

# Autonomy, Submission or Sound Hybridization? The Construction of the Aesthetic Canon of the Spanish Pop-Rock

*¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon  
estético del pop-rock español*

**Fernán del Val, Javier Noya y C. Martín Pérez-Colman**

## Key words

- Popular Culture
- Artistic Styles
- Music
- Pierre Bourdieu
- Sociology of Art

## Palabras clave

- Cultura popular
- Estilos artísticos
- Música
- Pierre Bourdieu
- Sociología del arte

## Abstract

This paper provides an approach to the aesthetic canon of Spanish pop-rock, which is understood as being the musicians, bands and works which have had the most influence on this musical genre in Spain. Using Bourdieu's sociology of art and its application to popular music studies, surveys have been analysed that were carried out by both Spanish music critics and musicians. The hypothesis posed is whether an autochthonous aesthetic canon exists, and whether this is determined by an Anglo-American influence. From lists or rankings published whether in books or in general or specialist magazines, these data were combined to obtain a meta-ranking, which was tested by using certain statistical tests. From this, some characteristics particular to the Spanish aesthetic canon have been obtained, as well as some which are shared with the English-speaking canon.

## Resumen

En este trabajo nos acercamos al análisis del canon estético del pop-rock español, entendiendo por este a los músicos, grupos y obras que han tenido más influencia en el género en España. Partiendo de la sociología del arte de Bourdieu, y de su aplicación en los estudios de música popular, hemos analizado las encuestas realizadas entre la crítica musical española, pero también entre los músicos, planteándonos la hipótesis de si existe un canon estético autóctono, o si este está determinado por la influencia anglófona. A partir de los listados o rankings publicados, ya fuese en libros o en revistas generalistas o especializadas, hemos combinado estos datos para obtener un meta-ranking, que hemos contrastado con algunas pruebas estadísticas. De aquí se han obtenido algunos rasgos propios del canon estético español, y algunos compartidos con el canon anglosajón.

## Citation

Val, Fernán del; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín, (2014). "Autonomy, Submission or Sound Hybridization? The Construction of the Aesthetic Canon of the Spanish Pop-Rock". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145: 147-178.  
(<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.145.147>)

**Fernán del Val:** Universidad Nacional de Educación a Distancia | fernandelval@gmail.com

**Javier Noya:** Universidad Complutense de Madrid | javiernoya@yahoo.com

**C. Martín Pérez-Colman:** Universidad Complutense de Madrid | tramontinas@hotmail.com

## INTRODUCTION

This study intends to redress a lack of research into Spanish popular culture. To date, there has been no analysis of Spanish pop rock music from a sociological perspective, and this study seeks to do that. It attempts to discover what social and cultural variables have produced the hierarchy of taste that every aesthetic canon represents. In the first sections of this paper, the theoretical field used for the analysis is discussed, inevitably influenced by the ideas of the French sociologist Pierre Bourdieu, particularly by his book *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (2002). Whilst his analysis was focused on literature, as will be seen later, there are clear reasons for the present study to extrapolate his arguments to the analysis of popular music, more specifically, to the analysis of pop-rock. Some studies concerning popular music and hierarchies of taste in rock music have also been drawn on, with special emphasis on the work of Motti Regev (1994) about rock's artistic value, and the paper by von Appen and Dohering (2006) on the Anglo-American rock canon.

Later, the development and projection of Spanish popular music is placed within a globalised music and cultural framework, which involves the existence of pop-rock music almost throughout the world. Additionally, the links between pop-rock music and more traditional or ethnic ways of making music are explored, and how this can give rise to aesthetic cosmopolitanism (Regev, 2007) or expressive isomorphism (Regev, 2011). Following Regev, we could formulate the hypothesis that the evolution of Spanish pop-rock may have taken place in the light of glocal hybridisation processes (rock as a musical adaptation to new technologies), as opposed to the theses that hold that rock music is excessively anglicised (or anglophile) (rock as imperialist music, or national rock as music without national identity), or that there is a closed ethnic traditionalism in the sound pro-

duction and aesthetics of Spanish rock (rock as a modern or contemporary version of ethnic and traditional sounds).

After that the data with which we are dealing are presented. In order to understand the results, it is necessary to provide some information about music criticism and the Spanish specialized press, the aristocracy of taste that influences the formation of the canon which is analysed here.

Then we show the results of the analysis. The results are also compared with some of those obtained in the rankings developed not by music critics, but by musicians themselves.

The last section contains the conclusions and a summary of the main findings of the empirical research. These results are discussed in the light of the arguments and hypotheses from the theoretical section.

## THE CONCEPT OF CANON

The idea of a canon as consecration is not new in the sociology of art. Pierre Bourdieu, when working on the development of the literary field in 19<sup>th</sup> century France, noted that artistic consecration is an act whose efficiency resides in its own field, and that 'nothing would be more futile than to search for the origin of "creative" power...anywhere else than...in the system of objective relations which constitute this space, in the struggle for which it provides the arena and in the specific form of belief engendered there' (2002: 255). In this way a science of cultural works is proposed where the object is both the material production of the work and the production of the value of such work.

In the case of pop-rock, the study and analysis of the formation of a consecrating canon is necessarily recent, merely due to its historical proximity. In 1994 Motti Regev brought the Bourdieuan approach to bear on the cultural production fields of rock in *Producing Artistic Value: The Case of Rock*

*Music*, where cultural fields were used to explain pop music and the links of rock music to the classic parameters of modern art: autonomous creativity, masterpieces and aesthetic authenticity. A decade later Ralph von Appen and André Dohering (2006) analysed the case of Anglo-American pop-rock. Taking Regev's work into account, they collated more than 30 lists of the type *The 100 Greatest Albums of All Time* in order to show that there was an established canon that tended to enshrine in the first place works produced in the 1960s. For his part, Vaughan Schmutz (2005) used one of these lists (in particular, 'The 500 greatest albums of all time' (*Rolling Stone* 2003)) and, taking into account the Bourdieuan forms of recognition, he researched the ways in which these works were retrospectively consecrated according to sales, academy prizes and the opinion of the specialist press, in the case of the United States. He concluded that the weight of criticism is crucial for the consecration of a work, and that the age of the work also helps its establishment into the canon. In a similar Bourdieuan line, there is a study by Lindberg *et al.* (2005) on rock criticism, dealing with the Anglo-American rock press and its establishment as a field of cultural production, which achieved considerable autonomy between the end of the 1960s and the first half of the 1970s. This study contributes towards the understanding of part of the interaction between the actors in the field of rock and how works are accepted into the canon through their reception by the specialist press (or specific recognition, in the Bourdieuan sense) and how also certain voices gain authority and become 'gatekeepers' in the press (such as was the case with US writers such as Lester Bangs and Greil Marcus, or Spanish writers such as Diego A. Manrique and Jesús Ordovás).

To consider that a canon exists in rock is one of the effects of the legitimization of rock as a field of cultural production and of its increasing status. In Bourdieuan terms, it is a

step from being a heteronomous cultural production to an autonomous, or at least, relatively autonomous, cultural production. Rock moved from being a field of production coming from the margins of culture, fed by cultural characteristics and practices historically linked with popular strata and in principle lacking artistic legitimation ability (initially the Afro-American population in the United States and the working class in the United Kingdom, or the gypsy population in Spain), and also linked to the Baby Boom generation (the population density of American youth of the 1950s, British youth of the 1960s, or Spanish youth of the 1980s), to being an autonomous cultural production (although weak, according to Bourdieu) in which rock was no longer linked to its popular roots, musically, socially and culturally, and established itself as an artistic end in, and of, itself.

Bourdieu did not necessarily have any explicit intention of applying his theoretical model to the field of popular music<sup>1</sup>. However, he proposed a science of cultural works that aims both the material production of the work and the production of the value of the work as well. 'The producer of the *value of the work of art* is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist' (2002: 339, emphasis in original). In the case of rock, the universe of belief as a system of objective relationships is given by what Lindberg *et al.* (2005) called the field of criticism, something that can be understood as an alliance between the works' producers, and the producers of meaning

<sup>1</sup> The validity of Bourdieu's work on the formation of the literary field in France in the second half of the nineteenth century has led to this model being used in other artistic fields: Pérez Colman and del Val Ripollés (2009) on the field of rock; Hesmondhalgh (2006) on the media and culture industry, and Lindberg *et al.* (2005) on rock criticism as a field of production of judgement and values on rock, the 'universe of belief'.

around these works. This is an alliance which, according to Regev (1994), would drive an artistic and aesthetic legitimization process.

From the Bourdieuan analysis of the assessment of works produced in the literary field and clearly applicable to the construction of an aesthetic morality in rock, a model emerges of a dual structure that explains the nature of artistic assessment as a sign of the autonomy of the field: "... at the end of the nineteenth century, the hierarchy among genres (and authors) according to specific criteria of peer judgement is almost exactly the inverse of the hierarchy according to commercial success" (Bourdieu, 2002: 175). This is a romantic assessment of the success of the work, not only as recognition by peers in the field, but also as a denial of financial reward. The genres in the field are ordered by the type of response in the welcome and reception of the works produced (in the literary case of Bourdieu's study: theatre and poetry are polar points according to commercial success, on the one hand, and artistic success, on the other; in the case of popular music, pop and rock as separate genres<sup>2</sup>, embody similarly opposing positions). Immediate success is suspect, and a longer period of time is necessary, as the autonomy in the field becomes consolidated, for works to succeed in imposing on the public the rules of their own perception that the works bring along (Bourdieu, 2002: 129).

This is what von Appen and Dohering (2006) and Schmutz (2005) have found, that *canon* and *classic* often occur jointly, that the passage of time consecrates the work (into

the canon and as a classic). von Appen and Dohering approach the international pop-rock canon by way of various lists (see Table 2) and surveys on how the works are assessed, and found an extended canon that consecrated works and artists from the 1960s, which they explained from a sociological and aesthetic perspective. Sociologically, based on the common provisions of the subjects (the critics or fans interviewed), the dialectics identity-distinction, and the influence of the culture industry. Aesthetically, albums were analysed by the first three artists included in the meta-list that they created, namely: the Beatles (*Revolver*), the Beach Boys (*Pet Sounds*) and Nirvana (*Nevermind*). The Beatles occupied three of the top five places: the first, second and fourth place; Nirvana, the third place; and the Beach Boys, the fifth place.

Using the example of the Beach Boy's *Pet Sounds* album (1966), they seem to refer to what Bourdieu would call a *dualist structure* of the value of the works produced. Whilst album sales were noticeably too low at the time to make it into a commercial success, its artistic values (as shown by the different surveys in specialist magazines) placed it at the top of the pop and rock field. The belief about the value of *Pet Sounds* as a work has taken place and consolidated over time, it has been a deferred but steady success, a consecration into the canon that seems to have been affirmed with the passing of time. In Spanish rock, one of the most notorious cases, which we will return to, is the deferred consecration (or 'retrospective' to use Schmutz's terminology) of the album *Veneno* (1977) by the group Veneno in the last decades.

Concerning the 'specialists', or critics and readers surveyed, von Appen and Dohering remarked that, from a Weberian perspective, the creation of the lists can be interpreted as the result of the social action of a particular group; in the case of British and American pop and rock, a group or ideal type composed of male individuals of the same

<sup>2</sup> We use the definition of musical genres as used by Richard Peterson and Jennifer Lena in "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres" (2008) 'we define music genres as systems of orientations, expectations and conventions that bind together an industry, performers, critics and fans in making what they identify as a distinctive sort of music.' That is, they propose an interpretation of genres based on cultural practices of alliances and affinities of taste as given among various actors and agents in a field.

age-group, between 20 and 40 years-old, white, and with a high level of education. It is a similar case in our sources, although with one important difference; in these magazines one can see a normal distribution of age, sex and education level of the 'experts' in each magazine, despite clear differences between the journalists of each magazine in terms of age. The critics who participate in the preparation of the survey in *Efeeme* belong, in various cases (Diego Manrique, Jesús Ordovás) to a previous generation from those who participate in the Rolling Stone survey, for example, and these differences, as will be discussed later, can be seen in the construction of their lists. What can be seen in all of the magazines is an Anglo-American heritage (based on both the notions of the nineteenth century and continental notions of the autonomy of art) when it comes to assessing the works in the field: a belief in music quality and the spurning of immediate economic success<sup>3</sup>. In the case of the elitist music press, the assessment of works with low economic success serves to signal the position in the field of the specialist: the more selective the assessment, the more 'specialised' the specialist is.

Schmutz (2005) worked with the *Rolling Stone* magazine and its list of the 500 most important albums. Schmutz, also following Bourdieu, distinguished between: a) popular recognition (popular legitimation) from the sales lists published in *Billboard* magazine, b) professional recognition (specific legitimation), as shown by the Grammy prizes, c) critical recognition (reputational business people) which, as he says, 'helps to elevate the artistic status of popular music' (2005: 1513) and d) the institutions that do the consecra-

ting, that, according to Schmutz was a position occupied in this instance by *Rolling Stone*, an institution that 'sees itself as a preserver and celebrator of the best its art world has to offer and accentuates the historical significance of the albums it consecrates.' (2005: 1515). Incidentally, as shown by the canon in the work of von Appen and Dohering, there also seems to be a preference for old albums.

Finally, a way of understanding the pop-rock canon from the point of view of its production, is to concentrate on the variables or reasons that the specialists take into account when signalling an order or hierarchy in the field. Gary Burns (2009) identified the Beatles as the origin of the rock canon: together with other canonical groups from the 1960s, the Beatles established conventions of artistic practice and understanding that defined rock for many years. According to Burns (2009: 226-7) the canon is based on 5 points:

1. that musicians compose their own songs,
2. that rock is an art,
3. that its form is the long-playing album,
4. that the musicians play their own instruments,
5. And that at the same time the palette of instruments used is open and unlimited.

As noted by Pérez Colman and Val Ripollés (2009), these conventions lead the way to a romantic ideology of authenticity that ties contemporary popular music to nineteenth century cultural forms of expression. As we will see in the Spanish case, criticism, wherever found, also constructs a discourse of authenticity and artistic honesty.

## COSMOPOLITANISM AND ISOMORPHISM

Once the possibilities of this theoretical perspective have been outlined, the data collected will now be the focus of attention, and

<sup>3</sup> A notable difference between Bourdieauian and Anglo-American sociologies of art, is the lower level of concern on the part of the English and Americans about the possible ideological contradictions in the relationship between symbolic and pecuniary success in the world of mass art.

the way in which the Spanish case may be found to be adaptable or not to the premises of the Anglo-American case. In order to do this, other works by Regev will be examined (2007, 2011) in which he writes from a decentralised perspective (Regev writes from Israel, not from the heartland of rock). This allows for the understanding of the nature of national popular musics as 'aesthetic cosmopolitanism [or miscegenation]' (2007) and as 'expressive isomorphism [or similarities of character]' (2011), which can help in situating the production of meanings in Spanish rock as portrayed in the press. According to Regev, the contact of primitive American rock'n'roll with different national scenes (England, Argentina and Israel) brought about an indigenisation of rock, a national adaptation of their own sounds (Music Hall, Tango, etc.) to the emerging global rock aesthetic. Following this line, then, two opposite sides of the spectrum and a middle ground can be identified when rating the production of Spanish pop-rock: from the Anglicism of the first rockers, through Regev's hybridisationist theses, and reaching the most Spanish nationalist end of the spectrum in the Spanish press.

The guiding question of this study then is this: if in the Anglo-American popular music world an artistic legitimation can be seen (that is aesthetic and authentic) and if this legitimacy is derived from the specialist press, and is reflected in the construction of a canon of works, does this take place in the Spanish case? As we noted, Motti Regev (2007 and 2011) identified appropriation and re-signification processes of sounds of the Anglo-American music industry in the different national fields of popular music production. Building on the foundation of guitar, bass, drums and keyboards, each country, city, neighbourhood, ethnic community, group or society adds its own instruments and sounds from its 'indigenous' traditions.

In Spain, the arrival of rock'n'roll halfway through the 1950s marked the starting point

of a history of assimilation and rejection. Regev (2007) describes the cultural globalisation of rock as a long-term event occurring in four phases:

1. *Prehistory*: Elvis or Pop Idols imitators appeared, or Everly Brothers imitators, such as the Dúo Dinámico in Spain at the end of the 1950s.
2. *Consecration*: The success of The Beatles, The Rolling Stones and Bob Dylan brought the acceptance of a new musical style, the artistic effort of musicians, the business of record companies, and the fight between fans and critics to lay the meanings of this new music. They were no longer imitators, but artists in their own right. During the 1960s, Spain was still in an embryonic state, with groups such as Los Brincos, Los Bravos and Los Salvajes not leaving foreign influences behind.
3. *Consolidation and domination*: Rock really succeeded as a prevailing force of national music. Cooperation between rock musicians and folk and ethnic musicians. Hybridisation. Spain has many examples, such as Andalusian rock (Triana, Veneno), Catalan or Laietan rock (Iceberg, Companyia Elèctrica Dharma), and the various styles linked to these music scenes.
4. *Diversification of styles and genres*: Trust in local musicians to innovate, invent and develop their own national/local rock projects, without necessarily looking to New York or London. In Spain during the 1980s, within the movement called 'La Movida', there was a tendency to look intently towards England, punk and the new wave, but at the same time this scene consolidated rock as a mainstream youth language, incorporating into it their own themes and icons.

Pop-rock music is anchored in a certain treatment of national musics: The Beatles in

some cases played Music Hall music on electric instruments; Bob Dylan electrified American folk music, as could be said of Bob Marley in Jamaica and Kiko Veneno in Spain. And all together they form a global canon of pop-rock music. Hybridisation, miscegenation or indigenisation is justified as *local authenticity* or *national uniqueness* and it can be empirically seen in that the music is sung in the vernacular language, it talks about local issues (historical, political, social, etc.), the metropolis is mixed with national folklore and local instruments are used.

## THE DATA

In order to construct our meta-list, 4 hit lists have been used, published by different Spanish music magazines:

- *Los 100 mejores discos españoles del siglo XX* (The 100 greatest Spanish records of the 20th century), *Rockdelux* magazine, issue 223, November 2004. (Taken from a survey by the magazine's critics)<sup>4</sup>.
- *Los 200 mejores discos del pop español* (The 200 greatest Spanish pop records), *Efeeme* magazine, issue 50, July / August 2003. (Taken from a survey by the magazine's critics).
- *Las 200 mejores canciones del pop-rock español* (The 200 best Spanish pop-rock songs), *Rolling Stone* magazine, issue 85, November 2006. (Taken from a survey by the magazine's critics).
- *Los 50 mejores discos de la historia del rock español* (*The 50 greatest albums in the history of Spanish rock*), *Rolling Stone* magazine, issue 119, September 2009. (Taken from a survey by the magazine's critics).

<sup>4</sup> The lists of each magazine showing the first 50 recordings can be seen in Tables 7, 8, 9 and 10.

As control case we also used, namely, the survey "*Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida*" (100 Latin-American musicians choose the 100 songs that changed their lives), carried out by the newspaper *El País*, which was published on 22<sup>nd</sup> March, 2009. In addition, as a comparative text, the book *201 discos para engancharse al pop/rock español* (201 records to get into Spanish pop/rock) (Lesende and Neira, 2006) was employed. This book, a contemporary of some of the surveys referenced, served to collate our list and also to confirm the importance and recognition that the records and bands that appear in it have for the critics.

These magazines have been chosen because, in general, they are publications which see rock as a broad genre, are not focused on specific subgenres, and represent a wide range of the music criticism spectrum in Spain. The significant influence they have on the Spanish music world has also been taken into account, although each of the magazines is aimed at a different type of public<sup>5</sup>.

In the case of *Rolling Stone*, it is the Spanish edition of one of the major magazines in rock history. Published since 1967 in the United States, its defence of rock as an artistic form has been decisive in the creation of an aesthetic and ethical ideology for this music genre, as was mentioned before. One of its most noticeable characteristics is the continuous development of collections of lists of various flavours on the world of rock<sup>6</sup>. Since 1999 the PRISA group have been publishing a Spanish version using local jour-

<sup>5</sup> Other important Spanish rock music magazines, such as *Ruta 66* and *Heavy Rock*, have not been taken into account, as we are not aware that they have published a music list of this type, and also because they are focused on very specific music scenes (particularly *Heavy Rock*).

<sup>6</sup> Some of these lists can be accessed on the Spanish edition of the magazine's web page: <http://www.rollingsstone.es/specials/index/lista>.

nalists, with occasional texts being translated from the American version.

This monthly magazine tries to appeal to a very wide section of the population and so it reaches much further than a specialised audience. It uses striking covers, tackles topics other than pop and rock, especially politics, and its interviews are more focused on bands that form part of the musical mainstream rather than discovering new talents. This is obvious in the make-up of its lists, in which already well-known groups are consecrated, which form part of the *sentimental education* and popular list of songs of the country.

The magazine *Efeeme* was first seen in November 1998, conducted by the journalists Juan Puchades and Diego Manrique. Its purpose has been to reclaim music produced in Spain and Latin America, as well as French and Italian pop music, without forgetting the main rock stars. Without being an exclusivist magazine, the list used here shows the interest *Efeeme's* critics have in rescuing certain bands from oblivion<sup>7</sup>. Until 2007 it was published monthly. From 2007 onwards, it was redesigned into a musical web portal, with daily updates.

When the monthly *Rockdelux* was first published in Barcelona in 1984, it stood out for having very strict criteria, which occasionally lead it to be labelled as snobbish or elitist, as it is a magazine that analysed rock in a more complex way than other publications and it concentrates on alternative bands. *Rockdelux* is the most significant example to understand how a cultural field of production (despite initially being a *medium of mass communication* (Frith, 1980), with a massive reach), could end up propos-

ing a Romantic, anti-populist, aesthetic ideology.

