

Recuperación y reciclaje de la cultura popular del tardofranquismo en la televisión de los años 90¹

Asier Gil Vázquez²; Santiago Lomas Martínez³

Recibido el: 10 de abril de 2019 / Aceptado: 16 de octubre de 2020

Resumen. La llegada de la televisión privada a España inicia un nuevo modelo de televisión caracterizado por la lucha por las audiencias, donde se priorizan los contenidos de entretenimiento. En este artículo, se pretende evidenciar cómo en este nuevo contexto se recuperan creadores y estrellas de gran éxito en el audiovisual del tardofranquismo que habían perdido centralidad mediática en los ochenta, entendidos como garantes de éxitos mayoritarios. En dicho fenómeno, distinguimos sobre todo dos tendencias: el reciclaje de profesionales polivalentes y la recuperación de profesionales simbólicamente exiliados. España se incorpora así a las lógicas globales de la televisión privada, con frecuencia hibridando géneros y formatos transnacionales con destacados referentes de marcado carácter nacional.

Palabras clave: Televisión; Cultura popular; Franquismo; Estrellas; Creadores.

[en] Recovery and recycling of the popular culture of late Francoism in the Spanish television of the 90s

Abstract. The advent of private television in Spain triggers a new model of television ruled by the competition for the audiences, where entertainment gains priority. This article aims to show how creators and stars from Late Francoist popular culture are recovered in this new context. Despite having lost a central position in the audiovisual media in the eighties, now they are employed as a guarantee of massive success. We find two major tendencies within this strategy: the recycling of polyvalent professionals and the recovering of symbolically exiled professionals. Spain steps into the global dynamics of private television, frequently hybridising transnational genres and formats with well-known national referents

Keywords: Television; Popular culture; Francoism; Stars; Creators.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estado de la cuestión y metodología. 3. El reposicionamiento de la cultura popular tardofranquista en la televisión de los años ochenta. 4. El reciclaje de profesionales polivalentes. 5. La recuperación de profesionales simbólicamente exiliados. 6. El estatus especial de los intérpretes de carácter. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gil Vázquez, A.; Lomas Martínez, S. (2021) Recuperación y reciclaje de la cultura popular del tardofranquismo en la televisión de los años 90, *Historia y comunicación social* 26(1), 25-34.

1. Introducción

La llegada de la televisión privada a España en 1990 supuso enormes cambios en las dinámicas existentes hasta entonces en el medio televisivo. El inicio de las emisiones de Antena 3, Telecinco y Canal Plus como resultado de la Ley de Televisión Privada de 1988 introdujo un cambio de paradigma marcado por la nueva competencia por las audiencias. Cada cadena intentaba lograr el mayor número de espectadores, para atraer

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto «Cine y Televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción», Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (PID2019-106459GB-I00).

² Universidad Carlos III de Madrid
Email: asgilv@hum.uc3m.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9271-2336>

³ Universidad Carlos III de Madrid
Email: slomas@hum.uc3m.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2581-5818>

la mayor inversión publicitaria posible. Los ingresos por publicidad se convirtieron en la principal vía de financiación y nuevas dinámicas industriales fueron dejando atrás el modelo tradicional, que concebía la televisión principalmente como un servicio público: la rentabilidad de los contenidos pasó a ser prioridad y la ley de la oferta y la demanda determinaba la producción (Palacio, 2001: 169-171).

De las tres funciones tradicionalmente asociadas a la televisión: informar, formar y entretener, se privilegiaría la última. Se dejó de pensar en el espectador como un ciudadano en el que promover, de forma más o menos pedagógica, ciertos valores sociales o nacionales, para pensar en él como un consumidor, a cuyos gustos adaptar la programación para obtener mejores audiencias (Palacio, 2001: 176). Estas lógicas económicas e industriales promovidas desde Antena 3 y Telecinco, las dos principales cadenas generalistas privadas, también arrastraron a la televisión pública y La 1 participó en ellas activamente (Mateos-Pérez, 2008). Asimismo, también se produjo una drástica reducción de tiempo de emisión de programas culturales que invitaran a la reflexión o promovieran el espíritu crítico, frente a un notable incremento de programas de variedades y de la incipiente telerrealidad con una mirada sensacionalista hacia los sucesos de actualidad (Mateos-Pérez y Paz Rebollo, 2018: 806-808).

Asimismo, cabe destacar que el horario estelar de la noche (*prime time*) se empezó a privilegiar para los programas de mayor éxito de audiencia. Por otra parte, la creatividad de contenidos alcanzaría su definitiva industrialización: la producción independiente se generalizó y las cadenas dejaron de producir contenidos propios para comprarlos a productoras externas. Además, se incrementó la importación de formatos extranjeros, hecho particularmente visible en los orígenes de Telecinco, en los que se adaptaron a España diversos formatos de éxito en su homólogo (y predecesor) italiano, Canale 5, como *¡Ay, qué calor!* (1990-1991) o *Bellezas en la nieve* (1992). Debido a esto, Palacio afirmaría que la creciente tendencia de internalización en el nuevo panorama televisivo supuso la pérdida del carácter “nacional” propia de periodos anteriores (2001: 162). Sin embargo, como veremos, si bien la lógica de programación parece abrirse a nuevas tendencias transnacionales, con frecuencia todo ello se llevará a cabo mediante intensas hibridaciones con referentes y tradiciones culturales de hondo arraigo nacional.

En este artículo, vamos a estudiar cómo en este nuevo escenario televisivo se produce una recuperación de artistas, estrellatos, creadores y discursos que habían tenido sus momentos de mayor éxito en cine y televisión durante los años sesenta y setenta y, sin embargo, durante los años ochenta, habían perdido centralidad en ambos medios, viéndose relegados a lugares más secundarios o quedando prácticamente ausentes de ellos, o bien se habían adaptado con arreglo a las nuevas tendencias culturales y discursivas en boga desde el fin de la dictadura y, especialmente, de los años ochenta. En este fenómeno predominaron dos tendencias: hubo artistas que durante los años ochenta perdieron centralidad en el panorama cinematográfico y televisivo español pero volvieron a adquirirla a inicios de los noventa como Manolo Escobar y, asimismo, hubo otros como Alfredo Landa que, durante los años ochenta, dejaron atrás las imágenes y roles que habían desarrollado durante los años sesenta y setenta (en su caso, asociados a comedias populares de marcado conservadurismo ideológico), pero las recuperaron en los noventa.

