



ESTUDIOS LITERARIOS

**BOCAMINA: CARPETA INTERARTÍSTICA. *UT PICTURA* DE AURELIO TENO,
POESIS DE A. LÓPEZ ANDRADA***

*BOCAMINA: INTER-ARTISTIC FOLDER. *UT PICTURA* DE AURELIO TENO,
POESIS DE A. LÓPEZ ANDRADA*

BLAS SÁNCHEZ DUEÑAS

Universidad de Córdoba

lh2sadub@uco.es

ORCID: 0000-0002-7085-6045

Recibido: 21-01-2021

Aceptado: 09-03-2021

RESUMEN

Con el título *Bocamina* se ejecutó un proyecto interartístico en el que se fusionó la alquimia de arte pictórico de Aurelio Teno con la palabra trascendida de la poesía de Alejandro López Andrada. La presente investigación se centra en el análisis de las claves de la simbiosis entre ambas propuestas interdiscursivas con el fin de desentrañar sus parámetros estéticos, estudiar sus principales rasgos pictóricos y literarios y descifrar los referentes técnicos, temáticos y formales exhibidos en el cuerpo de esta pieza artística.

Palabras clave: pintura, poesía, Aurelio Teno, Alejandro López Andrada, interdiscursividad.

ABSTRACT

Under the title *Bocamina*, an inter-artistic project was carried out in which Aurelio Teno's pictorial alchemy was merged with the transcended word in Alejandro López Andrada's poetry. Our research focuses on the analysis of the keys to the symbiosis between both interdiscursive proposals in order to unravel their aesthetic parameters, study their main pictorial and literary features and decipher the technical, thematic and formal references displayed in the body of this artistic piece.

Keywords: painting, poetry, Aurelio Teno, Alejandro López Andrada, interdiscursiveness.

* Este trabajo está vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)" financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades- Agencia Estatal de Investigación/ FFL2017-84759-P.

1. INTROITO

Dilatadas en el tiempo, teorizadas y trasmutadas en una inextricable sucesión diacrónica desde heterogéneas posiciones doctrinales e ideológicas y con espaciosos debates críticos en sus alcances hermenéuticos y epistemológicos han sido formuladas las dialécticas que han tratado de profundizar en los mecanismos configuradores de los encabalgamientos, semejanzas y disimilitudes entre los códigos pictóricos y literarios. Diversas perspectivas y planteamientos han tratado de explicar las interacciones entre el arte de lo decible y el de lo visible desde el primitivo tópico horaciano *ut pictura poesis* de su *Epístola a los Pisones*, con el precedente de Simónides de Ceos, hasta las propuestas posmodernas de A. García Berrio y T. Hernández Fernández invirtiendo el lema con su formulación *Ut poesis pictura* (1988) pasando por las clásicas teorizaciones sobre las raíces del arte y de la estética de Lessing y Kant hasta llegar a razonamientos como los de la semiología del arte con base lingüística de O. Calabrese (1980; 1985) y J. A. Hernández Guerrero (1990).

Los discursos historiográficos que engarzan las artes de la palabra y de la imagen así como aquellos juegos carnavalescos que tratan de (des)cifrar las dimensiones, diálogos y niveles significativos de las interacciones tendidas entre las representaciones verbales y visuales han generado complejos debates acerca de reflexiones sobre “el problema de la referencialidad, de la relación entre realidad y representación, a partir de la cual se define la naturaleza y función de cada arte” (Monegal 2000: 10). En el conjunto de trasferencias, trasposiciones de significados o migraciones entre dialécticas que combinan ambos territorios han sido cardinales las aproximaciones fenomenológicas proyectadas a través del procedimiento retórico-discursivo o genérico de la *ekphrasis* entendido como espejo mediador que asocia, traduce, (re)interpreta o (re)genera percepciones en código gramatical o en palabras de Hefferman lleva a cabo la representación verbal de una representación visual (1993: 299).

No es este lugar para adentrarse en disquisiciones tendidas en el denso panorama de razonamientos vertidos sobre el concepto de la écfrasis. Baste tener presentes fundamentaciones críticas como las de M. Pfister (1985), W. J. T. Mitchell (1994), V. Robillard (1998), M. Krieger (2000), L. A. Pimentel (2003), M. Rifaterre (2000) y E. Giraldo (2007), entre otros, junto con el conjunto de nociones y categorías proporcionadas desde sus bases epistemológicas como marco crítico y metodológico desde el que proyectar exploraciones combinatorias entre las esferas de la palabra y los dominios de la imagen.

El proyecto interartístico titulado *Bocamina* se inserta en la tradición de los contenidos ecrásticos posmodernos con proyección hacia el siglo XXI al ofrecer en su organicidad discursiva doce láminas de Aurelio Teno (Minas de “El Soldado” (Villanueva del Duque), 1927 – Córdoba, 2013) acompañadas, revividas y recreadas líricamente por poemas de Alejandro López Andrada (Villanueva del Duque (Córdoba), 1957). Partiendo del arte pictórico de A. Teno como arbotante inicial, A. López

Andrada completa y desenvuelve los parámetros estéticos, simbólicos y exegeticos de las pinturas de Teno para manufacturar una construcción simbiótica que será objeto del presente análisis con el fin de desentrañar sus claves y paradigmas compositivos, examinar sus principales rasgos iconográficos y líricos y reflexionar sobre las interacciones entre sus referentes técnicos, temáticos y formales.

2. EL PROYECTO: TIPOLOGÍA ECFRÁSTICA, DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFERENCIALIDAD PARATEXTUAL

En función de la intencionalidad artística y/o estética, de las connotaciones impregnadas en la traslación de la imagen a la letra o del nivel de referencialidad existente entre los objetos artísticos imbricados se han desdoblado teorías y categorizaciones con el fin de deslindar las particularidades de la écfrasis y de sistematizarlas. Partiendo del principio clásico de la mimesis como eje vertebral de los vínculos entre mensajes de naturaleza icónica y lingüística, se ha glosado la écfrasis como fenómeno de interpretación (Rifaterre 2000), de traducción (Valdivia Baselli 2005; Giraldo 2015) y de intertextualidad o intermedialidad entre dos cuerpos artísticos (Pimentel 2003; Plaza Velasco 2018).

