



EDUARDO GARCÍA SALUEÑA

Universidad de Oviedo

Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales¹

El rock progresivo fue un estilo muy versátil originado en Inglaterra a finales de los 60 y caracterizado, principalmente, por la complejidad formal, la fusión estilística, la destreza instrumental y un acercamiento a las músicas académicas. España no fue ajena a esta estética, articulando una escena propia que integraba tanto los patrones más arquetípicos de la estética anglosajona como novedosos elementos autóctonos procedentes, en su mayoría, de la música tradicional. En el presente artículo se realiza un pormenorizado estudio de las características del rock progresivo en la España de los 70, partiendo del análisis musical como metodología principal, situando el fenómeno en su contexto cultural y determinando la importancia de un repertorio que aún hoy continúa vigente.

Palabras clave: Rock progresivo español, pop español, flamenco y rock, jazz y música académica, folk instrumental.

Progressive rock is a very versatile style that originated in England at the end of the 1960s and is mainly characterised by formal complexity, stylistic fusion, instrumental dexterity and its closer relationship to art music. Spain was not indifferent to this aesthetic, presenting its own version of the most archetypal patterns of both the Anglo-Saxon aesthetic and local elements, most of which were taken from traditional music. In this article the author conducts an in-depth study of the characteristics of progressive rock in Spain during the 1970s, using music analysis as its main methodology, setting the phenomenon in its cultural context and determining the importance of a repertory that still prevails today.

Key words: Spanish progressive rock music, Spanish pop music, flamenco and rock, jazz and art music, instrumental folk music.

El denominado rock progresivo constituye una de las vertientes estilísticas de música popular que más se presta a ser investigada utilizando metodologías propias del ámbito académico. A lo largo de su nacimiento y desarrollo en diferentes focos geográficos, se refleja una constante interrelación entre las dimensiones académica, tradicional y popular (siem-

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación MEC-06-HUM2006-07934, *Música española de la postguerra a la posmodernidad: poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica*, coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, además, del Programa de Formación del Profesorado Universitario FPU-MICINN del que es beneficiario el autor, cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

pre bajo el predominio de esta última), en cuanto a recursos, repertorio y recepción se refiere. Por ello, abarcar un periodo creativo fundamentalmente articulado entre 1968 y 1978² con una mentalidad abierta y crítica, supone la integración de diferentes elementos que contribuyen a enriquecer la historia y el significado de esos tres ejes inseparables.

Sin embargo, son muy escasos los estudios dedicados a ahondar en los parámetros estéticos principales del rock progresivo y dotarlos de una dimensión musicológica, equilibrando análisis e interpretación. Es muy frecuente encontrar referencias generales dentro de publicaciones que tratan la historia del rock desde una perspectiva global, muy a menudo reducida a clichés periodísticos y a grandes nombres. Otro caso muy frecuente es el de las compilaciones con carácter enciclopédico en las que hay un exhaustivo trabajo de documentación y vaciado de datos, pero sin llegar a profundizar en aspectos conceptuales de relevancia. Estas dos tipologías de publicaciones, la primera más orientada a la divulgación y la segunda a la guía de consulta, evidencian la falta de trabajos con unas mayores pretensiones interdisciplinares y de especialización académica. Los autores más importantes que han contribuido a una lectura crítica del género han sido, fundamentalmente, del ámbito anglosajón: John Covach³, Allan F. Moore⁴, Chris Cutler⁵, Edward Macan⁶, Kevin Holm-Hudson⁷, Bill Martin⁸ o Paul Stump⁹.

La ausencia de estudios musicológicos en la línea de estos autores, partiendo de una metodología de análisis musical, se evidencia de forma notoria en el caso de España, no sólo con relación a la escena musical nacional sino también a la internacional. Hay que destacar, sin embargo, la aparición en los últimos años de un trabajo como *Más allá del rock*¹⁰, que

² Cronología propuesta por Bill Martin en su obra *Listening to the future: the time of Progressive Rock*, Chicago, Open Court, 1998.

³ John Covach: "Progressive rock, Close to the Edge and the boundaries of style", *Understanding rock: essays in musical analysis*, John Covach & Graeme M. Boone, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 3-33.

⁴ Allan F. Moore: *Rock, the primary text: developing a musicology of rock*, Aldershot, Ashgate, 1991.

⁵ Chris Cutler: *File under popular – theoretical & critical writings on music*, New York, Autonomedia, 1993.

⁶ Edward Macan: *Rocking the classics. English progressive rock and the counterculture*, New York, Oxford University Press, 1997.

⁷ Kevin Holm-Hudson (ed.): *Progressive rock reconsidered*, Londres, Routledge, 2002.

⁸ B. Martin: *Listening to the future...*

⁹ Paul Stump: *The music's all that matters: a history of progressive rock*, Londres, Quartet Books, 1998.

¹⁰ Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (eds.): *Más allá del rock*, Madrid, INAEM, 2008.

profundiza en la conceptualización de algunos de los sub-estilos más significativos que a menudo se engloban bajo el término “progresivo” (como el Rock In Opposition o el Post-Rock), incluyendo el estudio de los tradicionales focos geográficos que han sido prolíficos en autores y que, lejos de las pautas que se marcaban desde Londres, han personalizado en mayor medida sus discursos (como la escena Canterbury o el Kraut-rock alemán). También aquí se contempla el rock progresivo hecho en España, aunque sin llegar a establecerse claramente un marco comparativo con respecto a sus desarrollos en otros países ni perfilar los rasgos principales de cada propuesta. Aparte de los trabajos de ámbito general en los que, sobre todo, se detallan con minuciosidad bandas, publicaciones y cronologías (destacando los trabajos de Salvador Domínguez¹¹ o de Antonio José Barroso Rivera¹²), Cataluña y Andalucía, dos de los núcleos más importantes y representativos, han tenido un tratamiento más especializado con las publicaciones de Jordi Sierra i Fabrá¹³ y Luis Clemente¹⁴, respectivamente.

Por último, es necesario hacer una mención especial a la significativa abundancia de fuentes on-line (e-zines, foros de debate y enciclopedias virtuales), que tienden a hacer acopio de materiales documentales, críticas de discos, registros sonoros y opiniones personales, a menudo con fines enciclopédicos.

