer tercio del siglo XX.....	233
---	------------

Pablo de Mora de Fuentes

1. LOS ORÍGENES DE LA CULTURA VISUAL Y DE LA PRENSA DE MASAS	233
2. LOS PERIÓDICOS ILUSTRADOS DE SUCEOS.....	237
3. LA PRENSA DE MASAS Y LA FOTOGRAFÍA.....	241
4. CONCLUSIÓN.....	243

Capítulo 15. Fenómenos periodísticos en un suceso histórico: el crimen del capitán Sánchez	249
---	------------

Violeta Maimouna Skatov Ramírez

1. INTRODUCCIÓN.....	249
2. TRANSMISIONES ESTRATÉGICAS PARA DIFUNDIR UN CRIMEN: PIEZAS ANGULARES EN LA PRENSA ESPA- ÑOLA A COMIENZOS DEL SIGLO XX.....	253
3. RECORRIDOS HISTÓRICOS POR LA PRENSA: HISTORIAS Y ESCENAS EN EL CRIMEN DEL CAPITÁN SÁNCHEZ.....	256
4. CONCLUSIONES.....	261

BLOQUE 6. LA TELEVISIÓN EN ESPAÑA Y PORTUGAL DESDE SUS ORÍGENES HASTA HOY. EVOLUCIÓN HISTÓRICA, CANALES Y CONTENIDOS

Capítulo 16. Las noticias en la televisión pública en la Península Ibérica: una comparación entre la cobertura televisiva española y portuguesa	265
--	------------

Maria Leonor Bicudo

1. INTRODUCCIÓN	265
2. BREVE HISTORIA DE LA TELEVISIÓN PÚBLICA EN ESPAÑA Y PORTUGAL.....	266
3. METODOLOGÍA.....	271
4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS.....	273
5. CONCLUSIONES	282

Capítulo 17. Historia de la Televisión de Galicia (TVG) hacia el extranjero: en busca de los públicos emigrados	285
--	------------

Carlota Fiaño Salinas

1. INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES	285
2. PRIMERAS RETRANSMISIONES SATÉLITE (1994-1996).....	288
3. EL PROYECTO GALEÚSCA TV (1996-1997)	290
4. CREACIÓN DEL CANAL INTERNACIONAL GALICIA TV Y RETRANSMISIÓN A TRAVÉS DE INTERNET (1997-1998)	294
5. RETRANSMISIÓN SATÉLITE DIGITAL (1998-2009).....	296
6. TVG EN YOUTUBE: RETRANSMISIÓN POR <i>STREAMING</i> (2021)	298
7. LA INCORPORACIÓN MÁS RECIENTE: OTT AGALEGA (2024)	299

Capítulo 18. La imitación femenina en televisión. Los personajes de Cristina Gallego en “El Intermedio”	303
--	------------

Patricia Gascón-Vera

Patricia Zamora-Martínez

1. INTRODUCCIÓN	303
2. MARCO TEÓRICO.....	305
3. METODOLOGÍA.....	309
4. RESULTADOS	314
5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	323

Capítulo 19. Modelos de fusión mediática en la televisión española: El caso de Cuatro y La Sexta..... 327

Ignacio Nevado

1. INTRODUCCIÓN 327
2. EL NACIMIENTO DE CUATRO Y LA SEXTA..... 329
3. EVOLUCIÓN DE LAS AUDIENCIAS DE CUATRO Y LA SEXTA (2006-2013) 340
4. EVOLUCIÓN DE LAS AUDIENCIAS DE CUATRO Y LA SEXTA DESPUÉS DE LOS PROCESOS DE FUSIÓN (2013-2023)... 342

BLOQUE 7. SPAIN IS... DIFFERENT? MÁS ALLÁ DEL TURISMO: PROPAGANDA Y REPRESENTACIÓN NACIONAL A TRAVÉS DE LA IMAGEN

Capítulo 20. De carros y capotes. Manolo Escobar y El Cordobés: usos políticos del estrellato masculino..... 349

Irene Marina Pérez Méndez

1. MASCULINIDAD(ES) EN EL FRANQUISMO 350
2. HÉROES DEL MILAGRO DESARROLLISTA..... 354
3. A MODO DE CONCLUSIÓN: LOS HÉROES DESTRONADOS ... 364

Capítulo 21. Bernardo García-Bernalt y las *Estampas Españolas* Salamanca. Música, folklore y nacionalismo charro a comienzos del S.XX..... 367

Mario Vercher Sansaloni

1. CONTEXTO HISTÓRICO: MÚSICA ESPAÑOLA Y SALMAN-TINA A COMIENZOS DEL SIGLO XX..... 367
2. BERNARDO GARCÍA BERNALT: BREVE ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO AL MÚSICO Salmantino 370
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN..... 372
4. *ESTAMPAS ESPAÑOLAS*: SALAMANCA: PRIMER DOCU-MENTAL SONORO ESPAÑOL..... 375
5. CONCLUSIONES 379

Capítulo 22. La idea de "progreso" industrio-social en la España de Franco a través de la imagen. Publicaciones y emisiones sobre ENSIDESA	381
Aida Villa Varela	
1. LA IDEA DE PROGRESO DURANTE EL FRANQUISMO	382
2. ENSIDESA: GÉNESIS DE LA EMPRESA Y PRESENCIA EN MEDIOS PÚBLICOS.....	384
3. ENSIDESA. REVISTA POR Y PARA EL PERSONAL DE LA EMPRESA.....	386
4. CONCLUSIONES.....	393
Capítulo 23. Una tierra bajo techo: propaganda y vivienda social en la construcción del imaginario franquista.....	395
Alejandro Braña Barcia	
1. INTRODUCCIÓN	395
2. LA AUTARQUÍA: ESCASEZ Y PROPAGANDA	396
3. UN PAÍS DE PROPIETARIOS, NO PROLETARIOS	400
4. LOS EXTRAÑOS SESENTA	404
5. CONCLUSIONES	405
Capítulo 24. El embalse de Grandas de Salime, el buque insignia del progreso dictatorial español	407
Carmen Estrada Fernández	
1. POLÍTICA DE PANTANOS.....	407
2. MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PROPAGANDA.....	410
3. EL CASO DE GRANDAS DE SALIME.....	412
Capítulo 25. Madrid, 1969: del estado de excepción al Festival de Eurovisión. Propaganda, representación nacional y <i>media events</i>	421
José Luis Panea	
1. LOS INICIOS DE RTVE EN EL CONCURSO DE LA CANCIÓN ...	422
2. LA CELEBRACIÓN DE MADRID 1969: UNA MODERNIDAD A LA ESPAÑOLA.....	423
3. EL CARTEL DE SALVADOR DALÍ	425
4. LA ESCULTURA DE AMADEO GABINO	428
5. EL AUDIOVISUAL DE JAVIER AGUIRRE Y LUIS DE PABLO.....	432
6. CONCLUSIONES.....	435

