

¿«EL MUNDO DEL FUTURO»? LA RECEPCIÓN INICIAL DEL *ROCK AND ROLL* EN ESPAÑA (1956-1959)

«*THE WORLD OF FUTURE*»? *THE EARLY RECEPTION OF ROCK AND ROLL IN SPAIN (1956-1959)*

Iván Iglesias

Universidad de Valladolid

ivan.iglesias@uva.es

ORCID ID: 0000-0001-7041-2973

Resumen:

La llegada del *rock and roll* a España a finales de la década de 1950 ha sido estudiada como el inicio de la modernidad musical en el franquismo, una ruptura radical con el pasado musical español a nivel económico, social e incluso corporal. Sin embargo, esta recepción inicial tuvo lugar entre 1956 y 1959, en una coyuntura aún precaria y fuertemente intervencionista de la dictadura, y no solo mediante los espacios y medios habituales en su historiografía, como las bases militares, el cine, la radio o las grabaciones sonoras, sino también a través de otros espectáculos y soportes poco convencionales. Además, su acogida no siguió un proceso lineal desde una primera fase de mimesis a otra de creación original. A partir del caso español, este artículo plantea que la modernidad y las narrativas canónicas de la música popular naturalizan determinadas temporalidades, ontologías y mediaciones, marginando otras que no concuerdan con los relatos hegemónicos sobre el rock y su internacionalización.

Palabras clave:

Rock and roll, España, franquismo, recepción, ontologías, mediaciones.

Abstract:

The arrival of rock and roll in Spain in the late 1950s has been studied as the beginning of musical modernity under the Franco regime, a radical break with the Spanish musical past on an economic, social and even physical and body level. However, its reception took place between 1956 and 1959, in a still precarious and strongly interventionist phase of the dictatorship, and not only through the usual media and spaces founded in its historiography, such as military bases, cinema, radio, or sound recordings, but also through unconventional shows and formats. Moreover, the adoption of rock and roll did not follow a linear process from an initial mimesis to original creation. Drawing on the Spanish case, this article argues that modernity, the canonical narratives of popular music, and the classic periodisation of Francoism naturalise certain temporalities, ontologies, and mediations, marginalising others that diverge from hegemonic accounts about rock and its internationalisation.

Keywords:

Rock and roll, Spain, Francoism, reception, ontologies, mediations.

Recibido: 30-07-2025. **Aceptado:** 22-10-2025. **Publicado:** 19-01-2026.

Cómo citar / Citation: Iglesias, Iván. «¿“El mundo del futuro”? La recepción inicial del *rock and roll* en España (1956-1959)». *Anuario Musical* 80 (2025): 622. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2025.80.622>.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas dos décadas, la historiografía del *rock* ha ampliado las narrativas convencionales de este género musical para incorporar su recepción en diversos continentes. Sin embargo, en esa diversificación de sus relatos, sus ontologías y mediaciones han permanecido intactas: el *rock and roll* fue una música que se difundió por el mundo como una expresión distintivamente nueva y estadounidense, a través de grabaciones sonoras y de nuevos instrumentos y tecnologías como la guitarra eléctrica y sus amplificadores, que cambió inmediatamente las formas de grabar y de actuar en directo; su acogida internacional siguió un proceso secuencial, lógico y similar en la mayoría de países, de la mimesis a la adaptación y luego al material original en variantes nacionales.

Este artículo analiza la recepción del *rock and roll* en España entre 1956 y 1959, cuestionando este paradigma. Para ello, cartografía las vías de entrada, medios de difusión y espacios de consumo de esta música. La llegada del *rock and roll* a finales de la década de los cincuenta ha sido estudiada como el inicio de la modernidad musical en el franquismo. Se ha subrayado la ruptura que supuso con el pasado musical español a nivel económico, político, social e incluso corporal. Sin embargo, el *rock and roll* llegó a España en un momento en el que la dictadura aún se encontraba en los inicios de su giro de la autarquía al desarrollismo y al autoritarismo tecnocrático. En esta situación, se difundió a través de medios, espacios y soportes diversos que no se ajustan a los convencionales en las historias del *rock*. El artículo plantea que la modernidad, las narrativas canónicas de la música popular y las periodizaciones clásicas del franquismo refuerzan determinadas ontologías y mediaciones, anulando otras que no concuerdan con los relatos hegemónicos sobre el *rock* y su internacionalización. Volver contingentes esas ontologías y mediaciones es un punto de partida ineludible para un estudio global del *rock and roll*.¹

2. EL ROCK AND ROLL COMO REVOLUCIÓN

En palabras de Simon Frith y Andrew Goodwin, la historia de la música popular parece seguir un «progreso por desgaste», en el que «each musical “revolution” is held to wipe out the last. Rock’n’roll supersedes rhythm and blues. Progressive rock defeats pop. And punk kills them all».² Este progreso se traduce en una división en periodos basada en la originalidad y el desarrollo, conceptos centrales en la modernidad y su noción lineal del tiempo. Inicialmente, el *rock and roll* se vio a sí mismo como una revolución separada de todo cuanto lo precedía. Sus historias han naturalizado esta brecha, presentando el género como una ruptura respecto al pasado que marcó el inicio de la modernidad en la música popular.³ No es casualidad que el título de uno de los libros académicos pioneros y de referencia sobre el *rock* se titule *Present Tense*.⁴

En España, tal esquema cobra mayor protagonismo por la compleja relación del país con la modernidad. La música popular de la España contemporánea se considera europea, pero también sureña; occidental, pero también «no occidental».⁵ Esta liminalidad resulta más acusada si se toma como referencia el período comprendido entre 1936 y 1975, cuando el régimen ultratradicionalista y represivo de Francisco Franco gobernó el país. Durante la transición y los

¹ La distinción de Charlie Gillett entre «rock’n’roll» y «rock and roll», habitual en la historiografía sobre los países anglófonos, no resulta históricamente pertinente en la mayor parte de países fuera de Estados Unidos y tampoco en España, donde ambos términos fueron intercambiables desde 1955, con una clara prevalencia del segundo. Charlie Gillett, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (Nueva York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970), 3.

² Simon Frith y Andrew Goodwin, «Preface», en *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, eds. Simon Frith y Andrew Goodwin (Londres: Routledge, 1990), ix.

³ Matt Brennan, *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock* (Nueva York: Bloomsbury, 2017), 183; Iván Iglesias, «Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock», *El Oído Pensante* 9, n.º 1 (2021): 233-265.

⁴ Anthony DeCurtis, ed., *Present Tense: Rock & Roll and Culture* (Durham: Duke University Press, 1992).

⁵ Peter Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey* (Nueva York: Oxford University Press, 1988), 121-126.

inicios de la democracia, las primeras historias de la música popular en España presentaron el *rock and roll* como una ruptura con el pasado autárquico e inmóvil del primer franquismo, como una práctica orientada solo hacia el futuro. Así lo plasmó José Ramón Pardo en su pionera y valiosa crónica de aquel «sonido joven con capacidad de autorrenovación» que se publicó por fascículos desde 1975.⁶

Años más tarde, Jesús Ordovás consagró la Movida como la revolución que había integrado al país en la modernidad occidental y presentó la música popular de los sesenta y setenta como su antecedente.⁷ En la transición y los primeros años de democracia, Ordovás había sido uno de los principales críticos legitimadores del *rock* y había abanderado la Nueva Ola en Madrid.⁸ Durante dos décadas, las historias de Pardo y de Ordovás fueron referentes sobre la entrada del *rock and roll* en España, que comenzaba en el bienio 1959-1960 gracias a las bases militares estadounidenses y la radio, y tenía como primeros protagonistas al Dúo Dinámico, Los Pájaros Locos, Los Estudiantes y Los Pekenikes, con una influencia fundamental de un grupo cubano, Los Llopis, y otro mexicano, Los Teen Tops. En 2002, Salvador Domínguez publicó la historia del *rock* en España más importante hasta la actualidad, un exhaustivo trabajo basado en entrevistas a músicos que mantenía la cronología inicial del género en España, pero ampliaba el foco a Latinoamérica e incrementaba sustancialmente el elenco de protagonistas.⁹

A partir de 2010, varios investigadores advirtieron, aún tímidamente y sin documentación concluyente, que la llegada del *rock and roll* a España podría adelantarse a 1956.¹⁰ En la última década han visto la luz libros que recurren principalmente a las grabaciones y a la prensa para cuestionar las historias precedentes y dibujar una cierta normalidad en la España de los años cincuenta. Como señala Ignacio Faulín Hidalgo: «El *rock and roll* llegó puntualmente a España. Ha sido habitual leer y escuchar, durante décadas, el retraso de su aterrizaje. Ignorancia, incultura y —por qué no decirlo— adecuar un discurso en el que nada bueno podía argumentarse de la aparición del género bajo el régimen de Franco han estado detrás de esas aseveraciones».¹¹

Autores como Adrian Vogel, José Ignacio Sánchez Mozos o Jaime Gonzalo comparten esta idea de un *rock and roll* que arraigó pronto en España y no se vio significativamente afectado por las políticas del régimen,¹² aunque mantienen que marcó el inicio de la modernidad musical y supuso una revolución, «fruto de veinte años de endogamia autárquica, cuyos autores continuaban pagando el precio del “noviciado”, de quien parte de cero».¹³ Juan Carlos Rodríguez Centeno infiere incluso la existencia de una subcultura *rock*er a partir de los disturbios generados por la breve y accidentada actuación de Bill Haley and His Comets en Barcelona en 1958.¹⁴ El intérprete estadounidense había sido con-

⁶ José Ramón Pardo, *Historia del pop español (1959-1986)* (Madrid: Guía del Ocio, 1975), 14.

⁷ Jesús Ordovás, *Historia de la música pop española* (Madrid: Alianza, 1987).

⁸ Fernán del Val Ripollés, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)* (Madrid: SGAE, 2017).

⁹ Salvador Domínguez, *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos, 1957-1975* (Madrid: SGAE, 2002).

¹⁰ Iván Iglesias, «Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010), 217, 405-407; Eduardo García Salueña, «El *rock* español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva», en *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, eds. Kiko Mora y Eduardo Viñuela (Lérida: Universitat de Lleida, 2013), 27; Juan Carlos Rodríguez Centeno, «The Origins and Evolution of Promoting Rock Music in Spain», en *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, ed. Enrique Encabo (Newcastle: Cambridge Scholars, 2015), 188-201; Iván Iglesias, *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)* (Madrid: CSIC, 2017), 207 y 313.

¹¹ Ignacio Faulín Hidalgo, *¡Hola, Mr. Pop! Cuando la modernidad llegó a España para quedarse (1956-1964)* (Lérida: Milenio, 2022), 29-30.

¹² Adrian Vogel, *Bikinis, fútbol y rock & roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)* (Madrid: Foca, 2017); Jaime Gonzalo, *¡San Elvis y abre España! Desarrollismo pop nacionalcatólico y la premodernidad truncada (1956-1975)* (Madrid: Economía Digital, 2024); José Ignacio González Mozos, *Rhythm and blues, rock'n'roll y soul español (1959-1975)* (Madrid: Dykinson, 2024).

¹³ Gonzalo, *¡San Elvis y abre España!*, 12.

¹⁴ Juan Carlos Rodríguez Centeno, «Rock y violencia en España (1956-1964). Los casos de Madrid y Barcelona», *Resonancias* 24, n.º 47 (2020): 83-101.

tratado para ofrecer tres conciertos en el Palau dels Esports los días 21, 22 y 23 de noviembre. Sin embargo, la primera noche, cuando Haley apenas llevaba unos minutos en escena, la policía entró en el recinto y suspendió la actuación por «actos de gamberrismo». El Gobierno Civil de Barcelona canceló los otros dos conciertos, alegando que el espectáculo «no había sido objeto de autorización».¹⁵ Las siguientes páginas avalan con nuevas evidencias la temprana llegada del *rock and roll* a la España franquista, pero también problematizan el relato de sus inicios como ruptura radical, diversifican sus canales de difusión y cuestionan tanto la existencia de una subcultura *rocker* en Barcelona y en Madrid antes de 1959 como la idea de que esta música pudo divulgarse sin trabas durante los años cincuenta.