En esta situación de entrecruzamientos y continuidades se plantea, como reflexión previa, qué intención y qué tipo de correlación simbiótica están en la base de la empresa *Bocamina* en relación con la semiología de las artes plásticas y la historiografía comparada entre las manifestaciones visuales y las lingüísticas.

La propuesta de Teno-López Andrada no forma parte de un proyecto concebido al unísono con una confluencia ideológica y una complementariedad recíproca entre pintor y poeta. No se planteó como una aleación combinatoria a cuatro manos ideada bajo unos prismas de interacción y diálogo conjunta en unas estrictas coordenadas espacio-temporales y con una cosmología inicial de común acuerdo de ósmosis técnica, programática, estética y/o doctrinal. No hubo una reflexión previa bilateral en la que ambos artistas trabajaran al alimón sobre unos planteamientos fraguados en un escenario de pensamiento conjunto, de creación compartida y de diálogo coligado con el fondo de una intervención sincrónica que actuase como vasos comunicativos similares al trabajo *Testamento andaluz* (1985) que aunó la poesía de Antonio Gala, dibujos de Manuel Rivas y la música de Manolo Sanlúcar o en aquellos libros-almanaque, collages misceláneos a medio camino entre lo gráfico y lo literario, de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969) de Julio Cortázar y Julio Silva. Igualmente, se distancia de piezas como las reelaboraciones artísticas envueltas en subjetividades receptoras y proyecciones sentimentales de Manuel Machado en *Apolo. Teatro pictórico* (1911), Olvido García Valdés en *Exposición* (1990) o María Victoria Atencia en *Compás binario* (1984). Frente a aquellas propuestas, desde el punto de vista de su intencionalidad, concepción y correspondencia icónico-semántica, la obra de Teno y López Andrada se aproxima a las colaboraciones de Antonio

Gamoneda con Álvaro Delgado en *Eros y Thanatos* (2000) y con Bernardo Sanjurjo en *Más allá de la sombra* (2002) o la de Clara Janés con Eduardo Chillida en *La indetenible quietud* (2008).

En la rica casuística de grados y tendencias de la écfrasis, *Bocamina* se presenta como ensambladura en la que las pinturas de A. Teno antecedieron en el tiempo a la poesía de A. López Andrada alzándose como referentes seminales de la interacción. Tipológicamente, se configuran como écfrasis referenciales según A. Pimentel –el objeto descrito existe en la realidad- o modulaciones resultantes de la combinatoria de paradigmas ecfásticos miméticos -traducción real del objeto descriptivo- con otros de signo interpretativo –transcripción crítica e interpretativa- en nomenclatura de P. A. Agudelo (2011: 90) no exentas de figuraciones recreativas subjetivas –supeditada a los homenajes y efectos que las significaciones que las sujeciones intertextuales producen en el espectador-poeta-.

La codificación lingüística se subordina a lo icónico. Lo plástico adquiere valor determinante y primigenio por lo que la disposición orgánica textual orienta sus trazos hacia la prevalencia de lo pictórico para acentuarlo. No es baladí que lo gráfico ocupe las páginas nobles de la carpeta, las impares, sobre las que recae la mirada inicial y la atención preferente, reservándose las pares a las piezas líricas. Diacrónicamente, también es elocuente la prevalencia del arte visual de Teno sobre la materia textual de López Andrada. La docena de pinturas fueron manufacturadas entre 1991 y 1995 mientras que los poemas –a excepción de “El soldado” (1989)- fueron redactados poco antes de su publicación en 1997 para engrosar el fondo artístico del libro. Cuantitativamente, casi la mitad de las obras datan de 1991: *Cabra del Valle*, *Don Quijote cabalga sobre los Pedroches*, *Noche de Gatos*, *El Solda(d)o* y *Pájaros mágicos*. En 1992 se fecha *El grito* y, un año más tarde, *Águila vigilando el Valle* y *Caballo alado dentro de una urna*. *Guerrero Furtivo*, *Nacimiento del artista* y *Reino del búho* son de 1994, completándose el conjunto con la que da título a la obra, *Bocamina* (1995).

La carpeta, diseñada como legado recordatorio del homenaje rendido a A. Teno en 1997 con motivo del setenta aniversario de su nacimiento y con objeto de proyectar su producción artística hacia el siglo XXI¹, tiene como soporte primario la pintura de A. Teno sobre la que López Andrada, a modo de palimpsesto en segundo grado según terminología de G. Genette, proyecta su experiencia estética como espectador-recreador desenmascarando, desde su subjetividad, los haces y los en-

¹ Como testimonio paradigmático recuérdense sus exposiciones “Quijotes para la paz” que, entre 2003 y 2005, recorrieron varios territorios de la geografía española como Alcalá de Henares, Córdoba y Santa Cruz de Tenerife, las Edades de Teno (Sevilla, 2006) y el denominado *Año Teno* en 2014 en el que, en varios espacios de Córdoba, se sucedieron seis exposiciones representativas de toda su trayectoria artística abarcando pintura, maquetas de monumentos, obra sacra, Quijotes, litografías y grabados, esculturas y muestras de algunas de sus series más significativas como las taumaquias, las águilas, los búhos y las princesas.

veses de las imágenes, lo silenciado por la pintura o lo que se oculta pero parece conjeturarse, en suma, revelando su enfoque sobre las dimensiones recónditas que gravitan ausentes sobre los lienzos.

Lo iconográfico actúa como base semiótica de la emoción, del pensamiento y de la impresión estimuladas en el arte lírico del poeta vallesano. Es el arte de lo pictórico el que mueve al poeta a trasladar las evocaciones abrigadas desde lo plástico a lo gramatical. Lo poético, desde su dimensión de recepción y (re)emisión de un nuevo significado artístico generado desde la otredad, adquiere una función subordinada pero ineluctable en la constitución de un nuevo sentido por medio de la resemantización artística, límite final de todo proceso significativo caracterizado por el hibridismo entre el arte de la percepción y el de la enunciación. Al aprehender y reelaborar, como receptor-intérprete el arte de Teno, López Andrada se incauta de las imágenes del pintor y desdobra el código iconográfico hacia los horizontes de la polisemia estético-connotativa del lenguaje literario. El poeta se erige en espectador pero también en (re)creador con la finalidad de, a través de la ficción lírica, extraer, traducir y rediseñar la obra plástica con su medio expresivo a partir del conocimiento personal que el poeta tiene del pintor, de una sensibilidad artística compartida desde ciertas perspectivas y de la emoción que una tierra y un paisaje común que alentó a ambos. En función del estímulo plástico, el escritor aguja su mirada y fundamenta su cosmografía lírica sobre la base del objeto artístico preexistente para sentirlo, (re)codificarlo, (re)vivirlo y (re)semantizarlo, y acceder, como diría María Zambrano, a la revelación entendida como desvelamiento del misterio que encierra la realidad, de lo sagrado escondido (Zambrano 2012).