¿Qué pasó, pues, en los años ochenta, en el ámbito cinematográfico y televisivo para que se produjeran tales cambios? En el nuevo escenario social y político de la democracia, resultarían determinantes las líneas de desarrollo para el audiovisual español promovidas por el Partido Socialista Obrero Español tras su victoria electoral de 1982. En el cine, se recupera el “concepto de calidad como eje de las políticas” y se trata de “articular un cine español moderno, con estándares de calidad equiparables al europeo” (Ibáñez, 2017: 97-98). La medida más importante fue la llamada Ley Miró (1983), así bautizada porque Pilar Miró fue la directora general de Cinematografía entre 1982 y 1985. Se empiezan a proporcionar importantes subvenciones para producir películas acordes con el modelo del cine de autor, películas de gran presupuesto, así como “aquellas películas que mejor respondan a los intereses del nuevo marco legislativo”, para las cuales se habilita la categoría de “especial calidad”, dotada de mayor ayuda económica (2017: 99). Se subvenciona así un cine español que tiende a realizar “pedagogía social”, con “la tarea de dar a conocer aspectos significativos de la historia reciente de España y de su cultura desde una perspectiva liberal y progresista” (2017: 101-102). En este escenario, diversas empresas dedicadas a la producción de películas de género (comedias, erotismo, terror, especialmente) guiadas por la lógica de la rentabilidad inmediata (bajos costes, escasas ambiciones artísticas, marcada vocación popular) se ven obligadas a desaparecer o bien a reposicionar sus líneas de producción, algunas hacia los nuevos postulados, otras hacia el emergente mercado del vídeo.

El cine promovido en esta década está en sintonía con las “campañas de divulgación y modernización cultural a través de los medios audiovisuales, y especialmente a través de Televisión Española” que habían tenido lugar durante el tardofranquismo y la Transición, mediante la producción de “innumerables espacios dramáticos, adaptaciones de novelas en series y miniseries de ficción y la realización de programas documentales en los que se aborda el patrimonio cultural español” (Ibáñez, 2017: 102). En relación con esto, cabe agregar que, en el ámbito televisivo, se reforzó el carácter pedagógico de la programación de Televisión Española, apostando por contenidos de carácter renovador y modernizador. Por un lado, se impulsaron valores modernizantes, progresistas y cosmopolitas en consonancia con la Europa liberal del momento para tratar de alejar al ente público de los planteamientos de la todavía reciente dictadura franquista (Palacio y Ciller, 2018:

581): surgieron así ficciones como *Anillos de oro* (1983), *Turno de oficio* (1986-1987) o *Brigada central* (1989-1992). Por otro lado, y en relación con lo anterior, se promovieron nuevos imaginarios sociales que planteaban a los espectadores otras perspectivas y lecturas del pasado, así como de las tradiciones y del mundo que rodeaba a los espectadores (Palacio, 2006, 63). Ficciones como *Teresa de Jesús* (1984) o *Proceso a María Pineda* (1984) pretendían reescribir algunos mitos nacionales desde coordenadas ideológicas alejadas de los discursos en los que se apoyó el nacionalcatolicismo, mientras que una larga serie de títulos como *La Plaza del Diamante* (1984) o *La forja de un rebelde* (1990) buscaban conectar el pasado republicano con el presente histórico y dar visibilidad a las historias que habían sido ocultadas durante el franquismo.

2. Estado de la cuestión y metodología

Hasta la fecha, son escasos los estudios que aborden en profundidad y de forma central la recuperación y el reciclaje de la cultura popular del tardofranquismo en la televisión española de los noventa. En algunos estudios, tales ideas aparecen insinuadas en breves menciones que apuntan a la existencia del fenómeno. Por ejemplo, en su estudio sobre la comedia televisiva española, Gordillo señala que,

En los primeros años [noventa], Antena 3 y Telecinco cubrían las franjas de ficción nacional con viejas comedias españolas de los sesenta y los setenta, con gran éxito de audiencia. Tal vez por ello muchas de las producciones de todas las cadenas responden a una mezcla entre la tradición cinematográfica y al modelo de *sitcom* norteamericano. Así, las temáticas y los actores, incluso a veces los directores, remitían a la más popular y rancia producción cinematográfica (2015: 84; Véase también Puebla, 2012: 20-31).

En otros casos, el propio fenómeno parece ser ignorado, como cuando García de Castro señala “la importancia del *star-sistem* [sic] en todas estas series [cómicas de los primeros años noventa]. Se consideraba que los protagonistas populares determinaban el éxito de la producción. Se pensaba en una serie para un protagonista y no una idea” (2002: 121). García de Castro no distingue, pues, las dimensiones históricas, sociales y culturales que subyacen en la amplia variedad de estrellas televisivas del periodo. Otro ejemplo de cómo este fenómeno ha sido pasado por alto es el hecho de que Gómez Rodríguez ubique la serie *Lleno, por favor* (Antena 3, 1993) en la categoría “comedia familiar blanca (1990-1994)”, indicando que una trama recurrente es el conflicto entre una hija vitalista “y su padre, un hombre tradicional que no ve con buenos ojos la modernidad”, cuando en realidad se trata de un convencido nostálgico del franquismo, con su consiguiente exposición reiterada de ideología franquista, la cual difícilmente podría considerarse blanca o inocente (2017: 41).

Aunque este artículo estudia un fenómeno televisivo, no circunscribiremos nuestro análisis solo a este medio. Consideramos vital hacer dialogar el análisis de la televisión con otras áreas de la cultura española (sobre todo, el cine, pero también el teatro y la música) para poder analizar este fenómeno en profundidad. En este sentido, estamos de acuerdo con Smith acerca de la existencia de vasos comunicantes entre la televisión y el cine, y que es fructífero analizar cómo dialogan ambos medios; en sus palabras, es útil

undermine a prejudice that remains strong in the academy and beyond. [...] it is only by charting the conflictive but necessary cohabitation of cinema and television that we can truly understand the two media in both their specificity and their mutual constitution (2009: 15).