El rock progresivo anglosajón: la construcción de un nuevo canon estético

Los últimos años de los 60 resultaron muy determinantes en cuanto al fortalecimiento y la consolidación del rock como un lenguaje musical catalizador de las nuevas inquietudes culturales que preocupaban a gran parte de la juventud de clase media. Se estaba asistiendo, además, a un proceso de intelectualización en su discurso artístico, abandonando paulatinamente su funcionalidad original (el baile y el entretenimiento) en pos de nuevos valores ajenos, en principio, a su condición anterior. Esta dinámica mediante la cual un género se acaba desmarcando de sus fuentes de audien-

¹¹ Salvador Domínguez: *Bienvenido, Mr. Rock... los primeros grupos hispanos 1957-1975 y Los hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madrid, Fundación Autor/SGAE, 2002/2004.

¹² Antonio José Barroso Rivera: *Enciclopedia de la música progresiva en España*, Castellar de la Frontera, Castellarte, 2007.

¹³ Jordi Sierra i Fabrá: *Historia y poder del “rock catalá”*, Barcelona, Unilibro, 1977.

¹⁴ Luis Clemente: *Historia del rock sevillano*, Sevilla/Madrid, Máquina del Sur/SGAE, 1996.

cia principales y penetra en nuevos objetivos estéticos ya había tenido lugar en el Jazz, con el advenimiento de estilos como el “Third Stream” o el “Cool”, dejando de ser un sello identificativo, casi en exclusividad, de la cultura negra para abrirse a los ideales artísticos de la experimentación más cercana al academicismo (acuñándose también aquí el término “progresivo” para definir algunas propuestas, como observa el periodista José Miguel López)¹⁵.

Algunos investigadores como Chris Cutler conciben una categoría que denominan “Art Music” y que viene a reflejar una actitud en la que la forma musical adquiere gran importancia, integrando dinámicas compositivas más propias de la teoría musical académica o de las matemáticas, lo que contribuye a otorgarle un fuerte componente racional. Según Cutler, esta concepción tiene un carácter “alienado, consciente e intelectual, siendo una música no participativa, para ser escuchada y no para danzar o integrarse”¹⁶. Hay que hacer notar que el término “Art Music” va más allá de una concepción estilística delimitadora de lo que habitualmente se entiende como rock o como jazz, dos de las tendencias fundamentales que entran dentro de esta acepción, tratando más bien de aunar lenguajes bajo un marco mayoritariamente popular. Los avances tecnológicos, en relación a la grabación y producción en estudio, resultaron a su vez fundamentales para ofrecer un producto discográfico que ampliase las pretensiones del oyente, quien se vuelve más exigente al implicarse de forma más activa.

Uno de los primeros usos del calificativo “progresivo” en el rock se enmarca dentro de los desarrollos derivados de la psicodelia tardía. Grupos como Pink Floyd, Soft Machine, Love, Frank Zappa & The Mothers of Invention o Captain Beefheart & His Magic Band ya planteaban caminos alternativos fundamentados, sobre todo, en extensas improvisaciones a partir de secuencias rítmicas mantenidas de forma constante o pasajes de carácter atmosférico que permitían a los instrumentistas una mayor experimentación tímbrica. Aquí ya empieza a observarse una preocupación por aspectos más relacionados con los valores texturales, una de las propiedades constitutivas y claves a la hora de juzgar una pieza musical según Lewis Rowell¹⁷; también en el sentido estructural, lo que afecta a la

¹⁵ José Miguel López: *Los sonidos de Discópolis. Rock: ideología y utopía*, Madrid, Calamar/Rne3, 2003, p. 66.

¹⁶ “Its level of discourse is alienated, conscious & intellectual. It is non-participatory, for listening, not for dancing or joining in with”, en C. Cutler: *File under...*, p. 22.

¹⁷ Lewis Rowell: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Buenos Aires, Gedisa, 1985, pp. 155-158.

construcción interna de las piezas musicales (factor que va estrechamente ligado a los cambios en la extensión media de las piezas, llegando a superar en numerosas ocasiones los cinco minutos de duración).

El uso más generalizado de la categoría “progresiva” tuvo lugar durante la década de los 70, solapándose con el repertorio que popularmente se conoció como rock “sinfónico”. Ambas categorías se han asumido mutuamente como definidoras de una misma estética, y aunque las dos comparten un mismo contexto cultural, no conviene confundirlas. La primera refleja, en muchos sentidos, más una actitud por parte de los músicos que un estilo concreto en cuanto a parámetros formales se refiere, a diferencia de la segunda. Además, el rock sinfónico (sobre todo en sus inicios) fue uno de los exponentes más significativos de esa actitud rompedora y experimental que albergaba el rock progresivo. Como su propio nombre trata de indicar, el carácter “sinfónico” enfatiza la presencia de elementos propios de la producción académica, lo que no necesariamente se ha de relacionar con la sinfonía en exclusividad (de hecho, el modelo formal más común, en palabras de José Miguel López, es la Suite para las piezas que exceden los 10 minutos de duración)¹⁸. Esto no sólo se transmite a partir de una mayor complejidad en la composición y la interpretación (reafirmando la figura del instrumentista virtuoso), sino también en la recepción (reflejándose también a través de la puesta en escena y disposición del público en los recitales en vivo de bandas como Genesis, King Crimson, Yes o Emerson, Lake & Palmer). John Covach incide, además, en la importancia del nivel estructural como reflejo de la relación entre el rock y el lenguaje académico. Este factor lo estudia a partir del análisis de una de las composiciones paradigmáticas del estilo “Close to the Edge”, de Yes), destacando sus principales secciones y profundizando en los diferentes temas musicales, su desarrollo armónico y la presencia de un trasfondo simbólico relacionado con la novela *Siddhartha*, de Hermann Hesse (1922)¹⁹.

Dentro del ámbito del rock sinfónico, y junto al panorama del Reino Unido destacó la prolífica escena italiana caracterizada, entre otras cosas, por proponer un contraste entre pasajes de dinámicas expresivas muy diferenciadas, la presencia de elementos folk de carácter acústico y el uso de registros operísticos en las voces de los cantantes. Fueron algunos grupos representativos Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso, Le Orme, Locanda Delle Fate o Quella Vecchia Locanda.

¹⁸ J. Miguel López: *Los sonidos de...*, p. 98.

¹⁹ J. Covach: “Progressive rock...”, pp. 22-24.

Joe Stuessy señala algunas vías de acercamiento a los planteamientos académicos utilizadas por el lenguaje del rock. Su propuesta²⁰ nos puede ayudar a ilustrar algunos de los procedimientos más importantes del rock sinfónico y a sentar las bases del modelo del que partieron la mayoría del resto de los países. Stuessy elabora una clasificación que incluye, desde la integración de un motivo procedente de una pieza clásica (lo que potencia la faceta de arreglista además de la meramente instrumentista) hasta la concepción unitaria de una serie de canciones (reforzando el simbolismo y el significado del álbum de estudio desde su contenido musical hasta su diseño artístico). También aborda aspectos como la adaptación de obras clásicas a un lenguaje popular (con ejemplos como el *Allegro Barbaro* de Bártok, los *Cuadros para una exposición* de Mussorgsky o *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi²¹), la incorporación de la orquesta en las grabaciones de un grupo de rock (contribuyendo a ese refuerzo del valor textural) o el uso de una forma académica como base compositiva (en su gran mayoría reinterpretadas con procedimientos propios de otras estéticas).