Arte y literatura se funden en una propuesta cuyo diseño y edición ponen de manifiesto el deseo de ofrecer un producto cuidado y depurado desde el punto de vista técnico, compositivo y estructural. Con el mecenazgo del ayuntamiento de Pozoblanco y de la Diputación de Córdoba e impresa en los talleres de Artes gráficas 96, S. L. de Lucena con un diseño de Axxxial Comunicación, S.L., la pieza pretende distanciarse de cualquier publicación comercial al uso. Con una tirada de mil ejemplares en edición no venal, el trabajo se aleja de las técnicas habituales de la impresión gráfica aún para productos singulares como los pictóricos. Con objeto de buscar diferenciación y de proponer un valor artístico añadido en su configuración estructural, evita la encuadernación tradicional sobre la base de la técnica del colado o del cosido en lomo para apostar por un procedimiento de cartapacio libre y sin fijaciones invariables. Estas ausencias permiten que los receptores puedan regocijarse con cada una de las impresiones y de los textos líricos en libertad además de facultar la extracción y contemplación de cada lámina y/o poema de manera autónoma o combinada. El continente está manufacturado por una cubierta y una contracubierta de tapa dura con cuatro pequeños orificios circulares situados a un centímetro del lomo y del canto y a once del margen superior e inferior de la portada y

contraportada a través de los que pasan dos cintas negras que operan como instrumentos de atadura de la carpeta.

En su interior, se prescinde de hoja de cortesía y de la acostumbrada mención de derechos editoriales o de créditos bibliográficos. Una amplia cartulina con brillo de 62 cm x 40 cm opera, a la vez, como portaláminas en cuya morfología interna se abriga el material gráfico y lírico y como portada interior, aunque con sustantivas diferencias a las empresas literarias tradicionales como se escrutará *ut infra*. Si el continente aspira a desligarse de cuidados editoriales tradicionales, el contenido se concibe como objeto artístico en sí mismo por su disposición orgánica, diseño constructivo y organización interna advertidas anticipadamente en la falta de índice o de cualquier tipo de numeración que legitime su ordenación intestina o certifique su disposición estructural correcta².

Siguiendo una secuencia alterna, las láminas de A. Tenó atesoran sus expresivas, ricas y variadas gamas cromáticas y universos telúricos y emblemáticos característicos no exentos de abstracciones sobre cartulina verjurada mientras que, en el margen izquierdo de la visión, los poemas se prensan sobre papel cartulina impresa en marrón. Revelando el título de cada imagen, las piezas líricas acentúan sus encabezamientos centrándolos en su parte superior sobre un rectángulo gris en el que contrasta el vaciado de las grafías del título. Asimismo, se ennoblece el cuerpo textual literario al realizarse con un considerable tamaño de letra en tipografía *arsis std regular* y estamparse sobre tres gamas matizadas de negro sin que, aparentemente, esta perceptible degradación o juego cromático vacilante con el negro aporte información semiótica o simbólica inteligible.

En manifestaciones artísticas de carácter híbrido y aleatorio hermanadas por la retórica de lo efrástico, el título, así como sus dispositivos paratextuales representan un primer basamento pragmático esencial en la caracterización y exégesis elementales del proyecto. El título, *Bocamina*, evidencia una manifiesta función simbólica y referencial esencial en la trayectoria personal y creativa de A. Tenó. El artista, nacido circunstancialmente en el pequeño poblado minero de las Minas de "El Soldado", aunque inmediatamente fuera reasentado en El Viso primero y Córdoba poco después para ingresar en su Escuela de Artes y Oficios (1939-1943), acredita su apego a las raíces, su enraizamiento con el latido esencial de la madre tierra, su engarce con las entrañas de todo lo ignoto y de lo esotérico que habita en la corteza del subsuelo con sus connotaciones espectrales, míticas y simbólicas. El paisaje existencial e identitario de la niñez -recuperado al final de su itinerario histórico particular cuando se instaló en el Monasterio de Pedrique (Pozoblanco) en 1988- y el contexto del territorio geográfico natural y recóndito de la infancia nunca se desligó del alma del artista, antes bien, ejerció

² Producto de la falta de cualquier indicador numérico o marcador con el que identificar los textos o pinturas objeto de comentario, se aludirá a ellos por el título de los poemas al entenderse como los referentes más oportunos para realizar la citación textual.

como ascendente indispensable en la configuración de su cosmogonía y personalidad creadora:

Aurelio Teno [...] no pudo nacer en otro lugar que no fuese esta zona del Valle de los Pedroches, que es meseta serrana y mansión poética de granito, selva vetusta de la encina y urna oscura de mineral argénteo. Y a causa de eso que llamamos “influencia telúrica” [...] la obra escultórica de Teno llegaría a ser perfecta integración de la geología en el arte, insuperable simbiosis de minerales y metales, pues no en balde el artista nació en la boca de una mina y le pusieron sus padres de nombre Aurelio, a manera de extraña premonición, puesto que quiere decir “envuelto en oro”, según afirman los alquimistas. Influencia telúrica que se manifiesta también en la preferencia que Aurelio Teno tiene por el arte zoomorfo, [...] –impresionantes machos cabríos y misteriosos mochuelos, por ejemplo, hechos con cuerpos de metales, cuarzo y piedras-, pues no en vano esta mágica tierra de los Pedroches es pródiga en estas y otras especies animales (Zueras 1988: 17).

