

EL PÁJARO DE BENIN

Vanguardias y Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico

Número 10

ISSN: 2530-9536

Centro: Facultad de Geografía e Historia



NÚMERO 10, 2024



NÚMERO 10

ISSN: 2530-9536

Grupo Vanguardias y Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico

HUM-1030

**Editorial Universidad de Sevilla
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte**

Dirección Postal:

C/María de Padilla s/n. C.P. 41004. Sevilla. España

Teléfono: 954 55 70 09

Copyright: Los Autores

Licencia

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución “Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional”. Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.



Sevilla 2024

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

Índice

Artículos

Carmen Puertas Santiago

Una vez oí contar una historia: el rock andaluz y la renovación de los lenguajes expresivos 3-54

Alicia Lucena Martínez.

Rock con raíces. Una aproximación a la revolución musical en la Andalucía del Tardofranquismo y la Transición 55-122

Alejandra González Bejarano

Del grafiti al Street Art. 123-141

Anaix Rieux García

La controversia en el Arte Contemporáneo 142-165

Rocío Calvo Lázaro

Susana Pérez, entre lo tangible y lo etéreo 166-187

Anexo patrimonial.

Adolfo Gandarillas Cordero

Arquitectura y ornato en las escaleras monumentales de Sevilla. El león como recurso de imagen y simbología. 188-235

Andrés Luque Teruel

Dos tintas para un mismo código. 236-280

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 10
DICIEMBRE DE 2024
ISSN 2530-9536
[pp. 3-54]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.01

UNA VEZ OÍ CONTAR UNA HISTORIA: EL ROCK ANDALUZ Y LA RENOVACIÓN DE LOS LENGUAJES EXPRESIVOS

I ONCE HEARD A STORY TOLD: ANDALUSIAN ROCK AND THE RENEWAL OF EXPRESSIVE LANGUAGES

Carmen Puertas Santiago
Autora independiente

Resumen

Este trabajo se acerca al estudio del rock andaluz desde una perspectiva multidimensional. En este sentido, el desarrollo y la línea argumental desde la que se aborda su comprensión señala la imbricación entre lo musical, lo sociocultural y lo histórico-artístico. Para localizar estas interrelaciones y profundizar en sus singularidades atiende, en primer lugar, a las diferentes formas de nombrar y significar los contenidos e implicaciones del término, así como las distintas aportaciones que desde el ámbito académico y científico han tomado al rock andaluz como objeto de interés para su análisis. Posteriormente, expone otros procesos socioculturales, sonoros y políticos, interactuantes entre sí, que dieron lugar a su gestación y desarrollo; en todo caso, íntimamente ligado a la renovación de los lenguajes expresivos. Entendiendo que, la renovación estético-artística y sonoro-musical contenidas y producidas en el rock andaluz, comprenden una pluralidad de influencias y singularidades que imposibilitan pensarlo como un hecho homogéneo o monolítico. Por último, emerge algunas de las continuidades

y resignificaciones más relevantes respecto a su tratamiento y consideración en la actualidad.

Palabras clave: Rock andaluz, Nuevos lenguajes expresivos, Intercambios sonoro-culturales, Renovación artística, Vanguardia musical, Transición Democrática.

Abstract

This work approaches the study of Andalusian rock from a multidimensional perspective. In this sense, the development and the line of argument from which its understanding is approached points out the interweaving between the musical, the sociocultural and the historical-artistic. In order to locate these interrelations and to deepen in its singularities, it attends, in the first place, to the different ways of naming and meaning the contents and implications of the term, as well as the different contributions that from the academic and scientific field have taken Andalusian rock as an object of interest for its analysis. Subsequently, it exposes other sociocultural, sonorous and political processes, interacting with each other, which gave rise to its gestation and development; in any case, intimately linked to the renovation of expressive languages. Understanding that the aesthetic-artistic and sonorous-musical renovation contained and produced in Andalusian rock includes a plurality of influences and singularities that make it impossible to think of it as a homogeneous or monolithic fact. Finally, it emerges some of the most relevant continuities and resignifications regarding its treatment and consideration at present.

Keywords: Andalusian Rock, New expressive languages, Sound-cultural exchanges, Artistic renovation, Musical avant-garde, Democratic Transition.

Introducción

Consideramos que abordar el estudio del rock andaluz contiene varias líneas de interés y de constancias empíricas que argumentan tanto sus relevancias como sus vigencias. En primer lugar, es destacable reseñar la constante proliferación de grupos musicales que bajo el amparo del rock andaluz desde los años setenta del pasado siglo hasta la actualidad siguen contando con un amplio número de seguidores, procurando en todo caso la presencia y la continuidad del fenómeno cuatro décadas después de su aparición. Un segundo aspecto contempla a su vez dos existencias complementarias que nos parecen reseñables; por un lado, pese a la relevancia y persistencia del rock andaluz resulta llamativa la escasez de trabajos académicos que se han ocupado de su estudio; por otro, y en relación

con este primero, la mayor parte de los análisis se centran en destacar cuestiones anecdóticas, biográficas o frecuentemente ligadas únicamente a lo musical. En este sentido, estos acercamientos no han considerado otras posibilidades para la comprensión, profundización y complejización del rock andaluz atendiendo a otras interrelaciones, procesos socioculturales y estético-artísticos que participan de su conformación como fenómeno multidimensional. Además de estas, una tercera línea argumentativa refiere a dos procesos de patrimonialización recientes e interconectados de forma que: primero, en el año 2016, la Junta de Andalucía inscribe mediante el Decreto 111/2016 de 14 de junio de 2016, que el rock andaluz, junto al flamenco y la copla, constituye uno de los “referentes culturales importantes de nuestro tiempo y que por su relevancia deben ser incluidos para su estudio, como elemento integrador de nuestro patrimonio cultural andaluz” (BOJA 28/7/2016: pp. 291). Segundo, y como implementación de la normativa anterior, el rock andaluz es integrado en el currículo educativo de la Enseñanza Secundaria Obligatoria de la Comunidad Andaluza. La configuración y aparición conjunta de estas argumentaciones y nuevos procesos pueden suscitar otras posibilidades analíticas que aborden su relevancia y complejidad.

I. “Rock andaluz” un término problemático

La asociación terminológica entre rock y Andalucía estaba ya presente desde la segunda mitad de los años cincuenta del pasado siglo XX, en orquestinas y agrupaciones musicales para el baile (García, 2017: 86-91), con figuras precursoras del rock and roll en el territorio español como Las Hermanas Alcaide y su “Sevillana Rock and Roll” [Hispanvox, 1958] o María de la Trinidad con “Rock and Roll del gitano” [Vinyl, 1962], ambas malagueñas (Vogel, 2017). Sin embargo, no es hasta finales de la década de 1970 cuando el término “rock andaluz” queda fijado de manera consensuada por la industria discográfica, la crítica musical y los medios de comunicación. Esta denominación era resultado de un proceso en el que muchas otras conceptualizaciones trataron de enunciarse en una articulación de la idea del “otro” y de lo “propio”, que se vio complejizado en el contexto sociopolítico de la Transición española y el proceso de configuración de las Autonomías en la citada década.

Uno de los autores que ha dedicado la mayor parte de sus escritos al rock andaluz, el periodista y crítico musical Luis Clemente Gavilán, define rock andaluz como: “*Un grupo de gente que ha aprendido a hacer música sin parecerse a nadie*” (Clemente, 2006: 3), enfatizando el aspecto de la creación no imitativa respecto al rock anglosajón y británico. Esto que señala el escritor no es una cuestión menor, ya que, gran parte de la crítica musical consideraba los inicios del rock en nuestro

territorio como un arte no emancipado del anglosajón, que se limitaba a imitar y/o a versionar, que cantaba en inglés y que seguía los mismos cánones expresivos de estilos foráneos. En este sentido, críticos como Diego Manrique o Jesús Ordovás manifestaban entonces que, para lograr esa emancipación, era necesario cantar en castellano y no “*en la lengua del imperio USA*” (Ordovás, 1976: 3).

Y es precisamente en esa idea de hacer un rock propio, no mimético del anglosajón, de donde parte la propuesta terminológica “rock con raíces” (1975-1979) enunciada por Gonzalo García-Pelayo, productor de gran parte de los discos de rock andaluz bajo el sello discográfico Movieplay en su serie Gong, y su hermano Javier, mánager de muchos de estos grupos. Ambos proponen y promocionan a través del citado sello esta formulación, demarcando así la conformación de un rock que comienza desde finales de 1960 a expresarse con carácter propio en los diferentes territorios de estado español, desde distintos sustratos sonoros y culturales. Caso del rock que se desarrolla en este momento en el territorio andaluz, en la zona catalano-levantina y en el norte peninsular. Sin embargo, esta denominación en la que el término “raíces” venía a englobar distintos lenguajes y particularidades, diluía a su vez el nombre propio de la expresión de cada territorio cultural, presentando un complejo encaje en su confluencia con el surgimiento de distintas reivindicaciones identitarias ligadas a la conformación de las Autonomías.

En el empeño por lograr una formulación más certera, tanto las casas discográficas como la prensa musical van a continuar proponiendo distintas asociaciones terminológicas entrañando consigo una reivindicación de los valores de autenticidad (García-Salueña, 2009), en una voluntad “*de hallar un producto que pudiera plantear unos principios estéticos diferenciales*” (García-Peinazo, 2019: 82). Esto procuró el surgimiento de en este momento de multitud de denominaciones que vuelven a emerger aspectos que ya habían aparecido con anterioridad como “rock gitano” o “flamenco-rock”, y otros como “rock afro-bético” o “rock árabe-andaluz”, que como apunta el profesor Diego García Peinazo “*articulan aspectos de etnicidad, valor, autenticidad, territorio y resignificación del patrimonio histórico y cultural*” (García, 2019: 75).

Hasta que, a finales de la década de 1970, coincidiendo con el lanzamiento del tercer LP de Triana *Sombra y Luz* (Gong-Movieplay, 1979), la crítica musical y los medios de comunicación hablan ya de manera unánime de “rock andaluz”, quedando establecida desde entonces esta formulación de manera definitiva, que aunaba lo propio y lo foráneo y que además venía a articular las tensiones simbólicas que se producen en el contexto de Transición, “*por su alta capacidad de articulación de imaginarios complementarios y contrapuestos sobre la idea de Andalucía y España,*

ante la falta de calado de las etiquetas rock español y rock nacional en la segunda mitad de los setenta” (García-Peinazo, 2019: 87-88). En esta denominación que finalmente venía a relacionar en su enunciado rock y Andalucía, se hace preciso aclarar que, ni el primer término refiere a un único lenguaje ni el segundo implica una única sonoridad, sino a la participación de distintos lenguajes derivados del rock anglosajón, fundamentalmente progresivo y sinfónico, así como del blues, el jazz o el folk, y por otro lado, a múltiples elementos autóctonos y propios del acervo sonoro-cultural de Andalucía, que transitarán desde la canción popular a la copla o al flamenco, siendo en todo caso, interpretado y manifestado de manera particular y con multitud de matices por cada grupo o artista, como veremos detenidamente en cada caso. Por tanto, en esta aproximación al término “rock andaluz” observamos que como fenómeno sociocultural ha ido resignificándose desde su surgimiento hasta la actualidad pasando por distintas denominaciones dotándose de múltiples sentidos que se expresan y relacionan con los planos sonoro-musical, artístico, estético, político, sociocultural, identitario y simbólico-patrimonial.

II. ¿Cuál es el Estado de la cuestión?

Los trabajos académicos que desde finales del siglo XX dedicaban de manera incipiente sus investigaciones al origen y desarrollo del rock en el marco estadounidense y británico, venían poco después a motivar el interés en analizar cómo éste era asimilado y resignificado de manera particular en los distintos entornos y culturas no anglófonas. Con ello se iniciaban los primeros estudios sobre su aplicación y desarrollo en España. Estas primeras investigaciones, enmarcadas en la primera década del siglo XXI, desde el campo de la sociología, la musicología y la comunicación, comienzan a abordar el desarrollo del rock en España, atendiendo a la cuestión del rock andaluz de manera muy somera sin profundizar aún en su complejidad y en ningún caso siendo objeto principal de estudio. No obstante, en tanto que suponen los primeros textos científicos que inician tal interés destacaremos sus aportaciones más relevantes.

