

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS  
NÚMERO 10  
DICIEMBRE DE 2024  
ISSN 2530-9536  
[pp. 3-54]

[https://doi.org/10.12795/pajaro\\_benin.2024.i10.01](https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.01)

## **UNA VEZ OÍ CONTAR UNA HISTORIA: EL ROCK ANDALUZ Y LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES EXPRESIVOS**

### **I ONCE HEARD A STORY TOLD: ANDALUSIAN ROCK AND THE RENEWAL OF EXPRESSIVE LANGUAGES**

**Carmen Puertas Santiago**  
**Autora independiente**

#### **Resumen**

Este trabajo se acerca al estudio del rock andaluz desde una perspectiva multidimensional. En este sentido, el desarrollo y la línea argumental desde la que se aborda su comprensión señala la imbricación entre lo musical, lo sociocultural y lo histórico-artístico. Para localizar estas interrelaciones y profundizar en sus singularidades atiende, en primer lugar, a las diferentes formas de nombrar y significar los contenidos e implicaciones del término, así como las distintas aportaciones que desde el ámbito académico y científico han tomado al rock andaluz como objeto de interés para su análisis. Posteriormente, expone otros procesos socioculturales, sonoros y políticos, interactuantes entre sí, que dieron lugar a su gestación y desarrollo; en todo caso, íntimamente ligado a la renovación de los lenguajes expresivos. Entendiendo que, la renovación estético-artística y sonoro-musical contenidas y producidas en el rock andaluz, comprenden una pluralidad de influencias y singularidades que imposibilitan pensarlo como un hecho homogéneo o monolítico. Por último, emerge algunas de las continuidades

y resignificaciones más relevantes respecto a su tratamiento y consideración en la actualidad.

**Palabras clave:** Rock andaluz, Nuevos lenguajes expresivos, Intercambios sonoro-culturales, Renovación artística, Vanguardia musical, Transición Democrática.

### **Abstract**

This work approaches the study of Andalusian rock from a multidimensional perspective. In this sense, the development and the line of argument from which its understanding is approached points out the interweaving between the musical, the sociocultural and the historical-artistic. In order to locate these interrelations and to deepen in its singularities, it attends, in the first place, to the different ways of naming and meaning the contents and implications of the term, as well as the different contributions that from the academic and scientific field have taken Andalusian rock as an object of interest for its analysis. Subsequently, it exposes other sociocultural, sonorous and political processes, interacting with each other, which gave rise to its gestation and development; in any case, intimately linked to the renovation of expressive languages. Understanding that the aesthetic-artistic and sonorous-musical renovation contained and produced in Andalusian rock includes a plurality of influences and singularities that make it impossible to think of it as a homogeneous or monolithic fact. Finally, it emerges some of the most relevant continuities and resignifications regarding its treatment and consideration at present.

**Keywords:** Andalusian Rock, New expressive languages, Sound-cultural exchanges, Artistic renovation, Musical avant-garde, Democratic Transition.

### **Introducción**

Consideramos que abordar el estudio del rock andaluz contiene varias líneas de interés y de constancias empíricas que argumentan tanto sus relevancias como sus vigencias. En primer lugar, es destacable reseñar la constante proliferación de grupos musicales que bajo el amparo del rock andaluz desde los años setenta del pasado siglo hasta la actualidad siguen contando con un amplio número de seguidores, procurando en todo caso la presencia y la continuidad del fenómeno cuatro décadas después de su aparición. Un segundo aspecto contempla a su vez dos existencias complementarias que nos parecen reseñables; por un lado, pese a la relevancia y persistencia del rock andaluz resulta llamativa la escasez de trabajos académicos que se han ocupado de su estudio; por otro, y en relación

con este primero, la mayor parte de los análisis se centran en destacar cuestiones anecdóticas, biográficas o frecuentemente ligadas únicamente a lo musical. En este sentido, estos acercamientos no han considerado otras posibilidades para la comprensión, profundización y complejización del rock andaluz atendiendo a otras interrelaciones, procesos socioculturales y estético-artísticos que participan de su conformación como fenómeno multidimensional. Además de estas, una tercera línea argumentativa refiere a dos procesos de patrimonialización recientes e interconectados de forma que: primero, en el año 2016, la Junta de Andalucía inscribe mediante el Decreto 111/2016 de 14 de junio de 2016, que el rock andaluz, junto al flamenco y la copla, constituye uno de los “referentes culturales importantes de nuestro tiempo y que por su relevancia deben ser incluidos para su estudio, como elemento integrador de nuestro patrimonio cultural andaluz” (BOJA 28/7/2016: pp. 291). Segundo, y como implementación de la normativa anterior, el rock andaluz es integrado en el currículo educativo de la Enseñanza Secundaria Obligatoria de la Comunidad Andaluza. La configuración y aparición conjunta de estas argumentaciones y nuevos procesos pueden suscitar otras posibilidades analíticas que aborden su relevancia y complejidad.

## **I. “Rock andaluz” un término problemático**

La asociación terminológica entre rock y Andalucía estaba ya presente desde la segunda mitad de los años cincuenta del pasado siglo XX, en orquestinas y agrupaciones musicales para el baile (García, 2017: 86-91), con figuras precursoras del rock and roll en el territorio español como Las Hermanas Alcaide y su “Sevillana Rock and Roll” [Hispanvox, 1958] o María de la Trinidad con “Rock and Roll del gitano” [Vinyl, 1962], ambas malagueñas (Vogel, 2017). Sin embargo, no es hasta finales de la década de 1970 cuando el término “rock andaluz” queda fijado de manera consensuada por la industria discográfica, la crítica musical y los medios de comunicación. Esta denominación era resultado de un proceso en el que muchas otras conceptualizaciones trataron de enunciarse en una articulación de la idea del “otro” y de lo “propio”, que se vio complejizado en el contexto sociopolítico de la Transición española y el proceso de configuración de las Autonomías en la citada década.

Uno de los autores que ha dedicado la mayor parte de sus escritos al rock andaluz, el periodista y crítico musical Luis Clemente Gavilán, define rock andaluz como: “*Un grupo de gente que ha aprendido a hacer música sin parecerse a nadie*” (Clemente, 2006: 3), enfatizando el aspecto de la creación no imitativa respecto al rock anglosajón y británico. Esto que señala el escritor no es una cuestión menor, ya que, gran parte de la crítica musical consideraba los inicios del rock en nuestro

territorio como un arte no emancipado del anglosajón, que se limitaba a imitar y/o a versionar, que cantaba en inglés y que seguía los mismos cánones expresivos de estilos foráneos. En este sentido, críticos como Diego Manrique o Jesús Ordovás manifestaban entonces que, para lograr esa emancipación, era necesario cantar en castellano y no “*en la lengua del imperio USA*” (Ordovás, 1976: 3).

Y es precisamente en esa idea de hacer un rock propio, no mimético del anglosajón, de donde parte la propuesta terminológica “rock con raíces” (1975-1979) enunciada por Gonzalo García-Pelayo, productor de gran parte de los discos de rock andaluz bajo el sello discográfico Movieplay en su serie Gong, y su hermano Javier, mánager de muchos de estos grupos. Ambos proponen y promocionan a través del citado sello esta formulación, demarcando así la conformación de un rock que comienza desde finales de 1960 a expresarse con carácter propio en los diferentes territorios de estado español, desde distintos sustratos sonoros y culturales. Caso del rock que se desarrolla en este momento en el territorio andaluz, en la zona catalano-levantina y en el norte peninsular. Sin embargo, esta denominación en la que el término “raíces” venía a englobar distintos lenguajes y particularidades, diluía a su vez el nombre propio de la expresión de cada territorio cultural, presentando un complejo encaje en su confluencia con el surgimiento de distintas reivindicaciones identitarias ligadas a la conformación de las Autonomías.

En el empeño por lograr una formulación más certera, tanto las casas discográficas como la prensa musical van a continuar proponiendo distintas asociaciones terminológicas entrañando consigo una reivindicación de los valores de autenticidad (García-Salueña, 2009), en una voluntad “*de hallar un producto que pudiera plantear unos principios estéticos diferenciales*” (García-Peinazo, 2019: 82). Esto procuró el surgimiento de en este momento de multitud de denominaciones que vuelven a emerger aspectos que ya habían aparecido con anterioridad como “rock gitano” o “flamenco-rock”, y otros como “rock afro-bético” o “rock árabe-andaluz”, que como apunta el profesor Diego García Peinazo “*articulan aspectos de etnicidad, valor, autenticidad, territorio y resignificación del patrimonio histórico y cultural*” (García, 2019: 75).

Hasta que, a finales de la década de 1970, coincidiendo con el lanzamiento del tercer LP de Triana *Sombra y Luz* (Gong-Movieplay, 1979), la crítica musical y los medios de comunicación hablan ya de manera unánime de “rock andaluz”, quedando establecida desde entonces esta formulación de manera definitiva, que aunaba lo propio y lo foráneo y que además venía a articular las tensiones simbólicas que se producen en el contexto de Transición, “*por su alta capacidad de articulación de imaginarios complementarios y contrapuestos sobre la idea de Andalucía y España,*

*ante la falta de calado de las etiquetas rock español y rock nacional en la segunda mitad de los setenta*” (García-Peinazo, 2019: 87-88). En esta denominación que finalmente venía a relacionar en su enunciado rock y Andalucía, se hace preciso aclarar que, ni el primer término refiere a un único lenguaje ni el segundo implica una única sonoridad, sino a la participación de distintos lenguajes derivados del rock anglosajón, fundamentalmente progresivo y sinfónico, así como del blues, el jazz o el folk, y por otro lado, a múltiples elementos autóctonos y propios del acervo sonoro-cultural de Andalucía, que transitarán desde la canción popular a la copla o al flamenco, siendo en todo caso, interpretado y manifestado de manera particular y con multitud de matices por cada grupo o artista, como veremos detenidamente en cada caso. Por tanto, en esta aproximación al término “rock andaluz” observamos que como fenómeno sociocultural ha ido resignificándose desde su surgimiento hasta la actualidad pasando por distintas denominaciones dotándose de múltiples sentidos que se expresan y relacionan con los planos sonoro-musical, artístico, estético, político, sociocultural, identitario y simbólico-patrimonial.

## **II. ¿Cuál es el Estado de la cuestión?**

Los trabajos académicos que desde finales del siglo XX dedicaban de manera incipiente sus investigaciones al origen y desarrollo del rock en el marco estadounidense y británico, venían poco después a motivar el interés en analizar cómo éste era asimilado y resignificado de manera particular en los distintos entornos y culturas no anglófonas. Con ello se iniciaban los primeros estudios sobre su aplicación y desarrollo en España. Estas primeras investigaciones, enmarcadas en la primera década del siglo XXI, desde el campo de la sociología, la musicología y la comunicación, comienzan a abordar el desarrollo del rock en España, atendiendo a la cuestión del rock andaluz de manera muy somera sin profundizar aún en su complejidad y en ningún caso siendo objeto principal de estudio. No obstante, en tanto que suponen los primeros textos científicos que inician tal interés destacaremos sus aportaciones más relevantes.

Entre ellas, las del sociólogo Motti Regev, que, en un profundo análisis sobre el rock, observa cómo se produce la adaptación y asimilación de éste en distintas culturas y territorios alejados de sus sentidos y significados de origen, y que recoge en publicaciones como “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within<sup>1</sup>. Donde aborda la asimilación del rock

---

1. REGEV, M: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, vol. 1, nº 3, 2007.

en España proponiendo una cronología de su desarrollo. Señala a grupos como Smash y Triana como iniciadores de un rock autóctono, no imitativo y situándoles como base fundamental para la conformación posterior de un rock español propio. En otra de sus publicaciones reseñables para el caso que nos ocupa, “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”<sup>2</sup>, Regev, además de formular el concepto “*isomorfismo expresivo*” (Regev, 2013: 11) de gran relevancia como herramienta analítica para poder observar las distintas formas expresivas que adopta el rock, señala, que para que éste sea aceptado “*ha de autenticarse en su hibridez con músicas autóctonas*” (Regev, 2013 en Del Val, 2014: 255).

En este mismo marco se encuentran las publicaciones del musicólogo inglés Allan Moore, siendo las más destacadas, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*<sup>3</sup>, y *Authenticity as Authentication*<sup>4</sup>, en las que además de profundizar en los distintos lenguajes que derivan del rock, comienza a observar y analizar las convergencias y divergencias existentes entre éste y sus variantes progresiva y sinfónica, que surgen de manera prolija en distintos marcos geográficos y culturales en la década de 1970 y que influyen de manera directa en la conformación de los grupos de rock andaluz.

Estos trabajos foráneos van a dar pie a que científicos y académicos españoles comiencen en la segunda década del siglo XXI a realizar los primeros estudios del rock en España, y a profundizar en cuestiones hasta entonces no tratadas por la academia española. Uno de los pioneros es Eduardo García Salueña, que desde la musicología realiza un amplísimo análisis del rock progresivo español, señalando sus “*tres focos principales: la franja norte, el área catalana y el sur de España*” (García Salueña, 2009: 207). Aunque el autor centra la atención en los grupos del norte peninsular, incluye el estudio del rock andaluz como parte de la escena progresiva española reconociendo la singularidad y calidad artística ya señalada por Regev y Moore. En “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”<sup>5</sup> comienza a determinar las características del rock

---

2. REGEV M: “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”. *Cambridge Politu*, 2013.

3. MOORE, Allan: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001.

4. MOORE, Alan: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, n. 2, 2002, Págs. 209-223.

5. GARCÍA SALUEÑA, E.: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 18, 2009, Págs. 187-208.



progresivo español, ampliándolas en su tesis doctoral, *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*<sup>6</sup>.

También se ha de considerar desde el campo de la comunicación, el trabajo de Héctor Fouce Rodríguez, plasmado en *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*<sup>7</sup> y que recogemos en este estado de la cuestión, ya que supone una de las primeras investigaciones en el marco de tesis doctoral realizada sobre a la música pop y rock en España. Aunque el autor no entra a profundizar en el estudio del rock andaluz, sus aportaciones son fundamentales para aproximarnos al entendimiento y comprensión del fenómeno del rock en España y su relación con la dimensión sociocultural y política; así como para acercarnos a la explicación de su declive a finales de 1970 cuando emerge la escena madrileña en la que el autor centra su análisis. Desde las universidades de Alicante y Oviedo respectivamente, Kiko Mora y Eduardo Viñuela, en *Rock Around Spain*<sup>8</sup>, abordan el papel que desempeñó la crítica musical española en el desarrollo del rock y la visión proyectada por los diferentes medios de comunicación, incluyéndose en esta edición publicaciones de distintos autores, y que vienen a señalar que el rock sufrió una gran “*incomprensión dentro del entorno mediático, discográfico y académico*” (Mora y Viñuela, 2013: 25-37). Así como también son destacables las contribuciones que Francisco José Gallardo y Herminia Arredondo realizan desde de la universidad de Huelva, en el estudio de las músicas en Andalucía, abordando desde este marco al rock andaluz. En *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*<sup>9</sup>, publicado por el Centro de Estudios Andaluces, vienen a señalar el “*constante diálogo de éstas con otras corrientes musicales en intensos y constantes procesos de hibridación, haciendo de la música en Andalucía una realidad sonora polifónica, heterogénea, fertilizada por diversas culturas*” (García y Arredondo, 2014: 27), argumentando que no podemos hablar

---

6. GARCÍA SALUEÑA, E.: *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Norte Sur Discos. 2017, Pág. 483.

7. FOUCE RODRÍGUEZ, H: *El futuro ya está aquí Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2002.

8. MORA, K. y VIÑUELA, E. (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

9. GARCÍA GALLARDO, F. J. y ARREDONDO PÉREZ, H. (coords). “Introducción. La música de Andalucía: Un jardín cultural, una comunidad imaginada”. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla. 2014, Págs. 11-27.

de una única música andaluza o una única sonoridad de lo andaluz, sí de un acervo sonoro y cultural propio y diverso, fruto de procesos constantes de “encuentro” con otras culturas.