El significante semántico del título se asienta como espacio alegórico y trascendente según él mismo ha revelado y López Andrada enfatiza: “He aquí la puerta amarga/ y oscurísima/ que conduce a los paisajes de la galena”. No en vano en la cita que abrocha el conjunto de referentes del peritexto autorial de la portada, A. Teno concibe esta obra como “ofrenda a la tierra que me vio nacer la bocamina”. La bocamina personifica una puerta, una oquedad, un ámbito fronterizo entre dos planos dialécticos: el de la luz frente a las sombras, el de lo exterior, visible y manifiesto frente a lo interior, imaginario y subrepticio, el del conocimiento de lo real frente a la ignorancia de lo incierto. La embocadura de la mina encarna un umbral que invita a penetrar hacia escenarios inciertos y nebulosos: el de las insondables profundidades de la tierra, el de las incertidumbres, el de la dureza geológica y la profundidad abisal. Implica una transición hacia otra realidad hermética a la vez que una vía de acceso a lo siniestro y a las amenazas de las fantasmagorías del inframundo. Al cruzar la bocamina, se transita hacia las geografías de los abismos subterráneos; se peregrina hacia una geodesia donde lo normal es la presencia de lo extraño, de aquello que Freud llamaba «das unheimliche», es decir, de lo ominoso e inquietante como feudo de las sombras, de las tinieblas y de la tenebrosidad. La bocamina actúa como vaso comunicante desde el silencio a la voz, desde la oscuridad a la contemplación, desde lo misterioso e irracional hacia lo patente y material difuminando las zonas de certidumbre de lo real.

El arte plástico de A. Teno encontró en esta particular *Bocamina* su personal espacio de traslación desde el oscuro crisol de las profundidades del abismo interior anímico y orgánico, habitado por informes cuerpos, formas telúricas apenas vislumbradas, espectros indefinidos, enteleguías inefables y materialidades imprecisas, hacia la luz de iluminación creadora y la llama de la inspiración capaz de materializar artísticamente los espíritus, incorporalidades y sombras ocultos en las

regiones de lo etéreo. El arte brota como resultado final de aprehender y ahorrar realidades y dimensiones agazapas en las galerías subterráneas de las minas y del alma que lo vieron nacer, en regiones inaccesibles para el ser humano salvo para el artista, para el creador, que encuentra en el poder del arte pictórico revelado el cauce para adentrarse en túneles impenetrables y descifrar sus enigmas figurativos. Como expuso M. Zambrano (1990: 39): “Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre... Allá en los profundos, en los inferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo”. El peregrinaje creador alrededor de la bocamina halla en el fuego iluminador y destructor del interior de la mina, en sus palpitaciones arcanas, el vehículo por medio del que facilitar la extracción de las formas, ideas y sustancias soterradas en las herrumbrosas galerías intestinas que serán trascendidas desde las dimensiones de lo inefable hasta su representación gráfica en esta empresa interdiscursiva.

Cinco componentes paratextuales, manufacturados con tinta china, plumilla y pincel, encabezan lo que en una obra convencional constituiría la portada del libro erigiéndose en elementos presignificativos para su poética. Además de la revelación inicial escrita de puño y letra por A. Teno en la que se consagra el trabajo como ofrenda al espacio mágico de la tierra umbilical, bajo el título, abocetado en mayúscula con trazos recios, y encima de la identificación autorial, se emplaza un paratexto icónico en lo que parece ser una aguada elaborada en 1995 que representa la figura de un búho, ave de anchas connotaciones alegóricas, guardián de la noche, vigilante sagrado y vidente nocturno, símbolo de la sabiduría y de la clarividencia pero, a la vez, de lo misterioso y del inframundo como luego recrea López Andrada en un poema inspirado en *Reino del búho*: “Las estrellas en sus ojos/ derramaban fluorescentes/ saetas de mercurio. [...] Brujo oscuro con alas de caolín”. Como emblema mítico, conecta el mundo físico con el espiritual, lo tangible con lo etéreo, añadiendo a su agudeza intuitiva y su capacidad de observación, sus vínculos con lo telúrico, la muerte y la destrucción. Con la incorporación de esta sencilla ilustración se refuerza el carácter metafórico e híbrido de la obra, la aleación de lo iconográfico con lo lingüístico, resultado de un eficaz engarzamiento entre significantes y significados diestramente entrelazados no solo con su título sino también con el fondo simbólico y conceptual de la misma y con los fundamentos paradigmáticos del arte de A. Teno.

El conjunto paratextual se completa con una elocuente cita de *Descripción de la mentira* (1977) de Antonio Gamoneda alusiva a la “Bocamina”: “La tierra hirviendo... Una extracción/ de hombres hacia lugares fosforescentes, / hacia los lavaderos comunales, bajo/ el milano del amanecer”. Este paratexto remoja la carga alegórica y el fondo semiótico de la bocamina como singladura mítica -creadora y misteriosa, de iluminación y oscura tenebrosidad, de vértigo y miedo, espectral y quimérica, de expoliación y sugestión- a la vez que acentúa valores semánticos que insinúan sensaciones bizarras propias de la geodinámica de las profundidades de la tierra

concebida como infierno alucinógeno: “tierra hirviendo”, “lugares fosforescentes”, y reino de la noche, de la inmundicia y de la crudeza al consumarse la extracción de hombres cuando la luz comienza a someter a las sombras.

3. *UT PICTURA DE AURELIO TENO, POESIS DE A. LÓPEZ ANDRADA*

El catálogo pictórico permite perfilar algunos de los rasgos de la orografía estética y del desbordamiento plástico de una práctica artística que, persistentemente, trató de no sujetarse a las habituales taxonomías acreditadas. La muestra gráfica, eficazmente iluminada por las revelaciones y alcances significados por la lírica de López Andrada, posibilita adentrarse en la argamasa del sustrato de ambos creadores, en la ascendencia y trascendencia de sus orígenes, en el universo creativo que despidе el cuadro y aquello otro que lo circunda silente, ausente o invisible para el lector-espectador novicio y en la indagación de algunos de los cimientos, correlatos y referentes esenciales de sus industrias creadoras, aun conociendo que la iconoclastia de A. Teno suscita que sus manufacturas ofrezcan interpretaciones y paráfrasis heterogéneas según las direcciones técnicas practicadas y las propuestas artísticas ejecutadas.

Sobre las composiciones de Teno, el poder evocador y descriptivo de la lírica de López Andrada contribuye a aquilatar los motivos representados, a adentrarse en su mundo interior, en su intención y sus pensamientos, a penetrar en el fondo del alma del cuadro, a desvelar claves confidenciales reveladas por la pintura o por su ejecutor en el diálogo interartístico o a expresar las sensaciones vislumbradas desde la contemplación de un poeta que conoce al pintor y habita en el mismo ámbito geofísico que el del artista: el áspero y granítico Valle de los Pedroches poblado de encinares milenarios y seres humildes apegados a un horizonte perdido enmarcado en el corazón de Sierra Morena.

