

Las canciones de *Paquita Salas*: función y significado en la ficción televisiva


THE SONGS OF *PAQUITA SALAS*: FUNCTION AND MEANING IN TV SHOWS

Recibido el 13/08/2025 | Aceptado el 04/11/2025 | Publicado el 15/01/2026
<https://doi.org/10.62008/ixc/16/01Lascan>

Patricia Palomares-Sánchez | Universidad de Alicante

✉ patricia.palomares@ua.es |  <https://orcid.org/0000-0001-7566-4125>

Cande Sánchez-Olmos | Universidad de Alicante

✉ cande.sanchez@ua.es |  <https://orcid.org/0000-0001-5080-2835>

Resumen: Este artículo analiza la función y el significado de las canciones preexistentes, los números musicales y la sintonía de *Paquita Salas*, una de las ficciones más exitosas del panorama televisivo español de las plataformas de *streaming*. Los resultados evidencian que las canciones sitúan la acción, expresan los sentimientos de las protagonistas y contextualizan el relato al enfatizar y anclar la narrativa. Los números musicales, por su parte, funcionan como artefactos narrativos que hibridan formatos y géneros propios de la cultura transmedia. Asimismo, se constata que el creciente éxito de la serie y su paso a Netflix coincide con un incremento en el uso de canciones emblemáticas que intensifican su vínculo con la cultura popular española. La participación de figuras como Rosalía e Isabel Pantoja en la sintonía refuerza la legitimación simbólica de los referentes musicales en la consolidación del valor cultural de esta metaficción televisiva.

Palabras clave: música y televisión; música popular; ficción televisiva; Netflix; metanarrativa.

Abstract: This article examines the function and meaning of pre-existing songs, musical numbers, and the theme song in *Paquita Salas*, one of the most successful Spanish streaming-platform series in recent years. The findings reveal that songs serve to situate the action, convey the protagonists' emotions, and contextualize the narrative by emphasizing and anchoring the storyline. Musical numbers, in turn, operate as narrative devices that blend formats and genres characteristic of transmedia culture. The study also observes that the series' growing success, along with its move to Netflix, coincides with an increased use of iconic songs which strengthens its ties to Spanish popular culture. The participation of prominent artists such as Rosalía and Isabel Pantoja in the theme song further reinforces the symbolic legitimization of these musical references in consolidating the cultural value of this televisual metafiction.

Keywords: Music and Television; Popular Music; TV Fiction; Netflix; Metanarrative.



Para citar este trabajo: Palomares-Sánchez, Patricia y Sánchez-Olmos, Cande. (2026). Las canciones de *Paquita Salas*: función y significado en la ficción televisiva. *index.comunicación*, 16(1), 255-276. <https://doi.org/10.62008/ixc/16/01Lascan>

1. Introducción

Este artículo analiza la función y el significado de las canciones sincronizadas en la serie *Paquita Salas*, creada por Javier Calvo y Javier Ambrossi (Los Javis) y estrenada en 2016 en la plataforma Flooxer (grupo Atresmedia). Tras su éxito de audiencia, Netflix adquirió los derechos para producir su segunda y tercera temporada. *Paquita Salas* es una comedia española que narra las peripecias de una representante de actrices en decadencia: PS Management. En los años noventa, Paquita fue una de las agentes más destacadas del mundo del espectáculo, pero ahora debe enfrentarse a los nuevos tiempos: los cambios del sector, las redes sociales y la pérdida de sus actrices más importantes. Con humor y nostalgia, la serie retrata, en clave de metaficción, su intento de reinventarse junto a su leal asistente Magüi, navegando entre fracasos, traiciones y algún que otro éxito en la cultura popular española. En este contexto de convergencia mediática y *plataformización* que ha impulsado la producción de ficciones televisivas, Netflix expande un éxito local ya comprobado mediante nuevas temporadas para reforzar su catálogo con narrativas locales que pueden expandirse a audiencias internacionales (Hidalgo-Marí, 2020).

La razón que justifica esta investigación es que *Paquita Salas* es un ejemplo paradigmático de la integración estratégica de canciones originales y preexistentes en una comedia de televisión. Según Giuffre & Hayward (2017), la música, la comedia y la televisión conforman un trinomio valorado por las audiencias, pero frecuentemente desestimado por la crítica debido a su carácter popular, previsible y comercial, como si estas características impidieran tomar en serio una comedia como expresión legítima de la cultura popular y como reflejo de sus imaginarios colectivos, especialmente los marginados. En este sentido, nos preguntamos por las funciones y el significado de las canciones insertadas en la narrativa de *Paquita Salas* para comprender cómo construyen el significado narrativo, el desarrollo de los personajes y la conexión emocional con la audiencia. Aunque la serie cuenta con música incidental, en este caso nos vamos a focalizar en las canciones, ya que generan un mayor efecto y afecto que la música instrumental, primero, por su letra, narrativas y visuales (Hesmondhalgh, 2013); segundo, porque en muchos casos son reconocidas por la audiencia y favorecen una conexión emocional con la narrativa audiovisual (Kalinak, 2010). Por esta razón, este artículo explorará la función y el significado de las canciones y de las actuaciones musicales.

El análisis de una serie creada por Los Javis resulta pertinente debido al papel central que la música popular desempeña en su imaginario creativo. Desde *La Llamada*, teatro musical independiente que se transformó en un

fenómeno transmedia (película, *sing along*, etc.) en torno a la música pop, el amor, la amistad, la diversidad sexual y la religión (Sánchez-Olmos, 2024), hasta *La Mesías*, donde reinterpretan al grupo viral de YouTube *Flos Mariae* como *Stella Maris*, que se expandió transmedialmente hasta la realidad al actuar en el festival Primavera Sound (Martín-Martín *et al.*, 2024). La trayectoria de Los Javis revela una apuesta por legitimar la cultura popular, incidiendo en la música pop, la metaficción y los hechos reales, a la vez que contribuyen a visibilizar las identidades LGTBIQ+, tanto en sus creaciones (*La Llamada*, *Paquita Salas*, *Veneno*, *Paca La Piraña ¿dígame?*, *Vestidas de Azul*) como en sus producciones (*Mariendre*, *Superstar*) e intervenciones en *talent shows* como profesores en *Operación Triunfo* y en el jurado de *Drag Race España*.