3. MEDIACIONES Y ONTOLOGÍAS CONVENCIONALES DEL *ROCK AND ROLL*

Las historias del *rock and roll* en España señalan como sus vías de entrada aquellos lugares, medios y objetos que también suelen centrar la atención de los anales del *rock* fuera de Estados Unidos: las bases militares estadounidenses, el cine, la radio y las grabaciones sonoras. En todo caso, también presuponen la relevancia de estas mediaciones y remiten a ellas con datos escasos y fechas imprecisas. Este apartado analiza estas vías, particularmente ligadas a la modernidad y a las narrativas históricas de los *popular music studies*, revisando sus dinámicas durante esta etapa de la dictadura y calibrando los problemas que presentan para escribir una historia de los inicios del *rock and roll* en el franquismo.

3.1. Bases militares

Dada la privilegiada posición geoestratégica de España como acceso al Mediterráneo, la radicalización de la Guerra Fría a principios de la década de 1950 indujo a los Estados Unidos a reformular sus vínculos diplomáticos con la dictadura de Franco, hasta entonces considerada un vestigio fascista en Europa. En agosto de 1950, el presidente Harry Truman anunció la *Campaign of Truth*, primera gran ofensiva informativa y cultural de Estados Unidos dirigida abiertamente a contrarrestar la propaganda comunista, en noviembre de aquel mismo año Naciones Unidas anuló la condena internacional del régimen franquista, y en diciembre la cadena CBS emitió en inglés una entrevista a Franco en la que se reafirmaba su condición de gran aliado contra la Unión Soviética.

A principios de 1951, Stanton Griffis tomó posesión del puesto de embajador de Estados Unidos en España, vacante desde hacía cinco años. El acercamiento bilateral hispano-norteamericano se potenció definitivamente con la elección como presidente de Estados Unidos del republicano Dwight Eisenhower, en noviembre de 1952. Finalmente, dio lugar a la firma de unos acuerdos entre ambos países, los Pactos de Madrid, rubricados el 26 de septiembre de 1953, mediante los cuales la dictadura concedió a Washington el uso de tres bases aéreas en Morón (Sevilla), Torrejón de Ardoz (Madrid) y Zaragoza, y una base naval en Rota (Cádiz), a cambio de ayuda militar, económica y técnica. Junto al Concordato firmado por el régimen de Franco con el Vaticano en agosto de 1953, aquellos pactos establecieron un marco para el fin del ostracismo internacional de la dictadura y el ingreso de España en el entramado militar y político del bloque occidental de la Guerra Fría.¹⁶

Se ha escrito mucho, pero muy especulativamente, sobre las bases militares estadounidenses como vía de llegada del *rock and roll* a España. El imaginario sobre las bases ha sido tan feraz,¹⁷ y la influencia de estas instalaciones militares tan indudable en los sesenta y setenta, que incluso los estudios académicos han asumido que fueron «la prin-

¹⁵ «Se suspenden en Barcelona las actuaciones de Bill Haley», *ABC (Madrid)* (23-11-1958): 97.

¹⁶ Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25 (2003): 35-59; Fernando Termis Soto, *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2005), 12.

¹⁷ Cabe destacar la influencia de la novela *Paralelo 40* (Barcelona: Destino, 1963), del que antes fuera Jefe de Prensa del Ministerio de Educación, José Luis Castillo-Puche, aunque en ella la palabra «rock» solo aparece una vez y sin relevancia.

cipal puerta de entrada del *rock and roll* en España».¹⁸ No es extraño que este relato se haya convertido en un axioma. Las bases militares cumplen el papel simbólico de externalizar el *rock and roll* respecto a la dictadura, de atribuir la modernidad a un espacio ajeno, situado dentro de España pero, al mismo tiempo, extraño a lo que el país era en aquel momento. Con ello, franquismo y modernidad se vuelven incompatibles y, a la vez, se salvaguarda la ontología del *rock and roll* como música popular inherentemente democrática.

No cabe duda de que las bases militares ayudaron a difundir la música estadounidense en algunas ciudades españolas, pero su importancia inicial no debería sobrevalorarse. Fueron habilitadas paulatinamente a lo largo de la segunda mitad de los cincuenta, y comenzaron a operar regularmente solo desde finales de 1958 y principios de 1959.¹⁹ De hecho, como ha mostrado María del Pilar Salazar, el diseño de las bases no se completó hasta el verano de 1957.²⁰ La construcción de los mitificados clubes de oficiales y suboficiales de Torrejón y de Morón, donde actuaron tantos pioneros del *rock and roll* en España, fue licitada a finales de 1957 y terminada a finales de 1958.²¹ Además, resulta dudoso que «many Spaniards had access to these military bases».²² En un principio, este tránsito fue sumamente restringido y «apenas existió integración de los militares americanos y sus familias en la sociedad española».²³ Por otra parte, sería ingenuo suponer que todo el proceso de «americanización» en la España de los años cincuenta dependió de las bases militares, y no de la fascinación por la cultura estadounidense, mediada por el cine y la publicidad, en el avance de una suerte de «pseudofordismo» sin libertad ni estado del bienestar.²⁴

Hemos asumido también que en las bases militares se instalaron las primeras radios de frecuencia modulada en España.²⁵ Sin embargo, la cronología de la inauguración de las emisoras de FM aparece con precisión en la prensa española y los noticiarios estadounidenses, y es notablemente tardía, de finales de 1959: la primera estación, la de Zaragoza, se inauguró el 4 de septiembre; la de Morón, el 26 de septiembre; y la de Torrejón, el 7 de diciembre.²⁶ Eso implica que la primera emisora de FM en España fue, en realidad, la de Radio Nacional, inaugurada en Madrid el 18 de julio de 1956 para conmemorar el vigésimo aniversario de la fundación de la emisora oficial franquista. Se instaló en la sede de Televisión Española, aprovechando su antena, y en 1957 retransmitía ya entre una y dos horas de música para «los afortunados poseedores de receptores de radio con banda de FM», que entonces eran muy pocos.²⁷ De hecho, los sintonizadores de frecuencia modulada no fueron comunes en España hasta los años sesenta.²⁸

¹⁸ Rodríguez Centeno, «The Origins and Evolution», 190.

¹⁹ En febrero de 1958, *Noticias de Actualidad*, el boletín del USIS distribuido por las Casas Americanas de la Embajada de Estados Unidos en España, dedicó su número a informar sobre las instalaciones militares para «cuando entren en servicio». En mayo de 1959, la misma revista anunciaba que las bases estaban «en servicio y a punto de quedar terminadas».

²⁰ María del Pilar Salazar, «American way of drawing. Manuales americanos en el diseño de las bases militares en España», *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* 8 (2018): 104-117.

²¹ Adoración Álvaro Moya, «Estados Unidos y la creación de un sector intensivo en conocimiento: las empresas de ingeniería en España (1953-1975)» (comunicación, XIII Seminario Complutense de Historia Económica, Madrid, 28 de mayo de 2010).

²² Rodríguez Centeno, «The Origins and Evolution», 189. Las cursivas son mías.

²³ Luis Miguel de Diego Pareja, «La construcción de la base aérea de Torrejón», *Anales Complutenses* 32 (2020): 110.

²⁴ Véase, por ejemplo: Tico Medina, «Brooklyn ha llegado a Madrid», *Ondas* 115 (15-09-1957): 16-17. Sobre la publicidad como proyección de una falsa sociedad de consumo durante los años cincuenta, véanse: Luis Enrique Alonso y Carlos Jesús Fernández Rodríguez, «La vía semiperiférica hacia la sociedad de consumo: una interpretación sobre el modelo español», *Revista Española de Sociología* 29, n.º 3 (2020): 197-214; Francisco Jiménez-Aguilar, «A Spanish way of life. Consumo y publicidad en la España de los cincuenta», en *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, eds. Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020), 93-116; Ana Fernández-Cebrián, *Fables of Development: Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)* (Liverpool: Liverpool University Press, 2023).

²⁵ Luis Miguel Pedrero Esteban, *La radio musical en España: historia y análisis* (Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2000), 24-25. Nótese la primera persona de plural, pues yo mismo he suscrito esta idea en varias publicaciones.

²⁶ José Palau, «Música a todas horas en auténtica alta fidelidad», *Ondas* 169 (15-12-1959): 5-6.

²⁷ José Palau, «En Madrid funciona una emisora de frecuencia modulada», *Ondas* 100 (01-02-1957): 35.

²⁸ El Decreto 1524/1959, del 18 de agosto de 1959, estableció que los receptores de radio fabricados a partir del 1 de octubre

La ciudad de Zaragoza fue uno de los centros pioneros del *rock and roll* en España y cobijó a tres de sus primeros intérpretes: Chico Valento [Miguel Jiménez de Muñana], Rocky Kan [José Luis Cano] y Baby [José Luis Urpegui]. No obstante, solo el segundo tuvo vínculos con la base estadounidense. Valento y Baby han reconocido que las instalaciones militares no tuvieron mucha influencia en su pasión inicial por el *rock and roll*: «La música no me llegó por allí, me llegó por la radio y por el maestro Sala, un señor ya mayor con el que ensayábamos al piano».²⁹ Todo ello hace entrever que la repercusión inicial de las bases militares en España se ha magnificado. Sin duda, fueron un acicate en la recepción del *rock and roll*, especialmente desde 1959, pero considerarlas su puerta de entrada carece de fundamento.

3.2. Radio y televisión

«En un principio fue la radio». Así comienza el relato de Julián Molero sobre los pioneros del *rock* en Madrid, aludiendo a la que considera la primera mediación del *rock and roll* en España.³⁰ En efecto, la radio fue decisiva en el auge del nuevo género en Estados Unidos, pero suele vincularse a otro medio que, indirectamente, posibilitó más que ningún otro el surgimiento del *rock and roll*: la televisión. Según Richard Peterson:

With the transfer of network radio programming to television, radio turned to playing records as the cheapest effective form of programming. The arrival of cheap transistor radios and the development of the Top Forty radio-as-jukebox format meant that a much larger number and far wider range of music was exposed to the audience. Using the new durable 45 rpm records, and taking advantage of the developing network of independent record distributors, numerous independent record companies experimented with a wide range of new sounds in an effort to tap the unsatiated market demand.³¹

En España, al contrario que en Estados Unidos y en otros países europeos, el consumo de televisión fue irrelevante hasta los años sesenta, por lo que la radio mantuvo su monopolio como principal medio de difusión musical. Aunque Televisión Española inició sus emisiones en octubre de 1956, dos años después había solo 12.000 receptores de televisión en el país, y en 1960 solo el 1 % de los hogares contaba con este electrodoméstico (frente al 90 % de los estadounidenses).³² A principios de los sesenta, la cadena única todavía emitía menos de 40 horas semanales, y no tuvo una programación estable hasta el bienio 1962-1963.³³ En cambio, en 1960 había más de 2.700.000 receptores de radio declarados en España, y el Instituto Nacional de Estadística calculaba que eran la mitad de los realmente existentes.³⁴ Por otra parte, los transistores no comenzaron a comercializarse en España hasta 1959, por lo que la mayor parte de los hogares siguieron dependiendo de los aparatos de válvulas hasta bien entrados los años sesenta. Estas peculiaridades mantuvieron la radio como un medio fundamentalmente familiar en España durante la segunda mitad de los años cincuenta, lo cual condicionó su programación. A esto hay que sumar dos detalles más: al contrario que en Estados Unidos, la radio española continuó retransmitiendo actuaciones en vivo como una parte fundamental de sus contenidos durante los años cincuenta; y la dictadura llevó a cabo una estricta supervisión de los programas, ya que las escasas emisoras con licencia debían enviar con antelación un detallado horario con la música que iba a radiarse.³⁵ La censura volvió

de 1960 deberían «disponer de circuitos adecuados para la recepción de la banda de frecuencia modulada» (BOE n.º 209, 1 de septiembre de 1959).

²⁹ Matías Uribe, *Zaragoza. La ciudad pionera del rock español* (Zaragoza: Uribe, 2019), 153.

³⁰ Julián Molero, *Batería, guitarra y twist. Pioneros del rock madrileño* (Madrid: La Fonoteca, 2015), 19.

³¹ Richard Peterson, «Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music», *Popular Music* 9, n.º 1 (1990): 113-114.

³² Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad* (Madrid: Síntesis, 2000), 147.

³³ José Gabriel Concepción Blasco, «Los fundamentos históricos y jurídicos del proceso regionalizador de TVE (1969-1989). Análisis del centro territorial de Madrid» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021), 192-193.

³⁴ «Contribuyentes del impuesto de radioaudición. Años 1956 a 1960», Instituto Nacional de Estadística, 1961.

³⁵ Xavier Valiño, *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* (Lérida: Milenio, 2012).

particularmente atractivas emisoras de países del entorno, como Radio Tánger o Radio Andorra, si bien su escucha fue complicada y precaria más allá de localidades cercanas a la frontera.

El *rock and roll* tuvo que adaptarse a estas particularidades y también a un ambiente hostil. Desde finales de 1955, los medios conservadores españoles crearon un pánico moral alrededor de los conciertos de *rock and roll* en Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Alemania, Noruega y Dinamarca.³⁶ En octubre de 1956, el célebre locutor Federico Gallo resaltó que, frente a los disturbios y gamberrismo que el *rock and roll* había desatado en el extranjero, sonaba en la radio española «sin que ningún cataclismo sacudiera los hogares de los oyentes españoles».³⁷ Ciertamente, puede encontrarse algún espacio esporádico y muy breve dedicado al *rock and roll* en emisoras de la SER, desde octubre de 1956. De hecho, el viernes 9 de noviembre de 1956 se celebró un coloquio en la Escuela Oficial de Periodismo sobre el *rock and roll*. Se incluyó dentro de «El mundo del futuro», una serie de mesas redondas del curso 1956-1957 que incluyeron temas como el Canal de Suez, las operaciones de corazón, los concursos de radio y televisión, la formación profesional, la televisión o la novela del porvenir. Presidió y presentó el coloquio el entonces Director General de Prensa, Juan Aparicio, jonsista que había acuñado parte de los principales símbolos de la dictadura de Franco y había sido uno de los arquitectos de su aparato censor. Además de él, participaron: «Josefina Sanz González, profesora de la Escuela Oficial de Periodismo; Maruja Sampelayo, regidora de los Coros y Danzas de la Sección Femenina; la actriz Lilian Lowe; Martin, jefe de ventas de una casa de discos madrileña; el fotógrafo [Juan] Gyenes; y el redactor musical de Radio Madrid, José Palau», que se jactó de haber introducido el *rock and roll* en España. En la nota de prensa oficial, enviada por la Escuela Oficial de Periodismo y reproducida parcialmente en numerosos periódicos, se recogió lo siguiente:

Unos definen el nuevo ritmo como baile, otros solo como música y otros como absolutamente «nada». Se habla de la personalidad del presunto inventor Priestley [*sic*], de la juventud norteamericana, de sus problemas, y poco a poco va quedando definido el «rock and roll». Para ayudar a la comprensión de su significado se pusieron dos discos: uno solo de música y otro cantado. Después de oírlos [...] se habla de negros, de primitivismo y se concreta que nació además como una rebelión de la juventud para expresar sus ansias de libertad.³⁸

La última frase fue convenientemente censurada y eliminada en la nota que apareció en numerosos periódicos.³⁹ Un examen de la programación tanto de estas emisoras oficiales como de la principal red privada, la SER, revelan que el *rock and roll* fue muy infrecuente en la radio española hasta el bienio 1959-1960. Tanto las parrillas diarias como las peticiones de oyentes recogidas en las dos principales revistas especializadas, *Ondas* y *El correo de la radio*, confirman que, a pesar de lo que había señalado José Palau, Radio Madrid siguió centrado en la canción española, los géneros latinoamericanos como el bolero, el mambo, el *cha-cha-cha* y el *baião*, y tanto el *foxtrot* como las canciones de Tin Pan Alley.⁴⁰ De hecho, Kurt Savoy, imitador de Elvis Presley que fue uno de los pioneros de la guitarra eléctrica en España, se dio a conocer desde 1959 en espacios familiares de Radio Madrid como *Conozca usted a sus vecinos* y *Cabalgata fin de semana*.⁴¹ Los programas que se citan como los primeros en los que se pudo escuchar *rock and roll*, *Discomanía* en su etapa de Raúl Matas, en la SER, *Boite*, en Radio Intercontinental, y *Caravana Musical*, en La Voz de Madrid, comenzaron entre 1959 y 1960.⁴² En cambio, el *rock and roll* aparece también de forma muy marginal pero más frecuentemente desde finales de 1956 y, sobre todo, desde el verano de 1957 en las emisoras del Frente de Juventudes, la sección juvenil de Falange. La red que se había

³⁶ Rodríguez Centeno, «Rock y violencia».

³⁷ Federico Gallo, «La fallida bomba del *rock and roll*», *El Noticiero Universal* (23-10-1956): 10.

³⁸ «Coloquio del viernes día 9 de noviembre de 1956: *Rock and roll*», Archivo General de la Administración, AGA (03)052.035, Caja 66895.

³⁹ La más extensa fue la del semanario *El Español*, fundado por el propio Aparicio: «El “rock and roll”, en la Escuela de Periodismo», *El Español* (10-11-1956): 6.

⁴⁰ Es lo que se desprende de la programación de Radio Madrid entre los años 1955 y 1958, que puede consultarse día a día en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares, cajas 21/1781-21/3505.

⁴¹ Domínguez, *Bienvenido Mr Rock*, 27.

⁴² Molero, *Batería, guitarra y twist*, 26-27.

fundado oficialmente en 1941 como Radio del Sindicato Español Universitario pasó en 1954 a denominarse Cadena Azul de Radiodifusión e integró multitud de emisoras locales con el nombre «Radio Juventud». Los tres *rockers* pioneros de Zaragoza ya mencionados, Chico Valento, Rocky Kan y Baby, debutaron en 1959 en un programa de Radio Juventud de la ciudad, *Plataforma de Estrellas*, que se retransmitía en directo desde el Gran Teatro Fleta.⁴³

3.3. Cine

Suele atribuirse al cine un papel clave en la temprana globalización del *rock and roll*. Charlie Gillett ya señaló que el impacto internacional de esta música debió mucho a Hollywood,⁴⁴ y tanto Philip Jenkinson y Alan Warner como Philip Ennis iluminaron las sólidas conexiones entre el *rock* y las películas estadounidenses durante los años cincuenta y sesenta.⁴⁵ Sin embargo, los vínculos iniciales entre *rock and roll* y cine en España no fueron tan obvios. El acercamiento diplomático hispano-estadounidense había generado un marco de negociaciones muy beneficiosas para el cine de Hollywood en España. De hecho, el nuevo embajador, Stanton Griffis, mantuvo su cargo en el Consejo Ejecutivo de Paramount Pictures y apadrinó las conversaciones entre la MPEAA y el gobierno español.⁴⁶ Pese a las diferencias entre los responsables cinematográficos de ambos países, el proceso fructificó en dos acuerdos bilaterales sucesivos, firmados en agosto de 1952 y noviembre de 1953. En consecuencia, las importaciones de películas estadounidenses crecieron hasta representar el 68 % del total, su máximo histórico, en la primera mitad de 1955. No obstante, los acuerdos solo estuvieron vigentes hasta la primavera de aquel año. En julio, debido a las nuevas condiciones impuestas por el régimen de Franco, la MPEAA inició un boicot por el que las películas estadounidenses cayeron a cuotas del 30 % entre 1956 y 1959, con momentos más propios de la etapa filofascista de la dictadura (un 19 % en 1957).⁴⁷

Fue en aquel período cuando Hollywood produjo las primeras películas con *rock and roll*, que por tanto encontraron en España un marco de recepción poco propicio. Como es sabido, *Blackboard Jungle* convirtió el *rock and roll* en un fenómeno de masas en Estados Unidos y suele servir como punto de partida para explicar su difusión internacional.⁴⁸ César Alba, Consejero-Director General de Metro-Goldwin-Meyer Ibérica, había intentado importar la película a España ya en julio de 1955, aunque sin suerte por las fallidas negociaciones de lo que llamó «el problema cinematográfico hispano-norteamericano».⁴⁹ Sin embargo, los desacuerdos entre el régimen franquista y la MPEAA no fueron la única razón de los endeble vínculos entre cine y *rock and roll* en la España de los años cincuenta. En un estudio reciente, Sergio García Maeso ha defendido que el cine con *rock* «no presentó, por lo general, fricciones con la censura».⁵⁰ No obstante, esta idea, basada en los expedientes sobre películas españolas de los años sesenta, resulta discutible si se analizan también los años previos.

Blackboard Jungle fue sometida a censura el 17 de julio de 1959, ya solucionado el problema del boicot. Los responsables de la Junta de Censura Cinematográfica denegaron por unanimidad su importación, alegando que la película era un «lamentable espectáculo de gamberrismo y salvajadas impropio de un país civilizado» cuyo permiso de rodaje revelaba «un estúpido y contraproducente sentido de libertad» en su país de origen. Uno

⁴³ Uribe, *Zaragoza*, 96.

⁴⁴ Gillett, *The Sound of the City*, 238.

⁴⁵ Philip Jenkinson y Alan Warner, *Celluloid Rock: Twenty Years of Movie Rock* (Londres: Lorrimer, 1974); Philip H. Ennis, *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music* (Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1992).

⁴⁶ Pablo León Aguinaga, *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960* (Madrid: CSIC, 2010), 295-305.

⁴⁷ Emeterio Díez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid: Fundamentos, 2003), 164-165.

⁴⁸ Glenn Altschuler, *All Shook Up: How Rock'n'Roll Changed America* (Nueva York: Oxford University Press, 2003), 33.

⁴⁹ Carta de César Alba Delibes, Consejero y Director General de Metro-Goldwin-Meyer Ibérica al Director General de Cinematografía y Teatro, Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/02542.

⁵⁰ Sergio García Maeso, «¿Permiso para ser modernos? La censura franquista en el cine pop español», *Prisma Social* 49 (2025): 190-212. Cita de la pág. 209.

de los censores, el Reverendo Juan Fernández, declaró el filme «inaceptable y perjudicial para nuestra juventud».⁵¹ En diciembre de 1962, César Alba volvió a solicitar el «visado» de la película. La Junta de Censura la aceptó en agosto de 1963, «con determinadas adaptaciones de diálogo», y en noviembre la calificó por unanimidad como «autorizada únicamente para mayores de dieciocho años». Ya con su título definitivo en español, *Semilla de maldad*, *Blackboard Jungle* se estrenó en el Cine Madrid el 14 de noviembre de 1963 y, por tanto, su impacto en la recepción del *rock and roll* en España fue muy tardío.⁵²

Lo que molestó a los censores de *Blackboard Jungle* fue la supuesta violencia juvenil que representaba la película y no su música, ausente en los informes. Sin embargo, el veto a otras películas revela otros criterios de la Junta de Censura. En abril de 1957 se examinó la comedia musical *Que siga el rock and roll* (*Shake, Rattle and Roll*, 1956). La película fue prohibida por todos los miembros de la Junta menos dos, que la consideraron «apta para mayores» porque, a pesar de ser una «apología del *rock and roll*», «ridícula», «grotesca» y «deleznable», «los movimientos de este baile no son más graves que los de cualquier pieza de *jazz*». Los demás censores no fueron tan benévolos. Los sacerdotes Juan Fernández y Andrés Avelino Esteban Romero consideraron que la película era «peligrosa» por «lo sensual e irritante» del *rock and roll*, «otra deformación juvenil» (Esteban Romero) y porque defendía «que para regenerar a la juventud es preciso organizar esos bailes y llevar esa vida de gamberrismo y frivolidad» (Fernández). Más interesante era la sentencia de Patricio González de Canales, camisa vieja de Falange, para quien aquella película «inaguantable e idiota para personas mayores» debía ser prohibida pero presentaba una virtud biopolítica, al permitir que los jóvenes desahogaran su libido: «La anulación de todas las cualidades nobles para entregarse a una locura nerviosa y a ritmos gimnásticos que marca una música enervante tiene la única ventaja de dar salida a la sexualidad, por vías secundarias, hasta caer en el agotamiento físico y nervioso, sin peligro grave».⁵³

Tampoco fue bien recibida otra de las películas que habían contribuido definitivamente a difundir el *rock and roll* en Estados Unidos: *The Girl Can't Help It* (1956), traducida en España como *La chica del rock and roll*. El filme cuenta con actuaciones de Little Richard, Fats Domino, Gene Vincent, Eddie Cochran, Freddy Bell, Abbey Lincoln, Julie London, The Platters, The Treniers y The Chuckles, entre otros. Sometida a dictamen en febrero de 1959, fue prohibida por unanimidad. Por un lado, la Junta de Censura reprobó los «exhibicionismos» y la «repetida delectación de la cámara» en Jayne Mansfield, «en constante exhibición de sus exageradas líneas». El otro grave inconveniente, señalado por todos los censores, era su «dedicación continuada al estúpido *rock and roll*» «en toda la gama de gamberrismo y sensualidad a que se presta esta *danza*». El Padre Juan Fernández señalaba que la película era «una incitación continua al *baile* de *rock and roll*, que considero deformativo y deprimente. Creo que por razones sociales debemos hacer todo lo posible para mantener alejados de esta estupidez a nuestros jóvenes». José Luis García de Velasco llegó a defender que la principal razón para prohibir la película era «que se exhibe a través de todo su desarrollo argumental el gamberrismo del *rock and roll*, propio de deficientes mentales y que, afortunadamente, es para nosotros de un exotismo que es preferible no divulgar».⁵⁴ Aunque Exclusivas Floralba presentó un recurso el 5 de marzo de 1959, argumentando que en realidad la película relegaba el *rock and roll* a un segundo plano e incluso ridiculizaba el baile, la Junta ratificó su dictamen el 19 de mayo de 1959.