Ambos comparten las raíces de unos orígenes ligados al espacio telúrico y físico de Los Pedroches que los vio nacer y que impregnó los estigmas de una identidad ontológica, gnoseológica y etnográfica indisolublemente ligada al alma del territorio como ilustró Unamuno o al ruralismo mágico en términos de J. Pérez Azaustre. A pesar de la extensión contextual y temporal que separa sus nacimientos así como de la distancia que medra en sus geografías biográficas, formativas y culturales y en sus afinidades electivas, en sus universos creativos emergen, extrapolándose y yuxtaponiéndose, fuerzas, universos insólitos, códigos simbólicos y dimensiones poéticas de una cosmogonía cuyas esencias orgánicas y anímicas se enraízan con la naturaleza, la flora y la fauna, las influencias suprasensibles o la orografía humana y cultural que ahormaron sus comunes paisanajes incrustándose como matrices de su cosmovisión existencial y artística.

Si López Andrada (2001: 72) decía que “el misterio y la magia suelen brotar de lo perdido, de aquello que un día habitó en nuestro corazón y aún sigue perteneciéndonos en la distancia: un paisaje, una voz, un tono de luz, el vuelo de un ave,

el susurro del viento entre la rama de los árboles”; A. Teno ha confesado el impacto producido por el reencuentro con sus orígenes y el descubrimiento del ser profundo que habitaba el numen de la bocamina entendida como germen de las raíces plásticas de lo que él llamó “arte contacto”:

Un día me llega el reencuentro o la llamada de mis orígenes. Mi interior se llena de euforia y me lanzo de lleno a la creación de lo que más tarde llamaría Arte-contacto. Acumularía trozos de minerales y recibiría su llamada telúrica, su luz tenebrosa de lo más profundo de la tierra. Sentí de pronto la angustia de la cita con mis orígenes; desde ese momento empecé a formar parte del privilegio de sentir sus ocultos paisajes luminosos, sus vibraciones y sugerencias estéticas. Aparecerían águilas, mitad ángeles y mitad dioses, salidas de lo más profundo de la bocamina para realizar vuelos luminosos a los confines del cosmos; caballos míticos, voladores del tiempo y del espacio; cabezas de princesas arcaicas donde, de lo más profundo de su mente, surgen mensajes telúricos petrificados en la eternidad de la amargura del tiempo (Teno 1998: 8)³.

La galería iconográfica copiada ejemplifica algunos de los principales motivos, técnicas y sustratos artísticos de la irreductible personalidad y heterodoxia neovanguardista de A. Teno en su retorno definitivo al útero mágico y telúrico de los Pedroches en perfecta simbiosis con el resto de sus industrias manufacturadas, así como también de los procedimientos expresivos singularizadores de la lírica de López Andrada.

En los corredores de este espacio interartístico, elaborados mediante la modelación de una técnica pictórica mixta donde se concilian acrílicos, óleos y lápiz de color valiéndose de pinceles, espátulas y otros instrumentos y materiales pictóricos, se pueden admirar muestras de la zoología única y distintiva que personalizan el arte de Teno: águilas (*Bocamina* y *Águila vigilando el Valle*), búhos (*Reino del búho*), cabras (*Cabra del Valle*) y caballos (*Caballo alado dentro de una urna*) a los que se suman una singular atención a los gatos (*Noche de Gatos*) y un tributo a unos enigmáticos Pájaros mágicos, caterva de aves informes “que atraviesan la soledad del campo como espíritus”.

Nacimiento del artista y *El Solda(d)o* fraguan sendas intersecciones entre planos y perfiles de su biografía íntima y territorios de su intimidad sentimental a través de una evocación del yo en sus ligaduras natales y afectivas redimidas en las galerías de la memoria y su subsecuente proyección gráfica con una categórica fuerza expresiva y un eficaz poder de sugestión. Sobre el primero, López Andrada teje un poema circular centrado en la simbología del nombre del pintor, Aurelio, “envuelto en oro”, en la magia, lo áurico y el fulgor del artista alumbrado y en la escenografía prodigiosa que envolvió el nacimiento del aquel. Además de enfatizar su alumbramiento brotando desde las entrañas ígneas de la tierra según se auto-percibe

³ Este mismo texto con leves modificaciones es empleado a modo de prólogo en *Bocamina*.

A. Teno, López Andrada fija su verbo en el carácter luminoso de esta natividad a la vez que describe el espectáculo de la tramoya natural que la circundó: “Hacia las nubes/ como una orquesta sagrada/ van los pájaros preludiando/ la esbelta luz del tiempo. / Veo en los jardines libélulas, violetas/ perfumando la luz, pájaros verdes/ bebiéndose la tarde. En la agonía/ del horizonte se elevan las tormentas”. El poema se abrocha con una alusión de inspiración hernandiana a la madre: “Mágico niño, tu madre está sentada/ bajo un dintel de luna” y una referencia a su engarce con la extracción minera paterna esencial como ascendiente inspirador de su escultura-orfebrería: “Veo un minero que va llegando a ti, / va a tu regazo, / y graba un signo en tu frente: «Envuelto en oro»”.

Dos imágenes arman el cuerpo de la pintura “El soldado”. Sobre base de tonos negros, parduzcos y diluida gama de azules y verdes, el rostro de una expresionista figura humana ligeramente inclinado hacia la derecha en una mitad verde y la otra rojiza se eleva sobre un abstracto volumen que aparenta desfigurar torreones de construcciones mineras sobre fondo amarillento y ocre encabezado por el nombre propio de “El soldao”.