Cuando las personas encuentran sentido y placer, y añaden su propio significado a los textos televisivos, estos se convierten en cultura popular (Fiske, 1989) y, en consecuencia, en un objeto de estudio interesante para los estudios culturales y la semiótica. La metaficción, la autorreferencia y la constante interpelación a la realidad son claves para entender cómo Los Javis han logrado conectar tan intensamente con la audiencia. En *Paquita Salas*, la metaficción no solo estructura el relato, sino que también se convierte en su rasgo distintivo. Por un lado, la serie se exhibe como falso documental —del mismo modo que *The Office* (NBC, 2005-2013) o *Modern Family* (ABC, 2009-2020)— y, por otro, se diluyen los límites entre ficción y realidad, que se expresa tanto en los guiños al mundo del cine y la televisión como en la aparición de personajes reales interpretándose a sí mismos, entre los que destacan artistas que fueron claves en la historia de la televisión y que han caído en el olvido como Lidia San José, Belinda Washington, Miriam Díaz Aroca, Eva Santolaria y Andrés Pajares. *Paquita Salas* conecta con la audiencia rompiendo la cuarta pared e insertando en la narrativa guiños intertextuales que la audiencia guarda en su despensa de la cultura popular española y que, en muchos casos, se activan con cierta nostalgia. La metaficción convierte la propia televisión en la premisa narrativa que, siguiendo a Genette (1989) en su análisis de la metatextualidad, interpela el comentario crítico del espectador, su conciencia narrativa y le exige un punto adicional de reflexión. Incluso Paquita Salas, interpretada por Juan Echanove en la película que se rueda sobre ella en la serie, acaba siendo la premisa narrativa en *Paquita Salas*, exponente máximo de un *mise en abyme* que enfatiza la reflexión metanarrativa sobre la representación del propio medio televisivo.

1.1. Funciones de las canciones en las series de televisión

Hollywood integró música popular en sus producciones en la segunda mitad del siglo XX debido a presiones comerciales, lo que favoreció alianzas entre estudios de cine y discográficas para promover conjuntamente películas y canciones (Kalinak, 2010). Como consecuencia de la crisis que sufrió la industria musical por la digitalización, esta sinergia se fortaleció, y desde la segunda década del siglo XXI, el uso de canciones preexistentes no solo cumple funciones narrativas, sino también promocionales, especialmente ante la caída de ingresos por ventas físicas. Las ficciones televisivas se convierten así en plataformas publicitarias de la música (Padilla-Castillo y Requeijo-Rey, 2012), un fenómeno conocido como «musicidad» —música + publicidad— que evidencia no solo la dicotomía de las funciones de la música en el audiovisual sino también las tensiones entre arte y comercio (Sánchez-Olmos, 2018).

Desde los años ochenta, la relación entre música e imagen ha generado interés académico centrado en diversas perspectivas abordadas desde la semiótica, el análisis audiovisual y la musicología. Destacan las funciones narrativas, emocionales y estéticas de la música; la tipología de su emplazamiento en el relato; y su interacción y sincronización con la imagen como eje de significación (Alcalde, 2007; Cook, 2001; Chion, 1993; Fraile, 2012; Kassabian, 2001; Piñeiro-Otero, 2019). Los estudios coinciden en que la música para televisión —ya sea instrumental o basada en canciones— funciona como recurso retórico, fuertemente condicionado por las normas y convenciones del género, que rigen la selección, el estilo y la función narrativa de la música. En la comedia, suele enfrentarse a prejuicios que consideran el humor un producto menor, lo que limita su desarrollo estético (Giuffre & Hayward, 2017). En cambio, la ciencia ficción ofrece un espacio privilegiado para la experimentación sonora (Donnelly & Hayward, 2012).

Al analizar la música en el audiovisual, Knakkergaard (2013) distingue entre «música», «música de cine» y «música en el cine» para subrayar que esta última forma parte integral de la obra: incluso cuando es extradiegética, siempre contribuye a desplegar y dramatizar la narrativa. Nunca es neutra, sino que cumple una función retórica. La audiencia percibe la música como diegética, ya que lo relevante no es su origen dentro o fuera del relato, sino su legitimación en escena y su papel articulador del significado audiovisual. Kassabian (2001) sostiene que el cine no solo se ve, sino que también se escucha, ya que la música aporta su sentido propio. Cook (2001) plantea que la música opera como parte de un sistema multimodal de significación, en el que el significado emerge de la

negociación entre distintos niveles semióticos, como las letras, las imágenes y los sonidos.

Esta investigación se centra en el análisis de las canciones como artefactos de enunciación cuyo significado se sustenta especialmente en sus letras. Hesmondhalgh (2013) sostiene que, al ser menos polisémicas que la música, las letras anclan el sentido del mensaje y facilitan la identificación del público con los intérpretes o con emociones propias de la ficción. Así, actúan como un narrador adicional que refuerza el discurso audiovisual y potencia la implicación emocional del espectador comunicando emociones implícitas no expresadas verbalmente (Kalinak, 2010).

Frith (2002) considera que la constante presencia de la música en la televisión ha consolidado tres convenciones clave para comprender su potencial creativo. Primero, la música construye una estética propia que refuerza el tono narrativo y estilístico. Segundo, ancla las imágenes en referentes culturales familiares, usando canciones pop para evocar recuerdos, situar escenas o incluso trivializar eventos significativos, normalizando lo extraordinario. Tercero, puede operar como comentario irónico, generando distancia crítica y reforzando la interpretación del espectador, incluso cuando la canción parece no tener una conexión directa con la escena.

Además de las canciones preexistentes, esta investigación analiza los números musicales de *Paquita Salas*. En este sentido, Macrossan (2021) propone el concepto *screensong* para describir actuaciones musicales en un contexto de cultura transmedia que ha disuelto las fronteras entre formatos y géneros audiovisuales. Utiliza *screensong* para definir una unidad audiovisual singular que integra diferentes textos y formatos (teatro musical, cine musical, videoclip, publicidad, TikToks, etc.), en la que se combinan canción popular e imagen en movimiento. Se caracteriza por una estética intensificada y por elementos meméticos que generan un alto *engagement*, lo que favorece su viralización en múltiples plataformas y estimula su modificación y recirculación entre la audiencia. Así, el *screensong* ejemplifica cómo los contenidos musicales se adaptan a un ecosistema mediático digital en continua transformación, donde lo narrativo, lo performativo y lo audiovisual se entrelazan para generar nuevos formatos. Tanto en las series internacionales como en las nacionales, los números musicales son un recurso usual en las series que cumplen funciones narrativas y estéticas clave, al articular significados y reforzar el desarrollo argumental de escenas, personajes o tramas, a través de las letras que dialogan con la historia (García-Martín; 2018, Galeano-Galea, 2020), incluso para aludir a mundos imposibles y entornos oníricos (Fraile, 2012).