Entre ellas, las del sociólogo Motti Regev, que, en un profundo análisis sobre el rock, observa cómo se produce la adaptación y asimilación de éste en distintas culturas y territorios alejados de sus sentidos y significados de origen, y que recoge en publicaciones como “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within¹. Donde aborda la asimilación del rock

1. REGEV, M: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, vol. 1, nº 3, 2007.

en España proponiendo una cronología de su desarrollo. Señala a grupos como Smash y Triana como iniciadores de un rock autóctono, no imitativo y situándoles como base fundamental para la conformación posterior de un rock español propio. En otra de sus publicaciones reseñables para el caso que nos ocupa, “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”², Regev, además de formular el concepto “*isomorfismo expresivo*” (Regev, 2013: 11) de gran relevancia como herramienta analítica para poder observar las distintas formas expresivas que adopta el rock, señala, que para que éste sea aceptado “*ha de autenticarse en su hibridez con músicas autóctonas*” (Regev, 2013 en Del Val, 2014: 255).

En este mismo marco se encuentran las publicaciones del musicólogo inglés Allan Moore, siendo las más destacadas, *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*³, y *Authenticity as Authentication*⁴, en las que además de profundizar en los distintos lenguajes que derivan del rock, comienza a observar y analizar las convergencias y divergencias existentes entre éste y sus variantes progresiva y sinfónica, que surgen de manera prolija en distintos marcos geográficos y culturales en la década de 1970 y que influyen de manera directa en la conformación de los grupos de rock andaluz.

Estos trabajos foráneos van a dar pie a que científicos y académicos españoles comiencen en la segunda década del siglo XXI a realizar los primeros estudios del rock en España, y a profundizar en cuestiones hasta entonces no tratadas por la academia española. Uno de los pioneros es Eduardo García Salueña, que desde la musicología realiza un amplísimo análisis del rock progresivo español, señalando sus “*tres focos principales: la franja norte, el área catalana y el sur de España*” (García Salueña, 2009: 207). Aunque el autor centra la atención en los grupos del norte peninsular, incluye el estudio del rock andaluz como parte de la escena progresiva española reconociendo la singularidad y calidad artística ya señalada por Regev y Moore. En “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”⁵ comienza a determinar las características del rock

2. REGEV M: “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”. *Cambridge Politu*, 2013.

3. MOORE, Allan: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001.

4. MOORE, Alan: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, n. 2, 2002, Págs. 209-223.

5. GARCÍA SALUEÑA, E.: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 18, 2009, Págs. 187-208.

progresivo español, ampliándolas en su tesis doctoral, *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*⁶.

También se ha de considerar desde el campo de la comunicación, el trabajo de Héctor Fouce Rodríguez, plasmado en *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*⁷ y que recogemos en este estado de la cuestión, ya que supone una de las primeras investigaciones en el marco de tesis doctoral realizada sobre a la música pop y rock en España. Aunque el autor no entra a profundizar en el estudio del rock andaluz, sus aportaciones son fundamentales para aproximarnos al entendimiento y comprensión del fenómeno del rock en España y su relación con la dimensión sociocultural y política; así como para acercarnos a la explicación de su declive a finales de 1970 cuando emerja la escena madrileña en la que el autor centra su análisis. Desde las universidades de Alicante y Oviedo respectivamente, Kiko Mora y Eduardo Viñuela, en *Rock Around Spain*⁸, abordan el papel que desempeñó la crítica musical española en el desarrollo del rock y la visión proyectada por los diferentes medios de comunicación, incluyéndose en esta edición publicaciones de distintos autores, y que vienen a señalar que el rock sufrió una gran “*incomprensión dentro del entorno mediático, discográfico y académico*” (Mora y Viñuela, 2013: 25-37). Así como también son destacables las contribuciones que Francisco José Gallardo y Herminia Arredondo realizan desde de la universidad de Huelva, en el estudio de las músicas en Andalucía, abordando desde este marco al rock andaluz. En *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*⁹, publicado por el Centro de Estudios Andaluces, vienen a señalar el “*constante diálogo de éstas con otras corrientes musicales en intensos y constantes procesos de hibridación, haciendo de la música en Andalucía una realidad sonora polifónica, heterogénea, fertilizada por diversas culturas*” (García y Arredondo, 2014: 27), argumentando que no podemos hablar

6. GARCÍA SALUEÑA, E.: *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Norte Sur Discos. 2017, Pág. 483.

7. FOUCE RODRÍGUEZ, H: *El futuro ya está aquí Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2002.

8. MORA, K. y VIÑUELA, E. (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

9. GARCÍA GALLARDO, F. J. y ARREDONDO PÉREZ, H. (coords). “Introducción. La música de Andalucía: Un jardín cultural, una comunidad imaginada”. *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla. 2014, Págs. 11-27.

de una única música andaluza o una única sonoridad de lo andaluz, sí de un acervo sonoro y cultural propio y diverso, fruto de procesos constantes de “encuentro” con otras culturas.

Durante la segunda década del siglo XXI proliferan los estudios que abordan la relación entre el desarrollo del rock en España y el contexto sociopolítico de la Transición Española. Es el caso del sociólogo Fernán del Val Ripollés, en publicaciones como “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”¹⁰, “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”¹¹, y de manera destacada, en su tesis doctoral, *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*¹². El autor ofrece una visión extensa y detallada del devenir del rock en relación con el complejo contexto cultural y sociopolítico español de la década de los setenta. Trata en profundidad su relación con el movimiento *underground*, señalando con tal denominación el carácter que adoptan las manifestaciones que se van a desarrollar “al margen” del oficialismo musical, artístico y cultural español del momento (Del Val, 2011) entre las que se encuentra el rock andaluz. Joaquín Piñeiro Blanca, en “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”¹³, analiza el papel que tuvo el rock como elemento propagandístico y legitimador en el proceso de la nueva configuración política española y su asociación a las ideas de cambio, modernización y vanguardia.

Estos trabajos hasta aquí recogidos, aunque no centran su investigación en el rock andaluz, lo señalan en todo caso como manifestación y lenguaje de vanguardia respecto al resto de escenas musicales de la España del momento, situándolo ya desde finales de 1960 como movimiento iniciador de un rock autóctono y propio, así como fundamental para el posterior desarrollo del rock español. A continuación, reseñaremos los trabajos que sí van a dedicar la centralidad de su estudio al rock

10. DEL VAL, Fernán: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. *Revista de Estudios de Juventud*, Nº 95, Instituto de la juventud, 2011, Págs. 74-91.

11. DEL VAL, Fernán, et al.: “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”, *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 145. 2014, Págs. 147-180.

12. DEL VAL, Fernán del: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014.

13. Piñeiro Blanca, J.: “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, en *Revista del CEHGR*, 25, 2013, Págs. 237-262.

andaluz y cuya escasez evidencia la falta de tratamiento que éste ha tenido desde el ámbito científico-académico.

Las aportaciones del escritor y periodista Luis Clemente Gavilán, que cuenta en su haber con la publicación de ensayos, biografías¹⁴ y libros dedicados al rock andaluz, caso de *Historia del rock sevillano*¹⁵, *Triana, la historia*¹⁶, y *Rock andaluz: Una Discografía*¹⁷, siendo esta trilogía una de las primeras aproximaciones que se realizan sobre el fenómeno, y que nos sitúa en el contexto social, cultural y musical sevillano de la década de 1970 y que, si bien, no tienen carácter científico-académico, suponen, en suma, obras de referencia en el inicio del estudio del rock andaluz.

Ha sido en estos últimos años cuando se han producido importantes aportaciones en el estudio del rock andaluz para el campo científico y académico, debido en gran parte a las investigaciones del doctor Diego García Peinazo. El musicólogo cordobés publicaba sus primeras investigaciones en “Rock Andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)”¹⁸ señalando nuevas narrativas orientalistas (Said, 1997) presentes en los grupos de rock andaluz en una representación del imaginario árabe y de la recreación de al-Ándalus que el autor relaciona con la reivindicación autonómica. En “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”¹⁹ analiza el surgimiento de estéticas contrahegemónicas asociadas al agobio o al dolor “como respuesta contracultural y disenso a los modelos ideológicos dominantes” (García Peinazo, 2013: 11). Posteriormente, en “El ideal

14. Kiko Veneno: *Flamenco Rock* (1995) y *Raimundo Amador y Pata Negra: rock gitano* (1996).

15. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Historia del rock sevillano*. Editorial: La Máquina del Sur. Sevilla. 1996.

16. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Triana. La Historia*. Editorial: 27 PAC. Sevilla. 1997.

17. CLEMENTE GAVILÁN, L.: *Rock andaluz. Una Discografía*. Ayuntamiento de Montilla, Sevilla, Asociación Cultural La Abuela Rock. 2006.

18. GARCÍA PEINAZO, D.: “Rock andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la transición (1975-1982)”, Marín López, J., Gan Quesada, G., Torres Clemente, E., Ramos López, P. (eds.): *Musicología Global, Musicología Local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, Págs. 759-778.

19. GARCÍA PEINAZO, D.: “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”, en FIUZA, A.; ATAIDE, A. y VAILLÕES, S. (coord.): *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, 25-27 de septiembre de 2013, Cascavel-Paraná: Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná-UNIOESTE, 2013, Págs. 1-21.

del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”²⁰, profundiza en el rock andaluz como parte del proceso de reafirmación identitaria del contexto del postfranquismo. Y, finalmente publica su tesis doctoral *Rock Andaluz: Procesos de Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*²¹, produciéndose con su trabajo un salto cualitativo en los estudios del rock andaluz, que amplía las dimensiones y abordajes del fenómeno que no solo se ciñen al plano musical, sino que se relaciona e imbrica con otros planos de significación en el contexto de la Transición democrática española. Cuestiones que ha seguido trabajando y que se plasman en su última publicación “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”²², incidiendo en la relación del rock andaluz y el entramado político español de la década de 1970 y el modo en que las narrativas sobre el rock andaluz se relacionan con discursos de autenticidad.

El trabajo que más recientemente ha sido publicado es el de Ignacio Díaz Pérez, *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*²³, donde expone un desarrollo del fenómeno desde un enfoque periodístico y de clara concepción divulgativa, que, aún careciendo de carácter científico, aporta importantes testimonios de las voces protagónicas.

Es llamativo que el rock andaluz se encuentre aún carente de atención desde otros abordajes y perspectivas más allá de la musicología, la sociología y la comunicación, así como del debate del rock andaluz situado dentro de los marcos de un discurso elaborado en clave andaluza frente a la nacional, estudiándose exclusivamente dentro del proceso de la transición a la democracia española quedando encasillado en el relato político. Nos resulta por tanto fundamental seguir ampliando su estudio para poder comprender otras dimensiones y relaciones, como es el caso de la disciplina histórico-artística, desde la que el fenómeno no ha sido en ningún caso tratado hasta el momento.

20. GARCÍA PEINAZO, D.: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”. *Musiker: Cuadernos de Música*, 20, 2013, Págs. 299-325.

21. GARCÍA PEINAZO, D.: *Rock Andaluz: Procesos de Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Colección Estudios C-30. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.

22. GARCÍA PEINAZO, D.: “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista andaluza de Ciencias Sociales*, nº 18, 2019.

23. DÍAZ PÉREZ I.: *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*. Almuzara, 2018, Págs. 1- 266.

III. Encuentros sonoros y culturales como fundamento [1953-1968]²⁴

III.I Punto de partida para la renovación de los lenguajes expresivos

A finales de la década de 1950 la sociedad española, sumida en una dictadura de represión política, ideológica y cultural, bajo el periodo autárquico del régimen franquista; comienza a vislumbrar una serie de transformaciones, -derivadas de cierta apertura al aislamiento internacional y del notable incremento del turismo- que tendrán un gran calado en la sociedad, y que serán coincidentes con el inicio de la reclamación de derechos y libertades. Uno de los catalizadores para muchos jóvenes en ese ansiado cambio fue el rock, que no sólo era una nueva música, sino también una nueva forma de vestir y de comportarse, y que traía aparejados también unos nuevos valores. Andalucía, que desde inicios de la década de 1960 recibía la llegada masiva de turistas, procurando un fuerte impulso modernizador desde fechas tempranas, evidenciaba ya una serie de cambios que comenzaban a ser particularmente visibles tanto en el plano cultural como artístico y de manera especial en el musical. Si la Costa del Sol llenaba sus playas de turistas y Almería se convertía en plató cinematográfico²⁵, será en Cádiz y en Sevilla donde las Bases militares americanas incidirán de manera directa y continuada en este periodo formativo, convirtiéndose en epicentro irradiador y referente del fenómeno.