Uno de los recursos más utilizados por las bandas del rock sinfónico fue la repetición de progresiones armónicas como base para la improvisación solista. Generalmente, estos pasajes solían anunciar la conclusión de una pieza larga (a menudo multiseccional) y se ejecutaban en tiempo lento, repitiéndose varias veces hasta alcanzar un clímax expresivo²². A menudo se exponía una pequeña línea melódica previa al pasaje improvisatorio, siendo al final recapitulada con mayor carga expresiva (una especie de esquema A-A'-A).

De forma paralela al desarrollo del rock sinfónico, hubo otro subestilo integrado tradicionalmente dentro de la estética progresiva que dio lugar a muy diversas manifestaciones: el jazz-rock. Con este nombre se hace referencia a una interacción estilística como base de una propuesta²³,

²⁰ Joe Stuessy: *Rock and roll. Its history and stylistic development*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1994, pp. 275-276.

²¹ La primera fue adaptada, entre otros, por Emerson, Lake & Palmer, en su disco de debut homónimo de 1970; la segunda fue abordada por muchos músicos, tales como Mekong Delta, Isao Tomita o T-Taurus, destacando sobre todo, otra vez, la de Emerson, Lake & Palmer. En cuanto a la tercera, fue muy significativa la versión llevada a cabo por Los Canarios en su álbum *Ciclos* (1974), uno de los trabajos progresivos más importantes del panorama español y que posteriormente trataremos con más detalle.

²² La web mexicana *La Corte Final* (<http://www.lacortefinal.com>), especializada en repertorio progresivo, hace referencia a estos pasajes como "ritmos de muerte lenta", poniendo como exponente significativo el final de la pieza "Comfortably numb" del grupo inglés Pink Floyd (incluido en su obra *The Wall*, de 1979).

²³ Así lo describe John Covach en "Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic crossover in late-1970s American progressive rock", en W. Everett (ed.): *Expression in pop-rock music. A collection of critical and analytical essays*, New York, Garland, 2001, pp. 113-135.

apuntando a dos de los más importantes focos catalizadores de la música popular durante la segunda mitad de los 60 y la primera de los 70. Este acercamiento fue decisivo a la hora de configurar el concepto de fusión dentro del jazz de estos años, caracterizado por la alternancia de elementos étnicos, ritmos importados del rock y el funk, pasajes melódicos con una armonía predominantemente diatónica, integración de elementos electrónicos (programaciones, Electronic Wind Instruments), secciones improvisatorias y un fraseo jazzístico como núcleo unificador. Fueron importantes formaciones como Weather Report, Mahavishnu Orchestra, Return To Forever, Brand X, Passport o Dixie Dregs. En Inglaterra hubo un circuito muy activo de artistas en la ciudad de Canterbury, creando una escena progresiva muy particular que combinaba elementos psicodélicos, sinfónicos y sobre todo de jazz-rock (destacando grupos como Soft Machine, Egg, Hatfield & The North, Khan o National Health).

Lo habitual en las bandas de este período era la alternancia entre principios más sinfónicos y otros cercanos al jazz-rock, lo que contribuyó a que, finalmente, el rock progresivo fuera entendido más como un estilo (con sus pautas formales totalmente definidas) que como una actitud por parte de los creadores (reflejando un afán investigador y experimental). Como casos aislados se pueden encontrar excepciones en discursos más personalizados, como el “Rock In Opposition” (RIO)²⁴, denominación acuñada por los británicos Henry Cow a finales de los años 70 y que presentaba una mezcla de rock e instrumentación de cámara, un gusto por la improvisación libre y una fuerte inclinación política de izquierdas; también aquí podemos señalar el caso del “Zeuhl”²⁵, término creado por la formación francesa Magma a inicios de la década de los 70 y que utilizaba rápidas estructuras repetitivas (generalmente con coros) para conducir a un clímax expresivo, a modo de trance, junto con ciertos elementos espirituales. En ambas propuestas se pueden observar estructuras muy abiertas, con uso abundante de disonancias y pasajes improvisatorios como elemento predominante, al igual que secciones muy intrincadas rítmicamente (ya sea por los súbitos cambios o por la constante repetición de motivos con variación de acentos). El color tímbrico también es,

²⁴ Término que se hizo oficial a partir de un festival celebrado en el New London Theatre Drury Lane de Londres, el 12 de Marzo de 1978. Participaron Henry Cow (Reino Unido), Univers Zero (Bélgica), Etron Fou Leloublan (Francia), Samlas Mamma Manna (Suecia) y Stormy Six (Italia).

²⁵ Palabra que significa “música celestial” en el lenguaje inventado por Christian Vander, baterista y principal ideólogo de Magma, y que utilizaban para los pasajes vocales: el Kobaiano. “Zeuhl” se asemeja, en cuanto a etimología y significado, al término “Soul”.

por lo general, bastante amplio (otorgando diversos roles solistas a instrumentos menos convencionales en formaciones de rock).

Por último, hay que señalar que junto al canon progresivo construido desde el ámbito anglosajón, Alemania ha constituido otro gran foco de influencia a partir del denominado “Kraut-rock”. Este término fue utilizado, en sus comienzos, con un sentido peyorativo (al acuñarlo la prensa británica para criticar su carácter imitativo con respecto al rock británico)²⁶, pasando luego a ser todo un icono estético para el rock repetitivo con un acusado componente atmosférico y experimental (con bandas como Can, Faust, Annexus Quam) o la música electrónica (destacando, sobre todo, dos agrupaciones pioneras como Tangerine Dream o Kraftwerk).

Todo tiene su fin: el carácter progresivo en el pop español de finales de los 60

Mientras esto ocurría en la escena anglosajona, en España se estaba asistiendo a un cambio de mentalidad en el marco de los últimos años de la dictadura franquista. Se respiraba un clima de cierto aperturismo en numerosos aspectos: una política económica que pretendía llegar a la sociedad de consumo, una mayor libertad de asociación y pluralismo dentro del Movimiento Nacional (destacando el papel del ministro José Solís Ruiz) y un acercamiento cultural al panorama internacional, propiciado por las reformas de Manuel Fraga desde el Ministerio de Información y Turismo.

