

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 10
DICIEMBRE DE 2024
ISSN 2530-9536
[pp. 55-123]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.02

ROCK CON RAÍCES. UNA APROXIMACIÓN A LA REVOLUCIÓN MUSICAL EN LA ANDALUCÍA DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN.

ROOTS ROCK. AN APPROACH TO THE MUSICAL REVOLUTION IN ANDALUSIA OF LATE FRANQUISM AND THE SPANISH TRANSITION TO DEMOCRACY.

Alicia Lucena Martínez.
Universidad de Sevilla.

Resumen

En este texto se pretende hacer una aproximación a la música denominada “con raíces” surgida en Andalucía. Se partirá de las primeras rupturas del paradigma musical imperante en los años sesenta en España, siguiendo de cerca la evolución de la fusión musical de lo autóctono con lo alóctono, dedicándole una especial atención a Triana como grupo canónico, hasta terminar en el año 1982 como fin de la denominada Transición española. Para una correcta comprensión de este particular fenómeno se realizará una amplia introducción que pretende esclarecer la problemática de la terminología de este género musical, el contexto en el que nace, el panorama contracultural en la ciudad clave en el origen del mismo, Sevilla, así como los cambios en la música popular a nivel internacional durante los años sesenta que llegaron a España y cambiaron el panorama musical para siempre. Con la aproximación al rock andaluz o rock *con raíces* se busca poner en valor el fenómeno, al igual que el papel de la comunidad autónoma de Andalucía en un momento crucial en la historia de la música española del siglo XX.

Palabras clave: rock andaluz, rock con raíces, flamenco, rock progresivo, fusión

musical, contracultura.

Abstract

This text aims to make an approach to the music called “with roots” that emerged in Andalusia. Starting from the first ruptures of the musical paradigm prevailing in the sixties in Spain, we will be closely following the evolution of the musical fusion of the autochthonous with the allochthonous, dedicating special attention to Triana as a canonical group, to finally end up in 1982, considered the end of the so-called Spanish Transition. For a further understanding of this particular phenomenon, a wide introduction will be made with the purpose of clarifying the problems with the terminology of this musical genre, the context in which it was born, the countercultural panorama in the key city in its origin, Seville, as well as the changes in popular music that took place internationally during the sixties that reached Spain and changed the musical landscape forever. With the approximation to Andalusian rock or rock *with roots*, we seek to highlight the phenomenon, as well as the role of the autonomous community of Andalusia at a crucial moment in the history of Spanish music of the 20th century.

Key words: Andalusian Rock; Rock with Roots; Flamenco; Progressive Rock; Musical Fusion; Counterculture.

1. Introducción.

a. Rock andaluz o rock con raíces: la problemática de la terminología.

El término *rock andaluz*, tal y como es usado hoy en día, puede prestarse a una cierta confusión, puesto que no se refiere a la música rock hecha en Andalucía, sino que engloba un movimiento musical concreto, que se produce en dicha comunidad autónoma. Hace alusión, por tanto, a un género musical originado en Andalucía en la década de 1970, caracterizado por la fusión de las formas del rock internacional que se venía practicando desde el último tercio los años sesenta (rock progresivo, psicodélico y sinfónico principalmente) con la música andaluza tradicional, sobre todo el flamenco, y elementos propios de dicha cultura, como sería el acento y el imaginario de la poesía y la canción flamenca. Sin embargo, se puede rastrear el origen del mencionado estilo musical en los años finales de la década de los sesenta.

La etiqueta de *rock andaluz*, a pesar de ser la más popular y utilizada para referirse a este estilo musical y a sus exponentes, como es habitual en la Historia del Arte, fue acuñada a posteriori de mano de los críticos, musicales en este caso. Es todavía hoy una cuestión en debate por parte de los propios entendidos en el tema, como el productor musical Gonzalo García-Pelayo, que prefiere denominarlo “rock

con raíces”¹, insertando este estilo dentro de un movimiento que tendría lugar en diferentes partes de España. Es lo que se ha llamado “discursos con raíces”², y que hace referencia a uno de los caminos de la experimentación musical en la España de los años sesenta y setenta, abrazados todos ellos por el calificativo de “música progresiva”³. La música “con raíces” de la que hablan los abanderados del género consiste en la hibridación producida entre el rock y sus nuevos subgéneros que nacen a finales de los años sesenta, al calor del movimiento hippie y la psicodelia, con atributos, tanto musicales como culturales, propios de un determinado lugar de origen.

En España, este fenómeno se concentra principalmente en dos lugares: Cataluña, donde se produce el denominado *rock layetano*; y Andalucía, con el *rock andaluz*. A pesar de ser estos los dos focos principales de la música con raíces, por su alto desarrollo y popularidad, durante toda la década, se encuentran ejemplos de ese encuentro entre lo autóctono y lo foráneo de manera más aislada en otras partes del país, a través de bandas como Ibio, cántabra; Asturcón, asturiana; o Itoiz, vasca⁴.

Desde su nacimiento, el rock andaluz tuvo un gran impacto en la cultura musical española y se convirtió en un importante movimiento contracultural en la España de la Transición. Entre los grupos más destacados del rock andaluz podemos citar a Triana, Alameda, Imán Califato Independiente y Medina Azahara.

b. Contexto económico, social, político y cultural en el que nació el rock andaluz: el Segundo Franquismo en España (1959-1975).

“La música, como todo arte, no evoluciona en el vacío, sino en una relación directa con el elemento social, político y económico en que esta es creada, forma parte del medio ambiente y la música de los años 70 será una música de locura y de crispación, la música del espacio y quizás la música de la aniquilación”⁵ (Solé i Sardà, 1974: 11).

Entre 1959 y 1975 se asistió a una etapa en la Historia de España que recibe el nombre de *Segundo Franquismo*, siendo esta la última etapa del Régimen Franquista. Se caracterizó por dos cambios sustanciales: el crecimiento económico

1. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

2. García Salueña, 2013: 32.

3. García Salueña, 2013: 32.

4. García Salueña, 2013: 34.

5. Solé i Sardà, 1974: 11.

y la transformación social. Estos cambios abrieron la puerta al cambio político, que apareció entonces como una posibilidad⁶.

En cuanto a la economía, para atajar el problema del atraso económico y el aislamiento del mercado español, el gobierno pretendía cambiar la política económica, llevando a cabo una liberalización parcial. Tras una serie de medidas previas, estas intenciones se formalizaron en el *Plan de Estabilización*⁷, aprobado mediante el Decreto de Nueva Ordenación Económica del 21 de julio de 1959. Este plan consistió en una serie de medidas económicas que buscaban la estabilización y liberalización de la economía española. Dichas medidas surtieron efecto, produciéndose un crecimiento intenso de la economía (por lo que esta etapa también se conoce como *desarrollismo*). Esta situación se prolongó hasta la llegada de la crisis mundial desde 1972, cuyos factores revirtieron en el país con gran intensidad⁸.

Las transformaciones sociales, por otra parte, pueden resumirse en dos fenómenos: la intensificación del fenómeno urbanizador y la variación en la estructura de clases, surgiendo una nueva clase media a favor del cambio político⁹. El nivel de vida de los españoles mejoró, sin embargo, se mantuvieron las desigualdades sociales y de renta, problema que el gobierno no afrontó con las debidas reformas estructurales¹⁰.

Este fue un momento de cambio en el Régimen también en cuanto a lo político. Se produjeron divisiones en las tradicionales “familias” políticas franquistas¹¹, relacionadas con la pretensión de institucionalización del Régimen. Dentro de estas familias se generó una tensión creciente entre el nacional-sindicalismo, encarnado sobre todo en las figuras de Fraga, Castiella y Solís; y el sector *tecnócrata*, comandado por Carrero Blanco y López Rodó. La mayoría de los nuevos ministros tendían a alinearse con Carrero, quien finalmente fue nombrado vicepresidente en septiembre de 1967¹².

Los progresos logrados por los sindicalistas junto a las discrepancias dentro del propio gobierno llevaron a una tensión creciente que culmina con el caso MATESA, un fraude político-económico, que acabó siendo el causante directo de

6. Mateos / Soto, 2006: 2.

7. Mateos / Soto, 2006: 3.

8. Mateos / Soto, 2006: 13.

9. Mateos / Soto, 2006: 15.

10. Mateos / Soto, 2006: 15.

11. Mateos / Soto, 2006: 29.

12. Mateos / Soto, 2006: 31.

la crisis de octubre de 1969¹³. Esta crisis se resolvió con la salida de los ministros más contrarios a los tecnócratas (Castiella, Fraga y Solís), constituyéndose un grupo de gobierno de un carácter más uniforme.

El desgaste político del Régimen y físico del propio Franco, las crecientes tensiones internas y el fortalecimiento de la oposición hicieron que, entre 1969 y 1975, el Franquismo entrase en una notable crisis. Esta etapa estuvo protagonizada por el almirante Carrero Blanco, que encabezaba la nueva formación de gobierno y se convirtió en presidente en junio de 1973¹⁴. Sin embargo, el 20 de noviembre, Carrero fue asesinado en un atentado de promovido por la organización terrorista ETA¹⁵. A raíz de dicho crimen, entre enero de 1974 y julio de 1975¹⁶, se constituyó un nuevo gobierno en España, el de Carlos Arias Navarro, caracterizado por la indefinición en la acción del mismo.

Como se ha mencionado previamente, el papel de la oposición al Régimen en el debilitamiento del Régimen es crucial, siendo su principal tarea el desarrollo de una cultura democrática¹⁷. Se fortaleció fundamentalmente a través del surgimiento de nuevos grupos opositores, tendentes ideológicamente a la denominada “nueva izquierda”, como el Frente de Liberación Popular¹⁸. En conjunto, la oposición se hizo moderada, y sus principales acciones estuvieron vinculadas con los movimientos sociales, así como las huelgas y manifestaciones derivadas de estos, destacando la consolidación de las Comisiones Obreras desde la clandestinidad, la reivindicación nacionalista y el movimiento sindicalista estudiantil. Algunos ejemplos de este tipo de acciones son la huelga minera de Asturias de 1962 o las manifestaciones estudiantiles en Madrid en febrero de 1965 y en Barcelona en la primavera de 1966.

En concreto, sería de gran importancia el movimiento estudiantil, para Alberto Carrillo Linares —quien lo achaca principalmente a la ruptura generacional—, como dinamizador social¹⁹. Esto se manifiesta, por una parte, en las movilizaciones que provoca y, por otra, en el ámbito cultural, sobre todo por introducir nuevas perspectivas ideológicas, instruyendo culturalmente a la población para afrontar la Transición²⁰.

13. Mateos / Soto, 2006: 39.

14. Mateos / Soto, 2006: 43.

15. Mateos / Soto, 2006: 44.

16. Mateos / Soto, 2006: 51.

17. Mateos / Soto, 2006: 63.

18. Mateos / Soto, 2006: 64.

19. Carrillo-Linares, 2020: 158.

20. Carrillo-Linares, 2020: 165.

En relación con las actuaciones de la oposición, es necesario hacer referencia a la política represiva ejercida por el gobierno, sobre todo a partir de la huelga asturiana de 1962, fundándose el Tribunal de Orden Público en 1963. Esto llevará a suspensiones temporales de artículos del Fuero de los Españoles según conveniencia, derivando en los consiguientes estados de excepción, siendo el más señalado el de enero de 1969. No obstante, el Régimen aminora las medidas represivas en la década de 1970²¹.

Por otra parte, debido al precario estado de salud de Franco, don Juan Carlos de Borbón —futuro Rey Juan Carlos I y el ya entonces designado como sucesor del generalísimo— se convirtió temporalmente en Jefe de Estado desde julio hasta septiembre de 1974. Posteriormente, el caudillo retoma el cargo hasta su muerte, el 20 de noviembre de 1975. El fallecimiento de Franco supuso una nueva situación para el país, que quedó dividido políticamente entre los que pretenden establecer la democracia (*reformistas*) y los que no (*inmovilistas* y *continuistas*)²². Por su parte, el Rey apoyó el sistema democrático, a modo de estrategia conciliadora para asegurar la continuidad de la monarquía²³. Comienza entonces el periodo de la Transición, que consistirá en el proceso de restauración de la democracia en España.

Por último cabe realizar unos pequeños apuntes sobre el contexto cultural del Segundo Franquismo. Este se muestra ambiguo, pues convive con la *subcultura* propia del franquismo, en la que “la radio, la enseñanza, los cantantes callejeros y rurales, la prensa, la literatura de consumo se prestaron a despolitizar la conciencia social”²⁴. Es decir, en España, con la dictadura, se había suprimido la *cultura de minorías*, de igual manera que se había diluido la incipiente *cultura de masas* de la década de 1920, todo ello en pro de la *subcultura* franquista. Ya en los años sesenta, el Régimen se respalda en el incremento del consumo permitido por el desarrollismo —surgimiento de la nueva clase media y aumento en el poder adquisitivo de la población—, así como en el bienestar asociado al mismo, desviando la atención de la política²⁵. Los nuevos medios de masas, principalmente la televisión y la radio, son el fundamento sobre el que se apoya la transformación cultural del franquismo, como herramientas de “uniformización del consumo cultural”²⁶.

21. Mateos / Soto, 2006: 36.

22. Mateos / Soto, 2006: 41-41.

23. Mateos / Soto, 2006: 53.

24. Vázquez Montalbán, 1998: 29.

25. Ruiz Carnicer, 2004: 275.

26. Sánchez-Biosca, 2007: 96-97.

Sin embargo, frente a esta cultura impuesta, surgen en los sesenta nuevos fenómenos propios de una generación que comienza a desvincularse parcialmente de la misma, una cultura de minorías, que apuesta por la introspección y sobre todo por el experimentalismo formal²⁷. La preexistente brecha entre la cultura de masas y la cultura de minorías propicia un cambio de paradigma, pues acentúa “la banalidad cultural del franquismo”²⁸. Así, a finales de la década se constata el fracaso cultural e ideológico de este Segundo Franquismo.²⁹ Vicente Sánchez-Biosca destaca en este sentido el singular caso de Barcelona, donde se produce a mediados de la década de los sesenta un interesante florecimiento cultural que va a contracorriente de lo que ocurre en el resto del país³⁰.

Desde esta aproximación a la época, a continuación, se procede a hacer un recorrido por el ejemplo específico de la ciudad de Sevilla en estos años, en relación con el hecho contracultural, donde este fenómeno se deja sentir a una escala más reducida. No obstante, no ocurre así en la creación musical, sobre todo a finales de la década de los sesenta, cuando se da un verdadero momento de pujanza y renovación de esta disciplina artística en la ciudad. No es casualidad, que ambas ciudades, Barcelona y Sevilla, capitaneasen el incipiente movimiento musical progresivo en España.

c. Panorama contracultural en Sevilla en la segunda mitad de los años sesenta.

Bajo la premisa básica de que la génesis misma del rock andaluz se encuentra en la ciudad de Sevilla, a continuación se plantea un recorrido breve por el panorama contracultural en esta ciudad, en los años en los que se gestan las bases que darán sustento a este estilo musical, la segunda mitad de los años sesenta, entendiendo como los bastiones principales de la *contracultura* en este momento el teatro, la literatura, la pintura y, finalmente —la que es el objetivo de este trabajo— la música.

Sin embargo, se hace necesario tratar el asunto de las revueltas estudiantiles acaecidas en 1968 en la Universidad de Sevilla, por su estrecha relación ideológica con los planteamientos contraculturales. Estas revueltas coincidieron con el espíritu sesentayochista francés, que se sustentaba sobre el “Gran Rechazo”³¹ acuñado por Herbert Marcuse. Este fenómeno consistió en una reacción contra el propio sistema

27. Sánchez-Biosca, 2007: 104.

28. Sánchez-Biosca, 2007: 105.

29. Sánchez-Biosca, 2007: 105.

30. Sánchez-Biosca, 2007: 108.

31. Pastor Verdú, 2018: 37-38.

caracterizada por ser contraria a este, adoptando el atributo específico de “anti”, es decir, fue en esencia *antisistema*, con todo lo que ello implica (anticapitalismo, antiautoritarismo...). Frente a esto, el Espíritu del 68 se oponía a través de la idea de *autonomía* en todas sus vertientes (autodeterminación, autogestión...). Se trata de una ideología poco concreta, pero de valores universales, lo que permitió que tuviera eco en muchos lugares, siendo Sevilla uno de ellos. En el caso sevillano, las revueltas tuvieron lugar en marzo de ese mismo año, comenzando con una gran concentración en el Rectorado de la Universidad de Sevilla (edificio ocupado anteriormente por la Real Fábrica de Tabacos) el día 1 de marzo³², realizándose la primera sentada de la que existe constancia en esta institución. El día 31 de marzo, 23 alumnos fueron expulsados de la universidad.

Alberto Carrillo-Linares, estudioso del Tardofranquismo, considera el cambio generacional como uno de los factores principales en la generación de una nueva cultura. En este momento surgió una nueva generación que fragua una *cultura transgresora* que se oponía a la ofrecida por el franquismo. Dentro de esta, se forjó una *cultura política* que, según el autor, es la que acabó con la establecida a lo largo del régimen franquista³³. De esta forma, puede afirmarse que las manifestaciones contraculturales producidas en la ciudad de Sevilla en la segunda mitad de la década de los sesenta, a todos los niveles, formaron parte de este relevo generacional y de su correspondiente espíritu inconformista y reaccionario. El término *contracultura* debe ser, por tanto, entendido como una manifestación más de esa característica “anti”, indicando oposición, rechazo, en este caso a la cultura imperante.

En el ámbito del teatro, cabe mencionar la creación del grupo teatral Esperpento, inscrito en el Registro Nacional de Teatros de Cámara en noviembre de 1968³⁴. Este grupo de teatro independiente pretendía crear una “conciencia teatral” en la sociedad, presentando una nueva concepción, un teatro revisado y actualizado, vinculándolo a la contemporaneidad, ahondando a su vez en las raíces andaluzas (tal y como harían los músicos de rock andaluz), todo ello a través del trabajo colectivo. Es destacable así mismo la creación de una estética particular conocida como “la estética de lo borde”, la cual es desarrollada en *Aproximación a la Estética de lo Borde*, un texto publicado en el Boletín de Teatro del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en septiembre de 1972. Para Esperpento, este concepto surge:

32. García Matute, 2022: 85-86.

33. Carrillo-Linares, 2006: 149-165.

34. García Matute, 2022: 126.

políticamente de las tensiones dialécticas entre el poder central y la región andaluza; la exteriorización del pueblo andaluz ante presiones y mandatos foráneos, y culturalmente de la exacerbación de las fórmulas de expresión impuestas. (...) Ante el desvirtuamiento de lo autóctono (...) el andaluz reacciona espontáneamente “ultrapasando”, desbordando esas fórmulas, en un intento desesperado por no ser ni negado ni asimilado, por no ser colonizado³⁵.

En materia literaria, en relación con la *contracultura* cabe mencionar la novela que obtuvo el Premio Planeta en 1968, “Con la noche a cuestas”³⁶, de Manuel Ferrand, no por ser contracultural en sí misma, pues no se ajusta a la definición del término, pero sí que refleja de forma secundaria en la narración la realidad contracultural de la Sevilla de finales de los años sesenta. El argumento de la novela se desarrolla en torno a dos personajes protagonistas que trabajan durante la noche, en un barrio sevillano que, aunque no se menciona, se trata de los Remedios (en el que vivía el propio Ferrand³⁷). Dicho arrabal burgués nace en el siglo XX, siendo su primer impulso la creación en 1920 de la empresa Los Remedios S. A. destinada a plantear su urbanización. Estos proyectos quedan paralizados con el estallido de la Guerra Civil Española en 1936, reactivándose en 1945. Sin embargo la etapa de edificación más extensa y veloz del barrio se da entre 1963 y 1970³⁸, periodo en el que se ambienta la novela de Manuel Ferrand. Por tanto, es este un momento de cambio urbanístico y social, en el caso del barrio por la intensa construcción llevada a cabo en el mismo y la consiguiente entrada de la burguesía, pero también es un momento de metamorfosis tanto en la propia ciudad como en el país. Todo ello queda plasmado en las conversaciones de ambos personajes, en las que incluso se hace alusión a ciertos locales de forma clara pero no explícita, los cuales eran lugares de reunión de los grupos sociales que conformaban la juventud del *underground* sevillano de los años sesenta y que conformaron la cuna del rock andaluz. Ejemplo de ello es este fragmento, donde se aprecia el impacto que le produce a uno de los dos protagonistas, Castro, la visión de estos jóvenes y su nueva estética, en el ambiente de estos clubes, centrándose también en la música que suena:

“Las paredes tapizadas devolvían la onda grave del tocadiscos y había por eso un temblor de contrabajos en el aire espeso. (...) Una muchacha bailaba

35. García Matute, 2018: 10-13.

36. Ferrand Bonilla, 1975.

37. Rodríguez del Corral, 2003: 107.

38. Ruiz Ortega, 2006: 335.

acompasando gestos, el cuerpo unas veces tenso y otras tan lángado como si fuera a desmayarse, envuelta en música que se deshacía en espasmos. No bailaba sola. Enseguida vio Castro que un joven de jersey negro, mechón sudoroso sobre la frente, largas patillas y lentes de miope daba también sus pasos con parecidos gestos. Separados. Los unía la música tan sólo”.³⁹

Este tipo de locales formaron parte de lo que se conocía en la retórica política del momento como “zonas de libertad”⁴⁰, es decir, espacios que permitían la toma de conciencia social o política desde el ámbito cultural. En estos lugares se crearon arraigados mecanismos de identificación y sociabilidad contrarios al régimen franquista, a la vez que se convertían en verdaderos focos de creación artística que se mostraba más o menos rompedora. Este fue un fenómeno generalizado en todo el país, y Sevilla no fue una excepción. Dichas zonas surgieron en la ciudad, respondiendo a muchos modelos, como grupos de teatro (por ejemplo el ya visto Teatro Esperpento), ateneos, aulas de cultura universitarias...