BLOQUE 8. PERSPECTIVA DE GÉNERO, MODA Y DIVERSIDAD EN LA PRENSA ESCRITA Y OTROS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Capítulo 26. Moda femenina y reivindicaciones políticas en el reinado de Isabel II 439

Alba M.ª Álvarez Parrado

1. INTRODUCCIÓN	439
2. LA FIGURA DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX	439
3. LA MODA FEMENINA EN EL PERÍODO ISABELINO.....	440
4. REIVINDICACIONES POLÍTICAS A TRAVÉS DE LA MODA EN EL PERÍODO ISABELINO.....	443
5. CONCLUSIONES.....	454
6. ANEXO DE IMÁGENES	456

Capítulo 27. Magisterio utópico de Amalia Domingo Soler en *El Espiritismo*, una voz contracorriente en la prensa sevillana decimonónica 459

Elena María Benítez-Alonso

1. INTRODUCCIÓN	459
2. UNA GENERACIÓN <i>PERDIDA</i>	461
3. "EL DESALIENTO ES LA MUERTE"	464
4. RECUPERACIÓN DE SU OBRA DESAPARECIDA.....	465
5. UNA "SANTA LAICA"	467
6. LOS "MEDIANÍMICOS" DE UN PIONERO ESPAÑOL	469
7. RUPTURISMO AUTORIAL FEMENINO	470
8. HETERODOXIA CONTRA LA HIPOCRESÍA.....	474
9. CONCLUSIONES	475

Capítulo 28. La moda como comunicación en la esfera pública: análisis del uso político y social de la indumentaria en las relaciones diplomáticas de Isabel la Católica 477

Isabel Escalera Fernández

1. INTRODUCCIÓN	477
2. EL PODER COMUNICATIVO DE LA VESTIMENTA EN EL SI- GLO XV: LUJO Y CONTROL.....	478
3. UNA REINA PREOCUPADA POR LA MODA.....	481
4. VESTIR PARA SER VISTA: UNA FORMA DE COMUNICA- CIÓN EFICAZ.....	482

5. UN CANAL DE COMUNICACIÓN A FINALES DEL SIGLO XV: LA CRÓNICA DE ROGER MACHADO	483
6. CONCLUSIONES.....	489
Referencias bibliográficas	491

Capítulo 25. Madrid, 1969: del estado de excepción al Festival de Eurovisión. Propaganda, representación nacional y *media events*

José Luis Panea

*Universidad de Sevilla*¹

El 29 de marzo de 1969 tuvo lugar el XIV Festival de Eurovisión, celebrado por primera y, hasta ahora, única vez en España. No obstante, solo cuatro días antes el país se hallaba bajo estado de excepción, lo cual llevaría a la organización de un *media event* de tal magnitud a tomar importantes medidas de seguridad. Del mismo modo, este requirió una inversión, capital y simbólica, que consiguiera favorecer un clima de cierta normalidad, hospitalario *ante los ojos del mundo*. Así, la participación y acogida de dieciséis países supuso un reto para una España aislada internacionalmente y que solo mediante ciertas políticas del desarrollismo —como la promoción del turismo— comenzó a abrir sus fronteras. El Festival de aquel 1969 será entonces una oportunidad de blanquear el régimen y mostrar a la audiencia internacional una *modernidad a la española* que incluso haría gala del lema *Spain is different* en una de las piezas de videoarte proyectadas durante la celebración. Este es, de hecho, el tema que aquí trataremos: la implicación, pionera hasta ese momento, de artistas visuales en el diseño del Festival de Eurovisión. Salvador Dalí creó el cartel, Amadeo Gabino la escultura que presi-

- 1 La investigación se enmarcó en el proyecto “Estética, espectáculo y posmodernidad: la construcción social de la identidad europea en el Festival de Eurovisión”, desarrollado por el autor a través de las Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores 2021 (Ministerio de Universidades, Programa Next GenerationEU, Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia) en su estancia posdoctoral dentro del GIR “Estética y Teoría de las Artes” de la Universidad de Salamanca (2022-2024).

día la escena, y Javier Aguirre y Luis de Pablo la citada pieza audiovisual. Analizaremos, por consiguiente, desde una perspectiva que combina referentes de la Estética y Teoría de las Artes, los Estudios Culturales, la Historia y la Comunicación, los imaginarios identitarios impulsados por RTVE al servicio de la dictadura. En este caso, desde una fuente hemerográfica y propagandística como es el *media event* del Festival de Eurovisión: la competición musical internacional más longeva de la historia de la televisión.

1. LOS INICIOS DE RTVE EN EL CONCURSO DE LA CANCIÓN

RTVE comienza a concurrir en Eurovisión en 1961, en un momento de crecimiento económico en España conocido como *desarrollismo* el cual se consolidó “después del Plan de Estabilización de 1959, liderado por los tecnócratas del Opus Dei” e impulsado por “la inversión extranjera, el turismo y las remesas de los trabajadores migrantes” (Party, 2020: 507). En dicho estado de cosas, la televisión en España se encuentra en la que es conocida como su “edad de oro”, que culminaría en los años setenta (Viñuela, 2010: 512-513; Rueda, 2005: 53). Justamente 1961 es el año en que España entra en la OCDE (Vuletic, 2019: 87) tras haber ingresado en otros organismos internacionales a finales de los cincuenta como la ONU, el FMI (Viñuela, 2010: 507) y Unión Europea de Radiodifusión (en adelante, UER), el ente organizador del Festival. Sin embargo, dictaduras como la portuguesa o la española aún serían excluidas de algunas instituciones como el Consejo de Europa (Vuletic, 2019: 87). Por este motivo, formar parte de estos foros comportaba para el país un reto, suponiendo su inclusión una oportunidad de integrarse económica y culturalmente con las principales potencias centroeuropeas, teniendo en cuenta la precaria y aislada situación del país tras la Guerra Civil (*Ibid.*).