Surveys from these magazines have been used to form the matrix in this study, taking the first 50 bands of each list, giving 50 points to the bands occupying the first place in each of them, and deducting 1 point as we go down the list (49 to the second, 48 to the third...). The results are shown in Table 1. The list from each of the magazines can be seen in Tables 7, 8, 9 and 10.

## PRECARIOUS CRITICISM

'The panorama of popular music criticism in Spain is so impoverished that there is not a single book, nor even an article of more than ten pages devoted to reflecting on it...'. With this categorical statement Víctor Lenore (2010: 30) roundly criticised the Spanish music press. His is one of the few articles that reflect on the matter, together with another piece published by Diego Manrique (1993), perhaps the most outstanding music critic in Spain. In both cases the conclusions were pessimistic: Spanish rock is not culturally rooted and, at best, it is a fad. Part of the fault for this, says Lenore, is due to the critics who are committed to mimic anglophile tastes: '... the great majority of publications ignore local and Mediterranean music. The alternative has been pathetic, restrictive Anglophile music... the tendency is to compensate for our inferiority complex with tonnes of eurocentricism...' (Lenore, 2010: 30).

As a summary, it could be highlighted that Spanish pop-rock music criticism is linked to the development of specialist magazines that arose when these genres first appeared in Spain in the 1960s. According to Manrique (1993: 26), the first specialist magazine that caught on was *Discóbolo* (1962-1971), followed by *Fonorama* (1963-1968) and *Fans* (1965-1967). In these pioneering magazines pop-rock was conceived as music for teenagers, a social group that was vehemently de-

<sup>7</sup> Throughout several years Juan Puchades, using articles and interviews, has carried out important work to rescue bands from the 1970s such as Cánovas, Rodrigo, Adolfo and Guzmán and the Argentinian Moris from being forgotten.



fended under the suspicious gaze of the Franco regime. It was not until the 1970s that it was possible to say that music criticism was aware of itself, and defended an ideology of rock as a form of art and communication. During this decade, music publications proliferated, some of which remain to this day, such as *Popular 1* (1973) and *Disco Expres* (1968-1979), Spanish version of the British *New Musical Express*, in which those who were to be the most important names in journalism of the following decades appeared. In the 1980s Barcelona was the nerve centre of music publications, although it was in Madrid where the main music movements in these years were located: *La Movida* and urban/heavy rock. The hardest sounds found their place in *Heavy rock* (1983) published by *Popular 1* editorial team when it first started. As well as the aforementioned *Popular 1*, *Vibraciones* (1974-1981) was also published in Barcelona. It was a magazine that attracted contributors from *Disco Expres* such as Diego Manrique, Ignacio Juliá and Jaime Gonzalo. *Vibraciones* started a series of publications that continued with *Rock especial* (1981-1984), and culminated with *Rockdelux* (1984), which is still being published with part of the same editorial team. Two of the main protagonists, Gonzalo and Juliá, however, went on to publish *Ruta 66* (1985), a magazine focused on classic *garage* rock. At the end of the 1980s and during the 1990s the specialist magazines became focused on various musical niches. *Rockdelux* helped in the rise of Spanish *indie* music, marked by a boom of American *grunge*, and defended the conception of an elitist rock. *Route 66*, *Popular 1*, and *Heavy rock*, on the other hand, supported less elaborate, stronger sounds. The decade from 2000 to 2010 saw the continuity of these magazines, together with the appearance of the Spanish version of *Rolling Stone* and the Valencian *Efeeme*, which is more focused on the Spanish and Latin markets.

Broadly speaking, and following Lenore's characterisation quoted earlier, Spanish pop

rock music criticism has shown, and continues to show, a greater appreciation of, and concentration on, Anglophile music, rather than local music, or music from other European countries or Latin America. The majority of the magazines' front pages show foreign bands, based on the argument that front pages of Spanish bands attract fewer buyers. But, as will be seen, this does not deny that a Spanish rock aesthetic canon exists that is based on certain noteworthy traits.

## THE SPANISH POP ROCK CANON

Once the ratings and global ranking of the most influential bands and albums were obtained, they resulted in the 'Spanish Pop-Rock canon'. Table 1 shows the 50 hits of this genre. In order to test the validity of this canon, it was compared with the albums included in the book *201 discos para engancharse al pop/rock español*. Of the 50 bands on our list, only 2, Paco Ibáñez and La Mode, were not included in the book. Another 5 bands or soloists (Bunbury, Ketama, Loquillo, Quique González and Antonio Vega) appeared with different albums than those on our list.

Throughout the list and especially within the first ten places, what stands out is the great presence of bands from the 1980s from what has been called *La Movida*. Music from this movement occupies 5 of the first 10 places: Radio Futura (1<sup>st</sup>), Gabinete Caligari (4<sup>th</sup>), Nacha Pop (7<sup>th</sup>), Alaska & Dinarama (8<sup>th</sup>), and Loquillo (10<sup>th</sup>). The rest of the top ten was completed by a singer (Serrat, 2<sup>nd</sup>), a flamenco musician (Camarón, 3<sup>rd</sup> although with his most *rocky* album), an Argentinian rocker (Calamaro, 9<sup>th</sup>), and two pop groups (Vainica Doble, 5<sup>th</sup>, and Los Brincos, 6<sup>th</sup>).

Following the Bourdieuan perspective outlined in the theoretical framework, the art supported by Spanish critics and musicians is autochthonous, not mimetic art. The bands which are valued are those that stem from the Anglo-American rock-pop legacy, but

manage to combine this with certain national themes or sounds. As was mentioned earlier, this canon represents Regev's hybridisation theory in action (2007 and 2011). Radio Futura is an example of a band that started out with an English rock sound, but have sought ways of linking blues with Latin and Spanish sounds. In *201 discos para enganarse al rock español* (p. 206-207) David Saavedra defines the band's song "Semilla negra" like this: '... there is Radio Futura's Pandora's Box, the universe of sensations that gapped the bridge between what they were and what they would be. They had just found Latin Rock...'. The features that are usually highlighted about the Auserón brothers' band are their integration of Afro-Caribbean rhythms and their ability to insert carefully crafted and simple lyrics in metrics new to Spanish rock. Regev (2007) also noted the cosmopolitanism of artists as another element that can be used as a yardstick in measuring the quality of artists. *Honestidad Brutal* by Andrés Calamaro, an Argentinian musician based in Spain for a long time, is an example of this:

'...nobody could have predicted such a volcano, an equivalent to The Beatle's *White Album* – all possible styles in a random, mysteriously perfect order... Calamaro absorbed classic rock, South American songs, tango, reggae, disco, everything imaginable, and fused it into a passionate treatise of love, football, drugs, abandonment, jokes and affliction with an overwhelming personality... imperfection is beauty, and everything seems to come from nowhere, instant genius...' (Ricardo Aldarondo, in *Rockdelux*, 2004: 152).

But what are the Spanish features? What traditional or folk sounds are characteristic of Spain? Without a doubt, for critics, it is flamenco. It is not trivial that the album that makes Camarón be on the lists is *La Leyenda del tiempo*, the album that brought rock to flamenco, in which Kiko Veneno and Raimundo Amador took part. Both are illustrious

visitors to our list, whether as Veneno, as soloists or in Pata Negra. Along these lines, it is also necessary to look at the most voted albums and songs in each list. On two occasions (*Efeeme* and *Rockdelux*) Veneno's debut album was chosen as being the best. For *Rolling Stone*, the top band was El último de la Fila, with *Enemigos de lo Ajeno*, another album that looked to Arabic sounds in order to find its own discourse. The album called *Omega* is also important. It was made by the singer Enrique Morente and the rock band Lagartija Nick, which set to music poems by Federico Garcia Lorca. None of these three works (*La leyenda del tiempo*, *Veneno* and *Omega*) were pure Flamenco albums, since basic rock instrumentation was used (drums, bass, guitars), making them a part of the rock aesthetic canon. The critics valued Camarón's courage in breaking with flamenco traditions in the referred album, and his ending of the traditional estrangement of the two genres of rock and flamenco, with his ability to bring them closer together:

'... his libertarian spirit set the standard: the highest authority of the 'cante' [Flamenco singing] had broken the barrier that was holding back flamenco (the great Spanish music reserve) from outside influences. That sweet contamination sprouted so many diverse and generous species that it is impossible to count ' (Lesende and Neira (eds.), 2006: 149).

'... as in those far-off days when Dylan received threats for using electric instruments, Camarón de la Isla was one of those brave men destined to change the course of music, whilst attracting extremely harsh criticism from his own people...' (Iker Seisdedos, in *Rolling Stone*, 2006: 42).

Similar points were highlighted about the album called *Veneno*, which is not amongst the ten most voted for, despite being the highest ranked by *Efeeme* and *Rockdelux*, because it is absent from the rankings by *Rolling Stone's* critics and that of the musi-

cians. When it was released it was underrated by both critics and the public, but journalists like Jesús Ordovás and Diego Manrique (who were in *Disco Expres* at the time) eagerly defended the album. Thirty years later, these critics still hold the same view and this serves to justify their own tastes:

‘... *Veneno* sounded/ was fresh. Kiko Veneno put Dylan’s and California hippy sound through the sieve of those gypsies, who were dying to play electric guitars... Here was the genetic code of a good part of the freest music made in Spain in the last 25 years... Believing in *Veneno* in those times required a lot of faith’: (Diego Manrique, in *Efeeme*, 2003: 29).

‘...*Veneno* turned around the saying ‘let them invent stuff’ (and then we will copy it) to purify a territory that only flamenco... has managed to carve out with the authenticity of its place of origin... nothing like *Veneno* could have existed before 1977 and, of course, nowhere else other than in the mixed Andalusia of gypsies and non-gypsies’ (Santi Carrillo, in *Rockdelux*, 2004: 178).

Regarding Serrat and ‘Mediterráneo’, a song chosen as being the best by musicians in *Rolling Stone*, both the album and the song break with the idea that singer-songwriters are political actors before being musicians (what Bourdieu (2002: 143) called ‘social art’). Despite the importance of singer-songwriters in Spanish popular music, it is hardly represented in the lists. What we have here is Serrat more as poet than as a reciter. More of a musician, and less political. Mediterranean Serrat, not Catalan Serrat:

‘... the Catalan singer-songwriter declared with ‘Mediterráneo’ his decision to forget about homelands to focus only on people... Catalan anti-authoritarianism, with the *Nova Cançó* [meaning ‘the new song’] as a musical vehicle, censured his bi-

lingualism, the product of a dual family identity that Serrat did not want to renounce to, whilst the orthodox left in full cry criticised politics with credentials, his lack of an affiliation... an inspired and inspiring album and, yes, independent to the bone. The sound of freedom...’ (Juan Manuel Freire, in *Rockdelux*, 2004: 174-75).

As with Camarón and Dylan, the critics valued the musicians’ capacity to break with the things that bind them, with what is expected of them, to become genuine artists, who are not bound by anything other than their art and impulses. These patterns are repeated in the rest of the list, the most valued musicians were those who had adapted rock to local sounds and themes (Gabinete Caligari, Los Brincos), or who had shown genius and an individual character (Vainica Doble, Calamaro, Antonio Vega). But it was not only the composition that was valued, but performance as well in its widest sense, as acknowledged in Alaska and Loquillo. These last were not singled out for their voices, but more for their capacity to surround themselves by good composers (Nacho Canut, Carlos Berlanga, Sabino Méndez) and to create a credible persona every time they went on stage.

Something highly valued by the critics, almost as much as the sound, was the lyrics. In the case of Vainica Doble, music criticism referred more to their ability as writers than to their musician skills:

‘There is magic, lights and depth in Taquicardia’s songs. There is humour... beautiful choruses... parables, metaphors and synecdoche...’ (Luis Lapuente in *Efeeme*, 2004: 36).

Alaska y Dinarama were also acknowledged for the emotional content of their lyrics, and for the implicit vindication of homosexuality made by the Berlanga –Canut duo:

'They did not limit themselves to merely mechanically copying from abroad: they implemented it in their environment, creating a rough hybrid style combining anglophile and typically local features with a very, very suggestive undercurrent... another great step forward... is in the lyrics. Canut... "Como pudiste hacerme esto a mí", is one of the most glorious and unforgettable starts in a Spanish album... the delicate and polished touches of the strings, the precision of the melody, the crafted lyrics... *Deseo carnal* shows, in spite of its apparent levity, an exact treatise of love and other calamities, about dependency and loneliness... without resorting to cumbersome intellectual excuses. Sociologically, *Deseo Carnal* deserves a separate study just to explain how an eminently gay album leaked into mainstream Spanish society ... (Juan Cervera, in *Rockdelux*, 2004: 170-71).

When the points obtained in our meta-list are compared, it can be considered as a canon, since the results form a hierarchical structure, with a clear order of priority. So, for example, the highest ranked (*Radio Futura*) obtained a number of points that were:

- 3.4 times higher than the 30<sup>th</sup> position (Tequila)
- 1.7 times higher than that of 10<sup>th</sup> position (Loquillo)
- 1.3 times higher than that obtained by 5<sup>th</sup> position (Vainica Doble)

Strikingly, when we compare the structural properties of the Spanish canon with those of the international canon obtained by von Appen and Dohering (see Table 2), a similar structure is found in terms of the hierarchy of taste. However, in the last ranked, and therefore it is more egalitarian. In the international ranking, the highest ranked (The Beatles) obtained points that were :

- 5,1 times higher than the 30<sup>th</sup> position (Oasis).

- 1,9 times higher than the 10<sup>th</sup> position (Radiohead).
- 1,3 times higher than the 5<sup>th</sup> position (Beach Boys).

## THE DETERMINANT VARIABLES OF THE CANON

We turn now to the full meta-list of the 50 musicians in order to analyse the variables that could be behind the choice. Six variables have been taken into account: by genre or music scene, year, sales, geography (Madrid or non-Madrid based), nationality status (Spanish or foreign) and sex.

Starting with the genre or scene<sup>8</sup>, in summary, there are 11 bands linked to *La Movida*, another 11 'rockers' (which would be 13 if we add the 2 urban -rock bands in the list), 8 flamenco/flamenco-rock bands, 7 pop bands, 6 singer-songwriters, 3 indie bands, and 2 folk-rock bands. What is immediately noticeable is the total absence of heavy rock or heavy metal bands, such as *Barón Rojo* or

<sup>8</sup> It is difficult to make a clear distinction between musical genres within the pop-rock world since, as noted by Regev (2002), the whole of the popular music field has been 'pop rockicized'. For this reason the concept of music scene has also been used, which sometimes works as a more precise label than that of genre. An example of this is *La Movida*, a music scene which brought together genres, in which the weight of the 'brand' is so strong that it is above the sub-genres that were included within it. The same happened with 'urban rock' and with 'indie'. Musicians have been grouped by genres in the following way: *La Movida*: Radio Futura, Gabinete Caligari, Nacha Pop, Alaska & Dinarama, Loquillo, Golpes Bajos, Alaska y los Pegamoides, Parálisis Permanente, Los Secretos, Derribus Arias, La Mode. Rock: Andrés Calamaro, Burning, El Último de la Fila, Los Rodríguez, Tequila, Miguel Ríos, Héroes del Silencio, Bunbury, Antonio Vega, Moris, Quique González. Urban Rock: Leño, Extremoduro. Flamenco: Camarón, Kiko Veneno, Veneno, Triana, Pata Negra, Morente y Lagartija Nick, Paco de Lucía, Ketama. Pop: Vainica doble, Los Brincos, Los Canarios, Los Bravos, Alejandro Sanz, Lone Star, Miguel Bosé. Indie: Los Planetas, Family, Surfin Bichos. Singers-songwriters: Paco Ibáñez, Albert Pla, Pau Riba, Joaquín Sabina, Sisa, Serrat. Folk-rock: CRAG, Solera.

*Obús*, which in the 1980s had a very important impact on Spanish youth. Something similar happened with rumba bands, such as Los Chichos and Los Chunguitos, and punk or Basque radical rock bands, such as La Polla Records and Eskorbuto. The absence of these groups could be related to the homogeneity of the social class of the critics, as mentioned at the beginning of the paper. These three scenes (heavy metal, rumba and radical punk) have based their authenticity on certain aspects of social class or ethnicity (the working class, in the case of heavy metal and punk, gypsies in the case of rumba), on hard sounds (again punk and heavy metal), or crude sounds (rumba), although they had great commercial success, especially rumba. Some, or all, of these three elements (social class, sound, and commercial success) could be the reason for them not to be included in the meta-list: the critics had either not valued, or neglected, the social, aesthetic and economic components of these scenes.

If the bands are grouped by *decades*, the result is that 34% of the bands published their first work in the 1980s, 26% in the 1970s, 26% in the 1990s, 10% in the 1960s and only 4% after 2000. These results can be compared with those of *Rolling Stone* magazine in their list of *The 200 best Spanish pop rock songs*, where there is also a normal Gauss bell-curve distribution, with the 1980s being the decade with the most songs, the sample becoming reduced as it moves sideways.

In terms of the place of origin of the bands, the majority (24) come from, or were based in Madrid, almost all of them being Spanish nationals, with the exception of Argentina (Moris and Calamaro<sup>9</sup>). Regarding

the sex variable, the bands are overwhelmingly composed of men, something that is a constant in rock world. There are only two solely female, or bands having an important female presence, Vainica Doble and Alaska (in their various re-creations).

Lastly, another assessment criterion was used in terms of whether the bands included in the list either had (in their time or later) a significant impact regarding sales or they achieved celebrity status in Spanish music; or whether they were recognised and valued by their peers and by critics, but escaped the attention of the general public. The former have been labelled as *mainstream* whilst the latter have been called *underground*. For *underground* musicians, we consider that their presence in these lists reinforces the role of critics as figures who are not influenced by popular tastes. The result of this analysis is that within the canon, only 16 groups (32%) are *underground*. In some cases it can be seen that, to a large extent, the presence of these bands is due to the influence of magazines such as *Efeeme* and *Rockdelux*, which, as has already been noted, are more focused on minority bands.

In order to test the robustness of these conclusions, it seemed necessary to perform a multivariate analysis in order to help indicate those variables which most determined the formation of the canon: geographic origin, sex, genre or musical scene.

The multiple regression analysis can be seen in Table 3, and confirms the '*Movida* effect'. After controlling for the effect of the other variables, the greatest predictor of the probability of being in the canon is belonging to *La Movida*: the beta is 0.29 and it is significant at 0.05. In comparison, the other five variables have little explanatory power.

<sup>9</sup> There are another two bands on the list, Tequila and Los Rodríguez, which are comprised of Spanish and Argentinian musicians. In both cases we consider that they are Spanish bands, as their music career took place in Spain, and had a very small impact in Argentina. In the case of Andrés Calamaro, who was part of Los

Rodríguez, we consider him to be Argentinian, as he had already formed a band and had started his music career in his country.

The importance of this scene lies on two issues: the aesthetic one, as has been noted, due to its hybridisation of foreign elements with elements of Spanish popular culture, and socio-politics. *La Movida* modernised the cultural and social life of a part of the Spanish youth within a specific historical context, namely, the 'Transición' (the move from dictatorship to democracy) in which breaking the shackles of Franco's dictatorship was essential. The demand for the new, the modern, the use of irony, the visibility of homosexuality, of a culture somewhat *naïf*, made this scene a cultural milestone, which was also reflected in the music canon.

### INTERNAL VALIDITY: DIFFERENCES BETWEEN MAINSTREAM AND UNDERGROUND. GENERATIONAL IMPACT

As was highlighted above, after controlling for the other variables, it was found that being in a cult or underground band was not a good predictor of entering into the canon, and always after controlling for the effect of the genre, that is, belonging or not to *La Movida*. This does not prevent significant differences from occurring in the canon of the four rankings when differentiating between *mainstream* magazines (*Rolling Stone*) and *underground*, more exclusive magazines (*Efeeme* and *Rockdelux*). The *mainstream* canon (Table 4) is different from the *underground* canon (Table 5).

In fact, when comparing the rankings and canons resulting from analysing these two groups of magazines separately, significant differences are found. Of course there is a shared canon, something that reinforces the conclusions obtained so far and the internal validity of the results, but important differences also emerge that make it possible to consider them as two 'fields', in Bourdieu's terms, or two different pop rock 'art worlds'

in Spain, if the terms of Howard Becker are preferred.

Talking of either *mainstream* or *underground*, there is still a clear consensus that allows us to hold that a canon exists. In neither of the two cases is the worth of those in the top three places in the global ranking questioned (Radio Futura, Serrat and Camarón), who also occupy prominent positions in the two rankings which result from separating the *mainstream* and *underground* ratings. There are also parallels in the ratings obtained by Gabinete Caligari and *Alaska*, who are in the top ten in both sub-rankings.

The above does not deny the fact that important differences also emerge in the rankings of other bands which are outside of the top ten places:

- Vainica Doble, Kiko Veneno/Pata Negra and Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán are amongst the highest rated in the *underground* ranking, but fall to occupying places in the middle of the table in the *mainstream* ranking.
- However, Los Brincos, Calamaro, El Último de la Fila, Nacha Pop, Burning and Sabina appear in the top ten of the *mainstream* ranking, but they are in very low positions in the *underground* magazines' ranking.

It is important to stress both the *underground* and *mainstream* have an equally differentiating effect. Taking into account the second ranked in each, in the case of the *underground*, this was Veneno, which fell to 21<sup>st</sup> position in the *mainstream* ranking. In the *mainstream* ranking the second ranked was Los Brincos, which fell to 23<sup>rd</sup> place in the *underground* ranking. Therefore there is symmetry in the ratings.