En este sentido, la aprobación de la Ley de Asociaciones de 1964⁴¹, brindó nuevas (aunque tímidas) oportunidades para crear espacios de resistencia cotidiana mediante los clubes culturales. Los partidos de la oposición clandestina no desaprovecharon esta fórmula, tampoco el Partido Comunista Español, que fundó en la ciudad de Sevilla el Centro Cultural Tartessos⁴². Este centro tuvo como objetivo captar adeptos dentro de la burguesía sevillana a través de la actividad en el campo cultural. En un principio sus actividades estuvieron dirigidas al terreno literario, siendo destacable la convocatoria anual del premio Tartessos, entre 1966 y 1969. Sin embargo, gracias a la inclusión en la dirección del centro de Paco Molina —pintor madrileño afincado en Sevilla y dinamizador del ambiente artístico de la ciudad—, empezaron a organizarse también exposiciones, como la *Exposición de pintores sevillanos*, en 1967. Con todo, el centro sufrió una inspección en diciembre de 1968 por parte de la Brigada Político-Social⁴³ bajo la sospecha de que la entidad tenía objetivos políticos contrarios al régimen, teniendo como consecuencia la baja de un gran número de socios, a pesar de quedar absuelta de estos cargos.

Asimismo, este fue el momento en el que Sevilla se introdujo en los círculos de arte contemporáneo, que hasta entonces no habían alcanzado la escena cultural sevillana, abriendose el 2 de enero de 1965 en el nº 25 de la calle San Fernando la

39. Ferrand Bonilla, 1975: 153-154.

40. Carrillo-Linares, 2016: 34.

41. Ley 191/1964, de 24 de diciembre.

42. García Matute, 2022: 36-41.

43. Carrillo-Linares, 2016: 35.

primera galería de la ciudad: La Pasarela. Este proyecto fue promovido y financiado por el pintor Enrique Roldán y la galería permaneció abierta hasta 1970. Fue gracias a esta empresa cultural que el arte abstracto se introdujo finalmente en la ciudad. Destacable es igualmente en materia de arte contemporáneo en los años sesenta la presencia en Sevilla del artista plástico “Toto” (José Antonio) Estirado, natural de Usagre (Badajoz)⁴⁴, por ser este un referente psicodélico dentro de la contracultura sevillana durante las décadas de 1960 y 1970. Este artista presenta un estilo muy particular, que oscila entre el uso fauvista del color, herencia cubista y expresionista, todo ello revisado. Estirado expuso por primera vez en Sevilla, en el local regentado por Paco Lira de nombre La Cuadra, en diciembre de 1965, y en junio de 1967 así lo hizo en la Galería La Pasarela.

Tras este impulso inicial a la creación, la difusión y el mercado del arte contemporáneo en los años sesenta en Sevilla, la nueva década trajo consigo dos hitos en la historia del arte contemporáneo de la ciudad: la inauguración de la galería Juana de Aizpuru y del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla⁴⁵, ambas en 1970.

Fue igualmente sustancial el ambiente cultural creado en los locales y establecimientos del momento, entre los cuales podemos destacar la Granja Viena —en el número 45 de la calle Amor de Dios—, una confitería donde se realizaban tertulias filosóficas de la mano de Juan Blanco de Sedas⁴⁶, conocido como “el Pájaro”, las cuales eran frecuentadas por los personajes de la bohemia del último tercio de los años sesenta, pintores como Toto Estirado, músicos como Antonio Rodríguez (Antoñito Smash)...

Otro local importante en estas cuestiones fue La Cuadra, si no más la figura de su propietario, Paco Lira. En palabras de Candela Lira Moreno, este establecimiento y su futura configuración como La Carbonería (que aún existe), no fueron simplemente bares, sino “centros de difusión cultural” en toda regla, donde “se acogía calurosamente cualquier tipo de labor humana relacionada con la música, las artes plásticas o las artesanías”⁴⁷. La Cuadra, por motivos relacionados principalmente con la especulación del suelo, tuvo cuatro localizaciones diferentes,

44. Sordo Vicente / Sordo Osuna, 2022: 5.

45. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/turismoculturaydeporte/servicios/actualidad/noticias/detalle/239075.html#:~:text=La%20consejera%20de%20Cultura%20y,su%20actual%20colecci%C3%B3n%20y%20parte> (15-05-2023).

46. García Matute, 2022: 42.

47. Lira Moreno, 2022: 31.

todas ellas con algo en común: contaban con espacios dedicados al flamenco⁴⁸. Antes de convertirse en lo que acabó siendo, este local comenzó como un taller de reparación de aparatos de radio, en una verdadera cuadra ubicada en una huerta alquilada por la familia Lira. Sin embargo, el negocio paulatinamente fue cambiando de carácter, pues al calor de los sonidos flamencos que sonaban a través de los transistores se fueron congregando aficionados al cante y al baile. En 1963 la familia fue expulsada y en diciembre de 1964 se inauguró la segunda Cuadra, en la calle Manuel Siurot. La Cuadra continuó cambiando de ubicación, pasando igualmente por la calle Santo Domingo de la Calzada y Amor de Dios, hasta aterrizar finalmente en nº 18 de la calle Levíes, y desde 2016 en el nº 21 de la Calle Céspedes⁴⁹. Este lugar fue, además de un lugar de recreo como cualquier otro, un importante foco de vanguardia en la ciudad, un taller de artistas, la sede de diversas tertulias, etc. En la tercera ubicación del mismo, en la calle Santo Domingo de la Calzada, contaba además con un espacio ajardinado que fue bautizado como El Limonar y que se convirtió en sede del Centro de Estudios Flamencos Grupo Sevilla I fundado en diciembre de 1966⁵⁰. Aquí se realizaban diversas actividades formativas, sirva como ejemplo la conferencia “Problemática del cante flamenco actual: tradición y renovación”, impartida por Afonso Eduardo Pérez Orozco⁵¹.

A finales de la década de 1960, existía en Sevilla una tendencia a la proliferación de clubs musicales, donde se desarrollaba la nueva escena musical de la ciudad, alojando conciertos de los nuevos grupos que surgieron en estos años. Así, entre los locales de moda del momento, como la cafetería Turín o el polémico Dragón Rojo, destacan, en relación con el desarrollo de estos nuevos estilos musicales, tres clubes fundados en 1967, un año crucial para la música sevillana: el Club Ye-Yé, la cafetería-bar Dunia y el club Dom Gonzalo.

En primer lugar, es importante destacar el Club Ye-Yé, que fue inaugurado en la calle Alfonso XII en octubre de ese mismo año, con la actuación de Los Relámpagos y los Crich como teloneros. Ambos grupos eran valedores de la música de vanguardia, que estaba surgiendo en el extranjero y entraba tímidamente a España a través de este tipo de eventos. Los Relámpagos fueron uno de los grupos más exitosos entre la juventud española de mediados de la década de los sesenta, un conjunto de rock instrumental combinado con melodías provenientes de música tipicamente española (música clásica nacionalista, música folclórica y copla)⁵². Sus

48. Lira Moreno, 2022: 16.

49. Lira Moreno, 2022: 18.

50. García Matute, 2022: 30.

51. García Matute, 2022: 34.

52. <https://lafonoteca.net/grupo/los-relampagos/> (15-05-2023).

teloneros, los Crich, por su parte, eran un grupo local que venía explorando el *garage psicodélico*, así como el *rhythm and blues*⁵³. De esta manera, desde el día de su inauguración, el local se incorporó al circuito de giras a nivel nacional⁵⁴.

En septiembre se inaugura Dunia, en el nº 12 de la calle Imagen, una elegante bar de copas caracterizado por su programa de conciertos, inicialmente enfocado en artistas de variedades, pero que hacia finales de año también incluyó a grupos pop locales⁵⁵.

El 24 de diciembre de 1967, en el nº 32 de la calle Virgen del Valle, en el barrio de Los Remedios, aparece en escena el club Dom Gonzalo [Fig. 1], fundado y regentado por el poliédrico emprendedor Gonzalo García-Pelayo. Su fundador trasladó a Sevilla la tipología de las salas musicales parisinas que había visitado en su reciente estancia formativa en la ciudad de París. Sin embargo, tras varias quejas presentadas por los vecinos alegando el consumo de sustancias, se decretó el cierre del local durante seis meses en diciembre de 1968, para acabar cerrando definitivamente en 1970. En cualquier caso, el sello distintivo del Dom Gonzalo era la música, pues el empresario que se encontraba tras él fue movido principalmente por el entusiasmo del contacto con el extranjero y la música que allí se desarrollaba, así como el compartir la en su propia ciudad y contribuir a su desarrollo⁵⁶. El *rock and roll*, el *rhythm and blues* y el *soul* que allí sonaban atrajeron a numerosa clientela proveniente de las bases americanas de San Pablo y Morón de la Frontera⁵⁷. De esta manera se crea un ambiente de intercambio cultural a todos los niveles, aunque principalmente musical. Este lugar fue de gran importancia en el *underground* sevillano y concretamente en la historia y génesis misma del *rock andaluz*, indisolublemente unida al propietario del local.

Por último, se hace necesario mencionar la existencia de un establecimiento de naturaleza muy diferente a los clubes nocturnos, pero que forma parte del circuito contracultural de la ciudad en la década de 1960, pues congregaba a los jóvenes músicos que pasaban por los locales anteriormente presentados. Se trata de la barbería Adolfo, en la calle Fernando IV, de nuevo en el barrio de Los Remedios, de la que, desde 1963, se hizo cargo el peluquero Curro Roncero, apodado Don Curro Silver Baber. En 1969, este personaje abriría la suya propia en la calle Virgen del Valle, la conocida como “barbería del rock”. El joven peluquero también tocaba

53. <https://lafonoteca.net/grupo/los-crich/> (19-05-2023).

54. García Matute, 2022: 169.

55. García Matute, 2022: 169.

56. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

57. García Matute, 2022: 170.

la guitarra y formó parte de algunos conjuntos, por lo que aglutinó a su alrededor a muchos jóvenes que ensayaban allí y compartían experiencias musicales, siendo destacada su amistad con el rockero Silvio Rodríguez Melgralejo.

En lo que a contracultura se refiere, en el ámbito musical es más que reseñable la propia naturaleza del rock andaluz, pues es un género contracultural por definición, rechazando la cultura musical tanto anglosajona como la española. De esta manera, tuvo lugar a finales de los años sesenta en la ciudad de Sevilla el nacimiento del grupo considerado como precedente más directo del género —según la mayoría de las fuentes—, Smash.

d. Los cambios en la música popular en los sesenta a nivel internacional: el Movimiento Hippie, el Rock Progresivo y el festival de Woodstock.

Cabe destacar la importancia de los años finales de la década de 1960 a nivel global como momento en el que confluieron múltiples sucesos históricos que son claves para entender la modernidad, la sociedad y la música de la segunda mitad del siglo XX. En un contexto político internacional marcado por la Guerra de Vietnam (1955-1975)⁵⁸, la construcción del muro de Berlín (1961)⁵⁹ y la crisis de los misiles en Cuba (1962)⁶⁰, así como, a nivel estadounidense, el asesinato de Martin Luther King (1968)⁶¹ y todo lo que esto supuso esto para el asunto racial en Estados Unidos, se produjo una respuesta globalizada. Esta respuesta reaccionaria estuvo protagonizada principalmente por la juventud, y se dejó sentir en los ámbitos culturales, destacando el auge del pacifismo y del Movimiento Hippie, con consecuencias tales como las revueltas estudiantiles de Mayo del 1968⁶². En relación con la música, esta respuesta se tradujo principalmente de cuatro formas:

A. En las letras de las canciones. Se incorporan temas sociales, criticando en muchas ocasiones la sociedad industrial capitalista, como “21st Century Schizoid Man” (1969)⁶³ de King Crimson, y en otras de clara inclinación pacifista, sirvan de ejemplo paradigmático “Blowin’ in the Wind”⁶⁴ (Bob Dylan, 1962) y “All You Need Is Love”⁶⁵ (The Beatles, 1967).

58. Procacci, 2001: 354, 487.

59. Procacci, 2001: 410.

60. Procacci, 2001: 414.

61. De los Ríos, 1998: 21.

62. Procacci, 2001: 452-454.

63. King Crimson, 1969.

64. Bob Dylan, 1962.

65. The Beatles, 1967.

B. En los instrumentos utilizados. Se incorporan algunos de procedencia exótica, como el sitar, de origen indio, que tendrá gran desarrollo en la década (utilizado por grupos de rock como The Beatles, Traffic...), o la propia guitarra española; así como instrumentos eléctricos, destacando el amplio uso de la guitarra eléctrica, el sintetizador, el mellotron, moogs, mesas de mezclas⁶⁶...

C. En la técnica. Como la grabación multipista, el uso de nuevos efectos de sonido relacionados con la distorsión y el desarrollo de nuevas técnicas de guitarra (por ejemplo, a través del uso del pedal wah-wah⁶⁷), siendo destacado en este sentido el papel del músico Jimi Hendrix⁶⁸.

D. En la aparición de nuevos géneros musicales, los cuales nacen asociados a la juventud emergente, traduciendo las inquietudes de la misma, en fusiones como el *blues rock* o el *rock psicodélico*. En el momento de su surgimiento, estos nuevos estilos fueron englobados por el término *música progresiva*, cuya denominación nos indica la propia intención de la misma, que se entiende en un contexto de *progreso*. En la música, esto se traduce con la exploración de las propias fronteras de los géneros musicales.

La década de los sesenta supuso a nivel cultural internacional una época de experimentación y de ruptura de los rígidos moldes establecidos. De esta manera, la *música progresiva* se convirtió en la máxima expresión de esta tendencia cultural a nivel musical, pues “más que un género musical definido, es una actitud: una actitud experimental o progresiva”⁶⁹. Esto quiere decir que, los géneros musicales englobados bajo este término, son expansivos y transgresores por definición, se busca la ruptura de los cánones establecidos. Es esta actitud la que hizo que esta fuera una época de grandes innovaciones musicales, y la que hace que, el propio rock progresivo, sea considerado como “el mayor órgano de comunicación de la *contracultura*”⁷⁰.

La nueva ola musical alcanzó su punto álgido en el Festival de Woodstock, que congregó a más de 500.000⁷¹ asistentes bajo el lema “Three Days of Peace and Music”. El festival recogió a la mayoría de músicos abanderados de este movimiento musical, tales como Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joan

66. Ruesga Bono, 2008: 46.

67. Ruesga Bono, 2008: 41.

68. Ruesga Bono, 2008: 41.

69. Cortés Stefanoni, 2013: 3.

70. Whiteley, 1992: 2.

71. Gutierrez Escoda, 2007: 23.

Baez, Santana, Sly and the Family Stone o The Who⁷², por citar tan sólo algunos ejemplos.

Estas aclaraciones se hacen necesarias dado que, el rock andaluz, fue fruto de todas las innovaciones surgidas en el campo musical en estos años, pues la música producida principalmente en Estados Unidos y en Inglaterra fue la que inspiró a los músicos surgidos en Andalucía a finales de los sesenta, junto al flamenco y los atributos que le son propios a la región. En este sentido, resulta interesante señalar la observación del uso de la guitarra española en creaciones musicales de grupos internacionales de la época, concretamente en la introducción de “The Continuing Story of Bungalow Bill”⁷³ (The Beatles, 1968), y en “Spanish Caravan”⁷⁴ (The Doors, 1968). La segunda de estas canciones se acerca al propio género de lo que posteriormente sería el rock andaluz incluso en la temática de su letra, que comienza de la siguiente forma: “Llévame, caravana, llévame lejos / Llévame a Portugal, llévame a España / a Andalucía con los campos llenos de grano”⁷⁵, con una visión romántica de España y Andalucía. Otro ejemplo de arreglos que se acercan a lo flamenco, aunque en este caso en guitarra acústica y ligeramente más tardío, se encuentra en dos piezas musicales de la banda británica Black Sabbath: “Orchid”⁷⁶ (1971) y “Laguna Sunrise”⁷⁷ (1972).

2. Precedentes: primeros intentos de fusión de música tradicional andaluza y española con otros géneros musicales (1960 - 1967).

Existen dos claros precedentes directos en lo que a fusión de música tradicional andaluza y española con otros géneros se refiere, surgiendo ambos en Estados Unidos. El primero de estos precoces ejemplos de fusión nace del jazz, se trata del álbum *Sketches of Spain* (1960)⁷⁸ de Miles Davis —uno de los jazzistas más afamados de la historia—, con la colaboración en arreglos y composición de Gil Evans. Además, Gil Evans tenía en este momento el encargo de investigar el flamenco dentro del departamento de música étnica de la CBS⁷⁹. En esta obra se realiza una reinterpretación de música tradicional española con el jazz, desde su versión del concierto para guitarra que constituye una pieza capital de la música

72. <https://www.woodstock.com/lineup/> (12-06-2023).

73. The Beatles, 1968.

74. The Doors, 1968.

75. The Doors, 1968.

76. Black Sabbath, 1971.

77. Black Sabbath, 1972.

78. <https://www.discogs.com/es/master/48172-Miles-Davis-Sketches-Of-Spain> (12-06-2023).

79. Díaz Pérez, 2018: 36.

clásica española del siglo XX en “Concierto de Aranjuez: Adagio”⁸⁰; hasta el palo flamenco de la “Soleá”⁸¹ en la canción homónima. A pesar de que para Miles Davis este fue un ejercicio aislado, pues no continuó en esta línea de experimentación con la música española, fue el descubrimiento de este mismo disco en su estancia en París, el que despertó en el ya mencionado empresario y futuro productor de varios grupos que conformaron el rock andaluz, Gonzalo García-Pelayo, la idea primigenia del nuevo género que aún estaba por nacer⁸².

El segundo precedente, aún más directo pues esta vez nace de la fusión del jazz-rock y el flamenco, es el elepé colaborativo *Rock Encounter* (1970)⁸³. Sabicas, afamado guitarrista flamenco, y Joe Beck, destacado guitarrista de jazz fusión, unieron sus talentos y estilos para grabar este álbum pionero entre 1966 y 1967, aunque este fue lanzado al mercado cuatro años más tarde⁸⁴. *Rock Encounter* presenta una mezcla de composiciones originales y adaptaciones de canciones tradicionales, explorando sin excepción en todos los temas la fusión de la guitarra flamenca con la guitarra eléctrica, así como de los estilos de ambos músicos. Sobre bases rítmicas y armónicas flamencas, se encuentran solos de guitarra eléctrica y de batería, propios de la improvisación y del jazz-rock, así como la incorporación de otros instrumentos que le son propios a este género musical, como el bajo (interpretado por un jovencísimo Tony Levin, futuro integrante de King Crimson) o el órgano (a manos del teclista de jazz fusión Warren Bernhardt). Aunque el impacto de este lanzamiento es limitado, se trata de un experimento más que reseñable, pues demuestra que es posible fusionar tradiciones musicales aparentemente tan dispares y, sobre todo, algo que tendrá gran recorrido en el rock andaluz: la adaptabilidad del flamenco y la guitarra flamenca en el contexto de la fusión musical. Es por eso que *Rock Encounter* constituye un hito en lo que a la apertura de nuevas posibilidades creativas y expansión de los límites del flamenco, el jazz y el rock se refiere. Así lo consideró Ricardo Pachón⁸⁵, quien más tarde sería productor musical de diversos artistas del que fue denominado *nuevo flamenco* por la discográfica Nuevos Medios⁸⁶ (como Pata Negra) y algunos grupos de rock andaluz (como Imán Califato Independiente).

80. Miles Davis, 1960.

81. Miles Davis, 1960.

82. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

83. <https://www.discogs.com/es/master/323609-Sabicas-With-Joe-Beck-Rock-Encounter> (12-06-2023).

84. Díaz Pérez, 2018: 38.

85. <https://www.jotdown.es/2018/08/ricardo-pachon-el-flamenco-se-muere-solo-no-hace-falta-que-se-lo-carguen/> (12-06-2023).

86. <https://nuevosmediosmusica.com/about/> (12-06-2023).

Por último, destacar la aparición de un nuevo ejemplo de fusión flamenca, en este caso desde el jazz, en *Jazz Flamenco vols. 1 & 2* (1968)⁸⁷, del músico español de jazz, Pedro Iturralde, junto al afamado guitarrista flamenco, Paco de Lucía⁸⁸.