Durante la segunda década del siglo XXI proliferan los estudios que abordan la relación entre el desarrollo del rock en España y el contexto sociopolítico de la Transición Española. Es el caso del sociólogo Fernán del Val Ripollés, en publicaciones como “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”<sup>10</sup>, “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”<sup>11</sup>, y de manera destacada, en su tesis doctoral, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*<sup>12</sup>. El autor ofrece una visión extensa y detallada del devenir del rock en relación con el complejo contexto cultural y sociopolítico español de la década de los setenta. Trata en profundidad su relación con el movimiento *underground*, señalando con tal denominación el carácter que adoptan las manifestaciones que se van a desarrollar “al margen” del oficialismo musical, artístico y cultural español del momento (Del Val, 2011) entre las que se encuentra el rock andaluz. Joaquín Piñeiro Blanca, en “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”<sup>13</sup>, analiza el papel que tuvo el rock como elemento propagandístico y legitimador en el proceso de la nueva configuración política española y su asociación a las ideas de cambio, modernización y vanguardia.

Estos trabajos hasta aquí recogidos, aunque no centran su investigación en el rock andaluz, lo señalan en todo caso como manifestación y lenguaje de vanguardia respecto al resto de escenas musicales de la España del momento, situándolo ya desde finales de 1960 como movimiento iniciador de un rock autóctono y propio, así como fundamental para el posterior desarrollo del rock español. A continuación, reseñaremos los trabajos que sí van a dedicar la centralidad de su estudio al rock

---

10. DEL VAL, Fernán: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. *Revista de Estudios de Juventud*, Nº 95, Instituto de la juventud, 2011, Págs. 74-91.

11. DEL VAL, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 145. 2014, Págs. 147-180.

12. DEL VAL, Fernán del: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014.

13. Piñeiro Blanca, J.: “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, en *Revista del CEHGR*, 25, 2013, Págs. 237-262.



andaluz y cuya escasez evidencia la falta de tratamiento que éste ha tenido desde el ámbito científico-académico.

Las aportaciones del escritor y periodista Luis Clemente Gavilán, que cuenta en su haber con la publicación de ensayos, biografías<sup>14</sup> y libros dedicados al rock andaluz, caso de *Historia del rock sevillano*<sup>15</sup>, *Triana, la historia*<sup>16</sup>, y *Rock andaluz: Una Discografía*<sup>17</sup>, siendo esta trilogía una de las primeras aproximaciones que se realizan sobre el fenómeno, y que nos sitúa en el contexto social, cultural y musical sevillano de la década de 1970 y que, si bien, no tienen carácter científico-académico, suponen, en suma, obras de referencia en el inicio del estudio del rock andaluz.

Ha sido en estos últimos años cuando se han producido importantes aportaciones en el estudio del rock andaluz para el campo científico y académico, debido en gran parte a las investigaciones del doctor Diego García Peinazo. El musicólogo cordobés publicaba sus primeras investigaciones en “Rock Andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)”<sup>18</sup> señalando nuevas narrativas orientalistas (Said, 1997) presentes en los grupos de rock andaluz en una representación del imaginario árabe y de la recreación de al-Ándalus que el autor relaciona con la reivindicación autonómica. En “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”<sup>19</sup> analiza el surgimiento de estéticas contrahegemónicas asociadas al agobio o al dolor “como respuesta contracultural y disenso a los modelos ideológicos dominantes” (García Peinazo, 2013: 11). Posteriormente, en “El ideal

---

14. Kiko Veneno: *Flamenco Rock* (1995) y *Raimundo Amador y Pata Negra: rock gitano* (1996).

15. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Historia del rock sevillano*. Editorial: La Máquina del Sur. Sevilla. 1996.

16. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Triana. La Historia*. Editorial: 27 PAC. Sevilla. 1997.

17. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Rock andaluz. Una Discografía*. Ayuntamiento de Montilla, Sevilla, Asociación Cultural La Abuela Rock. 2006.

18. GARCÍA PEINAZO, D.: “Rock andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la transición (1975-1982)”, Marín López, J., Gan Quesada, G., Torres Clemente, E., Ramos López, P. (eds.): *Musicología Global, Musicología Local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, Págs. 759-778.

19. GARCÍA PEINAZO, D.: “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”, en FIUZA, A.; ATAIDE, A. y VAILLÕES, S. (coord.): *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, 25-27 de septiembre de 2013, Cascavel-Paraná: Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná-UNIOESTE, 2013, Págs. 1-21.

del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”<sup>20</sup>, profundiza en el rock andaluz como parte del proceso de reafirmación identitaria del contexto del postfranquismo. Y, finalmente publica su tesis doctoral *Rock Andaluz: Procesos de Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*<sup>21</sup>, produciéndose con su trabajo un salto cualitativo en los estudios del rock andaluz, que amplía las dimensiones y abordajes del fenómeno que no solo se ciñen al plano musical, sino que se relaciona e imbrica con otros planos de significación en el contexto de la Transición democrática española. Cuestiones que ha seguido trabajando y que se plasman en su última publicación “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”<sup>22</sup>, incidiendo en la relación del rock andaluz y el entramado político español de la década de 1970 y el modo en que las narrativas sobre el rock andaluz se relacionan con discursos de autenticidad.

El trabajo que más recientemente ha sido publicado es el de Ignacio Díaz Pérez, *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*<sup>23</sup>, donde expone un desarrollo del fenómeno desde un enfoque periodístico y de clara concepción divulgativa, que, aún careciendo de carácter científico, aporta importantes testimonios de las voces protagónicas.

Es llamativo que el rock andaluz se encuentre aún carente de atención desde otros abordajes y perspectivas más allá de la musicología, la sociología y la comunicación, así como del debate del rock andaluz situado dentro de los marcos de un discurso elaborado en clave andaluza frente a la nacional, estudiándose exclusivamente dentro del proceso de la transición a la democracia española quedando encasillado en el relato político. Nos resulta por tanto fundamental seguir ampliando su estudio para poder comprender otras dimensiones y relaciones, como es el caso de la disciplina histórico-artística, desde la que el fenómeno no ha sido en ningún caso tratado hasta el momento.

---

20. GARCÍA PEINAZO, D.: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”. *Musiker: Cuadernos de Música*, 20, 2013, Págs. 299-325.

21. GARCÍA PEINAZO, D.: *Rock Andaluz: Procesos de Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Colección Estudios C-30. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.

22. GARCÍA PEINAZO, D.: “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista andaluza de Ciencias Sociales*, nº 18, 2019.

23. DÍAZ PÉREZ I.: *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*. Almuzara, 2018, Págs. 1- 266.

### III. Encuentros sonoros y culturales como fundamento [1953-1968]<sup>24</sup>

#### III.I Punto de partida para la renovación de los lenguajes expresivos

A finales de la década de 1950 la sociedad española, sumida en una dictadura de represión política, ideológica y cultural, bajo el periodo autárquico del régimen franquista; comienza a vislumbrar una serie de transformaciones, -derivadas de cierta apertura al aislamiento internacional y del notable incremento del turismo- que tendrán un gran calado en la sociedad, y que serán coincidentes con el inicio de la reclamación de derechos y libertades. Uno de los catalizadores para muchos jóvenes en ese ansiado cambio fue el rock, que no sólo era una nueva música, sino también una nueva forma de vestir y de comportarse, y que traía aparejados también unos nuevos valores. Andalucía, que desde inicios de la década de 1960 recibía la llegada masiva de turistas, procurando un fuerte impulso modernizador desde fechas tempranas, evidenciaba ya una serie de cambios que comenzaban a ser particularmente visibles tanto en el plano cultural como artístico y de manera especial en el musical. Si la Costa del Sol llenaba sus playas de turistas y Almería se convertía en plató cinematográfico<sup>25</sup>, será en Cádiz y en Sevilla donde las Bases militares americanas incidirán de manera directa y continuada en este periodo formativo, convirtiéndose en epicentro irradiador y referente del fenómeno.

#### III.II Bases de Rota, San Pablo y Morón de la Frontera: Influencias e intercambios

*La larga avenida que atraviesa Rota tiene un innegable sabor californiano. Al anochecer, la ciudad blanca enciende sus rótulos luminosos como un mini Las Vegas [...] Los dancings y cabarets, como Crazy Cat o Chicago o Missouri, abren sus puertas. Luminosos intermitentes, americanos de color -balanceándose armónicamente, ceñidos de blue jeans y camiseta rayada-, orientales con chaleco de cuero y botas claveteadas [...] amplias camisas a cuadros que se amontonan ante las máquinas, futbolines o billares<sup>26</sup>.*

---

24. Atenderemos al periodo comprendido entre 1953 (Firma de Los Pactos de Madrid entre España y Estados Unidos con el que queda fijado el establecimiento de bases militares americanas en territorio español) y 1968 (Fecha convencional en la que tiene lugar la aparición de los primeros grupos de rock andaluz, como lenguaje propio, no mimético).

25. Películas como *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) o *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) se rodaron en tierras almerienses.

26. GONZÁLEZ F.: "Rota, Go Home!"; en Revista Triunfo, Madrid, 10 de septiembre de 1977.

En 1953 con la firma de “Los Pactos de Madrid”<sup>27</sup> se acordaba el establecimiento de distintas bases militares americanas en territorio español, siendo en el caso andaluz la Base Naval de Rota en Cádiz, la Base Aérea de Morón de la Frontera en la provincia de Sevilla y la Base Aérea de San Pablo dependiente de la anterior y ubicada en la propia urbe sevillana, las que van a recibir a miles de oficiales y soldados americanos, que desde entonces entrarán en contacto directo y continuado con estas poblaciones, produciéndose un fértil intercambio e influencia mutua, en ambas direcciones y múltiples dimensiones.

Las bases americanas proporcionarían a sevillanos y gaditanos discos recién adquiridos en las tiendas de Nueva York, Londres o California, y que tardarían aún varios años en estar disponibles en el marco estatal, tanto para su adquisición como para su escucha en las ondas radiofónicas, como indica el productor y mánager del rock andaluz Ricardo Pachón: “*Los discos de las bases fueron fundamentales, sobre todo la de San Pablo que estaba en la propia Sevilla [...] Son discos que tardaron años en llegar a las radios nacionales*” (Iglesias, 2003). Además, las emisoras de radio de las propias bases como la *American Forces Radio*, reproducían de manera inédita los temas que en ese momento eran número uno de ventas en Norteamérica o Reino Unido, y de las que a su vez se nutrirán las emisoras locales y provinciales de las zonas irradiadas, difundiendo de manera pionera en las ondas radiofónicas estos nuevos sonidos, dado lugar al surgimiento y proliferación de programas musicales especializados, caso de los dirigidos por Joaquín Salvador o por Alfonso Eduardo Pérez Orozco. También penetraba desde California la cultura hippie de la segunda mitad de los sesenta y las ideas de la *contracultura* que surgían una década antes al calor de universidad de Berkeley por la defensa de los derechos civiles, la oposición a la guerra del Vietnam o la lucha por la segregación racial. “*Leíamos a Allen Ginsberg, a Kerouac y a todos los poetas americanos de la contracultura a través de algunos oficiales americanos*”<sup>28</sup>, ideas que aquí se van a resignificar y traducir en el deseo de recuperación de las libertades que habían sido coartadas por la dictadura franquista aún vigente.

---

27. “Los Pactos de Madrid” fueron firmados el 23 de septiembre de 1953 entre Estados Unidos y España bajo dictadura franquista, fijándose en ellos el establecimiento de bases militares americanas en territorio español y el compromiso por parte de los estadounidenses de proporcionar ayuda militar y económica a España, que había quedado excluida de las ayudas del “Plan Marshall”. Ver en Delgado, 2003: 35-59.

28. PACHÓN, RICARDO, en IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanco Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

Así mismo, la influencia también iría en sentido inverso, los que arribaban escuchaban por primera vez a grandes personalidades del flamenco, caso del guitarrista Diego Amaya Flores, conocido como Diego del Gastor, con el que quedaron tremendamente impactados y que junto a la maestría de Juan Talega, Morón pasaba a ser foco de atención de jóvenes de todo el mundo que venían expresamente a aprender de su toque y cante, propiciado en gran parte por las publicaciones<sup>29</sup> que Donn E. Pohren realiza en Nueva York, incrementándose con ello el interés por el flamenco en Norteamérica en estos años en los que “*Multitud de cintas con grabaciones del toque de Diego del Gastor atravesaron fronteras y fueron vendidas a precios desorbitantes en Estados Unidos*”<sup>30</sup>, y que son coincidentes con la publicación del disco que Joe Beck y el guitarrista pamplonés Sabicas graban en 1966 en Nueva York *Rock Encounter* (Vinyl, 1970).

Con todo, a finales de 1960, tras más de una década de fuertes intercambios culturales, artísticos, estéticos y musicales, se producía la cristalización de su asimilación en un ambiente de gran efervescencia cultural y artística. En este sentido, Sevilla, que además contaba con núcleos poblacionales de familias americanas residentes en los barrios de Nervión y Santa Clara, es la primera en dar claras muestras de ello como veremos en el siguiente epígrafe. Pero antes, para poder entender de qué fuentes musicales foráneas beben los distintos grupos y artistas de rock andaluz en su fundamento, abordaremos de manera breve qué es el rock, cómo surge, se desarrolla y diversifica.

Sus orígenes, explicados en Gillett (2008) y Moore (2001, 2002) entre otros autores, se hallan en el *rock and roll* que se popularizaba en la década de los años cincuenta del siglo XX en Norteamérica, nutriéndose a su vez de diversos estilos y géneros, fundamentalmente el *rhythm & blues* e influencias del *jazz*, del *country* o del *blues*. Y que fueron incorporando a la voz nuevos instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo, los teclados y la batería, así como la importancia que adquiere el movimiento y la expresión corporal. Este nuevo género, de claro carácter renovador, que escandalizaba a las esferas sociales más conservadoras, alcanzaba gran aceptación y consideración por parte de la crítica musical estadounidense con figuras como Chuk Berry, Bo Diddley o Little Richard, y que sumado a la aparición televisiva de Elvis Presley hacía que en poco tiempo se convirtiera en fenómeno y lenguaje predilecto de los jóvenes, asociándose al carácter rebelde de estos y resultando ser muy rentable tanto para las casas discográficas como

---

29. POHREN D.E: *The Art of Flamenco*, 1962; *Lives and Legends of Flamenco: A Biographical History*, 1964; y *A Way of Life*, 1980.

30. VÉLEZ J.: “Diego del Gastor”; en Revista Triunfo, Madrid, 07 de septiembre de 1974.



para la industria cinematográfica. Estas colaborarán para encumbrar a los grupos y solistas como estrellas, convirtiéndose el rock en un fenómeno de masas.

En la década de 1960 va a experimentar un gran desarrollo y diversificación en su expansión más allá de Norteamérica, siendo asimilado, traducido y resignificado en otros entornos y culturas, manifestándose de manera amplia y engendrando a su vez nuevos géneros musicales en su encuentro con otros estilos y sonoridades. En esa expansión, cabe señalar el especial calado que tuvo en Reino Unido, generándose desde su penetración multitud de movimientos que encuentran a partir de éste su propio lenguaje de expresión.

Grupos como The Beatles o Rolling Stones crearon su propuesta, sirviendo a su vez de acicate para que el rock resurgiera de nuevo en territorio americano. Así, el panorama se fertiliza y al tiempo que Bob Dylan proponía un nuevo estilo utilizando la guitarra eléctrica con base country-folk, The Beatles lanzaba su primer sencillo con una propuesta de claro carácter popular, consiguiendo en poco tiempo ser número uno de las listas de ventas y la mayor audiencia televisiva hasta el momento, provocando el surgimiento de la denominada *beatlemania*, cuya influencia llegaría a España a mediados de 1960<sup>31</sup>. Pero la vertiente de los británicos que tendrá mayor calado en la cuestión que nos ocupa, y que cabe destacar aquí de manera sobresaliente, es la que realizan a partir del álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), una propuesta de rock psicodélico con la que comienzan a alejarse de parámetros comerciales y se encaminan hacia una “sofisticación musical”. El grupo propone aquí más que un disco un concepto, la idea de la creación completa del álbum como un todo coherente, incluyendo la portada que desde entonces comienza a tener una importancia destacada y que después retomaremos. Reivindican el reconocimiento artístico de los músicos y del rock como arte, separándose así y desde entonces de la música de entretenimiento en la que se enmarcaba el pop.

*La importancia que tuvo el disco Sgt. Peppers de los Beatles a la hora de concebir el rock como una forma de expresión artística: la superación de las canciones de tres minutos en busca de canciones complejas, compuestas por partes diferenciadas, la primacía del estudio frente al directo, la concepción del disco como un todo, basado en un concepto* (Del Val, 2014: 181).

