
SITAR MEETS ANDALUSIA: ECOS DE LA INDIA EN LA MÚSICA DE GUALBERTO DURANTE EL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN

ANA BELÉN LÓPEZ LORENTE

Universidad de Córdoba

ablopezlorente5@gmail.com<https://orcid.org/0009-0008-0727-3198>

Recibido: 31-10-2025

Aceptado: 26-01-2026

Publicado: 13-04-2026

**RESUMEN**

Esta investigación se centra en el impacto de la música india en la producción fonográfica española del tardofranquismo y la Transición (1971-1979). Mientras que el *raga rock* y la influencia de la cultura india iban permeando en la mayor parte de Europa en los años sesenta, en España habrá que esperar hasta la década siguiente para que aparezca una referencia sonora a ese imaginario a través del sitar de Gualberto García en el disco *We Come To Smash This Time* (Smash, 1971). Este álbum sirve de punto de partida para acotar nuestro estudio, cuyo eje teórico-metodológico fundamental es el análisis musical de la canción grabada. Atendemos también a los fonogramas *A La Vida Al Dolor* (Gualberto, 1975), *Vericuetos* (Gualberto, 1976), *Contracorriente* (Vainica Doble, 1976) y *La Leyenda Del Tiempo* (Camarón de la Isla, 1979). Así, aunque Gualberto continuó experimentando con los imaginarios de la música india en discos posteriores con el guitarrista flamenco Ricardo Miño (*Puente Mágico*, 1983; *Contrastes*, 1998), en colaboraciones con otros artistas o en sus improvisaciones, consideramos que la “Nana Del Caballo Grande” (incluida en el icónico disco de Camarón al que se hace referencia anteriormente) tiene tal impacto mediático e histórico que puede entenderse como bisagra hacia una nueva etapa de experimentación.

PALABRAS CLAVE: canción popular grabada, intertextualidad, transfonografía, Andalucía, sitar, análisis musical.

ABSTRACT *Sitar meets Andalusia: echoes of India in Gualberto music during late Francoism and the Transition.*

This research focuses on the impact of Indian music on Spain’s phonographic production during late Francoism and the Transition (1971-1979). While *raga rock* and the influence of Indian culture were breaking through Europe in the sixties, it was not until the next decade that Spain had a sonic reference to this imagery through the sitar of Gualberto García in the record *We Come To Smash This Time* (Smash, 1971). This album serves as a starting point to delimit our study, whose theoretical and methodological foundation is the musical analysis of recorded songs. We also take into consideration the phonograms *A La Vida Al Dolor* (Gualberto, 1975), *Vericuetos* (Gualberto, 1976), *Contracorriente* (Vainica Doble, 1976), and *La Leyenda Del Tiempo* (Camarón de la Isla, 1979). Even though Gualberto kept experimenting with the imagery of Indian music in later recordings with the flamenco guitar player Ricardo Miño (*Puente Mágico*, 1983; *Contrastes*, 1998), in collaborations with other artists or in his improvisations, we reckon “Nana Del Caballo

Grande” (included in the Camarón iconic album mentioned above) has such a mediatic and historical impact that it can be understood as a door towards a new experimentation stage.

KEYWORDS: Recorded Popular Song, Intertextuality, Transphonography, Andalusia, Sitar, Musical Analysis

Primeros contactos

Los contactos de Ravi Shankar con las músicas occidentales propiciaron la apertura hacia la música y los instrumentos de la India, especialmente a partir de la grabación de *West Meets East* (1966) junto al violinista Yehudi Menuhin que, además de además de proporcionarle su primer Grammy¹, “resultó ser un triunfo pionero, probablemente la primera gran colaboración entre virtuosos de distintas tradiciones [...], ocupó la cima de listas de éxitos clásicos de *Billboard* durante seis meses” (Crascke, 2020: 312)². Este disco marcará profundamente a Gualberto: “En casa de un amigo americano que vivía en Los Remedios [...] fue donde escuché mi primer disco de Ravi Shankar. Me quedé impresionado. Cuando fui a América dos años más tarde, en 1969, me gasté todo el dinero que tenía en comprar un sitar” (Sánchez Molini, 2022: s.p.).

En ese momento, se empezaba a gestar el *raga rock*, subgénero de rock que se caracteriza por sus influencias de la música clásica de la India. Aunque se suele datar su nacimiento con el lanzamiento de “Heart Full of Soul” (1965) de The Yardbirds, el artista que mejor

¹ Ravi Shankar ha estado nominado diez veces a un premio Grammy, ganando cuatro de ellos: en 1968 por *West Meets East* (mejor interpretación de música de cámara), en 1975 por *The Concert for Bangla Desh* (álbum del año), en 2002 por *Full Circle – Carnegie Hall 2000* (mejor álbum de World Music) y en 2013 por *The Living Room Sessions Part 1* (mejor álbum de World Music). Ese mismo año recibió también el premio Grammy a la carrera artística (Recording Academy, 2025).

² «*West Meets East* proved to be a trailblazing triumph, probably the first great collaboration between virtuosos from different traditions [...], it occupied the summit of the *Billboard* classical charts for six months» [Traducción propia del original en inglés].

ejemplifica la exploración de las técnicas y estéticas indias en profundidad, especialmente en relación con el sitar, es George Harrison, que llegó a convertirse en alumno de Ravi Shankar (Echard, 2017). Canciones como “Norwegian Wood” (*Rubber Soul*, 1965), “Tomorrow Never Knows” (*Revolver*, 1966), “Love You To” (*Revolver*, 1966) o “Within Without You” (*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967) atestiguan la huella musical de Shankar en el músico de Liverpool. El empleo de elementos musicales indios en la música de The Beatles ha sido explorado por Farrell (1988), Everett (1999) y Jones (2021).