3. El origen de un nuevo género musical: las bandas sevillanas entre 1967 y 1972. Nuevos Tiempos, Gong y Smash.

Entre 1967 y 1972, paralelamente a la creación de bandas de sonido *beat* de corta duración, aparecieron en Sevilla tres bandas locales de jóvenes músicos de las que provienen gran parte de los integrantes de los futuros grupos de rock andaluz, y que, por tanto, han pasado a la Historia y constituyen la semilla de este estilo musical. Se trata de Nuevos Tiempos, Gong y Smash.

La primera de ellas, Nuevos Tiempos, se creó en 1967. A pesar de que estuvieron activos hasta 1970, tan sólo lanzaron un single, “When I Try To Find The Right Time / Cansado Me Encontré” (1970)⁸⁹, bajo el sello Diábolo de la compañía Als 4 Vents. El disco fue grabado por Gualberto García (futuro integrante de Smash y artista en solitario) y Miguel Lobato a la guitarra, Rafael Marinelli (Alameda) a los teclados, Manolo Rosa (Alameda) al bajo, Antonio Moreno “Tacita” (Alameda) a la batería y, como vocalista, Jesús de la Rosa (Triana).

También en 1967 surgió una nueva banda en Sevilla, llamada Gong⁹⁰ y dirigida por Mané Segura (guitarra y voz), integrada además en su formación inicial por el bajista Alejandro Rubio y el batería Silvio Fernández, que provenían de anteriores bandas locales, como Los Murciélagos. Estos dos últimos fueron sustituidos por José María Ruiz Frutos y Pepe Saavedra respectivamente, comenzando a ensayar en una pequeña estancia proporcionada por Paco Lira dentro de La Cuadra. Más tarde se incorporó al grupo el organista Ricky González Erosa. Junto a su repertorio psicodélico, este incipiente grupo comenzó a abrazar el *soul* por influencia de los Canarios (previamente los Ídolos)⁹¹, incluyendo así una sección de viento, conformada por Pepe Sánchez (saxo) y José Luis Noble (trompeta y trombón). Parece que el grupo tenía intenciones de acercarse al flamenco, aunque esto finalmente no ocurrió en el tiempo de existencia del mismo. En palabras del propio Pepe Saavedra en una entrevista concedida en marzo de 1968 a Fausto

87. <https://www.discogs.com/es/master/631809-Pedro-Iturralde-Jazz-Flamenco-Vols-1-Y-2> (12-06-2023).

88. García Martínez, 1996: 199.

89. <https://www.discogs.com/es/release/3390287-Nuevos-Tiempos-When-I-Try-To-Find-The-Right-Time-Cansado-Me-Encontr%C3%A9> (12-06-2023).

90. <https://lafonoteca.net/grupo/gong/> (12-06-2023).

91. García Matute, 2022: 164.

Botello para el diario *Sevilla*: “El flamenco es algo espiritual, es decir, con alma, con *soul*, y sobre el que caben infinidad de variaciones. Estoy trabajando en ello”⁹².

En 1968, Gonzalo García-Pelayo, el propietario del Dom Gonzalo, uno de los clubes recién fundados en Sevilla que acogieron el *underground* de la ciudad, se convirtió en representante de los Gong, suministrándoles el equipo e instrumentos necesarios, a cambio de actuaciones nocturnas en su local⁹³. Sin embargo, este proyecto tuvo una duración de apenas meses pues, después del verano de ese mismo año, el grupo se separó de García-Pelayo. Tan sólo lanzaron dos sencillos antes de su disolución, ambos con Polydor, en 1971: “El Botellón / That’s Right”⁹⁴ y “A Leadbelly / Hay Un Hombre Dando Vueltas”⁹⁵.

Este inquieto emprendedor, gran aficionado a la música en general y al rock en particular, en su afán por representar a un grupo con el que pudiera llevar a cabo la idea de fusión, le propuso al músico Gualberto García (ex de Los Murciélagos) en su club de Los Remedios, la formación de una nueva banda, para la que éste tendría la libertad de escoger a los componentes⁹⁶. Estos fueron el bajista Julio Matito y el batería Antonio Samuel Rodríguez (quien pasó a ser conocido como Antoñito Smash), provenientes ambos del grupo Foren Dhaf, constituido en 1967. Así, el nuevo grupo nació en diciembre de 1968, bajo el nombre de Smash, por iniciativa de García-Pelayo⁹⁷. Su representante los abasteció con el equipamiento necesario y les proporcionó un lugar donde ensayar. Además, fue una suerte de guía para el grupo, componiendo las letras que conformaron el repertorio junto al jurista e historiador Bartolomé (Pipo) Clavero, que también fue partícipe de la escena contracultural sevillana. Así, tras la firma con Philips y la consiguiente publicación de varios singles, en 1970 se lanza el primero de los dos álbumes que realizan, *Glorieta de los Lotos* (1970)⁹⁸.

De esta manera, Smash participó en el Primer Festival Permanente de la Música Progresiva celebrado en el Salón Iris de Barcelona entre octubre y diciembre de 1970, junto a otros grupos que realizaban este tipo de música, como los catalanes Màquina, Música Dispersa o Pau Riba. Para el periodista

92. García Matute, 2022: 165.

93. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

94. <https://www.discogs.com/es/release/3440180-Gong-El-Botell%C3%B3n-That's-Right> (12-06-2023).

95. <https://www.discogs.com/es/release/3440177-Gong-A-Leadbelly-Hay-Un-Hombre-Dando-Vueltas> (12-06-2023).

96. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

97. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

98. <https://www.discogs.com/es/master/408710-Smash-Glorieta-De-Los-Lotos> (12-06-2023).

Manuel Vázquez Montalbán (bajo el pseudónimo de Luis Dávila), quien escribió un artículo para la revista *Triunfo* sobre el festival, el balance de los grupos era desigual, destacando el grupo sevillano. Llegó a afirmar: “En España había unos cuantos iniciados en la música progresiva (...) capitaneados por Sevilla (entorno a Smash) y seguidos por Madrid y Barcelona”⁹⁹. Resultan interesantes, además, sus observaciones sobre las reacciones a la música progresiva del público que asistió a los conciertos, acostumbrado a estructuras más sencillas, en una cultura musical que había quedado congelada por la dictadura. Vázquez Montalbán analizaba dicha situación: “Les exasperaba la imprecisión de los conjuntos (...). No entienden la inmotivación temática ni la inmotivación sonora de la mayor parte de las piezas interpretadas. Esperan el respiro de la melodía que les tranquilice la imaginación auditiva y, cuando no llega y se repite la frustración una y otra vez, comienza una indignación a duras penas reprimida”¹⁰⁰.

El grupo permaneció en Barcelona de la mano del que sería su siguiente manager, Ricardo Pachón. En 1971 vió la luz un sencillo de gran importancia en su carrera, “We Come To Smash This Time / My Funny Girl”¹⁰¹. La primera de estas dos canciones es la que dió título al álbum publicado en ese mismo año¹⁰² [Fig. 2], aludiendo además al propio nombre de la banda. La letra de la misma es obra de Pipo Claver quien, según Fran G. Matute, periodista y crítico cultural y musical especializado en la contracultura sevillana de estos años, pretendía establecer en el estribillo un juego de palabras, pues se presta a una doble traducción: “esta vez venimos a golpear” o bien “hemos venido a destrozar este tiempo”¹⁰³. Esta interpretación está estrechamente relacionada con el contexto político-cultural en el que surge el grupo, en un clima convulso correspondiente a las revueltas estudiantiles y el consecuente estado de excepción en todo el territorio nacional declarado el 24 de enero de 1969 por decreto-ley, con una duración de tres meses¹⁰⁴.

En la pista número tres de este segundo elepé, titulada “Behind the Stars”¹⁰⁵, se atisba la futura deriva musical de la banda. Se trata de una colaboración con Juan Peña “El Lebrijano”, un cantaor flamenco. La melodía responde a la influencia de la música híndú, exportada a occidente principalmente por influjo de los Beatles a

99. Dávila, 1971: 37-39.

100. Dávila, 1971: 37-39.

101. <https://www.discogs.com/es/release/3435969-Smash-We-Come-To-Smash-This-Time-My-Funny-Girl> (12-06-2023).

102. <https://www.discogs.com/es/master/498997-Smash-We-Come-To-Smash-This-Time> (12-06-2023).

103. García Matute, 2022: 182.

104. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-98> (18-06-2023).

105. Smash, 1971.

partir de 1965 —de hecho es acusado el parecido entre “Behind the Stars” y “Love You To”¹⁰⁶ de la banda de Liverpool—, incluyendo la presencia del sitar tocado por Gualberto y de la tabla india. Sin embargo, la verdadera novedad de esta primigenia exploración del género reside en la superposición del *quejío* puramente flamenco de El Lebrijano. Esta línea creativa tendría recorrido posteriormente, sobre todo de la mano de Gualberto García, quien se ha dedicado a estudiar la música hindú y sobre todo el sitar, y a introducirlo en el flamenco. Así lo hizo en “Nana Del Caballo Grande”¹⁰⁷ con Camarón. El mismo músico afirma que “el sitar tiene algo para imitar la voz que no tiene la guitarra. Por eso lo he utilizado en el flamenco, intuitivamente”¹⁰⁸.

No obstante, Smash hizo más tarde una nueva conquista en la vanguardia musical, que se corresponde con la incorporación en el grupo de Manuel Molina, guitarrista y cantaor flamenco, en 1971¹⁰⁹, de gran relevancia para la evolución del sonido del conjunto. A partir de entonces, la banda comenzó a acercarse tímidamente a influencias y elementos propios del género en su propuesta musical. Tras fichar por el sello Boccaccio, perteneciente a la Compañía Fonográfica Española, Smash trabajó con el productor Alain Milhaud realizando numerosas grabaciones. Particularmente conocida es “El Garrotín”¹¹⁰, cuyo nombre proviene del palo flamenco cuya esencia y estructura tradicionales combina con elementos adicionales propios de la música rock, como *riffs* de guitarra eléctrica y una instrumentación más amplia. Esta canción fue lanzada en single, junto a “Tangos de Ketama”¹¹¹, en 1971, y constituye el mayor éxito comercial del grupo y el auténtico punto de inflexión en su producción. Sin embargo, según declaraciones de los propios integrantes del grupo, esa comercialidad rompía con el espíritu del grupo, de esos “hombres de las praderas”¹¹² que describe el manifiesto que ellos mismos redactaron, precipitando el desencanto de los miembros y la consecuente disolución de la banda¹¹³. Esta línea estilística fue continuada en “Ni Recuerdo, Ni Olvido”¹¹⁴, último single del conjunto, lanzado tras la separación del mismo en 1972¹¹⁵.

106. The Beatles, 1966.

107. Camarón, 1979.

108. <https://www.jotdown.es/2016/10/gualberto-garcia-los-rockeros-me-ven-flamenco-los-flamencos-rockero/> (18-06-2023).

109. Iglesias, 2003 (DVD).

110. Smash, 1971.

111. Smash, 1971.

112. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

113. *Underground: la ciudad del Arco Iris* (DVD), 2003.

114. Smash, 1972.

115. <https://lafonoteca.net/grupo/smash/> (20-06-2023).

4. *Manifiesto de lo Borde*: origen y breve análisis.

En relación con Smash cabe destacar un texto que se ha conocido popularmente como el *Manifiesto de lo Borde*. Con la convicción de la importancia de sintetizar el ideario estético que caracterizaba al grupo sevillano, García-Pelayo en calidad de manager redactó un texto¹¹⁶ no acreditado que aparece en diciembre de 1970 en un artículo de la revista *Triunfo*. Dicho texto se titula *Estar en el rollo. Estética de lo Borde*. En él, se explica el concepto de *lo borde*, que para Smash es el “medio de expresión común de los sentimientos distorsionados y exasperados de un pueblo [el andaluz] en determinadas circunstancias de frustración”¹¹⁷. Más adelante arroja varios ejemplos de “lo borde”, como serían “todo el cante gitano andaluz (la bulería en especial), a los mismos cantaores gitanos (incluso en sus rollos personales), a Valle-Inclán y Buñuel (personajes llenos de sentimientos frustrados, con pasiones descaradas y bordes por tanto) o Arrabal...”¹¹⁸.

En enero de 1972 la revista *CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo* incluyó en su entrega número 11 un dossier sobre la música progresiva española, donde se recogía un artículo en el que Francisco Díaz Velázquez analizaba la Estética de lo Borde planteada previamente. En dicho texto, se insiste sobre todo en la importancia del lenguaje utilizado por los miembros del grupo —que forma parte de dicha estética—: “cuando se usan palabras nuevas es porque hay nuevas ideas que no pueden ser expresadas con las palabras de siempre”. Se desgrana entonces la denominada como “Cosmogonía de la Estética de lo Borde”, haciendo una cuádruple distinción entre los diferentes tipos de individuo según su grado de liberación del sistema, asociado este a la violencia, el dogma y el dinero: “hombres de las praderas”, “hombres de las montañas”, “hombres de las cuevas lúgubres” y “hombres de las cuevas suntuosas”¹¹⁹. Tras un análisis de las relaciones establecidas entre los distintos *hombres*, se describe —en el mismo registro informal que caracteriza al texto— el criterio estético que pretende regir la creación musical del grupo, lo cual es toda una declaración de intenciones no sólo de Smash, sino del rock andaluz en sí mismo. Reza así:

“I. No se trata de hacer “flamenco-pop” ni “blues aflamencado”, sino de corromperse por derecho. II. Sólo puede uno corromperse por el palo de la belleza. III. Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de Tío Pepe, Diego el del Gastor, a la guitarra, y la Fernanda y la Bernarda de

116. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

117. Chamorro, 1970: 70.

118. Chamorro, 1970: 70.

119. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

*Utrera haciendo el compás, y dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan por ese cuerpecito? Pues lo mismo que a Manuel [Molina] cuando empieza a cantar por bulerías con sonido eléctrico*¹²⁰.

En palabras del propio García-Pelayo, el Manifiesto fue una idea surgida de la necesidad de conectar de alguna forma con los ideales de la juventud de la época, al igual que hicieron músicos internacionales como Bob Dylan¹²¹ (en este caso reivindicando el movimiento pacifista a través de la música). De igual manera, demuestra que el rock andaluz es más que una corriente estética y musical, pues —entre otras cosas— pretende reivindicar el componente andaluz, denominado según la jerga del grupo como “borde”.

5. La irrupción del rock andaluz como estilo propio: la senda marcada por Triana.

De manera prácticamente unánime, los estudiosos de la materia del rock andaluz le otorgan a Triana el valor de ser los creadores de un estilo diferenciado, con una serie de características que le son propias. Sin embargo, si nos atenemos a la conceptualización del género, este consistiría en la incorporación a estructuras musicales del rock, elementos derivados del flamenco o del propio folclore de la tierra, tanto en las letras como en ritmos y melodías. Esto ocurría ya en *Rock Encounter* de Sabicas y otros trabajos revisados con anterioridad en este texto.

No obstante, Triana no deja de ser el grupo que consiguió, según la crítica, una fusión plena y accesible para la masa del flamenco y el rock¹²², convirtiendo por tanto el rock andaluz en un género popular, a través de unas fórmulas que resultan exitosas. Según Diego García Peinazo, Triana constituye “la culminación de un proceso de búsqueda de una música popular urbana andaluza de perfil diferencial”¹²³. Tras el triunfo de Triana y, por tanto, del rock andaluz, se constituyó un nuevo nicho de mercado que fue explotado por una serie de músicos con inquietudes creativas. Surgieron así, tras el lanzamiento de *Triana*¹²⁴ —el primer álbum de la banda, conocido popularmente como *El patio* por la ilustración que conforma su portada—, una serie de grupos que seguían esta línea creativa durante la segunda mitad de los años setenta, explorando las posibilidades que ofrece la fusión, incorporando en ocasiones nuevos ingredientes que proceden de otros géneros musicales, como el *jazz-rock*.

120. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

121. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

122. García Puig, 1979: 13.

123. García Peinazo, 2017: 255.

124. Triana, 1975.

En cualquier caso, 1975 se convirtió en un año clave en la evolución de este estilo musical, pues se lanzaron al mercado varios hitos —incluyendo el ya mencionado álbum de Triana— que constataron que el rock andaluz se había convertido en una realidad tangible, como serán *A la vida, al dolor*¹²⁵, *14 de abril*¹²⁶ y *Hablo de una tierra*¹²⁷. Este año coincidió además con el lanzamiento de la ópera prima de Lole y Manuel, *Nuevo día*¹²⁸, que, sin ser rock andaluz, guardaba estrecha relación con este. Estos elepés son producidos por la compañía discográfica Movieplay, concretamente bajo un sello discográfico, que fue iniciativa de Gonzalo García-Pelayo, el sello “Serie Gong”. Este emprendedor y productor musical, se convirtió en un personaje clave en el rock andaluz, tanto en su nacimiento como en su desarrollo durante la década de 1970. García-Pelayo es así mismo director de cine, realizando su primera película en 1976, *Manuela*, una adaptación cinematográfica de la novela de Manuel Halcón y uno de los grandes éxitos del cine andaluz, donde incorporó música de los artistas que estaba produciendo paralelamente en su memorable banda sonora.

En octubre de 1974 comenzó sus andadas musicales Triana, el grupo formado por el cantante y teclista Jesús de la Rosa, el guitarrista flamenco Eduardo Rodríguez Rodway y el batería Juan José (Tele) Palacios¹²⁹. Este fue el grupo de mayor éxito comercial de todos los que conformaron el mosaico del rock andaluz, aunque no fue hasta la consagración de la banda con su segundo y tercer álbum, que esto ocurre¹³⁰. Su estilo se caracterizaba por composiciones de rock progresivo de sabor flamenco, combinando la guitarra flamenca con sonidos eléctricos procedentes del órgano melotrón y la guitarra eléctrica que aparece en los discos.

Se propone a continuación un recorrido por los tres elepés del grupo pertenecientes al periodo que puede considerarse la edad de oro del rock andaluz, el comprendido entre 1975 y 1980, y que, a su vez, conforman la producción de mayor éxito y aportaciones musicales de la banda: *Triana*¹³¹ (1975), *Hijos del Agobio*¹³² (1977) y *Sombra y Luz*¹³³ (1979).

125. Gualberto, 1975.

126. Goma, 1975.

127. Granada, 1975.

128. Lole y Manuel, 1975.

129. Clemente, 1995: 138.

130. García Peinazo, 2017: 255.

131. Triana, 1975.

132. Triana, 1977.

133. Triana, 1979.

a. *Triana (1975)*, el álbum que “abre la puerta”.

El 14 de abril de 1975¹³⁴ salió al mercado su primer disco —considerado por algunos críticos como el mejor del grupo—, homónimo¹³⁵, aunque popularmente conocido como *El Patio*¹³⁶, donde al grupo les acompañaron Manolo Rosa al bajo y Antonio Pérez a la guitarra eléctrica¹³⁷. Este hecho hacía que, en los conciertos —aunque la mística del grupo se transmitía con éxito—, el sonido fuera diferente, pues faltaban instrumentos¹³⁸. La célebre portada [Fig. 3] que le dió su nombre popular al disco fue realizada por el pintor sevillano Máximo Moreno¹³⁹, quién fue el encargado de realizar las mismas para otros álbumes del género, tanto de Triana (realizó las correspondientes a los tres discos sometidos a estudio en este trabajo), como otros grupos (Alameda, Mezquita...) de rock andaluz. La portada en sí misma ya constituye toda una declaración de intenciones: en ella aparecen los integrantes del grupo, a la moda de los grupos progresivos de los años setenta, pero situados en un característico patio andaluz, que se encuentra en ruinas. Podría interpretarse ese patio ruinoso como una alusión al estado igualmente desfavorable en el que se encontraba la rígida cultura imperante durante el Régimen, la cual es metamorfoseada en Andalucía por el rock *con raíces* que aquí se desarrolla y que constituye un puente que conecta el pasado con el futuro. Todos los temas del elepé fueron compuestos por Jesús de la Rosa, excepto el que da cierre al disco, “Todo es de color”¹⁴⁰, fruto de la colaboración de Manuel Molina con Juan José Palacios.

La Cara A del disco da comienzo con “Abre la puerta” (9’50”)¹⁴¹, el tema de mayor duración, donde el ritmo de bulerías se ve acompañado de una evolución melódica propia del rock progresivo, donde conviven el teclado, con la guitarra eléctrica, solos de guitarra flamenca, palmas, coros y el emblemático solo de batería de Tele Palacios que imita el zapateo de una bailaora. Dicho solo de batería acompaña en la introducción de la película *Manuela* (1976) de Gonzalo García-Pelayo a una potente escena de baile¹⁴² que ilustra la portada de este documento. La letra, en la tónica propia del grupo, de inspiración en la tradición lírica andaluza, parece expresar el anhelo de amor que se manifiesta a través de un sueño, del

134. Clemente Gavilán, 1995: 135.

135. Triana, 1975.

136. <https://www.discogs.com/es/master/224126-Triana-Triana> (19-06-2023).

137. <https://www.discogs.com/es/master/224126-Triana-Triana> (19-06-2023).