Finalmente, este artículo analiza la sintonía de *Paquita Salas* por la relevancia de sus intérpretes, entre los que destacan Rosalía, Isabel Pantoja y Sergio Dalma. Las sintonías de las series han evolucionado desde simples elementos instrumentales —similares a las aperturas de otros programas de televisión— hasta configurarse como paratextos (Genette, 1989), que enmarcan la serie en un universo simbólico reconocible y activan lecturas sustentadas en la memoria cultural del espectador. Zuazu y López-Cano (2014) subrayan que, desde su primera emisión, la sintonía configura la identidad de la serie: sus elementos formales —ritmo, melodía, género e incluso letra— anticipan tanto el tono como el género audiovisual, además de apelar a un público objetivo. Cuando la cabecera es interpretada por artistas populares, la canción adquiere un valor semiótico adicional: condensa ideología, narrativa y estética, al tiempo que refuerza la conexión con la industria musical.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general de la investigación es explorar el significado de las canciones de *Paquita Salas*. Los objetivos específicos son examinar las funciones que las canciones cumplen en la narrativa, explorar el significado de las canciones preexistentes y números musicales y su relación con la diégesis, y estudiar la evolución de la sintonía como paratexto.

La investigación aplica un análisis del discurso sobre la relación entre las canciones y la narrativa. En primer lugar, se visionaron los 16 episodios de las tres temporadas de *Paquita Salas*, identificando todas las piezas musicales, que fueron codificadas en una tabla según cuatro ejes: sintonía, música incidental original, canciones preexistentes y originales (números musicales). Tras un primer visionado, y tomando como referencias las investigaciones mencionadas en el marco teórico, se propone un análisis de las funciones de las canciones *ad hoc* (tabla 1) para esta serie. Aunque una misma canción puede cumplir diversas funciones, se ha codificado únicamente la que se considera predominante.

Tabla 1. Criterios de codificación del corpus musical

	Variable	Etiqueta
Eje de análisis	Cabecera	Tema de apertura: <i>¡Ay, Paquita!</i>
	Música incidental	Composición instrumental que acompaña las escenas
	Canción preexistente	Tema musical popular incorporado a la banda sonora
	Canción original	Canción compuesta específicamente para la serie

Temporada, episodio y minuto	Localización exacta del fragmento musical
Autores, intérpretes y título	Autoría, intérprete y título del tema
Relación con la diégesis	Diegética / Extradiegética
Función narrativa	Sitúa y ambienta la acción / Expresa lo que siente el personaje / Contextualiza y aporta dramatismo
Contexto	Descripción del momento narrativo en el que aparece la música

Fuente: elaboración propia.

3. Resultados

El análisis revela 109 sincronizaciones en tres temporadas: 55 inserciones de música incidental y 33 canciones, de las cuales 30 son preexistentes y 3 originales. Además, se identifican 5 piezas instrumentales y una con letra preexistentes procedentes de librerías. Finalmente, la música de cabecera está presente en 15 de los 16 episodios, aunque con cambios significativos tanto en la interpretación como en las imágenes.

La autoría de la música original en *Paquita Salas* varía según la temporada: en la primera se acredita a J. C. Moreno el diseño de sonido, mientras que en la segunda y la tercera recae en Manu Guix, conocido por su trayectoria en *Operación Triunfo*, programa en el que coincidió con Los Javis como profesores. La incorporación de una banda sonora original por parte de Guix ocurre justamente cuando la serie es adquirida por Netflix, lo que refleja su consolidación como producción audiovisual. Por su parte, la figura de la supervisión musical recae en Marta Crespo, quien es responsable de coordinar la selección, integración y gestión de las licencias de música en todas las temporadas, y fue supervisora musical en *La Llamada* (2017). No obstante, la visión autoral de Los Javis es patente en la selección de canciones, que ancla la estética y la coherencia, y en la adaptación del discurso sonoro a la evolución narrativa de la serie.

3.1. Canciones preexistentes

Si se atiende a la sincronización de canciones preexistentes, se han identificado un total de 30 temas, de los cuales 2 son instrumentales y el resto incluyen letra. La distribución de estas piezas muestra un aumento progresivo en el uso de canciones emplazadas que acompaña el crecimiento del éxito de *Paquita Salas*: de 5 en la primera temporada a 11 en la segunda y 14 en la tercera.

En cuanto a la función dentro del discurso de las canciones con letra, el 9% cumple la función de situar y ambientar la historia, lo que ayuda a construir el contexto y la atmósfera de cada escena. Un ejemplo de ello se observa en la

introducción del tema «Back for Good» de Take That. Por otro lado, en el 33% de los casos, la música contextualiza y actúa como un recurso expresivo que intensifica el dramatismo y el sentimentalismo, como se identifica en el caso de «Inventas» de Vanesa Martín, o el tono cómico de las escenas, como se detecta en «Flying Free» de Pont Aeri o «Baila morena» de Héctor y Tito. No obstante, la función predominante corresponde al 58% de las canciones, que se emplean para expresar los sentimientos de los personajes y enfatizar sus emociones y estados de ánimo a través de las letras, lo que establece una conexión directa entre la dimensión musical y el desarrollo emocional del discurso. Esta función se ve reflejada en la sincronización de canciones como «Respirar» de Bebe o «Cadillac Solitario» de Loquillo.

Figura 1. Función de la música preexistente con letra en Paquita Salas



Fuente: elaboración propia.

La mayoría de las canciones se introduce de forma extradiegética. Sin embargo, en cinco ocasiones se presentan de manera diegética, de forma que se integra en la acción y forma parte del mundo de los personajes. La primera canción aparece en el episodio 2x05 con «Back for Good» de Take That, que suena cuando Paquita reproduce un casete de Lidia en un *walkman*. Tanto la elección del tema como el aparato retro refuerzan la ambientación del relato que se

presenta a través de *flashbacks*. El *walkman* y el casete, propios de la época, intensifican el viaje al pasado, mientras que la canción, lanzada en 1995, conecta con la nostalgia del público que vivió el impacto de Take That en esa década.