Así el “rock-arte”, esa vertiente del rock que se encamina a la sofisticación y al virtuosismo, que busca ser reconocido y considerado arte, y que, por otro

---

31. The Beatles ofreció dos únicos conciertos en España, el primero el día 2 de julio de 1965 en la Plaza de Toros de Las Ventas en Madrid, y al día siguiente en la Monumental de Barcelona. En (Sánchez E. y Castro J., 1994: 155).

lado, exigirá una audiencia y crítica musical especializada, va a derivar en el desarrollo de nuevos géneros como el rock psicodélico, el rock progresivo y rock el sinfónico, cuya influencia será fundamental en los grupos del rock andaluz. El primero de ellos, surge y se desarrolla en la segunda mitad de los años sesenta, en pleno apogeo del movimiento hippie y viéndose claramente irradiado por el movimiento californiano de la *contracultura*, contará con grandes exponentes como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Cream o The Doors, que, en esa complejidad compositiva e instrumental a la que se dirigen va a dar lugar a comienzos de 1970 al desarrollo del rock progresivo<sup>32</sup> que encabezarían en esta década grupos como Pink Floyd, Yes o Génesis, y que en esa erudición musical de la que hablamos irán incorporando además de notables influencias del jazz, elementos de la música clásica y orquestaciones, surgiendo así el rock sinfónico, culmen de ese concepto del rock-arte. son estos lenguajes y estilos enunciados, comprendidos en el marco del rock anglosajón, son los que va a ir penetrando en el territorio andaluz de manera significativa, introduciéndose de manera coetánea a su producción y ejerciendo una influencia capital para el surgimiento de grupos y artistas que a partir de este marco de referencia van a crear nuevos lenguajes expresivos en su maridaje con elementos vernáculos.

### ***III.III El ambiente propicio para la renovación: 1968 y el underground sevillano***

*“Cuando llegué a Sevilla encontré gente como en Dinamarca, que vivían más en el presente, gente que iban buscando ese sentimiento que había en San Francisco, en Ámsterdam o en Copenhague” (Henrik Liebgott en Iglesias, 2003).*

Sevilla a finales de la década de 1960 se evidencia un ambiente de gran modernidad cultural y artística. Para estas fechas la ciudad contaba ya con importantes clubs como el *Hot Jazz Club de Sevilla*, fundado en 1963 por Manuel Manosalvas, donde se podía escuchar música *jazz* en directo, así como el *Pub Dom Gonzalo* inaugurado en 1967 por Gonzalo García-Pelayo, en el que se escucharían de manera pionera temas de Jimi Hendrix, Bob Dylan o Pink Floyd, que el propio Gonzalo compraba en París y Londres o que los americanos de las bases le proporcionaban. En él actuarían grupos emergentes del momento como Gong y Smash en el año 1968.

Distintas emisoras de radio emitían en su parrilla diaria amplios programas musicales especializados, que tuvieron un importante seguimiento y que hacían

---

32. El rock progresivo surge en Reino Unido a finales de 1960 y se desarrolla en década de 1970 hasta su declive a finales de 1970 e inicios de 1980 con la aparición del punk. (Ver García Salueña, 2009, 2017).

sonar temas inéditos de Cream, The Beatles, Pink Floyd, Bob Dylan, Jimi Hendrix, o Grateful Dead. Grupos que no se escuchaban todavía en las emisoras nacionales, ni fueron puestos a la venta en el mercado español hasta varios años después. De entre ellos, cabe destacar el programa “Nata y Fresa” dirigido por Joaquín Salvador en *Radio Sevilla*, quien incluso traducía al español las letras de las canciones, saltándose así la censura, constituyendo un verdadero hito en la época. Así como *Radio Vida*, emisora que desde principios de los años sesenta fue referencia cultural de la ciudad, con programas como “Hit Parade” que más tarde pasó a llamarse “Es grande ser joven”, dirigido por el periodista Alfonso Eduardo Pérez Orozco, quien en 1968 presentaba de manera inédita el *White Album* de The Beatles.

En el plano artístico, además de aflorar en estos momentos experiencias tremendamente renovadoras como las del *Equipo Múltiple*<sup>33</sup>, o el desarrollo del *cómic underground* con la figura de Nazario al frente, también se ve fomentada la relación entre lo artístico y lo musical, evidenciándose en el apoyo que distintas galerías de arte proporcionaron a los nuevos grupos emergentes del rock andaluz, caso de la galería *MII*<sup>34</sup> que llegó a producir al grupo Goma<sup>35</sup>. Así como la colaboración del grupo de Teatro Esperpento con Smash en la representación de “Antígona” de Bertolt Brecht, y quienes, a su vez, contaron con la colaboración de artistas como Rolando Campos o Carmen Laffón. Hablamos, por tanto, de una vanguardia que contacta, se nutre y colabora. Una renovación de los lenguajes expresivos que como venimos exponiendo además de en el plano sonoro- musical, se manifiesta y se traduce también al lenguaje plástico en las portadas que Máximo Moreno realiza para el grupo Triana entre otros, y que abordaremos posteriormente.

Vanguardismo que también se manifiesta en un cambio de estética, que en este momento se expresa como forma de transgresión y disconformidad. Una “*estética de la disensión a los modelos ideológicos dominantes*” (García Peinazo, 2013: 11), que también se va a revelar en la creación de un nuevo lenguaje diferenciador y rupturista, el denominado *léxico rockero* o *lenguaje del rrollo*<sup>36</sup> que recoge por primera vez el *Manifiesto de Lo Borde*, redactado por los componentes del grupo Smash y Gonzalo García-Pelayo publicado por la Revista Triunfo (1969), alterando la lengua académica española de manera intencionada. Manifestaciones

---

33. Sevilla 1969-1972. Constituido por Juan Manuel Bonet y Quico Rivas.

34. Galería sevillana 1972-1976.

35. Goma: Banda formada por Manuel Rodríguez, Pepe Sánchez y Antoñito “Smash”.

36. BURGOS A.: “Diccionario del léxico del rrollo”; en Revista Triunfo, Madrid, 22 de octubre de 1977.

emergentes y vanguardistas, que en estos primeros momentos se sitúan en “el borde” o “al margen” del oficialismo musical, artístico y cultural español (Del Val, 2017), por ello también denominadas *underground*, o contracultura sevillana.

### **III.IV Sustrato Flamenco y otras sonoridades propias**

Decíamos, que la renovación de los lenguajes expresivos se va a producir a partir del encuentro entre elementos foráneos con los propios, siendo eso que denominamos como “propio” lo que conformará al rock andaluz como nuevo lenguaje diferencial y particular. Pero ¿Qué es lo propio? Quizás la respuesta pase primero por partir de que no hay un único elemento que lo determine, sino todo un acervo musical y cultural, que, en función de cada grupo, artista, zona e influencia, se manifestará de manera propia y diversa. Partiendo de que no existe una única música andaluza o una única sonoridad de lo andaluz (García y Arredondo, 2014: 27), “lo propio” que expresan los grupos de rock andaluz transitará en una amplia gama sonoro-cultural, que comprende desde el empleo de ritmos y compases procedentes del flamenco, principalmente de las bulerías y los tangos a sonidos y letras de la canción popular o de la copla, así como otros elementos melódicos, rítmicos y armónicos que son reconocidos como parte de un acervo característico, composiciones de la música clásica o ritmos de marchas procesionales de Semana Santa. Si bien hay que destacar que, de todos ellos, será el “*componente flamenco*” (Clemente, 1997) el que los distintos autores señalan como elemento angular y característico del rock andaluz, dado que estos grupos en su mayor parte manifiestan de manera frecuente el uso de quejíos y melismas con la voz, rasgueos de guitarras flamencas y el empleo de recursos de percusión corporal tales como palmas y zapateados (Cruces, 2019).

Cuando el periodista Fran G. Matute pregunta a Gualberto García en qué momento entra él en contacto con la música, este responde: “*Crecí en Triana, en un corral de vecinos [...] He cantado lo que he escuchado de chico y lo que me cantaba mi madre [...] soleás, fandangos, seguiriyas*”<sup>37</sup>. De manera similar lo expresaba Antonio Smash, “*Nosotros aquí en el barrio del Tardón ya teníamos metido dentro el veneno de la música*”<sup>38</sup>. Y es que, el citado barrio sevillano de Triana, antiguo arrabal de la ciudad, desde los inicios del siglo XIX albergó en sus calles, patios, corralas,

---

37. Gualberto García (2016) entrevista para la Revista Jot Down. En: <https://www.jotdown.es/2016/10/gualberto-garcia-los-rockeros-me-ven-flamenco-los-flamencos-rockero/> (Consultado el 16 de diciembre de 2024).

38. ANTONIO SMASH, en IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanfoña Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

alfares y fraguas a grandes familias gitanas cantaoras como la de Los Cagancho, Los Pelaos, Los Vega o Los Ortega, y que acogió entre otros nombres destacados al Fillo y al Planeta, considerado este último como el primer cantaor de flamenco de manera profesional. Desarrollándose un caldo de cultivo musical de tamaño magnitud y calidad.

Por tanto, el peso del flamenco como apunta Clemente será fundamental en la conformación del rock andaluz. Algo que, por otro lado, parecía suponer entonces un cierto obstáculo ya que, a finales de los años sesenta, el flamenco para muchos jóvenes comienza a ser considerado antiguo y asociado a valores caducos de la generación anterior, con la que no quieren ser identificados. Así lo expresaba Antonio Smash:

*Creo honestamente que nuestro rechazo al flamenco era más un gesto rebelde que otra cosa. Mi padre que era un fanático del flamenco no podía escuchar a Bob Dylan, me decía: “Ese tío es muy desagradable”. Luego intentaba que yo escuchara algo de flamenco, y, lo reconozco ahora, simplemente por llevarle la contraria, rechazaba aquello de plano y ponía los Who a toda leche (Antonio Smash, 2019)<sup>39</sup>.*

No obstante, el flamenco no es un género musical inmutable, lejos de esto, es una manifestación en permanente renovación, y que ahora en este nuevo contexto es resignificado y convertido en una propuesta distinta que se ha venido a denominar “nuevo flamenco” o “neoflamenco” (Cruces, 2019) que bebiendo de sus antecesores va a incorporar las nuevas influencias recibidas, por tanto, creando un nuevo lenguaje, en una renovación interna del propio género y que a su vez tendrá una clara injerencia en el rock andaluz. Desde este conjunto de elementos y particularidades foráneas y propias, comenzará a finales de la década de 1960 la experimentación de nuevos caminos expresivos en busca de un lenguaje propio.

#### **IV. La renovación de los lenguajes expresivo-musicales [1968-1983]<sup>40</sup>**

##### ***IV. Precedentes en la “fusión”: Sketches of Spain, Rock Encounter y Pedro Iturralde***

El camino hacia lo que se ha venido a denominar “fusión” entre el flamenco y otros lenguajes musicales, es rastreable en distintos ejemplos que suponen para el rock andaluz un claro precedente. En el año 1959 del trompetista de jazz

---

39. Antoñito Smash (2019) entrevista para la Revista Jot Down. En: <https://www.jotdown.es/2019/12/antonio-smash-fue-la-musica-y-no-las-drogas-lo-que-nos-libero-a-todos/> (Consultado el 18 de diciembre de 2024).

40. Periodo comprendido entre 1968 (Inicio del rock andaluz) y 1983 (fecha aproximada de su finalización).



estadounidense Miles Davis y el pianista canadiense Gil Evans, grababan en Nueva York el álbum *Sketches of Spain* (Columbia, 1960) incluyendo en él temas como “Concierto de Aranjuez” que veinte años atrás había compuesto Joaquín Rodrigo, “Will o’ the Wisp” basado en “El amor brujo” de Manuel de Falla, o los temas “Soleá” y “Saeta”, incorporando en ellos sonidos de marchas procesionales de Semana Santa. Este disco es relevante no solo por ser uno de los primeros en establecer estos puentes de encuentro, sino porque además fue el germen de la idea que lleva a Gonzalo García-Pelayo a tomar este camino y que él mismo narra de sus días como estudiante en París: “*Encontré un disco con un título que me llamó la atención Sketches of Spain. Lo compré, lo escuché y aluciné. Fue una iluminación*” [...] *Y me pregunté, si un americano hace esto ¿Por qué no lo hacemos en España?* (Gonzalo García-Pelayo en Díaz, 2018: 34).

También es destacable la publicación en 1961 del álbum *Olé Coltrane* (Vinyl, 1961) en el que John Coltrane, compositor y saxofonista de jazz norteamericano, en una constante búsqueda de nuevas formas de expresión en el jazz, incorporaba aquí nuevas influencias rítmicas y melódicas flamencas y africanas. Pero, si hay un precedente claro de fusión entre las sonoridades del rock y el flamenco y que se concretarán en el rock andaluz, es el que se produce en 1966 con el disco que el guitarrista navarro Agustín Castellón Campos, conocido como Sabicas graba en los estudios A&R de Nueva York con el guitarrista americano de jazz Joe Beck y cuyo título es *Rock Encounter* (Vinyl, 1970). La guitarra flamenca de Sabicas y la eléctrica de Beck se acompañan de la guitarra de Diego Castellón, el bajo de Tony Levin, la batería de Donal McDonald y los teclados de Warren Bernhardt. Vemos aquí ya un claro precedente de fusión, es decir, el encuentro y diálogo de distintos géneros musicales en temas como “Joe’s Tune”, “Zapateando, Zambra”, “Flamenco Rock” o “Farruca”, no obstante, en el resto de los temas el rock y el flamenco aparecen como partes diferenciadas, no entran en conversación fusionada. Sabicas realizaba aquí una novedosa propuesta, que llegará a manos del otro gran productor de rock andaluz, Ricardo Pachón, quien señala que tras su escucha es cuando decide incorporar a Manuel Molina en Smash (Clemente, 2006).

También hay que tener en cuenta en esta cuestión que nos ocupa, que en 1967 el compositor y saxofonista navarro Pedro Iturralde grababa en Berlín para el sello Hispavox el álbum *Flamenco-Jazz, Pedro Iturralde Quintet with Paco de Lucía*, pero que no se publicaría en España por cuestiones legales hasta 1974. Iturralde pone a conversar elementos del flamenco y del jazz, adaptando composiciones de Federico García Lorca, de Manuel de Falla y de Enrique Granados, en los que Paco de Lucía interviene con la guitarra flamenca, y a los que se suma un bajo, la batería, un piano y un trombón. Dividido en dos volúmenes, con temas como: “Canción

de las Penas de Amor”, “Bulerías”, “Adiós Granada”, “Homenaje a Granados” o “¡Anda Jaleo!”. Su propuesta musical es explicada por el propio Iturralde en la contraportada del vinilo:

*Mi intención ha sido tomar el flamenco como fuente de inspiración, y sobre su base y forma de sentir, poder expresarme de una manera libre y sincera por medio de la improvisación y dentro de la concepción rítmica del jazz moderno, demostrando así que nuestra música, sin perder su personalidad, puede integrarse a otra cultura tan universalmente actual como es el jazz (Iturralde, 1975, en Zagalaz, 2016: 116).*

#### **IV.II Los orígenes: Nuevos Tiempos y Gong**

Vemos por tanto, cómo a mediados de la década de los años sesenta, multitud de grupos musicales surgieron por toda Andalucía, caso de Los Rocking Boys, Los Mercury, Los Lentos, Los Jerrys, Los Soñadores o Los Murciélagos, entre otras muchas agrupaciones y bandas, cuyos miembros pertenecían a su vez a otras formaciones que con frecuencia se disolvían para crear una nueva o se sustituían en la ausencia de los que eran llamados a realizar el servicio militar, cuestión ésta última no menor ya que procuró la disolución y formación de agrupaciones. En ese ambiente de inquietud musical entre los jóvenes, van a tener su aparición los primeros grupos que serán germen directo del rock andaluz, Nuevos Tiempos y Gong que darán paso a la formación de distintas bandas capitales.

Nuevos Tiempos (Sevilla, 1966-1970). Los componentes de la formación original fueron Raimundo Palma “Ray” (guitarra rítmica y voz), Enrique Carmona (guitarra solista y voz), Lorenzo Romero (batería), Jesús de la Rosa (voz) y Manolo Rosa (bajo y voces), posteriormente también formarían parte del grupo Gualberto García, Pablo Muela y Rafael Marineli (teclados), habiendo pertenecido ya todos ellos a distintas agrupaciones musicales previamente. En este momento primigenio se evidencia una clara influencia del rock progresivo británico, versionan temas de The Beatles, Cream o The Doors, entre otros, e introducen instrumentos novedosos como la guitarra eléctrica o el *mellotron*<sup>41</sup>

*Tocábamos principalmente canciones de los Doors que a Jesús se le daban muy bien, yo cantaba canciones de Beatles y Cream y Manolo Rosa cantaba una de Sam and David. También Jesús cantaba “Con tu blanca palidez” y ya empezaba a tocar el órgano de Marineli con un dedo. Yo tocaba con una Fender prestada. Gualberto, La Caja de Música, 2006.*

---

41. Teclado eléctrico, anterior al *simple*, que fue utilizado por primera vez por grupos como The Beatles, The Rolling Stones o King Crimson y en el caso del rock andaluz por distintos grupos, como Triana.