There is a canon of bands whose worth is accepted by all, and there is an internal validity of the results in this regard. Neverthe-

less, the differences in positioning by the critics and magazines, the differences between the *mainstream* and the *underground* may also result in the labelling of a 'segmentation of the music field' in Spain, which means that those recognised by one side (*mainstream*) are not recognised so much by the other (*underground*) and vice versa.

These differences are also partly due to a division along generational lines, as mentioned by von Appen and Dohering (2006). In the list published by *Efeeme* several bands from the 1970s dominate the top positions (CRAG, Vainica Doble, Veneno). From a generational point of view, these represent journalists such as Jesús Ordóvas and Diego Manrique, who in turn participated in, and developed, the list. If this is compared with *Rolling Stone's* list of the best 50 Spanish pop albums, there are hardly any bands from the 1970s, whilst the artists from the 1990s, such as Andrés Calamaro and Los Planetas are in high positions, something that is consistent with the generation of journalists involved in that list, such as Darío Manrique (Diego Manrique's son), Manuel Piñón and Beatriz G. Aranda, all of whom were *sentimentally educated* in the 1990s *indie*.

## EXTERNAL VALIDITY: GENERATIONAL AND INTERNATIONAL VARIATIONS.

As a control test of this matrix another survey was used that was carried out by *El País*: "Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida" (100 Latin-American musicians choose the 100 songs that changed their lives). This serves as a contrast to the results obtained in our meta-list compiled from the four rankings (two from *Rolling Stone*, plus those from *Efeeme* and *Rockdelux*).

The results from *El País* (see Table 6) confirm some of the data discussed here. From the first 50 places, 16 were Spanish and 34 foreign. From the Spanish contingent, three

of the main artists were in our meta-list: Camarón de la Isla, Serrat and Radio Futura had two songs in the list devised by *El País*.

There is another interesting fact regarding foreign musicians ranked by Spanish musicians. The Beatles, The Beach Boys and Nirvana reached the top positions, which reproduced the international canon identified by von Appen and Dohering (Table 2). It can therefore be said that Spanish pop-rock musicians talk the same *lingua franca* as their foreign peers.

Additionally, when the canon from *El País* was analysed, as well as the musical genre of the artist, the generation influences the selection of the canon, as happened with the critics. For example, a youth pop-rock band such as El Canto de Loco, whose members were born at the end of the 1970s/beginning of the 1980s, voted for rock bands from the 1980s and 1990s. However, Burning, a band formed in the mid-1970s, whose members were born in the mid-1950s, cast their votes for bands from the 1970s.

## CONCLUSIONS

Various conclusions can be drawn from this analysis, both theoretical and empirical. Firstly, a clear, distinct pattern of music preferences exists which constitutes a canon. A comparison of the sample used in this study with other lists and rankings, with the same results, confirms the 'external validity' of the existence of a Spanish pop-rock canon. Something to be investigated in future research is the extent to which audiences share the critics' musical canon.

Despite the perceived anglophilia in music criticism, noted by Lenore (2009) and Manrique (1993), the canon confirms Regev's (2007 and 2011) 'hybridisationist' and 'glocalist' theses. Spanish music criticism constructs its understanding of pop-rock from the ideas and discourses imported from the Anglo-American world, but at the same time

values the capacity of certain bands to bring autochthonous elements to their music. Flamenco is the autochthonous element that brings the most outcomes. There are few traces of any other folk-type music in the list.

It is clear that there is a scene and a period that is over-represented in the canon: the music of *La Movida*. In part this is due to generational explanation: the current critics were the young who supported, or were socialised in, this movement. *La Movida* has promoted *La Movida*, although the younger journalists, who did not experience this period, also voted for it. Its influence goes across generations. Despite this, class factors should not be overlooked. In the canon there is a greater presence of pop and rock, genres of the middle class, something detrimental to hard rock, heavy metal or rumba, music genres more associated with the working classes. These data confirm the hypotheses put forward by von Appen and Dohering (2006: 24) about the homogeneity of German music criticism and its relationship to tastes. In the Spanish case it can also be stated that music criticism proposes a canon that excludes the production and consumption of working-class music, in favour of sounds linked more to the middle classes. It is still today unusual for the music or general press to mention *reggaeton*, *techno*, or urban rock festivals.

However, *La Movida* was an inter-class movement, with a great explosion of all types of music, from all social classes, as befitted a context of social, cultural and political change: the transition to democracy in Spain. What has happened is that the middle classes have managed to impose their tastes on the production of the canon. This confirms Bourdieu's theses. It also raises the question of whether *La Movida* as a whole has been gentrified or whether *La Movida's* bourgeoisie, now mature, have imposed their own canon.

As well as class, there are other elements that influence the formation of the canon,

such as the generation variable. In the lists a generation gap can be seen that affects the composition of the lists. In the list published by *Efeeme*, the groups from the 1970s (Veneno, Vainica Doble, Casanovas y cia) have a status that is not apparent in the other lists, and it is related to the presence of journalists such as Diego Manrique and Jesús Ordovás<sup>10</sup>, who are generationally represented in these bands. *Rolling Stone's* list represents the opposite pole: young journalists, born in the 1970s and 1980s, who eulogise the indie and rock bands from the 1990s. The other variable to take into account is genre (sex). Few women feature in the list, and few women participated in its development.

Another result of the study again supports Bourdieu when he saw the structure of the aesthetic field as a line that divides popular culture from cult culture; in the case of pop-rock, the *underground* from the *mainstream*. It has been seen in this study that there are some artists consecrated by all, the Serrat-Camarón-Auserón triumvirate. Despite this, each field, the popular-*mainstream*, and the cult-*underground*, have objects of worship that are not shared by the other field.

This brings us to our final theoretical conclusions. It is interesting to see how Spanish society, one of the most open, dynamic and democratic in all its aspects, or in any case, much more than the France analysed by Bourdieu in all of his works, ultimately reproduces cultural distinctions that turn some bands into members of the canon and leaves others in the periphery. These aesthetic hierarchies also reproduce generational patterns and, above all, class patterns, something that was always highlighted by Bourdieu.

<sup>10</sup> If one looks at the history of the magazine, now a webpage, it is surprising that musicians such as Andrés Calamaro, Quique González and Loquillo are not better represented in the published lists, as they normally receive a lot of attention.



## REFERENCES

- Appen, Ralf von and Dohering, André (2006). "Nev-ermind The Beatles, Here's Exile 61 and Nico: 'The Top 100 Records of all Time' – A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective". *Popular Music*, 25(1): 21-39.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Burns, Gary (2009). "Beatles News: Product Line Extensions and the Rock Canon". In: Womack, K. (ed.). *The Cambridge Companion to The Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fouce, Héctor (2005). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*. Madrid: Velegio.
- (2009). "De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española". *Arizona Journal of Cultural Studies*, 13: 143-153.
- Frith, Simon (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Hesmondhalgh, David (2006). "Bourdieu, The Media and Cultural Production". *Media, Culture and Society*, 28 (2): 211-232.
- Lena, Jennifer C. and Peterson, Richard A. (2008). "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres". *American Sociological Review*, 73: 697-718.
- Lenore, Víctor (2010). "Crítica musical en España: la eterna precariedad". *Etno. Revista de música y cultura*, 2: 30-32.
- Lesende, Tito and Neira, Fernando (coords.) (2006). *201 discos para engancharse al pop/rock español*. Madrid: Fundación Autor.
- Lindberg, Ulf et al. (2005). *Rock Criticism from the Beginning*. New York: Peter Lang.
- Manrique, Diego (1993). "¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en la prensa musical". *Rockdelux*, 100: 24-27.
- Noya, Javier (coord.) (2003). *Cultura, desigualdad y reflexividad. La sociología de Pierre Bourdieu*. Madrid: Catarata.
- Pérez Colman, Cristian Martín and Del Val Ripollés, Fernán (2009). "El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock". *Intersticios*, 3 (2): 181-192.
- Regev, Motti (1994). "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music". *The Sociological Quarterly*, 35 (1): 85-102.
- (2002). "The 'Pop-Rockization' of Popular Music". In: Hesmondhalgh y Negus (eds.). *Studies in Popular Music*. London: Arnold; New York: Oxford University Press.
- (2007). "Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within". *Cultural Sociology*, 1 (3): 317-341.
- (2011). "Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the Cosmopolitanism in Popular Music". *American Behavioral Scientist*, 20 (10): 1-16.
- Schmutz, Vaughn (2005). "Retrospective Cultural Consecration in Popular Music". *The American Behavioral Scientist*, 48 (11): 1510-1523.

## Magazines

- "Los 100 mejores discos españoles del siglo XX". *Rockdelux*, 223, november, 2004.
- "Los 200 mejores discos del pop español". *Efeeme*, 50, july/august, 2003.
- "Las 200 mejores canciones del pop-rock español". *Rolling Stone*, 85, november, 2006.
- "Los 50 mejores discos de la historia del rock español". *Rolling Stone*, 119, setember, 2009.

**RECEPTION:** June 11, 2012.

**REVIEW:** November 20, 2012.

**ACCEPTANCE:** July 17, 2013.

TABLE 1. *Meta-list*

Order	Band	Rolling Stone 50 albums	Rolling Stone 200 songs	Rockdelux 100 albums	Efeeme 200 albums	TOTAL
1	Radio Futura	47 ( <i>The song Juan Perro</i> )	43 + 30 ( <i>Escuela de calor + La estatua del jardín botánico</i> )	38 ( <i>La ley del desierto / La ley del mar</i> )	36 + 18 ( <i>De un país en llamas + La ley del desierto / La ley del mar</i> )	212
2	Joan Manuel Serrat	45 ( <i>Mediterráneo</i> )	50 ( <i>Mediterráneo</i> )	48 ( <i>Mediterráneo</i> )	48 ( <i>Mediterráneo</i> )	191
3	Camarón		47 + 45 ( <i>La leyenda del tiempo + Volando voy</i> )	49 ( <i>La leyenda del tiempo</i> )	41 ( <i>La leyenda del tiempo</i> )	182
4	Gabinete Caligari	33 ( <i>Cuatro rosas</i> )	35 ( <i>Cuatro rosas</i> )	31 ( <i>Cuatro rosas</i> )	47+20 ( <i>Cuatro rosas + Camino a Soria</i> )	166
5	Vainica Doble		26 ( <i>Habanera del primer amor</i> )	47 ( <i>Heliotropo</i> )	45+ 31+ 12 ( <i>Heliotropo + Vainica Doble + Taquicardia</i> )	161
6	Los Brincos	29 ( <i>Contrabando</i> )	40 + 28 + 7 ( <i>Mejor + Nadie te quiere ya + Flamenco</i> )	7 ( <i>Los Brincos</i> )	34 ( <i>Los Brincos II</i> )	145
7	Nacha Pop	36 ( <i>Nacha Pop</i> )	49 ( <i>Chica de ayer</i> )	13 ( <i>Nacha Pop</i> )	43 ( <i>Nacha Pop</i> )	141
8	Alaska & Dinarama	34 ( <i>Deseo Carnal</i> )	27 ( <i>Ni tú ni nadie</i> )	46 ( <i>Deseo Carnal</i> )	32 ( <i>Deseo Carnal</i> )	139
9	Andrés Calamaro	48 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	38 + 3 ( <i>Flaca + Estadio Azteca</i> )	30 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	8 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	137
10	Loquillo	41 ( <i>Balmoral</i> )	16 ( <i>Cadillac Solitario</i> )	34 ( <i>El ritmo del garage</i> )	17 + 13 ( <i>Los tiempos están cambiando + El ritmo del garage</i> )	127
11	Burning	40 ( <i>Madrid</i> )	44 ( <i>¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?</i> )	10 ( <i>El fin de la década</i> )	25 ( <i>El fin de la década</i> )	121
12	Kiko Veneno	35 ( <i>Échate un cantecito</i> )	17 ( <i>Echo de menos</i> )	25 ( <i>Échate un cantecito</i> )	42 ( <i>Échate un cantecito</i> )	119
13	Golpes Bajos	6 ( <i>A Santa Compañía</i> )	37 + 22 ( <i>No mires a los ojos de la gente + Malos tiempos para la lírica</i> )	15 ( <i>A Santa Compañía</i> )	30 + 9 ( <i>Golpes bajos + A Santa Compañía</i> )	119
14	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán		23 + 1 ( <i>Señora azul + Solo pienso en ti</i> )	40 ( <i>Señora azul</i> )	49 ( <i>Señora azul</i> )	113
15	Veneno		12 ( <i>Los delincuentes</i> )	50 ( <i>Veneno</i> )	50 ( <i>Veneno</i> )	112

TABLE 1. *Meta-list (Continuation)*

Order	Band	Rolling Stone 50 albums	Rolling Stone 200 songs	Rockdelux 100 albums	Efeeme 200 albums	TOTAL
16	Alaska y los Pegamoides		14 + 10 ( <i>El hospital + Bailando</i> )	42 ( <i>Grandes éxitos</i> )	44 ( <i>Grandes éxitos</i> )	110
17	Los Planetas	43 ( <i>Una semana en el motor de un autobús</i> )	15 ( <i>Un buen día</i> )	42 ( <i>Una semana en el motor de un autobús</i> )	5 ( <i>Super 8</i> )	96
18	Triana	28 ( <i>El Patio</i> )	6 ( <i>El Lago</i> )	42 ( <i>El Patio</i> )	26 ( <i>El Patio</i> )	96
19	Pata Negra	5 ( <i>Blues de la frontera</i> )		42 ( <i>Blues de la frontera</i> )	46 ( <i>Blues de la frontera</i> )	95
20	El Último de la Fila	50 ( <i>Enemigos de lo ajeno</i> )	39 ( <i>Insurrección</i> )		2 ( <i>Cuando la pobreza entra por la puerta el amor salta por la ventana</i> )	91
21	Morente y Lagartija Nick	38 ( <i>Omega</i> )		45 ( <i>Omega</i> )		83
22	Parálisis Permanente		42 ( <i>Autosuficiencia</i> )		37 ( <i>El acto</i> )	79
23	Sisa			43 ( <i>Qualsevol nit pot sortir el sol</i> )	35 ( <i>Qualsevol nit pot sortir el sol</i> )	78
24	Los Rodríguez	26 ( <i>Sin documentos</i> )	29 ( <i>Sin documentos</i> )		22 ( <i>Sin documentos</i> )	77
25	Joaquín Sabina	44 ( <i>19 días y 500 noches</i> )	31 ( <i>19 días y 500 noches</i> )		1 ( <i>19 días y 500 noches</i> )	76
26	Pau Riba			37 ( <i>Dioptria I y II</i> )	38 ( <i>Dioptria I y II</i> )	75
27	Los Canarios	22 ( <i>Ciclos</i> )	46 ( <i>Get On Your Knees</i> )			68
28	Paco de Lucía		41 ( <i>Entre dos aguas</i> )	27 ( <i>Fuente y caudal</i> )		68
29	Los Secretos	23 ( <i>Adiós tristeza</i> )	19 ( <i>Déjame</i> )		21 ( <i>Los Secretos</i> )	63
30	Tequila	19 ( <i>Rock and roll</i> )		5 ( <i>Rock and roll</i> )	39 ( <i>Rock and roll</i> )	63
31	Family			35 ( <i>Un soplo en el corazón</i> )	27 ( <i>Un soplo en el corazón</i> )	62
32	Miguel Ríos	46 ( <i>Rock &amp; Ríos</i> )	13 ( <i>Santa Lucía</i> )			59
33	Extremoduro	39 ( <i>Agila</i> )	20 ( <i>So payaso</i> )			59
34	Albert Pla	18 ( <i>No sólo de rumba vive el hombre</i> )		39 ( <i>No sólo de rumba vive el hombre</i> )		57
35	Leño	32 ( <i>Corre, corre</i> )	24 ( <i>Maneras de vivir</i> )			56

TABLE 1. *Meta-list (Continuation)*

Order	Band	Rolling Stone 50 albums	Rolling Stone 200 songs	Rockdelux 100 albums	Efeeme 200 albums	TOTAL
36	Surfin'Bichos	24 ( <i>Hermanos carnales</i> )		32 ( <i>Hermanos carnales</i> )		56
37	Derribos Arias		34 ( <i>Branquias bajo el agua</i> )	22 ( <i>En la guía, en el listín</i> )		56
38	Los Bravos		48 ( <i>Black is black</i> )		6 ( <i>Los Bravos</i> )	54
39	Héroes del Silencio	49 ( <i>Senderos de traición</i> )	4 ( <i>Entre dos tierras</i> )			53
40	Paco Ibáñez			20 ( <i>En el Olympia</i> )	29 ( <i>En el Olympia</i> )	49
41	Bunbury	42 ( <i>Flamingos</i> )				45
42	Alejandro Sanz	10 ( <i>Más</i> )	32 ( <i>Corazón partío</i> )			42
43	La Mode			18 ( <i>El eterno femenino</i> )	24 ( <i>El eterno femenino</i> )	42
44	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson			41 ( <i>Songhai</i> )		42
45	Solera				40 ( <i>Solera</i> )	41
46	Quique González	37 ( <i>Avería y Redención # 7</i> )				40
47	Antonio Vega		36 ( <i>El sitio de mi recreo</i> )			37
48	Lone Star		33 ( <i>Mi calle</i> )			36
49	Moris				33 ( <i>Fiebre de vivir</i> )	33
50	Miguel Bosé	31 ( <i>Bandido</i> )				33

**TABLE 2.** *International canon obtained by Appen, R. v. and Dohering, A (2006)*

Position	Album	Band	Total
1	<i>Revolver</i>	The Beatles	566
2	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	The Beatles	541
3	<i>Nevermind</i>	Nirvana	469
4	<i>The Beatles</i>	The Beatles	435
5	<i>Pet Sounds</i>	The Beach Boys	409
6	<i>Abbey Road</i>	The Beatles	342
7	<i>Dark Side of the Moon</i>	Pink Floyd	336
8	<i>The Velvet underground and Nico</i>	The Velvet Underground	327
9	<i>Blonde on blonde</i>	Bob Dylan	295
10	<i>Ok Computer</i>	Radiohead	290
11	<i>Astral weeks</i>	Van Morrison	268
12	<i>Exile on Main St.</i>	Rolling Stones	263
13	<i>What's going on</i>	Marvin Gay	249
14	<i>Never mind the Bollocks</i>	The Sex Pistols	242
15	<i>Jighway 61 Revisited</i>	Bob Dylan	241
16	<i>The Joshua Tree</i>	U2	236
17	<i>The Bends</i>	Radiohead	222
18	<i>The Stone Roses</i>	The Stone Roses	201
19	<i>London Calling</i>	The Clash	185
20	<i>Blood on the tracks</i>	Bob Dylan	163
21	<i>Are you experienced?</i>	Jimi Hendrix Experience	160
22	<i>The queen is dead</i>	The Smiths	158
23	<i>Automatic for the people</i>	R.E.M	154
24	<i>Rumours</i>	Fleetwood Mac	131
25	<i>Achtung baby</i>	U2	129
26	<i>Ten</i>	Pearl Jam	121
27	<i>Born to run</i>	Bruce Springsteen	120
28	<i>Rubber Soul</i>	The Beatles	118
29	<i>Let it Bleed</i>	Rolling Stones	116
30	<i>(What's the story) Morning Glory?</i>	Oasis	110

**TABLE 3.** *Model Summary*

Model	R	R squared	R squared (corrected)	Standard error of the estimate
1	0.471(a)	0.222	0.108	43.53659

**ANOVA(b)**

Model		Sum of the Squares	df	Mean square	F	Sig.
1	Regression	22,211.171	6	3,701.862	1.953	0.095(a)
	Residual	77,712.808	41	1,895.434		
	Total	99,923.979	47			

**Coefficients(a)**

	Non-standardised coefficients		Standardised coefficients	t	Sig.
	B	Standard error	Beta	B	Standard error
(Constant)	1854.983	1258.151		1.474	0.148
<b>GENRE: MOVIDA</b>	<b>29.828</b>	<b>16.091</b>	<b>0.296</b>	<b>1.792</b>	<b>0.051</b>
YEAR	-.896	0.634	-.199	-1.413	0.165
MADRID	12.229	14.180	0.134	.862	0.394
UNDERGROUND	-22.505	14.227	-.233	-1.582	0.121
FEMALE	42.673	27.842	0.226	1.533	0.133
NOT SPANISH	0.910	32.338	0.004	0.028	0.978

TABLE 4. *Mainstream ranking*

Order	Band-Album (Song)	50 albums <i>Rolling Stone</i>	200 songs <i>Rolling Stone</i>	Total
1	Radio Futura	47	43+30	120
2	Los Brincos	29	40+28+7	104
3	Joan Manuel Serrat	45	50	95
4	Camarón		47 + 45	92
5	Andrés Calamaro	48	38+3	89
6	El Último de la Fila	50	39	89
7	Nacha Pop	36	49	85
8	Burning	40	44	84
9	Joaquín Sabina	44	31	75
10	Gabinete Caligari	33	35	68
11	Los Canarios	22	46	68
12	Golpes Bajos	6	37+22	65
13	Alaska & Dinarama	34	27	61
14	Miguel Ríos	46	13	59
15	Extremoduro	39	20	59
16	Los Planetas	43	15	58
17	Loquillo	41	16	57
18	Leño	32	24	56
19	Los Rodríguez	26	29	55
20	Héroes del Silencio	49	4	53
21	Kiko Veneno	35	17	52
22	Los Bravos		48	48
23	Parálisis Permanente		42	42
24	Los Secretos	23	19	42
25	Bunbury	42		42
26	Alejandro Sanz	10	32	42
27	Paco de Lucía		41	41
28	Morente y Lagartija Nick	38		38
29	Quique González	37		37
30	Antonio Vega		36	36
31	Triana	28	6	34
32	Derribos Arias		34	34
33	Lone Star		33	33
34	Miguel Bosé	31		31
35	Vainica Doble		26	26

**TABLE 4.** *Mainstream ranking (Continuation)*

<b>Order</b>	<b>Band-Album (Song)</b>	<b>50 albums Rolling Stone</b>	<b>200 songs Rolling Stone</b>	<b>Total</b>
36	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán		23 + 1	24
37	Surfin' Bichos	24		24
38	Alaska y los Pegamoides		14 + 10	24
39	Tequila	19		19
40	Albert Pla	18		18
41	Veneno		12	12
42	Pata Negra	5		5
43	Sisa			0
44	Pau Riba			0
45	Family			0
46	Paco Ibáñez			0
47	La Mode			0
48	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson			0
49	Solera			0
50	Moris			0



**TABLE 5.** *Underground Ranking*

Order	Band-Album (Song)	100 Albums <i>rdl</i>	200 Albums <i>efeeme</i>	Total
1	Vainica Doble	47	45 + 31 + 12	135
2	Veneno	50	50	100
3	Joan Manuel Serrat	48	48	96
4	Radio Futura	38	36 + 18	92
5	Gabinete Caligari	31	47 + 20	92
6	Camarón	49	41	90
7	Pata Negra	44	46	90
8	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán	40	49	89
9	Alaska y los Pegamoides	42	44	86
10	Alaska & Dinarama	46	32	78
11	Sisa	43	35	78
12	Pau Riba	37	38	75
13	Kiko Veneno	25	42	67
14	Loquillo	34	17 + 13	64
15	Triana	36	26	62
16	Family	35	27	62
17	Nacha Pop	13	43	56
18	Golpes Bajos	15	30 + 9	54
19	Paco Ibáñez	20	29	49
20	Morente y Lagartija Nick	45		45
21	Tequila	5	39	44
22	La Mode	18	24	42
23	Los Brincos	7	34	41
24	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson	41		41
25	Solera		40	40
26	Albert Pla	39		39
27	Andrés Calamaro	30	8	38
28	Los Planetas	33	5	38
29	Parálisis Permanente		37	37
30	Burning	10	25	35
31	Moris		33	33
32	Surfin' Bichos	32		32
33	Paco de Lucía	27		27

**TABLE 5.** *Underground Ranking (Continuation)*

Order	Band-Album (Song)	100 Albums <i>rdl</i>	200 Albums <i>efeeme</i>	Total
34	Los Rodríguez		22	22
35	Derribos Arias	22		22
36	Los Secretos		21	21
37	Los Bravos		6	6
38	El Último de la Fila		2	2
39	Joaquín Sabina		1	1
40	Los Canarios			0
41	Miguel Ríos			0
42	Extremoduro			0
43	Leño			0
44	Héroes del Silencio			0
45	Bunbury			0
46	Alejandro Sanz			0
47	Quique González			0
48	Antonio Vega			0
49	Lone Star			0
50	Miguel Bosé			0

**TABLE 6.** Survey “Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida” (A hundred Latin-American musicians choose the 100 songs that changed their lives). by EL PAÍS newspaper.