Asimismo, como Zunzunegui, consideramos que buena parte de la cultura popular española hunde sus raíces en formas de espectáculo y entretenimiento anteriores y coexistentes con el cine (y, cabe agregar, con la televisión), especialmente teatrales (2002). Por tanto, si bien la cultura popular del tardofranquismo casi siempre ha sido estudiada en el ámbito académico desde un punto de vista discursivo, en tanto que cargada de ideología (véanse los numerosos estudios de Pérez Morán y Huerta Floriano, como 2013 o 2018), nosotros deseamos, sin descartar tal aproximación, también adoptar una mirada que preste atención a cómo se articulan tradiciones culturales y convenciones narrativas y estéticas en el seno de dicha cultura popular. En el caso de las estrellas, tomaremos la noción de estrellato propuesta por Dyer (1982) como texto mediático que se configura a través de sus trabajos, así como sus apariciones públicas, y que adquiere dimensiones industriales, sociales e ideológicas.

En términos metodológicos, combinaremos, pues, el análisis historiográfico con el análisis de estrellas y obras culturales en tanto que discursos con ideología y en tanto que signos y textos que, desde una mirada tanto semiótica como culturalista, deben ser puestos en relación con tradiciones y códigos de la cultura popular española para poder aprehenderlos analíticamente con mayor complejidad. A nivel general, abordaremos las recuperaciones y reciclajes de la cultura popular tardofranquista organizándolas en tendencias predominantes y, a un nivel más específico, iremos analizando casos concretos de cada tendencia para evidenciar las particularidades de cada uno.

3. El reposicionamiento de la cultura popular tardofranquista en la televisión de los años ochenta

La recuperación de una serie de profesionales de gran popularidad dentro de la cultura nacional-popular del tardofranquismo y la transición fue una de las principales tácticas utilizadas por las cadenas generalistas en el marco de las nuevas dinámicas industriales desarrolladas desde inicios de los años noventa. No parece casual que, en un contexto de cambio, estas recurrieran a un amplio repertorio de rostros que el público (re)conocía y con el que podía establecer determinados procesos de identificación. Se trata, por tanto, de un fenómeno que no sólo se limita a la reaparición de profesionales sino a una recuperación y reciclaje de personajes tipificados propios de tradiciones locales, procesos de reconocimiento por parte del público, formas de humor y espectáculo popular e incluso discursos ideológicos en gran medida conservadores.

Antes de analizar en mayor profundidad los casos de estudio de dicho proceso de recuperación y reciclaje, cabría profundizar más en los motivos por los que desaparecieron o vieron su protagonismo relegado a un segundo término durante el periodo audiovisual anterior. Ante todo, no se deberían obviar los cambios en los gustos de algunos sectores de la población española a partir de la llegada de la democracia, así como los procesos de deslegitimación de ciertos productos culturales. Podríamos establecer una sintonía del Partido Socialista -y por lo tanto de su política televisiva- con aquellas fuerzas progresistas que habían tachado abiertamente una gran parte de la cultura de masas de la dictadura como meros instrumentos ideológicos del régimen (véase Vázquez Montalbán, 1973; Palacio, 2001: 73-74; Labanyi, 2002: 11). A su vez, este posicionamiento a menudo echaba mano de criterios estéticos (pobreza formal, falta de pretensiones artísticas...) para despreciar la cultura del periodo anterior (véase Equipo Cartelera Turia, 1974).

Asimismo, en el caso de la televisión, habría que tener en cuenta los cambios producidos en los formatos donde los profesionales citados solían aparecer con mayor asiduidad. En primer lugar, las producciones de ficción del periodo socialista habían apostado por revisar el pasado histórico nacional y algunos de sus mitos, y aquellas situadas en el presente abordaron temas de actualidad promoviendo nuevos valores de modernidad y democracia. De esta manera, fueron desapareciendo aquellas comedias marcadamente populares y costumbristas, protagonizadas por personajes tipo de carácter local que frecuentemente articulaban discursos conservadores, como *La Casa de los Martínez* (TVE, 1966-1970) o *Crónicas de un pueblo* (TVE, 1971-1974). Por ello, se requería un estrellato y una plantilla de creadores que siguieran unas pautas diferentes a las que habían marcado las lógicas de producción hasta entonces.

En segundo lugar, los programas de variedades como *Entre amigos* (TVE1, 1985-1992), que mezclaban actuaciones musicales con números de humor, permitieron que algunos rostros del pasado mantuvieran una cierta presencia televisiva. No obstante, pese a que estos programas se emitieran principalmente en el *prime time* del viernes o el sábado, la centralidad de las antiguas estrellas como Manolo Escobar no era ni mínimamente comparable a la que habían tenido una década atrás, ya que tenían que compartir espacio con nuevos artistas nacionales e internacionales. En este contexto, el concurso *Un, dos, tres... responde otra vez* (TVE1, 1972-2004) funcionó como principal reducto continuador de formas de espectáculo revisteril en las que algunos de estos personajes tuvieron cabida: los personajes secundarios de carácter sainetesco (como Las Tacañonas, encarnadas por el trío de cómicas Las Hermanas Hurtado), la presencia habitual de cómicos de humor marcadamente popular (Antonio Ozores, Juanito Navarro, el Dúo Sacapuntas, Arévalo...) con frecuencia encarnando personajes estereotipados o haciendo chistes a costa de ellos (el paleta, el tonto, el mariquita, el gangoso...), así como la constante exhibición del cuerpo femenino como espectáculo visual (las secretarias, frecuentemente utilizadas con función ornamental, serían el equivalente de las bailarinas de revista) y los habituales números musicales donde el cuerpo de la mujer era elemento central del espectáculo. Curiosamente, estos mismos cómicos difícilmente aparecían en otros espacios televisivos o cinematográficos y tuvieron que desarrollar sus carreras en películas producidas para el consumo de videoclubs, en espectáculos teatrales o en el mercado de las cintas de cassette de chistes.

Por último, cabría mencionar la programación de cine español durante el periodo que mantuvo un cierto recuerdo de las producciones realizadas en décadas anteriores a través de ciclos de cine dedicados a las comedias populares, como las de Paco Martínez Soria en *Primera Sesión* (TVE1, 1983-1988), o espacios como *La noche del cine español* (TVE2, 1984-1986) (Gil Gascón y Zahedi, 2018). Este último programa, de vocación historiográfica, acompañaba la emisión de una película del primer franquismo (1939-1959) con entrevistas y comentarios sobre el periodo histórico y la industria cinematográfica. Así, estrellas como Carmen Sevilla quedaban circunscritas como contenido del pasado, no como partícipes activos y centrales de las nuevas producciones de Televisión Española (en un contexto, además, en el que sus papeles cinematográficos eran escasos o inexistentes).