Grabaron tres temas en Barcelona con la discográfica Diábolo entre 1969 y 1970, dos de ellos veían la luz en un primer sencillo en el año 1970, cara A: “Sitting in my old way of home” /cara B: “Cansado me encontré” cantando en español por Jesús de la Rosa. Ocho años después se publicaría el tema “When I try to find the right time” incluido en el doble álbum *El Nacimiento del Rock en Andalucía* [Diábolo, 1978]. Si bien observamos en esta primera fase de experimentación y germen del rock andaluz esa anglofilia de la que la crítica española señalaba había que desprenderse para crear un lenguaje propio no mimético del anglosajón, también es destacable que en estas tempranas fechas Nuevos Tiempos se expresaban ya en castellano y no en inglés, y aunque musicalmente aún no hay fusión consciente sí es apreciable esa búsqueda y experimentación que se está produciendo en este momento entre las sonoridades del rock y las propias, evidenciándose la llegada de tiempos nuevos. El grupo desaparece en 1970 y aunque su producción es escasa, es de suma relevancia ya que prácticamente todos sus componentes pasaron después a fundar grupos esenciales del rock andaluz como el caso de Gualberto García que formará parte de Smash, Jesús de la Rosa de Triana, y Manolo Rosa y Rafael Marineli del grupo Alameda.

Gong (Sevilla, 1967-1971) el grupo se forma en 1967 a partir de la disolución de la banda Los Murciélagos, con Silvio Fernández Melgarejo y Manuel Segura Ayestarán “Mané” como núcleo fundacional. Después, se incorporarán José Enrique González “Ricky” tocando el órgano y el piano, José María Ruiz Frutos al bajo y Pepe Saavedra a la batería. La banda comienza versionando temas de The Beatles y otros grupos británicos, para posteriormente dirigirse hacia los sonidos del *soul*, con la consecuente incorporación de José Sánchez con el saxo y José Luis con la trompeta, con los que ya versionan temas de Otis Redding además de componer los suyos propios. Desde 1968 Gonzalo García-Pelayo se convierte en su mánager, proporcionándoles instrumentos, actuaciones en el pub Dom Gonzalo ese mismo año y facilitando que en 1969 grabasen en Barcelona un sencillo con sus primeros temas “Love me baby” y “Look in her face”, ambos influidos por los sonidos del blues del compositor Huddie William Ledbetter (“Leadbelly”), aunque no se publicó hasta diez años después en el recopilatorio *El Nacimiento del Rock en Andalucía* [Diábolo, 1978], con una marcada influencia del blues, y siendo esta la única grabación de esta primera etapa de Gong.

A partir de 1970 se inicia una segunda etapa del grupo con nuevos componentes, será entonces manifiesta la intención de fusionar los nuevos sonidos anglosajones con los del flamenco, abriendo un camino fundamental en el nacimiento del rock andaluz. Los nuevos Gong se van a conformar de la guitarra de Luis Cobo “El Manglis”, los teclados de Manolo Marineli, el bajo de Manolo Rosa y la batería

de Juan José Palacios “Tele”. Graban un álbum completo que nunca llegó a ser publicado y dos sencillos para el sello Polydor que fueron comercializados en 1971. El primero titulado *A Leadbelly, Hay un hombre dando vueltas / There's a man going round*, en el que se expresan con sonidos del *rhythm & blues* y del *folk*, así como con ritmos y compases de tangos y bulerías propias del flamenco, no obstante, se pasa de un género a otro de manera brusca, no podemos hablar aún de fusión porque los distintos lenguajes aparecen diferenciados, no imbricados, es decir, aún no se expresan con un lenguaje propio; y el segundo sencillo titulado *El botellón / That's right*, que no fue considerado con la trascendencia del anterior.

Estas experiencias desarrolladas desde mediados de los años sesenta, se encontraban con la imposibilidad de grabar un disco en Andalucía, teniendo necesariamente que desplazarse a Madrid o Barcelona, no veían publicados sus temas hasta varios años después de su grabación y no disponían de instrumentos musicales propios, siendo en su mayoría prestados. Con todo ello, fueron fundamentales para la creación de un fértil caldo de cultivo en el que los músicos manifiestan su intención de distorsionar el panorama, produciéndose así, a finales de 1960 la irrupción del grupo Smash, “*pura explosión de vitalidad y espontaneidad, a la altura de los tiempos*” (Clemente en Iglesias, 2003)<sup>42</sup>.

#### **IV.III La irrupción de Smash**

*Venimos a golpear este tiempo, este tiempo de callarse  
No vengas aquí precipitadamente ¡Lárgate como un rayo!  
No vengas así a este lugar ¡Vete! márchate al portal  
Esta es la guerra de alguien ¡Lárgate a casa!  
No vengas a perturbar este tiempo de callarse*<sup>43</sup>

El grupo Smash (Sevilla 1968-1972) se forma a finales de 1968 a partir del encuentro entre los que serán sus primeros componentes, Gualberto García (guitarra, sitar, tabla y voz), Antonio Rodríguez “Antoñito Smash” (batería y percusión) y Julio Matito (bajo y voz), pertenecientes estos dos últimos al grupo Foren Dhaf hasta su unión con Gualberto. A este trío inicial, en 1969 se incorpora el joven danés Henrik Lightbot (guitarra, violín y flauta) y en 1971 lo hará Manuel Molina (guitarra flamenca y voz), además de la participación de Silvio y Mané en

---

42. IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanco Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

43. Fragmento del tema en inglés “We come to smash this time” (Smash, 1969), traducida al español.

diversas ocasiones. Gonzalo García-Pelayo puso a su disposición los instrumentos que antes había proporcionado a Gong, pasando ahora a ser mánager de los Smash.

*Los instrumentos fueron muy importantes, no es lo mismo tocar con un amplificador Vox como el de Los Beatles pequeño, que tocar con un Marshall de 200 vatios, eso fue una diferencia astral con todos los grupos que había en la época porque nosotros estábamos ya al mismo nivel en equipos que los Cream, que Jimi Hendrix, los Kings, los Who<sup>44</sup>.*

Poco después de su formación, en la primavera de 1969 comenzaron a dar conciertos teniendo una gran aceptación y seguimiento por parte del público mayoritariamente joven. En sus primeros años, su propuesta musical se acerca a los sonidos del *rock and roll*, del *blues*, del *folk*, de la psicodelia y del rock progresivo, y será ya a partir de 1971 cuando la banda se encamine con mayor decisión hacia la fusión de estos sonidos con el flamenco (Clemente, 1996; 2006). El año 1969 es de suma importancia ya que obtienen el primer premio del *Festival de Grupos del Estrecho*, celebrado en la ciudad gaditana de Algeciras, donde conocen a Henrik que por entonces tocaba en un grupo jerezano llamado Los Solos. A partir de este momento el grupo va a realizar multitud de actuaciones en directo contando siempre con una gran asistencia de público, caso del concierto del Teatro San Fernando o de la representación de la obra teatral “Antígona” de Sófocles, en colaboración con el grupo de Teatro Esperpento, en el marco del Festival de la Cultura<sup>45</sup>, causando un grandísimo revuelo en la escena musical, y de la que la crítica se hace eco de la siguiente manera:

*Tres sevillanos y un danés que “rompen, quiebran, chafan, aplastan, apachurran, despachurran, destrizan, destripan, revientan, desbaratan, hacen pedazos, añicos, astillas [...] Sin exagerar, setecientas personas había, al menos en un lugar donde teóricamente caben solamente quinientas. Y un ambiente de calor, de pasión, de fiebre, joven<sup>46</sup>.*

Dado el seguimiento que reciben por parte del público desde el primer momento, pronto comienzan a grabar. Editan sus primeros sencillos con el sello

---

44. Gualberto García Pérez. Mesa Redonda Smash, Bookstock 2019. CICUS.

45. Celebrado en el Aula Magna de la Facultad de Derecho, actual Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla el 5 de diciembre de 1969.

46. Publicación en el periódico ABC de Sevilla 5 de diciembre de 1969, En: Clavero Bartolomé: “Memorias y desmemorias de la Sevilla del 68”. *Revista Pasos a la izquierda*, N° 14, noviembre, 2018, Pág. 24.



discográfico Diábolo, el primero “Scouting/Sonetto” [Diábolo, 1969] y el segundo “Scouting/ Ensayo nº 1” [Diábolo, 1970], pero la discográfica no promociona suficientemente su distribución. Esto hace que en 1970 firmen con el sello Philips con los que van a grabar distintos sencillos como “I Left You/One Hopeless Whisper”, y “Decision/Look at the Rainbow”, y dos LPs<sup>47</sup>, el primero, bajo el título *Glorieta de los Lotos* [Phillips, 1970] compuesto por doce temas que recogen principalmente los sonidos del rock progresivo, la psicodelia, el *blues* y el *country*, y todos cantados en inglés, excepto el tema que da nombre al disco.

Y el segundo LP que Phillips les publica es: *We Come to Smash this Time* [Phillips, 1971], con ocho temas en inglés y en el que se producen las primeras aproximaciones en la fusión con los sonidos del flamenco en el tema “Behind the Stars”, compuesto por Gualberto que toca aquí el sitar, Henrick el violín y Juan Peña El Lebrijano la voz:

*Henrick estaba tocando con las cuerdas del violín imitando la tabla india haciendo piccicato, y yo con el sitar cantando en inglés, y entraron El Lebrijano y Paco de Lucía, nosotros seguimos tocando y Juan dijo ¡eso es precioso! ¿Puedo meter alguna cosita ahí? y le dije claro, métete, y Juan se sentó en el suelo con nosotros, y se metió<sup>48</sup>.*

Por distintas desavenencias con Gonzalo García-Pelayo el grupo decide cambiar de mánager y a partir de 1971 pasa a serlo Ricardo Pachón, quien va a propiciar la introducción en la banda de Manuel Molina. Este giro llevará al grupo a Barcelona, donde el empresario y promotor cultural Oriol Regàs les pone en contacto con el productor Alain Milhaud<sup>49</sup> que les ofrece grabar un LP y varios sencillos, “El Garrotín / Tangos de Ketama” [Bocaccio, 1971] y “Ni Recuerdo, Ni Olvido” [Bocaccio, 1972]. El tema “El Garrotín”, nombre del palo flamenco sobre el que se compone el tema cantado en castellano e inglés, resultó ser un gran éxito comercial manteniéndose en el top 20 de las listas de ventas durante varios meses. Esta senda comercial es la que el productor pretendía que el grupo siguiera, pero no así sus componentes, de hecho, esta situación llevará a Gualberto a no transigir con lo que considera coartaba su libertad creativa y a decidir dejar el grupo y marcharse a Estados Unidos. Ya sin Gualberto saldrá al mercado como sencillo

---

47.LP (del inglés *long play*) es un disco de larga duración, en formato vinilo.

48. Gualberto García Pérez. Mesa Redonda Smash, Bookstock 2019. CICUS.

49. Alain Milhaud (Ginebra 1930- Madrid 2018), era también productor y mánager de Los Bravos.

“Ni Recuerdo, Ni Olvido”, pero finalmente el sello no publicará el LP, a pesar de tener grabados diez temas<sup>50</sup>.

Además de “El Garrotín” donde hay una fusión clara entre el flamenco y el rock, en el tema “Alameda’s blues” se hacía manifiesta la fusión entre el blues y la bulería, con letra del cante de La Niña de los Peines traducida al inglés por los componentes del grupo. Smash marcaba el inicio del rock andaluz como resultado de la asimilación discursiva de la experimentación, como lenguaje particular y diferencial, en el que lo propio y lo foráneo se aúnan y convergen.

*Con Smash era la primera vez que se hacía una aproximación intensa, íntegra, orgánica, no los pastiches que habían hecho Los Brincos o las moderneces de determinados flamencos, sino que esto era orgánico, genuino y preñado de posibilidades como ha demostrado el tiempo* (Diego Manrique en Iglesias, 2003).

Pero, el grupo se disuelve en 1973. Gualberto continuó su trayectoria de manera amplia publicando dos LPs<sup>51</sup> y componiendo incluso una opera rock, aunque siendo siempre objeto de crítica por emplear el inglés como lengua de expresión. Julio por su parte se dedicó a realizar canción protesta, Henrik regresó a Dinamarca, Antonio pasó por distintos grupos y Manuel Molina iniciaba con Lole su nueva andadura profesional.

En 1979, seis años después, Julio, Antonio y Gualberto vuelven a unirse, componen nuevos temas y graban algunos de ellos en el programa *Musical Express* de Ángel Casas, pero el regreso de Smash y del que hoy podríamos estar abordando como el inicio de una nueva etapa de la formación, finalizaba pocos días después de la grabación con la muerte de Julio Matito. No obstante, Smash fue basamento sobre el que muchos otros grupos se apoyarán para su propia edificación musical.

Así, a mediados de la década de 1970 se abre paso el denominado “*lustrado del rock andaluz*” (Clemente, 2013: 140) en el que proliferarán formaciones como Storm, Green Piano, Piedra, Piñonate, Galaxia o Triana, siendo este último el que se convertirá en el más representativo y simbólico, y que abordamos a continuación con mayor detalle.

---

50. De ellos, sólo cinco se publicarán finalmente, en el disco “Vanguardia y Pureza del Flamenco” (Zafiro, 1978) y a los que le sigue el cante de Agujetas y la guitarra de Manolo Sanlúcar en distintos cantes.

51. *A la vida y al dolor* (Movieplay-Gong, 1974) y *Vericuetos* (Movieplay-Gong, 1976).

#### **IV.III Triana: Asimilación musical y estética de la disensión**

Triana surge en el año 1974 a partir de la conjunción del trío formado por Jesús de la Rosa Luque<sup>52</sup> compositor, letrista, voz y teclados, Eduardo Rodríguez Rodway<sup>53</sup> guitarra española y flamenca, y Juan José Palacios Orihuela “Tele”<sup>54</sup> batería y percusión. El grupo contó también con la colaboración al bajo de Manolo Rosa y la guitarra eléctrica de Antonio Pérez y Luis Cobo “Manglis” en distintas actuaciones y grabaciones. Su propuesta musical quedó plasmada en los seis LPs que sacaron al mercado, con los que consiguieron cinco discos de oro y triple disco de platino<sup>55</sup> y cuyo contenido supone el máximo esplendor y símbolo del rock andaluz (García, 2013), en tanto que consiguen desde el primer momento la verdadera fusión de manera plena y consciente de los sonidos del rock progresivo con el flamenco y otras sonoridades andaluzas, y en los que los temas serán cantados en la lengua propia, con acento andaluz.

*Yo no podía cantar un blues o un rock’n’roll, porque vivía muy lejos de su lugar de origen, porque estaba acostumbrado a levantarme por la mañana y a decir buenos días, no good morning. Me di cuenta de eso cuando vi cantar a Camarón, sus letras me abrieron el camino. Lo que hace falta es llegar a cantar como tú hablas normalmente, dándole auténtica naturalidad.* (Jesús de la Rosa en Del Val, 2014: 194).

Con Triana se va a materializar en forma y concepto ese nuevo lenguaje expresivo-musical, particular, propio y diferencial, fundamentado en elemento del rock progresivo y del flamenco, con el empleo de temas de *amplio desarrollo con pianos acústicos, órgano Hammond, sintetizadores monofónicos y guitarras flamencas y eléctricas envueltas en ritmos de 3x8 –típico de las bulerías-, 3x4 –de la soleá, las seguiriyas y los fandangos-, o el clásico 4x4, más propio del rock & roll*” (Domínguez, 2004: 74, citado en Del Val, 2014: 195). En 1974 y costeándoselos ellos mismos, graban en los Estudios Kirios de Madrid su primer sencillo “Recuerdos de

---

52. Nacido el día 5 marzo de 1948 en la calle Feria, barrio sevillano de la Macarena. Realizó estudios en el Conservatorio de Música de Sevilla durante cinco años. Fallece el 14 de octubre de 1983 en Burgos.