En esta coyuntura, las novedades relacionadas con la música popular (con especial énfasis en el beat) e incluso las vanguardias académicas comienzan a tener un mayor desarrollo²⁷. Los ecos de la experimentación psicodélica y el influjo de formaciones de rock que integraban arreglos de metales con dosis de improvisación jazzística comenzaron a marcar una serie de pautas en algunas bandas españolas durante los últimos años de los 60. Estas, en su mayoría, se habían iniciado con propuestas beat y ahora buscaban renovar su discurso. Uno de los patrones de autenticidad más utilizados por estos grupos para distanciarse de su etapa anterior fue el abandono del artículo inicial en el nombre del grupo, rasgo que enfatiza-

²⁶ Para una mayor profundización en el carácter y las connotaciones del término “Kraut”, véase Vidal Romero “Autopista cósmica: el Kraut Rock en Alemania”, en J. Ruesga Bono y N. Cambiasso (eds.): *Más allá...*, pp. 107-109.

²⁷ Sobre el trienio aperturista (1964-1967) y la aparición de nuevos sonidos a partir de 1968 véase Celsa Alonso en “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10, Madrid, ICCMU, 2005, pp. 225-253.

ba la estética “ye-yé”. Este sutil alejamiento de los parámetros más comerciales derivó, asimismo, en una nueva audiencia más exigente y especializada (en consonancia con la evolución adoptada por grupos como The Beatles y The Beach Boys en obras como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* y *Pet sounds*, respectivamente). Aquellos grupos que optaron por “sofisticar” su música incorporaron algunos elementos novedosos dentro del panorama español de aquellos días, aunque salvo raras excepciones no dejaron de conservar un carácter mayoritariamente accesible.

Casos muy paradigmáticos de este proceso fueron los de Módulos o Brincos. En el último álbum de los segundos, *Mundo, demonio y carne* (1970), se elabora un planteamiento extramusical de corte filosófico simbolizado en su homónima pieza inicial, que se estructura en cuatro partes diferenciadas con abundantes cambios de ritmo y con la presencia de instrumentos como el sitar o el Mellotron. Los propios músicos plasmaron sus impresiones en la contraportada del álbum original (el cual vio dos ediciones distintas en inglés y en español):

Con *Mundo, demonio y carne* creemos haber entrado en una nueva fase de nuestra propia evolución. No queremos encasillar nosotros mismos la música de este LP dentro de ningún tipo de movimiento musical. Puede que sea música progresiva ya que, en el amplio sentido de la palabra, significa nuestro propio progreso; pero lo que podemos asegurar es que se trata de música para ser comprendida por todos.

El ejemplo más representativo de esta dinámica fue el de Canarias, agrupación liderada por Teddy Bautista. La evolución del grupo siguió los patrones antes descritos (lo que también se puede observar a través de las variantes en su nombre: The Canaries, Los Canarias y Canarias), llegando a alcanzar en los primeros años 70 una sonoridad más cercana al jazz y al soul a partir de los registros de la sección de metales y un mayor protagonismo de los sintetizadores (línea que continuó la banda Alcatraz, con miembros de Canarias, en la segunda mitad de la década). En 1974 salió al mercado el álbum *Ciclos* (1974), última entrega discográfica de Canarias, consiguiendo con este trabajo uno de los referentes más internacionales y significativos de la escena progresiva española²⁸.

Esta obra marca un pronunciado distanciamiento con respecto a los cánones más comerciales, y aún reminiscentes, de muchas formaciones pop coetáneas que coqueteaban con elementos más vanguardistas. *Ciclos*

²⁸ Así se indica, por ejemplo, en su entrada correspondiente en A. José Barroso, *Enciclopedia...*, p. 90.

representa el prototipo de discurso progresivo al que se aspiraba, sobre todo, durante la primera mitad de la década de los 70, a partir de elementos como la conceptualidad (se trata de un doble LP temático que reflexiona sobre el sentido de la existencia a partir de las diferentes edades del hombre), la teatralidad (la obra, dividida en cuatro actos, incluye varios personajes interpretados por diversos vocalistas y también algunos componentes escenográficos con vistas a su representación en directo), el acercamiento al mundo académico (sobre todo al post-romanticismo, a la ópera y al Barroco, a partir de la base musical de *Las Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi. Véase ej. 1) y una ecléctica fusión de estilos (presentando elementos tan poco convencionales en España para una propuesta “pop” como el canto gregoriano o la canción sudamericana dentro de un contexto eléctrico) e instrumentos (con el uso del theremín y de diversos sintetizadores analógicos de módulo abierto).



Ejemplo 1: Adaptación con sincopaciones del motivo principal del *Allegro* del *Concierto* de Vivaldi “La Primavera” (RV269) por Canarios (“Paraíso remoto” en *Ciclos*, 1974).

Por otra parte, *Ciclos* supuso la materialización de un proyecto ambicioso por parte de músicos nacionales a varios niveles, tanto musical (construyendo una obra partiendo de la adaptación de una reconocida y extensa composición “clásica”, lo que les acercó en cuanto a pretensiones a Emerson, Lake & Palmer) como de trascendencia filosófica, ejerciendo una gran influencia sobre los discursos progresivos coetáneos y posteriores en España (el propio Teddy Bautista fue también un destacado productor musical, apareciendo su nombre en algunos de los álbumes más importantes del panorama musical de los 70).

Urbanas Músicas Dispersas: la experimentación catalano-levantina

A la hora de estudiar el variado contexto underground de los años 70 en España se suelen señalar algunas importantes zonas de influencia en torno a las cuales se han personalizado, con más fuerza, los rasgos importados principalmente del Reino Unido. Al contrario que en éste, hay que señalar un importante punto álgido en cuanto a la proliferación de bandas y publicaciones durante la segunda mitad de la década de los 70 (tras la muerte del general Franco), años en los que el panorama artístico y el mercado discográfico internacional estaban interesados en otros estilos como el Punk o posteriormente la “New Wave”. En estos focos geográficos, den-

tro de los cuales Cataluña fue uno de los grandes destacados, se presentan algunas características comunes que, en mayor o menor medida, han reafirmado la presencia del elemento autóctono como rasgo diferenciador, enfatizado por la utilización de instrumentos del ámbito folclórico, melodías y ritmos propios del repertorio tradicional y referencias culturales a la historia propia de cada comunidad (algo que se reforzaba con el uso de la lengua vernácula). Así, estos discursos convivieron con aquellos otros caracterizados por una mayor similitud al modelo anglosajón.