III.II Bases de Rota, San Pablo y Morón de la Frontera: Influencias e intercambios

La larga avenida que atraviesa Rota tiene un innegable sabor californiano. Al anochecer, la ciudad blanca enciende sus rótulos luminosos como un mini Las Vegas [...] Los dancings y cabarets, como Crazy Cat o Chicago o Missouri, abren sus puertas. Luminosos intermitentes, americanos de color -balanceándose armónicamente, ceñidos de blue jeans y camiseta rayada-, orientales con chaleco de cuero y botas claveteadas [...] amplias camisas a cuadros que se amontonan ante las máquinas, futbolines o billares²⁶.

24. Atenderemos al periodo comprendido entre 1953 (Firma de Los Pactos de Madrid entre España y Estados Unidos con el que queda fijado el establecimiento de bases militares americanas en territorio español) y 1968 (Fecha convencional en la que tiene lugar la aparición de los primeros grupos de rock andaluz, como lenguaje propio, no mimético).

25. Películas como *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) o *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964) se rodaron en tierras almerienses.

26. GONZÁLEZ F.: "Rota, Go Home!"; en Revista Triunfo, Madrid, 10 de septiembre de 1977.

En 1953 con la firma de “Los Pactos de Madrid”²⁷ se acordaba el establecimiento de distintas bases militares americanas en territorio español, siendo en el caso andaluz la Base Naval de Rota en Cádiz, la Base Aérea de Morón de la Frontera en la provincia de Sevilla y la Base Aérea de San Pablo dependiente de la anterior y ubicada en la propia urbe sevillana, las que van a recibir a miles de oficiales y soldados americanos, que desde entonces entrarán en contacto directo y continuado con estas poblaciones, produciéndose un fértil intercambio e influencia mutua, en ambas direcciones y múltiples dimensiones.

Las bases americanas proporcionarían a sevillanos y gaditanos discos recién adquiridos en las tiendas de Nueva York, Londres o California, y que tardarían aún varios años en estar disponibles en el marco estatal, tanto para su adquisición como para su escucha en las ondas radiofónicas, como indica el productor y mánager del rock andaluz Ricardo Pachón: “*Los discos de las bases fueron fundamentales, sobre todo la de San Pablo que estaba en la propia Sevilla [...] Son discos que tardaron años en llegar a las radios nacionales*” (Iglesias, 2003). Además, las emisoras de radio de las propias bases como la *American Forces Radio*, reproducían de manera inédita los temas que en ese momento eran número uno de ventas en Norteamérica o Reino Unido, y de las que a su vez se nutrirán las emisoras locales y provinciales de las zonas irradiadas, difundiendo de manera pionera en las ondas radiofónicas estos nuevos sonidos, dado lugar al surgimiento y proliferación de programas musicales especializados, caso de los dirigidos por Joaquín Salvador o por Alfonso Eduardo Pérez Orozco. También penetraba desde California la cultura hippie de la segunda mitad de los sesenta y las ideas de la *contracultura* que surgían una década antes al calor de universidad de Berkeley por la defensa de los derechos civiles, la oposición a la guerra del Vietnam o la lucha por la segregación racial. “*Leíamos a Allen Ginsberg, a Kerouac y a todos los poetas americanos de la contracultura a través de algunos oficiales americanos*”²⁸, ideas que aquí se van a resignificar y traducir en el deseo de recuperación de las libertades que habían sido coartadas por la dictadura franquista aún vigente.

27. “Los Pactos de Madrid” fueron firmados el 23 de septiembre de 1953 entre Estados Unidos y España bajo dictadura franquista, fijándose en ellos el establecimiento de bases militares americanas en territorio español y el compromiso por parte de los estadounidenses de proporcionar ayuda militar y económica a España, que había quedado excluida de las ayudas del “Plan Marshall”. Ver en Delgado, 2003: 35-59.

28. PACHÓN, RICARDO, en IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanco Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

Así mismo, la influencia también iría en sentido inverso, los que arribaban escuchaban por primera vez a grandes personalidades del flamenco, caso del guitarrista Diego Amaya Flores, conocido como Diego del Gastor, con el que quedaron tremendamente impactados y que junto a la maestría de Juan Talega, Morón pasaba a ser foco de atención de jóvenes de todo el mundo que venían expresamente a aprender de su toque y cante, propiciado en gran parte por las publicaciones²⁹ que Donn E. Pohren realiza en Nueva York, incrementándose con ello el interés por el flamenco en Norteamérica en estos años en los que “*Multitud de cintas con grabaciones del toque de Diego del Gastor atravesaron fronteras y fueron vendidas a precios desorbitantes en Estados Unidos*”³⁰, y que son coincidentes con la publicación del disco que Joe Beck y el guitarrista pamplonés Sabicas graban en 1966 en Nueva York *Rock Encounter* (Vinyl, 1970).

Con todo, a finales de 1960, tras más de una década de fuertes intercambios culturales, artísticos, estéticos y musicales, se producía la cristalización de su asimilación en un ambiente de gran efervescencia cultural y artística. En este sentido, Sevilla, que además contaba con núcleos poblacionales de familias americanas residentes en los barrios de Nervión y Santa Clara, es la primera en dar claras muestras de ello como veremos en el siguiente epígrafe. Pero antes, para poder entender de qué fuentes musicales foráneas beben los distintos grupos y artistas de rock andaluz en su fundamento, abordaremos de manera breve qué es el rock, cómo surge, se desarrolla y diversifica.

Sus orígenes, explicados en Gillett (2008) y Moore (2001, 2002) entre otros autores, se hallan en el *rock and roll* que se popularizaba en la década de los años cincuenta del siglo XX en Norteamérica, nutriéndose a su vez de diversos estilos y géneros, fundamentalmente el *rhythm & blues* e influencias del *jazz*, del *country* o del *blues*. Y que fueron incorporando a la voz nuevos instrumentos como la guitarra eléctrica, el bajo, los teclados y la batería, así como la importancia que adquiere el movimiento y la expresión corporal. Este nuevo género, de claro carácter renovador, que escandalizaba a las esferas sociales más conservadoras, alcanzaba gran aceptación y consideración por parte de la crítica musical estadounidense con figuras como Chuk Berry, Bo Diddley o Little Richard, y que sumado a la aparición televisiva de Elvis Presley hacía que en poco tiempo se convirtiera en fenómeno y lenguaje predilecto de los jóvenes, asociándose al carácter rebelde de estos y resultando ser muy rentable tanto para las casas discográficas como

29. POHREN D.E: *The Art of Flamenco*, 1962; *Lives and Legends of Flamenco: A Biographical History*, 1964; y *A Way of Life*, 1980.

30. VÉLEZ J.: “Diego del Gastor”; en Revista Triunfo, Madrid, 07 de septiembre de 1974.

para la industria cinematográfica. Estas colaborarán para encumbrar a los grupos y solistas como estrellas, convirtiéndose el rock en un fenómeno de masas.

En la década de 1960 va a experimentar un gran desarrollo y diversificación en su expansión más allá de Norteamérica, siendo asimilado, traducido y resignificado en otros entornos y culturas, manifestándose de manera amplia y engendrando a su vez nuevos géneros musicales en su encuentro con otros estilos y sonoridades. En esa expansión, cabe señalar el especial calado que tuvo en Reino Unido, generándose desde su penetración multitud de movimientos que encuentran a partir de éste su propio lenguaje de expresión.

Grupos como The Beatles o Rolling Stones crearon su propuesta, sirviendo a su vez de acicate para que el rock resurgiera de nuevo en territorio americano. Así, el panorama se fertiliza y al tiempo que Bob Dylan proponía un nuevo estilo utilizando la guitarra eléctrica con base country-folk, The Beatles lanzaba su primer sencillo con una propuesta de claro carácter popular, consiguiendo en poco tiempo ser número uno de las listas de ventas y la mayor audiencia televisiva hasta el momento, provocando el surgimiento de la denominada *beatlemania*, cuya influencia llegaría a España a mediados de 1960³¹. Pero la vertiente de los británicos que tendrá mayor calado en la cuestión que nos ocupa, y que cabe destacar aquí de manera sobresaliente, es la que realizan a partir del álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), una propuesta de rock psicodélico con la que comienzan a alejarse de parámetros comerciales y se encaminan hacia una “sofisticación musical”. El grupo propone aquí más que un disco un concepto, la idea de la creación completa del álbum como un todo coherente, incluyendo la portada que desde entonces comienza a tener una importancia destacada y que después retomaremos. Reivindican el reconocimiento artístico de los músicos y del rock como arte, separándose así y desde entonces de la música de entretenimiento en la que se enmarcaba el pop.

La importancia que tuvo el disco Sgt. Peppers de los Beatles a la hora de concebir el rock como una forma de expresión artística: la superación de las canciones de tres minutos en busca de canciones complejas, compuestas por partes diferenciadas, la primacía del estudio frente al directo, la concepción del disco como un todo, basado en un concepto (Del Val, 2014: 181).

Así el “rock-arte”, esa vertiente del rock que se encamina a la sofisticación y al virtuosismo, que busca ser reconocido y considerado arte, y que, por otro

31. The Beatles ofreció dos únicos conciertos en España, el primero el día 2 de julio de 1965 en la Plaza de Toros de Las Ventas en Madrid, y al día siguiente en la Monumental de Barcelona. En (Sánchez E. y Castro J., 1994: 155).

lado, exigirá una audiencia y crítica musical especializada, va a derivar en el desarrollo de nuevos géneros como el rock psicodélico, el rock progresivo y rock el sinfónico, cuya influencia será fundamental en los grupos del rock andaluz. El primero de ellos, surge y se desarrolla en la segunda mitad de los años sesenta, en pleno apogeo del movimiento hippie y viéndose claramente irradiado por el movimiento californiano de la *contracultura*, contará con grandes exponentes como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Cream o The Doors, que, en esa complejidad compositiva e instrumental a la que se dirigen va a dar lugar a comienzos de 1970 al desarrollo del rock progresivo³² que encabezarían en esta década grupos como Pink Floyd, Yes o Génesis, y que en esa erudición musical de la que hablamos irán incorporando además de notables influencias del jazz, elementos de la música clásica y orquestaciones, surgiendo así el rock sinfónico, culmen de ese concepto del rock-arte. son estos lenguajes y estilos enunciados, comprendidos en el marco del rock anglosajón, son los que va a ir penetrando en el territorio andaluz de manera significativa, introduciéndose de manera coetánea a su producción y ejerciendo una influencia capital para el surgimiento de grupos y artistas que a partir de este marco de referencia van a crear nuevos lenguajes expresivos en su maridaje con elementos vernáculos.

III.III El ambiente propicio para la renovación: 1968 y el underground sevillano

“Cuando llegué a Sevilla encontré gente como en Dinamarca, que vivían más en el presente, gente que iban buscando ese sentimiento que había en San Francisco, en Ámsterdam o en Copenhague” (Henrik Liebgott en Iglesias, 2003).

Sevilla a finales de la década de 1960 se evidencia un ambiente de gran modernidad cultural y artística. Para estas fechas la ciudad contaba ya con importantes clubs como el *Hot Jazz Club de Sevilla*, fundado en 1963 por Manuel Manosalvas, donde se podía escuchar música *jazz* en directo, así como el *Pub Dom Gonzalo* inaugurado en 1967 por Gonzalo García-Pelayo, en el que se escucharían de manera pionera temas de Jimi Hendrix, Bob Dylan o Pink Floyd, que el propio Gonzalo compraba en París y Londres o que los americanos de las bases le proporcionaban. En él actuarían grupos emergentes del momento como Gong y Smash en el año 1968.