A pesar del esfuerzo invertido, las primeras candidaturas de RTVE en el concurso apenas tuvieron aceptación entre los jurados europeos. Grandes figuras de la canción de entonces como Raphael o Conchita Bautista compitieron con canciones que, no obstante, cosecharon éxito

dentro de nuestras fronteras, como “Yo soy aquél” y “Estando contigo”, respectivamente (Party, 2020: 510). Pero hizo falta un paso más: suscribir los gustos mayoritarios del pop del momento, cercano a lo que se conocía como música yeyé (Ruiz, 2022). Adoptando dicha estética Massiel logrará el primer premio para España con el tema “La, la, la”, del Dúo Dinámico. Pero resulta sorprendente comprobar cómo la propia Massiel ni tenía una trayectoria en dicho estilo ni tampoco se caracterizaba por sintonizar abiertamente con el régimen. Tras ganar el concurso, de hecho, se negó al recibir el lazo de Isabel La Católica obsequiado por Franco, con lo que fue vetada temporalmente de la televisión (Gutiérrez, 2012: 16). El caso de Joan Manuel Serrat es parecido, ya que si bien en principio fue él el seleccionado para interpretar el tema, al solicitar hacerlo en catalán sería retirado de la competición. Como relata en el programa *A fondo* (1977), “pasaron bastantes meses hasta que pude empezar a tocar” (Soler (Dir.), 1977, min. 4:36) y pasaron incluso años hasta que la televisión pública, la única por aquel entonces, difundiera sus actuaciones. Pero la mayor controversia acerca del triunfo de “La, la, la” –un triunfo pírrico, por tan solo un punto frente a la estrella británica Cliff Richard– fue que condujo a la UER a una situación insólita: citar al año siguiente a dieciséis países europeos a cantar en una dictadura.

2. LA CELEBRACIÓN DE MADRID 1969: UNA MODERNIDAD A LA ESPAÑOLA

Días antes de la celebración del espectáculo, el régimen franquista aún se encontraba en estado de excepción a causa de las manifestaciones estudiantiles en protesta por las muertes de Rafael Guijarro y Enrique Ruano (Muñoz, 2018: 857). Las delegaciones europeas participantes mostraron su descontento hacia el concurso e incluso la televisión austriaca se retiró. Pero Franco no quiso perder la oportunidad de celebrar el Festival en España y realizó dos movimientos políticos decisivos para lavar la imagen del país entonces. Así, tan solo cuatro días antes del Festival, el 25 de marzo de 1969, se derogó el estado de excepción, “entre

otras cosas, por el miedo a arruinar la temporada turística" (Lorente, 2006: 31) y "el ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, anunció por radio la amnistía de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939" (Llanos, 2006: 110). Estas dos acciones serán fundamentales para arrojar un clima de cierta serenidad en el país de cara a la acogida de tantas delegaciones internacionales.

En España, muchas familias vivirán este suceso con alegría, y para poder ver el Festival se disparó el alquiler de televisores, pues la mayoría aún no dispondría de uno propio. Otras tantas volverán a hacerse con dicho aparato en julio de ese mismo año para presenciar otros dos grandes acontecimientos audiovisuales: la llegada del hombre a la luna el día 20 (Arjona, 2006: 93) y el nombramiento de Juan Carlos de Borbón como el sucesor de Franco dos días después (Iturbe, 2018: 168). Como vemos, se trata de un año importante en cuanto al desarrollo de los medios de comunicación y la retransmisión de *media events* en directo (*op. cit.*: 100). Además, de forma inesperada, se obtendrá la segunda y hasta ahora última victoria a RTVE en la competición (Escudero, 1969: 23-25). Pero será de una manera insólita, *diferente*: mediante un empate a cuatro en la primera posición.

En aquella gala se realizó un esfuerzo titánico y a contrarreloj, no escatimándose en medios para ofrecer el mayor de los espectáculos. El interés de Franco por Eurovisión era mayúsculo (Arias, 1970: 30) y si bien la audiencia ascendía a 500 millones de telespectadores (Valenzuela, 2021) y se retransmitió por primera vez en Brasil, Puerto Rico y Chile (Vuletic, 2019: 88), la capacidad del recinto *in situ* no hacía justicia a la envergadura del proyecto. 700 periodistas cubrieron el evento, y "el aforo, de 500 espectadores, fue destinado a los afortunados dirigentes del Régimen" (Valenzuela, 2021). Además, el encuentro no pudo ser visto en nuestro país a todo a color, debido a la todavía precaria infraestructura de RTVE, que pidió prestados sus equipos de grabación a la televisión alemana gracias a la intervención del realizador, Arturo Kaps.

En cuanto al escenario, el Teatro Real, había un gran inconveniente: no se podía hacer ninguna obra sobre él (Canal Nostalgia TV, 2013). Por ello, todos los elementos escénicos tuvieron que construirse fuera del recinto y trasladados con sumo cuidado a este, como expone el director escenográfico Bernardo Ballester Orrico. En cuanto a su estructura, las piezas de madera que cubrirían toda la escena formaron una ingeniosa tarima con una suave pendiente que homogeneizó todo el suelo de la escena y sobre la cual se situó “una moqueta color caramelo y gris” (Alonso, 2006: 154). En el centro de dicha tarima, “entre dos macizos de flores rosas y ante el órgano del coliseo madrileño” se emplazó “una gran escultura en acero inoxidable de Amadeo Gabino, símbolo de la estrella de Eurovisión” (*op.cit.*: 154).

En la fachada del Real se colgó un cartel, obra de Salvador Dalí. Radicado en ese momento en Estados Unidos, se contrató al pintor surrealista para dotar de un aire internacional al evento (Gutiérrez, 2012: 15). Y ya en la emisión de la gala, tras las actuaciones participantes se proyectó una videocreación, ideada por Javier Aguirre y Luis de Pablo. A continuación, procederemos a analizar estas tres aportaciones artísticas –el cartel, la escultura y el videoarte– no sin antes mencionar la gran novedad que supuso en Eurovisión el hecho de que por primera vez en su historia se contase con artistas plásticos de renombre en su identidad visual y, sobre todo, en su elemento central: su escenario (Panea, 2022: 220).