138. Ruiz, 1979: 8.

139. Clemente Gavilán, 1995: 138.

140. Triana, 1975.

141. Triana, 1975.

142. https://www.youtube.com/watch?v=1WblWuNZW18&ab_channel=TheEndlessly (19-06-2023).

que es doloroso despertar. Esa “puerta” no parece ser más que la que da acceso al corazón, en el sentido romántico de la expresión. Sin embargo, cabe la posibilidad de que tuviera un significado simbólico más profundo, en la línea de la creación cultural propia del Régimen que hacía necesarias las dobles lecturas. En cualquier caso, es la puerta que introduce de lleno el *rock andaluz* en la historia de la música de nuestro país, abriendo el primer álbum del grupo más célebre del género. Destaca así mismo el uso de la *fuente* como símbolo: “Hay una fuente niña / que la llaman del amor / donde bailan los luceros / y la Luna con el Sol”¹⁴³. Esto conecta directamente con la simbología propia de la poesía flamenca, en la que esta “fuente del amor” tiene un gran desarrollo¹⁴⁴, entroncando con una tradición en la que el agua corriente se convierte en un patrón poético alusivo al amor sexual¹⁴⁵.

El siguiente tema, “Luminosa mañana” (4’02”)¹⁴⁶, es musicalmente más sencillo que el anterior. La introducción evoluciona desde una cadencia lenta hasta un rasgueo de guitarra, ritmo de batería y teclado acelerados, que dan paso a una melodía que tiende a lo horizontal. Lo que le aporta epicidad a la canción es la voz apasionada del cantante y el melotróner. El final rompe en un frenesí musical unido a una suerte de *quejío rockero* (un grito pero presentado “a través de una sonoridad desgarrada”¹⁴⁷), donde el teclado tiene un gran protagonismo, interrumpido por la guitarra flamenca y un tímido palmeo hasta el fundido. Se trata de un viaje onírico, no sólo en su melodía sino también en la letra, pues describe un sueño revelador a través de personificaciones de la naturaleza que, de nuevo, se muestra como protagonista de estas composiciones, al igual que en la poesía flamenca y tradicional andaluza¹⁴⁸. Un ejemplo de ello es el que encontramos en la siguiente estrofa: “los árboles contaban / historias de otros mundos / con danzas expresivas / para un corazón sediento”, que podría remitir al simbolismo de los árboles en la tradición medieval¹⁴⁹. El “corazón sediento” se entiende como “sediento” de amor, en consonancia con la temática del resto de canciones del álbum, contenido que parece encontrarse también en el fondo del mensaje de esta.

143. Triana, 1975.

144. Piñero Ramírez, 2010: 257.

145. Piñero Ramírez, 2010: 245.

146. Triana, 1975.

147. García Peinazo, 2017: 141-154.

148. Piñero Ramírez, 2010: 244.

149. Piñero Ramírez, 2010: 260.

La última pista de la Cara A del disco es “Recuerdos de una noche” (4’44”)¹⁵⁰, de nombre original “Bulerías 5x8”¹⁵¹ y que fue el sencillo debut del grupo, cuyos arreglos corren de la cuenta de Teddy Bautista¹⁵² (cantante de los Canarios)¹⁵³. Esta enlaza con el final de la pista anterior, con una introducción de seguirilla en guitarra flamenca, para después romper con una buleería con ritmo de rock. En este tema se da un mayor protagonismo de la guitarra eléctrica, y el ritmo va *in crescendo*, hasta alcanzar el culmen épico en un *quejío*: “Ay, no, ay, no, no...”¹⁵⁴, en el que se funde la canción. La nostalgia por el amor perdido constituye el argumento principal, expresado por el amante de “corazón sediento”¹⁵⁵.

En cambio, en la primera canción de la Cara B, “Sé de un lugar” (7’07”)¹⁵⁶, el amante le pide a su amada que “abra su corazón”, prometiéndole a esta que la transportará a un “lugar” donde podrán vivir y ser felices. Describe este paraje como un lugar natural, floreado, en el que la presencia del agua en este caso tomando la forma de un “río”, de nuevo se hace inevitable como lugar de encuentro de los amantes¹⁵⁷: “sé de un lugar / donde brotan las flores / para ti / donde el río y el monte / se aman”¹⁵⁸. Esta letra se acopla perfectamente con la voz desgarrada y con la música, a la cual el órgano utilizado le da un carácter cercano a lo operístico. Es ese órgano melotróon, que es además característico de las creaciones del grupo, el que dirige la canción y lleva al oyente hacia ese “lugar” en un viaje emocionante. Un gong —instrumento de percusión de origen oriental que fue empleado en diferentes momentos del álbum— es el encargado de anunciar el fin de la canción.

“Diálogo” (4’30”)¹⁵⁹, como su propio nombre indica, consiste en una conversación que el amante mantiene con una personificación de la luna, a la que le expresa su anhelo por el amor que no ha sabido valorar y que ya ha perdido. La temática recuerda inevitablemente al poema de Federico García Lorca “El romance de la luna, luna”¹⁶⁰. Tras la introducción de toques épicos a golpe de teclado, en la que destaca el solo de guitarra flamenca, la batería presagia la conversación.

150. Triana, 1975.

151. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

152. Clemente Gavilán, 1995: 138.

153. <https://lafonoteca.net/grupo/canarios/> (20-06-2023).

154. Triana, 1975.

155. Triana, 1975.

156. Triana, 1975.

157. Piñero Ramírez, 2010: 245.

158. Triana, 1975.

159. Triana, 1975.

160. García Lorca, 2013: 13.

La música está perfectamente acoplada con el “diálogo”, y va dando paso a los interlocutores.

La siguiente canción del álbum, “En el lago” (6’34”)¹⁶¹ se ha convertido en uno de los himnos del grupo. Esta arranca con el sonido de un gong acompañado del piar de los pájaros, que permiten al oyente situarse en ese idílico “lago” que describe. Esta pequeña introducción da paso a una melodía de tendencia horizontal durante el transcurso de la letra cantada, que es la que aporta mayor emoción al tema, pero que evoluciona con interesantes matices hasta la apoteosis eléctrica del final. Se nos describe en ella un ambiente bucólico, una reunión amorosa en ese paraje, real o ficticio, del “lago”. De nuevo aparece el agua como el lugar donde se encuentran los amantes. Se observa en el tema una reiteración de la simbología que se viene utilizando en el disco, como la palabra “pájaro”, que se acompaña del sonido del piar de los mismos, envolviendo al oyente. Así mismo, hace uso de diversas contraposiciones, como “sueño” y “amanecer” o “mañana” y “noche”, que son frecuentes en los mensajes de las canciones de Triana.

La Cara B del elepé se cierra con un tema de autoría compartida por Juan José Palacios y Manuel Molina¹⁶²: “Todo es de color” (2’05”)¹⁶³. Dicha canción será versionada tanto por Triana como por Lole y Manuel en su álbum también debut, lanzado el mismo año, *Nuevo día* (1975)¹⁶⁴. En *Triana* esta pista dura unos escasos dos minutos, una duración bastante inferior a la del resto de pistas del disco, y da comienzo como un amanecer, con el cacareo de un gallo y el piar de pájaros. Su composición es bastante más sencilla que la del resto de canciones que componen el álbum, reduciéndose en su instrumentación a la voz, un sereno rasgueo de guitarra flamenca y el mencionado sonido de los pájaros, acompañada por leves punteos de guitarra y tímidas apariciones del teclado. Como si de una oración se tratase, enfatizada esta sensación por los coros del final, se repite la frase: “todo es de color”, celebrando la llegada de la “primavera”. La letra permite, por una parte, una lectura sencilla de mera contemplación del paisaje natural, y por otra, una más profunda, una “primavera” metafórica, que podría ser la anunciada por el Movimiento Hippie o, simplemente, por la apertura del país y la llegada de un momento de cambio político e histórico que acaba derivando en la Transición. En cualquier caso, resulta indudable que se trata de un canto de alegría y de esperanza.

161. Triana, 1975.

162. <https://www.discogs.com/es/release/5080630-Triana-Triana> (21-06-2023).

163. Triana, 1975.

164. <https://www.discogs.com/es/master/384912-Lole-Y-Manuel-Nuevo-D%C3%ADa> (21-06-2023).

Este álbum resulta innegablemente rompedor dentro del panorama musical español y andaluz de los años setenta, gracias a la lograda fusión de elementos de diferente procedencia, tanto en los instrumentos, conviviendo la guitarra flamenca con otros propios del rock como la batería y eléctricos como la guitarra y el melotróner; como en las composiciones, donde se combinan elementos del flamenco con otros del rock (a pesar de que las estructuras musicales son principalmente de rock); y las letras, decididamente escritas y cantadas en español —a diferencia de la producción de grupos anteriores como Nuevos Tiempos o Gong—, conectan en su lirica con la tradición poética flamenca y el sentimiento del pueblo andaluz, respondiendo a la necesidad de representación de una identidad. Sin embargo, el mensaje de las canciones que conforman el disco resulta superficial, tratando casi sin excepción el tema amoroso, aunque está sujeto a posibles interpretaciones en clave metafórica, única vía de escape posible durante el Franquismo debido a la censura imperante, puesto que las grabaciones debían ser aprobadas por el Ministerio de Información y Turismo¹⁶⁵.

b. *Hijos del Agobio* (1977).

El siguiente disco del grupo, *Hijos del Agobio* (1977)¹⁶⁶, lanzado también junto al productor Gonzalo García-Pelayo bajo el sello “Serie Gong” de la compañía Movieplay, fue una continuación de la colaboración con Máximo Moreno como pintor y diseñador de la portada¹⁶⁷ [Fig. 4]. En el disco anterior, incorpora el nombre de la banda a modo de pintada en color rojo, con goterones derramados por la pared. En el álbum de 1977 perfiló este diseño, otorgándole forma de cera derretida, de nuevo en color rojo, de manera que la “i” consiste en una vela encendida. Este se convirtió desde entonces en el logotipo del conjunto sevillano. Aparece sobre una pintura en la que, a través de una composición en la que aparecen multitud de personajes, fundidos todos ellos por una bruma, se representa el infierno, capitaneado por un demonio que lanza un grito¹⁶⁸. El artista aclaró en una entrevista realizada en 2011 que el tema de la portada surge a raíz del “agobio” social vivido en los años de la Transición, debido a la incertidumbre y la precariedad económica¹⁶⁹.

165. Orden ministerial de 8 junio 1970.

166. Triana, 1977.

167. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (22-06-2023).

168. [https://davilebron.wordpress.com/](https://davidlebron.wordpress.com/) (22-06-2023).

169. <http://www.arabiandrock.org/otros-protagonistas.html> (22-06-2023).

En este disco, también se retoma la participación del bajo de Manolo Rosa y la guitarra eléctrica de Antonio Pérez¹⁷⁰. A nivel musical, los elementos que recuerdan al flamenco se van disolviendo y se concentran principalmente en la quebrada voz del cantante¹⁷¹, aunque existe una continuación en las letras con el universo simbólico del anterior lanzamiento, puesto al servicio de unas canciones que de contenido mucho más reivindicativo en comparación con la temática observada en su primer disco homónimo¹⁷², estrechamente relacionado con la temática de la portada realizada por Moreno. A su salida, algunos críticos juzgaron *Hijos del Agobio*¹⁷³ como faltó de frescura en comparación con el anterior del grupo¹⁷⁴.

De nuevo, la autoría de la mayoría de los temas que conforman el álbum pertenece a Jesús de la Rosa, a excepción de “Recuerdos de Triana”¹⁷⁵ y “Del crepúsculo lento nacerá el rocío”¹⁷⁶, compuestos por Juan José Palacios y Eduardo Rodríguez Rodway, respectivamente.

La Cara A se abre con la canción que da nombre al disco, “Hijos del Agobio” (5’18’’)¹⁷⁷, influida en sus arreglos por “Epitaph”¹⁷⁸ de *In The Court Of The Crimson King (An Observation By King Crimson)*¹⁷⁹ según algunos expertos¹⁸⁰. En cualquier caso, es un perfecto exponente del rock progresivo en nuestro país, tomando mayor presencia la guitarra eléctrica, aunque con el elemento diferenciador que supone la guitarra española sumada a la particular forma de cantar del líder del grupo. La canción parece retratar en su mensaje el cambio de una sociedad “dormida” a una “despierta”, esa sociedad conformada por los nacidos en la posguerra española o Primer Franquismo (1939-1959),¹⁸¹ como son los integrantes de la banda: estos serían los “Hijos del Agobio”. Este disco se gesta entre 1975 (año de la publicación de *Triana*¹⁸²) y 1977, periodo que se corresponde con los primeros años de la

170. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (22-06-2023).

171. Clemente Gavilán, 1997: 88.

172. Triana, 1975

173. Triana, 1977

174. Manrique, 1977: 53-54.

175. Triana, 1977.

176. Triana, 1977.

177. Triana, 1977.

178. King Crimson, 1969.

179. <https://www.discogs.com/es/release/878534-King-Crimson-In-The-Court-Of-The-Crimson-King-An-Observation-By-King-Crimson> (22-06-2023).

180. Clemente Gavilán, 1997: 88.

181. Moradiellos García, 2017: 99.

182. Triana, 1975.

Transición, desde la muerte de Franco hasta las elecciones de 1977, pasando por el gobierno de Carlos Arias Navarro y el de Adolfo Suárez¹⁸³.

Este es un álbum conceptual, por lo que este mensaje en relación con el momento histórico que está viviendo el país se desarrolla también en los siguientes temas, un mensaje violentamente reivindicativo desde el decidido grito del demonio que aparece en la portada realizada por Máximo Moreno. El lenguaje utilizado es aún más explícito (y valiente, si se quiere) en “Rumor”(3’20”)¹⁸⁴, segunda canción de la Cara A y que alude así al futuro político del país: “se oye un rumor por las esquinas / que anuncia que va a llegar / el día en que todos los hombres / juntos podrán caminar, / la guitarra a la mañana / le habló de libertad”¹⁸⁵. La elección de la palabra “libertad” no es casual, pues está indisolublemente unida a la Transición, siendo quizás el mayor exponente musical de la utilización de esta palabra en la España de la segunda mitad de los años setenta “Libertad sin ira”¹⁸⁶¹⁸⁷, la conocida canción del grupo Jarcha que sale al mercado el año anterior a la publicación de *Hijos del Agobio*. En el disco de Triana, este vocablo aparece también en los temas que abren y cierran la Cara B, “¡Ya está bien!” (3’12”)¹⁸⁸: “queremos elegir / sin que nadie diga más / el rumbo que lleva a la orilla / de la libertad”¹⁸⁹; y “Del crepúsculo lento nacerá el rocío” (5’50”)¹⁹⁰: “qué importa si pierdo mañana / si gané libertad para mis hijos”¹⁹¹. En el primero de ellos, de gran influencia *crimsoniana* sobre todo en las apariciones de la guitarra eléctrica¹⁹², el componente flamenco se reduce a los rasgueos de guitarra flamenca de Eduardo Rodríguez Rodway. El segundo, compuesto por dicho guitarrista, quien aporta también la voz¹⁹³, rezuma optimismo en su visión del futuro, todo ello catalizado por una suerte de bulería llevada al rock progresivo. Este es el que cierra el álbum.

En cambio, “Sentimiento de amor”(5’32”)¹⁹⁴ se aproxima mucho más en su temática y estructura musical al disco anterior, pues es una canción rescatada que

183. Lacomba, 1999: 37-42.

184. Triana, 1977.

185. Triana, 1977.

186. Jarcha, 1976.

187. <https://www.discogs.com/es/release/2903030-Jarcha-Libertad-Sin-Ira> (24-06-2023).

188. Triana, 1977.

189. Triana, 1977.

190. Triana, 1977.

191. Triana, 1977.

192. <https://lafonoteca.net/disco/hijos-del-agobio/#:~:text=%E2%80%9CHijos%20del%20Agobio%E2%80%9D%20> (24-06-2023).

193. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (24-06-2023).

194. Triana, 1977.

no entró en este¹⁹⁵. Esta es la canción de mayor duración del álbum, a diferencia de los casi diez minutos que ocupa “Abre la puerta” (9’50”)¹⁹⁶ en *Triana*. Siendo la extensa duración de las canciones una de las características de la música progresiva, puede observarse en *Triana* una progresiva reducción de la misma, algo que se exacerbó en los últimos álbumes del grupo que casan con una línea más pop.

*Tele Palacios*¹⁹⁷ fue el compositor de “Recuerdos de Triana” (2’50”)¹⁹⁸, el tema que cierra la Cara A del disco. Se trata de un solo de batería, que ha sido relacionado con la percusión por bulerías de “Abre la puerta” (9’50”)¹⁹⁹²⁰⁰, y que llega a un final caótico (2’21”-2’50”) donde se unen la voz de Miguel Angel Iglesias²⁰¹ y diferentes sonidos de sintetizador interpretado también por *Tele*²⁰². Este desenlace se encuentra en la línea del de “21st Century Schizoid Man”²⁰³ de King Crimson. La canción ha sido reprobada por algunos críticos²⁰⁴.

“Necesito” (4’04”)²⁰⁵, segunda canción de la Cara B del álbum, queda enlazada melódicamente a su precedente “¡Ya está bien! (3’12”)²⁰⁶ de forma que puede parecer la continuación de la misma. De nuevo, se observa en ella una importante presencia de la guitarra eléctrica interpretada por Antonio Pérez en una canción de rock progresivo puro. En este tema, se hacen importantes referencias a la religión, que es cuestionada abiertamente: “Necesito saber / si hay un cielo que cubre / la tierra y el mar. / Necesito saber / si una corte celeste / nos juzgará”²⁰⁷.

Según declaró Jesús De la Rosa, “Sr. Troncoso” (3’38”)²⁰⁸ está inspirada en un personaje sevillano conocido del grupo, el vagabundo guardacoches del Pozo Santo y su particular filosofía de vida²⁰⁹. Esta canción, acústica, se construye sobre

195. Clemente Gavilán, 1997: 92.

196. *Triana*, 1975.

197. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (24-06-2023).

198. *Triana*, 1977.

199. *Triana*, 1975.

200. <https://lafonoteca.net/disco/hijos-del-agobio/#:~:text=%E2%80%9CHijos%20del%20Agobio%E2%80%9D%20> (24-06-2023).

201. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (24-06-2023).

202. <https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (24-06-2023).

203. King Crimson, 1969.

204. Clemente Gavilán, 1997: 88.

205. *Triana*, 1977.

206. *Triana*, 1977.

207. *Triana*, 1977.

208. *Triana*, 1977.

209. https://www.youtube.com/watch?v=j-EJysXL5-k&t=932s&ab_channel=Pepeostium (24-03-2023).

la base rítmica de un fandango. No obstante, en el final (2'54"-3'38") tiene una importante presencia la guitarra eléctrica a la manera progresiva, intensificando la carga emotiva.

c. ***Sombra y Luz (1979).***

El tercer disco del grupo y el último de los tres propuestos a análisis es *Sombra y Luz* (1979)²¹⁰, publicado por el sello “Serie Gong” y con la colaboración por última vez de Gonzalo García-Pelayo como productor²¹¹ y de Máximo Moreno como portadista²¹². Así mismo, fue la última vez que participó Antonio Pérez en la grabación a la guitarra eléctrica²¹³. Este es uno de los discos paradigmáticos del rock progresivo español²¹⁴, alcanzado y superando las cien mil copias vendidas en 1979²¹⁵. En 1981 fue nombrado disco de oro en España²¹⁶. El éxito en ventas del que fue su tercer álbum constató la consolidación de Triana y su música en el mercado musical español.

En la carpeta del disco [Fig. 5], Moreno realizó una composición secuencial. Esta comienza en la portada, donde aparece el logo del grupo, con una tipografía que simula las velas. La vela de la “i”, recién encendida, se representa quemando la portada. El propio pintor asegura que en esta portada la idea consistía en “plasmar la imagen del grupo, consolidando la vela, que es el hilo conductor”²¹⁷. Esta “historia gráfica”²¹⁸ continúa al interior, donde se representa la calle que conduce a la Plaza de Santa Marta²¹⁹, en Sevilla, recorrida por un personaje anónimo, y los rostros de los músicos en el aire sobre esta. Acaba en la contraportada, quemada completamente por la vela del logo, que ya aparece consumida, y dejando ver un fondo de cielo azul con nubes, sobre el que flotan los ojos de los integrantes del grupo. Se fusionan así la portada y el interior de la carpeta. Es más sencilla en su composición que las anteriores que Moreno realizó para el grupo, aunque directa y eficaz.

210. <https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (24-03-2023).

211. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

212. Clemente Gavilán, 1997: 102.

213. Clemente Gavilán, 1997: 102.

214. Delis Gómez, 2016: 85.

215. Salaverri Aranegui, 1979: 66.

216. Salaverri Aranegui, 2005: 914.

217. <http://www.arabiandrock.org/otros-protagonistas.html> (30-06-2023).

218. <http://www.arabiandrock.org/otros-protagonistas.html> (30-06-2023).