La comunidad catalana constituyó uno de los focos más cosmopolitas del país, suponiendo un punto de conexión fundamental con las propuestas desarrolladas en el centro y norte de Europa, sobre todo desde el punto de vista académico. No en vano, gran parte de los músicos catalanes de rock progresivo cultivaban una faceta paralela como compositores en el ámbito académico (como el caso de Joan Albert Amargós, teclista y fundador de Música Urbana; Manel Camp, pianista de Fusioon; o Jep Nuix, flautista de Gòtic). El contacto con lenguajes próximos al atonalismo y a las técnicas de composición electroacústica modela el perfil del compositor/instrumentista de las bandas de rock, versado en teoría musical e interesado en la retroalimentación entre lo académico y lo popular. El espíritu de las tendencias más abiertas, libres e improvisatorias del jazz también resultó muy sugerente para estos discursos, reafirmando el endurecimiento armónico y las complejidades rítmicas. Esta completa formación por parte de los músicos hizo que muchos de ellos desarrollasen una paralela labor como arreglistas para estrellas de la “Nova Cançó”. Uno de los casos más destacados es el del pianista Josep Mas Portet “Kitflus”, miembro de las bandas Iceberg y Pegasus, y colaborador de Joan Manuel Serrat desde su álbum *1978*, editado ese mismo año.

Cronológicamente hay que distinguir entre dos fases creativas bien diferenciadas. La primera se desarrolló durante los años iniciales de la década, inmersa en los últimos atisbos de la psicodelia y el hippismo. Fue el caso de formaciones como Tapiman, Om, Crac, Vértice, Música Dispersa, Pan y Regaliz, y sobre todo Máquina!, cuyo primer álbum *Why* (1970) presentó varias ideas renovadoras en cuanto a interpretación musical y a concepto de estudio, alternando pasajes acústicos con otros de mayor tendencia improvisatoria y bases rítmicas hipnóticas.

La segunda etapa se articuló a partir de la primera edición de los cuatro festivales Canet Rock (1975), evento que supuso un mayor acercamiento a las raíces folclóricas por parte de estas bandas (asumiendo componentes del repertorio de las Coblas populares, como los ritmos de sardana o la utilización de instrumentos de viento como la gralla, la tenora, el flabiol o el tible), junto a un creciente interés en las vertientes progresivas más relacionadas con el jazz eléctrico de influencia latina y el rock

sinfónico. Así destacan formaciones como Fusioon, Iceberg, Atila, Companyia Elèctrica Dharma, Blay Tritono, Orquesta Mirasol, Barcelona Traction, Suck Electrònic, Neuronium, La Rondalla de la Costa, Secta Sònica, Gòtic, Borne, Música Urbana, Orquesta Platería, Còto en Pèl, Tarántula o Mediterráneo. Gran parte de estas bandas configuran el sonido del denominado rock “laietano” (en homenaje al pueblo prerromano de los laietanos y a una de las vías más concurridas del casco viejo de Barcelona, donde se encuentra el Palau de la Música Catalana), con su personal alterancia entre elementos populares, tradicionales y académicos.

De todos los discursos progresivos desarrollados en la Península durante la década de los 70, el catalán es el que más claramente resulta influenciado por el jazz y la música académica en sus diversas vertientes. Este hecho se puede ver reflejado de forma muy precisa en la evolución discográfica de una de las bandas más relevantes de aquel momento, el cuarteto Fusioon. En su primer trabajo, titulado como el grupo y editado en 1972, el contenido se basa en la adaptación (con un claro acento jazzístico y postromántico) de piezas populares (con especial atención al repertorio tradicional catalán) y clásicas, como es el caso de la “Danza del molinero” (procedente del ballet *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla). Si este interés por repertorios ajenos al rock resulta muy evidente en su primer álbum, en el segundo (*Farsa del buen vivir*, de 1974) se presenta de una forma más sutil y sofisticada al utilizar, además del arreglo de una composición “clásica” preexistente (en este caso el tercer movimiento de la *Sinfonía N.º 6 “Patética”* de Tchaikovsky²⁹), una serie de recursos formales procedentes del lenguaje académico. Un claro ejemplo es la estructura de rondó en la composición titulada “Concerto Grosso” dividida en varios movimientos. El motivo utilizado con carácter repetitivo (*ej. 2*) presenta claras similitudes con el arquetipo de figura de 8 compases (dividida en dos grupos de 4) utilizada en la forma sonata del período clásico.

Una muestra muy representativa del modelo de rock laietano integrador de los ritmos y timbres autóctonos era el cultivado por bandas como la Companyia Elèctrica Dharma, quienes llegaron a grabar un recital en vivo acompañados de la formación tradicional Coblà Mediterrània³⁰, un



Ejemplo 2: Tema principal del movimiento “Rondó”, de la obra *Concerto Grosso*, compuesta por Jordi y Manel Camp (Fusioon: *Farsa del buen vivir*, 1974).

²⁹ Un arreglo similar sobre esta composición se encuentra en el álbum de The Nice *Five bridges*, de 1970, volviendo a situarse la visión de Keith Emerson como un referente fundamental en los arreglos de repertorio “clásico” por parte de las bandas españolas.

ensemble que incluía instrumentos de viento propios del folclore catalán como la tenora, el tible o el flabiol.

En su faceta más cercana al canon anglosajón, el quinteto barcelonés Iceberg (que posteriormente pasó a ser cuarteto instrumental), combinaba en sus temas elementos de corte “sinfónico” (caracterizados, sobre todo, por el carácter atmosférico y de prominente apoyo armónico en los teclados, y el rol solista de la guitarra, muy tendente a los fraseos de alto contenido expresivo) y otros procedentes del jazz-rock (con solos plagados de cromatismos y bases rítmicas sincopadas). La presencia de disonancias armónicas como la cuarta aumentada, las segundas menores o las séptimas mayores eran también muy frecuentes, a la par que la superposición de líneas instrumentales con diferentes acentos y armonías, propiciando una idea de fluctuación rítmico-armónica. En la pieza “Sacerdotes de Amon” (ej. 3), procedente del álbum conceptual *Tutankhamon* (Iceberg, 1975), se pueden apreciar los juegos de acento en el bajo (sistema inferior) en contraste con los fraseos armonizados y en progresión de la guitarra solista y el saxofón (los dos sistemas superiores). También es destacable la expresividad remarcada por el tritono Sol-Do# en la guitarra rítmica (segundo compás del tercer sistema), hecho que se enfatiza con el acento y la sincopación.

Ejemplo 3: Extracto del inicio de “Sacerdotes de Amon” (Iceberg, *Tutankhamon*, 1975).