3. EL CARTEL DE SALVADOR DALÍ

Era la primera vez que un cartel de Eurovisión se encomendaba a un artista plástico, con lo cual la aportación de Dalí es, en este sentido, histórica. Siguiendo su particular estética surrealista, en el cartel hallamos algunos de los símbolos más presentes en su obra: fragmentos corporales –ojos y labios–, objetos –relojes, cajones–, y la referencia a la naturaleza –sus característicos paisajes crepusculares–. Sus medidas, 38,10 x 29,21 centímetros, similares a un A3, así como la composición de los elementos plásticos, lo hacen un cartel convencional. Sin embar-

go, la críptica simbología se desmarca de la funcionalidad propia de la cartelería. En el centro de la composición aparece un reloj iluminado parcialmente cuyo relieve lo asimila a un paisaje lunar. El hecho de que sea iluminado solo en uno de sus extremos refuerza este concepto. La referencia a la luna alude a la noche pero también a las expediciones espaciales del momento, ya que unos meses más tarde Neil Armstrong pisaría el Mar de la Tranquilidad. En la revista *Tele-Radio* se recoge cómo “Dalí ha plasmado [...] las modernas aventuras espaciales representadas en esa luna, recientemente circunvalada, con una esfera que señala las coordenadas de la época en que nos ha tocado vivir” (*Tele-Radio*, 1969).

Enmarcando por arriba y por abajo este *reloj-luna* se encuentran unos labios de color rojo que simulan una boca abierta, presumiblemente cantando ya que, “a decir de Dalí, quiere significar, en todo momento, una Europa que canta unida” (*Tele-Radio*, 1969). La composición misma hace de este *reloj-luna* también una suerte de ojo, al quedar en el centro de estos labios, que por lo demás también harían las veces de párpados. Unos *labios-párpado* que albergan el siguiente rótulo en su interior: “TVE presenta desde el Teatro Real de Madrid”. El rótulo aparece escrito a mano enérgicamente, cuyas formas ondulantes arrojan cierta inestabilidad. Pero, a la vez, estas letras parecen cavadas en los labios, pues presentan un cierto relieve, gracias a la sombra que proyectan. El trazo es más grueso en la locución “TVE presenta” y en la palabra “Real”, para remarcar así el mensaje. Un elemento llamativo de estos labios es que el labio superior presenta dos heridas superficiales que dejan entrever en su interior unos ladrillos. En lugar de la carne abierta, presenciamos una pared desconchada.

A la izquierda del *reloj-luna*, enmarcado en lo que parece una pantalla de televisión, es perceptible otro ojo, más pequeño, rodeado por unos párpados formalmente similares a los labios mencionados, encajando armónicamente con la composición. El ojo se muestra entreabierto y la pupila dilatada, y representan “la realidad de ese tiempo que no se detiene” (*Tele-Radio*, 1969). Fuera de estos grandes labios que centran más de la mitad del cartel encontramos en la mitad superior izquierda

la imagen de un paisaje con el cielo anaranjado y en la derecha un dibujo donde pueden entreverse unas figuras humanas así como la firma del artista. En la mitad inferior de la composición vemos a la izquierda una forma cúbica, en la línea de sus famosos cajones entreabiertos y en la izquierda el rótulo “Gran Premio de la Canción de Eurovisión 1969” escrito vehementemente con trazos de pintura negra. En el extremo inferior del cuadro aparece una franja blanca que contrasta con la composición y ocupa todo lo ancho de la misma. En ella se insertan unas figuras humanoides negras con bocas y ojos bien abiertos. Algunas parecen gritar y otras bostezar. La interpretación de Dalí arrojada en la entrevista acerca de estas figuras resulta un tanto críptica: se trataría de “una serie de espíritus o de seres animados simboliza el folclore de América y, concretamente, de la ciudad de Nueva York, donde el artista ha desarrollado su trabajo” (*Tele-Radio*, 1969).

En suma, estamos ante un cartel de marcado estilo surrealista que lejos de representar imágenes de la cultura española, de la música ligera, o del espectáculo en general, hace uso de algunos de los tropos típicamente dalinianos. Sin embargo, consigue conectarlos con el Festival: a) en su alusión a la noche, que es cuando este se celebra, gracias al *reloj-luna*, luna que b) simboliza a su vez el despliegue tecnológico, remitente a la misión espacial, y c) el tema de la audiencia, con el grupo de figuras humanoides, d) el canto, con los labios entreabiertos, y e) la visión, con el ojo y el *reloj-luna* simulando un ojo. Aunque la simbología conecta — solo en una lectura detallada — en estos puntos con el Festival, a nivel plástico los tonos oscuros del cartel contrastan con su ambiente alegre y festivo, al igual que la agresividad del rojo de los labios. El paisaje anaranjado de fondo otorga un matiz de intriga. Las formas humanoides, en especial las del extremo inferior, son más bien monstruosas, e incluso caricaturescas estas últimas. Los irregulares rótulos, pintados a mano, contrastan con la elegancia, proporción y solemnidad del logo oficial del certamen, encajado en un dibujo rectilíneo que simula una estrella centelleante que remite a la futura bandera de la Unión Europea (Baker, 2019: 179). Como vemos, la obra de Dalí (Figura 1) por momentos se acer-

ca y por momentos se aleja del ambiente festivo o alegre de lo que, en principio, Eurovisión significa.



Figura 1. Cartel de Salvador Dalí para el Festival de Eurovisión, 1969. Original (izq.) y detalle (der.).

4. LA ESCULTURA DE AMADEO GABINO

Si bien es cierto que en algunos escenarios de años anteriores se habían incorporado elementos que podríamos calificar de escultóricos, como por ejemplo en las ediciones de 1957 (unos bajorrelieves de signo orientalista) o 1966 (un móvil que se asemejaba a las esculturas cinéticas de Calder), nunca una escultura había formado parte del escenario del Festival de Eurovisión, menos aún en su mismo centro (Panea, 2022: 230). En este caso, la obra fue realizada por el escultor Amadeo Gabino, quien desde finales de los cincuenta comienza a participar en las más importantes exposiciones de arte a nivel internacional (Patuel, 1995: 81). La obra fue creada *exprofeso* para la competición, tenía 5 metros de altura y pesaba 350 kilos, y actualmente puede visitarse en los jardines de RTVE de Prado del Rey (Madrid).