La primera película de Elvis Presley que pudo verse en España fue *King Creole: El barrio contra mí* (1958), en marzo de 1961. La Junta de Censura Cinematográfica la autorizó para mayores de edad en enero de aquel año, aunque tres de sus miembros, dos sacerdotes católicos y un falangista, defendieron su prohibición por sus «escenas de sensualidad y frivolidad» y su contribución «a la divulgación del *rock and roll*».⁵⁵ Otros filmes importantes en los países hispanohablantes, como la comedia musical mexicana *Los chiflados del rock and roll* (1957), no fueron autorizados

⁵¹ «Semilla de maldad», Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/02686.

⁵² «Semilla de maldad», Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/04489.

⁵³ *Que siga el rock and roll*. Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/02597.

⁵⁴ *La chica del rock and roll*. Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/02697.

⁵⁵ *El barrio contra mí*. Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/02780.

por la censura hasta octubre de 1962.⁵⁶ Por tanto, solo una película fue importante en la difusión del *rock and roll* en España antes de 1961: la británica *La historia de Tommy Steele*, estrenada simultáneamente en Madrid y Barcelona el 15 de julio de 1958.⁵⁷ El largometraje había sido aprobado sin cambios por la Junta de Clasificación y Censura el 24 de mayo de 1958. No obstante, el proceso que sufrió antes de su estreno revela que la censura no era el único impedimento para que una película divulgara el *rock and roll* en España. La empresa española Rosa Films obtuvo el permiso para importar *The Tommy Steele Story* en febrero de 1957 y en marzo solicitó con éxito autorización para doblarla al castellano. El 9 de mayo del mismo año, la productora envió los diálogos doblados y pidió la licencia de exhibición. El 24 de mayo, la Junta de Clasificación y Censura autorizó la proyección, con la oposición de uno de sus miembros, pero acordó clasificar la película solo para mayores de 16 años. Entendiendo que tal categorización podía ocasionarle cuantiosas pérdidas en un producto dirigido al público adolescente, Rosa Films apeló el 2 de junio para que se autorizara también para menores de 16 años, sin éxito.⁵⁸ Obtener el permiso de proyección de estas películas resultaba, por tanto, disuasorio, aunque finalmente se autorizasen.

3.4. Grabaciones

En el *rock*, las grabaciones sonoras se conciben como el «texto primario».⁵⁹ Es más, Rebee Garofalo y Theodore Gracyk sostienen que lo que diferencia esta música de otras es que su ontología está indisolublemente ligada a lo fonográfico.⁶⁰ Esta centralidad de los discos en el *rock* ha condicionado sus historias nacionales y transnacionales, que son, aún hoy, las de sus grabaciones. Inicialmente, el origen del *rock and roll* en España se dató en 1960 por «Estremécete», una versión del «All Shook Up» de Elvis Presley que el grupo cubano Los Llopis registraron entonces en Madrid para el sello Zafiro.⁶¹ Más tarde ese origen se ha atribuido, según diversos autores, a un EP de Los Estudiantes grabado en 1959 pero comercializado al año siguiente, al segundo disco del Dúo Dinámico, publicado a finales de 1959, y más discutiblemente a dos temas de Los Pájaros Locos (aún con el nombre «Woody Walter») y otros dos de Los Gatos Negros (todavía como «Catch as Catch Can») registrados en mayo de 1959 con motivo del Primer Trofeo Cetra de grupos amateurs.⁶² En 1960 también grabaron discos con temas de *rock and roll* tanto Los Milos, para el sello Discophon, como Mimo and Her Five Friends (María del Pilar García de la Mata y Caballero de Rodas, acompañada por cinco músicos de estudio), para Variety.

Como han señalado Ignacio Faulín Hidalgo, Adrian Vogel y José Ignacio Sánchez Mozos, esta genealogía obvia numerosos registros anteriores. La complicada y costosa importación de PVC y negro de humo para los nuevos discos de vinilo, la escasez de estudios de grabación y las restricciones regulares de energía limitaron la producción fonográfica en España durante los años cincuenta.⁶³ No obstante, el número de compañías discográficas creció considerablemente entre 1953 y 1957. A los dos sellos pioneros, Compañía del Gramófono Odeón y Columbia, se fueron sumando trece más: Hispavox, Belter, Philips, Telefunken, RCA Española, Deutsche Grammophon, Club Internacional del Disco,

⁵⁶ *Los chiflados del rock and roll*. Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/03930.

⁵⁷ Ernesto Foyé, «En el Kursaal: *La historia de Tommy Steele*», *El Noticiero Universal* (17-07-1958): 22.

⁵⁸ *La historia de Tommy Steele*. Junta de Cinematografía y Teatro, AGA 36/03650.

⁵⁹ Allan F. Moore, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Farnham: Ashgate, 1993).

⁶⁰ Rebee Garofalo, ed., *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston: South End, 1992); Theodore Gracyk, *An Aesthetics of Rock* (Durham: Duke University Press, 1996).

⁶¹ Los Llopis. *Estremécete*. EP. 1960. Zafiro - Z-E 115. Pardo, *Historia del pop español*, 12.

⁶² Este disco de Woody Walter y Catch as Catch Can contiene éxitos de Tin Pan Alley, *rhythm and blues* y la canción napolitana como «Can Anyone Explain», «Send For Me», «Yes Sir, That's My Baby» (imitando la versión de Renato Carosone) y el «Pasqualino marajà» de Domenico Modugno. En los discos no consta ninguna referencia a que estos temas se considerasen *rock and roll*.

⁶³ José María Díez Monzón, *Hispavox. El sonido de una época* (Barcelona: Lenoir, 2024), 5; Julio Arce, «Una historia sin historia. Una aproximación a la industria discográfica en España», en *Ocultos en la sombra: un estudio sobre los músicos de sesión en España desde 1960 hasta 1989*, eds. José Nieto y Vicente J. Ruiz Antón (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2025), 274.

Mercury Española, Zafiro y las más modestas Melosurco, Orpheo, Pax y Teclado.⁶⁴ Por sus fechas, este incremento no es atribuible al Plan de Estabilización de 1959 y al posterior desarrollismo, sino a un proceso previo de industrialización precaria y atomizada que se apoyó en la mejora de las expectativas empresariales (gracias a la liquidez facilitada por el Banco de España y la ayuda económica estadounidense), la prosperidad internacional y la paulatina aceptación exterior de la dictadura. La industria discográfica se integró así en lo que Eugenio Torres Villanueva ha llamado el «minifundio empresarial» especulativo tan característico del franquismo en los años cincuenta.⁶⁵

Este desarrollo productivo no se vio acompañado por un aumento comparable del consumo, particularmente entre las clases bajas y medias, debido a una inflación descontrolada y a una política fiscal que agravó las desigualdades sociales. A esto hay que sumar que en 1959 los discos eran muy caros, pues estaban clasificados «como artículos de lujo y gravados como tales»,⁶⁶ y que el número de hogares españoles con tocadiscos era solo del 3 %.⁶⁷ Por ende, analizar la recepción del *rock and roll* exclusivamente desde la fonografía en un país con una industria discográfica tan precaria requiere no asumir como consumo lo que a menudo es, simplemente, publicidad. Además, no solo puede eclipsar la trayectoria inicial en directo de sus grupos pioneros, sino también la de otros que nunca grabaron o de quienes solo lo hicieron tarde, como The Rocking Boys.⁶⁸

Pese a estas limitaciones, se publicaron muy pronto ediciones españolas de algunos éxitos norteamericanos. En 1956, el sello Columbia (una discográfica con sede en San Sebastián que no debe confundirse con la Columbia estadounidense) comercializó diez discos de Bill Haley and His Comets, seis de los cuales contenían «Rock Around the Clock».⁶⁹ Antes de deducir un éxito arrollador de esta canción en España, cabe advertir que Columbia publicaba entonces apenas 200 copias de cada edición.⁷⁰ El célebre tema de Haley se incluyó en dos registros más de 1956, interpretados respectivamente por el conjunto vocal The Bells y por la orquesta de la Metro-Goldwyn-Mayer.⁷¹ Por otra parte, la recién fundada RCA Española comercializó a finales de 1956 tres EP monográficos de Elvis Presley,⁷² además de dos recopilatorios que incluían un tema suyo.⁷³

No obstante, la recepción a gran escala del *rock and roll* estadounidense en España se hizo esperar hasta el bienio 1958-1959, tras la revitalización del cuplé que había eclipsado otras músicas el año anterior.⁷⁴ Fue entonces cuando compañías como Odeón, Columbia, Hispavox, Belter o Deutsche Grammophon (a través de su sello Coral) publicaron EP íntegramente dedicados no solo a Haley y Elvis, sino también a figuras como Gene Vincent, Freddie Bell, Buddy Holly, Ritchie Valens, Pat Boone, The Everly Brothers, o los temas incluidos en la banda sonora de *The Girl Can't*

⁶⁴ «Los discos españoles en 1956», *Discofilia* 10 (enero-febrero 1957): 9-18.

⁶⁵ Eugenio Torres Villanueva, «La empresa en la autarquía, 1939-1959», en *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo*, ed. Carlos Barciela (Barcelona: Crítica, 2003), 169-216.

⁶⁶ «Aclarando posiciones», *Discofilia* 35 (febrero-marzo 1959): 63-64.

⁶⁷ Susana Sueiro Seoane, «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española», en *La España de los años cincuenta*, ed. Abdón Mateos (Madrid: Eneida, 2008), 327-336.

⁶⁸ Miguel Ángel Manzano Pratts, *Los Rocking Boys, pioneros del rock & roll en España* (La Línea de la Concepción: Manzano Pratts, 2018).

⁶⁹ Tanto en discos de duración extendida microsurco de 45 rpm (Columbia CLP 33026; Columbia CCLP 34009; Columbia CGE 60148; Columbia CGE 60158; Columbia ECGE 70434) como en discos de 78 rpm (Columbia R 24089). Los catálogos de Columbia y el apartado de novedades de la revista *Discofilia* revelan que se publicaron entre el verano y el otoño de 1956.

⁷⁰ Lluís Fernández, *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970* (Madrid: Aguilar, 2004), 12.

⁷¹ *Conjunto vocal The Bells con Jimmy Carroll y su Orquesta* (Belter 45028) y *Orquesta Estudios M.G.M./Desi Arnaz y su Orquesta* (MGM-EPL 37059).

⁷² *Elvis Presley y el rock and roll* (RCA 3-20161), *El ritmo de Elvis Presley* (RCA 3-20162) y *El rock and roll de Elvis Presley* (RCA 3-20163).