Otro caso de hibridación diegética se da con «Cadillac Solitario» de Loquillo, presentada como un guiño de metaficción musical: según Paquita, el rockero escribió la canción para ella, a quien llamaba su «Loquilla». En el episodio 3x01, Paquita y Macarena huyen de la gala de los Goya, donde Macarena está nominada por *La Llamada*. Tras una discusión con su pareja, que era Leiva en la realidad y la ficción, ambas se embarcan en una aventura para recuperar los regalos que ella le hizo al «rockerillo». En realidad, Macarena no estaba nominada, sino que quien estaba nominado era Leiva por mejor canción original de *La Llamada*, premio que efectivamente ganó. Tras irrumpir en la casa del músico, ambas acaban en comisaría viendo la gala, donde descubren que Macarena gana el Goya. Para celebrarlo, van a un karaoke e interpretan juntas «Cadillac Solitario», acompañadas al piano por Manu Guix. La escena adquiere una fuerte carga simbólica: ambas parecen dedicarse la canción mutuamente, y la letra funciona como síntesis emocional de su vínculo profesional y afectivo. En ese momento, Macarena le comunica a Paquita su decisión de mudarse a Los Ángeles. Ella entona los primeros versos «Siempre quise ir a L.A., dejar un día esta ciudad...» mientras Paquita, aún dolida, responde con «Pero ya hace tiempo que me has dejado...». La escena se convierte así en una emotiva despedida musical. Finalmente, Macarena se marcha y deja a Paquita sola en el karaoke cantando «Y yo aquí borracho en el Cadillac, bajo las palmeras, cruce solitario. Y no estás tú», versos que refuerzan el sentimiento de soledad, abandono y despecho que atraviesa la representante de artistas.

También destacan dos casos de hibridación diegética en los que las canciones se combinan con escenas donde la música adquiere un carácter extradiegético. Uno de ellos es «Morena» de Héctor y Tito (3x03), que suena en una discoteca donde Magüi —ya fuera de PS Management— baila de forma desenfadada bajo los efectos del alcohol y las drogas mientras canta «baila morena, baila morena». El reguetón de los 2000 es símbolo de escape y extroversión. Acompañada de referencias musicales —como Mario Vaquerizo o *trunfitos* como Miki o Alba Reche—, Magüi baila y canta, mostrando una faceta de liberación sin precedentes. Paralelamente, la misma canción se utiliza extradiegéticamente sobre imágenes de Anna Castillo, quien espera con ansiedad en una audición. En este caso, el mismo tema musical transmite una emoción opuesta: ni liberación ni desenfado, sino presión, angustia y tensión ante el reto de ser

seleccionada. Así, como indica Cook (2001) el significado de la canción se negocia según las imágenes que la acompañen.

Igualmente, «Los Jardines de Marzo» de La Bien Querida se introduce diegéticamente (3x05), interpretada en directo por la propia artista en un *pub* donde se encuentran Clara y Belinda Washington. Su presencia refuerza la carga emocional de la escena, ya que la letra de la canción funciona como canal que expresa lo que Clara piensa tras un fracaso con Paquita: «Todo el mundo tiene restos de sueños, y regiones de la vida devastadas». Por otro lado, Belinda también aparece bailando, y la cámara la enfoca cuando suenan los versos «Y yo que buscaba siempre las llamas contigo. Ahora ardo por ti como un pagano», referenciando la crisis que enfrenta por la filtración de su vídeo sexual. Seguidamente, cuando la canción llega a la línea «Todo el mundo tiene una infancia», las imágenes muestran a Paquita y su mejor amiga del pueblo bailando una jota. En este caso, la canción pasa a un plano extradiegético, pero su letra sigue funcionando como un recurso narrativo que refuerza la felicidad de dos amigas que recuerdan tiempos pasados en Navarrete. Curiosamente, la jota «Tan pequeña y sincera», interpretada por Amaia —concursante de *Operación Triunfo*—, se inserta posteriormente en el entierro de la madre de Paquita. La canción anticipa el «sincericidio» —como diría Leiva— que Paquita está a punto de cometer ante los medios, agolpados en la puerta en busca de explicaciones tras la filtración del vídeo sexual de Washington. La voz vulnerable, emotiva y contenida de Amaia ancla el dramatismo en una escena que, enmarcada en una comedia, adquiere un tono solemne, que interpela la empatía del espectador cuando Paquita reconoce que se han equivocado en su estilo de trabajar. «Tan pequeña y sincera» nos devuelve a la ficción porque en el mundo del espectáculo y la televisión se oculta la verdad.

Tabla 2. Canciones preexistentes

Temporada	Artista	Título de la canción
Primera temporada	El buen hijo	El hombre del tiempo
	Georgina	Supermujer
	El buen hijo	Pekín
	Miss Caffèina Bebe	Venimos Respirar

Segunda temporada	<p>Olé Olé Pont Aeri El buen hijo Carlos Sadness Julio Iglesias (con Paul Anka) El buen hijo Leiva Bambino Ana Belén y Víctor Manuel Take That Rocío Jurado</p>	<p>No controles Flying free La fatalidad de las cosas Hoy es el día My way Walasse thing Pólvora Se me va No sé por qué te quiero Back for good En el punto de partida</p>
Tercera temporada	<p>La bien querida Loquillo Loquillo The Parrots Joaquín Sabina / Leiva Héctor y Tito Vanessa Martín Camela La bien querida Amaia Miranda C. Tangana</p>	<p>Dinamita Cadillac Solitario El final de los días Let's do it again Lágrimas de mármol Morena Inventas Cuando zarpa el amor Los jardines de marzo Tan pequeña y sincera Fantasmas Un veneno</p>

Fuente: elaboración propia.

A medida que avanzan las temporadas, las canciones preexistentes aumentan. Se observa un patrón recurrente a lo largo de la serie: en muchos casos, las canciones se insertan en los minutos finales del episodio, funcionando como un recurso de cierre emocional y narrativo. Las letras de las canciones no solo refuerzan el sentido de lo ocurrido, sino que anclan y amplifican el significado del capítulo, ya que dialogan directamente con las tramas y conflictos tratados y expresan lo que piensan los personajes. Un ejemplo paradigmático es «Un veneno» de C. Tangana y El Niño de Elche en el episodio final, cuando Paquita y Magüi salen del cine tras ver la película sobre Paquita Salas. Mientras celebran

felices el éxito de sus carreras y su amistad, suenan los versos: «Esta ambición desmedida por las mujeres, la pasta y los focos me está quitando la vida, muy poquito a poquito, a poco». La letra resume la premisa de esta metaficción e introduce una lectura crítica del coste del éxito en el mundo del espectáculo. La canción prolonga la narrativa hasta los créditos finales, que dejan de ser un epílogo para convertirse, además, en un recurso que cierra y resume la premisa narrativa a partir de un significado dramático, emocional y reflexivo.