Consiste en una pieza central, de forma oval, realizada en acero inoxidable y sujeta a una peana a través de una serie de tubos del mismo

material que descienden desde dicha forma hacia el suelo. Estos tubos también sobresalen por la parte superior del cuerpo central, como si emanasen de él también en dirección vertical. El óvalo se asemeja a la forma de una rosa, pues las diversas láminas superpuestas que lo componen se asemejan a los pétalos de dicha flor. En cuanto a los tubos inferiores, estos tienen distintos tamaños. Cuatro de estos sirven de soporte a la pieza central, conectándola con la peana, mientras que algunos se quedan muy cerca y otros son mucho más pequeños, especialmente los situados más hacia la derecha y la izquierda de dicho óvalo. Los tubos superiores son similares a los inferiores pero más numerosos y más largos, haciendo que la figura alcance una gran verticalidad y en el contexto de la escena en el Real refuerzan el protagonismo de la pieza central. De hecho, parecen rayos de luz que emanan de los mencionados *pétalos*.

Podríamos afirmar que se trata de una estructura abstracta, pues no tiene un fin mimético: las láminas solapadas de la *rosa* esbozan de manera esquemática y simple las formas de la flor, aunque también podrían simbolizar cualquier otra forma orgánica. Sin embargo, es el contexto el que potencia esta interpretación: como en la escena había centros florales de rosas y claveles en el suelo —a la izquierda y la derecha de la figura, así como detrás de ella—, encontramos una gran congruencia formal. Por otro lado, estos tubos que hacen las veces de rayos de luz o centellas son también una clara llamada al recinto. De hecho, el acabado de los mismos es similar al de los tubos del imponente órgano que se localizaba al fondo de la escena del Real. Parecen, incluso, extraídos del mismo y manipulados expresamente para crear la escultura. Por tanto, el ámbito de la naturaleza —y concretamente la flora, con la alusión a las rosas— y el de la música —en su versión más solemne o sacra, mediante la cita al órgano— son dos temas que, podemos deducir, están presentes en la obra y, de hecho, presiden el escenario.

Pero encontramos más posibles significados en esta pieza. Obviamente, el material y las formas remiten a la escultura del momento con autores como Jorge Oteiza o Eduardo Chillida, donde temas como la naturaleza, pero también el espacio y el vacío son fundamentales, así

como el empleo de materiales industriales y la recurrencia a la monumentalidad. La referencia a los progresos de la técnica es significativa, algo que la asimila al futurismo, y el tema de la conquista del espacio influyó en el carácter onírico de los trabajos de Gabino. Como escribe Juan Ramírez de Lucas, “en efecto, estas esculturas [...] podrían ser parte de algún lugar de alguna nave destinada a la exploración del espacio exterior” (1969: 61). No obstante, sus piezas no llegan a ser obras figurativas, simplemente esquematizan diversas formas para sugerir al espectador imágenes, sin imponer ninguna, influenciado tanto por “la geometría propia del constructivismo ruso, [...] los materiales y técnicas de la moderna ingeniería industrial, la simplicidad compositiva aportada por el *minimal art*” o “la reverberación virtual del movimiento cinético” (Patuel, 1995: 86-87).

Quizás el elemento que más recuerde a otras de sus piezas —y que nos ayuda a entender el estilo del artista en su globalidad— sea la denominada *rosa*, pues ese tipo de composición, ese “autorrelieve de chapas metálicas superpuestas que adoptan curiosos salientes abocinados” (Ramírez, 1969: 60) aparece en otros trabajos, como *Apolo XIV* (1969) o *Escudo de Marte XIII* (1971). Contribuye a la fuerza de la obra el material en el que está realizada, así como el dinámico contraste de las formas planas y curvas, en consonancia con el estilo de Gabino, quien “aplicó —nunca de manera improvisada— su multiplicidad de recursos a un buscado diálogo entre arte y técnica; a un juego de relaciones entre configuraciones geométricas y ritmos virtualmente móviles” (Blasco, 1998: 145), donde confluyen “simplicidad, regularidad, simetría, y continuidad” (*op. cit.*: 147).

El elemento que contrasta más con el resto de su trabajo es el de los tubos, ya que probablemente fueron un encargo más específico tanto de Bernardo Ballester Orrico como de la propia RTVE. El hecho de que no se situasen ni a los extremos derecho ni izquierdo de la pieza central, aparte de facilitar su transporte, remite a las líneas que componían el antiguo logo del Festival, en el cual la palabra “*Eurovision*”, en inglés, forma un círculo del cual nacen una serie de rectas entre cada una de las

letras que simulan los rayos de luz de una estrella. De hecho, en algunas de las crónicas del Festival se llama a la escultura *estrella*, en lugar de *rosa*, precisamente por la aparente referencia de dichas formas tubulares (Canal Nostalgia TV, 2013). Ha contribuido a ello el hecho de que se desconozca el nombre de la obra, siendo posible que incluso ni se le hubiera otorgado. Tampoco figura dentro de los catálogos del artista, lo cual nos lleva a pensar que fuera considerado más bien como un encargo.

Finalmente, encontramos alguna interpretación más que podemos extraer del análisis de esta composición (Figura 2). La rosa es el punto de convergencia de las centellas que se dirigen tanto a la parte superior como la inferior, siendo el *nudo* de las mismas. Por este motivo, podríamos decir que se asemeja a una suerte de ramo. Este, a su vez recuerda a la pieza heráldica del yugo y las flechas, originaria del siglo XV, y que se convertirá en uno de los emblemas del franquismo. Pese a que esta es solo una posible interpretación, hay que tener en cuenta que la simbología del yugo y las flechas estará muy presente en el imaginario franquista y era un modo de recordar, subliminalmente, la grandeza de la nación con esta llamada a la época imperial. Este mensaje subliminal sería llevado, ni más ni menos, que al escenario con mayor audiencia en el mundo en aquel momento.

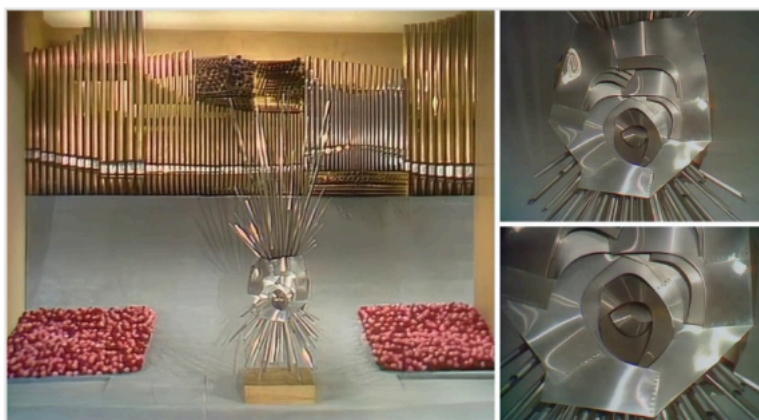


Figura 2. Escultura de Amadeo Gabino para el Festival de Eurovisión, 1969. Instalación en la escena principal (izq.) y detalles (der.).