	Foreign	Spanish-America
1	“Ne me quitte pas”, Jacques Brel	
2	“God only knows”, The Beach Boys	
3	“Help!”, The Beatles	
4		“Como el agua”, Camarón de la Isla
5		“Mediterráneo”, Joan Manuel Serrat
6	“A hard day’s night”, The Beatles	
7	“There is a light that never goes out”, The Smiths	
8	“A day in a life”, The Beatles	
9	“Strawberry Fields Forever”, The Beatles	
10		“La leyenda del tiempo”, Camarón de la Isla
11	“Like A Rolling Stone”, Bob Dylan	
12	“What s Going On?”, Marvin Gaye	
13	“Twist And Shout”, The Beatles	
14	“Smells Like Teen Spirit”, Nirvana	
15		“Volver”, Carlos Gardel
16	“A Change Is Gonna Come”, Sam Cooke	
17	“California Dreamin’”, The Mamas & The Papas	
18		“Ojalá”, Silvio Rodríguez
19	“Cum On Feel The Noize”, Slade	
20	“In my life”, The Beatles	
21	“King Creole”, Elvis Presley	
22	“Whole lotta love”, Led Zeppelin	
23		“Malos tiempos para la lírica”, Golpes Bajos
24	“Rain”, The Beatles	
25	“Tumbling Dice”, The Rolling Stones	
26	“Yesterday”, The Beatles	
27		“Almoraima”, Paco de Lucía
28	“Ballroom blitz”, Sweet	
29		“La Estatua del jardín botánico”, Radio Futura
30	“La Foule”, Edith Piaf	
31		“Romance de curro El Palmo”, Joan Manuel Serrat
32	“Space Oddity”, David Bowie	
33	“Trouble”, Elvis Presley	
34	“Blowin’ in the wind”, Bob Dylan	
35	“Don’t Think Twice, It’s Alright”, Bob Dylan	
36		“Get On Your Knees”, Los Canarios

**TABLE 6.** Survey “Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida” (A hundred Latin-American musicians choose the 100 songs that changed their lives). by EL PAÍS newspaper.

	Foreign	Spanish-America
37	“I want you back”, Jackson 5	
38	“Imagine”, John Lennon	
39		“Laura va”, Luis Alberto Spinetta
40	“Spanish Stroll”, Mink DeVille	
41		“Black Is Black”, Los Bravos
42	“Free Bird”, Lynyrd Skynyrd	
43		“Lo bueno y lo malo”, Ray Heredia
44	“Sleep Walk”, Santo & Johnny	
45	“Strangers In the Night”, Frank Sinatra	
46		“Suspiros de España”, Concha Piquer
47	“Bridge Over Troubled Water”, Simon & Garfunkel	
48	“Creep”, Radiohead	
49		“El sitio de mi recreo”, Antonio Vega
50		“Escuela de calor”, Radio Futura
<b>Total</b>	<b>34</b>	<b>16</b>

**TABLE 7.** *Los 100 mejores discos españoles del siglo XX (The best 100 Spanish albums of the 20th century).*  
*Rockdelux magazine*

- 
1. *Veneno*, Veneno
  2. *La leyenda del tiempo*, Camarón
  3. *Mediterráneo*, Serrat
  4. *Heliotropo*, Vainica Doble
  5. *Deseo carnal*, Alaska y Dinarama
  6. *Omega*, Morente & Lagartija Nick
  7. *Blues de la frontera*, Pata Negra
  8. *Qualsevol nit pot sortir el sol*, Sisa
  9. *Grandes éxitos*, Alaska y los Pegamoides
  10. *Songhai*, Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson
  11. *Señora azul* - Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán
  12. *No sólo de rumba vive el hombre*, Albert Pla
  13. *La ley del desierto / La ley del mar*, Radio Futura
  14. *Dioptría 1 y 2*, Pau Riba
  15. *El patio*, Triana
  16. *Un soplo en el corazón*, Family
  17. *El ritmo del garage*, Loquillo y Trogloditas
  18. *Una semana en el motor de un autobús*, Los Planetas
  19. *Hermanos carnales*, Surfin' Bichos
  20. *Cuatro Rosas*, Gabinete Caligari
  21. *Honestidad Brutal*, Andrés Calamaro
  22. *Nuevo día*, Lole y Manuel
  23. *Viatge a Ítaca*, Lluís Llach
  24. *Fuente y caudal*, Paco de Lucía
  25. *Alenar*, María del Mar Bonet
  26. *Échate un cantecito*, Kiko Veneno
  27. *Lujo ibérico*, Mala Rodríguez
  28. *Encuentros*, Orquesta Andalusí de Tánger & Juan Peña Lebrijano
  29. *En la guía, en el listín*, Derribos Arias
  30. *Borreroak baditu milaka aurpegi*, Negu Gorriak
  31. *En el Olympia*, Paco Ibáñez
  32. *Vanguardia y pureza del flamenco*, Smash/Agujetas con Manolo Sanlúcar
  33. *El eterno femenino*, La Mode
  34. *Poco ruido y mucho duende*, Manzanita
  35. *Bat hiru*, Mikel Laboa
  36. *A Santa Compañía*, Golpes Bajos
  37. *El acero del partido/Héroe del trabajo*, Esplendor geométrico
  38. *Nacha Pop*, Nacha Pop
  39. *Quien no corre, vuela*, Ray Heredia
  40. *4.02.42*, Ovidi Montllor
  41. *El fin de la década*, Burning
  42. *Cecilia 2*, Cecilia
  43. *Ilegales*, Ilegales
  44. *Los Brincos*, Los Brincos
  45. *A Víctor Jara*, Raimon
  46. *Rock and roll*, Tequila
  47. *Bambino y su combo flamenco*, Bambino
  48. *Una temporada en el infierno*, Fangoria
  49. *Música dispersa*, Música dispersa
  50. *Gipsy rock*, Las Grecas
-

**TABLE 8.** *Los 200 mejores discos del pop español (The best 200 albums of Spanish pop). Efeeme magazine.*

- 
1. Kiko Veneno (*Veneno*)
  2. Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán (*Señora Azul*)
  3. Joan Manuel Serrat (*Mediterráneo*)
  4. Gabinete Caligari (*Cuatro rosas*)
  5. Pata Negra (*Blues de la frontera*)
  6. Vainica Doble (*Heliotropo*)
  7. Alaska y Los Pegamoides (*Grandes éxitos*)
  8. Nacha Pop (*Nacha Pop*)
  9. Kiko Veneno (*Échate un cantecito*)
  10. Camarón (*La leyenda del tiempo*)
  11. Solera (*Solera*)
  12. Tequila (*Rock and roll*)
  13. Pau Riba (*Dioptría*)
  14. Parálisis Permanente (*El acto*)
  15. Radio Futura (*De un país en llamas*)
  16. Sisa (*Qualsevol nit pot sortir el Sol*)
  17. Los Brincos (*Los Brincos II*)
  18. Moris (*Fiebre de vivir*)
  19. Alaska y Dinarama (*Deseo carnal*)
  20. Vainica Doble (*Vainica Doble*)
  21. Golpes Bajos (*Golpes Bajos*)
  22. Paco Ibáñez (*Paco Ibáñez en el Olympia*)
  23. Los Coyotes (*Mujer y sentimiento*)
  24. Family (*Un soplo en el corazón*)
  25. Triana (*El patio*)
  26. Burning (*El fin de la década*)
  27. La Mode (*El eterno femenino*)
  28. Los Salvajes (*Lo mejor de Los Salvajes*)
  29. Los Rodríguez (*Sin documentos*)
  30. Los Secretos (*Los Secretos*)
  31. Gabinete Caligari (*Camino Soria*)
  32. Siniestro Total (*¿Cuándo se come aquí?*)
  33. Radio Futura (*La ley del desierto/La ley del mar*)
  34. Loquillo (*Los tiempos están cambiando*)
  35. Cecilia (*Cecilia 2*)
  36. Ramoncín (*Arañando la ciudad*)
  37. Pic-Nic (*Pic-Nic*)
  38. Loquillo y Trogloditas (*Ritmo del garaje*)
  39. Vainica Doble (*Taquicardia*)
  40. La Buena Vida (*Soidemersol*)
  41. Remigi palmero (*Humitat relativa*)
  42. Golpes Bajos (*A santa compañía*)
  43. Andrés Calamaro (*Honestidad brutal*)
  44. Barrabás (*Barrabás*)
  45. Los Bravos (*Los Bravos*)
  46. Los Planetas (*Super 8*)
  47. Gato Pérez (*Romesco*)
  48. Los Sirex (*Todas sus grabaciones en discos vergara*)
  49. El Último de la Fila (*Cuando la pobreza entra por la puerta el amor salta por la ventana*)
  50. Joaquín Sabina (*19 días y 500 noches*)
-

**TABLE 9.** *Las 200 mejores canciones del pop rock español (The best 200 songs of Spanish pop rock). Rolling Stone magazine*

- 
1. "Mediterráneo" – Joan Manuel Serrat.
  2. "Chica de ayer" – Nacha Pop.
  3. "Black Is Black" – Los Bravos.
  4. "La leyenda del tiempo" – Camarón.
  5. "Get On Your Knees" – Los Canarios.
  6. "Volando voy" – Camarón.
  7. "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?" – Burning.
  8. "Escuela de calor" – Radio Futura.
  9. "Autosuficiencia" – Parálisis Permanente.
  10. "Entre dos aguas" – Paco de Lucía.
  11. "Mejor" – Los Brincos.
  12. "Insurrección" – El Último de la Fila.
  13. "Flaca" – Andrés Calamaro.
  14. "No mires a los ojos de la gente" – Golpes Bajos.
  15. "El sitio de mi recreo" – Antonio Vega.
  16. "Cuatro rosas" – Gabinete Caligari.
  17. "Branquias bajo el agua" – Derribos Arias.
  18. "Mi calle" – Lone Star.
  19. "Corazón partió" – Alejandro Sanz.
  20. "19 días y 500 noches" – Joaquín Sabina.
  21. "La estatua del jardín botánico" – Radio Futura.
  22. "Sin documentos" – Los Rodríguez.
  23. "Nadie te quiere ya" – Los Brincos.
  24. "Ni tú ni nadie" – Alaska y Dinarama.
  25. "Habana del primer amor" – Vainica Doble.
  26. "Te estoy amando locamente" – Las Grecas.
  27. "Maneras de vivir" – Leño.
  28. "Señora azul" – Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán.
  29. "Malos tiempos para la lírica" – Golpes Bajos.
  30. "Para ti" – Paraíso.
  31. "So payaso" – Extremoduro.
  32. "Déjame" – Los Secretos.
  33. "Frió" – Alarma.
  34. "Echo de menos" – Kiko Veneno.
  35. "Cadillac solitario" – Loquillo y Trogloditas.
  36. "Un buen día" – Los Planetas.
  37. "El hospital" – Alaska y los Pegamoides.
  38. "Santa Lucía" – Miguel Ríos.
  39. "Los delincuentes" – Veneno.
  40. "Los rockeros van al infierno" – Barón Rojo.
  41. "Bailando" – Alaska y los Pegamoides.
  42. "No me importa nada" – Luz.
  43. "¿Por qué te vas?" – Jeannette.
  44. "Flamenco" – Los Brincos.
  45. "El lago" – Triana.
  46. "Libre" – Nino Bravo.
  47. "Entre dos tierras" – Héroes del Silencio.
  48. "Estadio Azteca" – Andrés Calamaro.
  49. "Hoy no me puedo levantar" – Mecano.
  50. "Solo pienso en ti" – Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán.
-

**TABLE 10.** *Los 50 mejores discos de la historia del rock español (The best 50 albums in Spanish rock history). Rolling Stone magazine*

- 
1. El Último de la Fila – *Enemigos de lo ajeno.*
  2. Héroes del Silencio – *Senderos de traición.*
  3. Andrés Calamaro – *Honestidad Brutal.*
  4. Radio Futura – *La canción de Juan Perro.*
  5. Miguel Ríos – *Rock & Ríos.*
  6. Joan Manuel Serrat – *Mediterráneo.*
  7. Joaquín Sabina – *19 días y 500 noches.*
  8. Los Planetas – *Una semana en el motor de un autobús.*
  9. Bunbury – *Flamingos.*
  10. Loquillo – *Balmoral.*
  11. Burning – *Madrid.*
  12. Extremoduro – *Ágila.*
  13. Morente y Lagartija Nick – *Omega.*
  14. Quique González – *Avería y Redención # 7.*
  15. Nacha Pop – *Nacha Pop.*
  16. Kiko Veneno – *Échate un cantecito.*
  17. Alaska & Dinarama – *Deseo Carnal.*
  18. Gabinete Caligari – *Cuatro rosas.*
  19. Leño – *Corre, corre.*
  20. Miguel Bosé – *Bandido.*
  21. Pereza – *Animales.*
  22. Los Brincos – *Contrabando.*
  23. Triana – *El Patio.*
  24. Amaral – *Estrella de mar.*
  25. Los Rodríguez – *Sin documentos.*
  26. Fito & Fitipaldis – *Lo más lejos a tu lado.*
  27. Surfín' Bichos – *Hermanos carnales.*
  28. Los Secretos – *Adiós tristeza.*
  29. Los Canarios – *Ciclos.*
  30. Mecano – *Entre el cielo y el suelo.*
  31. Los Ronaldos – *Saca la lengua.*
  32. Tequila – *Rock and roll.*
  33. Albert Pla – *No sólo de rumba vive el hombre.*
  34. Asfalto – *Más que una intención.*
  35. Duncan Dhu – *Autobiografía.*
  36. 091 – *Tormentas imaginarias.*
  37. Piratas – *Ultrasónica.*
  38. Christina Rosenvinge – *Tu labio superior.*
  39. Jorge Drexler – *12 segundos de oscuridad.*
  40. La Cabra Mecánica – *Vestidos de domingo.*
  41. Alejandro Sanz – *Más.*
  42. Ramoncín – *Barriobajero.*
  43. Nacho Vegas – *Actos inexplicables.*
  44. Deluxe – *Fin de un viaje infinito.*
  45. Golpes Bajos – *A Santa Compañía.*
  46. Pata Negra – *Blues de la frontera.*
  47. Estopa – *Estopa.*
  48. Los Enemigos – *La vida mata.*
  49. M Clan – *Memorias de un espantapájaros.*
  50. Vetusta Morla – *Un día en el mundo.*
-



# ¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español

*Autonomy, Submission or Sound Hybridization? The Construction of the  
Aesthetic Canon of the Spanish Pop-Rock*

**Fernán del Val, Javier Noya y C. Martín Pérez-Colman**

## Palabras clave

- Cultura popular
- Estilos artísticos
- Música
- Pierre Bourdieu
- Sociología del arte

## Key words

- Popular Culture
- Artistic Styles
- Music
- Pierre Bourdieu
- Sociology of Art

## Resumen

En este trabajo nos acercamos al análisis del canon estético del pop-rock español, entendiendo por este a los músicos, grupos y obras que han tenido más influencia en el género en España. Partiendo de la sociología del arte de Bourdieu, y de su aplicación en los estudios de música popular, hemos analizado las encuestas realizadas entre la crítica musical española, pero también entre los músicos, planteándonos la hipótesis de si existe un canon estético autóctono, o si este está determinado por la influencia anglófona. A partir de los listados o rankings publicados, ya fuese en libros o en revistas generalistas o especializadas, hemos combinado estos datos para obtener un meta-ranking, que hemos contrastado con algunas pruebas estadísticas. De aquí se han obtenido algunos rasgos propios del canon estético español, y algunos compartidos con el canon anglosajón.

## Abstract

This paper provides an approach to the aesthetic canon of Spanish pop-rock, which is understood as being the musicians, bands and works which have had the most influence on this musical genre in Spain. Using Bourdieu's sociology of art and its application to popular music studies, surveys have been analysed that were carried out by both Spanish music critics and musicians. The hypothesis posed is whether an autochthonous aesthetic canon exists, and whether this is determined by an Anglo-American influence. From lists or rankings published whether in books or in general or specialist magazines, these data were combined to obtain a meta-ranking, which was tested by using certain statistical tests. From this, some characteristics particular to the Spanish aesthetic canon have been obtained, as well as some which are shared with the English-speaking canon.

## Cómo citar

Val, Fernán del; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín, (2014). «¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145: 147-180.  
(<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.145.147>)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es> y <http://reis.metapress.com>

**Fernán del Val:** Universidad Nacional de Educación a Distancia | [fernandelval@gmail.com](mailto:fernandelval@gmail.com)

**Javier Noya:** Universidad Complutense de Madrid | [javiernoya@yahoo.com](mailto:javiernoya@yahoo.com)

**C. Martín Pérez-Colman:** Universidad Complutense de Madrid | [tramontinas@hotmail.com](mailto:tramontinas@hotmail.com)

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo intentamos paliar un déficit de la investigación dedicada a la cultura popular española: hasta la fecha no se ha analizado el canon estético del pop-rock español desde una perspectiva sociológica. Esto es lo que intentamos con este trabajo. Se trata de averiguar qué variables sociales y culturales han producido la jerarquía de los gustos que todo canon estético representa. En los primeros apartados delimitamos este campo teórico en el que se mueve el análisis, inevitablemente influido por las ideas del sociólogo francés Pierre Bourdieu, y en particular por su monografía *Las reglas del arte* (2002). Aunque su análisis estaba centrado en la literatura, veremos que hay motivos para extrapolar sus argumentos al análisis de la música popular, y más específicamente al análisis del pop-rock. También hemos recogido algunos trabajos sobre la música popular y las jerarquías del gusto en el rock, destacando los trabajos de Motti Regev (1994) sobre el valor artístico del rock, y el texto de von Appen y Dohering (2006) sobre el canon del rock anglo-norteamericano.

Posteriormente intentamos situar la evolución y proyección de la música popular española en el marco de la globalización cultural musical que supone la existencia de músicas pop-rock en casi todo el mundo y su vinculación con las formas tradicionales o étnicas de hacer música, y cómo esto puede dar pie al surgimiento de un cosmopolitismo estético (Regev, 2007) o un isomorfismo expresivo (Regev, 2011). Siguiendo a Regev podemos formular las hipótesis de que la evolución de la música pop-rock en España pueda haberse dado a la luz de los procesos locales de hibridación —rock como adaptación musical a las nuevas tecnologías—, frente a las tesis que señalan un exagerado anglicismo (o anglofilia) en materia de música rock —rock como música imperialista o el rock nacional como música sin identidad nacional—, o un cerrado tradicionalismo étnico

en la producción sonora y estética del rock español —rock como versión moderna o contemporánea de los sonidos étnicos o tradicionales.

Luego de esto, presentamos los datos que recogemos. Para entender los resultados hay que manejar alguna información sobre la crítica musical y la prensa especializada en España, la aristocracia del gusto que influye en la formación del canon que analizamos.