Distintas emisoras de radio emitían en su parrilla diaria amplios programas musicales especializados, que tuvieron un importante seguimiento y que hacían

32. El rock progresivo surge en Reino Unido a finales de 1960 y se desarrolla en década de 1970 hasta su declive a finales de 1970 e inicios de 1980 con la aparición del punk. (Ver García Salueña, 2009, 2017).

sonar temas inéditos de Cream, The Beatles, Pink Floyd, Bob Dylan, Jimi Hendrix, o Grateful Dead. Grupos que no se escuchaban todavía en las emisoras nacionales, ni fueron puestos a la venta en el mercado español hasta varios años después. De entre ellos, cabe destacar el programa “Nata y Fresa” dirigido por Joaquín Salvador en *Radio Sevilla*, quien incluso traducía al español las letras de las canciones, saltándose así la censura, constituyendo un verdadero hito en la época. Así como *Radio Vida*, emisora que desde principios de los años sesenta fue referencia cultural de la ciudad, con programas como “Hit Parade” que más tarde pasó a llamarse “Es grande ser joven”, dirigido por el periodista Alfonso Eduardo Pérez Orozco, quien en 1968 presentaba de manera inédita el *White Album* de The Beatles.

En el plano artístico, además de aflorar en estos momentos experiencias tremendamente renovadoras como las del *Equipo Múltiple*³³, o el desarrollo del *cómic underground* con la figura de Nazario al frente, también se ve fomentada la relación entre lo artístico y lo musical, evidenciándose en el apoyo que distintas galerías de arte proporcionaron a los nuevos grupos emergentes del rock andaluz, caso de la galería *MII*³⁴ que llegó a producir al grupo Goma³⁵. Así como la colaboración del grupo de Teatro Esperpento con Smash en la representación de “Antígona” de Bertolt Brecht, y quienes, a su vez, contaron con la colaboración de artistas como Rolando Campos o Carmen Laffón. Hablamos, por tanto, de una vanguardia que contacta, se nutre y colabora. Una renovación de los lenguajes expresivos que como venimos exponiendo además de en el plano sonoro- musical, se manifiesta y se traduce también al lenguaje plástico en las portadas que Máximo Moreno realiza para el grupo Triana entre otros, y que abordaremos posteriormente.

Vanguardismo que también se manifiesta en un cambio de estética, que en este momento se expresa como forma de transgresión y disconformidad. Una “*estética de la disensión a los modelos ideológicos dominantes*” (García Peinazo, 2013: 11), que también se va a revelar en la creación de un nuevo lenguaje diferenciador y rupturista, el denominado *léxico rockero* o *lenguaje del rrollo*³⁶ que recoge por primera vez el *Manifiesto de Lo Borde*, redactado por los componentes del grupo Smash y Gonzalo García-Pelayo publicado por la Revista Triunfo (1969), alterando la lengua académica española de manera intencionada. Manifestaciones

33. Sevilla 1969-1972. Constituido por Juan Manuel Bonet y Quico Rivas.

34. Galería sevillana 1972-1976.

35. Goma: Banda formada por Manuel Rodríguez, Pepe Sánchez y Antoñito “Smash”.

36. BURGOS A.: “Diccionario del léxico del rrollo”; en Revista Triunfo, Madrid, 22 de octubre de 1977.

emergentes y vanguardistas, que en estos primeros momentos se sitúan en “el borde” o “al margen” del oficialismo musical, artístico y cultural español (Del Val, 2017), por ello también denominadas *underground*, o contracultura sevillana.

III.IV Sustrato Flamenco y otras sonoridades propias

Decíamos, que la renovación de los lenguajes expresivos se va a producir a partir del encuentro entre elementos foráneos con los propios, siendo eso que denominamos como “propio” lo que conformará al rock andaluz como nuevo lenguaje diferencial y particular. Pero ¿Qué es lo propio? Quizás la respuesta pase primero por partir de que no hay un único elemento que lo determine, sino todo un acervo musical y cultural, que, en función de cada grupo, artista, zona e influencia, se manifestará de manera propia y diversa. Partiendo de que no existe una única música andaluza o una única sonoridad de lo andaluz (García y Arredondo, 2014: 27), “lo propio” que expresan los grupos de rock andaluz transitará en una amplia gama sonoro-cultural, que comprende desde el empleo de ritmos y compases procedentes del flamenco, principalmente de las bulerías y los tangos a sonidos y letras de la canción popular o de la copla, así como otros elementos melódicos, rítmicos y armónicos que son reconocidos como parte de un acervo característico, composiciones de la música clásica o ritmos de marchas procesionales de Semana Santa. Si bien hay que destacar que, de todos ellos, será el “*componente flamenco*” (Clemente, 1997) el que los distintos autores señalan como elemento angular y característico del rock andaluz, dado que estos grupos en su mayor parte manifiestan de manera frecuente el uso de quejíos y melismas con la voz, rasgueos de guitarras flamencas y el empleo de recursos de percusión corporal tales como palmas y zapateados (Cruces, 2019).

Cuando el periodista Fran G. Matute pregunta a Gualberto García en qué momento entra él en contacto con la música, este responde: “*Crecí en Triana, en un corral de vecinos [...] He cantado lo que he escuchado de chico y lo que me cantaba mi madre [...] soleás, fandangos, seguiriyas*”³⁷. De manera similar lo expresaba Antonio Smash, “*Nosotros aquí en el barrio del Tardón ya teníamos metido dentro el veneno de la música*”³⁸. Y es que, el citado barrio sevillano de Triana, antiguo arrabal de la ciudad, desde los inicios del siglo XIX albergó en sus calles, patios, corralas,

37. Gualberto García (2016) entrevista para la Revista Jot Down. En: <https://www.jotdown.es/2016/10/gualberto-garcia-los-rockeros-me-ven-flamenco-los-flamencos-rockero/> (Consultado el 16 de diciembre de 2024).

38. ANTONIO SMASH, en IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanfoña Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

alfares y fraguas a grandes familias gitanas cantaoras como la de Los Cagancho, Los Pelaos, Los Vega o Los Ortega, y que acogió entre otros nombres destacados al Fillo y al Planeta, considerado este último como el primer cantaor de flamenco de manera profesional. Desarrollándose un caldo de cultivo musical de tamaño magnitud y calidad.

Por tanto, el peso del flamenco como apunta Clemente será fundamental en la conformación del rock andaluz. Algo que, por otro lado, parecía suponer entonces un cierto obstáculo ya que, a finales de los años sesenta, el flamenco para muchos jóvenes comienza a ser considerado antiguo y asociado a valores caducos de la generación anterior, con la que no quieren ser identificados. Así lo expresaba Antonio Smash:

Creo honestamente que nuestro rechazo al flamenco era más un gesto rebelde que otra cosa. Mi padre que era un fanático del flamenco no podía escuchar a Bob Dylan, me decía: “Ese tío es muy desagradable”. Luego intentaba que yo escuchara algo de flamenco, y, lo reconozco ahora, simplemente por llevarle la contraria, rechazaba aquello de plano y ponía los Who a toda leche (Antonio Smash, 2019)³⁹.

No obstante, el flamenco no es un género musical inmutable, lejos de esto, es una manifestación en permanente renovación, y que ahora en este nuevo contexto es resignificado y convertido en una propuesta distinta que se ha venido a denominar “nuevo flamenco” o “neoflamenco” (Cruces, 2019) que bebiendo de sus antecesores va a incorporar las nuevas influencias recibidas, por tanto, creando un nuevo lenguaje, en una renovación interna del propio género y que a su vez tendrá una clara injerencia en el rock andaluz. Desde este conjunto de elementos y particularidades foráneas y propias, comenzará a finales de la década de 1960 la experimentación de nuevos caminos expresivos en busca de un lenguaje propio.

IV. La renovación de los lenguajes expresivo-musicales [1968-1983]⁴⁰

IV. Precedentes en la “fusión”: Sketches of Spain, Rock Encounter y Pedro Iturralde

El camino hacia lo que se ha venido a denominar “fusión” entre el flamenco y otros lenguajes musicales, es rastreable en distintos ejemplos que suponen para el rock andaluz un claro precedente. En el año 1959 del trompetista de jazz

39. Antoñito Smash (2019) entrevista para la Revista Jot Down. En: <https://www.jotdown.es/2019/12/antonio-smash-fue-la-musica-y-no-las-drogas-lo-que-nos-libero-a-todos/> (Consultado el 18 de diciembre de 2024).

40. Periodo comprendido entre 1968 (Inicio del rock andaluz) y 1983 (fecha aproximada de su finalización).

estadounidense Miles Davis y el pianista canadiense Gil Evans, grababan en Nueva York el álbum *Sketches of Spain* (Columbia, 1960) incluyendo en él temas como “Concierto de Aranjuez” que veinte años atrás había compuesto Joaquín Rodrigo, “Will o’ the Wisp” basado en “El amor brujo” de Manuel de Falla, o los temas “Soleá” y “Saeta”, incorporando en ellos sonidos de marchas procesionales de Semana Santa. Este disco es relevante no solo por ser uno de los primeros en establecer estos puentes de encuentro, sino porque además fue el germen de la idea que lleva a Gonzalo García-Pelayo a tomar este camino y que él mismo narra de sus días como estudiante en París: “*Encontré un disco con un título que me llamó la atención Sketches of Spain. Lo compré, lo escuché y aluciné. Fue una iluminación*” [...] *Y me pregunté, si un americano hace esto ¿Por qué no lo hacemos en España?* (Gonzalo García-Pelayo en Díaz, 2018: 34).

También es destacable la publicación en 1961 del álbum *Olé Coltrane* (Vinyl, 1961) en el que John Coltrane, compositor y saxofonista de jazz norteamericano, en una constante búsqueda de nuevas formas de expresión en el jazz, incorporaba aquí nuevas influencias rítmicas y melódicas flamencas y africanas. Pero, si hay un precedente claro de fusión entre las sonoridades del rock y el flamenco y que se concretarán en el rock andaluz, es el que se produce en 1966 con el disco que el guitarrista navarro Agustín Castellón Campos, conocido como Sabicas graba en los estudios A&R de Nueva York con el guitarrista americano de jazz Joe Beck y cuyo título es *Rock Encounter* (Vinyl, 1970). La guitarra flamenca de Sabicas y la eléctrica de Beck se acompañan de la guitarra de Diego Castellón, el bajo de Tony Levin, la batería de Donal McDonald y los teclados de Warren Bernhardt. Vemos aquí ya un claro precedente de fusión, es decir, el encuentro y diálogo de distintos géneros musicales en temas como “Joe’s Tune”, “Zapateando, Zambra”, “Flamenco Rock” o “Farruca”, no obstante, en el resto de los temas el rock y el flamenco aparecen como partes diferenciadas, no entran en conversación fusionada. Sabicas realizaba aquí una novedosa propuesta, que llegará a manos del otro gran productor de rock andaluz, Ricardo Pachón, quien señala que tras su escucha es cuando decide incorporar a Manuel Molina en Smash (Clemente, 2006).

También hay que tener en cuenta en esta cuestión que nos ocupa, que en 1967 el compositor y saxofonista navarro Pedro Iturralde grababa en Berlín para el sello Hispavox el álbum *Flamenco-Jazz, Pedro Iturralde Quintet with Paco de Lucía*, pero que no se publicaría en España por cuestiones legales hasta 1974. Iturralde pone a conversar elementos del flamenco y del jazz, adaptando composiciones de Federico García Lorca, de Manuel de Falla y de Enrique Granados, en los que Paco de Lucía interviene con la guitarra flamenca, y a los que se suma un bajo, la batería, un piano y un trombón. Dividido en dos volúmenes, con temas como: “Canción

de las Penas de Amor”, “Bulerías”, “Adiós Granada”, “Homenaje a Granados” o “¡Anda Jaleo!”. Su propuesta musical es explicada por el propio Iturralde en la contraportada del vinilo:

Mi intención ha sido tomar el flamenco como fuente de inspiración, y sobre su base y forma de sentir, poder expresarme de una manera libre y sincera por medio de la improvisación y dentro de la concepción rítmica del jazz moderno, demostrando así que nuestra música, sin perder su personalidad, puede integrarse a otra cultura tan universalmente actual como es el jazz (Iturralde, 1975, en Zagalaz, 2016: 116).