219. Díaz Pérez, 2018: 97.

En *Sombra y Luz*²²⁰ Triana buscó un nuevo sonido, dejando atrás la plena fusión entre flamenco y rock para abrirse al jazz-rock progresivo al estilo del conocido como “sonido Canterbury”²²¹, con un mayor protagonismo de la guitarra eléctrica interpretada en este caso, además de por Antonio Pérez, por Enrique Carmona y Pepe Roca²²². El componente flamenco se redujo en este álbum principalmente a la voz del vocalista, donde se aúnan tanto elementos del flamenco como del blues, del rock y del soul²²³, conservando el característico acento andaluz, una voz que otorga cierta uniformidad a los diferentes temas.

El elepé cuenta con seis canciones, compuestas cinco de ellas por Jesús de la Rosa. La Cara A se abre con “Una historia” (5’06”)²²⁴, un tema de un tono oscuro, con estructura de *blues*²²⁵ y con un *riff* de guitarra que lo caracteriza. Mientras esta canción presenta una cadencia pausada y una repetición rítmica al estilo del blues, “Quiero contarte” (5’00”)²²⁶ es esencialmente frenética y dinámica, y en ella se observa un gran protagonismo del bajo de Manolo Rosa. Destaca, junto al sentido enérgico al grito de “¡Sí o no!”, y quejumbroso de su letra, afirmando “no puedo más”²²⁷, su solo final de guitarra eléctrica (3’10”-5’00”). Cierra la Cara A “Sombra y luz” (7’40”)²²⁸ que, aunque comienza de forma relativamente convencional con ciertos tonos de jazz-rock y la expresiva voz de Jesús de la Rosa, pronto muta a un ejercicio de “libertad de instrumentación”²²⁹ en el que se abre una nueva vía de fusión del flamenco con el rock, esta vez en un tono “oscuro-experimental”²³⁰, donde la voz cantada pierde importancia y cede ante voces cacofónicas interpretadas por Miguel Ángel Iglesias²³¹ (quién ya había participado en el primer álbum) y ritmos obsesivos y oscuros. Esta experimentación se retoma en la última canción del álbum, “Vuelta a la sombra y la luz” (2’50”)²³².

220. <https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (30-06-2023).

221. Bennett, 2002: 87-100.

222. <https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (30-06-2023).

223. García Peinazo, 2017: 273.

224. Triana, 1979.

225. Clemente Gavilán, 1997: 104.

226. Triana, 1979.

227. Clemente Gavilán, 1997: 104.

228. Triana, 1979.

229. Clemente Gavilán, 1997: 105.

230. Clemente Gavilán, 1997: 104.

231. <https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (30-06-2023).

232. Triana, 1979.

En la Cara B encontramos la que ha sido calificada como la canción más progresiva de Triana²³³ y que es, a su vez, el tema de mayor duración del disco y sin duda el más complejo: el *medley* que conforma “Hasta volver” (10’40’’) ²³⁴, iniciado con una evocación del sonido Canterbury²³⁵. En este, el grupo utilizó por vez primera el *Polymoog*²³⁶, un sintetizador polifónico²³⁷, y la batería se grabó en siete pistas²³⁸. Cabe mencionar la referencia explícita hecha a Andalucía “Ven, ven, ven, que te quiero cantar / coplas de mi Andalucía de lucha y de sal”²³⁹, en un contexto previo al Referéndum de Autonomía del 28 de febrero de 1980²⁴⁰. Por último, destacar “Tiempo sin saber” (5’21’’)²⁴¹, compuesta por Eduardo Rodríguez Rodway y cantada por él mismo, con la colaboración en la letra del portadista Máximo Moreno²⁴², que comienza con una introducción de guitarra española por bulerías para dejar paso después a un ritmo pop²⁴³ con instrumentos eléctricos sin perder el toque flamenco.

Sombra y Luz cierra la primera etapa del grupo, la más innovadora y de mayores aportaciones musicales, para dar paso a *Un encuentro* (1980)²⁴⁴, álbum que se encuentra en el ecuador de la carrera musical de Triana. A partir de entonces, el grupo rompe con su portadista y prescinde de su productor, Gonzalo García-Pelayo²⁴⁵, para pasar a producir sus propios trabajos. La línea a seguir por la banda es la de consolidar sus propias fórmulas, con una tendencia pop a la que se une la guitarra española, como se observa también en *Triana* (1981)²⁴⁶ y ...*Llegó El Día* (1983)²⁴⁷. La banda original se disuelve finalmente en 1983 tras la muerte de su vocalista²⁴⁸.

233. Clemente Gavilán, 1997: 104.

234. Triana, 1979.

235. Clemente Gavilán, 1997: 104.

236. Clemente Gavilán, 1997: 104.

237. <https://web.archive.org/web/20150524115105/http://www.soundonsound.com/sos/jun98/articles/polymoog.html> (30-06-2023).

238. Clemente Gavilán, 1997: 104.

239. Triana, 1979.

240. Ramos Santana, 2005: 21.

241. Triana, 1979.

242. <https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (30-06-2023).

243. Clemente Gavilán, 1997: 104.

244. <https://www.discogs.com/es/release/2135725-Triana-Un-Encuentro> (30-06-2023).

245. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

246. <https://www.discogs.com/es/release/2631596-Triana-Triana> (30-06-2023).

247. <https://www.discogs.com/es/release/9015624-Triana-Lleg%C3%B3-El-D%C3%ADA> (30-06-2023).

248. Díaz Pérez, 2018: 83.

6. La Edad Dorada del Rock Andaluz (1975-1979) y sus principales hitos musicales.

Se propone a continuación, un recorrido por los hitos del género musical sometido a estudio desde 1975 hasta 1980 —exceptuando los álbumes de Triana, que ya han sido presentados—, periodo que puede ser considerado como la edad de oro del mismo debido al número de álbumes producidos y al éxito comercial de algunos de ellos. El periodista Luis Clemente prefiere la expresión “lustro de oro” del rock andaluz²⁴⁹ para referirse a estos años.

El sello serie Gong de Movieplay con el productor Gonzalo García-Pelayo lanzó varios trabajos importantes en 1975, año de creación del mismo, junto al primer disco de Triana. En relación con el rock andaluz destaca, entre otros, *14 de abril* (1975)²⁵⁰ [Fig. 6], el único disco grabado por Goma. Este grupo estaba formado por el bajo de Pepe Lagares, la batería de Antoñito Smash, los teclados de Alberto Toribio, el saxofón de Pepe Sánchez y la guitarra eléctrica de Manuel Rodríguez, quien posteriormente fue conocido como Manuel Imán por ser el líder de la banda homónima²⁵¹. El álbum se encuentra en la línea del jazz rock más experimental, sin embargo “Madre Tierra” (8’13’’) ²⁵², la segunda pista de la Cara A del álbum hace ciertas concesiones al rock andaluz dentro de este estilo musical. En la carpeta del disco se le da nombre a las diferentes partes de la canción: “Madre Tierra” y “Pellizco”. Cabe destacar en primer lugar la presencia en este tema de la guitarra flamenca, interpretada por Manuel Molina, quien ya había sido partícipe de la fusión del flamenco con el rock en su estado más primigenio con Smash²⁵³. La evocación flamenca en esta canción puramente instrumental se encuentra, no sólo en el uso del instrumento más característico del flamenco como es la guitarra española, sino también en la denominación de esa segunda parte “Pellizco”. En cualquier caso, el tema comienza con una introducción de guitarra flamenca en una melodía en la que lo flamenco dialoga con lo eléctrico, haciendo uso de una combinación de acordes repetida en el rock andaluz: “Fa#M—FaM—Mim—LaM—SolM—Fa#M”²⁵⁴, utilizada, por ejemplo, por Triana y por Lole y Manuel en sus respectivas versiones de “Todo es de Color”. Sin embargo, en esta canción Goma dió rienda suelta a la creatividad y espontaneidad propias del jazz rock en el fragmento (4’27”-6’59”).

249. Clemente Gavilán, 2006: 3.

250. <https://www.discogs.com/es/release/2123428-Goma-14-Abril> (01-07-2023).

251. Díaz Pérez, 2018: 158.

252. Goma, 1975

253. García Salueña, 2013: 33.

254. García Peinazo, 2017: 109.

Otro de los grandes artistas pioneros en el género fue Gualberto, ex miembro de Smash, que se estrenó como solista con *A la Vida, al Dolor* (1975)²⁵⁵ [Fig. 7], lanzado por sello serie Gong de Movieplay y con Gonzalo García-Pelayo de nuevo como productor. El álbum, de carácter experimental, aparece dividido en dos caras cada una con un nombre: “A la vida” (Cara A) y “Al dolor” (Cara B). Las principales aportaciones al género musical las encontramos en tres temas, todos ellos en la cara B, la más flamenca del elepé²⁵⁶. Destacan, en primer lugar “Terraplén” (3’48’’)²⁵⁷ y “Prisioneros” (8’44’’)²⁵⁸, con la participación en ambas canciones del cantaor flamenco Enrique Morente. En “Terraplén” cohabitan la guitarra española con el violín y el sitar interpretado por Gualberto, enriquecido a su vez por el quejío de Morente que aparece en el minuto 2’15”, conectando con la experiencia previa llevada a cabo por el propio Gualberto con El Lebrijano y Smash en “Behind the Stars”²⁵⁹ cuatro años antes, para acabar por bulerías. “Prisioneros”, más rockera, cuenta con la colaboración como vocalista también de Tod Purcell²⁶⁰, mezclándose sus intervenciones en inglés con las más flamencas y cantadas en español de Morente. Según Diego García Peinazo, esta canción “es un excelente ejemplo de la integración del grito del rock con proyección al agudo y la expresión del «quejío» flamenco”²⁶¹. Por último, cabe destacar una pieza instrumental, “Tarantos para Jimi Hendrix” (3’35’’)²⁶², donde se utilizan estructuras que provienen tanto de la taranta, un palo del flamenco, como del rock, más concretamente de la versión realizada por Jimi Hendrix de “All Along the Watchtower”²⁶³ de Bob Dylan^{264 265}. Al año siguiente, este músico sevillano lanzó *Vericuetos* (1976)²⁶⁶, su segundo elepé, esta vez completamente instrumental, en una línea progresivo sinfónica mucho más experimental que se aleja del rock andaluz, donde el sabor flamenco tan sólo lo encontramos en “Noche de Rota” (5’39’’)²⁶⁷.

255. <https://www.discogs.com/es/release/2978076-Gualberto-A-La-Vida-Al-Dolor> (01-07-2023).

256. Martínez, 1975: 50.

257. Gualberto, 1975.

258. Gualberto, 1975.

259. Smash, 1971.

260. García Peinazo, 2017: 149.

261. García Peinazo, 2017: 149.

262. Gualberto, 1975.

263. Jimi Hendrix, 1968.

264. Bob Dylan, 1967.

265. García Peinazo, 2017: 160.

266. <https://www.discogs.com/es/release/2834281-Gualberto-Vericuetos> (01-07-2023).

267. Gualberto, 1976.

Continuando con el catálogo del sello serie Gong de Movieplay se publicó *Hablo de una Tierra* (1975)²⁶⁸ [Fig. 8], por el grupo de nombre Granada. La banda estaba formada por Carlos Cárcamo, músico polifacético y líder vocalista del grupo, Michael Vortreflich a la guitarra eléctrica; Juan Bona a la batería y el bajista Antonio García Oteyza²⁶⁹. A pesar de su nombre, la banda es de origen madrileño, pero producía rock con raíces andaluzas o, simplemente, rock andaluz, sobre todo en este primer álbum. Antonio Gómez, que en 1975 realiza un reportaje a esta nueva música que aún está naciendo para *Ozono: revista de música y otras muchas cosas*, llegó a afirmar en este sentido que Granada es “otro conjunto a tener en cuenta a la hora de pensar en una música rock con raíces en nuestra música española”²⁷⁰. En este sentido la canción más paradigmática parece ser la que le da nombre al álbum²⁷¹, la más flamenca dentro de la línea de rock progresivo que caracteriza al grupo, contando esta con la colaboración del guitarrista Manolo Sanlúcar. El grupo se disuelve en 1978²⁷².

Miguel Ríos, rockero de origen granadino, también hizo una pequeña y “exitosa incursión”²⁷³ en el rock andaluz, con su octavo álbum de estudio, *Al-Andalus* (1977)²⁷⁴, publicado por la compañía Polydor²⁷⁵. En este sentido, el nombre dado al álbum supuso ya toda una declaración de intenciones. En él colaboraron dos importantes personajes que tienen relación con el género musical a estudio: el cantautor Antonio Mata, quien ya había trabajado con Triana, aportó las letras de varias de las canciones del álbum; así como Luis Cobo “Manglis”, quien compuso la música de uno de los temas, de nombre “Guadalquivir” (4’44’’)²⁷⁶. No es casualidad que sea precisamente esta canción la que se encuentra de forma más clara en la línea del rock andaluz, puesto que Luis Cobo era el guitarrista y líder de la banda Guadalquivir²⁷⁷, la cual además apoyaba a Miguel Ríos en los conciertos de la gira que siguió a la publicación del elepé²⁷⁸.

268. <https://www.discogs.com/es/release/2168582-Granada-Hablo-De-Una-Tierra> (10-07-2023).

269. Díaz Pérez, 2018: 203.

270. Gómez, 1975: 15.

271. Granada, 1975.

272. Díaz Pérez, 2018: 204.

273. Clemente Gavilán, 2013: 151.

274. <https://www.discogs.com/es/master/329190-Miguel-R%C3%ADos-Al-Andalus> (10-07-2023).

275. <https://www.discogs.com/es/release/2739007-Miguel-R%C3%ADos-Al-Andalus> (10-07-2023).

276. Miguel Ríos, 1977.

277. Díaz Pérez, 2018: 173.

278. Clemente Gavilán, 2013: 151.

En 1977 Gonzalo García-Pelayo produjo para el sello Serie Gong el primer disco de un nuevo grupo, Azahar, fundado en Madrid por el egipcio Dick Zappala²⁷⁹, vocalista, acompañado por el bajista Jorge Flaco Barral, Antonio Valls tocando la guitarra y la mandolina y Gustavo Ros a los teclados²⁸⁰. Este disco recibió el nombre de *Elixir*²⁸¹ y posee un sello característico marcado por la ausencia de percusión en la música. Sus letras, en descarada alusión a sustancias psicoactivas y a la represión policial por el consumo de las mismas, un tema, por otra parte, ya observado en alguna canción cercana de principios de la década como “Glorieta de los lotos”²⁸² de los Smash, aunque nunca de forma tan explícita y atrevida como en “¿Qué malo hay, señor juez?” (4’37’’)²⁸³, le costaron al vocalista la aplicación de la Ley de Extranjería²⁸⁴. A pesar de que suele catalogarse como un grupo de rock andaluz, el sonido de este disco no muestra similitudes con los realizados por las bandas canónicas del estilo, más allá de ciertas influencias árabes²⁸⁵, y tampoco es andaluz *per se*. El papel de su productor, dichas influencias magrebíes o el sonido de su segundo y último álbum, *Azahar* (1979)²⁸⁶ más cercano al género musical a estudio, son posibles motivos de esta catalogación. En este último disco el grupo se reestructuró, reemplazando Julio Blasco a Flaco Barral como bajista y Manolo Manrique a Gustavo Ros como teclista, a lo que se suma la incorporación por primera vez de un batería, Willy Trujillo, lo que cambió radicalmente el sonido del grupo. Las canciones que forman este elepé se encuentran mucho más en línea de las producciones del sello Serie Gong, sirva como ejemplo “Zahira” (3’40’’)²⁸⁷, con una introducción que recuerda a la seguirilla, al estilo de “Recuerdos de una noche”²⁸⁸ de Triana.

Una propuesta interesante venida en este caso de Barcelona fue la cristalizada en el álbum *Sentiments* (1977)²⁸⁹ del grupo Iceberg, formado por Primitivo Sancho, Jordi Colomer, Max Sunyer y Josep Mas “Kitflus”. Este álbum fue producido por el sello Bocaccio de la compañía madrileña Zafiro. A pesar del origen catalán del conjunto, esta música exploraba las raíces arábigo-andaluzas, algo que se pone de

279. Díaz Pérez, 2018: 205.

280. <https://www.discogs.com/es/release/2037004-Azahar-Elixir> (01-08-2023).

281. Azahar, 1977.

282. Smash, 1970.

283. Azahar, 1977.

284. Díaz Pérez, 2018: 205.

285. <https://lafonoteca.net/grupo/azahar/> (01-08-2023).

286. <https://www.discogs.com/es/release/2037050-Azahar-Azahar> (01-08-2023).

287. Azahar, 1979.

288. Triana, 1975.

289. <https://www.discogs.com/es/release/1239173-Iceberg-Sentiments> (02-08-2023).

manifiesto en los propios títulos de las canciones, como son “Andalusia, Andalusia” (5’37”)²⁹⁰ y “A Sevilla” (5’13”)²⁹¹. Sin embargo, su exploración musical va más allá adentrándose incluso en el mundo de la música funk, en el tema “Magic” (6’23”)²⁹².

Dentro del diverso panorama del rock andaluz surge el grupo Guadalquivir, en febrero de 1978²⁹³, fundado por los guitarristas Luis Cobo (*Manglis*) y Andrés Olaegui. A estos se suman el saxofón y la flauta de Pedro Ontiveros, la batería de Larry Martin y el bajo de Jaime Casado²⁹⁴, conformando una banda con un sonido muy particular y ecléctico dentro de este género, una suerte de “jazz-rock andaluz”²⁹⁵ tal y como lo clasificó el propio Luis Cobo y otros críticos musicales, caracterizado por ser estrictamente instrumental. Su primer disco, homónimo²⁹⁶, se grabó entre septiembre y octubre de 1978²⁹⁷ y fue publicado por el sello Harvest de la compañía EMI, tras acompañar el grupo a Miguel Ríos en la gira del ya mencionado elepé *Al-Andalus* durante el año anterior²⁹⁸. Este lanzamiento, que fue conocido popularmente como “el disco verde”²⁹⁹ [Fig. 9] por el color del vinilo, cuenta con siete pistas, entre las cuales destaca el tema que fue lanzado como sencillo, “Baila, gitana” (5’33”)³⁰⁰ que para Diego García Peinazo supone “un claro ejemplo de integración de los elementos de la bulería en el jazz rock”³⁰¹.

Clave resultó también el lanzamiento de *Imán Califato Independiente*³⁰² (1978) [Fig. 10], el primer disco del grupo del mismo nombre. La banda se configuró en torno al que fue su líder y guitarrista, Manuel Rodríguez³⁰³, quien adoptó el nombre artístico de Manuel Imán. Este músico ya había participado en 1975 en el efímero pero fundamental proyecto emprendido por Goma. A éste, se sumaron el bajista Iñaki Egaña, el percusionista Kiko Guerrero y el teclista Marcos Mantero³⁰⁴.

290. Iceberg, 1977.

291. Iceberg, 1977.

292. Iceberg, 1977.

293. Díaz Pérez, 2018: 179.

294. <https://www.discogs.com/es/release/2203564-Guadalquivir-Guadalquivir> (02-08-2023).

295. Díaz Pérez, 2018: 180.

296. <https://www.discogs.com/es/release/2203564-Guadalquivir-Guadalquivir> (02-08-2023)

297. <https://www.discogs.com/es/release/2203564-Guadalquivir-Guadalquivir> (07-08-2023).

298. Díaz Pérez, 2018: 179.

299. <https://lafonoteca.net/grupo/guadalquivir/> (07-08-2023).

300. Guadalquivir, 1978.

301. Díaz Pérez, 2018: 105.

302. <https://www.discogs.com/es/release/2048098-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Im%C3%A1n-Califato-Independiente> (05-09-2023).

303. Díaz Pérez, 2018: 159.

304. Díaz Pérez, 2018: 159-160.

En 1977 el grupo firmó con la compañía CBS³⁰⁵, alentada por Ricardo Pachón, y al año siguiente se publicó el álbum de su debut. Ignacio Díaz Pérez establece la inevitable comparación con el grupo predecesor, Goma, y asegura que Imán Califato Independiente apuesta más por “melodías impregnadas de arabescos, con influencias también de la música india y al mismo tiempo muy andaluz”³⁰⁶. Su primer álbum consta de cuatro temas, caracterizados por el “espíritu” libre de la improvisación jazzística, lo que los convierte en obras sin parangón dentro del género y de una gran originalidad. Tres de ellos son completamente instrumentales, como es el caso del que abre el disco, “Tarantos del Califato Independiente” (20’40’’)³⁰⁷, que consiste en una suite de más de veinte minutos que ocupa toda la Cara A, una pieza de un alto grado de experimentación sonora, que sin embargo ha sido clasificada por algunos críticos como una combinación excesiva que podría eclipsar la fusión planteada de jazz y flamenco³⁰⁸. Las tres canciones restantes, alojadas en la Cara B, son de una considerable menor duración y complejidad. “Darshan” (8’34’’)³⁰⁹, que fue escogido como single³¹⁰, es una pieza de carácter sinfónico³¹¹ y progresivo, donde el sintetizador interpretado por Marcos Mantero es clave para conseguir la unidad de la obra. En el caso de “Cerro Alegre” (7’37’’)³¹² el flamenco y lo andaluz se hacen mucho más patente, tanto en la guitarra eléctrica que muestra reminiscencias de un rock andaluz más al uso que en los temas previos, al estilo de Triana, como en el piano, destacando el fragmento (6’37”-6’47”) a ritmo de bulería. El broche final del disco lo pone “Canción De La Oruga” (5’33’’)³¹³, el único tema cantado como una suerte de oración, por Iñaki Egaña, un poema sobre una oruga que da paso a una energético fragmento de percusión con ritmos árabes, para finalizar después la letra cantada con una evocadora imagen: “la mariposa fue premonición de un nuevo vivir real”³¹⁴.