En las siguientes páginas, abordamos analíticamente estos procesos de recuperación y reciclaje de estrellas y creadores. Para ello, proponemos una división en tres bloques: primero, abordaremos cómo se recuperó el estrellato más popular -asociado a las producciones del tardofranquismo- de Alfredo Landa y Concha Velasco, dos intérpretes que habían logrado adaptarse al nuevo paradigma audiovisual de los años ochenta; después, estudiaremos la recuperación y reciclaje del estrellato de algunas de las más célebres figuras de la cultura popular que habían perdido centralidad o desaparecido durante la etapa anterior, como Manolo Escobar,

Carmen Sevilla, Laura Valenzuela o Lina Morgan; por último, analizaremos los casos de Juanito Navarro, Simón Cabido, Rafaela Aparicio y Florinda Chico como ejemplo de intérpretes de carácter ligados a unas tipologías concretas que son reubicados en nuevos formatos de no-ficción. En paralelo, comprobaremos cómo importantes creadores del cine popular del franquismo recuperaron prácticas creativas de aquellas décadas, unos tras haberse adaptado al contexto audiovisual de los ochenta y otros tras haberse visto relegados a posiciones marginales durante dicha década. Debido al elevado número de profesionales que forman nuestro objeto de estudio, realizaremos un análisis panorámico en el que, en el marco de cada tendencia, analizaremos en profundidad cada caso con el fin de comprender de forma más completa y compleja en qué términos se efectuaron estos procesos de recuperación y reciclaje.

4. El reciclaje de profesionales polivalentes

En este apartado, nos ocupamos de artistas y creadores que supieron adaptarse a las tendencias cambiantes de las décadas de los ochenta y noventa y recuperaron, imágenes, roles, discursos y prácticas que habían desarrollado durante las décadas de los sesenta y setenta. En el ámbito de las estrellas, destacan los casos de Alfredo Landa y Concha Velasco, que lograron legitimarse dentro del nuevo contexto a partir de un cambio de registro.

En el diálogo *Lo popular en el cine español durante el franquismo*, Jo Labanyi y Santos Zunzunegui señalan el curioso caso del reconocimiento profesional de Alfredo Landa, protagonista en el tardofranquismo de un ciclo de películas de gran popularidad, el llamado “landismo”, pero que dentro de un canon más contemporáneo conforma “quizá lo más despreciado de la historia del cine español” (2009: 96-97). Landa había comenzado su carrera cinematográfica como actor de carácter hasta alcanzar el estatus de protagonista absoluto de muchas exitosas comedias de finales de los años sesenta y la década de los setenta. En ellas, se explotaban ciertas convenciones cómicas en torno al personaje del paleta que viaja a la ciudad y/o del reprimido sexual (Vivancos, 2012). Si bien tamizado por los resortes propios de la parodia, el personaje de Landa estaba asociado a una masculinidad ibérica en la que se manifestaban las tensiones entre los valores tradicionales del nacionalcatolicismo y los nuevos contextos de apertura. No obstante, con la llegada de la democracia, su figura como actor quedó legitimada por una serie de papeles en producciones con parámetros estéticos e ideológicos diametralmente opuestos a los del cine donde era una estrella. Sus interpretaciones en *El crack* (José Luis Garci, 1981) o *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) le valieron el reconocimiento de crítica y público y de nuevos espectadores; en el segundo caso, llegó incluso a ganar el Premio al Mejor Actor en el Festival de Cannes. Landa continuó su faceta cómica, pero en producciones que seguían las directrices de la política cinematográfica del momento, bien adaptaciones literarias como *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987) o revisiones del pasado reciente como *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985); asimismo, en televisión apareció en adaptaciones literarias como *Ninette y un señor de Murcia* (TVE1, 1984) o *El Quijote* (TVE, 1991), donde interpretó a Sancho Panza. Sin embargo, con la llegada de la televisión privada, Landa recupera una línea de trabajo similar a la de sus comedias más populares del pasado en la serie *Lleno, por favor*, interpretando a un reaccionario *pater familias*, férreo nostálgico del régimen franquista, reacio a las nuevas manifestaciones de modernidad. La comicidad de su personaje se deriva de su mentalidad cerrada, sus resistencias y oposiciones a la modernidad y de su explícita enunciación de discursos y comportamientos que parecían desterrados en la televisión de los ochenta, prácticamente tabú en un contexto de apertura democrática y espíritu progresista. El éxito de esta vieja fórmula le proporcionará un papel similar en la película *Por fin solos* (Antonio del Real, 1994), producida por Antena 3 y que tuvo su continuación en la cadena durante 1995 en forma de serie; en ella, el matrimonio protagonista formado por Landa y María José Alfonso deseaban desesperadamente que sus cuatro hijos se independizaran.

La recuperación del Landa más atávico y chapado a la antigua se produjo de la mano del veterano cineasta Vicente Escrivá, director, productor y guionista de *Lleno, por favor*, el cual, durante los años setenta, había sido uno de los principales motores industriales del landismo, en su condición de productor y guionista. De hecho, la productora de tales ficciones en los setenta y en los noventa es la misma, Aspa S.A. Escrivá, con películas como *Cateto a babor* (Ramón Fernández, 1970), *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971) o *Vente a ligar al Oeste* (Lazaga, 1972), había apostado fuerte por desarrollar el estrellato de Landa en unas coordenadas creativas muy concretas, proporcionándole habituales roles de paleta de cerrada mentalidad en constante contraste cómico con las nuevas tendencias de la modernidad venidas del extranjero en proceso de desarrollo en España: un paleta metido a marino militar, un paleta emigrante en la moderna Alemania o un paleta que trabaja como extra en los spaghetti westerns rodados en Almería eran personajes cuyas dinámicas y comportamientos Escrivá ya sabía manejar perfectamente, respaldado por el éxito comercial, y, por tanto, reciclarlos en los noventa en una nueva ficción no implicaban altos riesgos creativos para él ni para Landa: ambos estaban perfectamente curtidos en tales desempeños.