Hijos del agobio y del dolor: flamenco y rock en Andalucía

Desde finales de los años 60, la interacción entre el flamenco y el rock llegó a constituirse como una seña de identidad propia del sur de España

³⁰ Nos referimos al disco en directo *Al Palau de la Música Catalana* (1982).

(algo que aún en la actualidad mantiene vigencia y entidad, aunque en menor medida), constituyéndose así una de las principales dinámicas de mestizaje musical entre lo tradicional y lo popular (factor inherente, ya de por sí, al flamenco). Al igual que en la zona catalano-levantina, se hace necesario distinguir una primera etapa ubicada en la primera mitad de los 70, con patrones más psicodélicos en su base, frente a una segunda más perfilada en la estética jazz-rock de la época. Sin embargo, a diferencia de aquélla, hay que subrayar que la incorporación del elemento autóctono estuvo presente desde el principio, si bien fue en la segunda mitad de los 70 cuando hubo una mayor proliferación de propuestas.

Las primeras formaciones determinantes dentro de esta estética desarrollada en un contexto cultural “underground”, fueron bandas como Gong, Chiclos, Caramelos y Pipas, Nuevos Tiempos, Green Piano o Smash. Este último fue uno de los grupos más decisivos a la hora de marcar el rumbo musical de la escena andaluza, con influencias de la psicodelia, el blues, el jazz y la música oriental (incorporando instrumentos como el sitar), en un rock de base flamenca y numerosos pasajes improvisatorios. En la música de estos grupos se utilizaban asiduamente diferentes palos o patrones rítmicos procedentes del flamenco (como la bulería, la seguiriya, los tarantos o el garrotín), en combinación con los arreglos de procedencia anglosajona a la que gran parte de los músicos accedió a partir de los discos que se escuchaban en las bases militares americanas presentes en Andalucía durante aquellos años. Esa retroalimentación artística también se puede observar, desde la perspectiva del flamenco, con el álbum *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón, donde además de estar acompañado por importantes guitarristas flamencos como Paco de Lucía o Tomatito, colaboraron diversos músicos de rock de grupos como Dolores, Alameda o Smash.

Las señas de identidad cultural (un pretendido elemento arábigo-andaluz) aparecen constantemente en el discurso de esta época, apoyándose no sólo en evidencias musicales. Basta sólo con citar nombres de bandas como los de Mezquita, Imán Califato Independiente, Alameda, Cai o Medina Azahara para observar el reflejo de la “esencia” cultural andaluza como una reivindicación de los valores de autenticidad, algo que, aunque práctica común en diversas regiones de España dentro del contexto del llamado “rock con raíces”, se reflejó en Andalucía con una especial fuerza³¹.

³¹ Aquí fue muy importante el sello discográfico Gong, creado en 1974 por el productor Gonzalo García-Pelayo, cuya línea de publicación priorizaba la estética de canción folk y de música progresiva (con un acento especial en el rock andaluz). Desde sus folletos publicitarios se difundió, en gran medida, el término rock “con raíces”.

El referente indiscutible de este período fue Triana, un grupo que condensó los parámetros musicales comunes de todas las bandas coetáneas de aquellos años: un carácter melódico con matices melancólicos (realzados por los textos), predominio de pasajes lentos con solos expresivos, alternancia de secciones eléctricas con otras acústicas (por lo general incorporando guitarra española y palmas, emulando los ambientes del jaleo flamenco) e influencias del blues (sobre todo en los fraseos de la guitarra) y el jazz latino (en cuanto a los teclados y la sección rítmica). Una de las piezas más populares del trío, “Recuerdos de una noche” (incluida en su álbum debut *El patio*, editado en 1975) fue conocida con el sobrenombre de “Bulerías en 5/8”, simbolizando en secciones diferentes ese encuentro entre las métricas autóctonas y aquellas importadas del canon anglosajón (*ej.* 4 y 5).



Ejemplo 4: Patrón inicial en ternario de “Recuerdos de una noche”, con la guitarra española y la percusión emulando el ritmo de bulería.



Ejemplo 5: Patrón principal del bajo eléctrico en “Recuerdos de una noche” en 5/8.

Comparando musicalmente las escenas progresivas catalana y andaluza de los años 70 salen a relucir diferencias muy notables, radicando la mayoría de ellas en el carácter experimental y más próximo a la vanguardia académica de los primeros frente a la tendencia hacia un rock más melódico, sencillo y expresivo de los segundos. Evitando caer en las generalidades, se puede encontrar en el rock andaluz una mayor proximidad estética hacia el estilo desarrollado en Italia, donde los elementos sinfónicos (marcados sobre todo por la abundancia de teclados y los registros de la guitarra) convivían con el carácter dinámico de la sección rítmica, próxima al jazz-rock, primando además la importancia de las líneas vocales (siendo en su mayoría deudoras del cante flamenco, un patrón sin duda diferencial con respecto a otras zonas del país y que acentuaba los rasgos de teatralidad y dramatismo). También era muy común la presencia de líneas solistas armonizadas en intervalos consonantes como terceras mayores, cuartas o quintas justas (*ej.* 6).



Ejemplo 6: Melodías solistas de teclado (sistema superior) y guitarra (sistema inferior) en “A la vera del jueves” (procedente del primer disco de Alameda de 1979, de título homónimo).

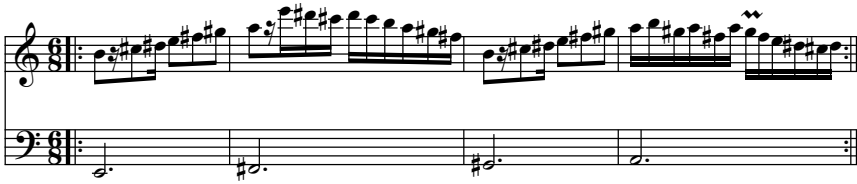
Sin embargo, aunque la gran mayoría de grupos solían utilizar armonías en modo menor, con abundante presencia de las progresiones descendentes que finalizaban en segunda menor, un rasgo muy característico de la música española (*ej. 7*), hubo otras bandas que cultivaban un estilo más dinámico (a menudo haciendo alusión a ritmos brasileños y al funk) y con una armonía más alejada del componente autóctono, empleando abundantes tonalidades mayores y ostinatos melódicos con grados conjuntos, muy característicos de los motivos utilizados habitualmente por los instrumentistas británicos (*ejs. 8 y 9*).



Ejemplo 7: Progresión descendente de cuarta que acaba con la segunda menor (“Vuelo de cristal”, por Alameda en *Misterioso manantial*, de 1980).



Ejemplo 8: Ostinato de guitarra rítmica sobre una progresión ascendente por grados conjuntos (“Alegrías de Cai”, por Cai en *Noche abierta*, de 1980).