5. EL AUDIOVISUAL DE JAVIER AGUIRRE Y LUIS DE PABLO

El *interval act* es el nombre que se da en el certamen a la representación escénica que tiene lugar una vez concluidas todas las actuaciones, precediendo a la ronda de puntos que cierra la gala. Su objetivo es dar tiempo a los jurados para votar y a los organizadores para proceder al recuento de votos. En las primeras ediciones se solía representar alguna pieza teatral o de baile, acrobática e incluso circense –como en 1961, 1962 y 1963–, mientras que actualmente es un momento aprovechado para que alguna estrella de la canción versione éxitos del pasado o presente sus nuevos temas (Arntsen, 2005: 151-152). Como en esta época solo puntuaba el jurado en el proceso de votación y el número de países concursantes y de puntos no era elevado, se trataba de un tiempo que oscilaba entre los cinco y los ocho minutos, a diferencia de la actualidad, donde se asciende a la media hora.

En esta ocasión, en lugar de representarse alguna pieza teatral espectacular, la organización decidió emitir una película a color en 35 mm., obra de Javier Aguirre y Luis de Pablo, titulada *La España diferente*. Como podemos comprobar, su título sintoniza con el lema promovido por el Ministerio de Información y Turismo, basado en un viejo eslogan de la cartelería turística de los años cuarenta (Parra, 2018: 32). Eslogan que Fraga Iribarne retomaría haciendo de este uno de los *réclams* del tardofranquismo “mediante la hábil modificación de la diferencia como mercancía” (Crumbaugh, 2009: 68). Como explica Daniel Party, “la campaña fue una estrategia de marketing masiva y costosa lanzada en 1964” por dicho ministerio para impulsar el turismo (2020: 518). Se trataba de “un proyecto autoexotizante a través del cual España se presentaba como un lugar premoderno”, místico incluso, pero a la vez alejado del bullicio y el estrés de las urbes europeas, con un excelente clima, paisajes y un patrimonio cultural inigualable, esto es: un país perfecto para veranear (*op.cit.*: 518). Volviendo a la obra de Aguirre y De Pablo, sin embargo, originalmente se titulaba –es más, se titula– *Los cuatro elementos*. De hecho, es ese el rótulo que aparece en su retransmisión (Matud, 2007: 21), aunque justo después del título añadido *ad hoc* al ini-

cio, en otra tipografía, lo cual sembraba confusión (Sempere, 2019). De todas maneras, la presentadora Laura Valenzuela introducirá la pieza como sigue: “Vamos a ofrecerles con el título *La España diferente* unas imágenes de los cuatro elementos: el aire, el fuego, la tierra y el agua de España”. Sus palabras no obvian el sentido original de la pieza, pero termina, como podemos comprobar, con un rotundo “de España”, que subraya esa insistencia en la identidad nacional.

No obstante, a día de hoy, en las bases de datos de distintas filmotecas la obra no está catalogada con el título que se le quiso dar para Eurovisión, sino como *Los cuatro elementos*, algo que además se puede comprobar en el sitio web de Aguirre (s.f.). Una de las críticas del momento subraya el “asombro intelectual de Aguirre ante el agua, el aire, la tierra, el fuego. [...]. La sobrecogedora amenaza impasible, cósmica de unas tenebrosas rocas entre la niebla [...] y el sabio juego de reflejos de luz en tranquilas corrientes” (Espriu, cit. en Aguirre, s.f.). Como vemos, ese era el tema predominante en la pieza. Es más, este trabajo se expuso con el título de *Los cuatro elementos* en los Encuentros de Pamplona de 1972, un foro donde se dieron cita los principales exponentes del arte contemporáneo internacional (Saña, 2017: 585). Si bien este es a día de hoy uno de los *interval act* menos conocidos de la historia del Festival, tuvo una mayor repercusión, como podemos comprobar, en los circuitos del cine experimental. Allí pudo visualizarse al completo –diez minutos–, pues para el Festival se seleccionó una versión reducida de cinco minutos.

A nivel compositivo, la conjunción ente imagen y sonido fue fundamental para los autores (Vesga, 2023: 32). Hemos de recordar que, si bien con las imágenes o con las palabras –y con las palabras cantadas– la censura franquista lo tenía fácil por su carácter más “evidente” –a pesar de “las políticas más aperturistas de José María García Escudero en la dirección general de Cinematografía y Teatro” (*op.cit.*: 37)–, el sonido aún seguía siendo uno de los pocos resquicios de libertad para la expresión artística, en especial “dada la naturaleza abstracta de la música instrumental” (*op.cit.*: 27). Con todo, hemos de recordar que tanto Javier Aguirre como Luis de Pablo serán dos exponentes del arte de vanguar-

dia español, y resulta llamativo que participaran de un evento de masas como el Concurso de la Canción de Eurovisión. Pese a su actitud crítica con el régimen, su propuesta formó parte del principal evento mediático del momento –un evento en este caso empleado con fines propagandísticos–, que fue el precio de difundir su trabajo internacionalmente. Recordemos, ante 500 millones de telespectadores.

Analizando la obra en su contexto, descubrimos que *Los cuatro elementos* tiene su germen en otra película anterior de los autores, que ya incluye de manera abierta en su título la referencia nacional, como *España insólita* (1965). Aguirre escribe cómo a principios de los sesenta realizó muchos “documentales de tipo turístico” hasta llegar a hacer otros “de promoción industrial”, ya que numerosas compañías constructoras de carreteras, de pantanos o de industria pesada encargaban a realizadores audiovisuales y músicos la creación de pequeños cortos que “les servía de propaganda” (Aguirre, cit. en Vesga, 2023: 33). Resulta claro comprobar cómo gran parte de las imágenes de *Los cuatro elementos* nacen de esta experiencia previa, ya que en el filme vemos imágenes de distintos destinos turísticos así como del proceso de fundición del acero, del rugir del agua en las presas hidráulicas, de los prósperos campos de cultivo, de la tradicional industria pesquera o de la aviación. Todo ello estaba enviando un mensaje acerca de la fortaleza de la industria española, y de paso enarbolando las excelsas comunicaciones por aire de España: un mensaje claro al turismo extranjero (Viñuela, 2010: 516). Precisemos que, en este sentido, Iberia será una de las banderas del régimen, fundada tiempo atrás, en 1927, durante la dictadura de Primo de Rivera.