Ya a continuación, presentamos los resultados del análisis. También comparamos los resultados con los de algunos de los rankings que se han elaborado no a partir de la crítica musical, sino de los mismos músicos.

Por último, las conclusiones resumen los resultados fundamentales de la investigación empírica. Así mismo, se discuten estos resultados a la luz de los argumentos e hipótesis del apartado teórico.

## EL CONCEPTO DE CANON

La idea de un canon como consagración no es nueva en la sociología del arte. Pierre Bourdieu, trabajando sobre la constitución del campo literario en la Francia del siglo XIX, constata que la misma, la consagración artística, es un acto cuya eficacia reside en el propio campo, y que «nada resultaría más vano que buscar el origen del poder “creador” fuera del sistema de relaciones objetivas que lo constituyen, de las luchas que en él se producen, de la forma específica de creencia que en él se engendra» (2002: 255). De esta manera propone una ciencia de las obras culturales que tiene como objeto tanto la producción material de la obra como la producción también del valor de dichas obras.

En el caso del pop-rock, el estudio o análisis de la constitución de un canon consagratorio es por fuerza reciente, aunque sea por la mera cercanía histórica. En 1994, Motti Regev acercó la labor bourdiana sobre los

campos de producción cultural al rock en «Producing Artistic Value: The Case of Rock Music», donde parte de los campos culturales para explicar la música popular y la vinculación del rock con los parámetros clásicos del arte moderno: creatividad autónoma, obras maestras y autenticidad estética. Una década después, Ralph von Appen y André Dohering (2006), analizando el caso del pop-rock anglosajón, y teniendo en cuenta el trabajo de Regev, cotejaron más de 30 listas del tipo *Los 100 mejores discos de todos los tiempos* para demostrar que hay un canon establecido y que tiende a consagrar en primer lugar obras producidas en la década de los años sesenta. Por su parte, Vaughn Schmutz (2005), partiendo de una de esas listas en particular («The 500 greatest albums of all time», *Rolling Stone*, 2003), y teniendo en cuenta las formas bourdianas de reconocimiento, investigó la manera en que las obras se consagran retrospectivamente según las ventas, los premios de la academia y la opinión de la prensa especializada, en el caso norteamericano, concluyendo que el peso de la crítica es fundamental para consagrar una obra, y que la edad de la obra también ayuda a su consagración. En esta línea bourdiana, el trabajo de Lindberg *et al.* (2005) sobre la crítica del rock, en el que se estudia el caso anglo-norteamericano de la prensa de rock y su establecimiento como un campo de producción cultural que logra una autonomía considerable entre finales de los años sesenta y la primera mitad de los setenta, ayuda a comprender parte de la interacción de los actores dentro del campo de rock y la manera en que así como se consagran obras a partir de su recepción mediante la prensa especializada (o reconocimiento específico, en la terminología bourdiana), también se consagran como autoridad o *gatekeeper* ciertas voces dentro de la prensa (el caso de escritores norteamericanos como Lester Bangs o Greil Marcus, o escritores españoles como Diego A. Manrique o Jesús Ordovás).

Hablar de un canon dentro del rock es en sí uno de los efectos de la legitimación del rock como campo de producción cultural, del ascenso de su estatus: en términos bourdianos, se trataría del paso de una producción cultural heterónoma a una producción cultural autónoma, o relativamente autónoma. De ser una producción surgida desde los márgenes de la cultura y alimentada de rasgos y prácticas culturales históricamente ligados a estratos populares o no poseedores en principio de legitimación artística (sea en un principio la población afroamericana en Estados Unidos, la clase obrera en el Reino Unido o la cultura gitana en España), así como ligada a las cohortes generacionales del *baby boom* (la densidad demográfica de la juventud norteamericana de los años cincuenta, la británica de los años sesenta, o la española de los ochenta), a ser una producción cultural autónoma (aunque sea en su sentido débil, siguiendo a Bourdieu), en la que el rock deja de vincularse a sus raíces populares, tanto musicales y sociales como culturales, para erigirse en un fin artístico en sí.

Bourdieu no necesariamente tuvo intención explícita de aplicar su modelo teórico al campo de la música popular<sup>1</sup>. Sin embargo, propone una ciencia de las obras culturales que tiene como objeto tanto la producción material de la obra como la producción también del valor de dichas obras. «...el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista...» (Bourdieu, 2002: 339, cursivas en el original).

<sup>1</sup> La validez del trabajo de Bourdieu sobre la formación del campo literario en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX ha dado pie a utilizar dicho modelo en otros campos artísticos: Pérez Colman y Del Val Ripollés (2009) sobre el campo del rock, Hesmondhalgh (2006) sobre los medios de comunicación y la industria cultural, o Lindberg *et al.* (2005), justamente sobre la crítica de rock como un campo de producción de juicios y valoraciones sobre el rock, el «universo de creencia».

En el caso del rock, el universo de creencia como sistema de relaciones objetivas viene dado por lo que Lindberg *et al.* (2005) llaman el campo de la crítica, y que podemos comprender como la alianza entre los productos de obras y los productores de sentido en torno a esas obras. Alianza que según Regev (1994) forzaría un proceso de legitimación artística y estética.

Desde el análisis bourdiano de la valoración de las obras producidas en el campo literario y claramente aplicable a la construcción de una moral estética en el rock, tenemos el modelo de la emergencia de una estructura dualista que explica la naturaleza de la valoración artística como signo de la autonomía del campo: «...a finales del siglo XIX, la jerarquía entre los géneros (y los autores) en función de los criterios específicos del juicio de sus pares es más o menos exactamente la inversa de la jerarquía en función del éxito comercial...» (Bourdieu, 2002: 175). Una valoración romántica del éxito de la obra no solo como reconocimiento de los pares del campo, sino además como negación de la recompensa económica. Los géneros dentro del campo se van ordenando a partir del tipo de respuesta producida en el acogimiento y recepción de las obras producidas (en el caso literario trabajado por Bourdieu: teatro y poesía son los puntos opuestos según el éxito comercial por un lado y el éxito artístico por el otro; en el caso de la música popular, el pop y el rock, como géneros<sup>2</sup> separados, veremos, encarnan posiciones similarmente enfrentadas). El éxito inmediato resulta sos-

pechoso, y es necesario, según se consolide la autonomía del campo, un mayor intervalo de tiempo para que las obras consigan imponer al público las normas de su propia percepción que ellas aportan (Bourdieu, 2002: 129).

Eso es lo que von Appen y Dohering (2006) y Schmutz (2005) han encontrado, que *canon* y *clásico* suelen darse conjuntamente, que el paso del tiempo consagra. Los primeros —von Appen y Dohering— se acercan al canon internacional del pop-rock a partir de varias listas (véase la tabla 2) y encuestas sobre la valoración de obras, encontrando un canon extendido que consagra obras y artistas de los años sesenta, y que explican desde una perspectiva sociológica y estética. En el caso sociológico, a partir de las disposiciones comunes de los sujetos (críticos o seguidores encuestados), la dialéctica identidad-distinción, y la influencia de las industrias culturales. En el caso de la perspectiva estética, analizando álbumes de los primeros tres artistas de la metalista que confeccionan: los Beatles (*Revolver*), los Beach Boys (*Pet Sounds*) y Nirvana (*Nevermind*). Los Beatles ocupan tres puestos entre los primeros cinco: el primero, el segundo y el cuarto puesto; Nirvana, el tercero; los Beach Boys, el quinto.

Usando el ejemplo del *Pet Sounds* de los Beach Boys (disco de 1966), parecen referirse a lo que Bourdieu identificaría como una *estructura dualista* del valor de las obras producidas: si bien las ventas del disco fueron sensiblemente bajas en su momento como para convertirlo en un éxito comercial, sus valores artísticos —eso reflejan las distintas encuestas de las revistas especializadas— lo situarían en lo alto del campo del pop y rock. La creencia en torno al valor del *Pet Sounds* como obra se ha ido dando y consolidando históricamente, ha sido un éxito diferido pero constante, una consagración que parece afirmarse con el paso del tiempo. En el rock español, uno de los casos más sonados, y al que volveremos, es la consagración diferida

<sup>2</sup> Manejamos la definición de géneros musicales que hacen Richard Peterson y Jennifer Lena en «Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres» (2008): «...definimos géneros musicales como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que unen a una industria, músicos, críticos y fans en hacer lo que ellos identifican como un tipo particular de música...» (Lena y Peterson, 2008: 698), es decir, proponen una interpretación de los géneros basada en las prácticas culturales de alianzas y afinidades de gusto que se dan entre diversos actores y agentes de un campo.

(o «retrospectiva», para usar la terminología de Schmutz) que ha logrado en las últimas décadas el disco *Veneno* (1977) del grupo Veneno.

Sobre los «especialistas», o críticos y lectores encuestados, von Appen y Dohering señalan que la constitución de las listas puede, bajo una perspectiva weberiana, interpretarse como el resultado de la acción social de un grupo determinado; y en el caso del canon del pop y rock anglosajón, un grupo o tipo ideal constituido por sujetos varones del mismo grupo de edad, entre 20 y 40 años, blancos, y con un nivel alto de educación. El caso es similar en nuestras fuentes, aunque con una importante salvedad: en estas revistas podemos observar que hay una distribución normal de edad, sexo y nivel de estudios entre los «especialistas» de cada revista, si bien existen claras diferencias entre los periodistas de cada revista en cuestión de edad. Los críticos que participan en la elaboración de la encuesta en *Efeeme* pertenecen, en varios casos (Diego Manrique, Jesús Ordovás), a una generación anterior a la de los que participan en la de *Rolling Stone*, por ejemplo, y estas diferencias, como comentaremos después, se observan en la construcción de sus listados. Lo que sí estará presente en todas las revistas es la herencia anglosajona —fundada en las nociones tanto decimonónicas como continentales de la autonomía del arte— a la hora de valorar las obras del campo: creencia en la calidad musical y negación del éxito económico inmediato<sup>3</sup>. En el caso de la prensa musical elitista, la valoración de obras de menor éxito económico sirve a su vez para señalar la posición en el campo del propio especialista: cuanto más selectiva sea su valoración, el especialista es más especialista.

<sup>3</sup> Una diferencia notable entre las sociologías del arte bourdiana y anglosajona es la menor preocupación, entre ingleses y estadounidenses, por las posibles contradicciones ideológicas en la relación entre éxito simbólico y pecuniario en el mundo del arte de masas.

Schmutz (2005), por su parte, trabaja con la revista *Rolling Stone* y su lista de los 500 discos más importantes. Schmutz, siguiendo también a Bourdieu, distingue: a) el reconocimiento popular (legitimación popular) a través de las listas de venta de la revista *Billboard*, b) el reconocimiento profesional (legitimación específica), que se da a través de los premios Grammy, c) el reconocimiento de la crítica (empresarios reputacionales) que «...ayuda a elevar el estatus artístico de la música popular...» (2005: 1513), y d) las instituciones de consagración, que, según Schmutz, sería una posición ocupada en este caso por la revista *Rolling Stone*, institución que «...se ve a sí misma como preservadora y celebradora de lo mejor que su mundo de arte tiene para ofrecer y suele referirse a la significación histórica de los álbumes que consagra...» (2005: 1515), y que, por cierto, como muestra el canon trabajado por von Appen y Dohering, suele haber una preferencia por discos antiguos.

Finalmente, una manera de entender el canon del pop-rock desde su producción es atender a las variables o razones que los especialistas tienen en cuenta para señalar un orden o jerarquía dentro del campo. Gary Burns (2009) señala a los Beatles como origen del canon del rock: junto a otros grupos canónicos de los años sesenta, los Beatles han establecido convenciones de práctica artística y de entendimiento que han definido al rock por muchos años. Según Burns (2009: 226-227), el canon se basa en 5 puntos:

1. que los músicos compongan sus canciones,
2. que el rock sea un arte,
3. que su forma sea el álbum de larga duración,
4. que los músicos toquen sus propios instrumentos y
5. que a la vez la paleta de instrumentos musicales a utilizar sea abierta e ilimitada.

Como señalan Pérez-Colman y Val Ripollés (2009), estas convenciones dan paso a una ideología romántica de la autenticidad que enlaza la música popular contemporánea con las formas de expresión cultural decimonónicas. Como veremos en el caso español, la crítica, allí donde la encontramos, también construye un discurso de autenticidad y honestidad artística.

## COSMOPOLITISMO E ISOMORFISMO

Una vez tenidas en cuenta las posibilidades de esta perspectiva teórica, pasaremos a los datos que hemos recogido y a la manera en que encontramos que el caso español puede adaptarse o no a las premisas del caso anglo-norteamericano. Para ello nos fijaremos en otros trabajos de Regev (2007, 2011) en los que desde una perspectiva descentrada (Regev escribe desde Israel, no desde las cunas del rock) se permite comprender la naturaleza de las músicas nacionales populares como un «cosmopolitismo [o mestizaje] estético» (2007) e «isomorfismo [o similitudes de carácter] expresivo» (2011), que nos podrán ayudar a situar el caso de la producción de sentidos en el rock español a partir de su prensa. Según Regev, el contacto del rock'n'roll norteamericano primitivo con las diversas escenas nacionales —Inglaterra, Argentina o Israel— terminó produciendo una indigenización del rock, una adaptación nacional de los sonidos propios (el music hall, el tango, etc.) a la estética emergente del rock global. Siguiendo esta línea, entonces, podemos situar dos polos y un punto intermedio en la valoración de la producción del pop-rock español: desde el anglicismo propio de los primeros rockeros, pasando por las tesis hibridacionistas de Regev, llegando al polo más españolista de la prensa nacional.

La pregunta que guía este estudio es entonces: si en el mundo de la música popular anglosajona se puede observar una legitimación artística (estética y auténtica) y que dicha

legitimación se hace desde la prensa especializada y queda plasmada en la construcción de un canon de obras, ¿qué otro tanto ocurrirá en el caso español? Como señalábamos, Motti Regev (2007 y 2011) identifica procesos de apropiación y resignificación de los sonidos de la industria musical angloamericana en los distintos campos nacionales de producción de música popular. Sobre la base de la guitarra, el bajo, la batería y los teclados, cada país, ciudad, barrio, etnia, grupo o sociedad suma los instrumentos y sonidos propios de sus tradiciones «indígenas».

En España la llegada del rock'n'roll a mediados de los cincuenta marca el punto de partida de una historia de asimilación y rechazo. Regev (2007) describe la globalización cultural del rock como un acontecimiento de duración prolongada que se daría en cuatro fases:

1. *La prehistoria*: aparecen los imitadores de Elvis o *Pop Idols*. O imitadores de los Everly Brothers, como el Dúo Dinámico en España a finales de los años cincuenta.
2. *Consagración*: se da con el éxito de los Beatles, Rolling Stones y Bob Dylan, con la aceptación del nuevo estilo musical, del esfuerzo artístico de los músicos, del negocio de las compañías discográficas, y de la lucha entre fans y críticos por sentar los sentidos en torno a esta nueva música. Ya no son imitadores, sino artistas. En España, durante esos años sesenta, todavía estaríamos en una fase embrionaria, en la que grupos como Los Brincos, Los Bravos o Los Salvajes no terminan de separarse de las influencias foráneas.
3. *Consolidación y dominación*: el rock realmente triunfa como fuerza dominante de la música nacional. Cooperación entre músicos de rock y músicos folk o étnicos. Hibridación. En España tenemos diversos ejemplos, como el rock andaluz (Triana,

Veneno), el rock catalán o *laietano* (Iceberg, Companyia Elèctrica Dharma), y los diversos estilos ligados a estas escenas.

4. *Diversificación de estilos y géneros*: confianza en los músicos locales para innovar, inventar y desarrollar su propio proyecto de rock nacional/local, sin mirar a Nueva York o Londres necesariamente. En España en los años ochenta hay en *la movida* una mirada atenta a Inglaterra, el punk y la nueva ola, pero al mismo tiempo esta escena consolida el rock como un lenguaje juvenil mayoritario, acercándolo a temáticas e iconos propios.

La música pop-rock tiene su anclaje en cierto tratamiento de las músicas nacionales: los Beatles en algunos casos hicieron music hall con instrumentos eléctricos, Bob Dylan hizo folk norteamericano con instrumentos eléctricos, y lo mismo podría decirse de Bob Marley en Jamaica o Kiko Veneno en España. Y todos juntos conformarían un canon global de la música pop-rock. La hibridación, mestizaje o indigenización se justifica como *autenticidad local*, o *singularidad nacional*, y se puede observar empíricamente en que se canta en lengua vernácula, se habla sobre cuestiones locales (históricas, políticas, sociales, etc.), mezcla de la metrópoli con el folclore nacional y la utilización de instrumentos locales.

## LOS DATOS

Para construir nuestra metalista nos hemos basado en cuatro listas de éxitos publicadas por diferentes revistas musicales españolas:

- *Los 100 mejores discos españoles del siglo XX*, revista *Rockdelux*, 223, noviembre de 2004. (Encuesta realizada entre críticos de la revista)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Los listados de cada revista con los 50 primeros discos pueden consultarse en las tablas 7, 8, 9 y 10.

- *Los 200 mejores discos del pop español*, revista *Efeeme*, 50, julio/agosto de 2003. (Encuesta realizada entre críticos de la revista).
- *Las 200 mejores canciones del pop-rock español*, revista *Rolling Stone*, 85, noviembre de 2006. (Encuesta realizada entre músicos españoles y críticos de la revista).
- *Los 50 mejores discos de la historia del rock español*, revista *Rolling Stone*, 119, septiembre de 2009. (Encuesta realizada entre críticos de la revista).

A su vez, como caso de control hemos utilizado la encuesta «Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida», realizada por el diario *El País*, publicada el 22 de marzo de 2009. También, como texto comparativo, hemos tomado la obra *201 discos para engancharse al pop/rock español* (Lesende y Neira, 2006). El libro, coetáneo de algunas de las encuestas citadas, nos ha servido para contrastar nuestra metalista y confirmar la importancia y el reconocimiento, por parte de los críticos, de los discos y grupos que aparecen en ella.

La elección de estas revistas obedece a que, en términos generales, son publicaciones que entienden el rock como un género amplio, no están centradas en subgéneros específicos, y que representan gran parte del espectro de la crítica musical en España. También se ha tenido en cuenta la importante influencia que ejercen dentro del mundo de la música, si bien cada una de ellas está dirigida a un tipo de público diferente<sup>5</sup>.

En el caso de la *Rolling Stone*, estamos ante la edición española de una de las prin-

<sup>5</sup> Otras importantes revistas de música rock en España, como *Ruta 66* o *Heavy rock*, no han sido tenidas en cuenta ya que no tenemos constancia de que hayan publicado un listado musical de este tipo, y porque están centradas, sobre todo la segunda, en escenas musicales muy específicas.

cipales revistas musicales de la historia del rock. Publicada desde 1967 en Estados Unidos, su defensa del rock como una forma artística ha sido decisiva en la creación de una ideología estética, y ética, dentro de este género musical, como ya se ha comentado anteriormente. Una de sus características más notables es la continua elaboración de variopintos listados sobre el mundo del rock<sup>6</sup>. Desde 1999 el grupo PRISA edita una versión íntegramente en español, realizada por periodistas nacionales, aunque en ocasiones se traducen textos de la versión norteamericana.

La revista, de publicación mensual, trata de captar un público muy amplio, trascendiendo la audiencia especializada. Para ello utiliza portadas impactantes, aborda temáticas aparte del pop y el rock, en especial la política, y sus entrevistas están más enfocadas a grupos ya contrastados, que formen parte del *mainstream* musical, antes que a descubrir nuevos valores. Esto queda patente en la conformación de sus listas, en las que consagran a grupos ya conocidos, que forman parte de la *educación sentimental* y del cancionero popular de este país.

La revista *Efeeme* surge en noviembre de 1998, de la mano de los periodistas Juan Puchades y Diego Manrique. Su vocación ha sido la de reivindicar la música hecha en España y Latinoamérica, así como el pop francés o italiano, sin dejar de lado a las principales estrellas del rock. Sin ser una revista exclusivista, el listado aquí utilizado muestra el interés de los críticos de *Efeeme* por rescatar a ciertas bandas del olvido<sup>7</sup>. Hasta el año 2007 se publicó mensualmente. A partir

de ahí se ha reconvertido en portal musical, en el que diariamente se introducen nuevos contenidos.

En cuanto a la revista *Rockdelux*, surgida en 1984 en Barcelona, también de periodicidad mensual, destaca por unos criterios muy estrictos, en ocasiones tildados de *snoobs* o elitistas, siendo una revista que aborda el análisis del rock de forma más compleja que otras publicaciones, y centrándose en grupos alternativos. El caso de *Rockdelux* es el más significativo para comprender cómo un campo de producción cultural, que a pesar de ser en su origen un *medio masivo de comunicación* (Frith, 1980) con un alcance multitudinario, bien puede proponer una ideología estética romántica y antimultitudinaria.

Para la realización de esta matriz hemos utilizado las encuestas de estas revistas, tomando los 50 primeros grupos de cada lista, otorgando 50 puntos al primer clasificado de cada una de ellas, y restando un punto según descendemos de orden (49 al segundo, 48 al tercero...). En la tabla 1 se presenta la tabla de resultados, y en las tablas 7, 8, 9 y 10, el listado de cada revista.