En España, estas nuevas corrientes musicales y el imaginario que con ellas se conformaba permearán de forma mucho más paulatina debido, en gran parte, a la censura de la dictadura. Serán los *beatniks* y los hippies que peregrinaban al sur, muchos de ellos para aprender flamenco con Diego del Gastor, los que

[...] trajeron a Morón discos de música árabe, india y, por supuesto, de rock; junto con ácidos de Holanda, marihuana de California, y porros de Marruecos o Afganistán [...]. Frente a los esforzados e individualistas beatniks que habían venido a estudiar flamenco, la comunidad hippie era mucho más fluida [...] (Orihuela, 2023: 26).

Asimismo, la música y las primeras guitarras eléctricas que los soldados americanos importaban a las Bases Militares de Rota y Morón de la Frontera, o al barrio yanqui de Santa Clara (Sevilla), tuvieron un fuerte impacto en la formación de grupos como Smash, Nuevos Tiempos o Veneno.

Solo se explica que existieran aquellos grupos de rock emporrado y psicodélico en una geografía de subdesarrollo económico y cultural al tener en cuenta que en esa especie de islas urbanas la inquietud, la sensibilidad y la riqueza musical y cultural de Andalucía se amalgamó a la música anglosajona que venía de la base americana y el barrio de soldados yanquis de Santa Clara y desencadenó la explosión de Gong, Smash y los Nuevos Tiempos (Ordovás, 2017: 241).

Este despertar contracultural en Andalucía eclosiona en la década de los 70 con el surgimiento de revistas *underground* y nuevas sonoridades que están reflejadas en los discos seleccionados para esta investigación.

Metodología y fuentes

Para este estudio se han tenido en cuenta grabaciones que presentan características del *raga rock* en fonogramas pertenecientes al grupo Smash (*We Come To Smash This Time*, 1971), del cual era miembro Gualberto, así como sus dos trabajos en solitario (*A la vida al dolor*, 1975; *Vericuetos*, 1976) y colaboraciones con otros artistas como Vainica Doble (*Contracorriente*, 1976) o Camarón de la Isla (*La leyenda del tiempo*, 1979). Aunque Gualberto continuó experimentando con los imaginarios de la música india en discos posteriores con el guitarrista flamenco Ricardo Miño (*Puente mágico*, 1983; *Contrastes*, 1998) o en el cantaor Manuel de los Santos “Agujetas” (*Gualberto y Agujetas*, 1979), consideramos que la “Nana del Caballo” (incluida en el icónico disco de Camarón al que se hace referencia anteriormente) posee un impacto mediático e histórico tan significativo que puede interpretarse como un punto de inflexión hacia una nueva fase de experimentación.

La propuesta analítica parte de los planteamientos que realiza William Echard (2017) en relación con el *raga rock* y sus *topics signifiers*. También, tomamos como referente a Allan Moore (2010, 2012) y la importancia central que le otorga a la canción grabada como objeto de análisis e interpretación de la música popular, así como a las consideraciones semióticas planteadas por Philip Tagg (2013). Para tratar aspectos relacionados con la intertextualidad y la transfonografía se emplean como modelo los trabajos de Serge Lacasse (2018). Se atiende al epitexto de las grabaciones analizadas realizando un vaciado de las revistas musicales del periodo, así como a las diversas entrevistas que el compositor ha realizado a lo largo de los años. Con relación a las características de las manifestaciones culturales de la India, se toman como referencia los trabajos de Enrique Cámara de Landa (AEEII, 2021), Brahmasri Subbarama Diksita (2008) y Sudhir Kumar Saxena (2006).

El análisis musical se realiza a través de transcripciones propias a partir de las fuentes fonográficas. Por un lado, se emplean grafías convencionales para aspectos relacionados con la melodía, ritmo y armonía. Por otro lado, herramientas como *Audio Timeliner* o la transcripción de la *soundbox* proporcionan una imagen visual de las estructuras formales y elementos texturales, tímbricos o virtuales-espaciales. No obstante, estas transcripciones no constituyen una finalidad en el estudio, sino una herramienta para facilitar la pesquisa.

Los *topic signifiers* planteados por Echard son cuatro. El primer *topic* hace referencia al empleo de un sonido *drone*, término que podríamos traducir en castellano como un pedal o un bordón, producido por una tambura o por sintetizadores. En segundo lugar, se tienen en cuenta los ornamentos del sitar, producidos por este u otro instrumento y con distintos grados de fidelidad. Aquí habría que matizar que, en las músicas de la India, estos ornamentos³ se consideran un componente estructural de la composición y funcionan como indicador de identidad estilística. El tercer *topic* recoge el empleo de instrumentos de percusión como la tabla y otros tambores con una sonoridad similar; y el último engloba todos los elementos extramusicales del imaginario indio que denominaremos, de acuerdo con Lacasse (2018), prácticas extrafonográficas, lo que Lacasse (2018) consideraría elementos extrafonográficos⁴.