⁷³ *¡¡Llegó el rock and roll!!* (RCA 3-20153), con «Heartbreak Hotel», acompañado por éxitos de Pérez Prado, Eartha Kitt y Kay Starr; y en *¡¡Rock'n'Roll!!!* (RCA 3-20154) con «I Forgot to Remember to Forget», secundado por Pérez Prado, Richard Malthy y Chet Atkins.

⁷⁴ Debido al éxito nacional e internacional de la película *El último cuplé* (1957), protagonizada por Sara Montiel. Véase: Enrique Encabo Fernández, «*El último cuplé*? Sara Montiel: A Diva Between Two Eras», *The Routledge Handbook to Spanish Film Music*, ed. Laura Miranda (Nueva York: Routledge, 2024), 169-178.

Help It, aunque la película seguía estando prohibida. La ausencia inicial de grabaciones de artistas afroamericanos en los catálogos no tuvo tanto que ver con el racismo del régimen (los discos de *jazz* llevaban décadas importándose y se publicaron éxitos coetáneos de Eartha Kitt o Nat King Cole) como con que las novedades discográficas de *rock and roll* estadounidense se nutrieran de las grandes discográficas.⁷⁵ Los sellos españoles no firmaron acuerdos para distribuir grabaciones de Imperial, Chess o Specialty hasta los años sesenta. En consecuencia, los discos de Chuck Berry, por ejemplo, no llegaron a España hasta 1965, a través del sello Hispavox.

El *rock and roll* no se difundió inicialmente en España solo mediante las grabaciones de figuras estadounidenses, sino también a través de las versiones de cantantes italianos como Renato Carosone, Adriano Celentano o Marino Marini. Por otro lado, entre 1957 y 1959 también formó parte de discos publicados en España de orquestas como las de los mexicanos Ramón Márquez, Cuco Valtierra y Los Cuatro Soles, los franceses Ray Ventura, Christian Garros, Jacques Hélian, Bernard Hilda y Les Bingsters, los italianos Quartetto Radar, Gastone Parigi y Angelo Giacomazzi, los británicos Ken Mackintosh y Tony Crombie, o el alemán Eddie Warner. Mención aparte merece Miguel Ramos, quien probablemente fue el primer español en grabar un *rock and roll*. En los años treinta había sido un reconocido pianista y el director de la célebre *big band* madrileña Los Axejos. Exiliado en Francia tras la guerra civil española, fundó allí su propia orquesta y en los años cincuenta se especializó como organista, con su nombre y también con seudónimos como Virginie Morgan y Patricia Lamour. Grabó más de un centenar de álbumes para la discográfica Ducretet Thomson, entre ellos un EP instrumental titulado *Rock'n'Roll* (1956) con éxitos de Bill Haley, Billy Byers y Bobby Charles.⁷⁶ A mediados de la década de los sesenta regresó a Madrid, donde se convirtió en uno de los principales arreglistas de la discográfica Hispavox.⁷⁷

Orquestas españolas como las de Gregorio García Segura, José Solá y Augusto Algueró, autores hoy más conocidos por su música para el cine, también fueron claves en la difusión inicial del *rock and roll* en España. De hecho, gracias a ellos, desde finales de 1957 se publicaron discos de *rock and roll* grabados en España y cantados en español, antes de los registros de Los Pájaros Locos, Dúo Dinámico y Los Estudiantes. Uno de los más tempranos fue el célebre «Sevillana rock and roll» de las Hermanas Alcaide, compuesto por los hermanos Alfredo y Gregorio García Segura y publicado por Hispavox.⁷⁸ Se trata de un tema singular por la combinación de *swing*, *boogie* y pasodoble, con la mezcla de fagot y flautín encarnando el timbre de lo español, que remite a esa sonoridad fraguada por el orientalismo de la *Belle Époque*, una combinación sugerente de los modos frigio y lidio, y el uso muy original del fagot para el *walking bass*.⁷⁹ Adrian Vogel ha reivindicado que este «híbrido insólito» fue el primer *rock and roll* compuesto en España y el primero que fusionó lo autóctono con lo nuevo⁸⁰. Posiblemente, «Sevillana rock and roll» fue la primera grabación de *rock and roll* en español publicada en España (de hecho, aparece en *Discofilia* ya en mayo de 1957 y en las programaciones de Radio Juventud dos meses después). Sin embargo, como se verá más adelante, no fue el primer *rock and roll* compuesto en el país.

Ya en 1958, la cantante española Marietta publicó «Rock Right», de Sherman Edwards y Ben Raleigh, en una versión arreglada también por Gregorio García Segura⁸¹. No hay que sobrevalorar el impacto de estos discos de Hispavox, pues la discográfica editaba entonces menos de 400 copias de sus grabaciones de música popular, y ni la canción de las Hermanas

⁷⁵ La excepción fueron los discos de Sun Records.

⁷⁶ Virginie Morgan et ses Rythmes. *Rock'n'Roll*. 1956. EP. Ducretet Thomson - 460 V 264. Este disco fue distribuido pronto en España por Telefunken (TFK 22087), y aparece en la programación enviada al Ministerio por las emisoras de Radio Juventud en el verano de 1957 (AGA 21/5438).

⁷⁷ Díez Monzón, *Hispavox*, 54-55.

⁷⁸ Hermanas Alcaide. *Tres mozas de Andalucía*. 1957. EP. Hispavox HH 1717. Gregorio García Segura, que a veces firmaba como Greg Segura, fue el principal arreglista y compositor de la discográfica Hispavox hasta la llegada de Rafael Trabucchelli, quien en colaboración con Waldo de los Ríos y el ingeniero de sonido Mike Llewellyn-Jones configuró el *sonido Torreaguna* que cambiaría la producción discográfica en España. Josep Lluís i Falcó, *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine* (Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994), 28-31.

⁷⁹ Diego García Peinazo, *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)* (Madrid: SEdeM, 2017), 162.

⁸⁰ Vogel, *Bikinis, fútbol y rock and roll*, 225.

⁸¹ Marietta. «Eso na má / Rock Right / Como yo nadie te ama / De noche». EP. Hispavox - HH 1704.

Alcaide ni la de Marietta tuvieron continuidad en la radio.⁸² Mayor repercusión pública tuvo Elder Barber, quien en diciembre de 1956 había grabado en Buenos Aires con la orquesta de Tullio Gallo el tema «Rock con stacatto», uno de los primeros ejemplos de *rock and roll* registrados en Argentina. Se mudó a España en 1957, gracias a un contrato con Radio Madrid, y desde el año siguiente publicó numerosas grabaciones con el sello Odeón, entre ellas la reedición de «Rock con stacatto» en mayo de 1958.⁸³ Por su parte, las Hermanas Serrano, que imitaban los dúos vocales de los años cincuenta, publicaron en 1959 un «rock calypso» en catalán para la discográfica La Voz de su Amo.⁸⁴ Este protagonismo vocal de las mujeres en los inicios del *rock and roll* en España se asemeja a lo que ocurrió en América Latina, con cantantes pioneras como Nora Ney y Heleninha Ferreira en Brasil, Olga Lee y Estela Raval en Argentina, o Gloria Ríos y las Hermanas Navarro en México.⁸⁵ También son previas a 1960 algunas grabaciones de *rock and roll* de cantantes varones ligados a la llamada «canción melódica». Un ejemplo fue Víctor Balaguer, crooner especializado en boleros y baladas, que en 1962 participaría en Eurovisión. En 1959, la Columbia donostiarra presentó a Balaguer como «El rocker español» en un EP grabado con la orquesta de José Solá. Entre sus temas, además de dos *foxtrots*, figuraban una versión de «Ciao ti dirò» de Adriano Celentano y otra de «Tutti Frutti» de Little Richard y Dorothy LaBostrie, en un arreglo de Solá con fuertes vínculos con el *swing* y el *boogie*.⁸⁶

4. HACIA NUEVAS MEDIACIONES Y ONTOLOGÍAS DEL *ROCK AND ROLL*

Por tanto, en 1956, el *rock and roll* llegó a una España con cuatro bases militares aún en fases tempranas de su construcción, prácticamente sin transistores, ni televisores, ni acuerdos con sellos discográficos independientes estadounidenses, y en un marco de reestructuración de la industria discográfica y de un serio problema con las compañías cinematográficas de Hollywood. Sin embargo, esta música se extendió ya por Barcelona, Madrid, Sevilla y Valencia en el otoño e invierno de 1956, y en 1957 por otras localidades españolas. Ahora bien, no lo hizo única ni (en muchos casos) primordialmente a través del cine, la radio y las grabaciones, sino mediante espacios, espectáculos y objetos que hasta ahora han sido marginales o directamente ignorados en las historias del *rock*. Cada uno de ellos plantea preguntas a las ontologías convencionales del género.

4.1. Variedades, salones de baile y revistas

Los primeros conjuntos identificados con el *rock and roll* en España fueron grupos centroeuropeos y cubanos que actuaban en espectáculos de variedades. Tremble Kids, un grupo suizo de *jazz* formado a mediados de los años cincuenta por Werner Keller e integrado por clarinete, trompeta, trombón, guitarra acústica, banyo, piano, contrabajo y batería, estrenó su espectáculo en los Jardines Casablanca de Barcelona el 30 de septiembre de 1956. Inicialmente presentado como conjunto de *jazz* de Nueva Orleans, el 6 de octubre su publicidad cambió para incluir «el rock and roll, el baile de moda».⁸⁷ A pesar de este anuncio, es improbable que en aquellas actuaciones sonara *rock and roll* tal y como lo concebimos hoy. En sus conciertos en Centroeuropa, Tremble Kids se habían presentado siempre como un grupo de Dixieland. Por otra parte, sus álbumes de 1956 y 1957 contenían únicamente *standards* del llamado «jazz tradicional», muchos de ellos célebres por las versiones de los grupos de Louis Armstrong.⁸⁸ Sin embargo, cabe suponer que una parte del público barcelonés interpretara las músicas que acompañaban algunos números coreográficos como genuinas muestras de *rock*.

⁸² Revisadas las programaciones de Radio Nacional, Radio Madrid, Radio España y Radio Juventud entre 1956 y 1959.

⁸³ Elder Barber. «Lucía y Tobías / La tuna / Rock con staccato / Abuelita». EP. 1958. Odeón - DSOE 16228. Rafael Pérez, «Elder Barber: la voz rosa de la radio», *Discofilia* 36 (abril 1959): 133-135.

⁸⁴ «El Día Dels Enamorats / When (Quan) / Venus / Sempre». EP. 1959. La Voz De Su Amo 7EPL 13.373.

⁸⁵ Abel Gilbert y Pablo Alabarces, *Historia mínima del rock en América Latina* (Buenos Aires: Prometeo, 2025), 113.

⁸⁶ Víctor Balaguer con José Solá y su Orquesta. «Juliette / Ciao... Ti Dirò / Danny Boy / Tutti Frutti». EP. 1959. Columbia ECGE 71346.

⁸⁷ Véanse los anuncios de «Jardines Casablanca» en *El Noticiero Universal* del 4 y del 6 de octubre de 1956.

⁸⁸ Tremble Kids et al. *Dixieland Ball*. LP. 1956. Brunswick LPBM 87001. Tremble Kids. *The New Orleans Jazz Band Tremble Kids*. LP. 1958. Polskie Nagrania LP12204.

Ante todo, el *rock and roll* fue entendido como un frenético baile. En 1956, el cuarteto de bailarines parisinos New Boppers acompañó a Xavier Cugat en su gira veraniega por numerosas ciudades españolas con un espectáculo ecléctico que principalmente se ofreció en plazas de toros⁸⁹. En septiembre, ya sin Cugat, aparecen en la prensa madrileña a propósito de exitosas actuaciones suyas en la sala Fontoria como dos parejas de «danzas modernas», «entre las que está incluida la del ya mundialmente famoso “rock and roll”». El 12 de octubre, en la sala de fiestas Bolero de Barcelona, estrenaron su espectáculo «Rock and roll, el baile de la locura», acompañados por las orquestas de Antonio Vilás y Musette de Serramón, que tres semanas después pasó al salón Rigat. En noviembre de 1956 ya se organizaban en el Salón Novedades de Barcelona concursos de baile que incluían el *rock and roll*, un evento que se mantuvo todas las noches de los jueves hasta bien entrados los años sesenta⁹¹. Quienes continuaron la senda abierta por los New Boppers en Barcelona fueron un conjunto de entre cinco y ocho jóvenes bailarines gitanos, llamados indistintamente los «Diabólicos del rock and roll», «Locos del rock and roll» o «Crazy Brothers», que desde noviembre de 1956 actuaron en el teatro Apolo, luego en la sala de fiestas Rialto, y finalmente en el teatro Victoria, el «Palacio de las Variedades». A partir del 17 de enero de 1957 actuaron en la sala de fiestas J'Hay de la Gran Vía madrileña, acompañados primero por la orquesta del peruano Alberto Cortez⁹³ y más tarde por la orquesta Ritmos de Cuba, dirigida por Raúl del Castillo. Con estos bailarines, la cuestión racial adquiere una inesperada relevancia en el *rock and roll* en España, aunque no en los términos de la dicotomía convencional del género.