IV.II Los orígenes: Nuevos Tiempos y Gong

Vemos por tanto, cómo a mediados de la década de los años sesenta, multitud de grupos musicales surgieron por toda Andalucía, caso de Los Rocking Boys, Los Mercury, Los Lentos, Los Jerrys, Los Soñadores o Los Murciélagos, entre otras muchas agrupaciones y bandas, cuyos miembros pertenecían a su vez a otras formaciones que con frecuencia se disolvían para crear una nueva o se sustituían en la ausencia de los que eran llamados a realizar el servicio militar, cuestión ésta última no menor ya que procuró la disolución y formación de agrupaciones. En ese ambiente de inquietud musical entre los jóvenes, van a tener su aparición los primeros grupos que serán germen directo del rock andaluz, Nuevos Tiempos y Gong que darán paso a la formación de distintas bandas capitales.

Nuevos Tiempos (Sevilla, 1966-1970). Los componentes de la formación original fueron Raimundo Palma “Ray” (guitarra rítmica y voz), Enrique Carmona (guitarra solista y voz), Lorenzo Romero (batería), Jesús de la Rosa (voz) y Manolo Rosa (bajo y voces), posteriormente también formarían parte del grupo Gualberto García, Pablo Muela y Rafael Marineli (teclados), habiendo pertenecido ya todos ellos a distintas agrupaciones musicales previamente. En este momento primigenio se evidencia una clara influencia del rock progresivo británico, versionan temas de The Beatles, Cream o The Doors, entre otros, e introducen instrumentos novedosos como la guitarra eléctrica o el *mellotron*⁴¹

Tocábamos principalmente canciones de los Doors que a Jesús se le daban muy bien, yo cantaba canciones de Beatles y Cream y Manolo Rosa cantaba una de Sam and David. También Jesús cantaba “Con tu blanca palidez” y ya empezaba a tocar el órgano de Marineli con un dedo. Yo tocaba con una Fender prestada. Gualberto, La Caja de Música, 2006.

41. Teclado eléctrico, anterior al *simple*, que fue utilizado por primera vez por grupos como The Beatles, The Rolling Stones o King Crimson y en el caso del rock andaluz por distintos grupos, como Triana.

Grabaron tres temas en Barcelona con la discográfica Diábolo entre 1969 y 1970, dos de ellos veían la luz en un primer sencillo en el año 1970, cara A: “Sitting in my old way of home” /cara B: “Cansado me encontré” cantando en español por Jesús de la Rosa. Ocho años después se publicaría el tema “When I try to find the right time” incluido en el doble álbum *El Nacimiento del Rock en Andalucía* [Diábolo, 1978]. Si bien observamos en esta primera fase de experimentación y germen del rock andaluz esa anglofilia de la que la crítica española señalaba había que desprenderse para crear un lenguaje propio no mimético del anglosajón, también es destacable que en estas tempranas fechas Nuevos Tiempos se expresaban ya en castellano y no en inglés, y aunque musicalmente aún no hay fusión consciente sí es apreciable esa búsqueda y experimentación que se está produciendo en este momento entre las sonoridades del rock y las propias, evidenciándose la llegada de tiempos nuevos. El grupo desaparece en 1970 y aunque su producción es escasa, es de suma relevancia ya que prácticamente todos sus componentes pasaron después a fundar grupos esenciales del rock andaluz como el caso de Gualberto García que formará parte de Smash, Jesús de la Rosa de Triana, y Manolo Rosa y Rafael Marineli del grupo Alameda.

Gong (Sevilla, 1967-1971) el grupo se forma en 1967 a partir de la disolución de la banda Los Murciélagos, con Silvio Fernández Melgarejo y Manuel Segura Ayestarán “Mané” como núcleo fundacional. Después, se incorporarán José Enrique González “Ricky” tocando el órgano y el piano, José María Ruiz Frutos al bajo y Pepe Saavedra a la batería. La banda comienza versionando temas de The Beatles y otros grupos británicos, para posteriormente dirigirse hacia los sonidos del *soul*, con la consecuente incorporación de José Sánchez con el saxo y José Luis con la trompeta, con los que ya versionan temas de Otis Redding además de componer los suyos propios. Desde 1968 Gonzalo García-Pelayo se convierte en su mánager, proporcionándoles instrumentos, actuaciones en el pub Dom Gonzalo ese mismo año y facilitando que en 1969 grabasen en Barcelona un sencillo con sus primeros temas “Love me baby” y “Look in her face”, ambos influidos por los sonidos del blues del compositor Huddie William Ledbetter (“Leadbelly”), aunque no se publicó hasta diez años después en el recopilatorio *El Nacimiento del Rock en Andalucía* [Diábolo, 1978], con una marcada influencia del blues, y siendo esta la única grabación de esta primera etapa de Gong.

A partir de 1970 se inicia una segunda etapa del grupo con nuevos componentes, será entonces manifiesta la intención de fusionar los nuevos sonidos anglosajones con los del flamenco, abriendo un camino fundamental en el nacimiento del rock andaluz. Los nuevos Gong se van a conformar de la guitarra de Luis Cobo “El Manglis”, los teclados de Manolo Marineli, el bajo de Manolo Rosa y la batería

de Juan José Palacios “Tele”. Graban un álbum completo que nunca llegó a ser publicado y dos sencillos para el sello Polydor que fueron comercializados en 1971. El primero titulado *A Leadbelly, Hay un hombre dando vueltas / There's a man going round*, en el que se expresan con sonidos del *rhythm & blues* y del *folk*, así como con ritmos y compases de tangos y bulerías propias del flamenco, no obstante, se pasa de un género a otro de manera brusca, no podemos hablar aún de fusión porque los distintos lenguajes aparecen diferenciados, no imbricados, es decir, aún no se expresan con un lenguaje propio; y el segundo sencillo titulado *El botellón / That's right*, que no fue considerado con la trascendencia del anterior.

Estas experiencias desarrolladas desde mediados de los años sesenta, se encontraban con la imposibilidad de grabar un disco en Andalucía, teniendo necesariamente que desplazarse a Madrid o Barcelona, no veían publicados sus temas hasta varios años después de su grabación y no disponían de instrumentos musicales propios, siendo en su mayoría prestados. Con todo ello, fueron fundamentales para la creación de un fértil caldo de cultivo en el que los músicos manifiestan su intención de distorsionar el panorama, produciéndose así, a finales de 1960 la irrupción del grupo Smash, “*pura explosión de vitalidad y espontaneidad, a la altura de los tiempos*” (Clemente en Iglesias, 2003)⁴².

IV.III La irrupción de Smash

*Venimos a golpear este tiempo, este tiempo de callarse
No vengas aquí precipitadamente ¡Lárgate como un rayo!
No vengas así a este lugar ¡Vete! márchate al portal
Esta es la guerra de alguien ¡Lárgate a casa!
No vengas a perturbar este tiempo de callarse*⁴³

El grupo Smash (Sevilla 1968-1972) se forma a finales de 1968 a partir del encuentro entre los que serán sus primeros componentes, Gualberto García (guitarra, sitar, tabla y voz), Antonio Rodríguez “Antoñito Smash” (batería y percusión) y Julio Matito (bajo y voz), pertenecientes estos dos últimos al grupo Foren Dhaf hasta su unión con Gualberto. A este trío inicial, en 1969 se incorpora el joven danés Henrik Lightbot (guitarra, violín y flauta) y en 1971 lo hará Manuel Molina (guitarra flamenca y voz), además de la participación de Silvio y Mané en

42. IGLESIAS, G., 2003: “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental, Sevilla: La Zanco Producciones y Motion Pictures. <https://www.youtube.com/watch?v=20VJwA24ewA> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

43. Fragmento del tema en inglés “We come to smash this time” (Smash, 1969), traducida al español.

diversas ocasiones. Gonzalo García-Pelayo puso a su disposición los instrumentos que antes había proporcionado a Gong, pasando ahora a ser mánager de los Smash.

Los instrumentos fueron muy importantes, no es lo mismo tocar con un amplificador Vox como el de Los Beatles pequeñito, que tocar con un Marshall de 200 vatios, eso fue una diferencia astral con todos los grupos que había en la época porque nosotros estábamos ya al mismo nivel en equipos que los Cream, que Jimi Hendrix, los Kings, los Who⁴⁴.

Poco después de su formación, en la primavera de 1969 comenzaron a dar conciertos teniendo una gran aceptación y seguimiento por parte del público mayoritariamente joven. En sus primeros años, su propuesta musical se acerca a los sonidos del *rock and roll*, del *blues*, del *folk*, de la psicodelia y del rock progresivo, y será ya a partir de 1971 cuando la banda se encamine con mayor decisión hacia la fusión de estos sonidos con el flamenco (Clemente, 1996; 2006). El año 1969 es de suma importancia ya que obtienen el primer premio del *Festival de Grupos del Estrecho*, celebrado en la ciudad gaditana de Algeciras, donde conocen a Henrik que por entonces tocaba en un grupo jerezano llamado Los Solos. A partir de este momento el grupo va a realizar multitud de actuaciones en directo contando siempre con una gran asistencia de público, caso del concierto del Teatro San Fernando o de la representación de la obra teatral “Antígona” de Sófocles, en colaboración con el grupo de Teatro Esperpento, en el marco del Festival de la Cultura⁴⁵, causando un grandísimo revuelo en la escena musical, y de la que la crítica se hace eco de la siguiente manera:

Tres sevillanos y un danés que “rompen, quiebran, chafan, aplastan, apachurran, despachurran, destrizan, destripan, revientan, desbaratan, hacen pedazos, añicos, astillas [...] Sin exagerar, setecientas personas había, al menos en un lugar donde teóricamente caben solamente quinientas. Y un ambiente de calor, de pasión, de fiebre, joven⁴⁶.

Dado el seguimiento que reciben por parte del público desde el primer momento, pronto comienzan a grabar. Editan sus primeros sencillos con el sello

44. Gualberto García Pérez. Mesa Redonda Smash, Bookstock 2019. CICUS.

45. Celebrado en el Aula Magna de la Facultad de Derecho, actual Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla el 5 de diciembre de 1969.

46. Publicación en el periódico ABC de Sevilla 5 de diciembre de 1969, En: Clavero Bartolomé: “Memorias y desmemorias de la Sevilla del 68”. *Revista Pasos a la izquierda*, Nº 14, noviembre, 2018, Pág. 24.

discográfico Diábolo, el primero “Scouting/Sonetto” [Diábolo, 1969] y el segundo “Scouting/ Ensayo nº 1” [Diábolo, 1970], pero la discográfica no promociona suficientemente su distribución. Esto hace que en 1970 firmen con el sello Philips con los que van a grabar distintos sencillos como “I Left You/One Hopeless Whisper”, y “Decision/Look at the Rainbow”, y dos LPs⁴⁷, el primero, bajo el título *Glorieta de los Lotos* [Phillips, 1970] compuesto por doce temas que recogen principalmente los sonidos del rock progresivo, la psicodelia, el *blues* y el *country*, y todos cantados en inglés, excepto el tema que da nombre al disco.

Y el segundo LP que Phillips les publica es: *We Come to Smash this Time* [Phillips, 1971], con ocho temas en inglés y en el que se producen las primeras aproximaciones en la fusión con los sonidos del flamenco en el tema “Behind the Stars”, compuesto por Gualberto que toca aquí el sitar, Henrick el violín y Juan Peña El Lebrijano la voz:

Henrick estaba tocando con las cuerdas del violín imitando la tabla india haciendo piccicato, y yo con el sitar cantando en inglés, y entraron El Lebrijano y Paco de Lucía, nosotros seguimos tocando y Juan dijo ¡eso es precioso! ¿Puedo meter alguna cosita ahí? y le dije claro, métete, y Juan se sentó en el suelo con nosotros, y se metió⁴⁸.