Al margen de Landa, cabe destacar que Escrivá fue uno de los profesionales más camaleónicos de la historia del cine español, pues supo adaptarse a cada contexto industrial desde 1948: hizo cine histórico-literario en

los cuarenta, cine religioso en los primeros cincuenta, comedias populares de los cincuenta a los sesenta, musicales para Raphael, fue motor del landismo e incluso, ya en la Transición, se pasó a la comedia erótica y, aprovechando la efervescencia política de la época, llegaría a rodar en valenciano *El virgo de Visanteta* (1978). Si bien durante los años ochenta tuvo dificultades para trabajar, desafió las nuevas tendencias progresistas tratando de ser más progresista que ningún otro creador y consiguió que Televisión Española financiara una carísima superproducción histórica, *Réquiem por Granada* (TVE1, 1991; véase Palacio 2006: 134), donde Escrivá defendía una relectura del proceso de la Reconquista desde el punto de vista musulmán, reivindicando las virtudes de este bando y criticando la estrechez de miras de los cristianos (paradójicamente, después de haber sido el principal impulsor del cine religioso franquista de los años cincuenta). Tras el éxito de *Lleno, por favor*, Escrivá vivió una edad dorada profesional erigiéndose en autor de comedias populares capaces de convocar a millones de espectadores ante el televisor, como *Quién da la vez* (1995) o su última creación, *Manos a la obra* (1999-2001), siempre en Antena 3.

La actriz Concha Velasco, compañera de reparto de Landa o Manolo Escobar en numerosas comedias de los sesenta y los setenta, siguió un proceso similar de recuperación de su faceta más popular en programas de no-ficción. Su estrellato es uno de los más poliédricos de la cultura de masas española por sus múltiples capacidades escénicas, que le han permitido adaptarse a diferentes medios y productos culturales durante décadas. Tras unos inicios teatrales en compañías de revista, pasó al cine a finales de los cincuenta, donde desarrolló su carrera principalmente en comedias rosas donde encarnaba la feminidad pautadamente moderna propia del desarrollismo. No obstante, durante los años de la Transición, su estrellato fue evolucionando gracias a papeles en películas *middle-brow* como *Tormento* (Pedro Olea, 1974) o *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Olea, 1975), así como por su implicación en la vida política del país, como la huelga de actores de 1975 o su apoyo a Felipe González. Su carrera televisiva durante los ochenta se caracterizó por su capacidad de simultanear proyectos de vocación más elitista -como su papel de santa en *Teresa de Jesús* (TVE, 1984)- con programas dirigidos a públicos populares en los que echaba mano de su formación en tradiciones escénicas como la revista musical. Es precisamente en este tipo de espacios en los que, durante la segunda mitad de los años ochenta, comenzó a desarrollar su faceta como artista polivalente que más tarde explotarían las cadenas privadas. Junto al realizador Fernando Navarrete, especializado desde inicios de los setenta en programas de variedades, Velasco demostró su versatilidad para actuar, cantar, bailar y presentar en galas especiales de Nochevieja, la adaptación televisiva de su éxito teatral *¡Mamá, quiero ser artista!* (TVE, 1989) y, sobre todo, como maestra de ceremonias en *¡Viva el espectáculo!* (TVE, 1990-1991). Ante tales éxitos, las cadenas privadas capitalizaron dicha renovación del carácter popular de Velasco en programas como *Desde Palma con amor* (Telecinco, 1991-1992), *Querida Concha* (Telecinco, 1992), *Queridos padres* (Telecinco, 1992) o *Encantada de la vida* (Antena 3, 1993-1994), donde incluso llegaría a recuperar sainetes tradicionales de los hermanos Álvarez Quintero.

5. La recuperación de profesionales simbólicamente exiliados

Los cambios políticos, sociales y generacionales de los años setenta y ochenta marcaron un punto de inflexión para las formas dominantes de cultura de masas del franquismo, que parecían llegar a su agotamiento. Un gran número de estrellas del periodo anterior fueron testigos de cómo iban quedando relegadas a un segundo plano o directamente al olvido, especialmente aquellas que fueron incapaces de adaptarse al nuevo paradigma. Esto se vio reforzado durante el periodo socialista, en el que estos artistas perdieron la centralidad en el cine y en la televisión, aunque algunos se supieron mantener activos en otros sectores culturales, como la música o el teatro. En algunos casos, como se indicó, todavía aparecían en televisión como invitados ocasionales en programas de variedades, de entrevistas o programas sobre historia del cine español, en los que sus mismos testimonios los relegaban a tiempos ya pasados.

Una estrella de la canción española recuperada por las televisiones privadas fue Manolo Escobar. Si bien su carrera musical seguía en activo con la publicación de discos en compañías como Belter (hasta 1984) o BMG (hasta 1992), su carrera cinematográfica sufrió un parón definitivo en 1982 con *Todo es posible en Granada* (Rafael Romero Marchent). En 1992, el director de Telecinco, Valerio Lazarov, le recuperaría como presentador de televisión para el programa *Goles son amores* (1992-1993). Aunque de entrada se trataba de un programa deportivo sobre la actualidad del fútbol, era en realidad un curioso híbrido. Los contenidos futbolísticos se complementaban con el canto de Escobar del pasodoble homónimo que acompañaba a la cabecera: “Y es que *Goles son amores*, espectáculo y diversión [...] Telecinco marcará el mejor”. Entre fútbol, hinchas en el público y canción española, el programa ofertaba una amplia gama de mujeres-objeto cuyo vestuario tendía a exhibir sus cuerpos como espectáculo visual: en primer lugar, las jóvenes co-presentadoras Loreto Valverde, proveniente del mundo de la revista y películas de Mariano Ozores, e Inma Brunton, procedente del programa juvenil *La quinta marcha* (Telecinco, 1990-1993); en segundo lugar, el grupo de bailarinas Cacao Maravillao, que intervenían ocasionalmente cantando y bailando; en tercer lugar, un nutrido grupo de jóvenes modelos empleadas con función ornamental, por ejemplo, en una sección llamada “La pasarela de la liga”, en la que

cada mujer portaba un balón con el número de puntos de cada equipo de la liga nacional de fútbol, excusa para que el espectador se recreara en sus cuerpos, apenas vestidas con tops, shorts, calcetines y calzado.