## LA CRÍTICA PRECARIA

«...El panorama de la crítica de música popular en España es tan pobre que no hay un solo libro, ni siquiera un artículo de más de diez páginas, dedicado a reflexionar sobre ello...». Con esta rotundidad se expresa Víctor Lenore (2010: 30), crítico musical, sobre la prensa musical española. Su texto es de los pocos artículos que han reflexionado sobre esta materia, junto con otro trabajo publicado por Diego Manrique (1993), quizás el crítico musical más importante de este país. En ambos casos las conclusiones son pesimistas: el rock en España no es una cultura arraigada, como mucho una moda. Y parte de culpa, incide Lenore, la tiene la propia crítica, empeñada en mimetizar los gustos anglófilos: «...la inmensa mayoría de las publi-

<sup>6</sup> Algunos de estos listados pueden consultarse en el portal web de la revista en su edición española: <http://www.rollingstone.es/specials/index/lista>

<sup>7</sup> A lo largo de varios años Juan Puchades ha desarrollado, a través de artículos y entrevistas, una importante labor de recuperación de bandas de los años setenta, como Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán o el argentino Moris.



caciones ignoran la música autóctona y del entorno mediterráneo. La alternativa ha sido una tristonra y restrictiva anglofilia... se tiende a compensar nuestro típico complejo de inferioridad con toneladas de eurocentrismo...» (Lenore, 2010: 30).

A modo de resumen podemos señalar que la crítica de música pop-rock aparece en España ligada al desarrollo de las revistas especializadas, que surgen al tiempo que estos géneros se implantan en este país, esto es, en los años sesenta. De acuerdo con Manrique (1993: 26), el primer proyecto de revista especializada que cuajó fue *Discóbolo* (1962-1971), a la que siguieron *Fonorama* (1963-1968) y *Fans* (1965-1967). En estas revistas pioneras el pop-rock es concebido como una música para adolescentes, grupo social que es defendido con vehemencia ante la mirada sospechosa del franquismo. Hasta la década de los años setenta no podemos hablar de una crítica musical consciente de sí misma, que defienda una ideología del rock como forma de arte y de comunicación. Durante esa década proliferan las publicaciones musicales, estando todavía en activo algunas de ellas, como *Popular 1* (1973) o *Disco Exprés* (1968-1979), versión hispana del *New Musical Express* británico, y en la que aparecerán algunos de los nombres fundamentales del periodismo de las siguientes décadas. En los años ochenta Barcelona fue el centro neurálgico de las publicaciones sobre música, si bien es en Madrid donde van a surgir las principales escenas musicales de esos años: *la movida* y el rock urbano/heavy. De los sonidos más duros se ocupará *Heavy rock* (1983), publicada por el equipo editorial de *Popular 1* en sus comienzos. Además de la ya citada *Popular 1*, en la Ciudad Condal aparece *Vibraciones* (1974-1981), revista que acoge a colaboradores de *Disco Exprés* como Diego Manrique, Ignacio Juliá o Jaime Gonzalo; *Vibraciones* inicia una saga de publicaciones que continuará con *Rock espezial* (1981-1984), y desembocará en *Rockdelux* (1984), que si-

gue en activo, y en las que se mantiene a parte del mismo equipo de trabajo, si bien dos de sus principales componentes, Gonzalo y Juliá, publicarán por su cuenta *Ruta 66* (1985), revista centrada en el rock clásico, *garajero*.

A finales de los años ochenta, y en la década de los noventa, las revistas especializadas se van focalizando en determinados nichos musicales. *Rockdelux* apoyará la aparición del *indie* español, marcado por el auge del *grunge* norteamericano, defendiendo una concepción del rock elitista, mientras *Ruta 66*, *Popular 1* y *Heavy rock* defenderán los sonidos menos elaborados pero más contundentes. La década del 2000 verá la continuidad de estas revistas junto con la aparición de la versión española de la *Rolling Stone* y la valenciana *Efeeme*, más dedicada al mercado español y latino.

A grandes rasgos, y siguiendo con la caracterización que citamos de Lenore al principio del punto, la crítica musical española ha mostrado, y sigue mostrando, un mayor aprecio y atención por la música anglófona que por la autóctona, o que la de otros países europeos o latinoamericanos. La mayor parte de las portadas de las revistas se centran en grupos extranjeros, bajo el argumento de que las portadas de grupos españoles atraen a menos compradores. Pero esto no quita para que exista un canon estético del rock español, basado en diversos rasgos reseñables, que ahora veremos.

## EL CANON ESTÉTICO DEL POP ESPAÑOL

Una vez obtenidas las puntuaciones y el ranking global de los grupos y álbumes más influyentes, tenemos el «canon del pop-rock español». En la tabla 1 pueden verse los 50 hits del género. Para contrastar la validez de este canon lo hemos comparado, como se señaló en el apartado de datos, con los discos incluidos en el libro *201 discos para*

*engancharse al pop/rock español*. De los 50 componentes de nuestra metalista, tan solo dos, Paco Ibáñez y La Mode, están fuera de la citada obra. Y otros cinco grupos o solistas (Bunbury, Ketama, Loquillo, Quique González y Antonio Vega) aparecen con discos diferentes a los de nuestra metalista.

Dentro de los diez primeros lo que hay que resaltar es la enorme presencia de grupos surgidos en los años ochenta, en la llamada *movida madrileña*. Esta presencia se da a lo largo de toda la lista, pero especialmente en los diez primeros puestos, de los cuales ocupan cinco: Radio Futura (1º), Gabinete Caligari (4º), Nacha Pop (7º), Alaska & Dinarama (8º) y Loquillo (10º). El resto del *top ten* lo completa un cantautor (Serrat, 2º), un flamenco (Camarón, 3º, aunque con su disco más cercano al pop-rock), un rockero argentino (Calamaro, 9º), y dos grupos de pop (Vainica Doble, 5º, y Los Brincos, 6º).

Siguiendo con la línea *bourdiana* expresada en nuestro marco teórico, lo que los críticos españoles, y los músicos, defienden es el arte autóctono, no mimético. Se valoran grupos que, partiendo de la herencia del pop-rock anglosajón, hayan sabido conjugarlo con ciertos sonidos o temáticas patrias. Por tanto, tal y como planteábamos anteriormente, este canon representa las tesis hibridacionistas de Regev (2007 y 2011). Radio Futura es un ejemplo de grupo que, partiendo de los sonidos heredados del rock inglés, ha buscado caminos para emparentar al blues con los sonidos latinos o españoles. En *201 discos para engancharse al rock español* (pp. 206-207), David Saavedra define así su canción «Semilla negra»: «...ahí está la Caja de Pandora de Radio Futura, el universo de sensaciones que marcaría el puente entre lo que eran y lo que iban a ser. Acababan de encontrar el rock latino...». Del grupo de los hermanos Auserón se suele destacar su incorporación de ritmos afrocaribeños, y su habilidad para encajar textos cuidados y sencillos en métricas novedosas en el rock español. El cosmopolitismo de los artistas es

otro elemento, señalado por Regev (2007), que sirve como vara para medir la bondad de los artistas. Andrés Calamaro, músico argentino, largo tiempo afincado en España, es un ejemplo de ello en su obra *Honestidad Brutal*:

[...] nada hacía presagiar semejante volcán, un equivalente al *White album* de The Beatles —todos los estilos posibles en una sucesión aleatoria, misteriosamente perfecta... Calamaro absorbía el rock clásico, la canción sudamericana, el tango, el reggae, la disco music, todo lo imaginable, y devolvía un apasionado tratado urgente de amor, fútbol, drogas, abandonos, bromas y quebrantos con una personalidad arrolladora... la imperfección es belleza, y todo parece surgir de la nada, genialidad instantánea [...] (Ricardo Aldarondo, en *Rockdelux*, 2004: 152).

¿Pero qué sería lo español? ¿Qué sonidos tradicionales o folclóricos son característicos de este país? Sin ninguna duda, para los críticos es el flamenco. No es baladí que el disco por el que Camarón está en estas listas sea *La leyenda del tiempo*, el disco que abrió el flamenco al rock, y en el que tomaron parte activa Kiko Veneno y Raimundo Amorador, ilustres visitantes en nuestra lista, ya sea como Veneno, en solitario, o en Pata Negra. En esa línea hay que interpretar también los discos o canciones más votados en cada una de las listas. En dos ocasiones (*Efeeme* y *Rockdelux*) el disco de debut de Veneno fue elegido como el mejor. En el caso de *Rolling Stone*, los elegidos como número uno fueron El Último de la Fila con *Enemigos de lo ajeno*, otro disco que busca en sonidos arábigos un discurso propio. Y también es importante la presencia de *Omega*, disco realizado entre el cantautor Enrique Morente y el grupo de rock Lagartija Nick, en el que se musicaron poemas de Federico García Lorca. En cualquiera de estas tres obras (*La leyenda del tiempo*, *Veneno* y *Omega*) vemos que no son discos de flamenco puro, sino que en ellos está presente la base de la ins-

trumentación rockera (batería, bajo, guitarras), lo que los hace asimilables al canon estético del rock. Sobre el disco de Camarón, los críticos valoran su valentía en aquella obra, al romper con el tradicionalismo flamenco, y su capacidad para acercar dos géneros, rock y flamenco, hasta entonces alejados:

[...] su espíritu libertario sentó jurisprudencia; la máxima autoridad del cante había roto el dique que amparaba al flamenco (la gran reserva musical española) de la influencia externa. De aquella dulce contaminación brotaron especies tan generosas y diversas que da pereza detallarlas [...] (Lense de Neira, 2006: 149).

[...] como en los lejanos días en los que Dylan recibía amenazas por electrificar los instrumentos, Camarón de la Isla era entonces uno de esos hombres valientes destinados a cambiar el curso de la música y entretanto recibir críticas durísimas de los suyos [...] (Iker Seisdedos, en *Rolling Stone*, 2006: 42).

Cuestiones similares son las que se destacan de la obra *Veneno*, disco que no está entre los diez más votados, a pesar de ser el más valorado por *Efeeme* y *Rockdelux*, ya que ni en la votación realizada por los músicos ni por los críticos de *Rolling Stone* es tenido en cuenta. Ya en su momento fue un disco poco apreciado por crítica y público, pero periodistas como Jesús Ordovás o Diego Manrique, por entonces en *Disco Exprés*, defendieron enconadamente esta obra, postura que sigue aún vigente, lo cual, treinta años después, sirve para que los propios críticos autolegitimen su propio gusto:

[...] Veneno sonaba / era fresco. Kiko Veneno pasaba la herencia de Dylan y la California hippy por el cedazo de aquellos gitanos que morían por tocar guitarras eléctricas... Allí está el código genético de buena parte de la música más libre hecha en España en los últimos 25 años... Creer en Veneno en aquellos tiempos requería mucha, mucha fe (Diego Manrique, en *Efeeme*, 2003: 29).

[...] Veneno le da la vuelta al «que inventen ellos» (que nosotros ya copiaremos) para depurar un territorio que solo el flamenco... ha sabido labrar con la garantía de auténtica denominación de origen... nada parecido a Veneno podía haber nacido antes de 1977 y, por descontado, en ningún otro sitio que no fuese la Andalucía mestiza de payos y gitanos (Santi Carrillo, en *Rockdelux*, 2004: 178).

En cuanto a Serrat y «Mediterráneo», canción elegida como la mejor por los músicos en la *Rolling Stone*, tanto el disco homónimo como la pieza rompen con la idea de los cantautores como actores políticos antes que músicos —lo que Bourdieu (2002: 143) llamó «el arte social»—. A pesar de la importancia que han tenido los cantautores en la música popular española, su presencia en la lista es residual. Lo que tenemos aquí es el Serrat más poeta y menos declamador. El más músico, y el menos político. El Serrat mediterráneo, y no el catalán:

[...] El cantautor catalán declaraba con «Mediterráneo» la decisión de olvidar las patrias para dedicarse solo a las personas... el antiautoritarismo catalán, con la nova cançó como vehículo musical, censuraba su bilingüismo, el producto de una doble identidad familiar de la que Serrat no quería renegar, mientras que la izquierda ortodoxa en pleno criticaba a una política con credenciales, su falta de carné... un disco inspirado, inspirador y, sí, independiente hasta la médula. El sonido de la libertad [...] (Juan Manuel Freire, en *Rockdelux*, 2004: 174-175).

Como con Camarón, y como con Dylan, la crítica valora la capacidad de los músicos para romper con sus ataduras, con lo que se espera de ellos, para convertirse en artistas genuinos, que no se deben a nada más que a su arte y a sus impulsos. Estas pautas se repiten en el resto de la lista, los músicos más valorados son aquellos que han conseguido adaptar el rock a temáticas o sonidos patrios (Gabinete Caligari, Los Brincos), o que han mostrado una genialidad y un carác-

ter único (Vainica Doble, Calamaro, Antonio Vega). Pero no solo se valora la composición, también la interpretación, en su más amplio sentido, es reconocida en Alaska y Loquillo, quienes precisamente no destacan por sus voces, sino más bien por su capacidad para rodearse de buenos compositores (Nacho Canut, Carlos Berlanga, Sabino Méndez) y para crear un personaje creíble cada vez que se suben a un escenario.

Un elemento muy valorado por los críticos, casi a la misma altura que la cuestión sonora, son los textos. En el caso de Vainica Doble las críticas se suelen referir más a su habilidad como escritoras que como músicas:

[...] Hay magia, luces y profundidad en las canciones de *Taquicardia*. Hay humor... hay hermosos estribillos... hay parábolas, metáforas y sinécdosques [...] (Luis Lapuente en *Efeeme*, 2004: 36).

Alaska y Dinarama también son tenidos en cuenta por el contenido emocional de sus textos, y por la reivindicación implícita de la homosexualidad que hacía el tándem Berlanga-Canut:

[...] No se limitaban a adaptar miméticamente lo foráneo: lo implantaban en su entorno creando un híbrido anglo-castizo de ángulos rudos pero de fondo muy, muy sugerente... el otro gran paso adelante... está en las letras. Canut... «Cómo pudiste hacerme esto a mí», uno de los inicios más gloriosos e inolvidables de cualquier álbum español... las filigranas de las cuerdas, la precisión de la melodía, la depuración de la letra... *Deseo carnal* expone, desde su aparente levedad, un exacto tratado sobre el amor y otras calamidades, sobre la dependencia y la soledad... sin recurrir a aparatosas coartadas intelectuales. Sociológicamente, *Deseo carnal* merecería todo un estudio aparte para explicar cómo un álbum eminentemente... gay se filtró en el grueso de la sociedad española [...] (Juan Cervera, en *Rockdelux*, 2004: 170-171).

Cuando comparamos las puntuaciones obtenidas por cada uno en la metalista, se puede hablar de un canon porque el resultado está estructurado jerárquicamente, con una clara priorización. Así, por ejemplo, el mejor valorado (Radio Futura) obtuvo un número de puntos:

- 3,4 veces mayor que el valorado en 30ª posición (Tequila).
- 1,7 veces mayor que el valorado en 10ª posición (Loquillo).
- 1,3 veces mayor que el valorado en 5ª posición (Vainica Doble).

Llamativamente, cuando comparamos las propiedades estructurales del canon español con las del canon internacional obtenido por von Appen y Dohering —véase la tabla 2—, nos encontramos con una estructuración semejante en términos de jerarquía del gusto, aunque en el primero, el español, hay una menor distancia entre el primero y el último, y en este sentido, sería más igualitario. En el ranking internacional, el mejor valorado (Los Beatles) obtuvo un número de puntos:

- 5,1 veces mayor que el valorado en 30ª posición (Oasis).
- 1,9 veces mayor que el valorado en 10ª posición (Radiohead).
- 1,3 veces mayor que el valorado en 5ª posición (Beach Boys).

## LAS VARIABLES DETERMINANTES DEL CANON

Consideremos ahora el conjunto de la metalista de los 50 músicos, y analicemos las variables que pueden estar detrás de la elección. Hemos considerado un total de seis posibles: género o escena musical, año, ventas, geografía (Madrid o no Madrid), nacionalidad (español o extranjero) y sexo.

Comenzando por el género o la escena<sup>8</sup>, el resumen que se puede hacer es que hay 11 grupos ligados a *la movida*, otros 11 «rockeros» (que serían 13 si los agregamos a los 2 grupos de rock-urbano de la lista), 8 grupos de flamenco/flamenco-rock, 7 grupos de pop, 6 cantautores, 3 grupos de *indie*, y 2 grupos de folk-rock. En este sentido llama poderosamente la atención la ausencia de bandas de rock duro o heavy metal, como Barón Rojo u Obús, grupos que en los años ochenta tuvieron un impacto muy importante en la juventud española. Algo parecido ocurre con grupos de rumba, como los Chichos o los Chunguitos, y de punk o de rock radical vasco, como La Polla Records o Eskorbuto. La ausencia de estos grupos puede estar ligada a la homogeneidad de clase de los críticos musicales de la que hablábamos al principio del artículo. Estas tres escenas (el heavy metal, la rumba y el punk radical) han construido una autenticidad basada en algunos aspectos en la clase social o en la etnia (las clases obreras en el caso del heavy metal y el punk, los gitanos en el caso de la

rumba), así como en sonoridades duras (de nuevo el punk y el heavy) o crudas (la rumba), aunque de gran éxito comercial, sobre todo la rumba. Algunos de estos tres elementos (la clase, el sonido, el éxito comercial) o todos ellos pueden ser la causa de su no inclusión en la metalista: los críticos no han valorado, o han desdeñado, esos elementos sociales, estéticos y económicos de estas escenas.

Si agrupamos a los grupos por *décadas*, el resultado es que el 34% de los grupos publicaron sus principales obras en los ochenta, el 26% en los setenta, otro 26% en los noventa, un 10% en los sesenta y solo el 4% a partir del año 2000. Curiosamente podemos comparar estos resultados con los expuestos por la revista *Rolling Stone* en el listado sobre *Las 200 mejores canciones del pop-rock español*, en donde también se daba una distribución normal, con forma de Campana de Gauss, siendo los años ochenta la década con más canciones, reduciéndose la muestra según nos vamos expandiendo por los laterales.

En cuanto a la procedencia de los grupos, la gran mayoría (24) provienen, o se asentaron, en la ciudad de Madrid, siendo la casi totalidad de los grupos de nacionalidad española, salvo la excepción argentina (Morris y Calamaro<sup>9</sup>). Si atendemos al sexo, también es abrumadora la presencia de grupos formados por hombres, una constante dentro del rock, siendo los grupos femeninos, o con una importante presencia femenina, solo dos, Vainica Doble y Alaska (en sus distintas reencarnaciones).

<sup>8</sup> Hacer una distinción clara entre géneros musicales dentro del mundo del pop-rock es difícil, ya que, como ha señalado Regev (2002), todo el campo de la música popular se ha «poprockizado». Por eso hemos utilizado también el concepto de escena musical, que en ocasiones funciona como una etiqueta más precisa que el propio género. Ejemplo de ello es *la movida*, escena musical que aglutinó géneros distintos, y en la que el peso de la «marca» es tan fuerte que está por encima de los subgéneros que aglutinó. Lo mismo ha ocurrido con el «rock urbano» y con el «indie». La aglutinación por géneros y escenas se ha hecho de la siguiente forma; *movida*: Radio Futura, Gabinete Caligari, Nacha Pop, Alaska & Dinarama, Loquillo, Golpes Bajos, Alaska y los Pegamoides, Parálisis Permanente, Los Secretos, Derribos Arias, La Mode. *Rock*: Andrés Calamaro, Burning, El Último de la Fila, Los Rodríguez, Tequila, Miguel Ríos, Héroes del Silencio, Bunbury, Antonio Vega, Morris, Quique González. *Rock urbano*: Leño, Extremoduro. *Flamenco*: Camarón, Kiko Veneno, Veneno, Triana, Pata Negra, Morente y Lagartija Nick, Paco de Lucía, Ketama. *Pop*: Vainica Doble, Los Brincos, Los Canarios, Los Bravos, Alejandro Sanz, Lone Star, Miguel Bosé. *Indie*: Los Planetas, Family, Surfin Bichos. *Cantautores*: Paco Ibáñez, Albert Pla, Pau Riba, Joaquín Sabina, Sisa, Serrat. *Folk-rock*: CRAG, Solera.

<sup>9</sup> Hay otros dos grupos en el listado, Tequila y Los Rodríguez, formados por miembros argentinos y españoles. En ambos casos consideramos que son bandas españolas ya que hicieron su carrera discográfica en España, teniendo un impacto bastante reducido en Argentina. En el caso de Andrés Calamaro, que formó parte de Los Rodríguez, sí lo consideramos como argentino ya que antes de formar dicha banda ya había comenzado una carrera discográfica en su país.

Por último, hemos utilizado otro criterio valorativo en función de si los grupos incluidos en la lista tuvieron en su momento, o han tenido después, un impacto importante a nivel de ventas o de celebridad en la música española, o bien si son grupos reconocidos por sus pares, y por la crítica, pero desconocidos para el gran público. Llamemos a los primeros *mainstream* y a los segundos *underground*. En este segundo caso consideramos que su presencia en estas listas refuerza el papel de los críticos como figuras no mediadas por los gustos populares. El resultado es que dentro del canon solo 16 grupos (el 32%) son *underground*. En algunos de los casos se puede observar que, en gran medida, la presencia de estas bandas se debe a la influencia de las revistas *Efeeme* y *Rockdelux*, de las que ya señalamos unos gustos más centrados en las bandas minoritarias.

Para comprobar la robustez de las anteriores conclusiones parecía necesario realizar un análisis multivariante que nos ayudase a indicar qué variables eran más determinantes en la conformación del canon: el origen geográfico, el sexo, el género o la escena musical.

El análisis de regresión múltiple, que puede verse en la tabla 3, confirma el «efecto movida». Después de controlar el efecto de las otras variables, la que mejor predice la probabilidad de pertenecer al canon es la pertenencia a *la movida*: la beta es de 0,29 significativa al 0,05. En comparación, las otras cinco variables apenas tienen poder explicativo.