En la primera temporada, las canciones preexistentes emplazadas pertenecen en su mayoría a artistas emergentes, como El Buen Hijo —banda de *indie* pop formada en 2016—, junto a Miss Caffèina o Georgina, lo que refuerza el carácter independiente de la serie en sus inicios. En la segunda temporada, la selección musical se amplía notablemente con la incorporación de voces emblemáticas de la cultura popular como Julio Iglesias o Rocío Jurado, lo que supone una legitimación simbólica de la serie y potencia su estética folclórica. Esta línea continúa en la tercera temporada, donde se incluyen temas de artistas consolidados de la industria musical en España como Loquillo, Leiva, Joaquín Sabina, Vanesa Martín, Camela o Amaia.

3.2. Canciones originales

En cuanto a las canciones originales, se identifican dos en la primera temporada y una en la tercera. Las tres podrían inscribirse dentro del concepto de *screensong*, ya que adoptan el formato de número musical con elementos de hibridación propios de otros géneros y formatos audiovisuales surgidos en el contexto de la cultura transmedia y las redes sociales. Estas *screensongs* expanden la narrativa de las protagonistas a través de textos audiovisuales intensos que generan un alto *engagement* y aportan un marcado componente cómico, mientras convierten la canción en una voz narrativa dentro del metarrelato. Además, incorporan guiños intertextuales que remiten al teatro musical, el cine, la televisión, el videoclip e incluso a lógicas meméticas propias de las redes sociales. En este sentido, la función narrativa y estética de estas canciones diegéticas no depende solo de su melodía o letra, sino de cómo se integran y se experimentan dentro del universo ficcional de la serie.

«Secretaria» escrita por el dramaturgo Ferrán-González y producido por J.C. Moreno es la *screensong* con la que arranca del episodio 1x04, interpretada por Belén Cuesta en el papel de Magüi. En esta secuencia, el personaje expresa sus sentimientos a través de una letra que narra una historia de amor imaginaria con el repartidor (Álex de Lucas). En la escena se observa un contraste entre la intensidad sexual del sentimiento de Magüi y lo absurdo de la situación, lo

que refuerza el tono cómico de la narrativa. La *screensong* comienza como un número musical clásico en la oficina de Paquita, pero rápidamente se transforma en una secuencia estilizada, en un «no lugar» de fondo blanco característico del videoclip. Acompañada por un cuerpo de baile masculino, el personaje expresa con gestos sensuales su pasión por el repartidor y sus planes de futuro, incluyendo una boda que combina el videoclip con un anuncio de Oreo. El clásico mito sexual de la aventura con la secretaria se reinterpreta con una *screensong* desde una perspectiva de la secretaria, donde el poder se invierte: es la secretaria empoderada quien domina la fantasía, mientras el repartidor, del que acaba enamorada, ocupa un rol secundario en un formato que transita del número musical al videoclip y la publicidad.

En el episodio 1x05, se introduce la canción original «Ya no hay estrellas», también escrita por Ferran González y producida por J.C. Moreno, interpretada por Brays Efe como Paquita. A modo de número musical, la protagonista expresa desde su salón y en pijama lo que siente como fracasada tanto en su profesión como en su vida, acompañada al piano por el repartidor de pizza (Víctor Elías). La *screensong* presenta un cambio escenográfico que nos traslada del salón de Paquita a un espacio onírico e incorpora elementos propios de las actuaciones musicales televisivas, con ambos personajes al piano. La canción funciona como un monólogo que permite al espectador conocer los sentimientos de Paquita y resalta la dualidad entre éxito y fracaso. Mediante la letra «Yo era la más grande» o «Se lo he dado todo, y ahora qué?» se refleja la frustración de un personaje que ha tocado fondo. A través de la contraposición entre el glamour de su pasado, representado en la frase «las alfombras rojas se desenrollaban a mi paso», y su realidad actual, expresada en «ya no hay estrellas, hay mozzarella», se enfatiza su caída profesional y personal. El verso «Sé fuerte, Paquita», una frase que el presidente del gobierno Mariano Rajoy dirigió a Luis Bárcenas durante un conocido caso de corrupción, funciona como un guiño metatextual que rompe el dramatismo de la escena e interpela al espectador desde un registro irónico y crítico.

La tercera temporada incorpora la canción «5 deditos» interpretada por Belinda Washington, quien hace de sí misma, y escrita por Ferran González y producida por Jaime Vaquero y Milo García. El tema se introduce en el episodio cuatro, cuando Belinda se ve envuelta en un escándalo tras un descuido con su teléfono: Paquita le confisca el dispositivo y por error se publica un vídeo de carácter sexual que iba destinado a un guardiacivil que conoció en Tinder. La grabación se viraliza y desata una oleada de comentarios en redes sociales y

medios de comunicación. Su reputación, ya en horas bajas dentro del universo metatelevisivo de la serie, parece completamente destruida.

Esta trama se inspira en la filtración real de un vídeo íntimo de la exconcejala Olvido Hormigos, que provocó un intenso debate social (Devesa, 2019). En *Paquita Salas*, la historia sigue un desarrollo similar, ya que el personaje de Belinda experimenta un proceso de estigmatización al convertirse en tendencia en redes. Aunque originalmente la historia estaba ideada para una serie independiente que Los Javis habían desarrollado, los creadores decidieron finalmente integrarla considerándola el eje emocional de la temporada (Quijorna, 2019).

La narrativa toma un giro significativo en el episodio seis, cuando el equipo de Nuevo PS junto a Belinda decide reapropiarse de la situación y resignificar lo sucedido a través de una *sreensong* que tiene forma de videoclip de YouTube. Así surge «5 deditos», que trasciende el mero elemento cómico y pone en el foco la crueldad de las redes sociales y la cultura del linchamiento digital. La actuación transforma la humillación en un acto performativo que reivindica la libertad sexual y la autonomía sobre la propia imagen.