Carmen Sevilla había saltado al estrellato como actriz cantante a finales de los cuarenta en películas folclóricas; no obstante, se erigió como un personaje público en el que el glamour y la belleza propias de la estrella convivían con los valores más tradicionales y cotidianos. En palabras de Terenci Moix, “De todas las folklóricas cinematográficas fue la que estuvo más cerca del público y, en este aspecto, vino a cumplir la misión de las ‘vecinitas de enfrente’ típicas del cine americano. [...] De hecho, no hubo tómbola, festival benéfico, sopa para el pobre o cocido de huérfanos que no contase con la copla de Carmencita” (1993: 138). Por ello, no parece disparatado que el director de Telecinco, Valerio Lazarov la rescatara de su retiro para que se ocupara de repartir suerte y charlar con los espectadores en el programa *El Telecupón de la ONCE* (Telecinco, 1991-1997). Entonces, Carmen Sevilla llevaba más de una década retirada: a finales de los setenta, había abandonado su carrera artística bien para dedicarse a su matrimonio, como ella argumentó, bien por el paso del tiempo y la incapacidad de adaptarse a los nuevos gustos. Su único trabajo durante la década de los ochenta fue la telenovela argentina *La viuda blanca* (Canal 13, 1986), por la que insinuó que tenía que ver a Pilar Miró, entonces directora de TVE, para que le diera una telenovela similar en España (Montoya, 1986). Lazarov, con quien había colaborado en televisión años atrás en programas como *360° grados en torno a Carmen Sevilla* (TVE1, 1972), se valió en 1991 de ese carácter de cercanía de Sevilla para ofrecerle presentar el sorteo de la ONCE. Sin embargo, su reciclaje es uno de los más drásticos del periodo, pues quedaría, por motivos de la edad, desligada de los elementos a los que se la había asociado en años anteriores, como el talento o la belleza. Se configuró así como un personaje más cercano a los estereotipos de la anciana graciosa: abuelita que vive en el campo con sus ovejitas, despistada, inocente, cariñosa, ajena a las nuevas modas e incapaz de retener neologismos o anglicismos. Este reciclaje radical del estrellato de Carmen Sevilla se plasmó en un nuevo personaje que rebasó el mismo formato y al que quedó ligada desde entonces tanto para aquellas generaciones que podían recordarla de sus éxitos pasados como para nuevas generaciones que la conocieron por el *Telecupón*. Este segundo estrellato de Carmen Sevilla es el que ha perdurado con mayor fuerza en el recuerdo colectivo, ya sea en parodias televisivas como en el Museo de Cera de Madrid. Al respecto, cabe agregar también lo sintomático del hecho de que la audiencia rechazara su regreso a la interpretación como actriz dramática en la serie *Ada Madrina* (Antena 3, 1999), mientras seguía avalando con el éxito los programas donde desarrollaba dicho segundo estrellato.

Por otra parte, la recuperación por Telecinco de la presentadora Laura Valenzuela tras casi veinte años retirada es diametralmente opuesta. El discurso de edad que acompañaba al paso de Laurita a Laura no recayó en la pérdida de juventud (y todos los estereotipos que la acompañan) sino en un valor de profesionalidad y experiencia. Actriz en teatro y cine desde los años cincuenta, el medio que le propició mayor fama fue la televisión, siendo ella una de sus primeras locutoras desde el primer día de emisión en Paseo de la Habana (Palacio, 2006: 180). A finales de los sesenta, vive la cumbre de su éxito televisivo presentando junto a Joaquín Prat el programa de actuaciones musicales *Galas de Sábado* (TVE1, 1968-1970) y la gala de Eurovisión 1969, única edición organizada por España y Televisión Española. Aunque dicho formato de galas volvería a TVE1 como *Noches de Gala* (1993-1994) presentado por Joaquín Prat, Laura Valenzuela retomaría su carrera en la cadena de Lazarov conduciendo programas de otro género: magazines matinales o de sobremesa como *Telecinco, ¿dígame?* (1990-1991), *Se acabó la siesta* (1992), *Date un respiro* (1993) o *Las mañanas de Telecinco* (1993), dirigidos a un público femenino y de edades que todavía encontraban en Laura Valenzuela un rostro familiar.

En el ámbito de la ficción, el éxito de Lina Morgan en la televisión de los años noventa es uno de los más recordados de los aquí estudiados. Al igual que ocurriría con los actores de carácter que estudiaremos después, sus cualidades físicas la habían ligado desde sus inicios en la revista musical a la tipología de la graciosa. Este personaje fue explotado en el cine, primero como actriz de reparto a comienzos de los sesenta y más tarde como protagonista desde finales de la década en títulos como *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), *La graduada* (Mariano Ozores, 1971), o *Dos chicas de revista* (Ozores, 1972) hasta *Esta que lo es...* (Ramón Fernández, 1977), su último largometraje. En estas películas diseñadas para su lucimiento, Morgan solía interpretar a una inocente muchacha soltera, a veces de ambientes rurales, que, pese a diversas dificultades, terminaba encontrando un novio. Durante los años ochenta, siguió representando papeles similares con su compañía teatral en el Teatro de La Latina, del cual había llegado a ser propietaria. Si bien no trabajó en ninguna producción cinematográfica o televisiva en dicha década, las emisiones de sus obras de teatro por TVE cosecharon grandes éxitos de audiencia: la primera, *Vaya par de gemelas* (TVE1, 1983), llegó a ser seguida por 20 millones de espectadores (Gozalbo Felip, 2015: 168). En 1994, llega al prime time de Antena 3 de la mano del creador Pedró Masó, que le ofrece su primer protagonista de ficción televisiva con *Compuesta y sin novio* (Antena 3, 1994). La serie trataba sobre una mujer que abandona su pueblo tras ser abandonada en el altar, recuperando una vez más unos rasgos tipológicos de personajes que la actriz conocía a la perfección. Coincidiendo con el estreno, la prensa de corazón recurrió al estado de soltería de la estrella -al que se le asociaba fuera y dentro de la ficción- para publicar en portada imágenes y titulares al respecto (véanse *Semana*, septiembre 1994: “La boda de Lina Morgan... en televisión” o *Teleprograma*, 24 de septiembre 1994: “Sentí

que me casaba de verdad”). De esta manera, el programa recogía en su protagonista un estrellato que conectaba directamente con tradiciones escénicas y cinematográficas en las que se había desenvuelto durante décadas. En este periplo, Morgan fue acompañada en roles secundarios por numerosos por actores y actrices de gran fama en los sesenta y setenta como Queta Claver, Rafael Alonso o Analía Gadé.