También en 1978, siguiendo la tendencia dentro del rock con raíces andaluzas que mira hacia el jazz-rock observada en estos años, se publicó el primer disco de la banda gaditana Cai, formada por el renombrado pianista de jazz Chano

305. Díaz Pérez, 2018: 163.

306. Díaz Pérez, 2018: 161.

307. Iman Califato Independiente, 1978.

308. <https://lafonoteca.net/disco/iman-califato-independiente/> (06-09-2023).

309. Iman Califato Independiente, 1978.

310. <https://www.discogs.com/es/release/3413688-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Darshan> (06-09-2023).

311. <https://lafonoteca.net/disco/darshan/> (06-09-2023).

312. Iman Califato Independiente, 1978.

313. Iman Califato Independiente, 1978.

314. Iman Califato Independiente, 1978.

Dominguez, el batería y vocalista Diego Fopiani, el guitarrista Paco Delgado y el bajista y letrista Pepe Vélez. *Más allá de nuestras mentes diminutas* (1978)³¹⁵ fue el sugestivo título escogido para el álbum, formado por cuatro canciones, todas ellas de larga duración, constituyendo una obra de rock sinfónico andaluz con composiciones de carácter jazzístico. Un ejemplo paradigmático del descrito estilo de la banda lo conforma la canción que da nombre al álbum, “Más allá de nuestras mentes diminutas” (7’27”)³¹⁶, lanzada además como single. El disco fue producido por el sello Trova, propiedad de La Cochú (Laboratorios Colectivos Chueca), una asociación surgida en la contracultura madrileña. Sus siguientes producciones las llevó a cabo la discográfica internacional CBS, de la mano del prolífico productor musical Gonzalo García-Pelayo.

Fue junto a García-Pelayo como productor³¹⁷ el lanzamiento del primer álbum de Alameda [Fig. 11], homónimo, en 1979³¹⁸, con el sello Epic de CBS. Un elemento distintivo dentro del estilo del grupo es la inspiración coplera, patente sobre todo en la voz del cantante Pepe Roca, que además era el guitarrista de la banda, al cual acompañaban los hermanos Rafael y Manolo Marinelli a los teclados, así como el bajista Manolo Rosa quién había colaborado ya en los tres primeros álbumes de Triana que se han revisado en este trabajo, y el percusionista Luis Moreno³¹⁹. De todos los que componen el álbum, que fue disco de oro en 1980³²⁰, el tema con más éxito fue su single “Aires de la Alameda” (4’20”)³²¹, recordado actualmente como una de las canciones canónicas del género musical a estudio. Es esta canción una buena muestra del carácter del grupo, donde la voz y los teclados tienen una gran presencia. Sin embargo, el álbum se compone también de temas que oscilan entre lo más puramente flamenco, como la instrumental “La Pila Del Pato” (2’33”)³²² u “Ojos De Triste Llanto” (4’11”)³²³, contando ambas con la participación de la guitarra española de Enrique de Melchor; y una deriva hacia el jazz rock de la mano de Luis Cobo “Manglis”, guitarrista de Guadalquivir, en “A La Vera Del Jueves” (4’10”)³²⁴. Las letras son producto de una recuperación del

315. <https://www.discogs.com/es/master/563960-Cai-Mas-All%C3%A1-De-Nuestras-Mentes-Diminutas> (06-09-2023).

316. Cai, 1978.

317. Lapuente, 2019: 97.

318. <https://www.discogs.com/es/release/1699816-Alameda-Alameda> (25-09-2023).

319. Díaz Pérez, 2018: 108.

320. Salaverri Aranegui, 2005: 913.

321. Alameda, 1979.

322. Alameda, 1979.

323. Alameda, 1979.

324. Alameda, 1979.

imaginario poético andaluz y flamenco, como se ha podido comprobar esta es una característica habitual en los grupos de rock andaluz más allá de las composiciones melódicas. La formación, posiblemente por su procedencia en parte sevillana y en parte onubense, por la parte del líder de la misma, tenía una pretensión menos local que otras como Triana, Mezquita o Cai, y más regionalista, tanto en sus letras como en su estilo e incluso en su nombre, que conecta con el imaginario andaluz sin sugerir el nombre de ninguna ciudad concreta.

Un último hito que se menciona en este recorrido por de la denominada edad dorada del rock andaluz (1975-1980) es la que fue la primera producción del grupo cordobés Mezquita, liderado por el bajista Randy López, al que acompañan José Rafael García como guitarrista y cantante, el teclista Paco López (*Roscka*) y Rafael Zorrilla a la batería. Mezquita introdujo el componente *hard rock* en este género musical tan diverso, lo cual, sumado a los sonidos arabizantes que conectan con el pasado musulmán de Andalucía, le confirieron al grupo un sabor vanguardista. Su primer trabajo, *Recuerdos de mi Tierra* (1979) refuerza el discurso anteriormente mencionado que establece lazos con el pasado islámico de la comunidad autónoma no sólo a través de la música, sino también desde la portada [Fig. 12] diseñada por Máximo Moreno, donde el artista sevillano utilizó símbolos de Córdoba y el mundo islámico: la torre campanario de la Mezquita-Catedral de Córdoba que recubre el antiguo alminar califal, la luna creciente que alude a esta religión y la propia traducción del nombre del grupo al árabe. El elepé fue lanzado por el sello Chapa de la compañía Zafiro fundado por Vicente “Mariskal” Romero y a través del cual se apostó por los nuevos músicos rockeros de los años setenta y ochenta. El disco se abre con la canción homónima, “Recuerdos De Mi Tierra” (7’45)³²⁵ de compleja construcción melódica, donde se intercalan la guitarra eléctrica acompañada del teclado con la española en algunas partes como el fragmento (3’04”- 3’41”) creando una interesante conversación entre ambos instrumentos al igual que entre los estilos musicales, todo ello acompañado de ritmos arabizantes. La melodía instrumental de la canción es interrumpida por la voz de José Rafael García ya avanzada la canción, en el minuto 5’09”, en cuya letra, como es habitual en los grupos del género, se recrea ese universo poético de lo flamenco, lo andaluz y lo árabe, dónde los fenómenos naturales y elementos relativos al cielo tienen una importante presencia, siendo el cambio de las estaciones junto a las evocaciones a la tierra andaluza y cordobesa la temática principal de la letra de la canción. De esta manera, la letra comienza con la descripción poética de un eclipse: “la luna y el sol / una tarde de abril salieron juntos los dos”. Son abundantes igualmente las referencias a elementos naturales terrenales, sobre todo pertenecientes a la flora

325. Mezquita, 1979.

propia de Andalucía, como la margarita, el clavel, el tomillo y el romero; pero también el agua y el mar tienen importancia. La fusión del rock con los sonidos árabes (sobre todo en el teclado) y el flamenco, en este caso a ritmo de zambra, se hace especialmente patente en “Ara Buza (Dame Un Beso)” (4’34”)³²⁶. El álbum se completa con temas como “El Bizco De Los Patios” (4’20”)³²⁷ o “Desde Que Somos Dos” (5’47”)³²⁸.

7. Los primeros años ochenta (1980-1982): los últimos destellos del rock andaluz.

La etapa final del recorrido propuesto se ha establecido entre los años 1980 y 1982, momento de auge comercial del rock andaluz aunque, de igual forma, es el momento final de este género musical, pues pronto cambió el paradigma en la industria española. Se ha querido poner en paralelo con el transcurso de los últimos años de la Transición española, sin embargo, la naturaleza de este período histórico como proceso de cambio dificulta el establecimiento de una cronología fija, por lo que es necesario hacer unos breves apuntes. Se ha tomado como referencia cronológica para el fin de este momento de la historia de España las elecciones generales de 1982, fecha elegida por la mayoría de los historiadores, aunque existen discordancias. Algunos incluso lo sitúan en 1986 con la entrada de España en la OTAN como consecuencia del referéndum del 12 de marzo de 1986³²⁹. En cualquier caso, 1982 fue un año significativo en este proceso por varios motivos, principalmente por el fin del gobierno de la UCD y la primera victoria del PSOE en las elecciones generales con Felipe González como cabeza de partido, con una participación del 79.97 %³³⁰ de la población censada (la más alta hasta la fecha), un fenómeno que, en palabras de Ángel Duarte, “contribuyó a una re legitimación de la democracia.”³³¹.

Como se ha señalado, también fue un momento en el que el rock andaluz tuvo un reconocimiento a nivel comercial, destacando la obtención del disco de oro en 1980 por el renombrado grupo Alameda³³² con su primer disco, de igual nombre, publicado el año anterior. En 1980 el grupo lanzó junto al anterior

326. Mezquita, 1979.

327. Mezquita, 1979.

328. Mezquita, 1979.

329. Duarte, 2017: 658.

330. <https://www.datoselecciones.com/elecciones-generales-1982> (02-10-2023).

331. Duarte, 2017: 658.

332. Salaverri Aranegui, 2005: 913.

productor y sello discográfico el que fue su segundo disco, *Misterioso Manantial*³³³ [Fig. 13] aprovechando el éxito de su precedente, aunque no se correspondió con la aceptación esperada. La caída en popularidad respecto a su anterior trabajo, dado que se trata del grupo que tuvo un éxito más inmediato dentro del estilo —probablemente debido a la consagración previa del mismo gracias al trabajo de otras bandas—, además del único que consiguió el disco de oro a nivel nacional, confirmó el hecho de que el rock andaluz se encontraba en un proceso de declive. Esto podría explicarse también por la calificación del álbum como “carente del tirón de frescura comercial”³³⁴ por parte de algunos críticos, basándose principalmente en la monotonía de las melodías del álbum. Destacan las colaboraciones en el elepé de artistas de renombre como el guitarrista flamenco Tomatito, el clarinetista Antonio García y el también guitarrista Luis Cobo “Manglis”, integrante de Guadalquivir. En líneas generales, en el disco se continuó el estilo propio del grupo, en el cual la influencia de la música clásica andaluza, la copla y el flamenco se unen con el jazz rock. Sin embargo, destaca “Canto Al Despertar”³³⁵ precisamente por la ruptura con este estilo, adentrándose en ritmos brasileños que son introducidos en el fragmento (3'03”-3'28”) y que se continúan desarrollando en el resto del tema. Serían dos álbumes más los que publicaría la formación antes de desaparecer definitivamente en 1984: *Aire Calido De Abril* (1981)³³⁶ y *Noche Andaluza* (1984)³³⁷.

Este breve periodo de tiempo fue, en general, el momento de los segundos discos de grupos que habían nacido en la década anterior y que habían publicado sus álbumes de presentación a finales de esta. Este fue el caso de Imán Califato Independiente, quienes lanzaron *Camino del Águila*³³⁸ [Fig. 14] en 1980, de nuevo con la compañía CBS. El bajista Iñaki Egaña dejó el grupo para entonces, y fue sustituido por Urbano Morales a partir de la grabación de este disco³³⁹. Se trata de un elepé con apenas cuatro canciones donde los críticos han visto un menor grado de originalidad que en el anterior pero una buena calidad artística en la factura³⁴⁰. Los temas giran en torno a un rock progresivo que se aleja del espíritu jazzístico

333. <https://www.discogs.com/es/release/1699807-Alameda-Misterioso-Manantial> (04-10-2023).

334. <https://lafonoteca.net/disco/misterioso-manantial/> (04-10-2023).

335. Alameda, 1980.

336. <https://www.discogs.com/es/master/894151-Alameda-Aire-C%C3%A1lido-De-Abril> (05-10-2023).

337. <https://www.discogs.com/es/master/237241-Alameda-Noche-Andaluza> (05-10-2023).

338. <https://www.discogs.com/es/release/2123458-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Camino-Del-%C3%81guila> (05-10-2023).

339. Díaz Pérez, 2018: 163.

340. <https://lafonoteca.net/disco/camino-del-aguila/> (05-10-2023).

de su anterior álbum, introduciendo además componentes sudamericanos y brasileños³⁴¹, al igual que hizo Alameda en su álbum contemporáneo a este, anteriormente mencionado. Esto último se hace particularmente patente en el ritmo de samba presente en “Maluquinha” (6’29”)³⁴². Sin embargo, la protagonista indiscutible del disco, debido en parte al cambio en el estilo del grupo, es la guitarra eléctrica de Manuel Rodríguez, de lo cual da testigo el tema que abre el disco “La Marcha De Los Enanitos” (10’30”)³⁴³.

Por su parte, Guadalquivir lanzó su segundo álbum con el sello Harvest de EMI Music, *Camino del Concierto* (1980)³⁴⁴ [Fig. 15]. En palabras del propio guitarrista y líder de la banda, Luis Cobo “Manglis”, este elepé “recoge la propuesta ya expresada en su anterior trabajo, pero con una precisión y ejecución si cabe más calculada, y afincando definitivamente su sonido dentro del amplio espectro del rock andaluz, con afinidades al jazz rock internacional”³⁴⁵. La personalidad musical del grupo, de índole jazzística, permite la convivencia de múltiples y muy diversos instrumentos, lo que propició la colaboración en este álbum de varios músicos: Pedro Ruy Blas a los bongos, Diego Carrasco a la guitarra española, Luis Fornes al piano, Tito Duarte al saxofón, Josep Mas Portet “Kitflus” (teclista de Iceberg) al sintetizador y José Medrano a la trompeta³⁴⁶. El resultado es de una innegable calidad y de carácter ecléctico, más cercano sin embargo al puro jazz rock que su anterior obra, si bien es innegable la presencia del flamenco en las construcciones melódicas de las canciones que lo componen, aunque traducido a instrumentos muy lejanos a este género musical. Un claro ejemplo de esta dinámica se encuentra en “Cartuja” (4’02”)³⁴⁷, donde el ritmo de buletería se hace especialmente presente en el fragmento (0’00”-0’14”) que da inicio al tema, incluyendo el recurso rítmico del contratiempo propio del flamenco. Asimismo, en el fragmento (0’28”-0’49”) de la misma canción se introducen las palmas de Diego Carrasco, fusionando aún más a la pieza con este género musical propio de Andalucía. Tras la grabación del álbum y su respectiva gira, la formación original se resquebraja debido a que Luis Cobo “Manglis” abandona el grupo³⁴⁸. Después de este, tan sólo lanzarán un álbum más

341. <https://lafonoteca.net/disco/camino-del-aguila/> (05-10-2023).

342. Imán Califato Independiente, 1980.

343. Imán Califato Independiente, 1980.

344. <https://www.discogs.com/es/release/2233935-Guadalquivir-Camino-Del-Concierto> (05-10-2023).

345. <https://lafonoteca.net/disco/camino-del-concierto/> (05-10-2023).

346. <https://www.discogs.com/es/release/2233935-Guadalquivir-Camino-Del-Concierto> (05-10-2023).

347. Guadalquivir, 1980.

348. Díaz Pérez, 2018: 180.

antes de separarse: se trata de un claro ejemplo de cómo las bandas consolidadas dentro del rock andaluz empiezan a disolverse, y con ellas, el propio estilo.

El grupo gaditano más acreditado dentro de la esfera del rock andaluz, Cai, incorporó en estos años a José Antonio Fernández Mariscal, “El Niño”³⁴⁹ como segundo guitarrista. En este momento la banda lanzó sus dos últimos álbumes, ya con una compañía internacional, CBS Records, bajo el sello Epic y con Gonzalo García-Pelayo como productor musical. En el primero de ellos, *Noche Abierta* (1980)³⁵⁰ —aunque continúa teniendo un componente de rock sinfónico—, la fusión flamenca se hace más explícita, de forma que la obra sigue de manera más clara que su anterior producción los preceptos propios del género. Cuenta con canciones de amplio reconocimiento y popularidad, como “Noche Abierta” (4’02’’)³⁵¹, un reflejo claro del viraje del grupo hacia un rock andaluz más puro. Su último lanzamiento fue el elepé *Canción de la Primavera* (1983)³⁵², de carácter mucho más comercial que los precedentes del grupo, aunque la repercusión de este fue escasa³⁵³.

También Mezquita publicó en los primeros años ochenta su segundo álbum, *Califas del Rock* (1981)³⁵⁴ con el que decayó el incipiente éxito del grupo, demostrando el agotamiento del género y de la propia banda. La propuesta presentada en *Recuerdos de mi Tierra* (1979)³⁵⁵, donde el hard rock se fusionaba con sonidos arabizantes, se diluyó en el segundo disco en pos de un hard rock más puro. El resultado no fue el esperado y la banda se disolvió tras la grabación del elepé, con el trasvase de su líder y bajista Randy López al grupo, también cordobés, que toma el testigo de la propuesta de Mezquita: Medina Azahara.

Es necesario tener en cuenta que Triana en la primera mitad de la década de 1980 está trabajando en sus últimos tres álbumes de estudio, cosechando gran éxito en concreto con uno de los temas de *Un encuentro* (1980)³⁵⁶, “Tu frialdad”³⁵⁷, el cuál se convirtió en número uno en la lista de Los 40 Principales en junio de

349. <https://www.discogs.com/es/master/563962-Cai-Noche-Abierta> (05-10-2023).

350. <https://www.discogs.com/es/master/563962-Cai-Noche-Abierta> (05-10-2023).

351. Cai, 1980.

352. <https://www.discogs.com/es/master/563988-Cai-Canc%C3%B3n-De-La-Primavera> (05-10-2023).

353. <https://lafonoteca.net/grupo/cai/> (05-10-2023).

354. <https://www.discogs.com/es/release/3437887-Mezquita-Califas-Del-Rock> (09-10-2023).

355. <https://www.discogs.com/es/master/302861-Mezquita-Recuerdos-De-Mi-Tierra> (09-10-2023).

356. <https://www.discogs.com/es/master/404541-Triana-Un-Encuentro> (09-10-2023).

357. Triana, 1980.

1980³⁵⁸. Sin embargo, el fracaso de los últimos dos álbumes del grupo representante del rock andaluz por antonomasia dió constancia del declive de este estilo musical, suponiendo una estacada final al mismo la temprana muerte de su líder y vocalista Jesús de la Rosa el 14 de octubre de 1983³⁵⁹ y la consecuente disolución del grupo.

La constatada decadencia progresiva del género tuvo como consecuencia la apertura—premeditada o no—hacia nuevos caminos, siguiendo experimentaciones previas de algunas bandas. Dado que este fue esencialmente un género musical de fusión de lo autóctono con lo alóctono (en este caso principalmente música anglosajona), la tendencia en este periodo final en la cronología establecida (principios de los años ochenta) se basó en dos elementos principales:

- En el *componente autóctono* que antes estaba representado principalmente por elementos tomados del flamenco y evocaciones a este género musical, pasó a tomar importancia el pasado islámico de Andalucía, haciéndose un uso reiterado de sonidos arabizantes entendidos como genuinamente andaluces. Esta característica se atisbó en el primer disco del grupo Azahar (1977), pero se asentó como tendencia más adelante con Imán Califato Independiente y su álbum de 1978.

- Respecto al *componente alóctono*, la fusión con lo anglosajón pasó a realizarse desde el hard rock, que vino a sustituir a otros géneros musicales que fueron parte de la mezcla que dió lugar al nacimiento del rock andaluz (el rock progresivo, el rock psicodélico, el rock sinfónico y el jazz-rock), debido a la obsolescencia paulatina de los mismos en la década de 1980. Esta característica fue introducida por primera vez por el grupo cordobés Mezquita, quienes además lo combinaron con los sonidos arabizantes previamente señalados.

Sin embargo, esta tendencia quedó sublimada y confirmada como un pseudo-estilo dentro de este género musical y como la deriva propia del mismo en el cambio de década por los también cordobeses Medina Azahara. Este grupo ha mantenido vivo el legado musical del rock andaluz hasta nuestros días, aunque transformándolo y actualizándolo a los nuevos tiempos y estilos pujantes, con un éxito considerable. La formación original contaba con el aún hoy líder y vocalista de la banda Manuel Martínez, el baterista José Antonio Molina, el guitarrista Miguel Galán, el teclista Pablo Rabadán y el bajista Manuel Salvador Molina³⁶⁰. En 1979 el grupo firmó con la compañía CBS, con la que lanzó sus tres primeros álbumes, producidos estos por Gonzalo García-Pelayo. El primero de ellos salió

358. <https://los40.com/lista40/numero-1-cuando-naciste/> (09-10-2023).