53. Nace en la Puerta de Carmona, Sevilla en 1945. En la actualidad reside en Los Caños de Meca, Cádiz.

54. Nace el 17 de noviembre de 1943 en El Puerto de Santa María y posteriormente se traslada a vivir al barrio de Triana, Sevilla. Fallece el 9 de julio de 2002 en Madrid.

55. Este triple disco de platino les fue entregado el día 30 de septiembre de 1979 en el Parque de Atracciones de Madrid, al acto asistieron treinta y cinco mil personas.

una noche/Luminosa mañana”, a pesar de la gran calidad de los dos temas que lo componen, el grupo contó con muy pocos apoyos y la casa discográfica *Hispanavox* lo rechaza. No obstante, Gonzalo García-Pelayo les ofrece firmar un contrato con el sello Movieplay en su serie Gong. Con este sello el grupo va a editar sus seis LPs.

El primero bajo el título *Triana* [Gong-Movieplay, 1975] pero cuya portada, ilustrada por Máximo Moreno recreando un patio sevillano, hace que el disco sea conocido como “El Patio”. Este LP, que incluye los temas: “Abre la puerta”, “Sé de un lugar”, “Todo es de color”, “Luminosa mañana”, “Diálogo”, “En el lago” y “Recuerdos de una noche (Bulerías 5x8)”, será considerado por la crítica musical años después como uno de los mejores del rock español, en el que se fusiona el rock progresivo y el flamenco, principalmente la bulería, de una manera sólida y rotunda, empastando a la perfección los distintos instrumentos y con letras tremendamente poéticas en la cadenciosa voz de Jesús.

[..] *Los árboles contaban*  
*historias de otros mundos*  
*con danzas expresivas*  
*para un corazón sediento* [..]<sup>56</sup>.

A pesar de la magistral propuesta de este primer disco, al no tener apenas promoción no se alcanzó el nivel de ventas esperado, siendo el propio grupo quien tuvo que difundir su música ofreciendo multitud de actuaciones en festivales, giras y conciertos por toda España, haciendo que cada vez fueran más conocidos y seguidos por un amplio público, y que el interés por escuchar su segundo disco fuera en aumento.

El segundo LP fue *Hijos del Agobio* [Gong-Movieplay, 1977] con la representación del infierno ilustrando su portada. En sus temas: “Hijos del agobio”, “Rumor”, “Sentimiento de amor”, “Recuerdos de Triana”, “Ya está bien”, “Necesito”, “Sr. Troncoso” y “Del crepúsculo lento nacerá el rocío”, el grupo demuestra su solidez y solvencia musical, Jesús exhibe una gran altura como letrista y vocalista, la calidad de “Tele” tocando la batería por bulerías es de una complejidad rítmica tremenda, así como la manifiesta maestría de Eduardo con las guitarras flamenca y española. Son temas muy melódicos y tremendamente poéticos en los que se produce una perfecta fusión entre el rock progresivo que bebe de King Crimson y Pink Floyd e introduce *rototoms*, *moogs*, campanas, gongs, sintetizadores, batería y teclados, y que maridan a la perfección con los ritmos y melodías de las guitarras flamenca y española, las palmas y los melismas.

---

56. Fragmento del tema “Luminosa mañana”, El Patio (Gong-Movieplay, 1975).

Respecto a la temática de las letras éstas cantan al amor, la libertad y la naturaleza de manera frecuente, pero también al agobio, a la angustia y al dolor, que en el contexto sociopolítico de la Transición Española se relaciona con el elemento contracultural y de transgresión que ya abordamos anteriormente, y que subraya García-Peinazo, así, “*Los valores existencialistas como el dolor, la angustia y la melancolía son los ejes conceptuales que favorecen el rechazo a lo establecido*” (García, 2013: 12) y que también se refleja en la portada de este disco, realizada por Máximo Moreno y que veremos en el siguiente epígrafe con mayor detenimiento.

Pero aún la crítica musical no apoya de manera decidida al grupo y tuvieron que continuar ofreciendo multitud de conciertos y festivales hasta que finalmente, “*acabarán entrando en El Gran Musical, en 1979, llenando plazas de toros y polideportivos*” (Domínguez, 2004: 81 en Del Val 2014: 195), lo que sucederá con su tercer disco.

En marzo de 1979 lanzan el tercer LP *Sombra y Luz* (Gong-Movieplay, 1979), en el que colaboraron a la guitarra Pepe Roca y Enrique Carmona al bajo. Este disco a diferencia de los dos anteriores sí fue promocionado, resultando de ello un rotundo éxito de ventas, llegando a venderse más de trescientas mil copias. Temas como: “Una historia” o “Quiero contarte”, entre otros de gran calidad, hacen que la crítica musical comience a dedicarles el espacio y la atención que su propuesta requería. Así, a finales de 1979 Triana comienza a tener presencia en programas de radio y de televisión como *Aplauso*, *Gran Musical* o en el *Popgrama*<sup>57</sup>, pero fue durante un periodo muy breve, ya que a comienzos de 1980 se producirá el surgimiento “La Movida Madrileña”, que acabará concentrando el foco de atención por parte de la crítica y de la programación musical radiofónica y televisiva.

El grupo editará tres discos más, de los cuales la crítica dirá no tener la misma calidad que los tres anteriores, acusándoles de repetir fórmulas y de caer en tópicos sonoros. Siendo, el cuarto LP *Un encuentro* [Gong-Movieplay, 1980] con destacados temas como: “Tu frialdad” con el que llegaron a ser número uno en ventas, “Cae fina la lluvia” o “Un nido en mi ventana”. Y dos LPs más, el quinto *Triana* [Gong-Movieplay, 1981] con temas como “Una noche de amor desesperada”; y el sexto y último, *Llegó el Día* [Gong-Movieplay, 1983] quedando inacabado y con temas por incluir sin publicar, dado que en octubre de 1983 Jesús de la Rosa pierde la vida en un accidente automovilístico poniéndose fin a la andadura de la formación.

---

57. El programa de televisión dedica un especial a la banda que fue emitido en 1979 por TVE2, con Carlos Tena y Diego Manrique. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=phmwviWAfD4> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).



En años sucesivos, salieron al mercado innumerables recopilatorios y antologías a partir de temas que Jesús dejó grabados, caso del LP *Tengo que marchar* [Caimán, 1986].

Triana encarna y ejemplifica la renovación de los lenguajes musicales que se producen en los grupos de rock en/de Andalucía durante la década de 1970, haciendo confluír la dimensión poética, la creatividad y una gran capacidad musical, que expresa el encuentro consciente y macerado de las sonoridades propias y la plena asimilación de influencias foráneas, resultando un nuevo lenguaje propio y novedoso, y dejando una grandísima influencia en multitud de grupos posteriores que siguieron su estela y legado.

#### ***IV.IV La renovación artística en las portadas de Triana por Máximo Moreno.***

Portadas como la que concibe el pintor pop inglés Peter Blake para el Sgt. *Pepper's Lonely Hearts Club Band*<sup>58</sup> (The Beatles, 1967), quien a modo de collage disponía a los cuatro de Liverpool rodeados de relevantes figuras del arte y la cultura del siglo XX, o la que el artista pop americano Andy Warhol diseña para el disco *Sticky Fingers*<sup>59</sup> (The Rolling Stones, 1971) en la que aparece la entrepierna de un joven ceñido en unos vaqueros al que se podía bajar la cremallera y desabrochar el cinturón, vinieron, a finales de la década de 1960, a marcar un antes y un después en la concepción de las portadas de los discos como obras de arte en sí mismas. Su diseño, junto al de la contraportada e interiores, va a pasar a ser una parte fundamental del concepto artístico completo que el grupo propone con el disco, de modo que, artistas gráficos, ilustradores, diseñadores, dibujantes y fotógrafos se van a dedicar a su diseño y realización desde inicios de la década de 1970.

El rock andaluz contó con un gran fotógrafo, pintor e ilustrador, Máximo Moreno Hurtado, nacido en 1947 en el sevillano barrio de La Macarena, que desde niño vio a su padre, pintor y retocador de ampliaciones, tornando a color las fotografías al bromóleo. En 1968, con veintiún años se marcha a Madrid, donde inicia su formación en la Escuela de Artes Aplicadas, además de trabajar en el Servicio de Restauración Nacional de Libros y Documentos durante tres años. Posteriormente y durante una estancia de un año, realizó estudios de Artes Gráficas

---

58. Collage a tamaño natural fotografiado por Michael Cooper, formado por un heterogéneo grupo de figuras recortadas y ensambladas sobre siluetas de cartón. 73 personajes junto a otros 14 artefactos diversos que se entremezclan en un desvarío inaudito y sin precedentes para una carátula discográfica (Green, J., 1999 en Rodríguez Clavo, 2013: 180).

59. Portada que fue censurada en España siendo sustituida por unos dedos sangrientos, aludiendo a la traducción del título al castellano, emergiendo de una lata de melaza. Realizada por el diseñador John Pasche y el fotógrafo Phil Jude en Londres.

en la Escuela Superior de Bellas Artes de Ginebra, donde profundiza en el trabajo del grabado y la litografía. Ya de regreso en Madrid, a partir de 1974, comienza a realizar carpetas (portada, contraportada e interiores) de discos para distintas discográficas como Hispavox, Movieplay, CBS o Fonogram, ilustrando los discos de Miguel Ríos, Triana, Alameda, Lole y Manuel o Camarón entre otros muchos.

Con su trabajo, Moreno vino a marcar un punto de inflexión en la concepción y diseño de las portadas de los discos editados por las casas discográficas españolas, ya que, según el propio artista indica, hasta el momento “*Todas las casas de discos hacían las mismas portadas, había que hacer un disco que fuera diferente, que sacaras el disco del bloque y te preguntaras ¿esto qué es?*” (Clemente, 1997: 90). Máximo Moreno incide en la importancia que para él tiene el impacto que produce la imagen y, en efecto, fue tal el causado con la portada que realiza para el primer LP de Triana con título homónimo, que pasa a ser llamado con el nombre de lo que en ella se ilustra, y que a continuación comentaremos, junto a los dos siguientes LPs del grupo también realizados por el artista.

Retrató calles, casas de vecinos y personajes de Sevilla, fotografías que además de ser el punto de partida para la creación de los dibujos e ilustraciones que finalmente formarían las carpetas de los discos, hoy adquieren un gran valor documental, ya que en ellas se muestra cómo eran las antiguas corralas sevillanas, hoy en su mayoría desaparecidas.

### **Portada LP *El Patio*, Triana (Gong-Movieplay, 1975).**

La portada de este primer disco de Triana es el patio de una de estas corralas, ubicada en el número de 15 de la Plaza Cristo de Burgos, de evidente deterioro arquitectónico al no haber sido rehabilitada, de aspecto decadente, lúgubre y sombrío. De este patio sumido en grises, ocre y sombras, y cuyo suelo se cubre de una espesa y onírica niebla, emergen a su vez coloridas flores y plantas. Se evidencian dos realidades imbricadas en un juego visual y conceptual, entrelazándose aquí, la tradición que encarna la anciana sentada en su silla de enea, cocinando en sus viejos cacharros, y la modernidad de los tres jóvenes integrantes del grupo ataviados con llamativas vestimentas, Tele convertido en un pistolero del oeste, con las baquetas insertas en el cinturón a modo de balas y un tambor-cartuchera, Eduardo sentado en el suelo junto al mástil de su guitarra, y Jesús en actitud relajada, apoyado sobre un órgano Hammond. Tras ellos, de puertas y ventanas asoman figuras ensombrecidas, con cierto aire fantasmagórico e inquietante, emanado del recuerdo del padre del artista recién fallecido, al que retrata en la ventana enrejada que queda tras Jesús de la Rosa, junto a una corona de flores colgada en la pared, a modo de homenaje. Máximo realiza un planteamiento que

manifiesta dos ideas contrapuestas y a la vez complementarias que conviven y se manifiestan, lo antiguo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, el pasado y el presente, la luz y la oscuridad. Por otro lado, cabe destacar también, que ya en este primer trabajo aparece un elemento que se va a convertir en símbolo del grupo, y que son las letras del nombre TRIANA derriéndose, en la que la “i” se convierte en una vela encendida, y que aparecerá desde entonces en todos los discos del grupo. En el interior, la contraportada se ilustra con la fotografía de fuerte contraste en blanco y negro del grupo paseando por la Casa de Campo de Madrid, reflejo de la serena y pensada propuesta que incluye musicalmente este disco, y que por otro lado viene a mostrar la calidad de Máximo Moreno como fotógrafo y su excelencia retratística.

### **Portada LP *Hijos del Agobio*, Triana (Gong-Movieplay, 1977).**

Para la portada del segundo LP de Triana, Máximo realiza una obra de gran formato con acuarela y lápiz, que formaba parte conjunta con “Los Jinetes del Apocalipsis”, dibujo que se incluyó como portada del LP *La noche que precede a la batalla* (Gong-Movieplay, 1976) de Daniel Vega. En esta portada que ahora atendemos, el tema representado es el infierno, trasunto que ya había aparecido con anterioridad en la portada del LP *Deep Purple* (Deep Purple, 1969) basándose en el tríptico de *El jardín de las delicias* de El Bosco, y que Máximo también toma, pero en su caso, resignificándolo y traduciendo a su contexto. Así lo explica el propio artista en el texto impreso que aparece en el interior del LP:

*El corrosivo espacio en el que nos desenvolvemos llega a afectarnos a veces en forma de agobio, angustia, y momentos negativos, que se hacen presentes con sus descarnados magnetismos [...] Es la imagen de una generación sevillana, la de los años 69, con la cual creo sentirme vinculado, al igual que todos los amigos que han intervenido de manera más o menos directa en la realización de este segundo LP de Triana (Máximo Moreno, 1977).*

Vemos aquí representados multitud de personajes que van descendiendo por una escalera que conduce al infierno en una atmósfera pesada y densa, cubierta de nuevo por la niebla. Figuras grotescas que se metamorfosean en animales, encarnándose en ellas la decadencia de la sociedad que el artista quiere criticar, a través de la representación de tipismos como la folklórica, el señorito andaluz, el militar, la burguesía o el rey. En la parte superior, y a mayor tamaño que el resto, un personaje que abre su boca en actitud de grito y que bien podría ser relacionado con la iconografía de Jesucristo, con corona de espinas y cubierto de paño, pero lejos de ello, “*La cara en grande con la boca abierta es el diablo diciendo que ya está harto de que nada más que le manden basura*” (Clemente, 1997: 90). Volviendo

a establecerse un juego óptico-conceptual contradictorio y complementario. Nuevamente aparece el nombre del grupo con las letras derritiéndose, con la “i” a modo de vela encendida. En la contraportada, las fotografías evidencian la influencia psicodélica, de un lado el colorido marco en el que se insertan los retratos de los componentes y de otro el efecto creado en la fotografía emulando una distorsión óptica, propia y característica de los discos progresivos de la década de 1970, recreando la distorsión sensorial que se relaciona con la experiencia psicodélica y del LSD.

### **Portada LP *Sombra y luz*, Triana (Gong-Movieplay, 1979).**

Si el símbolo iconográfico del grupo The Rolling Stones es una boca roja de labios carnosos sacando la lengua, y que aparecía por primera vez en el anteriormente citado *Sticky Fingers* por obra de Warhol, Máximo Moreno como decíamos, convierte la vela encendida en iconografía del grupo y en motivo principal de la portada del tercer y último LP que realiza para Triana, titulado *Sombra y Luz*. En esta portada, la vela es elemento central, en la parte delantera se encuentra recién encendida, comenzando a quemar el papel sobre el que se soporta, mientras que en la parte trasera aparece ya casi consumida en su totalidad y todo el papel que “envuelve” el disco ha ardido por completo, dando paso a una representación del firmamento en el que el artista inserta las miradas de los tres componentes del grupo, etéreas, ya sin cuerpo ni rostro. Estableciéndose un hilo conductor de principio a fin, de la portada a la contraportada pasando por la ilustración interior del LP. En el interior aparece un dibujo con los rostros de los tres componentes del grupo suspendidos en el pequeño callejón que da acceso a la sevillana Plaza de Santa Marta, junto a la Plaza Virgen de los Reyes, y donde nuevamente aparece el desaparecido padre del artista caminando, de espaldas, dejando a su derecha una ventana con siluetas fantasmales en penumbra. Por tanto, observamos aquí nuevamente esa dualidad presente en las dos portadas anteriormente analizadas, basculando entre la esperanza y el dolor, la oportunidad y el fracaso, lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el presente, la muerte y la vida, la sombra y la luz. En suma, la contradicción y la complementariedad como factor de representación contracultural en un nuevo lenguaje visual.