Desde una perspectiva discursiva, la canción se construye a partir de una cita intertextual de la canción infantil «5 lobitos». Por tanto, utiliza códigos propios de este género musical para establecer una contradicción entre la aparente inocencia de su estructura y el subtexto de la letra. Así, mediante el uso de rimas simples y repeticiones, como «dedo, dedito, dedi dedón», alude a la canción tradicional. Sin embargo, esta estética lúdica se subvierte con la inclusión de referencias implícitas a la masturbación, evidentes en versos como «uno de ellos se mete en la cuevi» o «mira que mira, juego con él». De este modo, la canción adopta un tono satírico para desafiar los tabúes del autoplacer femenino. Asimismo, también reformula el lema feminista «nosotras parimos, nosotras decidimos», ampliamente utilizado en movimientos a favor de los derechos reproductivos y el derecho al aborto, transformado en ‘nosotras nos abrimos, nosotras decidimos’ para hablar de la masturbación.

Por otro lado, la utilización de una estética paródica en el videoclip de la canción permite resignificar el escándalo y transformarlo en un acto de empoderamiento y subversión del *slut-shaming*. El vídeo refuerza esta resignificación mediante una estética llamativa en la que Belinda aparece vestida con un *body* de lentejuelas, guantes largos y un antifaz rojo. El estilo visual establece una relación metatextual con los videoclips de Leticia Sabater, caracterizados por el uso de fondos en pantalla verde, atuendos atrevidos y canciones provocadoras. De hecho, se incluye una cita textual a la cantante y su tema «El polvorón» tanto en la letra como en el videoclip.

Figura 2. Videoclip de Belinda y Leticia Sabater



Fuente: Netflix España (2025) y Blasco (2024).

3.3. La sintonía

La sintonía de *Paquita Salas* constituye un recurso estilístico que establece el tono de la serie y refleja la evolución tanto del personaje principal como de su universo narrativo. A lo largo de la ficción televisiva, la canción de apertura se ha presentado en versiones, cada una adaptada al estilo de un intérprete diferente, lo que permite mantener la esencia del tema y, al mismo tiempo, ofrecer una experiencia renovada en cada entrega. Esta estrategia convierte la cabecera en un paratexto polisémico que acompaña y refuerza el avance de las tramas en la ficción.

El tema de la serie, titulado «¡Ay, Paquita!», fue compuesto e interpretado originalmente por Antonio Poza y Alberto Jiménez, de la banda Miss Cafeina, quienes previamente habían colaborado con Los Javis en la creación de canciones para el teatro musical *La Llamada*. Su interpretación aporta un tono melancólico a la sintonía que conecta directamente con el carácter de la protagonista, Paquita, quien en la primera temporada se caracteriza por vivir de glorias pasadas y resistirse a aceptar su realidad. Asimismo, la letra construye un retrato del personaje y expone la dualidad entre su ambición y la lucha constante por mantenerse en un mundo que parece haberla dejado atrás, ya que «Paquita tiene una pena, Paquita quiere más». El sintagma «con el mundo por montera» con connotaciones taurinas refleja su actitud desafiante ante la adversidad, mientras que el verso «maneja la ciudad» refleja su veteranía y conocimiento del mundo del espectáculo. Otros conceptos como «pasión» y «tesón», refuerzan la imagen de una mujer perseverante, cuya trayectoria está marcada por el esfuerzo y la resistencia. De este modo, la letra de la canción no solo acompaña al personaje durante todas las temporadas, sino que funciona como un paratexto que abre la serie, enmarca su tono y género, su conflicto y su lugar en el relato.

Por otro lado, si analizamos las imágenes de la cabecera podemos observar cómo estas configuran una trama visual de nostalgia y autorreferencia que reflejan la esencia de la serie. Mediante una estética retro y el uso de escenas de archivo de la televisión española, evoca la época dorada de los programas de variedades y establece el contexto metaficticio en el que Paquita alcanzó su apogeo profesional. La introducción incorpora fragmentos originales de la historia televisiva, como Belinda Washington presentando el *Telecupón* (1999), la participación de Lidia San José en *Pasapalabra*, o la celebración de la gala de los Premios Goya, en la que podemos ver premiadas como Mejor Actriz Revelación a Lolita Flores (2003) y Macarena García (2013). Además, en la cabecera también aparece Ambrossi, cocreador de la serie, abrazando a su hermana Macarena durante dicha ceremonia. De este modo, se da lugar a un juego metanarrativo que se intensifica al incorporar las figuras reales de Belinda, Lidia y Macarena como personajes de la serie, lo que contribuye a difuminar la frontera entre realidad y ficción.

El salto de *Paquita Salas* a Netflix en 2018 supuso un punto de inflexión para la serie. La segunda temporada renovó la cabecera con la interpretación de Rosalía, una artista forjada en la escena de las músicas populares urbanas que también experimentaba con el flamenco y que estaba a punto de revolucionar la escena musical con *El mal querer*. La reinterpretación de Rosalía generó una gran expectación entre los seguidores de la serie y de la artista, al mismo tiempo que legitimó el tono de la serie, consolidó su popularidad, y la dotó de una estética musical renovada, en línea con la evolución narrativa del personaje. Asimismo, el lanzamiento de la nueva temporada coincidió con el estreno de «Malamente», el sencillo que catapultó a Rosalía al *mainstream*, lo que resultó particularmente afortunado para la promoción de la ficción.

A nivel visual, la cabecera de esta entrega mantiene algunos de los elementos que caracterizaban a la original, como la estética retro y las escenas protagonizadas por Belinda Washington y Lidia San José en televisión. Sin embargo, introduce nuevas imágenes y rostros conocidos que refuerzan la conexión con la cultura popular, como se observa en los portarretratos de la mesilla de Paquita, donde aparecen fotografías de Raphael y Miriam Díaz Aroca. Además, incorpora fragmentos de programas y momentos detrás de las cámaras en los que se reconoce a figuras como Concha Velasco, Raquel Meroño y Norma Ruiz, entre otras.