359. Díaz Pérez, 2018: 83.

360. Díaz Perez, 2018: 128.

al mercado el 4 de enero de 1980³⁶¹, de nombre *Medina Azahara*³⁶² [Fig. 16], y su éxito fue inmediato. Sin duda, el himno popular del disco fue la canción que le da apertura, “Paseando Por La Mezquita” (4’58’’)³⁶³. El sabor es de esta canción es de un rock andaluz que aún tiene una entidad definida como estilo musical, utilizando la escala frigia propia del flamenco, pero traducida a instrumentos que poco tienen que ver con él: una guitarra eléctrica con una amplia distorsión característica del rock más duro, y un sintetizador. La voz cantada, poblada de melismas, trae al recuerdo del oyente una característica propia de Triana y del rock andaluz en general.

Medina Azahara entró entonces en un periodo de una alta proactividad, y de hecho en tan sólo un año vió la luz su segundo álbum, *La Esquina del Viento* (1981)³⁶⁴. Este fue, de nuevo, un gran éxito, llegando a convertirse en disco de oro en 1981³⁶⁵. Destaca su single homónimo, “La Esquina del Viento” (3’17’’)³⁶⁶ que juega de forma explícita en el comienzo del mismo con el ritmo de buletería para construir un melancólico tema acompañado de una letra en la que el viento simboliza el paso del tiempo. A pesar del gran éxito cosechado hasta entonces, el público no respondió a su tercer álbum de estudio, *Andalucía* (1982)³⁶⁷, de la misma forma que a los dos precedentes, según Ignacio Díaz Pérez, debido a que la compañía discográfica apoyó el proyecto como debiera³⁶⁸.

Aunque la cronología acotada en este trabajo acaba en 1982, Medina Azahara continúa activo en la actualidad. Entre 1982 y 1987 el grupo pasó un periodo de pausa, en el que no lanzó al mercado ningún proyecto. Se aprovechó para reorganizar la formación, incorporando en 1984 al que fuera bajista y líder de Mezquita, Randy López³⁶⁹, e incluso cambiaron de discográfica para acabar firmando con Avispa, una independiente dedicada al rock y el heavy metal³⁷⁰. En los años posteriores realizaron algunos trabajos muy destacados, alcanzando un

361. Díaz Perez, 2018: 131.

362. <https://www.discogs.com/es/master/447264-Medina-Azahara-Medina-Azahara> (23-10-2023).

363. Medina Azahara, 1980.

364. <https://www.discogs.com/es/master/687337-Medina-Azahara-La-Esquina-Del-Viento> (23-10-2023).

365. Salaverri Aranegui, 2005: 914.

366. Medina Azahara, 1981.

367. <https://www.discogs.com/es/master/593750-Medina-Azahara-Andaluc%C3%ADA> (23-10-2023).

368. Díaz Perez, 2018: 132.

369. Díaz Perez, 2018: 130.

370. <http://www.avispamusic.com/> (23-10-2023).

gran éxito comercial, entre los que destacan álbumes como *Caravana Española* (1987)³⁷¹ o *Sin Tiempo* (1992)³⁷².

8. Otros caminos: las aportaciones al rock andaluz desde los músicos andaluces independientes y el flamenco vanguardista.

La encorsetada música de la España tardofranquista encontró en Andalucía a finales de la década de 1960 un soplo de aire fresco, cuyo gran estandarte y legitimación popular definitiva se dió en la segunda mitad de los años setenta con el rock andaluz. Asimismo, este género musical abrió nuevos caminos estilísticos en la música tanto andaluza como española, que discurrieron en paralelo, haciendo una perfecta simbiosis.

En este sentido cabe señalar en primer lugar una corriente de músicos independientes andaluces, la mayoría sevillanos, cuyas propuestas no encajan en los preceptos del rock andaluz pero que discurren en paralelo a este y son parte de un mismo movimiento musical contracultural. La coexistencia de propuestas tan dispares ofrecidas por estos músicos “inclasificables” en Sevilla puede explicarse, entre otras cosas —en palabras de Cristina Cruces Roldán—, por el hecho de que esta ciudad en las décadas de los sesenta y los setenta no estaba “preparada para consolidar una industria artística en torno a estos flamencos extraños”³⁷³, de forma que “los sucesivos experimentos fueron desapareciendo o debilitándose conforme lo hacían sus solistas y se disolvían las formaciones”³⁷⁴. El álbum considerado pionero dentro este grupo de músicos independientes fue *Veneno* (1977)³⁷⁵ [Fig. 17], producido por Ricardo Pachón para CBS, el primero de los dos únicos trabajos de una formación en la que se encontraban Kiko Veneno (nombre artístico de José María López Sanfeliu³⁷⁶) y los hermanos Rafael y Raimundo Amador, acompañados en esta única grabación por músicos sevillanos del entorno: Antonio Moreno “el Tacita” como batería —ex miembro de Nuevos Tiempos y futuro integrante de Alameda— y Pepe Lagares como bajista —quien había participado en el efímero proyecto de Goma—³⁷⁷. Este disco, supuso una ruptura en la historia de la fusión musical española, llevándola a unos derroteros sin duda desconocidos hasta la fecha, en los que impera un espíritu *punk* y desenfadado sin precedentes,

371. <https://www.discogs.com/es/master/404917-Medina-Azahara-Caravana-Esp%C3%B1ola> (23-10-2023).

372. <https://www.discogs.com/es/master/447262-Medina-Azahara-Sin-Tiempo> (23-10-2023).

373. Cruces Roldán, 2012a: 15.

374. Cruces Roldán, 2012a: 15.

375. <https://www.discogs.com/es/release/2100368-Veneno-Veneno> (25-10-23).

376. Clemente Gavilán, 1995: 21.

377. Clemente Gavilán, 1995: 54.

profundamente libre a través de una aparente improvisación constante. En *Veneno* ya no se trataba sólo de flamenco sino también del espíritu jovial y festivo propio de este, que se encontraba, además de con el rock, con otros estilos como el funk, instrumentos como los bongos y el *kazoo* o “pito de carnaval”, y unas letras que han sido clasificadas como “surrealistas” por sus asociaciones oníricas y sinestésicas, rozando en ocasiones la escritura automática propia del surrealismo³⁷⁸. De hecho, Luis Clemente ha hablado de “surrealismo venenoso”³⁷⁹ haciendo referencia al estilo propio del grupo.

Tras el lanzamiento de este álbum que, a pesar de su importancia para la historia de la música española, pasó desapercibido en su momento, se bifurcaron los caminos de los integrantes de la banda. Kiko Veneno pasó a labrarse una carrera como solista y los hermanos Amador emprendieron un proyecto propio de nombre Pata Negra. Este icónico dúo continúa de forma clara la propuesta abierta en *Veneno* en su álbum de 1981, *Pata Negra*³⁸⁰, publicado con Mercury Records, una compañía discográfica internacional propiedad de PolyGram³⁸¹. El espíritu “callejero”, flamenco, gitano, rockero y blusero sobrevuela este trabajo, entrando en ocasiones en el terreno del funk, el soul e incluso el jazz, con un resultado genuino y muy personal, donde la voz la ponía Rafael Amador.

Por último es necesario mencionar a Silvio Fernández Melgralejo, también conocido como “Rockero Silvio” o, simplemente, Silvio, como uno de estos grandes músicos sevillanos independientes. Este artista comenzó en la música como batería, formando parte de grupos locales de la segunda mitad de los años sesenta, como los X-5³⁸², los Cinco Mercury³⁸³ o los Gong³⁸⁴. En 1979 nació su primer proyecto como líder y vocalista, junto a la banda Luzbel, formada por Manuel Luzbel y Pedro García Mauricio como guitarristas, Antoñito Smash como batería y Carlos Gordillo como bajista³⁸⁵. Grabaron *Al Este del Edén* (1980)³⁸⁶, que salió al mercado al año siguiente, con la compañía RCA Victor Records³⁸⁷ y con

378. <https://lafonoteca.net/disco/veneno/> (25-10-2023).

379. Clemente Gavilán, 1995: 72.

380. <https://www.discogs.com/es/master/256736-Pata-Negra-Pata-Negra> (25-10-2023).

381. <https://www.discogs.com/es/label/39357-Mercury> (26-10-2023).

382. Amador/Valenzuela, Alfredo 2004: 26.

383. Amador / Valenzuela, 2004: 27.

384. Amador / Valenzuela, 2004: 56.

385. Amador / Valenzuela, 2004: 72.

386. <https://www.discogs.com/es/release/2857275-Silvio-Y-Luzbel-Al-Este-Del-Ed%C3%A9n> (26-10-2023).

387. <https://www.discogs.com/es/release/2857275-Silvio-Y-Luzbel-Al-Este-Del-Ed%C3%A9n> (26-10-2023).

Ricardo Pachón como productor musical. Este álbum miraba hacia un rock más clásico, una suerte de rock and roll al estilo de Elvis Presley, pero actualizado y *sevillanizado*. A partir de entonces se renovó la formación musical bajo el nombre de Barra Libre, que pasó más tarde a ser Silvio y Sacramento: Miguel Ángel Suárez al bajo, Juanjo Pizarro a la guitarra y Pive Amador a la batería³⁸⁸. Lanzaron varios elepés producidos por Gonzalo García-Pelayo, algunos de gran relevancia como el propio *Barra Libre* (1984)³⁸⁹, *Fantasia Occidental* (1988)³⁹⁰ o *En misa y repicando* (1990)³⁹¹. Sus aportaciones se volvieron cada vez más curiosas y originales, llegando convertir en un swing la marcha de Semana Santa de la Virgen de las Aguas³⁹² en “La Pura Concepción”³⁹³.

Estos músicos independientes sevillanos influyeron asimismo en la música española posterior, siendo quizás uno de los mayores exponentes de esto el grupo jerezano Los Delinqüentes, fundado en 1998 y popular a nivel nacional. Su nombre fue tomado precisamente de una canción de *Veneno*, “Los Delincuentes”³⁹⁴, e incluso llegaron a versionar una canción de Silvio, “La Ragazza del Elevatore”³⁹⁵, en su álbum *Arquitectura Del Aire En La Calle* (2003)³⁹⁶.

Dentro de este conjunto de músicos independientes también se encuentra el grupo Tabletom. Esta banda nació en Málaga en 1976³⁹⁷ fundado por Roberto González —conocido popularmente como *Rockberto*— como líder y vocalista, junto a los hermanos Pedro y José Ramírez, guitarrista y saxista-flautista respectivamente, Salvador Zorrilla como batería, Jesús Martín Ortiz como bajista y violinista y José Javier Denis también como saxista³⁹⁸. Esta formación inicial fue la que grabó el primer elepé del grupo, *Mezclalina* (1980)³⁹⁹, producido por

388. Díaz Pérez, 2018: 242.

389. <https://www.discogs.com/es/master/1224344-Barra-Libre-Barra-Libre> (26-10-2023).

390. <https://www.discogs.com/es/master/978171-Silvio-Y-Sacramento-Fantas%C3%ADa-Occidental> (26-10-2023).

391. <https://www.discogs.com/es/master/1224342-Silvio-Y-Sacramento-En-Misa-Y-Repicando> (26-10-2023).

392. Díaz Pérez, 2018: 243.

393. Silvio y Sacramento, 1988.

394. Veneno, 1977.

395. Barra Libre, 1984.

396. <https://www.discogs.com/es/master/642568-Los-Delinq%C3%BCentes-Arquitectura-Del-Aire-En-La-Calle> (26-10-2023).

397. Díaz Pérez, 2018: 244.

398. Díaz Pérez, 2018: 244.

399. <https://www.discogs.com/es/master/1066600-Tabletom-Mezclalina> (26-10-2023).

Ricardo Pachón para RCA⁴⁰⁰. Aunque la crítica se ha inclinado por clasificarlo como rock andaluz basándose principalmente en este primer disco, los temas que en él se incluyen distan de los cánones de este género musical, a pesar de que se puedan distinguir recursos compartidos con los grupos clásicos de rock andaluz, como las palmas y la fusión con el rock progresivo. Esto se acabó confirmando por los siguientes trabajos del grupo, que se alejaron tanto del género musical a estudio como del rock progresivo, creando una propuesta llena de frescor donde se dan encuentro multitud de estilos, incluyendo algunos tan lejanos como el reggae.

En segundo lugar resulta necesario señalar las aportaciones del flamenco vanguardista al rock andaluz en los años setenta para comprender el fenómeno en una mayor amplitud. Un ejemplo precoz de esta rica simbiosis fue la colaboración de El Lebrijano con Smash en “Behind the Stars” (4’40’’) ⁴⁰¹, siguiendo un camino de fusión alternativo en el que la tradición india se encontraba con el flamenco⁴⁰² y que fue después explorado por otros músicos, como el propio Gualberto —ex miembro de Smash— en su álbum con el guitarrista flamenco Ricardo Miño, *Puente Mágico* (1983)⁴⁰³ [Fig. 18]. Este elepé fue toda una declaración de intenciones desde su título como trabajo, con temas tan elocuentes como “Tangos de Nueva Delhi” (2’47’’) ⁴⁰⁴. Una colaboración igualmente reseñable fue la de Enrique Morente con Gualberto en “Terraplén” (3’47’’) ⁴⁰⁵ y “Prisioneros” (8’45’’) ⁴⁰⁶, ambos temas parte de su primer álbum, *A la vida, al dolor* (1975)⁴⁰⁷⁴⁰⁸. Morente retomó este camino años más tarde en su reconocido *Omega* (1996)⁴⁰⁹ junto al grupo de rock Lagartija Nick, donde estos artistas pusieron música a diferentes poemas de *Poeta en Nueva York*⁴¹⁰ de Lorca y versionaron algunas canciones del cantautor canadiense Leonard Cohen⁴¹¹.

400. Díaz Perez, 2018: 246.

401. Smash, 1971.

402. Para más información consultar página 28.

403. <https://www.discogs.com/es/release/4913769-Gualberto-Ricardo-Mi%C3%B1o-Puente-M%C3%A1gico> (26-10-2023).

404. Gualberto y Ricardo Miño, 1983.

405. Gualberto, 1975.

406. Gualberto, 1975.

407. <https://www.discogs.com/es/release/2978076-Gualberto-A-La-Vida-Al-Dolor> (26-10-2023).

408. Para más información consultar página 44.

409. <https://www.discogs.com/es/master/324717-Morente-Lagartija-Nick-Omega> (26-10-2023).

410. García Lorca, 2019.

411. Díaz Perez, 2018: 222.

La versión definitiva de la fusión iniciada con Smash y El Lebrijano se alcanzó en “Nana Del Caballo Grande” (4’58”)⁴¹², donde Camarón hizo lo propio de nuevo de la mano de Gualberto como sitarista⁴¹³. Esta pieza forma parte del que es uno de los discos cruciales en la historia de la música española en general y del flamenco en particular, por lo novedoso del mismo, en un contexto de encorsetamiento del género flamenco por el “Mairenismo”⁴¹⁴ o “Neojondismo”⁴¹⁵. Este movimiento implantó una serie de “parámetros de autenticidad”⁴¹⁶ que permitían establecer un claro discernimiento entre “formas puras”⁴¹⁷ y, fuera de ellas, las denostadas mezclas o fusiones. Es por este motivo que la crítica y el público no abrazaron *La Leyenda del Tiempo* (1979)⁴¹⁸ [Fig. 19] como el álbum y su artífice merecían, pues supuso todo un desastre comercial a efectos prácticos, con un reconocimiento muy posterior: “durante sus primeros 13 años de vida vendió 5.842 ejemplares, y en 2007 no había superado las 40.000 copias”⁴¹⁹. Es interesante el acercamiento a este álbum como una sublimación musical del rock andaluz desde dentro del flamenco, pues en él colaboraron los músicos de Alameda, de Veneno (a excepción de Rafael Amador) y Gualberto.

La reacción de los flamencos “puros” según la ortodoxia⁴²⁰ a la fusión y a las nuevas músicas que entraban en el país dió como fruto contemporáneo al primer disco de Triana, el primero de Lole y Manuel, *Nuevo día* (1975)⁴²¹, un trabajo del mismo productor, Gonzalo García-Pelayo, bajo el sello Serie Gong de CBS. A pesar de ser estrictamente flamenco, cuenta con arreglos que le aportan un toque genuino y fresco al álbum, que forman parte de las nuevas fusiones que se estaban realizando en Andalucía en los años setenta y, más concretamente, en la ciudad de Sevilla.

Conclusiones.

Tras haber realizado este recorrido por la música con raíces andaluzas, concretamente el rock, en los años comprendidos entre 1959 y 1982, con el objetivo

412. Camarón, 1979.

413. Díaz Perez, 2018: 229.

414. Cruces Roldán, 2012b: 258.

415. Cruces Roldán, 2012b: 221.

416. Cruces Roldán, 2012a: 14.

417. Cruces Roldán, 2012a: 14.

418. <https://www.discogs.com/es/master/217954-Camar%C3%B3n-La-Leyenda-Del-Tiempo> (26-10-2023).

419. Cruces Roldán, 2012a: 16.

420. Cruces Roldán, 2012a: 14.

421. <https://www.discogs.com/es/master/384912-Lole-Y-Manuel-Nuevo-D%C3%ADa> (21-06-2023).

principal de *conocer la aportación del rock andaluz como género musical a la historia de la música española*, se puede concluir este documento haciendo especial hincapié en la ruptura de paradigma que el nacimiento de este género musical supone. Se ha podido comprobar cómo el rock andaluz vino a hacer temblar los sólidos cimientos de la música española, ofreciendo las infinitas posibilidades que proporciona la fusión de lo autóctono con lo alóctono. En ocasiones puede parecer que el calificativo “estilo”, en el arte, supone una infravaloración implícita de un “movimiento”, vocablo que, por otra parte, sugiere una visión más amplia de la realidad histórico artística: una determinada forma de entender, no sólo la creación, sino también el arte en sí mismo y la vida. En este sentido se viene a reivindicar el papel de este “estilo” musical como mucho más que eso, como un “movimiento” pues, como tal, supone la destrucción de lo previo para construir con los añicos musicales creaciones completamente nuevas, con unas características genuinas. No hace más que reafirmar este discurso el hecho de que el rock andaluz cuente con su propio manifiesto inicial, el *Manifiesto de lo Borde* de Smash, donde se recalca la necesidad principal de “corromperse por derecho”, de dar origen a algo completamente nuevo y fresco, pero sobre todo, bello.

Es esta mentalidad frente a la música, ese pulso ruptura-creación, asesinato-alumbramiento, la que hace que se generen nuevos derroteros que se ramifican hasta el infinito, a veces perdiendo el referente inicial, en una constante evolución que se puede enlazar con lo que está ocurriendo en el panorama musical español actual. La contemporaneidad de la música con raíces en Andalucía desde los años ochenta ha pasado por muchas estaciones, abriendo el abanico de la fusión a nuevos géneros, sobre todo en el siglo XXI, tomando algunos músicos contemporáneos el testigo de los artistas pioneros. Algunos de estos grupos toman una senda más tradicional que, aunque de gran calidad musical, tiende a la emulación del que podría clasificarse como “estilo trianero”, más que asentado en el imaginario colectivo, como los populares Derby Motoreta's Burrito Cachimba, Quentín Gras y los Zíngaros o Zaguán. Otros siguen la senda marcada por esos músicos inclasificables que también se han revisado en este texto (Veneno, Pata Negra, Silvio...), siendo el ejemplo más paradigmático Los Delinqüentes, que a principios de siglo supieron refrescar este género y popularizarlo entre la juventud, contando aún a día de hoy —a pesar de haberse disuelto la banda— con gran cantidad de fieles seguidores. Sin embargo, la deriva más interesante que puede encontrarse hoy en día, por su novedad, es la que mira hacia estilos que nunca antes se había encontrado con el flamenco o lo genuinamente andaluz, como el trap, siendo un gran ejemplo de esto el original proyecto del granadino Dellafuente bajo el nombre de Taifa Yallah, donde mezcla la música urbana con el rock y el pasado

islámico de la ciudad; o el post-punk, con la propuesta de los sevillanos La Jvnta; etc. Sin embargo, todo parece indicar que la tendencia que está teniendo más éxito en estos últimos años es la que bebe de la música electrónica, que se funde con el sentir andaluz en grupos muy conocidos como Califato ¾, The Gardener, los recién llegados al panorama musical español La Plazuela y la fresca propuesta de *Electrojondo* del grupo jerezano La Pompa Jonda. Destacable es igualmente la personalísima producción de Rosario La Tremendita, de quién se ha llegado a decir que protagoniza “la última gran revolución del cante jondo”⁴²².

Es interesante señalar igualmente la vuelta de Gonzalo García-Pelayo —manager de Smash y productor de Triana— en 2020 a la producción musical, lanzando algunos proyectos con la compañía Pelayo Producciones S. L. bajo el sello Serie Gong, que retoma el espíritu del rock con raíces andaluzas. Entre otros proyectos se ha realizado la regrabación del álbum *14 de abril* de Goma con Manuel Imán y la producción del último disco del jerezano José de los Camarones, *Anclé Mi Alma* (2022)⁴²³, sobre el cual el productor afirma que es “la evolución última de lo que puede ser el rock andaluz y de Triana, la fusión completa. Es flamenco tocado con guitarra eléctrica y batería de rock duro (...), José de los Camarones es rock flamenco”⁴²⁴.