Ejemplo 9: Línea solista en modo Mayor con grados conjuntos, repeticiones y figuraciones rápidas (“Alegrijas de Cai”, por Cai en *Noche abierta*, de 1980).

Música para la libertad: el rock “con raíces” de la franja norte

Como hemos visto, las dos áreas principales en las que la adaptación de la estética progresiva anglosajona conllevó una escena con características propias fueron la catalano-levantina y la andaluza, con especial eco en Barcelona y Sevilla respectivamente. En el resto del país es más difícil demarcar otras áreas de influencia de la misma categoría, debido sobre todo a la inconsistencia de un lenguaje unificador ante la diversidad de discursos. Muy notorio es el caso del centro peninsular, aglutinador de músicos de diversa procedencia geográfica que venían a probar fortuna en la capital del país. Ello provocó que cada banda absorbiese paulatinamente rasgos musicales procedentes de variadas tradiciones y formas de entender la música, al no haber en muchos casos un origen común. Por ello, lo que aglutinó al conjunto de propuestas que se concibieron desde la zona centro fue un carácter urbano y predominantemente rockero, con algunas aportaciones puntuales de folclores de diversas zonas del país, como Andalucía en el caso de Dolores o Guadalquivir, o la franja norte, con Granada.

La primera oleada de grupos en Madrid también se sitúa en los inicios de los 70, bandas como Cerebrum, Museum, Franklin, Alacrán o Barrabás, con un mayor peso estilístico del blues, el soul y la experimentación psicodélica (como también se observó en Cataluña o Andalucía). Durante la segunda mitad de los 70, se asiste a un endurecimiento del discurso rockero (de hecho, varias bandas acabaron entrando dentro del circuito de *hard-rock* y *heavy metal* de los años 80), frente a las influencias más jazzísticas presentes en otras zonas. Este último factor se realizó con las ediciones discográficas de Chapa Discos, sello creado por Vicente “Mariscal” Romero que buscaba publicar álbumes de agrupaciones de todo el país que, según su criterio, recogiesen la esencia “autóctona” a través de un registro popular eléctrico

inmerso en el contexto progresivo³². Destacaron en esos años bandas como Storm (a caballo entre Andalucía y Madrid, Asfalto, Azahar o Ñu).

Sin embargo, a una patente menor escala, podemos establecer una pequeña escena en el norte peninsular en la que fue muy común la mezcla del rock con el componente tradicional, adquiriendo estos discursos, en muchas ocasiones, tratamientos más propios del folk electrificado de mediados de los 70, momento que coincidió con un resurgimiento del repertorio instrumental con fuerte influencia de la estética posteriormente reivindicada como “celta” y que se estaba cultivando en Irlanda, Escocia o la Bretaña francesa, transmitiéndose a través de los países del Arco Atlántico. Por ello hubo una retroalimentación entre aquellos músicos que buscaban integrar los rasgos tradicionales dentro del rock y aquellos otros que creaban un repertorio popular basado en el componente tradicional y que incorporaban instrumentación eléctrica y arreglos procedentes de otros estilos como el jazz y el rock. Esta escena, aunque tuvo una menor repercusión en el ámbito nacional, no carece de importancia, construyendo un discurso no menos consistente que en los casos anteriores; de hecho, además de constituir otro exponente significativo de la adaptación del canon anglosajón, contribuyó al fortalecimiento de las escenas de rock y folk locales durante los años posteriores. El desarrollo de este lenguaje alcanzó su apogeo más tardíamente que en el resto de Comunidades Autónomas, durante la segunda mitad de los años 70, llegando incluso a los primeros años de la década siguiente. Las comunidades que aquí se engloban son, fundamentalmente, Galicia (con grupos como Outeiro o N.H.U), Asturias (Crack, Asturcón), Cantabria (Ibio, Bloque), y sobre todo, Euskadi, con gran cantidad de formaciones (Itoiz, Errobi, Lisker, Enbor o Haizea).

Los parámetros estilísticos más significativos que unifican los discursos del norte peninsular se adscriben a la estética de las formaciones de rock progresivo-sinfónico, con cierta predominancia por los largos interludios instrumentales, uso de métricas irregulares (*ej. 10*), frecuentes contrastes



Ejemplo 10: Alternancia de compases de cuatro y tres tiempos en “Marchando una del Cid”, pieza inspirada en el poema del Mío Cid (*Si todo hiciera Crack*, Crack, 1979).

³² Para una mayor profundización en la labor discográfica de Chapa y la difusión del rock “con raíces”, se puede consultar Vicente Romero: *Chapa Discos – Historia de una etiqueta*, Madrid, Chapa, 1985.



Ejemplo 11: Uso de cromatismos en la pieza “Descenso en el Mahéllstrong” (*Si todo hiciera Crack*, Crack, 1979).

de tempo y textura, uso de cromatismos (*ej. 11*) o la utilización de diferentes timbres de sintetizadores tan característicos de este ámbito, como el Mellotron o el ARP2600. Asimismo, la incorporación de ritmos y melodías populares (a menudo a través de sintetizadores o de instrumentos tradicionales como la gaita o la dulzaina) fue también un rasgo distintivo. Su tratamiento era muy sencillo, presentando en las melodías sutiles variaciones de carácter rítmico (ligeras sincopaciones y un aire de swing en bajo y batería, principalmente). La mayoría de estos grupos se decantaban por los registros más líricos y bucólicos de la propuesta progresivo-sinfónica, donde los teclados tenían un mayor protagonismo, como fue el caso de los asturianos Crack o de los vascos Itoiz. Otros, por su parte, acentuaban la base rock con un mayor peso en la guitarra y la sección rítmica, sin estar los elementos atmosféricos tan presentes. Aquí destacaron bandas como los asturianos Asturcón o los cántabros Ibio y Bloque.

Paralelamente a lo observado en el caso andaluz, la reivindicación de valores culturales propios es una dinámica común en el discurso de estas bandas, reforzando su criterio de autenticidad. También la recurrencia a temas como la libertad (plasmada en gran parte de las letras) o la naturaleza (gracias a la utilización de diversos recursos instrumentales y sonidos pregrabados) aparecen de forma constante, además de las inspiraciones literarias e históricas que hay detrás de algunas composiciones (en muchos casos haciendo alusión a escritores locales). El uso de lenguas como el euskera, el bable o el gallego contribuyó a fortalecer este desarrollo autóctono del rock aunque, por otra parte, también dificultó su difusión fuera de las delimitaciones territoriales propias. Por ello la agrupación Asturcón, que aspiraba a un mayor índice de recepción, renunció al bable en favor del castellano³³. Al igual que ocurrió en Cataluña, la mayoría de instrumentistas que cultivaron estos discursos colaboraron activamente como arreglistas e intérpretes acompañantes de cantautores, compartiendo un idéntico contexto creativo en el que los giros instrumentales más novedosos procedentes del ámbito anglosajón convivían con textos de corte

³³ Tal y como ellos declaran en el artículo “El Grupo Asturcón a punto de lanzar su último disco *Boina apocalíptica*” (*La Hoja del Lunes*, Gijón, 18-I-1982).

reivindicativo socio-cultural. El colectivo del “Nueu Canciu Astur” fue un exponente muy relevante de esa retro-alimentación en la Asturias de los años 70.