En cuanto a la segunda temporada, destaca la cabecera del episodio 2x05 con la interpretación especial de Sergio Dalma. Se trata del único episodio en el que se incluye esta versión, donde se introduce una narrativa ambientada en 1994 a través de *flashbacks* que reconstruyen el pasado de Paquita junto a Lidia

San José en el mundo del espectáculo. La elección de la voz de Sergio Dalma, emblemática en los noventa por alcanzar el cuarto puesto en Eurovisión con «Bailar Pegados» en 1991, legitima el *flashback* y la nostalgia y nos sumerge en un tiempo en el que la protagonista aún gozaba de éxito y reconocimiento. Con un arreglo más clásico, esta versión evoca el Sergio Dalma de aquellos años e intensifica el contraste entre la Paquita del pasado y la del presente, atrapada entre la nostalgia de lo que fue y la lucha por reinventarse, representada por una voz que conecta con el romanticismo de la canción italiana que triunfó en los 90. Además, visualmente también podemos ver una cabecera creada únicamente para este episodio.

Finalmente, Isabel Pantoja interpreta la sintonía de la tercera temporada con arreglos de Luis Cobos. La participación de Pantoja, una de las mejores voces de la copla y el folclore español, marcó su regreso a los estudios de grabación tras años de silencio. Además, refuerza simbólicamente el anacronismo que caracteriza al personaje principal, puesto que la tonadillera —reconocida por su éxito en épocas pasadas, su matrimonio con un torero, su paso por prisión por casos de corrupción y su constante protagonismo en la prensa rosa— encarna el contraste entre la tradición y el mundo moderno, metáfora de Paquita Salas, que perfectamente podría haber representado a la folclórica.

Figura 3. Isabel Pantoja en la cabecera



Fuente: Audiovisual451 (2019).

En cuanto a la estética, la cabecera abandona el formato inicial de clips televisivos y adopta un estilo ilustrado por Ignasi Monreal, lleno de referencias a la serie, como las estrellas del Paseo de la Fama de Hollywood, los Premios Feroz que ganó la serie, la botella de ginebra Larios y los característicos bocadillos de Paquita. Además, destaca la inclusión de la imagen de Isabel Pantoja

en la cabecera, siendo la única artista que además de interpretar la sintonía forma parte de ella visualmente.

Su aparición funciona como un recurso retórico que aporta verosimilitud a esta metaficción televisiva, logrando que una de las cantantes más emblemáticas —y a la vez controvertidas— de la cultura popular española reaparezca en una comedia televisiva. Según Ambrosi (Cadena SER, 2025), el regreso de Isabel Pantoja a un estudio de grabación para interpretar la sintonía fue un proceso orgánico, ya que la tonadillera era fan de la serie y había empatizado con la historia de la protagonista. La tonadillera aceptó con sentido del humor cuando Los Javis se lo propusieron. Ambrosi confiesa que, de existir una cuarta temporada de *Paquita Salas*, sería difícil superar a Rosalía e Isabel Pantoja, lo que evidencia la importancia de las referencias musicales en la legitimación cultural de una ficción televisiva.

En la tercera temporada, Pantoja interpreta la cabecera en cinco de los seis episodios. En el quinto, se omite y solo aparece el título con el sonido de una campana, evocando simbología fúnebre en sintonía con la trama del episodio, centrada en la muerte de la madre de Paquita. La cabecera funciona como paratexto que enmarca la serie, y su ausencia también adquiere un valor narrativo: el luto.

4. Discusiones y conclusiones

Paquita Salas ejemplifica la ruptura de los límites tradicionales entre la música diegética y la extradiegética, al hibridar ambas dimensiones musicales de forma paralela en la narración. Aunque desde una perspectiva teórica toda música en la ficción puede considerarse diegética en tanto forma parte del universo audiovisual (Kassabian, 2001; Knakkegaard, 2013), las categorías siguen siendo útiles para clasificar su uso y, especialmente, para comprender las expectativas afectivas del espectador. Además, se observa cómo se negocia el significado (Cook, 2001) cuando la misma canción se inserta en imágenes de emociones opuestas. Cuando las canciones se integran en la acción narrativa de *Paquita Salas*, su impacto emocional y su credibilidad se potencian, reforzando el vínculo entre la música y la narrativa.

La supervisión musical revela una autoría de Los Javis posmoderna y transmedia, perceptible tanto en los guiños intertextuales de las canciones preexistentes como en la propuesta de las *screensongs* (Macrossan, 2021), que dialogan con los códigos de la cultura transmedia. Las *screensongs*, en las que confluyen el número musical, el videoclip, el *reel* o el meme de YouTube y el anuncio publicitario, integran múltiples citas intertextuales que interpelan al

espectador, refuerzan las premisas narrativas y amplifican el impacto emocional de la música y, por extensión, de la propia metaficción. Este estilo creativo se observa en otros productos transmedia, que también es característico de *Los Javis* (Sánchez-Olmos, 2024). Como consecuencia, las narrativas de la serie se expanden por diversas plataformas y redes sociales ampliando los significados de las protagonistas y generando *engagement* con la audiencia.

No se trata únicamente de las canciones: las referencias musicales presentes en la serie (como Alanis Morissette, Mario Vaquerizo o la aparición de exconcursantes de *Operación Triunfo*) rompen la cuarta pared y desvelan una dimensión metatelevisiva que critica, celebra y reflexiona sobre el mundo del espectáculo en España, representando a aquellas personas que luchan por sobrevivir a los cambios de la industria audiovisual y la digitalización. Esta metaficción, atravesada por rasgos idiosincráticos de la cultura y folclore español, es legitimada por *Los Javis* como parte de un proyecto autoral que representa a una generación de *millennials* criada frente al televisor, cuyos referentes culturales —programas, personajes, cantantes y realidades mediáticas— se representan en la narrativa de la serie interpelando a una audiencia que es consciente de que la realidad supera la ficción.

El aumento progresivo en la cantidad y el valor de las canciones preexistentes a lo largo de las temporadas refleja el salto cualitativo que experimenta la serie tras su llegada a Netflix. La sincronización musical implica mayores costes por derechos, en función del prestigio de los artistas, y se refuerza con la incorporación de Guix, compositor experimentado en música para televisión, como compositor de la música incidental. Todo ello amplía la estética y el significado de la serie y potencia la conexión con una audiencia que se identifica plenamente con la cultura popular española de forma nostálgica.