Esta fue la última carpeta que el grupo encargaría a Máximo Moreno, pero aún realizaría una portada más para Triana, en 1997 la casa discográfica Fonomusic decide publicar un recopilatorio con temas del grupo titulado *Una Historia de la Luz y de la Sombra* (Fonomusic, 1997), y el sello propone a Máximo la realización de su portada, en la que de nuevo veremos la característica vela encendida en las letras del grupo y un dibujo que el artista realiza a partir de los viejos cacharros de

cocina que fotografió en la desaparecida corrala de vecinos que ilustraba el primer disco de Triana, uniéndose principio y fin.

#### ***IV.V Otros grupos de rock andaluz: Goma, Imán Califato Independiente, Guadalquivir, Alameda, Cai, Mezquita, Medina Azahara, Silvio, Tabletom.***

En la segunda mitad de la década de los años setenta, el panorama no puede ser de mayor efervescencia musical. Multitud de agrupaciones proliferan por todo el territorio andaluz. La diversidad de la propuesta de cada una de las bandas es muy amplia, no todas beben de las mismas influencias, ni sus expresiones, matices y elementos propios son iguales. Señalaremos a continuación de manera breve algunas de las formaciones más destacadas.

Goma (Sevilla, 1974-1976) fue un grupo de jazz rock, creado en 1974 por impulso de una galería de arte, el dinamizador Centro de Arte M-11. A pesar de su breve existencia, poco menos de dos años, es una de las bandas más influyentes en los inicios del rock andaluz. El grupo estaba formado por Pepe Sánchez (saxo) que había pertenecido a Gong, Manolo Rodríguez (guitarra), Alberto Toribio (teclados), Pepe Lagares (bajo) y Antonio Rodríguez que tras la disolución de Smash entra en este nuevo proyecto. Su primer y único LP, fue el titulado *14 de abril* [Gong-Movieplay, 1975] recibiendo muy buenas críticas “*un disco brillante, con dosis bien asimiladas de King Crimson y complejidad instrumental*” (Clemente, 2006), pero éstas no se acompañaron con las ventas y la banda decidió separarse al año siguiente para incorporarse a nuevos proyectos.

Imán Califato independiente (Cádiz, 1976-1982) fue fundado en 1976 por distintos componentes gaditanos y sevillanos en su encuentro en Madrid, donde estos se instalan. Formado por el guitarrista Manuel Rodríguez que provenía de Goma, el bajista y vocalista Iñaki Egaña, Kiko Guerrero a la batería y Marcos Mantero a los teclados. Entre 1978 y 1980 sacaron al mercado tres sencillos “Tarantos/Canción de la Oruga”, “Darshan p1/Darshan p2”, “Niños/Maluquina”, y dos LPs con el sello CBS. En su mayor parte son temas instrumentales de larga duración y de clara influencia del rock progresivo y del rock sinfónico, en los que el grupo experimenta con sonidos del jazz y del flamenco, así como sonidos arábigos y toques hindús, algo claramente observable en temas como “Tarantos del Califato Independiente”. Su propuesta musical era tendente a lo instrumental quedando en un plano secundario la voz. “*Nosotros éramos más experimentales, porque además hacíamos música instrumental en un 80%. Era una música, en general, más de escuchar que de tararear*” (Manuel Imán en Díaz, 2018: 158).



Guadalquivir (Madrid y Sevilla, 1977-1983) se forma en 1977 con el encuentro musical entre el cordobés Andrés Olaegui y el trianero Luis Cobo “Manglis” que había pertenecido a Gong y colaborado con Smash, Triana y Veneno, ambos excelentes guitarristas influidos por el jazz y el rock.

*Éramos dos guitarristas que veníamos del blues y del rock, pero en aquel momento comenzó nuestra transformación. Ya no queríamos seguir haciendo lo mismo, nuestra ilusión entonces era crear un grupo con un enfoque del jazz-rock y del free jazz, que estaba naciendo. Empezamos a componer y hacernos músicos de una forma seria.* (Luis Cobo en Díaz, 2018: 177).

En 1978 se unen al grupo Pedro Ontiveros con el saxo y la flauta, Jaime Casado con el bajo y Larry Martín con la batería, consolidando así su propuesta musical basada fundamentalmente en los lenguajes del jazz-rock. Guadalquivir fue uno de los pocos grupos de rock andaluz que hizo exclusivamente música instrumental, sin voz alguna en sus composiciones. “No queríamos expresarnos con palabras, para eso teníamos nuestros instrumentos. La música de Guadalquivir era eso, jazz-rock andaluz. Las compañías nos pedían que cantáramos, pero era innegociable” (Luis Cobo en Díaz, 2018: 180). Sólida propuesta que contó con una buena crítica y con un gran seguimiento por parte de un público amplio, ofreciendo multitudinarios conciertos en cartel junto a Triana y Miguel Ríos entre otros. Sacaron al mercado dos LPs con la casa discográfica EMI en Barcelona, *Guadalquivir* [EMI, 1978] y *Camino del Concierto* [EMI, 1980], haciendo un rock que fusiona el jazz con los sonidos del flamenco y ejerciendo una gran influencia en otros grupos posteriores.

Alameda (Sevilla, 1977-1983) se inicia en el año 1977, siendo su núcleo fundacional los excomponentes del grupo Tartessos, Pepe Roca (guitarra y voz) y Manolo Marineli (teclados) que coinciden realizando estudios en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y a partir de entonces comienza su andadura musical, uniéndose a ellos poco después Manolo Rosa (bajo), Rafael Marineli y Antonio Moreno “Tacita” que habían dejado ya Nuevos Tiempos. Gonzalo García Pelayo, su productor, consigue que el grupo grabe en Madrid a principios de 1979 su primer LP *Alameda* [Epic-CBS, 1979], con el que obtuvieron grandes ventas llegando a ser en pocas semanas disco de oro<sup>60</sup>. A pesar de ser tachados de imitadores de Triana, el grupo a lo largo de su producción musical con siete discos en el mercado, demostró ampliamente que contaban con una propuesta musical propia, en la que realizan no solo la fusión del rock progresivo, el jazz, y los sonidos de la copla “*Nosotros tenemos muchos destellos de la copla, que es algo que siempre me ha encantado*” (Pepe Roca en Díaz, 2018: 31), sino que también beben de la música clásica andaluza y

60. Esto es, la venta de más de cien mil copias.

española, principalmente de las composiciones de Isaac Albeniz, Manuel de Falla y Enrique Granados. Ejemplo de ello se evidencia en temas como “Noche Andaluza” (1983), del disco homónimo, que se inspira en la “Danza española nº 5” de Enrique Granados, y letras de Juan Ramón Jiménez, incluyendo destacados temas como “Aires de la Alameda”. Otros LPs como *Misterioso manantial* (1980) o *Aire cálido de abril* (1981) no consiguieron las ventas que el primero.

*Caí* (Cádiz, 1977-1982) surgió en 1977 siendo integrado por músicos de gran calidad como el pianista de jazz Sebastián Domínguez “Chano Domínguez”, Paco Delgado (guitarra), Diego “Fopi” (voz y batería) y José Laureano Vélez-Gómez (bajo). Y cuyos temas eran compuestos en construcción y colaboración común entre los miembros:

*Decidimos hacer una música que fuera nuestra. Nos pusimos a ello en serio. En esa época nos lo tomábamos ya como un trabajo. Cada día teníamos ensayos de 6 o 8 horas muy intensos. De esta forma hicimos nuestra música. La creamos entre todos, era una música muy de conjunto, todos aportábamos algo a las composiciones [...] era una época de reunirse, una manera comunitaria de componer* (Chano Domínguez en Díaz, 2018: 143).

Grabaron tres LPs: *Más allá de nuestras mentes diminutas* [Trova, 1978], *Noche abierta* [CBS, 1980] y *Canción de primavera* [CBS, 1981], haciendo converger en ellos el rock sinfónico, el jazz y el flamenco, fundamentalmente a partir del segundo disco cuando entró a formar parte del grupo J.A. Fernández Mariscal “Niño” y Gonzalo García-Pelayo como su productor. La banda incidirá en los melismas aflamencados y experimentará con los sonidos y ritmos latinos y del latin-jazz, en temas de largo desarrollo.

El grupo *Mezquita* (Córdoba, 1978-1986) se forma en Córdoba por Fernando “Randy” López (voz y bajo), José Rafa García Roso (voz y guitarra), Francisco López “Roscka” (teclados) y Rafael Zorrilla a la batería, posteriormente sustituido por Eduardo Viñolo. Su primer LP *Recuerdos de mi tierra* [Chapa Discos, 1979] es una propuesta de rock progresivo y rock sinfónico con ciertos toques flamencos, en el que se enfatiza de manera destacada el empleo de las guitarras eléctricas. Su segundo y último disco fue *Califas de rock* (1981), pero que quedaba sin continuidad ya que el grupo desaparece poco después, pasando algunos de sus miembros a incorporarse a un nuevo grupo, Medina Azahara.

Medina Azahara (Córdoba, 1978), en su origen llamados Retorno, surgen en 1978 en Córdoba y pocos meses después veían publicado su primer álbum, muestra de que para estas fechas el rock andaluz se encontraba en el cénit de su

producción y popularidad. Su propuesta musical parte de un rock progresivo y sinfónico que se va a ir aproximando paulatinamente al hard rock, pero en el que se introducen cadencias andaluzas (García Gallardo, 2014) y sonidos orientalizantes (García Peinazo, 2013). Fue en sus inicios integrada por la voz de Manuel Martínez, la guitarra de Miguel Galán, los teclados de Pablo Rabadán, la batería de Pepe Molina y el bajo de su hermano Manolo Molina.

Sus protagonistas indican que antes de ser Medina Azahara, cuando se hacían llamar Retorno, se produce en ellos un punto de inflexión al escuchar por primera vez el disco El Patio de Triana y expresan que, “*Era lo que nosotros habíamos estado haciendo en los ensayos, aunque no era exactamente lo que hacía Triana, pero se parecía. Y vimos que habían acertado en la fórmula. Así que empezamos a trabajar, empezamos a hacer canciones sobre esa base*” (Manuel Martínez en Díaz, 2018: 126). Desde que grabaran el primer LP con el tema “Paseando por la mezquita” en 1979 con la productora de Gonzalo García-Pelayo, han gozado de gran éxito y seguimiento, con más de veinte discos en el mercado y aún en activo actualmente, aunque con la variación de la mayoría de sus miembros, exceptuando a Manuel Martínez, la icónica y característica voz e imagen del grupo cordobés. La agrupación logró sobrevivir cuando a inicios de la década de 1980 el rock progresivo a nivel general y el rock andaluz a nivel particular sufrió un decaimiento, es entonces cuando la banda giró hacia un rock más duro y hacia un público mayoritariamente *heavy metal* que asistía mayoritariamente a sus conciertos, algo apreciable claramente a partir del quinto disco *Al-Hakim* (1989). Después publicarían temas como “Necesito respirar” (*Sin tiempo*, 1992), y muchos otros LPs que se convertían rápidamente en disco de oro o de platino. El grupo sigue en la actualidad llenando salas y auditorios, evidenciándose con ellos que el rock andaluz sigue contando con gran seguimiento en nuestros días.

Punto y aparte es la propuesta musical de Silvio Fernández Melgarejo (Sevilla, 1945-2001), tanto en solitario como en los distintos grupos que formó y en los que colaboró. Artista que, con gran creatividad y originalidad, fue uno de los primeros y únicos en fusionar el *swing* con los sonidos de la Semana Santa. Silvio, desde mediados de los años sesenta había formado parte de distintos grupos como batería y percusionista como Los Murciélagos, Los X-5 y Los Cinco Mercury, así como colaboraciones con Gong y con Smash. Y que, a mediados de los años setenta va a comenzar a cantar, sacando a partir de entonces cinco discos al mercado. Primero fue el grupo Silvio y Luzbel con *Al Este del Edén* (1980), posteriormente, Silvio y Barra Libre con *Barra Libre* (1984), en 1988 Silvio y Sacramento que será la época de mayor popularidad del artista con discos como *Fantasía Oriental*, *En Misa y Repicando* o *El Mito*, y por último Silvio con sus Diplomáticos con el Lp

*A Color To África from Manchester* (1999). Desarrolla su carrera musical principalmente entre Sevilla-Cádiz-Huelva y graba un total de cinco discos entre 1980 y 1999, en el que, con un estilo muy personal y particular, en él converge musicalmente el *rock and roll*, la música italiana y francesa de los años cincuenta y sesenta, y los sonidos propios de la Semana Santa como saetas y marchas procesionales, sumando a todo ello el empleo del multilingüismo, cantando en distintos idiomas a la vez. Propuesta que evidencia la diversidad y amplitud con la que se expresa el fenómeno que en el presente trabajo abordamos.

Tabletom (Málaga, 1976-1985). El grupo se forma en Málaga en 1976 por Roberto González (voz), Pedro Ramírez (guitarra), José Manuel Ramírez (flauta), Jesús Ortiz (bajo y violín), Javier Denis (saxo) y Paco Oliver (batería y percusión), siendo su primer disco *Mezclalina* (1980) producido por Ricardo Pachón. El grupo es incluido como parte del rock andaluz por distintos autores (Domínguez, 2002: 450; Clemente, 2006: 29; Díaz, 2018), aunque si bien sus propuestas musicales y estéticas “*se distanciaban de los grupos de la baja Andalucía [...] e ilustra las dificultades de homogeneización de una etiqueta por parte de la industria musical relacionada con el rock en Andalucía*” (García Peinazo, 2013: 306). Lo cierto es que compusieron temas con gran libertad incorporando el *jazz*, el *blues* y el rock progresivo al flamenco. Tras romper con su productora por falta de apoyo y promoción, en 1981 fundan la suya propia y editan el EP *Recuerdos del futuro* (1985). Ese mismo año se separan, para volver de nuevo en 1990 y grabar *Inoxidable* (1992), *La parte chungu* (1998), *Vivitos y coleando* (1996) con Raimundo Amador, *7.000 kilos* (2002) y *Sigamos en las nubes* (2008). El grupo siguió en activo y dando conciertos hasta el fallecimiento de Roberto en 2011.

#### ***IV.V Un nuevo flamenco: Lole y Manuel, El Lebrijano, Camarón y Enrique Morente***

Como ya apuntábamos anteriormente, el surgimiento del denominado “Nuevo flamenco”, “flamenco-rock”, o “rock gitano” entre los años setenta y ochenta del siglo XX, vienen a demostrar, por un lado, que el flamenco a pesar de ser relacionado tradicionalmente con la ortodoxia y el inmovilismo ciertamente nunca ha estado reñido con la innovación, y por otro, que el flamenco también se vio influido por las nuevas corrientes musicales que penetraban desde la década anterior y que ya han sido explicadas. Ese flamenco, que para los jóvenes del momento se asocia a la ortodoxia de la que huyen y a valores de generaciones pasadas con las que no se sienten identificados, se va a dotar ahora de una nueva significación en su unión con los sonidos del rock.

En *Andalucía en la música* (Gallardo y Herminia, 2014) los distintos autores profundizan en la manera en que “*las músicas de pasado son traducidas a los valores, inquietudes e intereses del presente, y que a su vez se reinventan con nuevos medios y formas, en diálogo permanente con otras músicas del mundo*” (García Peinazo, 2014: 160). Y en efecto, esto sucede en el flamenco por parte de algunos artistas que podemos enmarcar dentro del rock andaluz, pero que a su vez son punto de partida para una renovación de los lenguajes hasta ahora “tradicionales” del propio flamenco. A continuación, señalaremos los más destacados.

Lole y Manuel formaron pareja artística en el año 1973, habiéndose producido ya la disolución de Smash. Manuel Molina Jiménez nace en Ceuta en el seno de una familia gitana dedicada a la venta de encajes y que se trasladaba siendo niño a Triana, donde conoce a Dolores Montoya “Lole”, hija de Antonia Rodríguez Moreno “La Negra” cantaora y bailaora de procedencia argelina y de Juan Montoya, bailaor de la estirpe de los Montoya. De esta unión, que también lo era sentimental, resultó una propuesta musical tremendamente novedosa que bebía directamente del flamenco, pero con un nuevo lenguaje, lleno de matices diferentes con los que se produce una renovación expresiva.

*Nosotros somos gitanos, somos andaluces, y no sabemos hacer otra cosa que el flamenco, de todas maneras, somos unos gitanos que no tenemos muchos prejuicios y nos gusta la música de Janis Joplin, de The Beatles y The Rolling Stones, pero eso no quiere decir que nos vayamos a salir del flamenco puesto que esa es la manera de sentir nuestra* (Manuel Molina, 2018)<sup>61</sup>.