Elementos del *raga rock* en la música de Gualberto

Comenzamos con el cuarto *topic*, extrafonografía o intermedialidad externa (González, 2023), poniendo especial énfasis en las relaciones cofonográficas (texto y elementos gráficos) y parafonográficas (desde el peritexto hasta el epitexto). A finales de los 60 encontramos ejemplos de grupos que incluían elementos iconográficos del imaginario indio en las portadas de sus discos, aunque no existiera ninguna referencia en el plano sonoro. Por ejemplo, Los Salvajes aparecen con un sitar en *Massachusetts/El Don Juan*

³ Existen diversos términos para referirse a los ornamentos en las músicas de la India: *gamakas*, en la música carnática, y *uccār*, en la música indostaní.

⁴ Lacasse (2018) subdivide a su vez las prácticas extrafonográficas en cofonografía, parafonografía y metafonografía.

(1967), Los Albas visten un sari en *Kyrie Eleison/Los ejes de mi carreta* (1969) y Om presentan un mandala con tintes psicodélicos en *Om*⁵.

En los fonogramas de Gualberto propuestos para esta investigación, este *topic* lo encontramos en *Vericuetos* (1975) y en su colaboración con Vainica Doble para la canción “Déjame vivir con alegría”, del disco *Contracorriente* (1978). En trabajos posteriores, como sus colaboraciones con Agujetas (*Gualberto y Agujetas*, 1979) y Ricardo Miño (*Puente Mágico*, 1983), aparecerán representaciones gráficas del sitar en las portadas de estos discos. Del mismo modo, encontramos relaciones perifonográficas⁶ con el imaginario orientalista en los títulos de las pistas de *Puente Mágico*: “Raga de Granada”, “Tangos de Nueva Delhi” y “Sándalo”.

En *Vericuetos* (1976) son especialmente relevantes las relaciones cofonográficas. Por un lado, mientras que la portada refleja las raíces andaluzas de Gualberto con una escena que parece extraída de *Platero y yo*⁷, la contraportada ejemplifica los distintos procesos de hibridación de su música a través de los dibujos de un sitar, un violín, un bajo y una guitarra eléctrica. Por otro lado, el libreto incluye cinco ilustraciones que acompañan a cada uno de los temas instrumentales. Esta idea sinestésica ya está presente en la colaboración que hizo Smash con el grupo escénico “Esperpento” para la representación de *Antígona* en 1969⁸, donde la parte musical del espectáculo estaba basada en

⁵ García Lloret (2006) ofrece un recopilatorio de portadas de discos relacionados con la psicodelia y el *underground* entre 1965 y 1980, entre los que se incluyen los que se referencian en el texto.

⁶ Prácticas para fonográficas desde el peritexto, por ejemplo, títulos, comentarios adicionales en los libretos, etc.

⁷ En la portada del disco aparece un burro con alforjas rodeado de las “fachadas de cal de las casas humildes” (2019: 64) que Juan Ramón Jiménez menciona en su famoso libro.

⁸ La edición andaluza de ABC recogía la noticia en su sección *Vida Académica y cultural*: “‘Antígona’ en el aula de cultura de derecho. Esta tarde, a las ocho en el aula magna de Derecho, y dentro del I Festival de la Cultura, se presentará la obra de Sófocles ‘Antígona’, en versión de Bertolt Brecht por el grupo ‘Esperpento’, organizador de este festival. En el montaje intervendrá el conjunto de música ‘underground’ ‘Los Smash’” (ABC, Edición Andalucía, 1969: 53).

traducciones visuales de los textos realizadas por Gualberto y sobre las que el grupo improvisaba en el escenario. En la actualidad, Gualberto continúa publicando sus “tapitas”⁹ a través de sus redes sociales y este año ha publicado un libro con ilustraciones junto a la poetisa Alicia Martínez donde encontramos “poesía expresada con palabras o con formas y color” (García & Martínez, 2025: 11).

“Luz de invierno” es el único tema de este LP que cumple con otro de los *topics* del *raga rock* con la inclusión del sitar. En este tema la melodía se reparte entre el teclado¹⁰, el violín y el sitar, sirviendo el bajo y la batería de soporte, todo ello situado sobre un compás de 12 tiempos, de acuerdo con Gualberto (2014), una soleá: “el nombre se lo puso Gonzalo García Pelayo y me gustó mucho. Yo el nombre que tengo anotado para este tema en las partituras es ‘la soleá’ porque el ritmo es de 12 por 8 con los mismos acentos que tiene la soleá... Esto no se nota porque mi intención no era hacer una soleá” (s.p.). La estructura se divide en tres partes, siendo los temas de una duración de entre 3 y 4 compases. El empleo de múltiples efectos en el teclado diferencia este LP de los demás y lo acerca a estéticas de rock psicodélico y progresivo. La ubicación en la *soundbox* (Figura 1) de los instrumentos frecuentemente constituye un *cluster* en el centro con los instrumentos de soporte, mientras que el teclado, el sitar y el violín intercambian posiciones, ocupando este la sección izquierda la mayor parte del tiempo. Esta colocación del violín es consistente en todas las grabaciones de Gualberto que incluyen este instrumento y coincide con la que podemos escuchar en el disco *West Meets East* (1966) de Shankar.

⁹ Música acompañada de pinturas de su autoría o fotografías.

¹⁰ Muy probablemente un *farfisa shynth orchestra*.