La importancia de esta escena radica en una doble cuestión: la estética, que ya se ha señalado, por su hibridación de elementos foráneos con elementos de la cultura popular española, y la sociopolítica. La *movida* actualizó la vida cultural y social de una parte de la juventud española, en un contexto histórico, la Transición, en el que romper con ciertas ataduras del franquismo era fundamental. La reivindicación por lo nuevo, por lo

moderno, el uso de la ironía, la visibilización de la homosexualidad, de una cultura un tanto *naif*, han hecho de esta escena un hito cultural, que también queda reflejado en el canon musical.

## VALIDEZ INTERNA: DIFERENCIAS ENTRE MAINSTREAM Y UNDERGROUND E IMPACTO GENERACIONAL

Hemos subrayado en el apartado anterior que después de controlar otras variables, el hecho de ser un grupo *underground* o de culto no es un buen predictor de lograr entrar el canon, eso sí, siempre después de controlar el efecto del género, es decir, la pertenencia o no a *la movida*. Lo anterior no impide que haya diferencias significativas en el canon de los cuatro rankings cuando diferenciamos entre revistas *mainstream* (*Rolling Stone*) y revistas *underground*, más exclusivas (*Efeeme* y *Rockdelux*). El canon *mainstream* (tabla 4) es distinto del canon *underground* (tabla 5).

De hecho, cuando comparamos los rankings y cánones que resultarían de analizar estos dos grupos de revistas por separado, encontramos diferencias significativas. Desde luego hay un canon compartido, lo que refuerza las conclusiones obtenidas hasta ahora y la validez interna de los resultados, pero también emergen importantes diferencias que permiten hablar de dos campos, en términos de Bourdieu, o de dos «mundos distintos del arte» pop-rock en España, si preferimos hablar en los términos de Howard Becker.

Tanto si hablamos de *mainstream* como de *underground*, hay un claro consenso que, insistimos, permite hablar de canon. En ninguno de los dos casos se pone en cuestión la valía de los tres primeros del ranking global (Radio Futura, Serrat o Camarón), que también ocupan los puestos destacados de los dos rankings resultados de separar valoraciones *mainstream* y valoraciones *under-*

ground. También hay coincidencias en las valoraciones de Gabinete Caligari o Alaska, que entran entre los diez primeros en ambos subrankings.

Ahora bien, lo anterior no impide que también emerjan importantes diferencias en las valoraciones de otros grupos cuando abandonamos los diez primeros puestos:

- Vainica Doble, Kiko Veneno/Pata Negra o Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán están entre los mejor valorados en el ranking underground, pero caen a posiciones medias de la tabla en el ranking mainstream.
- En cambio, Brincos, Calamaro, Último de la Fila, Nacha Pop, Burning o Sabina entran en el «*top manta*», si se nos permite la expresión para referirnos al top ten del ranking mainstream, pero, sin embargo, están situados en posiciones muy bajas del ranking de las revistas underground.

Es importante subrayar que tanto underground como mainstream son igual de diferenciadores. Tomemos el caso de los segundos mejor valorados en cada caso. El segundo mejor valorado en el ranking underground, Veneno, cae a la 21ª posición en el mainstream. El segundo mejor valorado en el ranking mainstream, Los Brincos, cae a la 23ª posición en el underground. Por lo tanto, hay simetría en las valoraciones.

En definitiva, hay un canon de grupos cuya valía es aceptada por todos, y en este sentido se puede hablar de la validez interna de los resultados. Lo anterior no impide que las diferencias en el posicionamiento de los críticos y las revistas, la diferencia entre mainstream y underground, permita hablar también de una «segmentación del campo musical» en España que hace que los reconocidos por los primeros no lo sean tanto por los segundos, y al revés.

A su vez estas diferencias obedecen también a una cuestión señalada por von Appen

y Dohering (2006), que es la cuestión generacional. Así, podemos observar que en la lista elaborada en *Efeeme* predominan en los primeros puestos varios grupos (Crag, Vainica Doble, Veneno) de los años setenta, que generacionalmente representan a periodistas como Jesús Ordovás o Diego Manrique, que a su vez participan en la elaboración de dicha lista. Si la comparamos con el listado elaborado por *Rolling Stone*, sobre los 50 mejores discos del pop español, apenas hay rastro de grupos de los años setenta, mientras que artistas de los años noventa como Andrés Calamaro o Los Planetas están en posiciones altas, cuestión que concuerda con la generación de los periodistas que participan en ese listado, como Darío Manrique (hijo de Diego Manrique), Manuel Piñón o Beatriz G. Aranda, educados sentimentalmente en el *indie* de los años noventa.

### VALIDEZ EXTERNA: VARIACIONES GENERACIONALES E INTERNACIONALES

Como prueba de control de esta matriz hemos utilizado otra encuesta, realizada por el diario *El País*, «Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida». Nos va a servir como contraste de los resultados obtenidos en nuestra metalista resultante de los cuatro rankings (dos de *Rolling Stone*, más el de *Efeeme* y el de *Rockdelux*).

Los resultados de *El País* —véase la tabla 6— confirman algunos de los datos expuestos aquí. De los 50 primeros clasificados, 16 eran españoles y 34 extranjeros. Pues bien, dentro de los españoles, los tres artistas principales coinciden con los de nuestra metalista: Camarón de la Isla, Serrat y Radio Futura tienen dos canciones dentro del listado de *El País*.

También hay otro dato interesante. En cuanto a los músicos extranjeros reconocidos por los músicos españoles, Beatles,

Beach Boys y Nirvana alcanzan los primeros puestos, de forma que se reproduce el canon internacional identificado por von Appen y Dohering (tabla 2). En este sentido, se puede decir que los músicos españoles de pop-rock hablan la misma *lingua franca* de sus pares en el extranjero.

Por otra parte, cuando analizamos el canon de *El País*, además del género musical del artista, la generación influye en la selección del canon, al igual que ocurría con los críticos. Por ejemplo, un grupo como El Canto del Loco, centrado en el pop-rock juvenil, y cuyos miembros nacieron a finales de los años setenta y primeros años ochenta, centran sus votaciones en grupos de rock de los años ochenta y noventa, mientras que Burning, grupo formado a mediados de los setenta, y cuyos miembros son de mediados de los años cincuenta, dirigen sus votos a bandas de los años setenta.

## CONCLUSIONES

A partir de este análisis, hay varias conclusiones que se pueden extraer, tanto en el plano teórico como en el empírico. En primer lugar, hay que decir que encontramos un patrón claro y distinto de preferencias musicales que permiten hablar de un canon. La comparación de la muestra que hemos manejado con otros listados y rankings, con los mismos resultados, confirma la «validez externa»: existe un canon del pop-rock español. Cuestión a investigar en futuros trabajos es hasta qué punto las audiencias comparten este canon de la crítica musical.

A pesar de la anglofilia percibida dentro de la crítica musical, señalada por Lenore (2010) y Manrique (1993), lo que el canon confirma son las tesis «hibridacionistas» o «glocalistas» de Regev (2007 y 2011). La crítica musical española entiende el pop-rock a partir de los discursos e ideas importados desde el mundo anglosajón, pero valorando la capacidad de determinados grupos por

aportar elementos propios, autóctonos. Dentro de estos elementos autóctonos es el flamenco el que más réditos produce. Apenas hay rastro de otras músicas folclóricas en la lista.

Está claro que hay una escena y una época que están sobrerrepresentadas en el canon: la música de *la movida*. En parte hay una explicación generacional: los críticos ahora en ejercicio son los jóvenes que protagonizaron o se socializaron en *la movida*. *La movida* ha promovido a *la movida*, aunque los periodistas más jóvenes que no la vivieron también la han votado. Su influjo sobrepasa generaciones. A pesar de lo anterior, tampoco hay que excluir los factores de clase. Hemos visto que en el canon hay una mayor presencia del rock o el pop, géneros de clase media, en detrimento del rock duro, el punk, el heavy metal o la rumba, todos más asociados a las clases bajas. Estos datos confirman las hipótesis planteadas por von Appen y Dohering (2006: 24) sobre la homogeneidad de la crítica musical alemana y su relación con los gustos. En el caso español también podemos afirmar que la crítica musical propone un canon que excluye la producción y el consumo musical de las clases bajas, en pos de sonidos más ligados a las clases medias. Aún hoy es raro que la prensa musical o generalista haga mención a festivales de *reggaeton*, *techno* o rock urbano.

Sin embargo, *la movida* fue un movimiento interclasista, con una gran efervescencia de todos los tipos de música, de todas las clases sociales, como correspondía a una coyuntura de cambio social, cultural y político: la Transición. Lo que ha sucedido es que las clases medias han logrado imponer sus gustos para producir el canon. Esto confirma las tesis de Bourdieu. También plantea la cuestión de si *la movida* en su conjunto se ha aburguesado o es la burguesía de *la movida* la que ahora, ya madura, impone su canon.

Además de la clase, hay otros elementos que influyen en la conformación de este ca-



non, como la variable generacional. En los listados podemos ver una brecha generacional que afecta a la conformación de los mismos. En el publicado en la revista *Efeeme* los grupos de los años setenta (Veneno, Vainica Doble, Cánovas y Cía) tienen una consideración que no vemos en el resto de listados, y esto está relacionado con la presencia de periodistas como Diego Manrique o Jesús Ordovás<sup>10</sup>, quienes se ven representados, generacionalmente, en estos grupos. El listado de *Rolling Stone* sería el polo opuesto: periodistas jóvenes, nacidos en los años setenta y ochenta, encumbran a las bandas de indie y de rock de los años noventa. La otra variable a tener en cuenta sería el género (sexo). Son pocas las mujeres que figuran en el listado, y son pocas las mujeres que han participado en su elaboración.

Otro resultado del estudio vuelve a dar la razón a Bourdieu cuando hablaba de la estructuración del campo estético a lo largo de una línea de distinción que separa lo popular de lo culto, en el caso del pop-rock, lo *underground* de lo *mainstream*. Hemos visto que hay unos artistas consagrados por todos, la Santísima Trinidad compuesta por Serrat-Camarón-Auserón. Sin embargo, cada uno de los campos, el popular-*mainstream* y el *underground*-de culto, tiene santos de una devoción no compartida en el otro campo.

Lo anterior nos lleva a las conclusiones teóricas finales. Es interesante cómo la sociedad española, una de las más abiertas, dinámicas y democráticas en todos los aspectos, o en todo caso, mucho más que la Francia que analiza Bourdieu en todas sus obras, al final también reproduce distinciones culturales que convierten a unos grupos en canónicos y a otros en periféricos. Estas

jerarquías estéticas a su vez reproducen esquemas generacionales y, sobre todo, de clase, como siempre ha subrayado Bourdieu.

## BIBLIOGRAFÍA

- Appen, Ralf von y Dohering, André (2006). «Nevermind The Beatles, Here's Exile 61 and Nico: "The Top 100 Records of all Time" – A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective». *Popular Music*, 25(1): 21-39.
- Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Burns, Gary (2009). «Beatles News: Product Line Extensions and the Rock Canon». En: Womack, K. (ed.). *The Cambridge Companion to The Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fouce, Héctor (2005). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*. Madrid: Velecio.
- (2009). «De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española». *Arizona Journal of Cultural Studies*, 13: 143-153.
- Frith, Simon (1980). *La sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Hesmondhalgh, David (2006). «Bourdieu, The Media and Cultural Production». *Media, Culture and Society*, 28 (2): 211-232.
- Lena, Jennifer C. y Peterson, Richard A. (2008). «Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres». *American Sociological Review*, 73: 697-718.
- Lenore, Víctor (2010). «Crítica musical en España: la eterna precariedad». *Etno. Revista de música y cultura*, 2: 30-32.
- Lesende, Tito y Neira, Fernando (coords.) (2006). *201 discos para engancharse al pop/rock español*. Madrid: Fundación Autor.
- Lindberg, Ulf et al. (2005). *Rock Criticism from the Beginning*. New York: Peter Lang.
- Manrique, Diego (1993). «¿Cuándo se paga aquí? Diecisiete años y un día en la prensa musical». *Rockdelux*, 100: 24-27.
- Noya, Javier (coord.) (2003). *Cultura, desigualdad y reflexividad. La sociología de Pierre Bourdieu*. Madrid: Catarata.

<sup>10</sup> Si uno atiende a la trayectoria de esta revista, ahora página web, sorprende que músicos como Andrés Calamaro, Quique González o Loquillo no tuvieran más presencia en el listado que publicó, ya que habitualmente se les dedica mucha atención.

Pérez Colman, Cristian Martín y Del Val Ripollés, Fernán (2009). «El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock». *Intersticios*, 3 (2): 181-192.

Regev, Motti (1994). «Producing Artistic Value: The Case of Rock Music». *The Sociological Quarterly*, 35 (1): 85-102.

— (2002). «The “Pop-Rockization” of Popular Music». En: Hesmondhalgh y Negus (eds.). *Studies in Popular Music*. London: Arnold; New York: Oxford University Press.

— (2007). «Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within». *Cultural Sociology*, 1 (3): 317-341.

— (2011). «Pop-Rock Music as Expressive Isomorphism: Blurring the National, the Exotic, and the

Cosmopolitanism in Popular Music». *American Behavioral Scientist*, 20 (10): 1-16.

Schmutz, Vaughn (2005). «Retrospective Cultural Consecration in Popular Music». *The American Behavioral Scientist*, 48 (11): 1510-1523.

### Revistas

«Los 100 mejores discos españoles del siglo XX». *Rockdelux*, 223, noviembre de 2004.

«Los 200 mejores discos del pop español». *Efeeme*, 50, julio/agosto de 2003.

«Las 200 mejores canciones del pop-rock español». *Rolling Stone*, 85, noviembre de 2006.

«Los 50 mejores discos de la historia del rock español». *Rolling Stone*, 119, septiembre de 2009.

**RECEPCIÓN:** 11/06/2012

**REVISIÓN:** 20/11/2012

**APROBACIÓN:** 17/07/2013

TABLA 1. *Metalista*

Orden	Grupo	50 discos Rolling Stone	200 canciones Rolling Stone	100 discos Rockdelux	200 discos Efeeme	TOTALES
1	Radio Futura	47 ( <i>La canción de Juan Perro</i> )	43 + 30 ( <i>Escuela de calor + La estatua del jardín botánico</i> )	38 ( <i>La ley del desierto / La ley del mar</i> )	36 + 18 ( <i>De un país en llamas + La ley del desierto / La ley del mar</i> )	212
2	Joan Manuel Serrat	45 ( <i>Mediterráneo</i> )	50 ( <i>Mediterráneo</i> )	48 ( <i>Mediterráneo</i> )	48 ( <i>Mediterráneo</i> )	191
3	Camarón		47 + 45 ( <i>La leyenda del tiempo + Volando voy</i> )	49 ( <i>La leyenda del tiempo</i> )	41 ( <i>La leyenda del tiempo</i> )	182
4	Gabinete Caligari	33 ( <i>Cuatro rosas</i> )	35 ( <i>Cuatro rosas</i> )	31 ( <i>Cuatro rosas</i> )	47+20 ( <i>Cuatro rosas + Camino a Soria</i> )	166
5	Vainica Doble		26 ( <i>Habanera del primer amor</i> )	47 ( <i>Heliotropo</i> )	45+ 31+ 12 ( <i>Heliotropo + Vainica Doble + Taquicardia</i> )	161
6	Los Brincos	29 ( <i>Contrabando</i> )	40 + 28 + 7 ( <i>Mejor + Nadie te quiere ya + Flamenco</i> )	7 ( <i>Los Brincos</i> )	34 ( <i>Los Brincos II</i> )	145
7	Nacha Pop	36 ( <i>Nacha Pop</i> )	49 ( <i>Chica de ayer</i> )	13 ( <i>Nacha Pop</i> )	43 ( <i>Nacha Pop</i> )	141
8	Alaska & Dinarama	34 ( <i>Deseo Carnal</i> )	27 ( <i>Ni tú ni nadie</i> )	46 ( <i>Deseo Carnal</i> )	32 ( <i>Deseo Carnal</i> )	139
9	Andrés Calamaro	48 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	38 + 3 ( <i>Flaca + Estadio Azteca</i> )	30 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	8 ( <i>Honestidad Brutal</i> )	137
10	Loquillo	41 ( <i>Balmoral</i> )	16 ( <i>Cadillac Solitario</i> )	34 ( <i>El ritmo del garaje</i> )	17 + 13 ( <i>Los tiempos están cambiando + El ritmo del garaje</i> )	127
11	Burning	40 ( <i>Madrid</i> )	44 ( <i>¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?</i> )	10 ( <i>El fin de la década</i> )	25 ( <i>El fin de la década</i> )	121
12	Kiko Veneno	35 ( <i>Échate un cantecito</i> )	17 ( <i>Echo de menos</i> )	25 ( <i>Échate un cantecito</i> )	42 ( <i>Échate un cantecito</i> )	119
13	Golpes Bajos	6 ( <i>A Santa Compañía</i> )	37 + 22 ( <i>No mires a los ojos de la gente + Malos tiempos para la lírica</i> )	15 ( <i>A Santa Compañía</i> )	30 + 9 ( <i>Golpes bajos + A Santa Compañía</i> )	119
14	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán		23 + 1 ( <i>Señora azul + Solo pienso en ti</i> )	40 ( <i>Señora azul</i> )	49 ( <i>Señora azul</i> )	113
15	Veneno		12 ( <i>Los delincuentes</i> )	50 ( <i>Veneno</i> )	50 ( <i>Veneno</i> )	112

TABLA 1. *Metalista (Continuación)*

Orden	Grupo	50 discos Rolling Stone	200 canciones Rolling Stone	100 discos Rockdelux	200 discos Efeeme	TOTALES
16	Alaska y los Pegamoides		14 + 10 ( <i>El hospital + Bailando</i> )	42 ( <i>Grandes éxitos</i> )	44 ( <i>Grandes éxitos</i> )	110
17	Los Planetas	43 ( <i>Una semana en el motor de un autobús</i> )	15 ( <i>Un buen día</i> )	42 ( <i>Una semana en el motor de un autobús</i> )	5 ( <i>Super 8</i> )	96
18	Triana	28 ( <i>El Patio</i> )	6 ( <i>El Lago</i> )	42 ( <i>El Patio</i> )	26 ( <i>El Patio</i> )	96
19	Pata Negra	5 ( <i>Blues de la frontera</i> )		42 ( <i>Blues de la frontera</i> )	46 ( <i>Blues de la frontera</i> )	95
20	El Último de la Fila	50 ( <i>Enemigos de lo ajeno</i> )	39 ( <i>Insurrección</i> )		2 ( <i>Cuando la pobreza entra por la puerta el amor salta por la ventana</i> )	91
21	Morente y Lagartija Nick	38 ( <i>Omega</i> )		45 ( <i>Omega</i> )		83
22	Parálisis Permanente		42 ( <i>Autosuficiencia</i> )		37 ( <i>El acto</i> )	79
23	Sisa			43 ( <i>Qualsevol nit pot sortir el sol</i> )	35 ( <i>Qualsevol nit pot sortir el sol</i> )	78
24	Los Rodríguez	26 ( <i>Sin documentos</i> )	29 ( <i>Sin documentos</i> )		22 ( <i>Sin documentos</i> )	77
25	Joaquín Sabina	44 ( <i>19 días y 500 noches</i> )	31 ( <i>19 días y 500 noches</i> )		1 ( <i>19 días y 500 noches</i> )	76
26	Pau Riba			37 ( <i>Dioptria I y II</i> )	38 ( <i>Dioptria I y II</i> )	75
27	Los Canarios	22 ( <i>Ciclos</i> )	46 ( <i>Get On Your Knees</i> )			68
28	Paco de Lucía		41 ( <i>Entre dos aguas</i> )	27 ( <i>Fuente y caudal</i> )		68
29	Los Secretos	23 ( <i>Adiós tristeza</i> )	19 ( <i>Déjame</i> )		21 ( <i>Los Secretos</i> )	63
30	Tequila	19 ( <i>Rock and roll</i> )		5 ( <i>Rock and roll</i> )	39 ( <i>Rock and roll</i> )	63
31	Family			35 ( <i>Un soplo en el corazón</i> )	27 ( <i>Un soplo en el corazón</i> )	62
32	Miguel Ríos	46 ( <i>Rock &amp; Ríos</i> )	13 ( <i>Santa Lucía</i> )			59
33	Extremoduro	39 ( <i>Ágila</i> )	20 ( <i>So payaso</i> )			59
34	Albert Pla	18 ( <i>No sólo de rumba vive el hombre</i> )		39 ( <i>No sólo de rumba vive el hombre</i> )		57
35	Leño	32 ( <i>Corre, corre</i> )	24 ( <i>Maneras de vivir</i> )			56

**TABLA 1.** *Metalista (Continuación)*

Orden	Grupo	50 discos Rolling Stone	200 canciones Rolling Stone	100 discos Rockdelux	200 discos Efeeme	TOTALES
36	Surfin'Bichos	24 ( <i>Hermanos carnales</i> )		32 ( <i>Hermanos carnales</i> )		56
37	Derribos Arias		34 ( <i>Branquias bajo el agua</i> )	22 ( <i>En la guía, en el listín</i> )		56
38	Los Bravos		48 ( <i>Black is black</i> )		6 ( <i>Los Bravos</i> )	54
39	Héroes del Silencio	49 ( <i>Senderos de traición</i> )	4 ( <i>Entre dos tierras</i> )			53
40	Paco Ibáñez			20 ( <i>En el Olympia</i> )	29 ( <i>En el Olympia</i> )	49
41	Bunbury	42 ( <i>Flamingos</i> )				45
42	Alejandro Sanz	10 ( <i>Más</i> )	32 ( <i>Corazón partío</i> )			42
43	La Mode			18 ( <i>El eterno femenino</i> )	24 ( <i>El eterno femenino</i> )	42
44	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson			41 ( <i>Songhai</i> )		42
45	Solera				40 ( <i>Solera</i> )	41
46	Quique González	37 ( <i>Avería y Redención # 7</i> )				40
47	Antonio Vega		36 ( <i>El sitio de mi recreo</i> )			37
48	Lone Star		33 ( <i>Mi calle</i> )			36
49	Moris				33 ( <i>Fiebre de vivir</i> )	33
50	Miguel Bosé	31 ( <i>Bandido</i> )				33