Por distintas desavenencias con Gonzalo García-Pelayo el grupo decide cambiar de mánager y a partir de 1971 pasa a serlo Ricardo Pachón, quien va a propiciar la introducción en la banda de Manuel Molina. Este giro llevará al grupo a Barcelona, donde el empresario y promotor cultural Oriol Regàs les pone en contacto con el productor Alain Milhaud⁴⁹ que les ofrece grabar un LP y varios sencillos, “El Garrotín / Tangos de Ketama” [Bocaccio, 1971] y “Ni Recuerdo, Ni Olvido” [Bocaccio, 1972]. El tema “El Garrotín”, nombre del palo flamenco sobre el que se compone el tema cantado en castellano e inglés, resultó ser un gran éxito comercial manteniéndose en el top 20 de las listas de ventas durante varios meses. Esta senda comercial es la que el productor pretendía que el grupo siguiera, pero no así sus componentes, de hecho, esta situación llevará a Gualberto a no transigir con lo que considera coartaba su libertad creativa y a decidir dejar el grupo y marcharse a Estados Unidos. Ya sin Gualberto saldrá al mercado como sencillo

47.LP (del inglés *long play*) es un disco de larga duración, en formato vinilo.

48. Gualberto García Pérez. Mesa Redonda Smash, Bookstock 2019. CICUS.

49. Alain Milhaud (Ginebra 1930- Madrid 2018), era también productor y mánager de Los Bravos.

“Ni Recuerdo, Ni Olvido”, pero finalmente el sello no publicará el LP, a pesar de tener grabados diez temas⁵⁰.

Además de “El Garrotín” donde hay una fusión clara entre el flamenco y el rock, en el tema “Alameda’s blues” se hacía manifiesta la fusión entre el blues y la bulería, con letra del cante de La Niña de los Peines traducida al inglés por los componentes del grupo. Smash marcaba el inicio del rock andaluz como resultado de la asimilación discursiva de la experimentación, como lenguaje particular y diferencial, en el que lo propio y lo foráneo se aúnan y convergen.

Con Smash era la primera vez que se hacía una aproximación intensa, íntegra, orgánica, no los pastiches que habían hecho Los Brincos o las moderneces de determinados flamencos, sino que esto era orgánico, genuino y preñado de posibilidades como ha demostrado el tiempo (Diego Manrique en Iglesias, 2003).

Pero, el grupo se disuelve en 1973. Gualberto continuó su trayectoria de manera amplia publicando dos LPs⁵¹ y componiendo incluso una opera rock, aunque siendo siempre objeto de crítica por emplear el inglés como lengua de expresión. Julio por su parte se dedicó a realizar canción protesta, Henrik regresó a Dinamarca, Antonio pasó por distintos grupos y Manuel Molina iniciaba con Lole su nueva andadura profesional.

En 1979, seis años después, Julio, Antonio y Gualberto vuelven a unirse, componen nuevos temas y graban algunos de ellos en el programa *Musical Express* de Ángel Casas, pero el regreso de Smash y del que hoy podríamos estar abordando como el inicio de una nueva etapa de la formación, finalizaba pocos días después de la grabación con la muerte de Julio Matito. No obstante, Smash fue basamento sobre el que muchos otros grupos se apoyarán para su propia edificación musical.

Así, a mediados de la década de 1970 se abre paso el denominado “*lustrado del rock andaluz*” (Clemente, 2013: 140) en el que proliferarán formaciones como Storm, Green Piano, Piedra, Piñonate, Galaxia o Triana, siendo este último el que se convertirá en el más representativo y simbólico, y que abordamos a continuación con mayor detalle.

50. De ellos, sólo cinco se publicarán finalmente, en el disco “Vanguardia y Pureza del Flamenco” (Zafiro, 1978) y a los que le sigue el cante de Agujetas y la guitarra de Manolo Sanlúcar en distintos cantes.

51. *A la vida y al dolor* (Movieplay-Gong, 1974) y *Vericuetos* (Movieplay-Gong, 1976).

IV.III Triana: Asimilación musical y estética de la disensión

Triana surge en el año 1974 a partir de la conjunción del trío formado por Jesús de la Rosa Luque⁵² compositor, letrista, voz y teclados, Eduardo Rodríguez Rodway⁵³ guitarra española y flamenca, y Juan José Palacios Orihuela “Tele”⁵⁴ batería y percusión. El grupo contó también con la colaboración al bajo de Manolo Rosa y la guitarra eléctrica de Antonio Pérez y Luis Cobo “Manglis” en distintas actuaciones y grabaciones. Su propuesta musical quedó plasmada en los seis LPs que sacaron al mercado, con los que consiguieron cinco discos de oro y triple disco de platino⁵⁵ y cuyo contenido supone el máximo esplendor y símbolo del rock andaluz (García, 2013), en tanto que consiguen desde el primer momento la verdadera fusión de manera plena y consciente de los sonidos del rock progresivo con el flamenco y otras sonoridades andaluzas, y en los que los temas serán cantados en la lengua propia, con acento andaluz.

Yo no podía cantar un blues o un rock’n’roll, porque vivía muy lejos de su lugar de origen, porque estaba acostumbrado a levantarme por la mañana y a decir buenos días, no good morning. Me di cuenta de eso cuando vi cantar a Camarón, sus letras me abrieron el camino. Lo que hace falta es llegar a cantar como tú hablas normalmente, dándole auténtica naturalidad. (Jesús de la Rosa en Del Val, 2014: 194).

Con Triana se va a materializar en forma y concepto ese nuevo lenguaje expresivo-musical, particular, propio y diferencial, fundamentado en elemento del rock progresivo y del flamenco, con el empleo de temas de *amplio desarrollo con pianos acústicos, órgano Hammond, sintetizadores monofónicos y guitarras flamencas y eléctricas envueltas en ritmos de 3x8 –típico de las bulerías-, 3x4 –de la soleá, las seguiriyas y los fandangos-, o el clásico 4x4, más propio del rock & roll*” (Domínguez, 2004: 74, citado en Del Val, 2014: 195). En 1974 y costeándoselos ellos mismos, graban en los Estudios Kirios de Madrid su primer sencillo “Recuerdos de

52. Nacido el día 5 marzo de 1948 en la calle Feria, barrio sevillano de la Macarena. Realizó estudios en el Conservatorio de Música de Sevilla durante cinco años. Fallece el 14 de octubre de 1983 en Burgos.

53. Nace en la Puerta de Carmona, Sevilla en 1945. En la actualidad reside en Los Caños de Meca, Cádiz.

54. Nace el 17 de noviembre de 1943 en El Puerto de Santa María y posteriormente se traslada a vivir al barrio de Triana, Sevilla. Fallece el 9 de julio de 2002 en Madrid.

55. Este triple disco de platino les fue entregado el día 30 de septiembre de 1979 en el Parque de Atracciones de Madrid, al acto asistieron treinta y cinco mil personas.

una noche/Luminosa mañana”, a pesar de la gran calidad de los dos temas que lo componen, el grupo contó con muy pocos apoyos y la casa discográfica *Hispanavox* lo rechaza. No obstante, Gonzalo García-Pelayo les ofrece firmar un contrato con el sello Movieplay en su serie Gong. Con este sello el grupo va a editar sus seis LPs.

El primero bajo el título *Triana* [Gong-Movieplay, 1975] pero cuya portada, ilustrada por Máximo Moreno recreando un patio sevillano, hace que el disco sea conocido como “El Patio”. Este LP, que incluye los temas: “Abre la puerta”, “Sé de un lugar”, “Todo es de color”, “Luminosa mañana”, “Diálogo”, “En el lago” y “Recuerdos de una noche (Bulerías 5x8)”, será considerado por la crítica musical años después como uno de los mejores del rock español, en el que se fusiona el rock progresivo y el flamenco, principalmente la bulería, de una manera sólida y rotunda, empastando a la perfección los distintos instrumentos y con letras tremendamente poéticas en la cadenciosa voz de Jesús.

[..] *Los árboles contaban*
historias de otros mundos
con danzas expresivas
para un corazón sediento [..]⁵⁶.

A pesar de la magistral propuesta de este primer disco, al no tener apenas promoción no se alcanzó el nivel de ventas esperado, siendo el propio grupo quien tuvo que difundir su música ofreciendo multitud de actuaciones en festivales, giras y conciertos por toda España, haciendo que cada vez fueran más conocidos y seguidos por un amplio público, y que el interés por escuchar su segundo disco fuera en aumento.

El segundo LP fue *Hijos del Agobio* [Gong-Movieplay, 1977] con la representación del infierno ilustrando su portada. En sus temas: “Hijos del agobio”, “Rumor”, “Sentimiento de amor”, “Recuerdos de Triana”, “Ya está bien”, “Necesito”, “Sr. Troncoso” y “Del crepúsculo lento nacerá el rocío”, el grupo demuestra su solidez y solvencia musical, Jesús exhibe una gran altura como letrista y vocalista, la calidad de “Tele” tocando la batería por bulerías es de una complejidad rítmica tremenda, así como la manifiesta maestría de Eduardo con las guitarras flamenca y española. Son temas muy melódicos y tremendamente poéticos en los que se produce una perfecta fusión entre el rock progresivo que bebe de King Crimson y Pink Floyd e introduce *rototoms*, *moogs*, campanas, gongs, sintetizadores, batería y teclados, y que maridan a la perfección con los ritmos y melodías de las guitarras flamenca y española, las palmas y los melismas.

56. Fragmento del tema “Luminosa mañana”, El Patio (Gong-Movieplay, 1975).

Respecto a la temática de las letras éstas cantan al amor, la libertad y la naturaleza de manera frecuente, pero también al agobio, a la angustia y al dolor, que en el contexto sociopolítico de la Transición Española se relaciona con el elemento contracultural y de transgresión que ya abordamos anteriormente, y que subraya García-Peinazo, así, “*Los valores existencialistas como el dolor, la angustia y la melancolía son los ejes conceptuales que favorecen el rechazo a lo establecido*” (García, 2013: 12) y que también se refleja en la portada de este disco, realizada por Máximo Moreno y que veremos en el siguiente epígrafe con mayor detenimiento.

Pero aún la crítica musical no apoya de manera decidida al grupo y tuvieron que continuar ofreciendo multitud de conciertos y festivales hasta que finalmente, “*acabarán entrando en El Gran Musical, en 1979, llenando plazas de toros y polideportivos*” (Domínguez, 2004: 81 en Del Val 2014: 195), lo que sucederá con su tercer disco.

En marzo de 1979 lanzan el tercer LP *Sombra y Luz* (Gong-Movieplay, 1979), en el que colaboraron a la guitarra Pepe Roca y Enrique Carmona al bajo. Este disco a diferencia de los dos anteriores sí fue promocionado, resultando de ello un rotundo éxito de ventas, llegando a venderse más de trescientas mil copias. Temas como: “Una historia” o “Quiero contarte”, entre otros de gran calidad, hacen que la crítica musical comience a dedicarles el espacio y la atención que su propuesta requería. Así, a finales de 1979 Triana comienza a tener presencia en programas de radio y de televisión como *Aplauso*, *Gran Musical* o en el *Popgrama*⁵⁷, pero fue durante un periodo muy breve, ya que a comienzos de 1980 se producirá el surgimiento “La Movida Madrileña”, que acabará concentrando el foco de atención por parte de la crítica y de la programación musical radiofónica y televisiva.

El grupo editará tres discos más, de los cuales la crítica dirá no tener la misma calidad que los tres anteriores, acusándoles de repetir fórmulas y de caer en tópicos sonoros. Siendo, el cuarto LP *Un encuentro* [Gong-Movieplay, 1980] con destacados temas como: “Tu frialdad” con el que llegaron a ser número uno en ventas, “Cae fina la lluvia” o “Un nido en mi ventana”. Y dos LPs más, el quinto *Triana* [Gong-Movieplay, 1981] con temas como “Una noche de amor desesperada”; y el sexto y último, *Llegó el Día* [Gong-Movieplay, 1983] quedando inacabado y con temas por incluir sin publicar, dado que en octubre de 1983 Jesús de la Rosa pierde la vida en un accidente automovilístico poniéndose fin a la andadura de la formación.