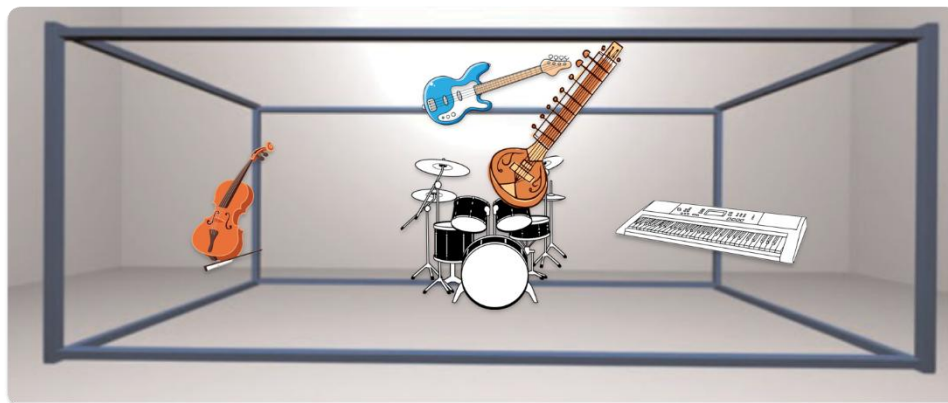


Figura 1. *Soundbox* “Luz de invierno” (2:32-2:37). Nota: Elaboración propia a partir del modelo de Dockwray & Moore (2010).

En cuanto a “Déjame vivir con alegría”, están presentes elementos extrafonográficos y el sitar. En este caso, la cofonografía no guarda relación con elementos gráficos, sino con el texto. Cabe resaltar aquí que, cuando Echard expone este *topic*, apunta que parte del imaginario orientalista, a medida que los círculos de asociación se extienden hacia fuera, está impregnado de nostalgia victoriana o *belle époque* en el mundo anglosajón. En España, dentro de ese imaginario se mezcla también la cultura hippie, por lo que el mensaje antiimperialista que promueve la canción podría considerarse en relación con el Este:

[...] mete la Rolley-Flex en un cajón,/ agarra la puerta y vete,/ no te quiero en mi rincón./ Y un higo chumbo/ y una aceituna,/ tu Nuevo Mundo/ yo descubrí con Colón./ Y una aceituna,/ y un higo chumbo,/ vete a tu Luna/ y déjame en mi rincón./ Oscurita es mi pigmentación/ y mi cuerpo es enjuto y resistente./ Rubias gentes me tienen compasión/ porque me falta algún diente,/ entre dientes me río yo. [...] ¹¹.

La estructura de la canción corresponde al canon pop-rock de estrofa y estribillo, incluyendo tres partes instrumentales – introducción, puente y coda – que es precisamente

¹¹ Extracto de la letra de “Déjame vivir con alegría” de Vainica Doble.

donde se encuentra la presencia del sitar. Estos fragmentos, especialmente la introducción, contrastan fuertemente con el resto de la composición, casi como si se tratara de un collage. Esto puede deberse a que, al firmar con el sello Movieplay, buscando la producción de Gonzalo García Pelayo, “trajeron el disco ya preparado, con las canciones arregladas por un guitarrista de Huelva llamado Rafa Gálvez. Querían que colaborasen algunos artistas del sello Gong, como Hilario Camacho o Gualberto” (García Pelayo, citado en Godes, 2016, s.p.). De hecho, en las escasas actuaciones en directo que concedía Vainica Doble, el dúo sustituye el sitar por un arpa; y en la versión que realizan Sergio y Estíbaliz en 1988, el sitar y sus melodías desaparecen por completo.

Continuamos con el tercer *topic*, la inclusión de tabla o tambores de sonoridad similar, que está presente en “Behind The Stars”, del LP *We Come To Smash This Time* (1971). Esta canción es la que recopila más elementos del *raga rock*, incluyendo también el empleo del sitar y de un sonido pedal. La tabla se introduce en el segundo 53 del tema que, de acuerdo con los créditos del disco, está interpretada también por Gualberto y produce un acompañamiento sin grandes cambios en el patrón rítmico básico. Aunque no se ha identificado un *tala* en concreto, se podría decir que sigue un patrón cuaternario, lo que se ajusta, asimismo, al canon rítmico del rock. No podemos definir una forma concreta, aunque se aprecia una primera parte más libre y otra rítmicamente ligada a la tabla. Se podría trazar aquí un paralelismo con la forma musical india, correspondiendo estas dos secciones al *alap* y al *jhor*, respectivamente; y sin que aparecieran el *jhala* y el *gat*¹². No obstante, el tema acaba con un *fade out*, por lo que no sabemos realmente hacia dónde se dirige su estructura.

Es relevante exponer la ubicación de los diferentes instrumentos dentro de la *soundbox*, ya que parece haber una diferenciación entre tradición y psicodelia, colocándose a la izquierda y derecha, respectivamente. En este sentido, la tradición está representada

¹² Siguiendo a Cámara de Landa (AEEII, 2021), *alap*, *jhor*, *jhala* y *gat* son las partes obligatorias del *raga*, como forma musical, en la tradición indostánica. El *alap* es una introducción, el *jhor* introduce una pulsación o ritmo, el *jhala* añade una subdivisión más veloz (se puede considerar el clímax) y el *gat* introduce el *tala* de forma cíclica.

mediante el cantaor y el sitar, mientras que la voz y los sintetizadores, la psicodelia, se encuentra en el extremo opuesto. La tabla ejerce de nexo entre ambos, colocándose casi todos los sonidos a la izquierda, pero dejando aquellos golpes que producen un sonido abierto grave en la *bānyā*¹³ – probablemente *gha*¹⁴ o *ghee*¹⁵ – a la derecha, del mismo modo que lo escucharía un oyente en directo. No obstante, en la segunda parte de la canción, la voz comienza a incluir también inflexiones intratonales que se podrían asemejar a algunos *gamakas*.