Asimismo, estos años supusieron el regreso a un espacio de mayor relevancia cultural de los cineastas Mariano Ozores y Ramón Fernández, especializados en comedias populares, simbólicamente exiliados. Ambos habían sido dos de los directores más taquilleros y prolíficos de los años sesenta y setenta; sin embargo, en los ochenta, Ozores acabó relegado al ámbito del videoclub tras haber sido víctima, según sus memorias, del veto explícito de Pilar Miró respecto a subvencionar su cine (Ozores, 2001: 277-279); por su parte, Fernández estaba prácticamente inactivo. En este nuevo contexto, Ozores escribe y dirige para Televisión Española las series *Taller mecánico*, de gran éxito en 1991 y 1992, y la polémica *El sexólogo* (1994), objeto de debate incluso en el Congreso de los Diputados y finalmente cancelada por su carácter sexista y retrógrado (Prades, 1994); asimismo, Fernández dirige los capítulos de la comedia *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1996) y acabará su carrera como director habitual de la serie *Cuéntame cómo pasó* (TVE1, 2001-actualidad).

Fuera de la ficción, cabe destacar el regreso a España de Valerio Lazarov. El realizador rumano había sido un influyente renovador de las formas de concebir los programas de variedades y musicales desde finales de los años sesenta con una personal estética tendente al exceso formal y al surrealismo. A finales de los setenta, emigra a Italia y continúa en labores de realización en la RAI italiana, así como asume nuevos cargos de gestión y dirección en Canale 5. En 1990, vuelve a la televisión española como Director General de Telecinco, hibridando la línea editorial de su empresa original italiana con la cultura nacional popular española: así, apuesta claramente por contenidos de entretenimiento, muchos de carácter festivo y musical, como galas o programas de variedades, recuperando a estrellas inactivas profesionalmente o alejadas de la pequeña pantalla como Carmen Sevilla, Manolo Escobar o Laura Valenzuela. Lazarov no es el mismo creador de quince o veinte años atrás y ahora ocupa un cargo de mayor responsabilidad; sin embargo, la experiencia acumulada en la televisión española del tardofranquismo y la Transición resulta visible en elecciones creativas como las citadas.

6. El estatus especial de los intérpretes de carácter

El tercer apartado de nuestro estudio está dedicado a los intérpretes de reparto, que siguen dinámicas diferentes a la de las estrellas y creadores estudiados hasta ahora. Se trata de actores y actrices pertenecientes a la “escuela característica española” con una formación teatral ligada a géneros populares y cuyas prácticas escénicas replican en el medio cinematográfico y televisivo. Zunzunegui los define como “cuerpos con autonomía” por su capacidad de ser ellos mismos en todos los papeles que interpretan, ya que el público establece con ellos un “contrato de confianza” en que no se premia la capacidad casi plástica para cambiar de máscaras sino el reencuentro con un personaje conocido (2005: 100-103). En este proceso de reconocimiento entra en juego la composición del tipo, una constante de la tradición actoral española, que va en consonancia al carácter y físico del actor y que hace difícil para el público disociar intérprete y personaje. Estamos hablando de intérpretes pertenecientes a varias generaciones, desde José Isbert a Agustín González o desde Julia Caba Alba a Gracita Morales.

Los papeles que tales actores y actrices interpretaron en las ficciones televisivas de los años noventa como *Taller mecánico* o *Compuesta y sin novio* no experimentaron ningún cambio llamativo en relación a sus trabajos anteriores, por lo que no se trataría de un proceso de recuperación como los explicados anteriormente. No obstante, muchos de ellos sí vivieron procesos de reciclaje en programas de no-ficción, como Jesús Puente, que utilizó su imagen de galán en el programa de citas *Lo que necesitas es amor* (Antena 3, 1993-1999), o Mary Santpere, que recurrió a su experiencia de *vedette* cómica con su repertorio de cuplés como contrapunto cómico al grupo de bailarinas Mamachicho que tenían gran protagonismo en *Tutti Frutti* (Telecinco, 1990-1992). En muchos casos, las cadenas explotaban la familiaridad de estos intérpretes y sus personajes tipo como reclamo marcadamente nacional en programas importados de otros países.

En este sentido, un caso paradigmático sería el del concurso *Entre platos anda el juego* (Telecinco, 1990-1993), que recogía algunas de las principales tácticas de programación de las cadenas privadas de aquellos años, ya que se trataba de un programa extranjero (de Canale 5), donde se introducían personajes de la cultura popular nacional española. Se trataba, pues, de un concurso de preguntas y respuestas de temática gastronómica. El presentador era Juanito Navarro, exitoso actor de revista desde los años cincuenta y célebre por sus sketches cómicos en programas de variedades de los años sesenta como *Noches del sábado* (1965-1968), en solitario o acompañado de compañeros de la revista como Lina Morgan (con quien interpretaba una pareja tío-sobrino de paletos). Renovó el éxito televisivo a mediados de los setenta con otro compañero, Simón Cabido. Juntos interpretaban a la anciana estadounidense Doña Cocleta y al paleta Don Ciruelo en *300 millones* (TVE1, 1977-1983) o *625 líneas* (TVE1, 1976-1981). Navarro y Cabido retomaron estos personajes más de una década después en la revista musical *Entre risas anda el juego*, estrenada en 1991. El éxito de dicha obra se tradujo

en su fichaje por Telecinco para realizar sketches en programas como *Tutti Frutti* o el concurso de cocina que reproducía el título de su obra. A esta pareja se sumó la participación de la actriz Rafaela Aparicio, que reprodujo su rol de cocinera/chacha con el que el público la asociaba por haber interpretado este papel en múltiples series y películas como *Chicas en la ciudad* (TVE, 1961), *Un millón en la basura* (José María Forqué, 1967), y, sobre todo, *La Casa de los Martínez* (TVE1, 1966-1970).