El dúo grabó un total de seis LPs, consiguiendo un gran éxito con todos ellos. En tres años graban los tres primeros de la mano de Ricardo Pachón como productor, *Nuevo Día* [Movieplay, 1975] *Pasaje del Agua* [CBS, 1976], *Lole y Manuel* [CBS, 1977], posteriormente su producción será más espaciada, *Al Alba con Alegría* [CBS, 1980] y *Casta* [CBS, 1984] producido este último por Gualberto García y en el que contaron con la colaboración de la orquesta de RTVE. Tras este disco el dúo se separa, para volver por última vez en *Alba Molina* [Virgin, 1994].

También ellos quisieron contar con el trabajo de Máximo Moreno para algunas de las portadas de sus discos y que este bien retrató a través de su objetivo fotográfico. La mayoría de sus discos recibieron muy buenas críticas por parte de la prensa especializada, tanto de los críticos más consagrados del mundo del flamenco como de la crítica más moderna y joven ajenos al mundo del flamen-

---

61. Documental “Nuevo Día” (2018). Dirigido por Alejandro García Salgado. Emitido en Canal Sur TV el 4 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=C4duFLYX2-s> (Consultado el 22 de diciembre de 2024).



co, principalmente destacan de todos ellos los tres primeros discos. La dulce y melódica voz de Lole y el temple a la guitarra flamenca de Manuel, con letras del poeta Juan Manuel Flores, son, en conjunto, un canto a la naturaleza, al amanecer, a la luz, al agua, a Sevilla y a Triana. Temas en los que el dúo conjuga palos del flamenco, principalmente bulerías, tangos y alegrías, con letras, ritmos y sonidos árabe-marroquíes.

*La familia de mi madre todos son gitanos, pero son nacidos en Casablanca, mis tíos cantaban todos en árabe y mi madre y mi tía fueron las primeras en cantar en árabe en La Feria de Sevilla, estaban allí la Fernanda, Caracol, y esas dos gitanas cantaban en árabe y bailaban, dentro del flamenco, pero lo metían ahí porque era algo suyo, se habían criado allí con ellos, entonces, me viene desde chica* (Dolores Montoya “Lole”, 2018)<sup>62</sup>

Lole y Manuel suponen un antes y un después en el flamenco, su propuesta musical es manifestada con una mayor frescura y expresada con gran poética, melodía y sencillez, contribuyendo con ello a que el flamenco se abriera a un público más amplio que el que tenía hasta entonces, que se desligara del carácter que lo había vinculado con lo antiguo y que adquiriera a partir de ellos un carácter diferente, renovador. A su vez, abrían el camino a otros artistas flamencos renovadores.

Juan Peña Fernández “El Lebrijano” (Lebrija, 1941-2016), aúna el legado de dos de las familias más importantes del flamenco, por vía materna María la Perrata, perteneciente a la familia cantaora de los Perrate de Utrera, y por vía paterna Bernardo, de la extensa familia de los Peña. Juan fue un profundo conocedor del canto “ortodoxo” pero a su vez destacable por su constante inquietud musical, con inclinación a la innovación y la fusión.

Ya atendimos a su participación en el tema “Behind the stars”, del segundo álbum de Smash *We come to Smash this Time* (1971). Además, con “La palabra de Dios a un gitano” Juan llevaba por primera vez el mundo sinfónico al flamenco. E iniciaba el encuentro musical entre el flamenco y la música andalusí en “Encuentros” (1985) y “Casablanca” (1998), uniéndose a la Orquesta Andalusí de Tánger. En esa apertura de la que hablamos, El Lebrijano fue el primer cantaor que llevó el flamenco al Teatro Real de Madrid en el año 1979. Partiendo de la ortodoxia flamenca que su familia le lega, se muestra en su propuesta abierto a nuevas formas y lenguajes musicales diferentes.

---

62. Documental “Nuevo Día” (2018). Dirigido por Alejandro García Salgado. Emitido en Canal Sur TV el 4 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=C4duFLYX2-s> (Consultado el 22 de diciembre de 2024).

Fue sin duda, el cantaor gitano José Monje Cruz, *Camarón de la Isla* (San Fernando, Cádiz, 1950-1992) quien abriría definitivamente el mundo flamenco a amplias esferas y nuevas audiencias. Genio indiscutible que supuso un antes y un después en la forma de entender el flamenco. Camarón era ya toda una institución en el mundo del flamenco cuando graba el disco *La Leyenda del Tiempo* [PolyGram, 1979], producido por Ricardo Pachón, y que supone una auténtica revolución al incluir sonoridades propias del *blues*, del *jazz* y del *rock* a lo que tradicionalmente era guitarra, voz y palmas, introduciendo por primera vez en un álbum flamenco arreglos de otros géneros. En este LP hay varias adaptaciones de poemas de Federico García Lorca<sup>63</sup> y la participación de distintos músicos de rock andaluz como de Manolo Rosa, Pepe Roca, Antonio Tacita, Manolo y Rafael Marineli, Gualberto, Kiko Veneno y los hermanos Rafael y Raimundo Amador, entre otros. En él vemos un repertorio de, bamberas en “La Leyenda del tiempo”, bulerías por soleá en el “Romance del Amargo”, letras y canciones populares andaluzas en “Homenaje a Federico” y en “La Tarara”, alegrías que se fusionan con melodías del *blues* en “Mi niña se fue a la mar”, rumbas en “Volando Voy”, alegrías en “Bahía de Cádiz”, bulerías en “Viejo Mundo” con letra de Omar Jayyan, y una nana con sitar de Gualberto la “Nana del caballo grande”. En suma, una gran innovación en su momento y tiempo.

Posteriormente, en 1981 publica el disco *Como el Agua* [Phillips, 1981] con Paco de Lucía y Tomatito, en 1989 graba entre Sevilla y Londres el disco *Soy gitano* [Phillips, 1989] con la Royal Philharmonic Orchestra y la colaboración de músicos como Vicente Amigo, Raimundo Amador o Toni Di Geraldo.

Camarón, abrió la llave del flamenco al ámbito internacional. La influencia que su obra deja es inasible, siendo base fundamental para multitud de grupos de diversa índole en su tiempo y en la actualidad. Y todo un revulsivo para el propio mundo del flamenco que se renueva con él desde dentro.

Si Camarón fue un innovador del flamenco en los años setenta, el granadino Enrique Morente (Granada, 1942-2010) supuso todo un hito con la publicación en 1996 del álbum *Omega* (El Europeo). Enrique había ya experimentado en anteriores trabajos uniendo su voz a los sonidos magrebíes, a los sonidos y notas del *jazz* o incluso en colaboración con un coro de músicos búlgaros, por tanto, situándose musicalmente ya en esa búsqueda de nuevos encuentros sonoros con el flamenco.

En *Omega* será el grupo de rock Lagartija Nick el que colabore con Enrique, y en el que empleará letras de Federico García Lorca, versionará temas del cantante

---

63. Textos en su mayoría procedentes de la obra teatral “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca (1931) y adaptados por Ricardo Pachón.

canadiense Leonard Cohen, y contará con la participación de distintos artistas flamencos, caso del guitarrista Vicente Amigo.

*En el flamenco, si partes de cero empiezas a hacer “canciones” y todo lo más que puedes realizar son unos ritmos flamencos más o menos; si no conoces lo anterior, partes de cero. Y, por otra parte, si te dedicas a reproducir lo que ya está grabado en los discos de pizarra, no avanzas nada, porque no lo vas a ejecutar mejor que lo hicieron ellos<sup>64</sup>.*

#### **IV.VI El “blues gitano” de Veneno y Pata Negra**

José María López Sanfeliu “Kiko Veneno” nacido en Figueras y criado en Cádiz, siendo un niño se trasladaba a vivir a Sevilla. Con apenas veinte años a principios de los setenta viajaba a Estados Unidos atraído por el fenómeno hippie y allí entraba en contacto con el blues americano con el que queda realmente impactado (Clemente, 1996). De vuelta en Sevilla, en el año 1975 conoce a los hermanos Rafael y Raimundo Amador de 16 y 17 años respectivamente, criados en el barrio de Triana, surgiendo en el encuentro de los tres el grupo Veneno (Sevilla, 1977-1978). Dos años después, publican su primer y único disco *Veneno* [CBS, 1977], producido por Ricardo Pachón, y en el que partiendo del flamenco van transitando por el rock, el *jazz*, lo progresivo y fundamentalmente por el *blues*, de donde adoptan su mayor influencia foránea. Pero el disco no tuvo gran repercusión ni las ventas que el grupo esperaba, y en el año 1978 la banda se disuelve, Rafael y Raimundo iniciarán Pata Negra, aunque volverán a reunirse para colaborar en el disco *La Leyenda del Tiempo* de Camarón.

Pata Negra (Sevilla, 1978-1988), formación que para algunos autores encarna a la perfección la denominación de “rock gitano” (Méndez, 2008, 2015) en relación con el carácter fronterizo que en ellos se une. Raimundo y Rafael Amador, pertenecientes a una familia de guitarristas flamencos, criados en Triana y desplazados al Polígono Sur, proponen un estilo en el que converge el rock, el *jazz* y el *blues* con uno de los palos más característicos del cante gitano, la bulería, y que ellos mismos denominan como “blueslería”, de la conjunción entre ambos. Los hermanos, tremendamente influidos por guitarristas como Jimi Hendrix, Django Reinhardt o Paco de Lucía, entre otros, profundizan en los bordes de la experimentación y de la fusión de estilos. Discos como *Pata Negra* [Mercury, 1981], *Rock gitano* [Mercury, 1983], *Guitarras Callejeras* [Nuevos Medios, 1986] o *Blues de la Frontera* [Nuevos Medios, 1987] son, en suma, fruto y reflejo de su forma de

---

64. MORENTE, Enrique, en BERLANGA, M.: “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y al nuevo flamenco. Trans Iberia”. *Revista Transcultural de Música*. 2011.

entender la música y la vida, el gusto de la creación a partir de la improvisación y del diálogo mutuo. Finalmente, en 1988 cada uno seguirá su propio camino por separado, Rafael graba dos discos sin Raimundo y este último continúa su carrera en solitario llegando a actuar con BB King y participar en discos con artistas de talla internacional como Carlos Santana.

Con todo, a finales de la década de 1970, Andalucía contaba con la formación de varias decenas de grupos de rock andaluz como fruto y resultado de todos los puentes que se tendieron entre las distintas músicas y culturas en un contexto de apertura, de cambio y efervescencia, en una retroalimentación común, en constante colaboración de sus miembros y partiendo de un acervo propio y particular creándose toda una renovación de los lenguajes expresivo-musicales. En Sevilla grupos como Alameda, Altozano, Aljarafe, Cal, Goma, Gong, Green Piano, Nuevos Tiempos, Smash, Storm, Triana, Veneno o Zaguán, entre otros muchos; así mismo, en la provincia de Cádiz, grupos como Caí, Baco, Drago, Mantra, Imán Califato Independiente, Címbalo o Sándalo, entre otros tantos; en Córdoba al menos una docena de grupos como Arábiga, El Origen, Estoques, Expresión, Leyenda, Hijos de Leyenda, Medina Azahara, Mezquita, Sefarad o Paseando por la Mezquita; en Huelva grupos célebres como Tartessos o Barbacoa; en Granada formaciones como Andújar, Dofus, Janus, Sahid o Zona; en Málaga Nacar, Sin Rencor o Tabletom; en Jaén Abadí, Alhambra, Zahorí; y en Almería Cal y canto o Los Puntos.

Siendo, como hemos visto, el periodo comprendido entre 1975 y 1979 el momento de mayor auge del rock andaluz, tanto en la producción de discos como en el surgimiento de nuevos grupos, siendo, el más destacado el año 1979, en el que más conciertos se ofreció y más discos se produjeron. No obstante, de manera llamativa, a comienzos de 1980 se va a producir su rápido decaimiento.

## **V. ¿Declive? del rock andaluz y aparición de “La Movida Madrileña”**

Observamos que a comienzos de la década de 1980 se produce un acusado y llamativo descenso en la producción<sup>65</sup> de discos de rock andaluz, así como una evidente disminución en la proliferación de grupos y de su presencia en festivales, conciertos y medios de comunicación (Del Val, 2014). Poco después de que Triana fuera disco de oro con Sombra y Luz (1979) la crítica musical madrileña empieza a hablar en pasado del rock progresivo y “de raíces”, poniendo ahora el foco en otros movimientos que desde finales de los años setenta surgían en Madrid influidos por el punk inglés, produciéndose un debilitamiento significativo del rock andaluz que

---

65. Si 1979 finalizaba con la edición de 36 discos de rock andaluz, en 1980 descendía a 33, un año después, en 1981 disminuía a 21 discos editados, y ya en el año 1982 la producción del rock andaluz se desploma significativamente y ya no se recupera su producción.

pasa a ser considerado “provinciano” a favor de otras propuestas defendidas como “cosmopolitas” (Val Ripollés, 2017).

Si bien el rock andaluz sufrió en estos años irreparables pérdidas, primero de Julio Matito (1979) y posteriormente de Jesús de la Rosa (1983) símbolo del grupo insigne y que dejaba incompleta la piedra angular del fenómeno, lo cierto es, que la aparición de “La movida madrileña”<sup>66</sup> que “*irrumpe con fuerza en aquellos años como antítesis al estilo del rock progresivo*” (Delis, 2015: 93) es señalada como uno de los principales motivos que contribuyeron al declive del rock andaluz, y siendo más precisos, a la atención que ésta va a recibir por parte de la crítica y de los medios de comunicación del momento (Fouce, 2006), especialmente desde Madrid, y fundamentalmente por parte de Jesús Ordovás, crítico musical que en multitud de ocasiones había manifestado su oposición al rock progresivo y que, de los grupos de rock andaluz expresaba: “*Nos salieron conceptuosos. Empezaron a abstraerse de tal manera que acabaron dando conciertos a la usanza decimonónica y nos salieron conceptistas, concertistas, universalistas, abstractos*”<sup>67</sup> (Jesús Ordovás, 1975, en Del Val, 2014: 186).

En este sentido autores como Héctor Fouce señalan ese rechazo que se produce en este momento al virtuosismo musical que caracterizaba al rock andaluz y progresivo: “*El elemento que unifica las culturas musicales de La Movida es el rechazo tanto del virtuosismo musical como del intelectualismo*” (Fouce, 2002: 59). Algo, que por otro lado hace que la Movida sea considerada para algunos críticos musicales más un movimiento estético y de divertimento que verdadera propuesta musical (Gómez-Font, 1978; 2011), es el caso del crítico Vicente Romero “Mariskal” que refiere así al grupo Kaka de Luxe: “*Tocando eran un desastre, eso sí, tenían mucha gracia, que era lo que le había venido faltando al rock español en los últimos años. Como espectáculo circense musical me parecieron geniales, como grupo en lo musical lamentable*” (Romero, 2010: 70).

La propia Alaska, icono del movimiento, en una entrevista realizada por Jordi Beltrán para la revista *Vibraciones* deja claras sus intenciones y propósitos musicales:

---

66. El término “movida madrileña” según publica la revista *Dezine*, nº 5. pp. 42-47 en el año 1980, fue empleado por primera vez por el crítico musical Ángel Casas, aunque, según otros autores apuntan (Fernán del Val, 2014: 230) pudo realmente ser el crítico madrileño Jesús Ordovás el primero en publicar el término en su columna “movidas poprockeras” de la revista *Sal Común* (1980).

67. ORDOVÁS, Jesús (1975). “¿Qué pasó con el rock?”. Disco Exprés, nº 355. Pp. 3, En: Del Val, Fernán del: “Rockerros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014.



*No me interesa en absoluto hacer una música para que la gente se caiga de culo. Me importa un bledo, lo que me parece interesante es hacer música divertida, cosas más o menos originales, qué manía hay con eso de que todos han de ser muy buenos y hacer virguerías. Lo más importante es el show, el espectáculo, la diversión [...] No nos preocupa lo más mínimo poner en una canción textos que hablen de lo que la gente vive cada día. Eso es la pera de aburrido, es lo que ya sabe todo el mundo*<sup>68</sup> (Del Val, 2014: 235).