Sin duda, el camino abierto por el rock andaluz supuso un antes y un después, una “revolución” como ya se ha enunciado, porque fue y es un camino de no retorno en la música española, como la máxima expresión de la libertad de creación, de la necesidad de una juventud concreta de conectar con la modernidad sin renunciar a sus orígenes y a su realidad más próxima: “hay dos aspectos fundamentales en la vida de la persona: el tiempo y el espacio. Nuestro tiempo era el rock. Nuestro espacio era España, era Andalucía y era Sevilla. El éxito se alcanza cuando la gente se reconoce en lo que está viendo, ese es el fundamento del rock andaluz”⁴²⁵.

422. https://www.diariodesevilla.es/bienal_de_flamenco/Tremendita-Bienal-Sevilla_0_1505849537.html (06-11-2023).

423. <https://www.discogs.com/es/release/26264738-Jos%C3%A9-De-Los-Camarones-Ancl%C3%A9-Mi-Alma> (06-11-2023).

424. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

425. Entrevista personal con Gonzalo García-Pelayo (24-03-2023).

Bibliografía

Amador, Pive/Valenzuela, Alfredo, (2004): *Silvio. Vengo buscando pelea*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Bennett, Andy (2002): “Music, media and urban mythscapes: a study of the ‘Canterbury Sound’”. En: *Media, Culture & Society*, 24, pp. 87-100.

Carrillo-Linares, Alberto (2006): “Movimiento estudiantil antifranquista, cultura política y transición política a la democracia”. En: *Pasado y memoria*, 5, pp. pp. 149-170.

Carrillo-Linares, Alberto (2016): “La conquista de espacios imaginados. Sociabilidad antifranquista en los años 60 y 70”. En: *Andalucía en la Historia*, 52, pp. 34-38.

Carrillo-Linares, Alberto (2020): “Movimiento estudiantil antifranquista en Andalucía”. En: *CIAN. Revista de historia de las universidades*, 23, pp. 149-178.

Chamorro, Eduardo (1970): “Música progresiva: un anarquismo visceral”. En: *Triunfo*, 447, pp. 68-70.

Clemente Gavilán, Luis (2013): “El rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma a flamenco”. En: Mora, Kiko / Viñuela, Eduardo: *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 25-37.

Clemente Gavilán, Luis (1995): *Filigranas: una historia de fusiones flamencas*. Valencia: La Máscara.

Clemente Gavilán, Luis (1995): *Kiko Veneno. Flamenco rock*. Valencia: La Máscara.

Clemente Gavilán, Luis (1997): *Triana, la historia*. Sevilla: Fundación SGAE.

Clemente Gavilán, Luis (2006): *Rock andaluz, una discografía*. Montilla: Ayuntamiento de Montilla.

Cortés Stefanoni, Juan Carlos (2013): “El Rock progresivo y la contracultura”. En: *Analéctica*, 0, pp. 1-8.

Cruces Roldán, Cristina (2012): “El flamenco”. En: Agudo, Juan / Moreno, Isidoro: *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua Libros.

Cruces Roldán, Cristina (2012): “Hacia una revisión del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”. En: Congreso *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 13-25.

Dávila, Luis (1971): “Música progresiva a cinco duros”. En: *Triunfo*, 453, pp. 37-39.

Delis Gómez, Guillermo (2016): *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarios y Ciclos*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

De los Ríos, Patricia (1998): “Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio”. En: *Sociológica*, 38, pp. 13-30.

Díaz Pérez, Ignacio (2018): *Historia del rock andaluz : retrato de una generación que transformó la música en España*. Córdoba: Almuzara.

Díaz Velázquez, Francisco (1972): “¿Qué es la música progresiva?”. En: *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo*, 11, pp. 65-81.

Duarte Montserrat, Ángel (2017): “La vida política”. En: Canal, Jordi (dir.): *Historia contemporánea de España (Volumen II. 1931-2017)*. Madrid: Taurus, pp. 593-710.

España. Ley 191/1964, de 24 de diciembre, de Asociaciones (1964). «BOE», nº 311, *I. Disposiciones generales*, 28 de diciembre de 1964, pp. 17334-17336.

España. Orden de 8 de junio de 1970 por la que se modifica la de 6 de octubre de 1966, sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos. «BOE», nº 144, *I. Disposiciones generales*, 17 de junio de 1970, pp. 9486-9487.

Ferrand Bonilla, Manuel (1975): *Con la noche a cuestas*. Barcelona: Planeta.

García Martínez, José María (1996): *Del fox-trot al jazz flamenco : el jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza.

García Matute, Fran (2018): ““¿Qué pasa contigo, tío? ¿Es que no brillan mis ojos?” Una aproximación a la Estética de lo Borde”. En: *La Muy*, 15, pp. 10-13.

García Matute, Fran (2022): *Esta vez venimos a golpear: vanguardismos, psicodelias y subversiones varias en la Sevilla contracultural (1965-1968)*. Madrid: Sílex.

García Lorca, Federico (2019): *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Linkgua.

García Lorca, Federico (2013): *Romancero gitano*. Barcelona: Linkgua.

García Peinazo, Diego (2017): *Rock Andaluz : significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

García Puig, Damián (1979): “Triana: flamenco “zelestial””. En: *Vibraciones*, 27, p. 13.

García Salueña, Eduardo (2013): “El rock español desde sus inicios hasta la experimentación progresiva.” En: Mora, Kiko / Viñuela, Eduardo: *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 25-37.

Gómez, Antonio (1975): “Rock español... y 3: en busca de las raíces”. En: *Ozono: revista de música y otras muchas cosas*, 3, p. 15.

Gutierrez Escoda, Esther (2007): *El movimiento hippie: Woodstock 1969*. TFG, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.

Lacomba, Juan Antonio (1999): “La transición autonómica andaluza en el contexto de la transición democrática española”. En: *Transición y Autonomía de Andalucía*. Jaén: Cámara de Comercio e Industria de Jaén, pp. 29-52.

Lapuente, Luis (2019): *Conversaciones con Gonzalo García Pelayo : nostalgia del futuro : una vida de leyenda: productor musical, cineasta, jugador profesional*. Valencia: Efe Eme.

Lira Moreno, Candela (2022): *La influencia de “La Carbonería” en la cultura sevillana del último cuarto del siglo xx*. TFG, Universidad de Sevilla.

Manrique, Diego A. (1977): ”Triana: la gran esperanza”. En: *Triunfo*, 741, pp. 53-54.

Martínez, Ignacio (1975): “Gualberto: un paso importante”. En: *La ilustración Regional*, 8, p. 50.

Mateos, Abdón / Soto, Álvaro (2006): *El franquismo. Desarrollo, tecnocracia y protesta social, 1959-1975*. Madrid: Arlanza.

Moradiellos García, Enrique (2017): “La vida política”. En: Canal, Jordi (dir.): *Historia contemporánea de España (Volumen II. 1931-2017)*. Madrid: Taurus, pp. 99-170.

Pastor Verdú, Jaime (2008): “Mayo 68, de la revuelta estudiantil a la Huelga General. Su impacto en la sociedad francesa y en el mundo”. En: *Dossiers féministes*, 12, pp. 31-47.

Piñero Ramírez, Pedro Manuel (2010): “Poesía Flamenca: “Lyra Minima”. Los símbolos naturales”. En: *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 38, pp. 241-265.

Procacci, Giuliano (2001): *Historia general del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Ramos Santana, Alberto (2005): *La transición: política y sociedad en Andalucía*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

Rodríguez del Corral, José Luis (2003): *Memoria y fábula de Manuel Ferrand*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Ruesga Bono, Julián (2008): “Intercambios”. En: Ruesga Bono, Julián / Cambiasso Norberto: *Más allá del rock*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 25-58.

Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (2004): “La España desarrollista. Nueva sociedad, viejo régimen”. En Gracia, Jordi / Ruiz Carnicer, Miguel Ángel: *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, pp. 271-282.

Ruiz Ortega, José Luis (2006): *Triana y Los Remedios durante el siglo XX: la conformación urbana del sector occidental de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Ruiz, Julian (1979): “¡Viva Triana! De Concha Piquer al Rock Andaluz. Breve historia del fenómeno”. En: *El Gran Musical*, 188, p. 8.

Salaverri Aranegui, Fernando (1979): “Rock with local roots, sparking Spanish sales”. En: *Billboard*, 10 de noviembre, p. 66.

Salaverri Aranegui, Fernando (2005): *Sólo éxitos, año a año 1959-2002*. Madrid: Fundación autor.

Sánchez-Biosca, Vicente (2007): “Las culturas del tardofranquismo”. En: *Ayer*, 68, pp. 89-110.

Solé i Sardà, Josep (1974). “La música, llamémoslo de alguna manera”. En: *Ajoblanco*, 00, p. 11.

Sordo Vicente, Manuel / Sordo Osuna, Manuel (2022): *Toto Estirado. Notas e imágenes de un poeta confuso*. Sevilla: El Paseo.

Underground: la ciudad del Arco Iris (2003). Iglesias Macías, Gervasio, dir. [DVD]. Sevilla: La Zanfoña Productores S. L.

Vázquez Montalbán, Manuel (1998): *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo.

Whiteley, Sheila (1992): *The Space Between the Notes: Rock and the Counterculture*. Nueva York: Routledge.

Webgrafía.

<https://www.juntadeandalucia.es/organismos/turismoculturaydeporte/servicios/>

<actualidad/noticias/detalle/239075.html#:~:text=La%20consejera%20de%20Cultura%20y,su%20actual%20colecci%C3%B3n%20y%20parte> (15-05-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/los-relampagos/> (15-05-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/los-crích/> (19-05-2023).

<https://www.woodstock.com/lineup/> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/48172-Miles-Davis-Sketches-Of-Spain> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/323609-Sabicas-With-Joe-Beck-Rock-Encounter> (12-06-2023).

<https://www.jotdown.es/2018/08/ricardo-pachon-el-flamenco-se-muere-solo-no-hace-falta-que-se-lo-carguen/> (12-06-2023).

<https://nuevosmediosmusica.com/about/> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/631809-Pedro-Iturralde-Jazz-Flamenco-Vols-1-Y-2> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3390287-Nuevos-Tiempos-When-I-Try-To-Find-The-Right-Time-Cansado-Me-Encontr%C3%A9> (12-06-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/gong/> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3440180-Gong-El-Botell%C3%B3n-That's-Right> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3440177-Gong-A-Leadbelly-Hay-Un-Hombre-Dando-Vueltas> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/408710-Smash-Glorieta-De-Los-Lotos> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3435969-Smash-We-Come-To-Smash-This-Time-My-Funny-Girl> (12-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/498997-Smash-We-Come-To-Smash-This-Time> (12-06-2023).

<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1969-98> (18-06-2023).

<https://www.jotdown.es/2016/10/gualberto-garcia-los-rockeros-me-ven-flamenco-los-flamencos-rockero/> (18-06-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/smash/> (20-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/224126-Triana-Triana> (19-06-2023).

<https://www.youtube.com/whttps://www.discogs.com/es/master/224126-Triana-Triana> (19-06-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/canarios/> (20-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/5080630-Triana-Triana> (21-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/384912-Lole-Y-Manuel-Nuevo-D%C3%ADa> (21-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/1957255-Triana-Hijos-Del-Agobio> (22-06-2023).

[https://davilebron.wordpress.com/](https://davidlebron.wordpress.com/) (22-06-2023).

<http://www.arabiandrock.org/otros-protagonistas.html> (22-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/878534-King-Crimson-In-The-Court-Of-The-Crimson-King-An-Observation-By-King-Crimson> (22-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2903030-Jarcha-Libertad-Sin-Ira> (24-06-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/hijos-del-agobio/#:~:text=%E2%80%9CHijos%20del%20Agobio%E2%80%9D%20> (24-06-2023).

https://www.youtube.com/watch?v=j-EJysXL5-k&t=932s&ab_channel=Pepeostium (24-03-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2135883-Triana-Sombra-Y-Luz> (24-03-2023).

<http://www.arabiandrock.org/otros-protagonistas.html> (30-06-2023).

<https://web.archive.org/web/20150524115105/http://www.soundonsound.com/sos/jun98/articles/polymoog.html> (30-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2135725-Triana-Un-Encuentro> (30-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2631596-Triana-Triana> (30-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/9015624-Triana-Lleg%C3%B3-El-D%C3%ADa> (30-06-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2123428-Goma-14-Abril> (01-07-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2978076-Gualberto-A-La-Vida-Al-Dolor> (01-07-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2834281-Gualberto-Vericuetos> (01-07-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2168582-Granada-Hablo-De-Una-Tierra> (10-07-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/329190-Miguel-R%C3%ADos-Al-Andalus> (10-07-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2037004-Azahar-Elixir> (01-08-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/azahar/> (01-08-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2037050-Azahar-Azahar> (01-08-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/1239173-Iceberg-Sentiments> (02-08-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2203564-Guadalquivir-Guadalquivir> (02-08-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/guadalquivir/> (07-08-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2048098-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Im%C3%A1n-Califato-Independiente> (05-09-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/iman-califato-independiente/> (06-09-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3413688-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Darshan> (06-09-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/darshan/> (06-09-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/563960-Cai-Mas-All%C3%A1-De-Nuestras-Mentes-Diminutas> (06-09-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/1699816-Alameda-Alameda> (25-09-2023).

<https://www.datoselecciones.com/elecciones-generales-1982> (02-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/1699807-Alameda-Misterioso-Manantial> (04-10-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/misterioso-manantial/> (04-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/894151-Alameda-Aire-C%C3%A1lido-De-Abril> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/237241-Alameda-Noche-Andaluza> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2123458-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Camino-Del-%C3%81guila> (05-10-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/camino-del-aguila/> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2233935-Guadalquivir-Camino-Del-Concierto> (05-10-2023).

<https://lafonoteca.net/disco/camino-del-concierto/> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/563962-Cai-Noche-Abierta> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/563988-Cai-Canc%C3%ADn-De-La-Primavera> (05-10-2023).

<https://lafonoteca.net/grupo/cai/> (05-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/3437887-Mezquita-Califas-Del-Rock> (09-10-2023).

<https://los40.com/lista40/numero-1-cuando-naciste/> (09-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/447264-Medina-Azahara-Medina-Azahara> (23-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/687337-Medina-Azahara-La-Esquina-Del-Viento> (23-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/593750-Medina-Azahara-Andaluc%C3%ADa> (23-10-2023).

<http://www.avispamusic.com/> (23-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/404917-Medina-Azahara-Caravana-Espa%C3%B1ola> (23-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/447262-Medina-Azahara-Sin-Tiempo> (23-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2100368-Veneno-Veneno> (25-10-23).

<https://lafonoteca.net/disco/veneno/> (25-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/256736-Pata-Negra-Pata-Negra> (25-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/label/39357-Mercury> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/2857275-Silvio-Y-Luzbel-Al-Este-Del-Ed%C3%A9n> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/1224344-Barra-Libre-Barra-Libre> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/978171-Silvio-Y-Sacramento-Fantas%C3%ADa-Occidental> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/1224342-Silvio-Y-Sacramento-En-Misa-Y-Repicando> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/642568-Los-Delinq%C3%BCentes-Arquitectura-Del-Aire-En-La-Calle> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/1066600-Tabletom-Mezclalina> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/4913769-Gualberto-Ricardo-Mi%C3%B1o-Puente-M%C3%A1gico> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/324717-Morente-Lagartija-Nick-Omega> (26-10-2023).

<https://www.discogs.com/es/master/217954-Camar%C3%B3n-La-Leyenda-Del-Tiempo> (26-10-2023).

https://www.diariodesevilla.es/bienal_de_flamenco/Tremendita-Bienal-Sevilla_0_1505849537.html (06-11-2023).

<https://www.discogs.com/es/release/26264738-Jos%C3%A9-De-Los-Camarones-Ancl%C3%A9-Mi-Alma> (06-11-2023).

ANEXO FOTOGRÁFICO



Figura 1: Anuncio de la apertura del club Dom Gonzalo, 1967, archivo fotográfico de Gonzalo García-Pelayo.



Figura 2: Smash, portada del álbum *We Come To Smash This Time*, 1971, Discogs.com.



Figura 3: Triana, portada y contraportada del álbum *Triana*, 1975, Discogs.com.

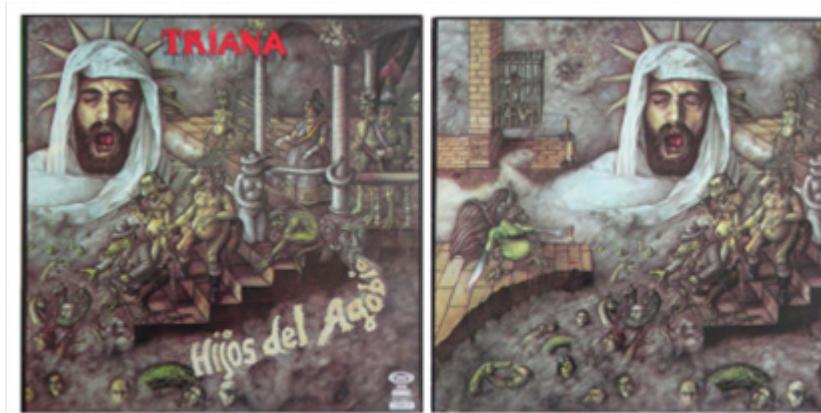


Figura 4: Triana, portada y contraportada del álbum *Hijos del Agobio*, 1977, Discogs.com.



Figura 5: Triana, carpeta desglosada del álbum *Sombra y Luz*, 1979, Discogs.com.



Figura 9: Guadalquivir, portada, disco y contraportada del álbum *Guadalquivir*, 1978, Discogs.com.

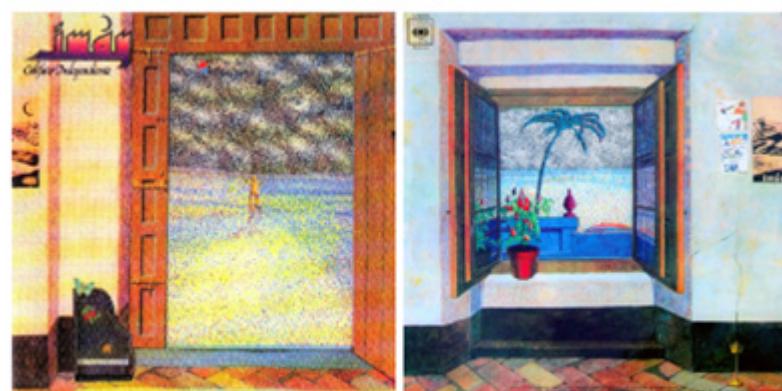


Figura 10: Imán Califato Independiente, portada y contraportada del álbum *Imán Califato Independiente*, 1978, Discogs.com.



Figura 11: Alameda, portada del álbum *Alameda*, 1979, Discogs.com.



Figura 12: Mezquita, portada del álbum *Recuerdos de mi Tierra*, 1979, Discogs.com.

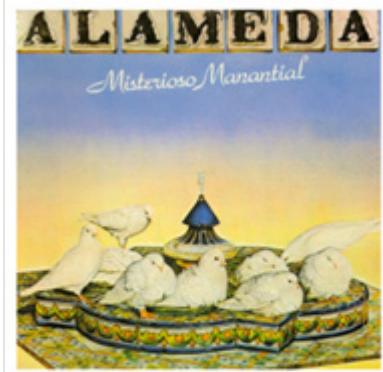


Figura 13: Alameda, portada del álbum *Misterioso Manantial*, 1980, Discogs.com.

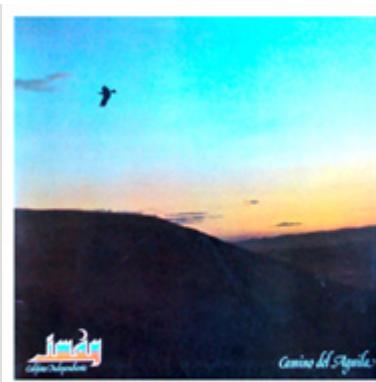


Figura 14: Imán Califato Independiente, portada del álbum *Camino del Águila*, 1980, Discogs.com.



Figura 15: Guadalquivir, portada del álbum *Camino del Concierto*, 1980, Discogs.com.

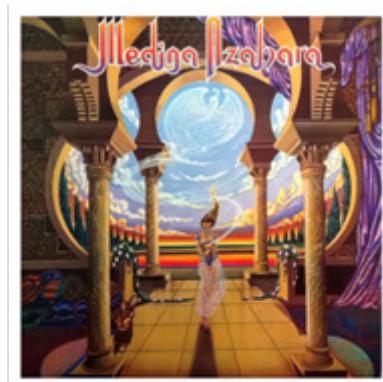


Figura 16: Medina Azahara, portada del álbum *Medina Azahara*, 1980, Discogs.com.



Figura 17: Veneno, portada del álbum *Veneno*, 1977, Discogs.com.



Figura 18: Gualberto & Ricardo Miño, portada del álbum *Puente Mágico*, 1983, Discogs.com.



Figura 19: Camarón, portada del álbum *La Leyenda del Tiempo*, 1979, Discogs.com.