En los poemas, libres de ataduras formales, versuales o estróficas, lo inanimado adquiere cuerpo, vida, volúmenes. Lo poético humaniza el estatismo e inamovilidad de lo iconográfico. Las ficciones líricas del poeta, ansioso por (re) vivir y (re)crear las pinturas de su paisano, las dinamiza reanimando sus fondos para crear sugerencias sensoriales, proyectar vivencias personales suscitadas por la contemplación y significar emociones subjetivas emanadas desde la muestra plástica. “El soldado”, texto de mayor extensión de la muestra, ejemplifica un nutrido acopio de connotaciones, similares a las del resto de textos, en las que se conjuga lo denotativo y lógico de la pintura con el acondicionamiento literario-sentimental derivado de su metaforización lingüística. López Andrada se aleja de las modulaciones y técnicas de la descripción ecfrástica para delinear una elegía impresionista centrada en la retórica de las ruinas aleada con el mitologema de la mina. En su primera mitad, el poeta fija su óptica en el valor arqueológico de la extinción y la destrucción del poblado de “El soldao”. Semánticamente, ruinas, cenizas y silencio se elevan como contrafuertes esenciales de su umbral para hilvanar un contenido donde convergen la usura de la historia y la certificación de la devastación en un espacio desolado víctima del abandono donde tan solo el ecosistema, la vegetación y la fauna humanizados se resisten a que todo perezca definitivamente: “Pueblo alzado entre húmedas cenizas, / entre escorias sagradas. Los luceros/ todas las noches de otoño sangran luz/ y, entre tus ruinas, la derraman suavemente. / Nadie habrá visto jamás llover el sol tras las/ retamas, flotar los alcaudones [...] / en el lugar donde el silencio huele a piedra”.

La composición desplaza la materialización de un paisaje deshabitado hacia la evocación afectiva y sensorial (perfumes, ojos, sangre, aire, lluvia), hacia la

búsqueda de la humanidad existente en el envés de la devastación, mediante la reapropiación intimista de los sedimentos, “escorias sagradas”, e imágenes evanescentes del otrora paraje minero. López Andrada forja una estampa emotiva y sentimental que engasta vestigios arqueológicos devastados (palmeras corrompiéndose, sangre mineral, estatuas tendidas, paraíso de escombros, mineros [...] como sombras, almas sin descanso) con la subjetividad del componente romántico y patético que inspira forjado por la contemplación de las reliquias mineras que horadan el corazón de un poeta que, no obstante, se afana en sondear las palpitaciones legendarias encastradas entre las ruinas de “El soldado” y que, refractariamente, también podrían entrelazarse a la impronta afectiva revelada por A. Teno al construir este lienzo:

Desde hace tiempo en mi dolor creció el perfume de las palmeras corrompiéndose; más tarde llegó a mis ojos la sangre mineral de las estatuas tendidas sobre el léngamo. Busqué en la tarde leyendas, me acerqué a un paraíso de escombros. Los mineros cruzaban como sombras frente a mí, como almas sin descanso [...].

Aunque se echan en falta muestras de sus series tauromáquicas, eremitas y religiosas, entre otras, no falta su personal homenaje a uno de los iconos del arte expresionista: “El grito” de E. Munch, símbolo de la angustia y sufrimiento existencial del hombre moderno. Entendido el expresionismo como enjuiciamiento gráfico de los males de un mundo moderno despreciado a través de la deformación de lo real para reflejar el contenido subjetivo e infame del ser humano, los expresionistas se sirvieron de “la forma, de la apariencia externa del objeto, para poner de relieve la realidad interna del ser, o sea, la decadencia moral que ha producido la escisión espiritual” (Jerez-Farrán 1990: 571) con la intención de hacer visible la inmoralidad y la desfiguración del sujeto moderno y con objeto de corregir las debilidades del hombre y de la sociedad en el contexto finisecular (Jerez-Farrán 1990: 571).

Como los primeros expresionistas, A. Teno plasma en esta obra su inquietud existencial, su particular grito expresionista, para evidenciar la degeneración social, la angustia y soledad existencial y las desfiguraciones del ser humano contemporáneo por medio de la deformidad y exageración del referente figurativo. Los contornos sobre colores azulados degradados contrastan con tonos rojizos y óxidos que cercan la grotesca imagen central. Tinturas y formas se alean para acentuar la agonia de la expresividad plástica y los efectos de angustia, violencia y terror. En primer plano, ocupando el centro del soporte pictórico, encima de una figura monstruosa, deforme, estremecida y aterradora, se alzan dos expresivos puños cerrados alegoría

de la ira, la capitulación y el sufrimiento humano. Sobre la base de un enfermizo color amarillento, un rostro circular abre pavorosamente una boca desencajada y unos ojos desorbitados en lo que parece semejar la fisonomía de una imagen femenina, una “oscura mujer” a tenor de un lazo que parece guarnecer su cuello, aterrada y zaherida como metáfora del dolor existencial.

En franca conexión y complementariedad con buena parte de las construcciones de A. López Andrada brindadas en este volumen, en “Grito”, el poeta prescinde de la transcripción efrástica sustentada en la tautológica descripción lírica del motivo icónico, de sus líneas de fuga o connotaciones expresivas para proyectar su sensibilidad creativa y evocar, (re)creándola, la simbólica vida imaginaria oculta detrás del referente pictórico. El poema remarca la angustia y el dolor del ser humano a través de un código expresionista-existencial sustentado sobre una constelación semántica que delinea un dramático panorama vital: oscura mujer, alma de viento, enjambre de penas, puentes rotos, lentas colinas, insomnio, gemidos, hondo grito... Se eclipsa cualquier atisbo de esperanza sepultado por un perenne abatimiento. Una “oscura mujer” nacida en las venas azules de la tierra, en franca alegoría del espacio subterráneo de la mina, sufre el drama de la desaparición, de la pérdida irreparable, del llanto, de la desesperación y del gemido insomne, de la infructuosa espera perenne al tiempo que todo se extinguió: “Después creció/ y anduvo entre los puentes rotos, / sobre lentas colinas perfumadas de insomnio”. La figura plástica se convierte en icono de la soledad y la ira ontológica, en símbolo de una tierra madre que sufre al ver su sangre ser arrancada de la vida antes de tiempo en una letanía agónica motivada por la certeza de la desgracia y la incógnita de la desaparición. Se erige en emblema expresivo de un desarraigo y un tormento existencial cuyo espíritu, turbado por una perpetua alerta baldía, encuentra en un “hondo grito” la terapia primal para liberar el furor contenido y el indeleble sufrimiento de un ser agotado: “Elevó sus gemidos, / esperando al hermano, / esperando al marido, / esperando a sus padres. / Pero cansó su espíritu de esperar, y una noche derramó su hondo/ grito y enmudeció la tierra”.