Una característica esencial de esta obra (Figura 3) es que la música es la que marca el transcurso de las imágenes, algo que ya fue explorado a través de la música extradiegética o incidental (Vesga, 2023: 37). Sin embargo, en esta ocasión no se representan gentes y costumbres, como en *España insólita*, sino solo paisajes, aunque en ambos coinciden imágenes de “exteriores realmente artísticos con el uso de panorámicas y planos generales” (*op.cit.*: 37). En *España insólita* los autores resaltaron

las tradiciones y festividades locales de rincones del interior del país en contraposición a las zonas costeras más turísticas (*op.cit.*: 38). De hecho, calificaban a “las ciudades de Málaga, Benidorm y San Sebastián” en aquel documental como “la España superficial” (*op.cit.*: 39). Sin embargo, para su producción para el Festival tuvieron que representarla, aunque intercaladas con las ya nombradas imágenes de la naturaleza y de la industria, así como algunas instantáneas de otras regiones de interior, mostrando por ejemplo los molinos de viento de La Mancha o la Ciudad Encantada de Cuenca. Tras esta sucesión de planos, la obra finaliza con el lanzamiento de una serie de globos al aire que sobrevuelan los alrededores de la Sagrada Familia de Barcelona.



Figura 3. Javier Aguirre y Luis de Pablo, *Los cuatro elementos*, 1969. Video stills.

6. CONCLUSIONES

El Festival es especialmente significativo en momentos históricos críticos de los países concursantes, sobre todo en el caso de los ganadores, pues incita un debate en torno a su pertenencia a Europa. Tal y como ha ocurrido en el reciente caso de Ucrania en 2022, triunfando en el certamen justo en plena invasión rusa, el Festival fue importante para

España en un momento de creciente apertura económica y le sirvió, no obstante, para blanquear la imagen del régimen. Así, Eurovisión fue uno de los motivos por los que la derogación del estado de excepción y la amnistía se aceleraron: era fundamental para “no arruinar la temporada turística” en un momento en el que el turismo es ya la primera industria del país. Los artistas fueron fundamentales para *blanquear* la imagen internacional del régimen en un claro intento de absorción del prestigio social de sus obras. Una absorción que fue definida por Adorno y Horkheimer como “desublimación represiva” (2007: 186).

En este sentido, la pregunta acerca de hasta qué punto los artistas colaboran con este o más bien fueron obligados a participar es crucial. Si bien la *disidencia* será reprimida con los propios Massiel y Serrat, la primera por negarse a convertirse en la imagen de la dictadura y el segundo por querer cantar en catalán, esto nos lleva a inferir que los artistas aquí seleccionados se vieron envueltos en este proyecto o encargo sin quererlo. Algo de lo que da cuenta la poca atención que estos tendrán hacia sus trabajos, continuamente obviados de sus trayectorias. Hemos visto en efecto que son difíciles de encontrar, que ni siquiera tienen títulos, y que su catalogación es difusa. Por tanto, creemos que es importante ponerlos en valor, máxime cuando reparamos en que este fue uno de los mayores escenarios, a nivel de audiencias, donde estas obras fueron vistas.

- Robin (1955, 25 agosto). "El jefe del Estado visitó ayer Los Saltos de Salime". *ABC*, p. 40.
- Ruiz, I. (2019). "Iberia emergida, ¿memoria sumergida?". *La Tadeo Dearte*, (5), 82-95. <https://doi.org/10.21789/24223158.1535>
- Sánchez-Biosca, V. (2000). "NO-DO: el tiempo, la memoria, la historia, el mito". En Tranche, R.R. y Sánchez-Biosca, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria* (pp. 239-582). Cátedra y Filmoteca Española.
- Vaquero, J. y Vaquero, J. (1956) "Mural en la presa de Salime". *Revista Nacional de Arquitectura*, 169, 16-20.

Capítulo 25

- Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Akal.
- Aguirre, J. (s.f.). "Los cuatro elementos (1969)". Recuperado el 03/06/2024. <http://www.javieraguirre-anticine.com/loscuatroelementos.html>.
- Alonso, M^a.L. (2006). "Salomé toma el relevo de Massiel: la cantante catalana revalida con su vibrante interpretación de "Vivo cantando" el triunfo español en Eurovisión". En Laviana, J.C., Arjona, D. y Fernández, S. (eds.), *España, en estado de excepción: 1969* (pp. 154-165). Unidad Editorial.
- Arias Ruiz, A. (1970). "'Operation Plus Ultra': A Genuinely European Radio Programme from Spain". *EBU Review: Part B (General and Legal)*, 21 (120), 30-32.
- Arjona, D. (2006). "De la luna a la televisión". En Laviana, J.C., Arjona, D. y Fernández, S. (eds.), *España, en estado de excepción: 1969*, Juan Carlos (pp. 91-101). Unidad Editorial.
- Arntsen, H. (2005). "Staging the Nation? Nation, Myth and Cultural Stereotypes in the International Eurovision Song Contest finals in Estonia, Latvia and Norway". En Baerug, R. (ed.), *Baltic Media World* (pp. 145-157). Flera Printing-House.
- Baker, C. (2019). "If love was a crime, we would be criminals: The Eurovision Song Contest and the Queer International Politics of Flags". En Kalman, J., Wellings, B. y Jacotine, K. (eds.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956* (pp. 175-200). Palgrave Macmillan.
- Blasco Carrascosa, J.A. (1998). "Tres escultores, tres miradas: Ricardo Boix, Amadeo Gabino, Miquel Navarro". *Archivo de arte valenciano*, (79), 140-150.