57. El programa de televisión dedica un especial a la banda que fue emitido en 1979 por TVE2, con Carlos Tena y Diego Manrique. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=phmwviWAfD4> (Consultado el 20 de diciembre de 2024).

En años sucesivos, salieron al mercado innumerables recopilatorios y antologías a partir de temas que Jesús dejó grabados, caso del LP *Tengo que marchar* [Caimán, 1986].

Triana encarna y ejemplifica la renovación de los lenguajes musicales que se producen en los grupos de rock en/de Andalucía durante la década de 1970, haciendo confluír la dimensión poética, la creatividad y una gran capacidad musical, que expresa el encuentro consciente y macerado de las sonoridades propias y la plena asimilación de influencias foráneas, resultando un nuevo lenguaje propio y novedoso, y dejando una grandísima influencia en multitud de grupos posteriores que siguieron su estela y legado.

IV.IV La renovación artística en las portadas de Triana por Máximo Moreno.

Portadas como la que concibe el pintor pop inglés Peter Blake para el Sgt. *Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁵⁸ (The Beatles, 1967), quien a modo de collage disponía a los cuatro de Liverpool rodeados de relevantes figuras del arte y la cultura del siglo XX, o la que el artista pop americano Andy Warhol diseña para el disco *Sticky Fingers*⁵⁹ (The Rolling Stones, 1971) en la que aparece la entrepierna de un joven ceñido en unos vaqueros al que se podía bajar la cremallera y desabrochar el cinturón, vinieron, a finales de la década de 1960, a marcar un antes y un después en la concepción de las portadas de los discos como obras de arte en sí mismas. Su diseño, junto al de la contraportada e interiores, va a pasar a ser una parte fundamental del concepto artístico completo que el grupo propone con el disco, de modo que, artistas gráficos, ilustradores, diseñadores, dibujantes y fotógrafos se van a dedicar a su diseño y realización desde inicios de la década de 1970.

El rock andaluz contó con un gran fotógrafo, pintor e ilustrador, Máximo Moreno Hurtado, nacido en 1947 en el sevillano barrio de La Macarena, que desde niño vio a su padre, pintor y retocador de ampliaciones, tornando a color las fotografías al bromóleo. En 1968, con veintiún años se marcha a Madrid, donde inicia su formación en la Escuela de Artes Aplicadas, además de trabajar en el Servicio de Restauración Nacional de Libros y Documentos durante tres años. Posteriormente y durante una estancia de un año, realizó estudios de Artes Gráficas

58. Collage a tamaño natural fotografiado por Michael Cooper, formado por un heterogéneo grupo de figuras recortadas y ensambladas sobre siluetas de cartón. 73 personajes junto a otros 14 artefactos diversos que se entremezclan en un desvarío inaudito y sin precedentes para una carátula discográfica (Green, J., 1999 en Rodríguez Clavo, 2013: 180).

59. Portada que fue censurada en España siendo sustituida por unos dedos sangrientos, aludiendo a la traducción del título al castellano, emergiendo de una lata de melaza. Realizada por el diseñador John Pasche y el fotógrafo Phil Jude en Londres.

en la Escuela Superior de Bellas Artes de Ginebra, donde profundiza en el trabajo del grabado y la litografía. Ya de regreso en Madrid, a partir de 1974, comienza a realizar carpetas (portada, contraportada e interiores) de discos para distintas discográficas como Hispavox, Movieplay, CBS o Fonogram, ilustrando los discos de Miguel Ríos, Triana, Alameda, Lole y Manuel o Camarón entre otros muchos.

Con su trabajo, Moreno vino a marcar un punto de inflexión en la concepción y diseño de las portadas de los discos editados por las casas discográficas españolas, ya que, según el propio artista indica, hasta el momento “*Todas las casas de discos hacían las mismas portadas, había que hacer un disco que fuera diferente, que sacaras el disco del bloque y te preguntaras ¿esto qué es?*” (Clemente, 1997: 90). Máximo Moreno incide en la importancia que para él tiene el impacto que produce la imagen y, en efecto, fue tal el causado con la portada que realiza para el primer LP de Triana con título homónimo, que pasa a ser llamado con el nombre de lo que en ella se ilustra, y que a continuación comentaremos, junto a los dos siguientes LPs del grupo también realizados por el artista.

Retrató calles, casas de vecinos y personajes de Sevilla, fotografías que además de ser el punto de partida para la creación de los dibujos e ilustraciones que finalmente formarían las carpetas de los discos, hoy adquieren un gran valor documental, ya que en ellas se muestra cómo eran las antiguas corralas sevillanas, hoy en su mayoría desaparecidas.

Portada LP *El Patio*, Triana (Gong-Movieplay, 1975).

La portada de este primer disco de Triana es el patio de una de estas corralas, ubicada en el número de 15 de la Plaza Cristo de Burgos, de evidente deterioro arquitectónico al no haber sido rehabilitada, de aspecto decadente, lúgubre y sombrío. De este patio sumido en grises, ocre y sombras, y cuyo suelo se cubre de una espesa y onírica niebla, emergen a su vez coloridas flores y plantas. Se evidencian dos realidades imbricadas en un juego visual y conceptual, entrelazándose aquí, la tradición que encarna la anciana sentada en su silla de enea, cocinando en sus viejos cacharros, y la modernidad de los tres jóvenes integrantes del grupo ataviados con llamativas vestimentas, Tele convertido en un pistolero del oeste, con las baquetas insertas en el cinturón a modo de balas y un tambor-cartuchera, Eduardo sentado en el suelo junto al mástil de su guitarra, y Jesús en actitud relajada, apoyado sobre un órgano Hammond. Tras ellos, de puertas y ventanas asoman figuras ensombrecidas, con cierto aire fantasmagórico e inquietante, emanado del recuerdo del padre del artista recién fallecido, al que retrata en la ventana enrejada que queda tras Jesús de la Rosa, junto a una corona de flores colgada en la pared, a modo de homenaje. Máximo realiza un planteamiento que

manifiesta dos ideas contrapuestas y a la vez complementarias que conviven y se manifiestan, lo antiguo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, el pasado y el presente, la luz y la oscuridad. Por otro lado, cabe destacar también, que ya en este primer trabajo aparece un elemento que se va a convertir en símbolo del grupo, y que son las letras del nombre TRIANA derriéndose, en la que la “i” se convierte en una vela encendida, y que aparecerá desde entonces en todos los discos del grupo. En el interior, la contraportada se ilustra con la fotografía de fuerte contraste en blanco y negro del grupo paseando por la Casa de Campo de Madrid, reflejo de la serena y pensada propuesta que incluye musicalmente este disco, y que por otro lado viene a mostrar la calidad de Máximo Moreno como fotógrafo y su excelencia retratística.

Portada LP *Hijos del Agobio*, Triana (Gong-Movieplay, 1977).

Para la portada del segundo LP de Triana, Máximo realiza una obra de gran formato con acuarela y lápiz, que formaba parte conjunta con “Los Jinetes del Apocalipsis”, dibujo que se incluyó como portada del LP *La noche que precede a la batalla* (Gong-Movieplay, 1976) de Daniel Vega. En esta portada que ahora atendemos, el tema representado es el infierno, trasunto que ya había aparecido con anterioridad en la portada del LP *Deep Purple* (Deep Purple, 1969) basándose en el tríptico de *El jardín de las delicias* de El Bosco, y que Máximo también toma, pero en su caso, resignificándolo y traduciendo a su contexto. Así lo explica el propio artista en el texto impreso que aparece en el interior del LP:

El corrosivo espacio en el que nos desenvolvemos llega a afectarnos a veces en forma de agobio, angustia, y momentos negativos, que se hacen presentes con sus descarnados magnetismos [...] Es la imagen de una generación sevillana, la de los años 69, con la cual creo sentirme vinculado, al igual que todos los amigos que han intervenido de manera más o menos directa en la realización de este segundo LP de Triana (Máximo Moreno, 1977).

Vemos aquí representados multitud de personajes que van descendiendo por una escalera que conduce al infierno en una atmósfera pesada y densa, cubierta de nuevo por la niebla. Figuras grotescas que se metamorfosean en animales, encarnándose en ellas la decadencia de la sociedad que el artista quiere criticar, a través de la representación de tipismos como la folklórica, el señorito andaluz, el militar, la burguesía o el rey. En la parte superior, y a mayor tamaño que el resto, un personaje que abre su boca en actitud de grito y que bien podría ser relacionado con la iconografía de Jesucristo, con corona de espinas y cubierto de paño, pero lejos de ello, “*La cara en grande con la boca abierta es el diablo diciendo que ya está harto de que nada más que le manden basura*” (Clemente, 1997: 90). Volviendo

a establecerse un juego óptico-conceptual contradictorio y complementario. Nuevamente aparece el nombre del grupo con las letras derriéndose, con la “i” a modo de vela encendida. En la contraportada, las fotografías evidencian la influencia psicodélica, de un lado el colorido marco en el que se insertan los retratos de los componentes y de otro el efecto creado en la fotografía emulando una distorsión óptica, propia y característica de los discos progresivos de la década de 1970, recreando la distorsión sensorial que se relaciona con la experiencia psicodélica y del LSD.

Portada LP *Sombra y luz*, Triana (Gong-Movieplay, 1979).

Si el símbolo iconográfico del grupo The Rolling Stones es una boca roja de labios carnosos sacando la lengua, y que aparecía por primera vez en el anteriormente citado *Sticky Fingers* por obra de Warhol, Máximo Moreno como decíamos, convierte la vela encendida en iconografía del grupo y en motivo principal de la portada del tercer y último LP que realiza para Triana, titulado *Sombra y Luz*. En esta portada, la vela es elemento central, en la parte delantera se encuentra recién encendida, comenzando a quemar el papel sobre el que se soporta, mientras que en la parte trasera aparece ya casi consumida en su totalidad y todo el papel que “envuelve” el disco ha ardido por completo, dando paso a una representación del firmamento en el que el artista inserta las miradas de los tres componentes del grupo, etéreas, ya sin cuerpo ni rostro. Estableciéndose un hilo conductor de principio a fin, de la portada a la contraportada pasando por la ilustración interior del LP. En el interior aparece un dibujo con los rostros de los tres componentes del grupo suspendidos en el pequeño callejón que da acceso a la sevillana Plaza de Santa Marta, junto a la Plaza Virgen de los Reyes, y donde nuevamente aparece el desaparecido padre del artista caminando, de espaldas, dejando a su derecha una ventana con siluetas fantasmales en penumbra. Por tanto, observamos aquí nuevamente esa dualidad presente en las dos portadas anteriormente analizadas, basculando entre la esperanza y el dolor, la oportunidad y el fracaso, lo antiguo y lo nuevo, el pasado y el presente, la muerte y la vida, la sombra y la luz. En suma, la contradicción y la complementariedad como factor de representación contracultural en un nuevo lenguaje visual.

Esta fue la última carpeta que el grupo encargaría a Máximo Moreno, pero aún realizaría una portada más para Triana, en 1997 la casa discográfica Fonomusic decide publicar un recopilatorio con temas del grupo titulado *Una Historia de la Luz y de la Sombra* (Fonomusic, 1997), y el sello propone a Máximo la realización de su portada, en la que de nuevo veremos la característica vela encendida en las letras del grupo y un dibujo que el artista realiza a partir de los viejos cacharros de

cocina que fotografió en la desaparecida corrala de vecinos que ilustraba el primer disco de Triana, uniéndose principio y fin.

IV.V Otros grupos de rock andaluz: Goma, Imán Califato Independiente, Guadalquivir, Alameda, Cai, Mezquita, Medina Azahara, Silvio, Tabletom.

En la segunda mitad de la década de los años setenta, el panorama no puede ser de mayor efervescencia musical. Multitud de agrupaciones proliferan por todo el territorio andaluz. La diversidad de la propuesta de cada una de las bandas es muy amplia, no todas beben de las mismas influencias, ni sus expresiones, matices y elementos propios son iguales. Señalaremos a continuación de manera breve algunas de las formaciones más destacadas.