Universal y diacrónica ha sido la atracción magnética que el Quijote ha representado para las manifestaciones artísticas. Si Manuel Vilas asentó una deformación grotesca del caballero cervantino y L. García Montero ha subvertido “el individualismo mesiánico de don Quijote para erigirse en portavoz de la ética cívica, la conciencia solidaria y los valores colectivos” (Bagué 2018: 275-276), para Teno, el personaje se alza como ingénito héroe posmoderno, un sueño triunfal hecho realidad. En palabras de C. Cordero (2017: 7): “Inventa un prototipo dotándolo de una nueva humanidad, dolorida, abierta y rota, con una estética que roza el esperpento combinando figuración y abstracción, siempre dinámica, salvando obstáculos en ascensión hasta el infinito como un canto a la libertad”.

Una tramoya cromática de apagados tintes rojizos, pardos y grisáceos, en cuya esquina superior derecha emerge una figuración enmascarada en lo que parece

ser una silueta cervantina que contrasta con el motivo central, contornea la desgarrada palidez pajiza del Caballero de la Triste Figura. Barbas desaliñadas, rostro desencajado y doliente y áurea bacía modelan una solitaria imagen expresionista de aura mítica y esperpéntica, inquietante y sobrecogedora, en sus delirios y combates entre la realidad y la imaginación. La prosopografía de Teno ilumina la faz desconsolada y deformada de un héroe escindido, el patetismo de una figura alienada que sucumbió ante el sufrimiento de la incompreensión. La pintura alumbra una deformación antiheroica, degradante y feísta, en la que se deja traslucir, más allá de la inhumanidad, de los delirios y los conflictos internos del héroe, el envilecimiento moral y la degradación de una humanidad representados en un rostro desfigurado, manifiesto reflejo de los miedos, instintos y conflictos que oculta.

Como en el resto de ejercicios líricos, el poeta prescinde de dialécticas prosopográficas o de flecos consustanciales a la intervención efrástica para proyectar su impresión filológica hacia lo silenciado por el cuadro. El rostro desfigurado del Quijote se erige en subterfugio desde el que ficcionalizar un imaginario diálogo entre Don Quijote y Sancho mientras cabalgan sobre los Pedroches. La puesta de sol con la que se cierra el poema funciona como alegoría de la extinción y desolación se ciernen sobre el mundo rural. La práctica de López Andrada, protector lírico del espacio telúrico del ruralismo mágico, conmueve al operar sobre una selección léxica (ruinas, heridas de universo, viento, ceniza, tristes tejados, mar viejo de encinas, granito sudado, tristeza, tierra sajada, desdichas) que acentúa la sensación de desaliento ante el proceso de degradación y decadencia que asolan los páramos de sus progenies agrarias y mineras. Lejos de cualquier reminiscencia del paisaje rural concebido como *locus amoenus*, como paraje apacible y remanso bucólico, el poeta aboceta un encuadre lírico tejido por la desgarradora melancolía de quien ve desmoronarse los espacios físicos y naturales habitados personalmente y labrados por los arduos trabajos de las gentes humildes de su paisanaje natal que moran en “casas de/ cal donde el viento y la ceniza/ esculpen tristes tejados”. En sus advertencias sobre estas tierras, Don Quijote apostrofa a Sancho sobre el sino desdichado de la geografía humana de este granítico valle cuajado de esfuerzo, desconsuelo y sufrimiento: “el pan de aquellas gentes/ que viven sobre el valle sabe a arcilla/ y a granito sudado y a tristeza”; una tierra humanizada pero herida en su matriz orgánica por las fatalidades y la extracción de su numen amniótico: “Mira los pozos, la herida de esta tierra/ sajada en minerales y en desdichas”, quedando, como telón de fondo, un paisaje asolado y herido que, cual quijote, cabalga hacia su extinción.

En suma, la plasmación de la agonía y del sufrimiento del rostro del Quijote es trasladado por la palabra a la expiación del espacio natural de los Pedroches para certificar la consumación dramática de unas heridas y una inexorable desolación abocadas a la muerte y al olvido.

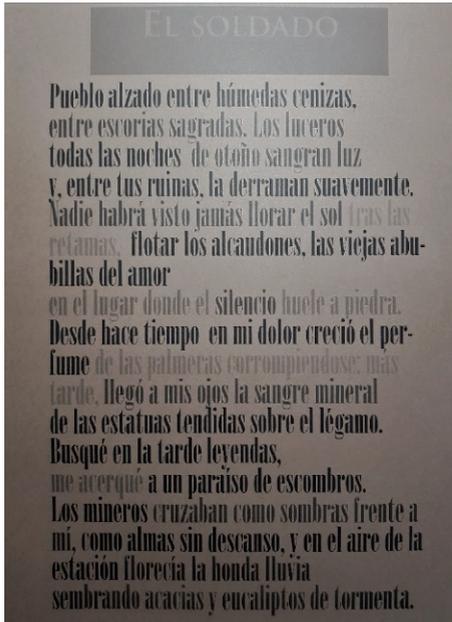


Figura 1. Reproducción del poema “El soldado”. Alejandro López Andrada.



Figura 2. Pintura “El Soldado”. Aurelio Teno.

5. LÍNEAS DE FUGA

Bocamina configura un diálogo interartístico de dos entidades discursivas en las que las pinturas de A. Teno actúan como sustrato referencial primigenio sobre el que se coligó el arte lírico López Andrada para matizarlas, (re)crearlas, (re)vivirlas y (re)significarlas.