Siguiendo con “Behind The Stars”, pasamos al primer *topic*, el empleo de un sonido *drone* o pedal. The Beatles fueron grandes exponentes del raga rock, y uno de los grupos predilectos de Gualberto – “hay canciones de los Beatles [...] que son verdaderas obras maestras. Aquí, en *petit comité*, os digo que a mí me gustan más [...]” (Corazón Rural & Matute, 2016: s.p.) –, por lo que no extrañan las relaciones interfonográficas que se pueden trazar entre el inicio de “Behind The Stars” y dos canciones del grupo de Liverpool: “Tomorrow Never Knows”, del disco *Revolver* (1966), y “Within Without You”, del disco *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967). No obstante, en “Behind The Stars” el sintetizador se mueve de izquierda a derecha en la *soundbox* (Figura 1), casi como si estuviera haciendo audible ese paso de la tradición a la psicodelia que se comentó anteriormente, mientras que en “Within Without You” y “Tomorrow Never Knows”

¹³ Siguiendo a Saxena (2006), la tabla se divide en *dānyā* (tambor derecho), que produce los sonidos *ta, tin, na, ra, ta, da, tra*, y *bānyā* (tambor izquierdo), que produce los sonidos *gha, ghey, ghee, ka, ke, kee, kat*.

¹⁴ “*Gha* se ejecuta doblando el dedo corazón o el índice hacia adentro de manera semicircular y golpeando el *puḍi* de tal manera que el alfabeto resuena y se escucha como un sonido abierto” (Saxena, 2006: 16). “*Gha* is executed by bending the middle or second finger inward in a semicircular way, and by striking the *puḍi* in such a way that the alphabet resonates and is thus heard as an open sound” [traducción propia del original en inglés].

¹⁵ “*Ghee* se produce golpeando el *puḍi* con el dedo corazón con tanta presión y peso como sea posible para otorgarle al alfabeto la medida necesaria de resonancia” (Saxena, 2006:16). “*Ghee* is produced by striking the *puḍi* with the middle finger with just as much pressure and weight as may invest the alphabet with the requisite measure of resonance” [traducción propia del original en inglés].

aparece en el centro, acercándose progresivamente, en el primer caso de forma directa y en el segundo en espiral.

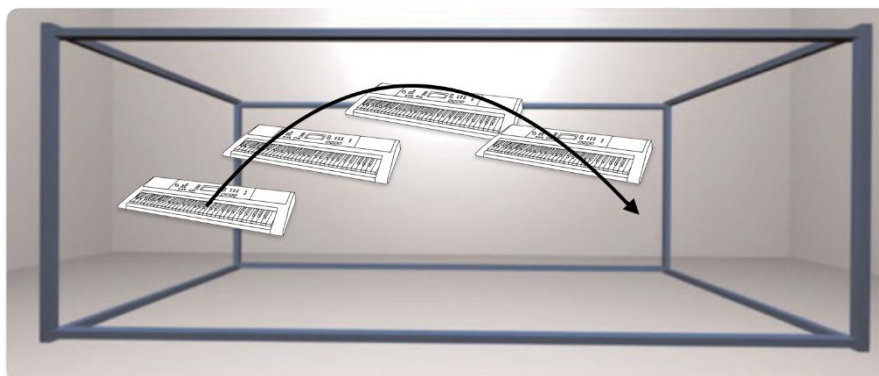


Figura 2. *Soundbox* “Behind The Stars” (00:00-00:04). Nota: Elaboración propia a partir del modelo de Dockwray & Moore (2010).

Continuamos con el *topic* del sonido pedal, esta vez en la “Nana del Caballo Grande”, incluida en el álbum *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón de la Isla. Esta colaboración se fragua gracias a un LP de Remedios Amaya, grabado un año antes, en el que Gualberto participaba como director, arreglista y, además, tocaba el sitar en “La Rosa Blanca”. Aunque hay bastantes similitudes entre ambas canciones, la introducción que realiza el sitar es mucho más extensa en la “Nana del Caballo Grande”. Al igual que en ejemplos anteriores, el sonido pedal se aproxima al primer plano de la *soundbox*, esta vez ubicándose en la sección izquierda, mientras que en “La Rosa Blanca” aparece tras un motivo descendente en el sitar y sin ningún movimiento. En ambos temas, el sitar realiza lo que serían las falsetas de la guitarra sobre un modo frigio, con una traslación del lenguaje indostaní gracias al empleo de *mīṇḍ*, *kan-svara* y *zamzamā*, pero empleando también giros estilísticos propios del flamenco y cadencias andaluzas.

Al igual que ocurría en “Behind The Stars”, se puede observar de nuevo una relación interfonográfica con los inicios de “Tomorrow Never Knows” y “Within Without You” por cómo se presenta el sonido *drone* dentro de la *soundbox*, moviéndose, en el caso de “Nana del Caballo Grande”, desde el fondo centro hasta la izquierda, mientras que el sitar aparece por la derecha (Figura 2).