El *rock and roll* llegó a Sevilla también aquel otoño de 1956 a través del music-hall. Fue en el teatro Lope de Vega, en el marco del «espectáculo de variedades internacionales Hollyday [*sic*] Stars». Allí, la orquesta Cuban Show, dirigida por el trompetista Pepín Vaillant, un cubano que había hecho carrera en París, interpretó «por primera vez en Sevilla el ritmo nuevo, que hace furor en el mundo entero: rock and roll». Holliday Stars se presentó luego en el teatro Calderón de Barcelona, a partir del 13 de diciembre de 1956, donde la anunciaron como «creadora del rock and roll». El origen de muchos intérpretes que actuaron en los espectáculos de variedades muestra que España estaba integrada ya entonces en un circuito de intercambios transnacionales de *rock and roll* no supeditado directamente a Estados Unidos, que a la vez se arraigaba en los intercambios previos y anticipaba los diálogos en los años sesenta con los países tanto latinoamericanos⁹⁶ como del entorno europeo.⁹⁷ Por otra parte, las variedades mantuvieron una notable presencia en los teatros y un vínculo sólido con la radio a lo largo de los años cincuenta y sesenta: en ellas se forjaron los zaragozanos

⁸⁹ Debían su nombre a que originalmente se identificaron con el *be-bop*, el baile deudor del *swing* y del *boogie* que surgió en Saint-Germain-des-Prés tras la Liberación. Asiduos del Moulin Rouge en la primera mitad de los años cincuenta, aparecen reseñados como «Les Quatre New Boppers, four youngsters from Paris who do American dances» en un número de 1953 de la revista *Variety* sobre el ocio nocturno de Lisboa. «Tourists Boosts Lisbon Niteries», *Variety* 192, n.º 9 (1953): 15.

⁹⁰ «Salas de fiestas: una notable programación coreográfica», *Pueblo* (22-09-1956): 13.

⁹¹ En 1958 se entregó un trofeo que recibió diversos nombres en función de la figura o película que quisiera promocionarse: en julio y agosto se denominó «Trofeo Tommy Steele», en septiembre, «Elvis Presley»; en octubre, «Bill Haley».

⁹² Jóvenes gitanos habían sido ya los bailarines más valorados de Barcelona en la época del Amaya, el principal local de *swing* y *boogie* de la ciudad en la primera mitad de los años cuarenta. Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona, 1920-1965* (Barcelona: Almendra Music, 2005), 38-39.

⁹³ Darío Alberto Cortez Olaya, no debe confundirse con el célebre cantante argentino José Alberto García Gallo, quien también tenía como nombre artístico Alberto Cortez, pero llegaría a España una década más tarde.

⁹⁴ «Teatro Lope de Vega», *ABC (Sevilla)* (02-11-1956): 14.

⁹⁵ «En el Calderón: Presentación del espectáculo “Holiday Stars”», *El Noticiero Universal* (14-12-1956): 14.

⁹⁶ Domínguez, *Bienvenido Mr. Rock*; Eduardo Viñuela, «Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica», *Resonancias* 23, n.º 45 (2019): 197-214; Laura Podalsky, «Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s: The Transnational Wanderings of Teen Idols from Argentina, Mexico and Spain», *Transnational Screens* 20 (2020): 1-19; Valeria Manzano, «Idas y vueltas: roqueros entre Argentina y España, 1970-1990», *Ayer* 138, n.º 2 (2025): 231-255.

⁹⁷ Paloma Otaola González, «La música pop en la España franquista: *rock*, *ye-ye* y *beat* en la primera mitad de los años 60», *Ilcea* 16 (2012): 1-15; Isabelle Marc, «*Submarinos amarillos*: Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism», en *Made in Spain: Studies in Popular Music*, eds. Silvia Martínez y Héctor Fouce (New York: Routledge, 2013), 115-124.

Chico Valento, Rocky Kan y Baby,⁹⁸ así como Kurt Savoy, que en 1959 ya era conocido como «el chico de la guitarra» en la sala de fiestas J'Hay.⁹⁹

Desde finales de 1956, los salones de baile integraron con regularidad concursos de *rock and roll* en la provincia de Barcelona, tanto en espacios urbanos de clase alta como el hotel Ritz como en fiestas populares de localidades como Cubelles o Granollers. Los discursos contra el nuevo baile proliferaron y bebieron de las diatribas eugenésicas y racistas que años atrás se le habían dedicado al *swing* y al *boogie* durante el primer franquismo.¹⁰⁰ Luis G. Manegat, director del diario conservador barcelonés *El Noticiero Universal*, señaló que el *rock and roll* era «una de tantas paradojas que nos ofrece la vida actual: cuando nos hallamos en una época supercivilizada, surge un baile primitivo propio de las tribus más atrasadas y se adueña de la voluntad de muchas gentes que se enloquecen con él cual si hubieran bebido fermentos como cualquier “degradado” negro del corazón de África».¹⁰¹ La gran diferencia con los años cuarenta fue que, debido a las renovadas relaciones de la dictadura con Estados Unidos y a la imagen de modernidad que pretendía proyectar la dictadura, estas invectivas no proliferaron en los medios oficiales.

El *rock* no se limitó a las variedades y los salones de baile, sino que también fue parte habitual del teatro musical desde principios de 1957. *Coja usted la onda*, con libreto de Antonio y Enrique Paso y música de José María Ruiz de Azagra y de Tony Leblanc, era un sainete que se estrenó el 20 de febrero de 1957 en el teatro Fuencarral de Madrid y que incluía un *rock and roll* como «atracción coreográfica» que iba a salvar las fiestas de una corrala en horas bajas.¹⁰² Para ello contrataron a «Los Ocho Locos del Rock and Roll», que acababan de terminar su contrato en la sala de fiestas J'Hay. Tras representarse en Madrid y Barcelona, tal y como figura en las anotaciones en la partitura, el espectáculo giró por diversas y pequeñas localidades castellanas y levantinas hasta el verano de 1958, lo que cuestiona la idea de que el *rock and roll* fue inicialmente exclusivo de las zonas metropolitanas.¹⁰³ Las revistas *El cosaco* y *el rajá*, con texto de Adolfo Torrado y música de Augusto Alguero y Daniel Montorio, y *Cuatro locos en pijama*, con libreto de Adolfo Torrado y música de Antonio Cabrera, se estrenaron pocos días después también en Madrid e incluyeron extensos números de *rock and roll* como penúltimos cuadros. En *El cosaco* y *el rajá*, lo que iba a ser un «número romántico alegre y frívolo» se sustituyó finalmente por el *rock and roll* «Pela, pela la patata», una oda al «más práctico alimento, talismán de la cocina, lo que sirve de sustento por su mucha vitamina»:

Si no hay carne ni pescado,
para no comerlas crudas,
van solitas al guisado
¡y son patatas viudas!

Tal apología de la patata como «manjar» que «el hambre mata, pues te nutre de verdad» podía no resultar tan frívola en una España que aún estaba saliendo de aquella autarquía en la que, como han demostrado Miguel Ángel del Arco Blanco y Lara Anderson, la dictadura había usado el hambre como estrategia de castigo y de control.¹⁰⁴ A ritmo

⁹⁸ Uribe, *Zaragoza*, 96.

⁹⁹ «Salas de fiestas: J'Hay», *ABC (Madrid)* (04-06-1959): 65.

¹⁰⁰ Iglesias, *La modernidad elusiva*, 159-175.

¹⁰¹ Luis G. Manegat, «Al filo de la vida: Los bailes salvajes», *El Noticiero Universal* (22-03-1957): 3.

¹⁰² «Se rebajan las luces, quedando los focos sobre el escenario pequeño; sube el telón de este y deja ver un gran aro luminoso de papel pintado en el “rock and roll”. Un locutor irá anunciando los nombres de la atracción coreográfica y según los nombra van saliendo por el aro, rompiendo el primero de un salto el papel del mismo. Número musical». Guion mecanografiado de *Coja usted la onda*, Archivo de la SGAE, (Madrid), Fondo Daniel Montorio.

¹⁰³ En la partitura del director están apuntadas a mano, además de Valencia y Puertollano sin fecha, los siguientes lugares y días de estrenos: Albacete, 18/02/1958; Cartagena 24/02/1958; Orihuela, 13/03/1958; Alcoy, 16/03/1958, Elda, 25/03/1958, Tomelloso, 27/05/1958; Terrasa-Payá-Burriana, 07/07/1958; La Línea, 13/07/1958.

¹⁰⁴ Recordemos que las cartillas de racionamiento para controlar el acceso a alimentos y bienes de primera necesidad se mantuvieron hasta abril de 1952. Miguel Ángel del Arco Blanco, *Los «años del hambre»: Historia y memoria de la posguerra franquista* (Madrid: Marcial Pons, 2020); Lara Anderson, *Control and Resistance: Food Discourse in Franco Spain* (Toronto: University of Toronto Press, 2020).

de *boogie*, «Pela, pela la patata» admitía una escucha satírica de aquellos mensajes oficiales que durante los años cuarenta y cincuenta animaban a consumir alimentos nacionales baratos como tubérculos y arroz.¹⁰⁵ También introdujo un *rock and roll* la fastuosa revista *Tropicana*, estrenada en Barcelona el 18 de mayo de 1957 y uno de los mayores éxitos teatrales del año,¹⁰⁶ con libreto de M. Filós [Manuel Segura Tárrega] y música de Ernesto Lecuona, Augusto Algueró y Augusto Algueró Jr. Por último, de aquellos meses cabe reseñar *Siete novias para mí solo*, con texto de Consuelo Losada Sánchez y Pedro Llabrés y música de Daniel Montorio y José Bernalt, que presentó dos números de *rock and roll*, el segundo de ellos particularmente extenso (14 páginas de la partitura original) y también contó con los bailes de «Los Ocho Locos del Rock and Roll». Este cuadro resulta particularmente interesante porque, por vez primera, añadía una guitarra eléctrica a la orquestación.¹⁰⁷

4.2. Partituras e instrumentación

Muchos de estos primeros ejemplos de *rock and roll* no se grabaron, sino que se vendieron y se distribuyeron en partitura. Sus intérpretes fueron orquestas de baile, y el *rock and roll* era solo una parte de su variado repertorio y de un amplio circuito de conciertos que las llevaba cada noche a actuar en espacios diversos, desde salones de baile a teatros de variedades, desde hoteles y radios a multitudinarias verbenas al aire libre. La editorial Clipper's, de Barcelona, publicó «Rock Around the Clock» ya en 1956 (acompañado del «Super Rock» de Feliciano Brunelli, una de las primeras partituras argentinas de *rock*). Desde entonces, un buen número de compositores siguieron aquella moda. Las partituras de *rock and roll* fueron, al menos, tan abundantes como las grabaciones de esta música en España hasta los años sesenta. En el Registro de la Propiedad Intelectual incluido en el Boletín Oficial del Estado, que en esta época solo recogía un porcentaje significativo de estas obras, pero indicaba su fecha y lugar de estreno, llegaron en 1958 al medio centenar, y en 1959 lo superaron ampliamente. Si atendemos solo a las composiciones que se interpretaron en vivo, aún en 1961 se estrenaron en diversas localidades españolas, peninsulares e insulares, urbanas y semiurbanas, al menos 76 nuevas composiciones de *rock and roll*. El cotejo con los discos inscritos en el Registro y con los catálogos discográficos revela que la mayoría de ellas nunca se grabaron. Estas interpretaciones en directo mediante partituras proliferaron en la misma época en la que algunos grupos pioneros como Los Estudiantes y The Rocking Boys debutaban en la radio y los escenarios españoles, entre 1957 y 1958. Así pues, el *rock and roll* en vivo fue habitual en España antes de la frustrada actuación de Bill Haley and His Comets en Barcelona en noviembre de 1958, pero sin que fuera patrimonio exclusivo de la juventud o, mucho menos, de una subcultura *rock*.