Las canciones *indie* (como las de *El Buen Hijo* o *La Bien Querida*) conviven con iconos de la cultura popular —como Rocío Jurado, Enrique Iglesias o Camela— y con figuras de gran impacto en el rock español como Leiva y Joaquín Sabina, Loquillo o C Tangana y *El Niño de Elche*. Por su parte, *La Bien Querida* ha reconocido su interés en aparecer en *Paquita Salas* no solo por afinidad estética, sino también por el impacto que representa la serie como plataforma de visibilidad y relanzamiento artístico (El País, 2022), aspecto que confirma los resultados de Padilla-Castillo & Requeijo-Rey (2012). Todo ello pone de manifiesto la complejidad de las relaciones entre la creatividad y la lógica comercial en las industrias musical y televisiva. Asimismo, la cabecera —en sus distintas versiones— se consolida como un paratexto, recurso identitario que acompaña la transformación del relato y de su protagonista.

Ética y transparencia

Agradecimientos

Se agradece el trabajo de traducción al Sr. Martin Phillips.

Financiación

Proyecto I+D MUSIMA (Música y Medios Audiovisuales: tránsitos intermediales, patrimonio y diálogos culturales) (Referencia: PID2023-147271NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) del Gobierno de España.

Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato de personal investigador predoctoral (CIACIF/2022/416), financiado por el Programa Fondo Social Europeo Plus (FSE+) Comunitat Valenciana 2021-2027.

Contribuciones de los autores

Función	Autor 1	Autor 2	Autor 3	Autor 4
Conceptualización	X	X		
Curación de datos	X	X		
Análisis formal	X	X		
Adquisición de financiamiento	X	X		
Investigación	X	X		
Metodología	X	X		
Administración de proyecto	X	X		
Recursos	X	X		
Software	X	X		
Supervisión	X	X		
Validación	X	X		
Visualización	X	X		
Escritura - borrador original	X	X		
Escritura - revisión y edición	X	X		

Disponibilidad de los datos

Para la disponibilidad de datos, se debe contactar con los autores.

Referencias bibliográficas

ALCALDE, J. (2007). *Música y comunicación*. Fragua.

AUDIOVISUAL451 (2019). 'Paquita Salas': Isabel Pantoja canta la cabecera de la T3 [Video]. YouTube. <https://tinyurl.com/32n8d46w>

BLASCO, L. (2024). El polvorón [Video]. YouTube. <https://tinyurl.com/2dm5wcep>



- CADENA SER (2 de junio 2025). ¿CÓMO consiguieron LOS JAVIS que Isabel PANTOJA cantase la canción de 'PAQUITA SALAS'? *YouTube*.
<https://tinyurl.com/3e96dxhm>
- COOK, N. (2001) *Theorizing Musical Meaning*. University of California Press.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- DONNELLY, K. J. & HAYWARD, P. (2012). *Music in Science Fiction Television*. Routledge.
- EL PAÍS (14 de junio de 2022). 'Dinamita', la canción de La bien querida que triunfó en 'Paquita Salas' y 'Élite'. *YouTube*.
<https://tinyurl.com/26fzbnxk>
- FISKE, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Routledge.
- FRAILE, T. (2012). Músicas para persuadir. Apropiaciones musicales e hibridaciones genéricas en la publicidad audiovisual. *Revista Comunicación*, 10(1), 324-337. <https://bit.ly/48ezjxk>
- FRITH, S. (2002). camLook! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television *Popular Music* 21/3.
<https://doi.org/10.1017/S0261143002002180>
- GALEANO-GALEA, P. (2020). El número musical en las series de televisión: la sincronía musicovisual como característica principal de la escena musical. *index.Comunicación*, 9(3), 115-138.
<https://doi.org/10.33732/ixc/09/03Elnume>
- GARCÍA-MARTÍN, J. H. (2013). La inserción del número musical en las series de televisión: el papel de la música en *Scrubs*. *Cuadernos de Etnomusicología*, 3, 204-219. <https://tinyurl.com/bddzj7c7>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- GIUFFRÉ, L., & HAYWARD, P. (2017). *Music in Comedy Television: Notes on Laughs*. Routledge.
- HIDALGO-MARÍ, T. (2020). Netflix como productor audiovisual. *Obra Digital*, 19, 117-132. <https://www.doi.org/10.25029/od.2020.272.19>
- HESMONDHALGH, D. (2013). *Why Music Matters*. Wiley-Blackwell.
- KNAKKERGAARD, M. (2013). The Musical Ready-made: On the Ontology of Music and Musical Structures in Filme. En N. Graakjær & C. Jantzen (Eds.), *Music in Advertising: Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings* (pp. 83-98). Aalborg University Press.
- KASSABIAN, A. (2001). *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Routledge.
- KALINAK, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

- MACROSSAN, P. (2021). Rethinking Singing on Screen: The Case for Contemporary American ‘Screensong’ Across the Film Musical, Music Television and the Music Video. *Popular Music*, 40(2), 210–229.
<https://doi.org/10.1017/S0261143021000271>
- MARTÍN-MARTÍN, P., HIGUERAS-RUIZ M. J. Y PÉREZ-RUFÍ J. P. (2024). “Stella Maris no somos fake”: aproximación exploratoria al universo transmedia de la serie de televisión La Mesías (Movistar+, 2023). *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(4), 875-886. <https://doi.org/10.5209/aris.95043>
- NETFLIX ESPAÑA. (2019). Belinda Washington: 5 deditos | Paquita Salas | Netflix España [VIDEOCLIP]. YouTube. <https://tinyurl.com/79fbp7fb>
- PIÑEIRO-OTERO, T. (2019). *Sonidos Que Cuentan: La Ambientación Sonora en el Audiovisual*. Editorial UOC.
- PADILLA-CASTILLO, G., & REQUEIJO-REY, P. (2012). Las series de televisión como nuevo vehículo publicitario de la música. *index.Comunicación*, 1(1), 69–87.
<https://tinyurl.com/4nyujrvy>
- SÁNCHEZ-OLMOS, C. (2018). Formatos y sectores en el branded content musical: Videoclip y moda, pop stars de la musicidad. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9(2), 305-319. www.doi.org/10.14198/MEDCOM2018.9.2.5
- SÁNCHEZ-OLMOS, C. (2024). Transmedia storytelling and musical films. A case study of the Holy Camp! Phenomenon. Laura Miranda (Ed.). *The Routledge Handbook to Spanish Film Music*. Routledge.
- ZUAZU, M. E., Y LÓPEZ-CANO, R. (2014). Las músicas de Betty, la fea. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 35(1), 1–24.
<https://tinyurl.com/2wfa6z3r>