La utilización de instrumentos ajenos a la estructura básica del rock vino marcada sobre todo por la flauta, el violín (ambos muy característicos, por otra parte, en las formaciones progresivas de esta década) y la gaita. En el caso de la gaita la vinculación al ámbito tradicional está muy patente; con respecto a la flauta y al violín no siempre era así, ya que también nos remite en múltiples ocasiones a la estética académica o al mundo del jazz. En los grupos del norte, el uso de estos instrumentos estaba casi siempre ligado a aportaciones folclóricas, factor muy relacionado con el circuito de festivales folk y escuelas de música tradicional que se iban consolidando gradualmente en estas regiones; esto favoreció el crecimiento de una audiencia no sólo interesada en las agrupaciones de rock progresivo británico sino también en la música de artistas bretones como Gwendal o Alan Stivell que, durante aquellos años, estaban trabajando en esa hibridación entre el elemento autóctono y otros lenguajes más universales, a la par que alternaban instrumentación acústica y electrificada.

Los intercambios culturales entre estas regiones tan próximas entre sí eran muy evidentes. Así, se puede comprobar un idéntico tratamiento temático en los textos de las piezas “Pastor” y “Pastor que tas nel monte” por parte de los cántabros Ibio y los asturianos Nuberu, basándose los dos en cancioneros populares. En ambos se utiliza un canto dialogado (en el caso de Nuberu, representado por la alternancia de dos vocalistas) en el que una campesina intenta atraer la atención de un pastor para que pase la noche con él y éste la rechaza. Además, se incorporan ornamentaciones en sendos ejemplos procedentes del canto montañés y de la asturiana, evidenciándose aún más el diálogo entre diferentes recursos estilísticos y la construcción de una estética unitaria que conciliase las diferencias y particularidades de cada zona, sin anularlas, en favor de un sonido reconocible e identificativo.

Sin embargo, no todos los casos fueron iguales. El grupo asturiano Crack definía su propuesta como “rock impresionista”, relacionándolo con la música de compositores como Ravel o Debussy sin aludir en ningún momento a las raíces asturianas³⁴. También estos mostraban preferencias por las propuestas desarrolladas dentro del rock progresivo italiano, cuyos grupos más representativos llegaron a España a través de emisoras radiofóni-

³⁴ Se puede consultar en el artículo “Crack, el rock impresionista” (*La Hoja del Lunes*, Gijón, 23-VIII-1978).

cas internacionales como Radio Luxemburgo. Por otro lado, el estilo de los cántabros Bloque estaba más cercano al rock duro con pasajes instrumentales, que también podía encontrarse en otros grupos como los madrileños Asfalto, siendo así menos evidente el elemento tradicional. La formación gallega N.H.U presentaba muchas similitudes con bandas de jazz-rock como Brand X o Mahavishnu Orchestra, debido, sobre todo, a su tendencia a la improvisación y al carácter de los pasajes solistas, aunque en piezas como “Na terra do verde chan” (incluida en su álbum homónimo de 1978) incluyen textos en galego.

Conclusiones

El modelo formal de lo que se popularizó como rock progresivo durante los años 70, forjado principalmente en las islas británicas pero complementado por otros países como Italia, Francia o Alemania, tuvo un destacado calado en España, proporcionando múltiples discursos diferenciados, en especial, durante la segunda mitad de los 70, momento en el que fue decayendo en otros países. Grupos que adoptaron las pautas más convencionales, incluyendo la revisión de músicas académicas, convivieron con otros que buscaron conscientemente un factor diferencial, potenciando elementos culturales autóctonos. Así, aunque se pueden encontrar varios principios comunes en los objetivos artísticos de estas formaciones, la adopción de estéticas ajenas al rock contribuyó a que se desarrollaran varias tendencias fácilmente localizables en diversos focos geográficos a partir de un mayor interés en el flamenco (Andalucía), la vanguardia académica y el jazz más avanzado (Cataluña) o el folk instrumental con elementos célticos (la franja norte). Esto acabó por configurar una rica escena que, aunque tuvo poca repercusión fuera del país en su tiempo, hoy constituye un importante legado gracias a las re-ediciones en formato CD y a su revalorización a través de los circuitos on-line especializados en rock progresivo.

El desarrollo de una escena musical “progresiva” propiamente española conllevó, además de una amplia proliferación de artistas y variantes estéticas, una sólida infraestructura en términos de industria discográfica (con sellos especializados como Gong o Chapa) o de festivales musicales (como el Canet Rock en Barcelona o el Festival Lago de Bornos de Cádiz), lo que revela el interés y la aceptación de las propuestas vanguardistas de la música popular europea de su momento. La consolidación del Punk y, posteriormente, de la New Wave británica en la segunda mitad de los 70 convivió en España, al contrario que en otros países europeos, con propuestas tardías de rock progresivo que llegaban, especialmente, de

la zona norte (dándose el caso de músicos que pertenecían a formaciones de ambos estilos), lo que también provocó un contacto más cercano y un intercambio de ideas musicales.

Para analizar la trascendencia del rock progresivo y la consolidación de un repertorio propio en la España de los 70, hay que tener en cuenta su difusión a través de Internet. Esto se manifestó a través de varias vías, siendo las más importantes los foros (donde coinciden nostálgicos del género que vivieron el momento de apogeo del rock progresivo con aquellas nuevas generaciones que descubren a las bandas a través de la red, además de provocar un intercambio directo entre los músicos y el público), los portales Web (que integran extensas y documentadas bases de datos sobre los músicos, incluyendo reseñas discográficas hechas, en su gran mayoría, por aficionados) y los sellos discográficos (especializados, tanto en la reedición de álbumes descatalogados o inéditos en formato digital, como en la promoción de bandas contemporáneas que continúan la línea estilística de los años 70). Todos estos factores contribuyen a que exista una audiencia renovada del género, lo que favorece que las señas de identidad más características del discurso del rock progresivo español sigan teniendo vigencia.