Finalmente, llegamos al segundo *topic* propuesto por Echard y que está presente en todas las canciones y *tracks* de este estudio: el sitar. Nos centraremos en el fonograma *A La Vida al Dolor* (1975), específicamente en “Canción Del Arcoíris” y “Terraplén”, así como la canción “Eso No Lo Manda Nadie” de *Contracorriente* (1976), por haber tratado ya el resto de grabaciones.

“Canción Del Arcoíris” pertenece a la Cara A del LP, que, de acuerdo con críticas publicadas ese año en la revista *Ozono*, es “un canto de alegría a la naturaleza” (Martínez, 1975: 33). Se debe señalar que existe una grabación previa bajo el título “Look At The Rainbow (Flying In The Sky)” (1970) en un EP de Smash, aunque con una estructura mucho más libre, y con instrumentación y melodías diferentes. La versión que recoge *A La Vida Al Dolor* se construye mediante un ostinato o *loop* en el bajo eléctrico formado por un tetracordo descendente (sol – fa – mi bemol - re), que coincide con lo que Moore denomina “progresión flamenca” (i-VII-VI-V)¹⁶. En este sentido, se pueden establecer relaciones interfonográficas con “Hit the Road Jack”, de Percy Mayfield, popularizada por Ray Charles; y de forma no tan directa con “Dazed and Confused”, de Led Zeppelin. Esta última emplea también tetracordos descendentes como *loop* en el bajo, aunque divididos en dos secciones y con relaciones interválicas de semitono. En el caso de “Hit the Road Jack”, a pesar de que no hay similitud tímbrica en la presentación del motivo, ya que la introducción es ejecutada por la sección de viento metal, el bajo sí continúa con el ostinato durante todo el tema, añadiendo solamente algún ornamento ocasional propio de un *walking bass*. Gualberto “bebió directamente de ambientes variopintos del *underground* norteamericano” (Ordovás, 2017:164), tanto a través de los conciertos a los que asistió como a los grupos de jazz de los que formó parte – por ejemplo, el trío que

¹⁶ “Puede ser mejor concebir este patrón como una simple línea de bajo, que luego se vuelve armónicamente más densa” (Moore, 2012: 78). “It may be best to conceive this pattern as originally simply a bass line, which then becomes harmonically thickened” [traducción propia del original en inglés].

formó con Felix Cavaliere y Todd Rundgren (Sierra i Fabra, 1976) – reflejándose esto de forma directa en este primer disco que grabó tras su regreso a España.

El empleo de tetracordos descendentes en el bajo se puede observar también en otros discos posteriores producidos por Movieplay en la Serie Gong – por ejemplo, en la canción “Anochece” (A Duras Penas, 1976), de Carlos Cano (García Peinazo, 2021) con la participación también de Enrique Morente – durante el periodo en el que Gualberto trabajó de arreglista para distintos sellos discográficos.

El tema principal de “Canción Del Arcoíris” se conforma a partir de un motivo descendente con la entrada del violín y el sitar (a distancia de 6ª) que completa el *loop* del bajo hasta formar la progresión flamenca, generando tensión hasta la entrada de la voz en el segundo 14. La canción se estructura en dos partes similares (Figura 3), siendo la segunda una versión más ornamentada en la voz, con un interludio instrumental diferente, donde se añaden los *quejíos* de Morente y una coda sobre una variación del motivo descendente que introducían en el inicio el sitar y el violín.

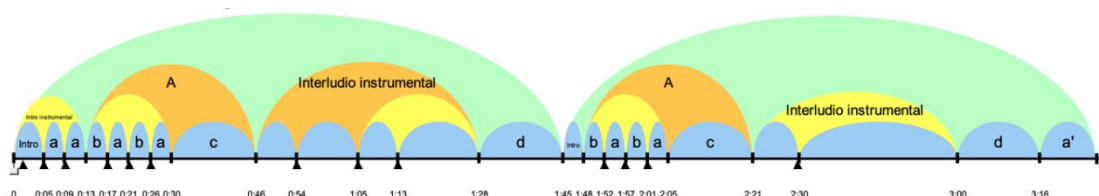


Figura 3. Estructura de “Canción Del Arco Iris”. Nota: elaboración propia con *Audio Timeliner*.

“Terraplén” da comienzo a la cara B de *A La Vida, Al Dolor* y la alegría de la primera parte del álbum se transforma en “un grito de protesta y dolor” (Martínez, 1975:33) acompañado por Enrique Morente al cante. Terraplén, palabra que aparece en distintos momentos de la vida del compositor¹⁷, hace referencia a una zona muy amplia de

¹⁷ En 1984, Gualberto compuso un nuevo “Terraplén” para la III Bienal de Flamenco de Sevilla, a la que es invitado con asiduidad. En este caso, no participa como instrumentista, sino como director del octeto (flauta, oboe, clarinete, cuarteto de cuerda y fagot) que interpreta la pieza. No obstante, estas dos composiciones solo están relacionadas por el nombre, ya que musicalmente no se reutiliza el material anterior. Sí reutilizará materiales de “Canción De La Primavera” (*A La Vida Al Dolor*, 1975) en “La Cava”, estrenada en la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2007.

descampado entre la parte de atrás de Triana, donde vivía Gualberto, y el río, lugar en el que pasaba mucho tiempo de niño.