Por otra parte, estas partituras presentaban una particularidad: su instrumentación. Si hay un objeto vinculado al surgimiento del *rock* es la guitarra eléctrica, «the last crucial ingredient to find its proper niche in the fundament of rock-&-roll-as-we-know-it».¹⁰⁸ En los estudios clásicos sobre el *rock* en América Latina, por ejemplo, se ha tomado una definición, siguiendo a Rebee Garofalo, como «all music that is mass-mediated, self-consciously “contemporary”, makes at least some use of electric or electronic instrumentation, is associated primarily (but not exclusively) with youth, and whose aesthetics are hybrid, that is, reflecting multiple cultural sources».¹⁰⁹ Su existencia presupone, así, un desarrollo

¹⁰⁵ Durante la posguerra, *Y: Revista para la mujer*, órgano de la Sección Femenina de Falange, había ofrecido dieciocho recetas con patatas, solo una de ellas con pescado y ninguna con carne: «La patata: la reina de la cocina», *Y: Revista para la mujer* 31 (enero 1941): 60-61.

¹⁰⁶ Juan José Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009), 611-613.

¹⁰⁷ Me baso en las partituras depositadas en el Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores. Agradezco encarecidamente al personal de la SGAE, en especial a Ignacio Jassa Haro y a Enrique Mejías García, las facilidades brindadas para consultar y reproducir esta documentación.

¹⁰⁸ Robert Palmer, «The Church of the Sonic Guitar», en *Present Tense: Rock & Roll and Culture*, ed. Anthony DeCurtis (Durham: Duke University Press, 1992), 14. Véase también: Steve Waksman, *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 53-53.

¹⁰⁹ Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov, «Mapping Rock Music Cultures across the Americas»,

tecnológico análogo en todos sus lugares de acogida. La actual historia del *rock and roll* en España es también la historia de la guitarra eléctrica en el país. En esto también ha influido que algunos de los principales historiadores del *rock* en España y sus informantes hayan sido guitarristas o bajistas. José Ramón Pardo ya señalaba en 1975 que para el *rock and roll* «no valían los viejos instrumentos. No servían el piano, el violín, el clarinete, el saxofón ni la trompeta».¹¹⁰

Sin embargo, las partituras de *rock and roll* publicadas en España entre 1956 y 1959 estaban generalmente destinadas a una orquesta de unos 10-12 miembros, por lo general dos saxofones altos y dos tenores, dos trompetas, trombón, piano, contrabajo y batería, y a menudo también violín o acordeón. Es decir, una formación heredera de las orquestinas de los años cuarenta y cincuenta, la instrumentación típica de la música de baile. Cuando Radio Barcelona, de la SER, convocó el I Concurso Internacional de la Canción Bailable en septiembre de 1955, se solicitó que quienes desearan concursar enviaran una partitura cuya instrumentación fuera «para orquesta de tres saxófonos, dos trompetas, un trombón, contrabajo, piano, y cuatro violines divisi».¹¹¹ De hecho, el guion de numerosas partituras españolas en esta primera etapa del *rock and roll* está escrito para violín o para acordeón.¹¹²

La mayoría de las primeras partituras de *rock and roll* publicadas en España en 1956 y 1957 tenían la letra en español, por una tradición compartida con buena parte de América Latina y también porque la dictadura tenía un largo historial de rechazo a los textos en inglés, que incluso había llegado a prohibir en 1943.¹¹³ Los éxitos de Bill Haley, Sherman Edwards, Elvis Presley, Renato Carosone o Domenico Modugno se tradujeron desde el principio con letras en castellano adaptadas a la música. El principal traductor fue el compositor y arreglista Manuel Gunther Salinger Ehrenfried, más conocido como Manuel Salina, propietario de la editorial Música del Sur. No obstante, fueron aún más habituales las composiciones originales con textos sobre el amor o el baile, o bien comentando con comicidad o ironía temas de actualidad como la brecha generacional («Hay que peinarse p'alante», de Jorge Gallarzo) o la amenaza nuclear («Bomba rock», con letra de Juan Lladó y música de Antonio Vilás Algueró).¹¹⁴ Coetáneo del disco «Sevillana rock and roll» de las Hermanas Alcaide y de los éxitos de «Crazy Brothers» fue «Faraón rock», con letra de Roberto Desco Morte «Rodemor» y música de Manuel García Cote, que intentaba imitar los giros lingüísticos del caló.¹¹⁵

Por otra parte, los autores de partituras de *rock and roll* más prolíficos en aquella segunda mitad de los años cincuenta fueron entonces más conocidos por sus boleros, pasodobles, *foxtrots* o mambos: Augusto Algueró, Felicísimo Aller Soto, Luis Araque, Mercedes Belenguer, José Chenoll, Juan Durán Alemany, Jorge Gallarzo, Jorge Domingo, Eduardo García Beitia, Manuel García Cote, Fernando García Morcillo, Carmelo Latiegui, Ángel Llorente, José Martínez Martorell, Andrés Moltó, Antonio Nebreda, José Puertas, Enrique Ramírez de Gamboa, Joaquín Subirá, José Torregrosa, Ernesto Vázquez o Antonio Vilas Algueró, entre otros. De hecho, las numerosas partituras de *rock and roll* que se publicaron en España entre los años 1956 y 1959 se comercializaron en números dobles acompañadas de mambos, rumbas, boleros o tangos.

Desde el principio, y aún más claramente que en las grabaciones, se evitó la mera imitación de los modelos estadounidenses. En estas partituras, el término «rock and roll» fue combinado a menudo con otros que hoy consideramos pertenecientes a géneros distintos, como «calypso», «mambo», «foxtrot», «farruca» o «flamenco». El primer *rock and roll* que aparece en el Registro General de la Propiedad Intelectual es «Superastral», obra para piano de Enrique

en *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, eds. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L'Houste y Eric Zolov (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), 5. Las cursivas son mías.

¹¹⁰ Pardo, *Historia del pop español*, 10.

¹¹¹ «Primer concurso Internacional de la Canción Bailable», *Ondas* 66 (01-09-1955): 28.

¹¹² Seguramente, esto obedecía no solo a la presencia de ambos en la orquesta o a las preferencias del compositor, sino también a una cuestión funcional: evitar el resto de instrumentos que solían llevar la melodía, por ser transpositores en si bemol (trompeta, saxofón tenor) o en mi bemol (saxofón alto).

¹¹³ Iglesias, *La modernidad elusiva*, 128-130.

¹¹⁴ Jorge Gallarzo, «Hay que peinarse p'alante» (Madrid, E.M.A.R., 1957); Juan Lladó y Antonio Vilás Algueró, «Bomba rock» (Barcelona, Música del Sur, 1956). El propio Manuel Salina publicó muy pronto un «Rock de los marinos» (Barcelona, Música del Sur, 1956).

¹¹⁵ Roberto Desco Morte, «Rodemor», y Manuel García Cote, «Faraón rock» (Madrid: Unión Musical Española, 1957).

Ramírez de Gamboa, inscrito como «fox estilo “rock and roll”» el 1 de noviembre de 1956. Ramírez de Gamboa (1907-1988), más conocido como «El Cipri», fue un prolífico compositor de boleros, pasodobles, *foxes* y todo tipo de géneros latinoamericanos, además de marido de Olga Ramos, la «reina del cuplé». El siguiente es «Rock Viruta», de Concepción Canal y Ricardo Bravo, registrado como «fox-rock» también en 1956. Cabe preguntarse si la nueva palabra podría parecer una mera maniobra publicitaria para vender como nueva la música anterior. Sin embargo, la mayor parte de estas partituras muestran una estructura de estrofa y estribillo, la progresión armónica de blues, ritmo de *shuffle*, una batería con acentos en 2 y 4, es decir, características que asociamos al *rock and roll*, y no al *foxtrot*. También fue frecuente y precoz el sincretismo con los tópicos sonoros de lo español, habituales tanto en el pasado como en grupos de la década siguiente como Los Pekenikes, Los Brincos, Los Sonor, Los Relámpagos o Los Cheyenes.¹¹⁶ Otros ejemplos de sincretismo precoz y deliberado, en este caso con la música popular española, fueron «Farruca en rock» (1957), con música de Eduardo García Beitia y letra de Jacobo Morcillo, y «Flamenco rock’n’roll: foxtrot» (1957), de Luis Araque. La existencia de estos híbridos ya en los primeros meses del *rock and roll* en España cuestiona que la imitación instrumental y vocal de los éxitos estadounidenses fuera un patrón universal en su primera difusión, así como que el proceso de «indigenización» del *rock* haya constituido necesariamente una fase avanzada de su recepción.¹¹⁷

5. CONCLUSIÓN

Entre 1959 y 1960, grupos como Dúo Dinámico, Los Estudiantes, Woody Walter, Catch as Catch Can, Los Llopis, Los Milos, y Mimo and Her Five Friends publicaron en España discos de *rock and roll* que reproducían la instrumentación de los conjuntos norteamericanos y marcaban un hito en la música popular del país, propiciado por nuevos programas y formatos de radio, la creciente disponibilidad de instrumentos eléctricos y grabaciones internacionales, y la interacción con las bases militares estadounidenses. Aquel bienio supuso sin duda un cambio significativo en la recepción del *rock and roll* en España, pero difícilmente puede considerarse su etapa inicial: esta música ya apareció en los periódicos españoles en 1955 y desde el año siguiente alimentó grabaciones, partituras y actuaciones en directo que no pueden desdeñarse ni reducirse teleológicamente a una «prehistoria».

Si bien no hay ninguna razón para retrasar la presencia del *rock and roll* en España hasta finales de 1959, la idea de que esta música pudo divulgarse con normalidad en el país durante los años cincuenta es insostenible. No solo las grabaciones y películas extranjeras con *rock and roll* fueron escasas entonces en comparación con países democráticos del entorno europeo, sino que las que llegaron sufrieron notorios retrasos por la autarquía y la censura franquistas. Que la dictadura tolerara ciertas dosis de modernidad no debe crear la ilusión de que estuviera preparando la democracia; con ello intentaba, más bien, eludirla. Por otra parte, adelantar los inicios del *rock and roll* en España a 1956 implica desvincular su recepción temprana del desarrollismo, que a menudo ha actuado como causa y explicación autosuficiente, para visibilizar espacios y dinámicas de consumo que no se ajustaban exactamente a los patrones del capitalismo tardío.

En esta coyuntura, la recepción inicial del *rock and roll* no dependió únicamente de las bases militares estadounidenses, ni de las relaciones con las compañías discográficas y cinematográficas norteamericanas. Aunque estos factores desempeñaron más tarde un rol crucial, en un principio las orquestinas, los bailarines, los compositores, arreglistas y líderes de orquesta, tanto españoles como latinoamericanos y europeos, fueron claves en la difusión del *rock and roll*, que el público entendió como derivado de bailes previos como el *foxtrot*, el *swing* y el *boogie*. Esto implicó que buena parte de los primeros ejemplos de *rock and roll* dependieran estrechamente del directo, de espacios como los teatros, los salones de baile y las verbenas populares, así como de espectáculos como las variedades y la revista, a partir de partituras con instrumentaciones para *big band*, por lo que no tiene sentido reducir su historia a una genealogía de grabaciones o al uso de la guitarra eléctrica.

¹¹⁶ Celsa Alonso, «El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 225-253; Celsa Alonso, «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta», en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*, ed. Celsa Alonso (Madrid: ICCMU, 2010), 205-231.

¹¹⁷ Motti Regev, *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (Cambridge: Polity, 2013).