<https://realacademiasancarlos.com/download/142/1998-lxxix/1a2sQBUwu-T1zeu0Xh45fUfK4y58zrDJhz/LXXIX%20-%20140.pdf>

- Canal Nostalgia tv (2013). "Un paseo por el tiempo: España y Eurovisión en 1969" [Vídeo]. *YouTube*. Recuperado el 03/06/2024. https://www.youtube.com/watch?v=fAoCpJTDwcs&t=159s&ab_channel=CanalNostalgiaTV.
- Crumbaugh, J. (2009). *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain's Tourist Boom and the Reinvention of Difference*. SUNY Press.
- Escudero Musolas, A. (1969). "29 de marzo, la noche de Europa". *Ritmo*, (392), 23-25.
- Gutiérrez Lozano, J.F. (2012). "Spain was not living a celebration. TVE and the Eurovision Song Contest during the years of Franco's dictatorship". *VIEW: Journal of European Television History and Culture*, 1(2), 11-17. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2012.jethc014>
- Iturbe Tolosa, A. (2018). "1968 TVE, frente a la luna (1969): modernidad, ruptura y espectáculo". En Lima, H., Reis, A.I. y Costa, P. (eds.), *Comunicación y espectáculo* (pp. 168-178). Universidade do Porto. https://www.ashiscom.org/images/pdfs/Libro_Actas_XVI_Congreso_AHC.pdf
- Llanos, H. (2006). "Exiliados bajo tierra". En Laviana, J.C., Arjona, D. y Fernández, S. (eds.), *España, en estado de excepción: 1969* (pp. 110-119). Unidad Editorial.
- Lorente Fuentes, M. (2006). "Bajo el estado de excepción". En Laviana, J.C., Arjona, D. y Fernández, S. (eds.), *España, en estado de excepción: 1969* (pp. 21-33). Unidad Editorial.
- Matud Juristo, Á. (2007). "El primer documental vanguardista de NO-DO". *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (2), 6-30. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4001740.pdf>
- Muñoz Soro, J. (2018). "1968. Massiel triunfa en Eurovisión". En Núñez Seixas, X.M. (ed.), *Historia mundial de España* (pp. 852-858). Destino.
- Panea, J.L. (2022). "Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Design of the Eurovision Song Contest Staging as a Hospitable Platform". En Dubin, A., Obregón, A. y Vuletic, D. (eds.). *The Eurovision song Contest as a Cultural Phenomenon: From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 219-236). Routledge.

- Parra Montero, F. (2018). *"El sol" de Miró, imagen de España como destino turístico*. Universidad Complutense de Madrid [Tesis Doctoral]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/16971>.
- Party, D. (2020). "Raphael es diferente: La canción melódica española en el Tardofranquismo". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (221), 505-526. <http://agora.edu.es/download/articulo/7865633.pdf>
- Patuel Chust, P. (1995). "Amadeo Gabino: la poética del espacio cósmico". *Ars longa: cuadernos de arte*, (6), 81-87. <https://turia.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11710>
- Ramírez De Lucas, J. (1969). "Amadeo Gabino, escultor de un futuro presente". *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, (132), 58-61. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1959-1973/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1969-1132-pag58-61.pdf>
- Rueda Lafond, J.C. (2005). "La televisión en España: Expansión y consumo social, 1963-1969". *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (32), 45-71. <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15172>
- Ruiz Mas, J. (2022). "The Beatles in Spain: The Contribution of Beat Music and Ye-yés to the (Subtle) Musical, Cultural and Political Openness of General Franco's Regime in the 1960s". *Alicante Journal of English Studies*, (36), 111-130. <https://doi.org/10.14198/raei.2022.36.06>
- Saña Reñones, C. (2017). *Entre la fiesta y la crisis. Los Encuentros de Pamplona 1972* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22122>.
- Sempere, A. (2019, 12 mayo). "Medio siglo de la rara victoria de Salomé". *Diario de Sevilla*. Recuperado el 03/06/2024. https://www.diariodesevilla.es/television/Medio-siglo-rara-victoria-Salome-Eurovision-video_0_1353764943.html.
- Soler Serrano, J. (Dir.) (1977). *A fondo: Joan Manuel Serrat* [Programa de televisión]. RTVE.
- Tele-Radio* (1969, 3-9 marzo). "El "divino" Dalí pinto el cartel del Eurofestival", (584), s.p.
- Valenzuela, J.L. (2021, 22 mayo). "El Festival de Eurovisión, el sueño de Franco para blanquear su dictadura". *El Plural*. Recuperado el 03/06/2024. <https://www.elplural.es/2021/05/22/el-festival-de-eurovision-el-sueno-de-franco-para-blanquear-su-dictadura/>

[tps://www.elplural.com/sociedad/festival-eurovision-sueno-franco-blancuear-dictadura_267037102](https://www.elplural.com/sociedad/festival-eurovision-sueno-franco-blancuear-dictadura_267037102).

Vesga Naranjo, C. (2023). "Las vanguardias musicales y el documental en el cine español de los sesenta: el binomio Javier Aguirre – Luis de Pablo y su *España insólita*". *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (33), 25-46. <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/1241>

Viñuela, E. (2010). "La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad". *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología*, (16-17), 505-518. <http://hdl.handle.net/10651/22572>

Vuletic, D. (2019). "Latin America and the Eurovision Song Contest". En Fugellie, D., Mühlischlegel, U., Pasdzierny, M. y Richter-Ibáñez, C. (eds.), *Trayectorias. Música entre América Latina y Europa 1945-1970* (pp. 85-91). Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz.

Capítulo 26

Correo de las damas. Periódico de modas. 1833-35. Madrid.

Corujo Martín, I. (2017). "La mantilla entre tradición y modernidad: moda, género y cultura material en la España de los siglos XVIII y XIX", *Letras Femeninas* 43, (1), 28-45, Asociación de Estudios de Género y Sexualidades; Michigan State University Press, <https://www.jstor.org/stable/10.14321/letrfeme.43.1.0028>

Ford, R. (1845). *A Hand-Book for travellers in Spain and Readers at Home describing the Country and Cities, the Natives and their manners with notices of Spanish history*. Londres: John Murray.

Gautier, T. (1840). *Viaje a España*. / Gautier, Teófilo. 1998. *Viaje a España*. Madrid: Cátedra.

González Díez, L., y Pérez Cuadrado, P. (2009). "La Moda elegante ilustrada" y el "Correo de las Damas", dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX." *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, (8), 53-72.

López Almena, M. (2014). *El espacio público burgués y la visibilidad de la mujer en el siglo XIX. Una perspectiva desde Valladolid*. [Trabajo Fin de Máster] Universidad de Valladolid.

Luis, N. (2020). "Eugenia de Montijo, cien años de la influencer española más internacional del s. XIX". *Vogue Spain*. Recuperado el 06/05/2023 de <https://>