TABLA 2. Canon internacional obtenido por von Appen y Dohering (2006)

Posición	Álbum	Grupo	Suma
1	<i>Revolver</i>	The Beatles	566
2	<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	The Beatles	541
3	<i>Nevermind</i>	Nirvana	469
4	<i>The Beatles</i>	The Beatles	435
5	<i>Pet Sounds</i>	The Beach Boys	409
6	<i>Abbey Road</i>	The Beatles	342
7	<i>Dark Side of the Moon</i>	Pink Floyd	336
8	<i>The Velvet underground and Nico</i>	The Velvet Underground	327
9	<i>Blonde on blonde</i>	Bob Dylan	295
10	<i>Ok Computer</i>	Radiohead	290
11	<i>Astral weeks</i>	Van Morrison	268
12	<i>Exile on Main St.</i>	Rolling Stones	263
13	<i>What's going on</i>	Marvin Gay	249
14	<i>Never mind the Bollocks</i>	The Sex Pistols	242
15	<i>Jighway 61 Revisited</i>	Bob Dylan	241
16	<i>The Joshua Tree</i>	U2	236
17	<i>The Bends</i>	Radiohead	222
18	<i>The Stone Roses</i>	The Stone Roses	201
19	<i>London Calling</i>	The Clash	185
20	<i>Blood on the tracks</i>	Bob Dylan	163
21	<i>Are you experienced?</i>	Jimi Hendrix Experience	160
22	<i>The queen is dead</i>	The Smiths	158
23	<i>Automatic for the people</i>	R.E.M	154
24	<i>Rumours</i>	Fleetwood Mac	131
25	<i>Achtung baby</i>	U2	129
26	<i>Ten</i>	Pearl Jam	121
27	<i>Born to run</i>	Bruce Springsteen	120
28	<i>Rubber Soul</i>	The Beatles	118
29	<i>Let it Bleed</i>	Rolling Stones	116
30	<i>(What's the story) Morning Glory?</i>	Oasis	110

**Tabla 3.** Resumen del modelo

Modelo	R	R cuadrado	R cuadrado corregida	Error típ. de la estimación
1	0,471(a)	0,222	0,108	43,53659

**ANOVA(b)**

Modelo		Suma de cuadrados	gl	Media cuadrática	F	Sig.
1	Regresión	22.211,171	6	3.701,862	1,953	0,095(a)
	Residual	77.712,808	41	1.895,434		
	Total	99.923,979	47			

**Coefficientes(a)**

	Coefficientes no estandarizados		Coefficientes estandarizados	t	Sig.
	B	Error típ.	Beta	B	Error típ.
(Constante)	1854,983	1258,151		1,474	0,148
<b>GÉNERO: MOVIDA</b>	<b>29,828</b>	<b>16,091</b>	<b>0,296</b>	<b>1,792</b>	<b>0,051</b>
AÑO	-,896	0,634	-,199	-1,413	0,165
MADRID	12,229	14,180	0,134	,862	0,394
UNDERGROUND	-22,505	14,227	-,233	-1,582	0,121
FEMENINO	42,673	27,842	0,226	1,533	0,133
NO ESPAÑOL	0,910	32,338	0,004	0,028	0,978

TABLA 4. *Ranking mainstream*

Orden	Grupo-Disco (Canción)	50 discos <i>Rolling Stone</i>	200 canciones <i>Rolling Stone</i>	Totales
1	Radio Futura	47	43+30	120
2	Los Brincos	29	40+28+7	104
3	Joan Manuel Serrat	45	50	95
4	Camarón		47 + 45	92
5	Andrés Calamaro	48	38+3	89
6	El Último de la Fila	50	39	89
7	Nacha Pop	36	49	85
8	Burning	40	44	84
9	Joaquín Sabina	44	31	75
10	Gabinete Caligari	33	35	68
11	Los Canarios	22	46	68
12	Golpes Bajos	6	37+22	65
13	Alaska & Dinarama	34	27	61
14	Miguel Ríos	46	13	59
15	Extremoduro	39	20	59
16	Los Planetas	43	15	58
17	Loquillo	41	16	57
18	Leño	32	24	56
19	Los Rodríguez	26	29	55
20	Héroes del Silencio	49	4	53
21	Kiko Veneno	35	17	52
22	Los Bravos		48	48
23	Parálisis Permanente		42	42
24	Los Secretos	23	19	42
25	Bunbury	42		42
26	Alejandro Sanz	10	32	42
27	Paco de Lucía		41	41
28	Morente y Lagartija Nick	38		38
29	Quique González	37		37
30	Antonio Vega		36	36
31	Triana	28	6	34
32	Derribos Arias		34	34
33	Lone Star		33	33
34	Miguel Bosé	31		31
35	Vainica Doble		26	26



**TABLA 4.** *Ranking mainstream (Continuación)*

<b>Orden</b>	<b>Grupo-Disco (Canción)</b>	<b>50 discos Rolling Stone</b>	<b>200 canciones Rolling Stone</b>	<b>Totales</b>
36	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán		23 + 1	24
37	Surfin' Bichos	24		24
38	Alaska y los Pegamoides		14 + 10	24
39	Tequila	19		19
40	Albert Pla	18		18
41	Veneno		12	12
42	Pata Negra	5		5
43	Sisa			0
44	Pau Riba			0
45	Family			0
46	Paco Ibáñez			0
47	La Mode			0
48	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson			0
49	Solera			0
50	Moris			0

TABLA 5. *Ranking underground*

Orden	Grupo-Disco (Canción)	100 discos <i>rdl</i>	200 discos <i>efeeme</i>	Totales
1	Vainica Doble	47	45 + 31 + 12	135
2	Veneno	50	50	100
3	Joan Manuel Serrat	48	48	96
4	Radio Futura	38	36 + 18	92
5	Gabinete Caligari	31	47 + 20	92
6	Camarón	49	41	90
7	Pata Negra	44	46	90
8	Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán	40	49	89
9	Alaska y los Pegamoides	42	44	86
10	Alaska & Dinarama	46	32	78
11	Sisa	43	35	78
12	Pau Riba	37	38	75
13	Kiko Veneno	25	42	67
14	Loquillo	34	17 + 13	64
15	Triana	36	26	62
16	Family	35	27	62
17	Nacha Pop	13	43	56
18	Golpes Bajos	15	30 + 9	54
19	Paco Ibáñez	20	29	49
20	Morente y Lagartija Nick	45		45
21	Tequila	5	39	44
22	La Mode	18	24	42
23	Los Brincos	7	34	41
24	Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson	41		41
25	Solera		40	40
26	Albert Pla	39		39
27	Andrés Calamaro	30	8	38
28	Los Planetas	33	5	38
29	Parálisis Permanente		37	37
30	Burning	10	25	35
31	Moris		33	33
32	Surfin' Bichos	32		32
33	Paco de Lucía	27		27

**TABLA 5.** *Ranking underground (Continuación)*

Orden	Grupo-Disco (Canción)	100 discos <i>rdl</i>	200 discos <i>efeeme</i>	Totales
34	Los Rodríguez		22	22
35	Derribos Arias	22		22
36	Los Secretos		21	21
37	Los Bravos		6	6
38	El Último de la Fila		2	2
39	Joaquín Sabina		1	1
40	Los Canarios			0
41	Miguel Ríos			0
42	Extremoduro			0
43	Leño			0
44	Héroes del Silencio			0
45	Bunbury			0
46	Alejandro Sanz			0
47	Quique González			0
48	Antonio Vega			0
49	Lone Star			0
50	Miguel Bosé			0

**TABLA 6.** Encuesta «Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida», realizada por el diario *El País*

	<b>Extranjero</b>	<b>Hispanoamericano</b>
1	«Ne me quitte pas», Jacques Brel	
2	«God only knows», The Beach Boys	
3	«Help!», The Beatles	
4		«Como el agua», Camarón de la Isla
5		«Mediterráneo», Joan Manuel Serrat
6	«A hard day's night», The Beatles	
7	«There is a light that never goes out», The Smiths	
8	«A day in a life», The Beatles	
9	«Strawberry Fields Forever», The Beatles	
10		«La leyenda del tiempo», Camarón de la Isla
11	«Like A Rolling Stone», Bob Dylan	
12	«What s Going On?», Marvin Gaye	
13	«Twist And Shout», The Beatles	
14	«Smells Like Teen Spirit», Nirvana	
15		«Volver», Carlos Gardel
16	«A Change Is Gonna Come», Sam Cooke	
17	«California Dreamin'», The Mamas & The Papas	
18		«Ojalá», Silvio Rodríguez
19	«Cum On Feel The Noize», Slade	
20	«In my life», The Beatles	
21	«King Creole», Elvis Presley	
22	«Whole lotta love», Led Zeppelin	
23		«Malos tiempos para la lírica», Golpes Bajos
24	«Rain», The Beatles	
25	«Tumbling Dice», The Rolling Stones	
26	«Yesterday», The Beatles	
27		«Almoraima», Paco de Lucía
28	«Ballroom blitz», Sweet	
29		«La Estatua del jardín botánico», Radio Futura
30	«La Foule», Edith Piaf	
31		«Romance de burro El Palmo», Joan Manuel Serrat
32	«Space Oddity», David Bowie	
33	«Trouble», Elvis Presley	
34	«Blowin' in the wind», Bob Dylan	
35	«Don't Think Twice, It's Alright», Bob Dylan	
36		«Get On Your Knees», Los Canarios

**TABLA 6.** Encuesta «Cien músicos hispanoamericanos eligen las 100 canciones que cambiaron su vida», realizada por el diario El País (Continuación)

	<b>Extranjero</b>	<b>Hispanoamericano</b>
<b>37</b>	«I want you back», Jackson 5	
<b>38</b>	«Imagine», John Lennon	
<b>39</b>		«Laura va», Luis Alberto Spinetta
<b>40</b>	«Spanish Stroll», Mink DeVille	
<b>41</b>		«Black Is Black», Los Bravos
<b>42</b>	«Free Bird», Lynyrd Skynyrd	
<b>43</b>		«Lo bueno y lo malo», Ray Heredia
<b>44</b>	«Sleep Walk», Santo & Johnny	
<b>45</b>	«Strangers In the Night», Frank Sinatra	
<b>46</b>		«Suspiros de España», Concha Piquer
<b>47</b>	«Bridge Over Troubled Water», Simon & Garfunkel	
<b>48</b>	«Creep», Radiohead	
<b>49</b>		«El sitio de mi recreo», Antonio Vega
<b>50</b>		«Escuela de calor», Radio Futura
<b>Total</b>	<b>34</b>	<b>16</b>

**TABLA 7.** *Los 100 mejores discos españoles del siglo XX, revista Rockdelux*

1. *Veneno*, Veneno
2. *La leyenda del tiempo*, Camarón
3. *Mediterráneo*, Serrat
4. *Heliotropo*, Vainica Doble
5. *Deseo carnal*, Alaska y Dinarama
6. *Omega*, Morente & Lagartija Nick
7. *Blues de la frontera*, Pata Negra
8. *Qualsevol nit pot sortir el sol*, Sisa
9. *Grandes éxitos*, Alaska y los Pegamoides
10. *Songhai*, Ketama / Toumani Diabate / Danny Thompson
11. *Señora azul* - Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán
12. *No sólo de rumba vive el hombre*, Albert Pla
13. *La ley del desierto / La ley del mar*, Radio Futura
14. *Dioptría 1 y 2*, Pau Riba
15. *El patio*, Triana
16. *Un soplo en el corazón*, Family
17. *El ritmo del garage*, Loquillo y Trogloditas
18. *Una semana en el motor de un autobús*, Los Planetas
19. *Hermanos carnales*, Surfin' Bichos
20. *Cuatro Rosas*, Gabinete Caligari
21. *Honestidad Brutal*, Andrés Calamaro
22. *Nuevo día*, Lole y Manuel
23. *Viatge a Ítaca*, Lluís Llach
24. *Fuente y caudal*, Paco de Lucía
25. *Alenar*, Maria del Mar Bonet
26. *Échate un cantecito*, Kiko Veneno
27. *Lujo ibérico*, Mala Rodríguez
28. *Encuentros*, Orquesta Andalusí de Tánger & Juan Peña Lebrijano
29. *En la guía, en el listín*, Derribos Arias
30. *Borreroak baditu milaka aurpegi*, Negu Gorriak
31. *En el Olympia*, Paco Ibáñez
32. *Vanguardia y pureza del flamenco*, Smash/Agujetas con Manolo Sanlúcar
33. *El eterno femenino*, La Mode
34. *Poco ruido y mucho duende*, Manzanita
35. *Bat hiru*, Mikel Laboa
36. *A Santa Compañía*, Golpes Bajos
37. *El acero del partido/Héroe del trabajo*, Esplendor geométrico
38. *Nacha Pop*, Nacha Pop
39. *Quien no corre, vuela*, Ray Heredia
40. *4.02.42*, Ovidi Montllor
41. *El fin de la década*, Burning
42. *Cecilia 2*, Cecilia
43. *Ilegales*, Ilegales
44. *Los Brincos*, Los Brincos
45. *A Víctor Jara*, Raimon
46. *Rock and roll*, Tequila
47. *Bambino y su combo flamenco*, Bambino
48. *Una temporada en el infierno*, Fangoria
49. *Música dispersa*, Música dispersa
50. *Gipsy rock*, Las Grecas

**TABLA 8.** *Los 200 mejores discos del pop español, revista Efeeme*

- 
1. Kiko Veneno (*Veneno*)
  2. Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán (*Señora Azul*)
  3. Joan Manuel Serrat (*Mediterráneo*)
  4. Gabinete Caligari (*Cuatro rosas*)
  5. Pata Negra (*Blues de la frontera*)
  6. Vainica Doble (*Heliotropo*)
  7. Alaska y Los Pegamoides (*Grandes éxitos*)
  8. Nacha Pop (*Nacha Pop*)
  9. Kiko Veneno (*Échate un cantecito*)
  10. Camarón (*La leyenda del tiempo*)
  11. Solera (*Solera*)
  12. Tequila (*Rock and roll*)
  13. Pau Riba (*Dioptría*)
  14. Parálisis Permanente (*El acto*)
  15. Radio Futura (*De un país en llamas*)
  16. Sisa (*Qualsevol nit pot sortir el Sol*)
  17. Los Brincos (*Los Brincos II*)
  18. Moris (*Fiebre de vivir*)
  19. Alaska y Dinarama (*Deseo carnal*)
  20. Vainica Doble (*Vainica Doble*)
  21. Golpes Bajos (*Golpes Bajos*)
  22. Paco Ibáñez (*Paco Ibáñez en el Olympia*)
  23. Los Coyotes (*Mujer y sentimiento*)
  24. Family (*Un soplo en el corazón*)
  25. Triana (*El patio*)
  26. Burning (*El fin de la década*)
  27. La Mode (*El eterno femenino*)
  28. Los Salvajes (*Lo mejor de Los Salvajes*)
  29. Los Rodríguez (*Sin documentos*)
  30. Los Secretos (*Los Secretos*)
  31. Gabinete Caligari (*Camino Soria*)
  32. Siniestro Total (*¿Cuándo se come aquí?*)
  33. Radio Futura (*La ley del desierto/La ley del mar*)
  34. Loquillo (*Los tiempos están cambiando*)
  35. Cecilia (*Cecilia 2*)
  36. Ramoncín (*Arañando la ciudad*)
  37. Pic-Nic (*Pic-Nic*)
  38. Loquillo y Trogloditas (*Ritmo del garaje*)
  39. Vainica Doble (*Taquicardia*)
  40. La Buena Vida (*Soidemersol*)
  41. Remigi palmero (*Humitat relativa*)
  42. Golpes Bajos (*A santa compañía*)
  43. Andrés Calamaro (*Honestidad brutal*)
  44. Barrabás (*Barrabás*)
  45. Los Bravos (*Los Bravos*)
  46. Los Planetas (*Super 8*)
  47. Gato Pérez (*Romesco*)
  48. Los Sirex (*Todas sus grabaciones en discos vergara*)
  49. El Último de la Fila (*Cuando la pobreza entra por la puerta el amor salta por la ventana*)
  50. Joaquín Sabina (*19 días y 500 noches*)
-

**TABLA 9.** *Las 200 mejores canciones del pop-rock español, revista Rolling Stone*

1. «Mediterráneo» – Joan Manuel Serrat.
2. «Chica de ayer» – Nacha Pop.
3. «Black Is Black» – Los Bravos.
4. «La leyenda del tiempo» – Camarón.
5. «Get On Your Knees» – Los Canarios.
6. «Volando voy» – Camarón.
7. «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?» – Burning.
8. «Escuela de calor» – Radio Futura.
9. «Autosuficiencia» – Parálisis Permanente.
10. «Entre dos aguas» – Paco de Lucía.
11. «Mejor» – Los Brincos.
12. «Insurrección» – El Último de la Fila.
13. «Flaca» - Andrés Calamaro.
14. «No mires a los ojos de la gente» – Golpes Bajos.
15. «El sitio de mi recreo» – Antonio Vega.
16. «Cuatro rosas» – Gabinete Caligari.
17. «Branquias bajo el agua» – Derribos Arias.
18. «Mi calle» – Lone Star.
19. «Corazón partío» – Alejandro Sanz.
20. «19 días y 500 noches» – Joaquín Sabina.
21. «La estatua del jardín botánico» – Radio Futura.
22. «Sin documentos» – Los Rodríguez.
23. «Nadie te quiere ya» – Los Brincos.
24. «Ni tú ni nadie» – Alaska y Dinarama.
25. «Habanera del primer amor» – Vainica Doble.
26. «Te estoy amando locamente» – Las Grecas.
27. «Maneras de vivir» – Leño.
28. «Señora azul» – Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán.
29. «Malos tiempos para la lírica» – Golpes Bajos.
30. «Para ti» – Paraíso.
31. «So payaso» – Extremoduro.
32. «Déjame» – Los Secretos.
33. «Fríó» – Alarma.
34. «Echo de menos» – Kiko Veneno.
35. «Cadillac solitario» – Loquillo y Trogloditas.
36. «Un buen día» – Los Planetas.
37. «El hospital» – Alaska y los Pegamoides.
38. «Santa Lucía» – Miguel Ríos.
39. «Los delincuentes» – Veneno.
40. «Los rockeros van al infierno» – Barón Rojo.
41. «Bailando» – Alaska y los Pegamoides.
42. «No me importa nada» – Luz.
43. «¿Por qué te vas?» – Jeannette.
44. «Flamenco» – Los Brincos.
45. «El lago» – Triana.
46. «Libre» – Nino Bravo.
47. «Entre dos tierras» – Héroes del Silencio.
48. «Estadio Azteca» – Andrés Calamaro.
49. «Hoy no me puedo levantar» – Mecano.
50. «Solo pienso en ti» – Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán.



**TABLA 10.** *Los 50 mejores discos de la historia del rock español, revista Rolling Stone*

1. El Último de la Fila – *Enemigos de lo ajeno.*
2. Héroes del Silencio – *Senderos de traición.*
3. Andrés Calamaro – *Honestidad Brutal.*
4. Radio Futura – *La canción de Juan Perro.*
5. Miguel Ríos – *Rock & Ríos.*
6. Joan Manuel Serrat – *Mediterráneo.*
7. Joaquín Sabina – *19 días y 500 noches.*
8. Los Planetas – *Una semana en el motor de un autobús.*
9. Bunbury – *Flamingos.*
10. Loquillo – *Balmoral.*
11. Burning – *Madrid.*
12. Extremoduro – *Agila.*
13. Morente y Lagartija Nick – *Omega.*
14. Quique González – *Avería y Redención # 7.*
15. Nacha Pop – *Nacha Pop.*
16. Kiko Veneno – *Échate un cantecito.*
17. Alaska & Dinarama – *Deseo Carnal.*
18. Gabinete Caligari – *Cuatro rosas.*
19. Leño – *Corre, corre.*
20. Miguel Bosé – *Bandido.*
21. Pereza – *Animales.*
22. Los Brincos – *Contrabando.*
23. Triana – *El Patio.*
24. Amaral – *Estrella de mar.*
25. Los Rodríguez – *Sin documentos.*
26. Fito & Fitipaldis – *Lo más lejos a tu lado.*
27. Surfín Bichos – *Hermanos carnales.*
28. Los Secretos – *Adiós tristeza.*
29. Los Canarios – *Ciclos.*
30. Mecano – *Entre el cielo y el suelo.*
31. Los Ronaldos – *Saca la lengua.*
32. Tequila - *Rock and roll.*
33. Albert Pla – *No sólo de rumba vive el hombre.*
34. Asfalto – *Más que una intención.*
35. Duncan Dhu – *Autobiografía.*
36. 091 – *Tormentas imaginarias.*
37. Piratas – *Ultrasónica.*
38. Christina Rosenvinge – *Tu labio superior.*
39. Jorge Drexler – *12 segundos de oscuridad.*
40. La Cebra Mecánica – *Vestidos de domingo.*
41. Alejandro Sanz – *Más.*
42. Ramoncín – *Barriobajero.*
43. Nacho Vegas – *Actos inexplicables.*
44. Deluxe – *Fin de un viaje infinito.*
45. Golpes Bajos – *A Santa Compañía.*
46. Pata Negra – *Blues de la frontera.*
47. Estopa – *Estopa.*
48. Los Enemigos – *La vida mata.*
49. M Clan – *Memorias de un espantapájaros.*
50. Vetusta Morla – *Un día en el mundo.*