De hecho, rastrear los lugares de estreno revela que el *rock and roll* en España se expandió ya inicialmente más allá de lo metropolitano, incluso de lo estrictamente urbano. Además, las partituras, grabaciones y actuaciones en directo evidencian que España se inscribía ya desde 1956, antes de lo que creíamos, en una red transnacional del *rock and roll* vinculada con Europa y América Latina y sin dependencia directa de Estados Unidos. Por otra parte, parece que el caso español no siguió un patrón lineal desde una primera fase de imitación a otra de creación original o nacional, sino que la originalidad y la hibridación con tópicos vernáculos fueron habituales ya en las primeras fases de recepción del *rock and roll*.

A la hora de escribir una historia global de la música popular, esquemas narrativos como la revolución, ontologías como la grabación sonora, conceptos que entrañan cierta coherencia y autonomía como los de subcultura, escena o género musical, y periodizaciones rígidas como la radical separación entre autarquía y desarrollismo pueden condicionar tanto nuestras fuentes como nuestras conclusiones. Establecer de antemano qué espacios, formatos, objetos, medios y prácticas del *rock* son relevantes para su estudio limita sus historias posibles. En lugar de restringir las redes que trazamos, nuestras ontologías y conceptos podrían servir como punto de partida para desgranar las lógicas internas del archivo del *rock*, revelando sus criterios y silencios. El caso español demuestra que una historia nacional del *rock and roll* puede volverse una oportunidad para repensar globalmente las ontologías y mediaciones de la música popular.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

El autor declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN:

Este artículo se enmarca en las actividades del proyecto I+D+i «Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales» (PID2021-128307OB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA:

Conceptualización, curación de datos, investigación, metodología, visualización, redacción - borrador original, redacción - revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- «Aclarando posiciones». *Discofilia* 35 (febrero-marzo 1959): 63-64.
- Alonso, Celsa. «El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 225-253.
- . «Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta». En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*, editado por Celsa Alonso, 205-231. Madrid: ICCMU, 2010.
- Alonso, Luis Enrique y Carlos Jesús Fernández Rodríguez. «La vía semiperiférica hacia la sociedad de consumo: una interpretación sobre el modelo español». *Revista Española de Sociología* 29, n.º 3 (2020): 197-214.
- Altschuler, Glenn. *All Shook Up: How Rock'n'Roll Changed America*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Álvaro Moya, Adoración «Estados Unidos y la creación de un sector intensivo en conocimiento: las empresas de ingeniería en España (1953-1975)». Comunicación presentada en el XIII Seminario Complutense de Historia Económica, Madrid, 28 de mayo de 2010. <https://blogdelaamhe.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/texto-adoracion-alvaro-moya.pdf>.

- Anderson, Lara. *Control and Resistance: Food Discourse in Franco Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
- Aparicio, Juan. «El “rock and roll”, en la Escuela de Periodismo». *El Español* (10-11-1956): 6.
- Arce, Julio. «Una historia sin historia. Una aproximación a la industria discográfica en España». En *Ocultos en la sombra: un estudio sobre los músicos de sesión en España desde 1960 hasta 1989*, editado por José Nieto y Vicente J. Ruiz Antón, 263-293. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2025.
- Brennan, Matt. *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. Nueva York: Bloomsbury, 2017.
- Concepción Blasco, José Gabriel. «Los fundamentos históricos y jurídicos del proceso regionalizador de TVE (1969-1989). Análisis del centro territorial de Madrid». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- De Diego Pareja, Luis Miguel. «La construcción de la base aérea de Torrejón». *Anales Complutenses* 32 (2020): 87-121.
- Del Arco Blanco, Miguel Ángel. *Los «años del hambre». Historia y memoria de la posguerra franquista*. Madrid: Marcial Pons, 2020.
- Del Val Ripollés, Fernán. *Rockerros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: SGAE, 2017.
- DeCurtis, Anthony, ed. *Present Tense: Rock & Roll and Culture*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953». *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25 (2003): 35-59.
- Díez Monzón, José María. *Hispavox. El sonido de una época*. Barcelona: Lenoir, 2024.
- Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Domínguez, Salvador. *Bienvenido Mr. Rock: los primeros grupos hispanos, 1957-1975*. Madrid: SGAE, 2002.
- «En el Calderón: Presentación del espectáculo “Holiday Stars”». *El Noticiero Universal* (14 12-1956): 14.
- Encabo Fernández, Enrique. «*El último cuplé?* Sara Montiel: A Diva Between Two Eras». En *The Routledge Handbook to Spanish Film Music*, editado por Laura Miranda, 169-178. Nueva York: Routledge, 2024.
- Ennis, Philip H. *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 1992.
- Faulín, Ignacio. *¡Bienvenido Mr. USA! La música norteamericana en España antes del rock and roll (1865-1955)*. Lérida: Milenio, 2015.
- . *¡Hola, Mr. Pop! Cuando la modernidad llegó a España para quedarse (1956-1964)*. Lérida: Milenio, 2022.
- Fernández, Lluís. *Guateques, tocatas y discos: una historia de la música pop de 1954 a 1970*. Madrid: Aguilar, 2004.
- Fernández-Cebrián, Ana. *Fables of Development: Capitalism and Social Imaginaries in Spain (1950-1967)*. Liverpool: Liverpool University Press, 2023.
- Foyé, Ernesto. «En el Kursaal: La historia de Tommy Steele». *El Noticiero Universal* (17-07-1958): 22.
- Frith, Simon y Andrew Goodwin, eds. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.
- Gallo, Federico. «La fallida bomba del rock and roll». *El Noticiero Universal* (23-10-1956): 10.
- García Maeso, Sergio. «¿Permiso para ser modernos? La censura franquista en el cine pop español». *Prisma Social* 49 (2025): 190-212.
- García Peinazo, Diego. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid: SEdeM, 2017.
- García Salueña, Eduardo. «El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva». En *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela. Lérida: Universitat de Lleida, 2013.
- Garofalo, Rebee, ed. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End, 1992.
- Gilbert, Abel y Pablo Alabarces. *Historia mínima del rock en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2025.
- Gillett, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. Nueva York: Outerbridge & Dienstfrey, 1970.
- González Mozos, José Ignacio. *Rhythm and blues, rock'n'roll y soul español (1959-1975)*. Madrid: Dykinson, 2024.
- Gonzalo, Jaime. *¡San Elvis y abre España! Desarrollismo pop nacionalcatólico y la premodernidad truncada (1956-1975)*. Madrid: Economía Digital, 2024.

- Gracyk, Theodore. *An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. París: Le Seuil, 2003.
- Iglesias, Iván. «Improvizando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2010.
- . *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: CSIC, 2017.
- . «Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y del rock». *El Oído Pensante* 9, n.º 1 (2021): 233-265.
- Jenkinson, Philip y Alan Warner. *Celluloid Rock: Twenty Years of Movie Rock*. Londres: Lorrimer, 1974.
- Jiménez-Aguilar, Francisco. «A Spanish way of life. Consumo y publicidad en la España de los cincuenta». En *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, editado por Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos, 93-116. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- «La patata: la reina de la cocina». *Y: Revista para la mujer* 31 (enero 1941): 60-61.
- León Aguinaga, Pablo. *Sospechosos habituales. El cine norteamericano, Estados Unidos y la España franquista, 1939-1960*. Madrid: CSIC, 2010.
- Lluís i Falcó, Josep. *Gregorio García Segura: historia, testimonio y análisis de un músico de cine*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1994.
- «Los discos españoles en 1956». *Discofilia* 10 (enero-febrero 1957): 9-18.
- Manegat, Luis G. «Al filo de la vida: Los bailes salvajes». *El Noticiero Universal* (22-03-1957): 3.
- Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Manzano, Valeria. «Idas y vueltas: roqueros entre Argentina y España, 1970-1990». *Ayer* 138, n.º 2 (2025): 231-255.
- Manzano Pratts, Miguel Ángel. *Los Rocking Boys, pioneros del rock & roll en España*. La Línea de la Concepción. [s. l.]: Manzano Pratts, 2018.
- Marc, Isabelle. «Submarinos amarillos: Transcultural Objects in Spanish Popular Music during Late Francoism». En *Made in Spain: Studies in Popular Music*, editado por Silvia Martínez y Héctor Fouce, 115-124. Nueva York: Routledge, 2013.
- Medina, Tico. «Brooklyn ha llegado a Madrid». *Ondas* 115 (15-09-1957): 16-17.
- Molero, Julián. *Batería, guitarra y twist. Pioneros del rock madrileño*. Madrid: La Fonoteca, 2015.
- Montijano Ruiz, Juan José. «Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009.
- Moore, Allan F. *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Farnham, Ashgate, 1993.
- Moradiellos, Enrique. *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Ordovás, Jesús. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza, 1987.
- Otaola González, Paloma. «La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60». *Ilcea* 16 (2012): 1-15.
- Pacini Hernández, Deborah, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov. «Mapping Rock Music Cultures across the Americas». En *Rockin' Las Américas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, editado por Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L'Hoeste y Eric Zolov, 1-21. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 2004.
- Palau, José. «Música a todas horas en auténtica alta fidelidad». *Ondas* 169 (15-12-1959): 5-6.
- . «En Madrid funciona una emisora de frecuencia modulada». *Ondas* 100 (01-02-1957): 35.
- Palmer, Robert. «The Church of the Sonic Guitar». En *Present Tense: Rock & Roll and Culture*, editado por Anthony DeCurtis, 14-37. Durham: Duke University Press, 1992.
- Pardo, José Ramón. *Historia del pop español (1959-1986)*. Madrid: Guía del Ocio, 1975.
- Pedrero Esteban, Luis Miguel. *La radio musical en España: historia y análisis*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión, 2000.
- Pérez, Rafael. «Elder Barber: la voz rosa de la radio». *Discofilia* 36 (abril 1959): 133-135.
- Peterson, Richard. «Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music». *Popular Music* 9, n.º 1 (1990): 113-114.

- Podalsky, Laura. «Cosmopolitanism, Modernity and Youth in the 1960s. The Transnational Wanderings of Teen Idols from Argentina, Mexico and Spain». *Transnational Screens* 20 (2020): 1-19.
- «Primer concurso Internacional de la Canción Bailable». *Ondas* 66 (01-09-1955): 28.
- Pujol Baulenas, Jordi. *Jazz en Barcelona, 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music, 2005.
- Regev, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity, 2013.
- Rodríguez Centeno, Juan Carlos. «The Origins and Evolution of Promoting Rock Music in Spain». En *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture*, editado por Enrique Encabo. Newcastle: Cambridge Scholars, 2015, 188-201.
- . «Rock y violencia en España (1956-1964). Los casos de Madrid y Barcelona». *Resonancias* 24, n.º 47 (2020): 83-101.
- «Salas de fiestas: J'Hay». *ABC (Madrid)* (04-06-1959): 65.
- «Salas de fiestas: una notable programación coreográfica». *Pueblo* (22-09-1956): 13.
- Salazar, María del Pilar. «American way of drawing. Manuales americanos en el diseño de las bases militares en España». *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* 8 (2018): 104-117.
- «Se suspenden en Barcelona las actuaciones de Bill Haley». *ABC (Madrid)* (23-11-1958): 97.
- Sueiro Seoane, Susana. «La publicidad comercial en la España de los años cincuenta: el *American way of life* y la transformación de la sociedad española». En *La España de los años cincuenta*, editado por Abdón Mateos, 327-336. Madrid: Eneida, 2008.
- «Teatro Lope de Vega». *ABC (Sevilla)* (02-11-1956): 14.
- Termis Soto, Fernando. *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Torres Villanueva, Eugenio. «La empresa en la autarquía, 1939-1959». En *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo*, editado por Carlos Barciela, 169-216. Barcelona: Crítica, 2003.
- «Tourists Boosts Lisbon Niteries». *Variety* 192, n.º 9 (1953): 15.
- Uribe, Matías. *Zaragoza. La ciudad pionera del rock español*. Zaragoza: Uribe, 2019.
- Valiño, Xavier. *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*. Lérida: Milenio, 2012.
- Viñuela, Eduardo. «Rock en español: un terreno de disputa y convergencia entre España y Latinoamérica». *Resonancias* 23, n.º 45 (2019): 197-214.
- Vogel, Adrian. *Bikinis, fútbol y rock & roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Madrid: Foca, 2017.
- Waksman, Steve. *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press, 1999.