Este tema se organiza sobre un compás de 12 tiempos en modo do frigio, con las palmas marcando los tiempos 1, 2, 3, 7, 8, 10, añadiendo contratiempos en la última sección cuando se queda el trío flamenco (cantaor, guitarra y palmas). Su estructura es ternaria ABA' más coda, donde cada sección corresponde a un bloque de instrumentos. Las frases del violín duran un compás, dejando libre el último tiempo; mientras que las del sitar suelen ser más largas, con ritmos asincopados y con presencia de *gamakas*, que como ya se ha expuesto anteriormente, constituyen una marca de identidad estilística. No obstante, al igual que sucede con el resto de temas, el sitar finaliza con una cadencia andaluza y realiza giros que también podrían identificarse como flamencos.

A diferencia de lo que se observaba en “Luz De Invierno”, donde una misma frase iba pasando por violín, sitar y teclado, aquí apenas se observan relaciones entre las melodías de los distintos instrumentos, casi como si se tratara de un *standard* de jazz donde cada instrumento construye su propio solo. Es reseñable el cambio de ubicación en la *soundbox* de la guitarra que, tras permanecer en el centro durante A y B, se desplaza a la derecha en A' para dejar el centro al cantaor. Esto coincide también con el cambio a fragmentos con mucho más punteo en la guitarra. En la coda final, cuando se vuelve a quedar sola la guitarra con las palmas, vuelve a la posición central de la *soundbox*.

Finalmente, es interesante señalar un caso de representación tímbrica simbólica en “Eso No Lo Manda Nadie”. La canción presenta una estructura similar a “Déjame Vivir Con Alegría”, con partes instrumentales al inicio, en el centro y al final. Sin embargo, mientras el sitar se mantenía casi desconectado de la canción en el ejemplo anterior, aquí va transformando su sonido a medida que esta avanza. En la introducción, el sitar, con casi nula ornamentación, y el teclado realizan dos melodías contrapuntísticas hasta la entrada

del bajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería en el segundo 24. En el siguiente interludio instrumental, el sitar añade algo de riqueza tímbrica, pero cuando llega el segundo estribillo se une a la guitarra eléctrica y se mimetiza con su sonido; enzarzándose ambos instrumentos en un duelo de solos que acaba en *fade out*. En trabajos posteriores, esta representación simbólica se invierte y es la guitarra eléctrica la que imita la sonoridad del instrumento indio, por ejemplo, en “Nana De Los Dos Sueños” (*Puente Mágico*, 1983).

Conclusiones

“El sonido de Gualberto da la impresión de una investigación que nunca tiene fin” (Esteban & Álvarez, 1975: 4).

El análisis de los fonogramas propuestos permite observar relaciones interfonográficas entre Gualberto y la música india con la inclusión del dúo sitar-violín en la mayoría de los temas o la colocación de este último en la *soundbox*; así como con The Beatles, a través del empleo que hacen del espacio de la *soundbox* aquellos instrumentos encargados del *drone* en “Behind The Stars” o “Nana Del Caballo Grande”. En este sentido, es interesante señalar el empleo generalizado del mix dinámico en la *soundbox*, en un periodo en el que aún se estaba instaurando y era más frecuente encontrar un mix triangular o clúster.

Podemos afirmar que los recursos propuestos para definir el *raga rock* se hallan presentes, en mayor o menor medida, en los fonogramas analizados, así como otros relativos a otros géneros: el flamenco se muestra a través de sus armonías y giros melódicos, y, junto a la psicodelia, marca la instrumentación de los discos; la profusión de ornamentos estilísticos propios del sitar en la música india es, quizás, la característica que más nos acerca al *raga rock*; y las estructuras formales van desde las propias del canon típicas del pop-rock, hasta modelos de la psicodelia, como la *through-composed form*.

El sitar de Gualberto es una ventana a la que asomarnos para conocer otros mundos. Cuando Gualberto toca el sitar, no intenta transportarnos a la India ni piensa en él como un símbolo orientalista dentro del *raga rock* o la psicodelia. El instrumento es su vehículo de expresión y se va nutriendo de sus experiencias vitales: del flamenco que escuchaba

de pequeño en Triana, del rock que se colaba por los márgenes y en base al cual formó sus primeros grupos, del jazz que aprendió en Nueva York, o del sitar de Ravi Shankar, al que tanto admiraba. En este sentido, encontramos elementos armónicos, estilísticos y tímbricos que actúan como sinécdoque de género.

La música de Gualberto propicia un encuentro entre el sitar y Andalucía. Pero no solamente la Andalucía del flamenco, sino la que estaba en el *rrollo* y en los movimientos *underground* que burbujaban en la década de los 70. Luis Paniagua mencionaba que el sitar ya no le sonaba a oriental; le sonaba a sitar (Munnshe, 1995: 123). En el caso de Gualberto, su sitar suena a los entramados culturales y posibilidades múltiples de la Andalucía del último cuarto del siglo XX.

OBRAS CITADAS

AEEII (2021). “Elementos para el estudio de la música tradicional de la India - Enrique Cámara de Landa”, *YouTube*, March 26. <<https://shorturl.at/GSmS8>> accessed 20 October 2024.