Terminamos con Florinda Chico, precisamente famosa por su papel de sobrina de Aparicio en *La Casa de los Martínez*. Cualidades físicas como su voz algo desgarrada y un físico robusto le habían relegado a la tipología de esposa dominante en comedias como *Susana* (1969) o *El calzonazos* (1974), ambas dirigidas por Mariano Ozores, en las que representaba el habitual recurso cómico de la esposa que se impone al marido, y precisamente, retomaría tales roles en las series de Ozores *Taller mecánico* y *El sexólogo*. La inversión de roles a la que quedó asociada en numerosas ocasiones le brindó un carácter fuerte frente al sexo masculino que fue aprovechado en el concurso *Uno para todas* (Telecinco, 1995-96), donde se recurrió a ella como jurado en la primera emisión (y en otras tantas): en él, se invertía el *status quo* propio de Telecinco y se cosificaba a una serie de hombres que competían en belleza y talento por ser “el chico del verano” ante un público íntegramente femenino

7. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, en este nuevo contexto guiado por las lógicas industriales de la televisión privada, se produce la recuperación de estrellas y creadores de probado éxito en el audiovisual de los años sesenta y setenta. Se pasa así de un modelo audiovisual con una agenda política de corte más dirigista a una nueva etapa de vocación más populista, en la que se recurre a elementos de gran arraigo dentro de la cultura nacional popular como principales reclamos. En este fenómeno, hemos detectado tres tendencias: en primer lugar, el reciclaje de estrellas polivalentes, que recuperan aquellas dimensiones de su estrellato más desarrolladas durante el tardofranquismo; en segundo lugar, la recuperación de profesionales simbólicamente exiliados, lo que implica el regreso de viejas fórmulas de alto rendimiento antes de los años ochenta y, en ocasiones, derivas ideológicas más propias de aquellos años; y, por último, el estatus especial de los intérpretes de carácter, que mantuvieron continuidades con los roles por los que eran conocidos y perpetuaron sus tipologías en los nuevos formatos de la época, a menudo como elementos típicamente nacionales en formatos transnacionales.

Los resultados de esta fase de programación de marcado carácter experimental fueron dispares: algunas de estas estrellas y profesionales acabaron perdiendo de nuevo su centralidad mediática al cabo de unos años, como en los casos de Manolo Escobar o Mariano Ozores; sin embargo, otros continuaron sus carreras con renovado éxito, especialmente aquellas estrellas que supieron reciclar su imagen, bien con un nuevo estrellato como Carmen Sevilla, o bien adaptándose a las lógicas creativas de la época, como prueba el éxito de Lina Morgan al frente de *Hostal Royal Manzanares* (TVE1, 1996-1998), clara hibridación de las tradiciones de lo sainetesco y de la revista con las convenciones genéricas de la comedia de situación televisiva.

8. Referencias bibliográficas

- Dyer, R. (1982). *Stars*. London: British Film Institute.
- Equipo Cartelera Turia (1974). *Cine español, cine de subgénero*. Valencia: Fernando Torres.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gil Gascón, F. y Zahedi, F. (2018). “La programación de cine en la época socialista hasta 1990”. En: Montero Díaz, J. (Coord.). (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Rodríguez, G. (2007). Comedia a la española. La evolución del género en la televisión (1990-2014). En: *Comunicación y Medios*, nº 24, pp. 36-51. DOI: [10.5354/0719-1529.2017.45156](https://doi.org/10.5354/0719-1529.2017.45156).
- Gordillo, I. (2015). “La comedia televisiva: clichés, gags y estereotipos como base para el ‘buen’ humor”. En Puebla Martínez, B., Navarro Sierra, N., y Carrillo Pascual, E. (Eds.) (2015). *Ficcioneando en el siglo XXI. La ficción televisiva en España*. Madrid: Icono 14, pp. 79-103.
- Gozalbo Felip, M. (2015) *Para una tipología de la actriz cómica del cine español. Los casos de Gracita Morales y Lina Morgan*. (Tesis doctoral). Universitat Jaume I, Castellón de la Plana.
- Huerta Floriano, M.Á. y Pérez Morán, E. (Eds.) (2013). *El “cine de barrio tardofranquista: reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ibáñez, J.C. (2017). *Cine, televisión y cambio social en España: Del franquismo a la postransición*. Madrid: Síntesis.
- Labanyi, J. (Ed.) (2002). *Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Labanyi, J. y Zunzunegui, S. (2009). “Lo popular y el cine español durante el franquismo: Diálogo”, En: *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 5, pp. 83-104.

- Mateos Pérez, J. (2008). La contraprogramación y la desprogramación en España (1989-1994): Definiciones, desarrollos y ejemplos. En: *Historia y Comunicación Social*, nº 15, pp. 119-137.
- Mateos Pérez, J. y Paz Rebollo, M.A. (2018). “De la vieja a la nueva televisión en España (1990-1994). En: Montero Díaz, J. (Coord.). (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Montoya, J.L. (1986). “Carmen Sevilla quiere que TV compre su telenovela «La viuda blanca»”. *ABC*, 28-10-1986.
- Montoya, J.L. (1991). “Lola Flores está muy ilusionada con la película sobre su vida”. *ABC*, 27-12-1991.
- Ozores, M. (2001). *Respetable público: cómo hice casi cien películas*. Barcelona: Planeta.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.
- Palacio, M. (Ed.) (2006). *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*. Madrid: Instituto Oficial de RTVE.
- Palacio, M. y Ciller, C. (2018). “La programación y la estrategia de programación televisiva durante la era socialista”. En: Montero Díaz, J. (Coord.). (2018). *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Morán, E. y Huerta Floriano, M.Á. (2018). La comedia subgenérica en la Transición española: paradojas en la tormenta. En: *Historia y Comunicación Social*, vol. 23, nº2, pp. 389-404. <https://doi.org/10.5209/HICS.62264>
- Prades, J. (1994). “TVE retira ‘El sexólogo’ por razones de ‘sentido común’”. *El País*, 19-10-1994.
- Puebla Martínez, B. (2012). “La comedia de situación en España. Características y evolución del formato”. En Puebla Martínez, B., Carrillo Pascual, E. y Íñigo Jurado, A.I. (Eds.) (2012). *Ficcioneando: series de televisión a la española*. Madrid: Fragua, pp. 15-38.
- Smith, P.J. (2009). *Spanish Screen Fiction: Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Vázquez Montalbán, M. (1973). *El libro gris de Televisión Española*. Madrid: Ediciones 99.
- Vivancos, A. (2012). “Failure to deliver: Alfredo Landa in the wonderland of Spanish Development”. En: *Post-Script. Essays in Film and Humanities*, nº 3, pp. 44-57.
- Wheeler, D. (2016). “The future of nostalgia: revindicating Spanish actors and acting in and through *Cine de barrio*”. En Allbritton, D., Melero, A y Whittaker, T. (2016) *Performance and Spanish Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Zunzunegui, S. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Zunzunegui, S. (2005). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Madrid: Biblioteca Nueva.