Los grupos de La Movida, apoyados por instituciones y formaciones políticas se convierten en símbolo de la idea de “modernidad cultural” construida y proyectada en la Transición (García Peinazo), no solo captaron la atención de los medios de comunicación sino también del mercado. Discográficas y promotores se centraron en las escenas musicales que comienzan a desarrollarse en Madrid y Barcelona, ya que estas ciudades monopolizaban entonces las compañías y sellos discográficos, frente a una Andalucía que no contaba con una infraestructura musical sólida, y aunque grupos como Triana, Alameda o Gualberto, continuaron con mucho esfuerzo editando nuevos trabajos, y otros como Medina Azahara giran hacia un rock más duro como vimos, la gran mayoría se disolvieron ante la falta de apoyo.

Con relación a esto, autores como Alejandro Copete, 2013 apuntan que el decaimiento del rock andaluz vino dado por el cese de apoyo de algunas formaciones políticas que, si bien unos años antes habían promocionado a estos grupos para proyectarse en una imagen de modernidad con la que querían vincularse en un uso propagandístico, una vez conseguidos sus objetivos enmarcados en las primeras elecciones democráticas (1978) y la obtención de la Autonomía de Andalucía (1981) dejaron de apoyarlos.

Así, a comienzos de la década de 1980 se producía un fuerte declive no sólo del rock andaluz sino de toda la producción de rock progresivo español (Delis, 2015), entrando también en claro descenso el “rock layetano” que había contado con grupos como Iceberg, Companyía Eléctrica Dharma, Máquina o Granada (Del Val, 2014) o el “rock canario” de *Ciclos* (Delis, 2015), abriéndose paso ahora el “rock bronca” de Ñu o Asfalto, el *heavy*, la *Nueva Ola* con Kaka de Luxe o Nacha Pop, Alaska y Los Pegamoides o Radio Futura entre otros. El crítico musical Diego Manrique lo resume muy acertadamente de la siguiente manera:

---

68. Entrevista a Alaska y Los Pegamoides por Beltrán, Jordi (1981). “Blandi-blub”. Vibraciones, nº 82. Pp. 11, En: DEL VAL, Fernán del: “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014, Pág. 235

*Quizá lo ocurrido a partir de 1977 haya sido demasiado brusco para el aficionado medio que durante años fue adquiriendo una cultura rockera gracias a las revistas y las FMs que difundían las teorías “progresivas” del rock: la creación como avance en busca de nuevos sonidos, el imperio de la habilidad manual de los instrumentistas, el desprecio por las formas simples, las delicias de la marginalidad cultural [...] Y se encuentra ahora altamente desconcertado. Los críticos que leía hace dos o tres años hablando largo y tendido sobre Génesis, Pink Floyd y Frank Zappa resulta que se han pasado al pop de vanguardia, del Rock-Arte se ha pasado al rock-Entretenimiento y el creyente de ayer se considera estafado, traicionado, engañado. Así que la escena rock se ha escindido una vez más. Qué pena: siempre es un poco triste ver a gente que se queda colgada de un ideario periclitado. Pasado de moda. ¿Tendremos la culpa los comentaristas y disk-jockeys? Mea culpa, pero ¿qué le puedo hacer? [...] sigue sin preocuparme el que Alaska y los Pegamoides no dominen demasiado sus instrumentos. Lo siento, soy así<sup>69</sup>.*

A mediados de la década de 1980 el rock andaluz se encuentra ya enormemente debilitado en el panorama nacional, no obstante, su vigencia y legado continuará en el territorio andaluz, y se plasmará en nuevos intentos de recuperación que ampliaremos en el siguiente y último capítulo de este trabajo y que vienen a reseñar su importancia en la actualidad en sus nuevos significados.

## **VI. Legado, vigencia e intentos de recuperación del rock andaluz**

El repentino descenso y abrupto vaciamiento del rock progresivo y andaluz de la escena musical española, que se producía a comienzos de la década de 1980, provocaba que la demanda de un gran público aún existente no fuera satisfecha, formándose una cierta nostalgia que, por otro lado, se intentará paliar con la aparición de múltiples asociaciones, radios, sitios webs, festivales y bandas tributo entre otros. Esto contribuirá a que a partir de la década de 1990 se produzcan una serie de hitos relevantes en un intento de recuperación del rock andaluz por parte de las instituciones, y que conducirá hasta la actualidad en una resignificación del género siendo este considerado y reconocido como referente cultural relevante de nuestro tiempo y desde el 2016 incluido en el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria andaluza.

Por tanto, hay que destacar el trabajo realizado por distintas asociaciones que manifiestan su compromiso en la recuperación y difusión del rock andaluz, como es el caso de la asociación cordobesa *Abuela Rock* y la asociación gaditana

---

69. MANRIQUE, Diego A. “El nuevo cisma”. *Vibraciones*, nº 69, 1980, Pág. 8.

*Arabian Rock*, que vienen realizando de manera continuada distintas iniciativas para tales fines. Así como también es reseñable la abundante presencia de blogs y páginas webs frecuentadas por multitud de seguidores que colaboran en ellas realizando una importante labor de apoyo al rock andaluz. Hay que destacar aquí el gran número de seguidores con los que cuenta el rock andaluz que desde su surgimiento continúa hasta nuestros días.

Uno de los primeros hitos de intento de recuperación e impulso del rock andaluz por parte de las instituciones culturales se produce en la Expo 92 de Sevilla, celebrada del 20 de abril al 12 octubre del año 1992. La Exposición Universal contó con centenares de actuaciones musicales como la de El Lebrijano, Enrique Morente o Camarón de la Isla, programándose a su vez un recital de rock andaluz bajo el amparo del proyecto “Rock Andaluz, ayer y hoy” del que Manuel Imán fue director, volviendo a unir a muchos de los protagonistas como Medina Azahara, Tabletom, Gualberto o Alameda, y que posteriormente giraría por todas las provincias andaluzas con notable éxito y seguimiento.

Un nuevo intento acontecía en el año 2004, con el espectáculo “Balada, el sueño de un poeta cordobés”, que aunaba el rock andaluz y sinfónico con la danza española y el ballet clásico, situándose su relato y desarrollo en el pasado omeya de la ciudad, y en el que participaron Miguel Galán, guitarrista de Medina Azahara, y los bailarines Aida Gómez e Igor Yedra, bajo la dirección artística de Javier García-Pelayo, pero tras su estreno en Córdoba el proyecto quedó como algo anecdótico y sin continuidad.

Distintas Bienales de Flamenco de Sevilla han incluido en su programación espectáculos de rock andaluz, destacando la celebrada en el año 2008 que reunía en el Auditorio Rocío Jurado a Imán, Guadalquivir, Caí, Pata Negra, Tabletom, Lole y Manuel o Alameda, hasta la última y más reciente que ha tenido lugar en la Bienal celebrada en 2020 con el recital “Duende eléctrico” de Gualberto García.

Mesas redondas, debates y foros académicos, han dedicado en su programación espacios al rock andaluz, como el organizado por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) en octubre de 2019, enmarcado en la cuarta edición de “*Bookstock*” con la colaboración del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Así como el realizado en febrero de 2020 en la sede de la Fundación Caja Rural del Sur en Sevilla, que acogía una mesa redonda sobre el origen y el legado del Rock Andaluz formando parte de un gran homenaje a Pepe Roca, voz de Alameda y que contó con la participación de distintos artistas y la Real Orquesta

Sinfónica de Sevilla bajo el título “*Una noche de rock desesperada*” organizado por Manuel Barbizón.

También la formación de nuevos grupos que parten del rock andaluz para sus propuestas musicales no ha cesado en todo el territorio español, no solo durante el último tercio del siglo XX sino también en las dos décadas ya transcurridas del siglo XXI. El grupo lucentino “Sefarad”, del que surgirá “Arábiga”, la banda de Casariche “Calle Silvio”, los madrileños “Leyenda”, los malagueños “Sin rencor”, los grupos gaditanos “Omin” del Puerto de Santa María, “Onza” de Jerez de la Frontera, o recientes formaciones como el grupo Derby Motoreta’s Burrito Kachimba, son algunos de los que vienen a tomar el relevo de un legado que sigue vigente y que cuenta con un amplio seguimiento.

Por otro lado, y ya para finalizar, cabe destacar que desde el año 2016 el rock andaluz forma parte del currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía, al ser este, según se indica en el Decreto publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía en su artículo 3, importante referente cultural de nuestro tiempo y elemento integrador del patrimonio cultural andaluz, junto al flamenco y la copla:

*Distinguimos, por otra parte, otros géneros de música andaluza como son la copla, el rock andaluz y la música urbana actual hecha desde Andalucía, como referentes culturales importantes de nuestro tiempo y que por su relevancia deben ser incluidos para su estudio, como elemento integrador de nuestro patrimonio cultural andaluz*<sup>70</sup> (BOJA n. 144 de 28/07/2016).

Por tanto, el rock andaluz en la actualidad es considerado elemento relevante de nuestra cultura y tiene la importancia y vigencia en la actualidad para ser transmitido a las nuevas generaciones. En este sentido, se podría ampliar su estudio en futuras investigaciones en sus dimensiones educativa y patrimonial.

## **Conclusiones**

El Rock andaluz es un fenómeno complejo, ante el que no es posible hacer una clasificación cerrada y unidireccional dado el amplio espectro de manifestaciones con las que se expresa, pero sí hemos podido señalar elementos concomitantes y similitudes sonoras, artísticas, estilísticas y culturales que lo configuran como arte propio y diferencial. Como fenómeno multidimensional, la renovación de los lenguajes expresivos que propone en rock andaluz no sólo se produce en el

---

70. Publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. Boletín número 144 de 28/07/2016. Artículo 3. Otras disposiciones. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2016/144/18> (Consultado el 28 de diciembre de 2024).

plano sonoro-musical, sino que también se traduce al plano estético, artístico, político y cultural con la creación de una determinada forma de expresar que refleja el cambio de una época, que transicionaba hacia un cambio de régimen político, de reclamación de derechos, libertades y conformación de Autonomías. La consolidación del Rock andaluz dada por la industria discografía, la prensa y la crítica musical se produce en su lustro dorado 1975-1979 con grupos como Triana como máximo exponente, pero al menos una década antes ya se había comenzado a fraguar el camino que transitaron grupos precursores anteriores a estas fechas de máximo auge y “oficialidad” y que hemos señalado en este trabajo. Además, hemos visto cómo curiosamente, en el momento de mayor auge, seguimiento y venta de discos comienza su declive con gran celeridad, en este sentido, hemos analizado que no fue su agotamiento como fenómeno lo que lo motivó, sino el rotundo apoyo que la industria discografía, las emisoras de radios, la televisión, la prensa y la crítica musical dieron a “La Movida Madrileña” a principios de los años ochenta, quedándose éstos sin apoyo ni infraestructura que les diera soporte. No obstante, hemos comprobado que el rock andaluz continuó su recorrido en Andalucía y sigue teniendo vigencia en la actualidad, no sólo por la formación de nuevos grupos musicales -de manera continua- hasta nuestros días, sino además, porque desde 2016 forme parte del currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía por ser “importante referente cultural de nuestro tiempo y elemento integrador del patrimonio cultural andaluz, junto al flamenco y la copla”, por tanto vemos la continuidad del rock andaluz que continúa resignificándose y es recuperado en la conformación del patrimonio simbólico andaluz como representación de integración en una metáfora de convivencia entre culturas como señala el Boletín de la Junta de Andalucía que lo incluye para su estudio en la Educación Secundaria. Haciéndose así susceptible de ser estudiado en una nueva dimensión identitaria y patrimonial.



## BIBLIOGRAFÍA

Burgos A.: “Diccionario del léxico del rrollo”; en Revista Triunfo, Madrid, 22 de octubre de 1977.

Clemente Gavilán, L.: *Historia del rock sevillano*, Sevilla, Máquina del Sur. 1996.

Clemente Gavilán, L.: *Triana. La Historia*. Editorial: 27 PAC. Sevilla. 1997.

Clemente Gavilán, L.: *Rock andaluz. Una Discografía*. Ayuntamiento de Montilla, Sevilla, Asociación Cultural La Abuela Rock. 2006.

Clemente, L.: “Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

Copete Holgado A.: “La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política”. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2013

Cruces Roldán, C.: *Flamenco: Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Instituto Andaluz del Flamenco. Universidad de Sevilla, 2017.

Delgado Gómez-Escalonilla, L.: Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953. Cuadernos de Historia Contemporánea, nº 25, 2003. pp: 35-59

Delis Gómez, G.: *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarios y Ciclos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2015.

Del Val Ripollés, F.: “Los tiempos están cambiando: música y política en la Transición española”. *Revista Transversales* nº 14, 2009.

Del Val Ripollés, F.: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. *Revista de Estudios de Juventud*, nº 95, 2011.

Del Val Ripollés, F.: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2014. Publicado en 2017:

Del Val Ripollés, F.: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Datautor/Fundación SGAE. 2017.

Del Val, Fernán; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín. “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 145, 2014.

Díaz Pérez I.: *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*. Almuzara, 2018.

Feito A.: “Gualberto: la vida y el dolor”; en *Revista Triunfo*, Madrid, 10 de mayo de 1975.

Fouce Rodríguez, H.: “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*” Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2002.

Fouce Rodríguez, H.: “De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española”. *Arizona Journal of Cultural Studies*, Vol. 13. 2009.

García Gallardo, F.J.; Arredondo Pérez H. (2014). La música de Andalucía. Un jardín cultural, una comunidad imaginada. En García Gallardo, F. J. y Arredondo Pérez, H. (coords.) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014.

García Peinazo, D.: “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”, *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Cascavel-Paraná: Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná-UNIOESTE, 2013.

García Peinazo, D.: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”. *Musiker: Cuadernos de Música*, nº 20, 2013.

García Peinazo, D.: “Rock andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)”, Marín J, Gan G, Torres E, Ramos P, (eds.): *Musicología Global, Musicología Local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

García Peinazo, D.: *Rock Andaluz: Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Colección Estudios C-30. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.

García Peinazo, D.: “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista andaluza de Ciencias Sociales*, nº 18, 2019.

García Salueña, E.: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 18, Madrid, 2009.

García Salueña, E.: *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Editorial: Norte Sur Discos. 2017.

González F.: “Rota, Go Home!”; en Revista Triunfo, Madrid, 10 de septiembre de 1977.

Gillet, Charlie: *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook. 2008.

Iglesias, Gervasio. “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental. Sevilla: La Zanfoña Producciones y Motion Pictures. 2003.

Méndez Rubio, A.: “El rock gitano y los límites de la españolidad”, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Salamanca: Sibe-Obra Caja Duero, 2008.

Méndez Rubio, A.: “Rock, subalternidad, nación. El caso del rock gitano en la Transición española”. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, nº 10, 2015.

Moore Allan F.: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Moore Allan F.: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, nº 2, 2002.

Mora, K. y Viñuela, E. (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida-Alicante, 2013.

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

Ortega Rubio, A. “Poema del cante jondo”, Documental. Sevilla, 2010. 41 min.

Piñeiro Blanca, J.: “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, en *Revista del CEHGR*, nº 25, 2013.

Redero San Román, M.: *Transición a la democracia y poder político en la España postfranquista (1975-1978)*, Salamanca, 1993.

Redero San Román, M.: “Apuntes para una interpretación de la transición política en España”. *Ayer*, nº 36, 1999.

Regev, Motti.: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, vol. 1, nº 3, 2007.

Regev, Motti.: “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”. *Cambridge Polity*, 2013.

Rodríguez Clavo, E.: “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock”, *Anales de historia del arte*, nº Extra-1, 2013.

Roszak Theodore: *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Editorial Kairós. Barcelona. 1981.

Sánchez E. y Castro J.: *Olé, Beatles! Conciertos de 1965 beatlemania española fonografía*. Pagés Editors. Arts Gráficas Bobalá, Lleida, 1994.

Sierra i Fabra J.: “Canet rock. La más impresionante concentración de nuestro pop”. *Disco Exprés*, nº 337. 1975. Pp. 8-9.

Tusell, J.: “La transición política: Un planteamiento metodológico y algunas cuestiones decisivas”, en Tusell J. y Soto A. (eds.), *Historia de la transición 1975-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Vélez J.: “Diego del Gastor”; en *Revista Triunfo*, Madrid, 07 de septiembre de 1974.

Vila, P.: “La historia del rock en España: la complejidad de un rock nacional en una nación más que compleja”. *Revista De Musicología*, vol. 38, nº 2, 2015.

Vogel, A.: *Bikinis, Fútbol & Rock and Roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Akal. 2017?

Zagalaz, J.: “Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968)” *Revista de investigación sobre el Flamenco La madrugá* nº 13, 2016.