“«Antígona», en el aula de cultura de Derecho” (1969), *ABC, Edición de Andalucía*, December 5: 53

CÁMARA DE LANDA, ENRIQUE (2004). “Músicas de la India, entre Oriente y Occidente”. In Enrique Cámara de Landa, Ignacio Corral Bermejo, Mónica de la Fuente García, María González Legido (coords.). *Sangita y natya: Música y artes escénicas de la India*, Valladolid: Universidad de Valladolid:13-33.

CORAZÓN RURAL, ÁLVARO & MATUTE, FRAN G. (2016), “Gualberto García: «Los rockeros me ven como un flamenco y los flamencos como un rockero»”, *Jot Down*. <<https://shorturl.at/jOnmJ>> accessed 2 October 2024.

CRASKE, OLIVER (2020). *Indian Sun: The life and music of Ravi Shankar*, Croydon: Faber & Faber.

DIKSITA, BRAHMASRI SUBBARAMA (1905). *Sangita Sampradaya Pradarsini: Vol. I*, 2008. <<http://ibiblio.org/guruguha/spp.htm>> accessed 24 October 2024.

- ECHARD, WILLIAM (2017). *Psychedelic Popular Music: A History through Musical Topic Theory*, Indiana: Indiana University Press.
- ESTEBAN, J. M^a & ÁLVAREZ, E. (1975). “Gualberto, Eduardo Bort y Nico”, *Ozono*, N°3: 4-5.
- EVERETT, WALTER (2014). *The Beatles as Musicians, Revolver through the Anthology*, New York: Oxford University Press, 1999.
- FARREL, G. (1988). “Reflecting surfaces: The use of elements from Indian music in popular music and jazz», *Popular Music*, vol. 7, N°2: 189-205.
- GARCÍA LLORET, PEP (2006). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Zaragoza: SGAE.
- GARCÍA PÉREZ, GUALBERTO & MARTÍNEZ MARTÍNEZ, ALICIA (2025). *Lápices de colores*, Sevilla: Ediciones En Huida.
- GARCÍA PEINAZO, DIEGO (2021). “Carlos Cano, voz capturada en una Andalucía A duras penas (1976). Canción de protesta social, ambiente persónico e identidades transfonográficas en la Transición española”, *Diagonal*, vol. 6, N°2. <<http://dx.doi.org/10.5070/D86253095>> accessed 20 October 2024.
- GODES, P. (2016). “Aprende a cantar con el cancionero de Vainica Doble”, *elDiario.es*, April 24. <<https://tinyurl.com/5bczxx84>> accessed 28 October 2024.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO (2023). *Música popular autoral de fines del siglo XX. Estudios intermediales*, Madrid: ICCMU.
- GUALBERTO (2014). “Tapita del 3 de Febrero de 2014 (Luz de invierno)”, *Gualberto*, February 3. <<https://gualbertogarcia.wordpress.com/?s=luz+de+invierno>> accessed 20 October 2024.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (2019). *Platero y yo*, Barcelona: Red Ediciones.
- JONES, M. (2021). “Supplementing a Typology of Curation: Learning from George Harrison and Indian Music», *Popular Music History*, Vol. 13, N°1-2: 77-94.
- LACASSE, SERGE (2018). “Toward a Model of Transphonography”. In: Lori Burn, Serge Lacasse (eds.). *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*, Michigan: University of Michigan Press: 9-60.
- MARTÍNEZ, IGNACIO (1975). “Gualberto”, *Ozono*, N°1: 33. <<https://tinyurl.com/hu399dfu>> accessed 22 September 2024.

MOORE, ALLAN F. (2012). *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham: Ashgate.

MOORE, ALLAN F., DOCKWRAY, RUTH (2010). “Configuring the sound-box 1965-1972”, *Popular Music*, Vol. 29, N°2: 181-197. DOI:10.1017/S0261143010000024.

MUNNSHE, JORGE (1995). *New Age*, Madrid: Cátedra.

ORIHUELA, ANTONIO (2023). *Cien hogueras: Flamencos, hippies y poetas en la Andalucía contracultural*, Jaén: Liberis.

ORDOVÁS, JESÚS (2017). *Fiebre de vivir: apocalípticos y desintegrados en el rock español de los 70*, Madrid: Efe eme.

SÁNCHEZ MOLINÍ, L. (2022), “«Nunca me he considerado un hippie, pero lo soy»”, *Diario de Sevilla*, November 20. <<https://tinyurl.com/4ca9ahjp>> accessed 2 October 2024.

SAXENA, SUDHIR KUMAR (2006). *The art of tablā rhythm: essentials, tradition, and creativity*, New Delhi: D.K. Printworld

SIERRA I FABRA, JORDI (1976). “Gualberto: desandar un largo camino”, *Disco expres*, N°400: 8-9.

TAGG, PHILIP (2013). *Music's meanings: a modern musicology for non musos*, New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.

ANA BELÉN LÓPEZ LORENTE es profesora sustituta de la Universidad de Córdoba (UCO) en el Área de Música (Dpto. Historia del Arte, Arqueología y Música). Posee el Título Superior de Música, especialidad de contrabajo, Máster Universitario de Formación de Profesorado (UCO), y Máster en Patrimonio Musical (UNIA-UGR-UNIOVI). En la actualidad, está desarrollando su tesis doctoral *Gualberto García: música, identidades y transculturación en la Andalucía (g)local (1960-2025)* (Programa de Doctorado en Patrimonio).