A. Teno, artista de vigorosa fuerza expresiva y heterodoxa originalidad estética, ha sido considerado como uno de los creadores expresionistas más significativos del arte español contemporáneo. El muestrario iconográfico es significativo de la práctica experimental y extroversión anárquica del artista cordobés. Con una aguda intención desmitificadora gestada por una fuerza nacida del desasosiego del autor, de su inconformismo iconoclástico y de la convulsión telúrica y palpitante de la bocamina que impregnó su identidad existencial y artística, estas piezas ejemplifican acreditadas representaciones expresionistas características de su práctica creativa. Tanto en su característico bestiaro rapaz, onírico y rural como en las fisonomías humanas de esta carpeta, los trazos de realidad se desfiguran como se ensombrece lo material en las entrañas de la tierra; lo figurativo se envuelve bajo el halo de enigmáticas abstracciones que parecen descomponer el sustrato central y que robustecen el carácter telúrico de los motivos a la vez que amplían la tejedumbre semiótica y hermenéutica que inspira cada composición. Su ímpetu expresivo guarnecido de

fuerte dinamismo y plasticidad se refuerza en cada lámina con una amplia gama cromática elaborada sobre colores vibrantes y envolventes (rojizos, ocres, amarillentos, verdosos, azulados...) en función de la necesidad expresiva para acentuar la carga energética y el ritmo tenso, dinámico y dramático que rezuman los lienzos. Impregnadas de una fascinación trascendental, con mensajes puros y directos plasmados en el hondo y expresivo lenguaje pictórico expresionista, las pinturas, inquietantes y reveladoras, apelan a fuerzas telúricas y magnéticas en un ejercicio de revelación de los etéreos espíritus que pueblan el alma del artista cordobés.

El objeto pictórico se constituye como fuerza centrífuga para las construcciones líricas. López Andrada aleja sus versos de disertaciones prosopográficas y/o de reelaboraciones efrásticas que recrean lingüísticamente lo iconográfico. El poeta penetra en la cosmogonía psicológica y anímica que envuelve cada pintura para iluminar posibles connotaciones emanadas del fuero interno del creador. Los poemas prescinden de relaciones formales, comentarios cromáticos o técnicos o formulaciones del mirar-describir para convertirse en depositarios y refractarios de las emociones y sentimientos evocados a partir de las impresiones causadas por cada hito pictórico no exentos de sus consustanciales dimensiones metafóricas. El poeta se centra en la geometría humana y natural que conforma el espacio físico y alegórico de Los Pedroches para poblar sus estrofas con las humildes gentes valesanas, su flora y fauna, su crudeza meteorológica, las sombras y víctimas que habitan en sus espacios, su alquimia y sus misterios, su progresiva desolación y ruina, el sino crepuscular que lo cerca, las sensaciones de herrumbre y soledad únicamente alteradas por la majestuosidad y protección del águila, las dialécticas entre el universo perdido de la infancia y las sombras del presente... en una selección paradigmática que prefiere lo adusto, lo terruñero, el léxico sencillo, la sintaxis simple y la estimulación de sensaciones y de sentimientos ligados a las personales impresiones pictóricas.

A. Teno y A. López Andrada comparten un sustrato antropológico y etnográfico. Ambos han encontrado iluminación en el mismo espacio misterioso, mágico y telúrico de los Pedroches donde el contraste entre sus universos de la infancia con la desolación y drama contemporáneos se erige en motivo inspirador. Si A. Teno se reencontró con sus orígenes y sintió las palpitations de los paisajes incandescentes de las profundidades de la tierra enfrentándose a motivos y realidades del paisaje/paisanaje como proyección de sus inquietudes vitales y de sus emociones somáticas, en muchos casos proyección del abandono, del sufrimiento interior y de la tristeza que rezuman sus espíritus y creaciones, A. López Andrada devuelve las imágenes resemantizadas desde el artificio de la expresión lírica para poetizar las impresiones que le inspiran. En definitiva, *Bocamina* se construye como proyecto interdiscursivo en el que, significativamente, se entrelazan dos manifestaciones artísticas representativas de los estilos y modulaciones estéticas de dos creadores gestionados por el alma de la tierra que habitaron.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo, P. A. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria. *Lingüística y literatura*, 60, 75-92.
- Bagué Quilez, L. (2018). Lecturas del Quijote en la poesía española reciente: Yo recordé mi nombre en Barcelona. *Anales Cervantinos Vol. L*, 253-278. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2018.011>
- Calabrese, O. (Ed.) (1980). *Semiotica della pittura*. Il Saggiatore.
- (1985). *El lenguaje del arte*. Paidós.
- Cordero González, C. (2017). *Aurelio Teno en la memoria*. Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara”.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos.
- Giraldo, E. (2007). *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*. Comfama.
- (2015). Entrar en los cuadros. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama, *Revista Co-herencia*, 12(22), 201-226. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.12.22.9>
- Heffernan, J. (1993). *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago University Press.
- Hernández Guerrero, J. A. (1990). A modo de prólogo. En *Teoría del Arte y Teoría de la Literatura* (pp. 9-36). Universidad de Cádiz.
- Jerez-Farrán, C. (1990). El carácter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán. *Hispania*, 73(3), 568-576. <https://doi.org/10.2307/343935>
- Krieger, M. (2000). El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 139-160). Arco/ Libros.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Universidad de Chicago.
- López Andrada, A. (2001). *La luz del verdinal*. Arte Gráfico Vallesano.
- Monegal, A. (2000). Introducción. Diálogo y comparación entre las artes. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 9-24). Arco/ Libros.
- Pfister, M. (1985). Konzepte der Intertextualität. En Ulrich Broich (Ed.) *et al. Intertextualität* (pp. 1-30). Max Niemeyer Verlag. <https://doi.org/10.1515/9783111712420.1>
- Pimentel, L. A. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías*, 4, 205-2015.
- Plaza Velasco, M. (2018). Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en “Exposición” de Ulvido García Valdés. *ACTIO NOVA: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 29-64.
- Riffaterre, M. (2000). La ilusión de la écfrasis. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y Pintura* (pp. 161-186). Arco/Libros.
- Robillard, V. and Jongeneel, E. (1998). *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. VU University Press.
- (2011). En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual). En S. González Aktories e I. Artigas Albarelli (Eds.), *Entre artes: entre actos: écfrasis e intermedialidad* (pp. 27-50). UNAM.
- Teno, A. (1988). Magia y alquimia de Aurelio Teno. En *Exposición antológica A Teno* (p. 8). Diputación de Córdoba.
- Teno, A. y López Andrada, A. (1997). *Bocamina*. Ayto. de Pozoblanco y Diputación de Córdoba.

- Valdivia Baselli, A. (2005). Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde Museo interior de José Watanabe. *Ajos y Zafiros*, 7, 57-68.
- Zambrano, M. (1990). *Claros del bosque*. Seix Barral.
- (2012). *Algunos lugares de la pintura*. P. Chacón (Ed.). Eutelequia.
- Zueras, F. (1988). Aurelio Teno. Artista cordobés universal. En *Exposición antológica A Teno* (pp. 17-36). Diputación de Córdoba.