Goma (Sevilla, 1974-1976) fue un grupo de jazz rock, creado en 1974 por impulso de una galería de arte, el dinamizador Centro de Arte M-11. A pesar de su breve existencia, poco menos de dos años, es una de las bandas más influyentes en los inicios del rock andaluz. El grupo estaba formado por Pepe Sánchez (saxo) que había pertenecido a Gong, Manolo Rodríguez (guitarra), Alberto Toribio (teclados), Pepe Lagares (bajo) y Antonio Rodríguez que tras la disolución de Smash entra en este nuevo proyecto. Su primer y único LP, fue el titulado *14 de abril* [Gong-Movieplay, 1975] recibiendo muy buenas críticas “*un disco brillante, con dosis bien asimiladas de King Crimson y complejidad instrumental*” (Clemente, 2006), pero éstas no se acompañaron con las ventas y la banda decidió separarse al año siguiente para incorporarse a nuevos proyectos.

Imán Califato independiente (Cádiz, 1976-1982) fue fundado en 1976 por distintos componentes gaditanos y sevillanos en su encuentro en Madrid, donde estos se instalan. Formado por el guitarrista Manuel Rodríguez que provenía de Goma, el bajista y vocalista Iñaki Egaña, Kiko Guerrero a la batería y Marcos Mantero a los teclados. Entre 1978 y 1980 sacaron al mercado tres sencillos “Tarantos/Canción de la Oruga”, “Darshan p1/Darshan p2”, “Niños/Maluquina”, y dos LPs con el sello CBS. En su mayor parte son temas instrumentales de larga duración y de clara influencia del rock progresivo y del rock sinfónico, en los que el grupo experimenta con sonidos del jazz y del flamenco, así como sonidos arábigos y toques hindús, algo claramente observable en temas como “Tarantos del Califato Independiente”. Su propuesta musical era tendente a lo instrumental quedando en un plano secundario la voz. “*Nosotros éramos más experimentales, porque además hacíamos música instrumental en un 80%. Era una música, en general, más de escuchar que de tararear*” (Manuel Imán en Díaz, 2018: 158).

Guadalquivir (Madrid y Sevilla, 1977-1983) se forma en 1977 con el encuentro musical entre el cordobés Andrés Olaegui y el trianero Luis Cobo “Manglis” que había pertenecido a Gong y colaborado con Smash, Triana y Veneno, ambos excelentes guitarristas influidos por el jazz y el rock.

Éramos dos guitarristas que veníamos del blues y del rock, pero en aquel momento comenzó nuestra transformación. Ya no queríamos seguir haciendo lo mismo, nuestra ilusión entonces era crear un grupo con un enfoque del jazz-rock y del free jazz, que estaba naciendo. Empezamos a componer y hacernos músicos de una forma seria. (Luis Cobo en Díaz, 2018: 177).

En 1978 se unen al grupo Pedro Ontiveros con el saxo y la flauta, Jaime Casado con el bajo y Larry Martín con la batería, consolidando así su propuesta musical basada fundamentalmente en los lenguajes del jazz-rock. Guadalquivir fue uno de los pocos grupos de rock andaluz que hizo exclusivamente música instrumental, sin voz alguna en sus composiciones. “No queríamos expresarnos con palabras, para eso teníamos nuestros instrumentos. La música de Guadalquivir era eso, jazz-rock andaluz. Las compañías nos pedían que cantáramos, pero era innegociable” (Luis Cobo en Díaz, 2018: 180). Sólida propuesta que contó con una buena crítica y con un gran seguimiento por parte de un público amplio, ofreciendo multitudinarios conciertos en cartel junto a Triana y Miguel Ríos entre otros. Sacaron al mercado dos LPs con la casa discográfica EMI en Barcelona, *Guadalquivir* [EMI, 1978] y *Camino del Concierto* [EMI, 1980], haciendo un rock que fusiona el jazz con los sonidos del flamenco y ejerciendo una gran influencia en otros grupos posteriores.

Alameda (Sevilla, 1977-1983) se inicia en el año 1977, siendo su núcleo fundacional los excomponentes del grupo Tartessos, Pepe Roca (guitarra y voz) y Manolo Marineli (teclados) que coinciden realizando estudios en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y a partir de entonces comienza su andadura musical, uniéndose a ellos poco después Manolo Rosa (bajo), Rafael Marineli y Antonio Moreno “Tacita” que habían dejado ya Nuevos Tiempos. Gonzalo García Pelayo, su productor, consigue que el grupo grabe en Madrid a principios de 1979 su primer LP *Alameda* [Epic-CBS, 1979], con el que obtuvieron grandes ventas llegando a ser en pocas semanas disco de oro⁶⁰. A pesar de ser tachados de imitadores de Triana, el grupo a lo largo de su producción musical con siete discos en el mercado, demostró ampliamente que contaban con una propuesta musical propia, en la que realizan no solo la fusión del rock progresivo, el jazz, y los sonidos de la copla “*Nosotros tenemos muchos destellos de la copla, que es algo que siempre me ha encantado*” (Pepe Roca en Díaz, 2018: 31), sino que también beben de la música clásica andaluza y

60. Esto es, la venta de más de cien mil copias.

española, principalmente de las composiciones de Isaac Albeniz, Manuel de Falla y Enrique Granados. Ejemplo de ello se evidencia en temas como “Noche Andaluza” (1983), del disco homónimo, que se inspira en la “Danza española nº 5” de Enrique Granados, y letras de Juan Ramón Jiménez, incluyendo destacados temas como “Aires de la Alameda”. Otros LPs como *Misterioso manantial* (1980) o *Aire cálido de abril* (1981) no consiguieron las ventas que el primero.

Caí (Cádiz, 1977-1982) surgió en 1977 siendo integrado por músicos de gran calidad como el pianista de jazz Sebastián Domínguez “Chano Domínguez”, Paco Delgado (guitarra), Diego “Fopi” (voz y batería) y José Laureano Vélez-Gómez (bajo). Y cuyos temas eran compuestos en construcción y colaboración común entre los miembros:

Decidimos hacer una música que fuera nuestra. Nos pusimos a ello en serio. En esa época nos lo tomábamos ya como un trabajo. Cada día teníamos ensayos de 6 o 8 horas muy intensos. De esta forma hicimos nuestra música. La creamos entre todos, era una música muy de conjunto, todos aportábamos algo a las composiciones [...] era una época de reunirse, una manera comunitaria de componer (Chano Domínguez en Díaz, 2018: 143).

Grabaron tres LPs: *Más allá de nuestras mentes diminutas* [Trova, 1978], *Noche abierta* [CBS, 1980] y *Canción de primavera* [CBS, 1981], haciendo converger en ellos el rock sinfónico, el jazz y el flamenco, fundamentalmente a partir del segundo disco cuando entró a formar parte del grupo J.A. Fernández Mariscal “Niño” y Gonzalo García-Pelayo como su productor. La banda incidirá en los melismas aflamencados y experimentará con los sonidos y ritmos latinos y del latin-jazz, en temas de largo desarrollo.

El grupo *Mezquita* (Córdoba, 1978-1986) se forma en Córdoba por Fernando “Randy” López (voz y bajo), José Rafa García Roso (voz y guitarra), Francisco López “Roscka” (teclados) y Rafael Zorrilla a la batería, posteriormente sustituido por Eduardo Viñolo. Su primer LP *Recuerdos de mi tierra* [Chapa Discos, 1979] es una propuesta de rock progresivo y rock sinfónico con ciertos toques flamencos, en el que se enfatiza de manera destacada el empleo de las guitarras eléctricas. Su segundo y último disco fue *Califas de rock* (1981), pero que quedaba sin continuidad ya que el grupo desaparece poco después, pasando algunos de sus miembros a incorporarse a un nuevo grupo, Medina Azahara.

Medina Azahara (Córdoba, 1978), en su origen llamados Retorno, surgen en 1978 en Córdoba y pocos meses después veían publicado su primer álbum, muestra de que para estas fechas el rock andaluz se encontraba en el cénit de su

producción y popularidad. Su propuesta musical parte de un rock progresivo y sinfónico que se va a ir aproximando paulatinamente al hard rock, pero en el que se introducen cadencias andaluzas (García Gallardo, 2014) y sonidos orientalizantes (García Peinazo, 2013). Fue en sus inicios integrada por la voz de Manuel Martínez, la guitarra de Miguel Galán, los teclados de Pablo Rabadán, la batería de Pepe Molina y el bajo de su hermano Manolo Molina.

Sus protagonistas indican que antes de ser Medina Azahara, cuando se hacían llamar Retorno, se produce en ellos un punto de inflexión al escuchar por primera vez el disco El Patio de Triana y expresan que, “*Era lo que nosotros habíamos estado haciendo en los ensayos, aunque no era exactamente lo que hacía Triana, pero se parecía. Y vimos que habían acertado en la fórmula. Así que empezamos a trabajar, empezamos a hacer canciones sobre esa base*” (Manuel Martínez en Díaz, 2018: 126). Desde que grabaran el primer LP con el tema “Paseando por la mezquita” en 1979 con la productora de Gonzalo García-Pelayo, han gozado de gran éxito y seguimiento, con más de veinte discos en el mercado y aún en activo actualmente, aunque con la variación de la mayoría de sus miembros, exceptuando a Manuel Martínez, la icónica y característica voz e imagen del grupo cordobés. La agrupación logró sobrevivir cuando a inicios de la década de 1980 el rock progresivo a nivel general y el rock andaluz a nivel particular sufrió un decaimiento, es entonces cuando la banda giró hacia un rock más duro y hacia un público mayoritariamente *heavy metal* que asistía mayoritariamente a sus conciertos, algo apreciable claramente a partir del quinto disco *Al-Hakim* (1989). Después publicarían temas como “Necesito respirar” (*Sin tiempo*, 1992), y muchos otros LPs que se convertían rápidamente en disco de oro o de platino. El grupo sigue en la actualidad llenando salas y auditorios, evidenciándose con ellos que el rock andaluz sigue contando con gran seguimiento en nuestros días.

Punto y aparte es la propuesta musical de Silvio Fernández Melgarejo (Sevilla, 1945-2001), tanto en solitario como en los distintos grupos que formó y en los que colaboró. Artista que, con gran creatividad y originalidad, fue uno de los primeros y únicos en fusionar el *swing* con los sonidos de la Semana Santa. Silvio, desde mediados de los años sesenta había formado parte de distintos grupos como batería y percusionista como Los Murciélagos, Los X-5 y Los Cinco Mercury, así como colaboraciones con Gong y con Smash. Y que, a mediados de los años setenta va a comenzar a cantar, sacando a partir de entonces cinco discos al mercado. Primero fue el grupo Silvio y Luzbel con *Al Este del Edén* (1980), posteriormente, Silvio y Barra Libre con *Barra Libre* (1984), en 1988 Silvio y Sacramento que será la época de mayor popularidad del artista con discos como *Fantasía Oriental*, *En Misa y Repicando* o *El Mito*, y por último Silvio con sus Diplomáticos con el Lp

A Color To África from Manchester (1999). Desarrolla su carrera musical principalmente entre Sevilla-Cádiz-Huelva y graba un total de cinco discos entre 1980 y 1999, en el que, con un estilo muy personal y particular, en él converge musicalmente el *rock and roll*, la música italiana y francesa de los años cincuenta y sesenta, y los sonidos propios de la Semana Santa como saetas y marchas procesionales, sumando a todo ello el empleo del multilingüismo, cantando en distintos idiomas a la vez. Propuesta que evidencia la diversidad y amplitud con la que se expresa el fenómeno que en el presente trabajo abordamos.

Tabletom (Málaga, 1976-1985). El grupo se forma en Málaga en 1976 por Roberto González (voz), Pedro Ramírez (guitarra), José Manuel Ramírez (flauta), Jesús Ortiz (bajo y violín), Javier Denis (saxo) y Paco Oliver (batería y percusión), siendo su primer disco *Mezclalina* (1980) producido por Ricardo Pachón. El grupo es incluido como parte del rock andaluz por distintos autores (Domínguez, 2002: 450; Clemente, 2006: 29; Díaz, 2018), aunque si bien sus propuestas musicales y estéticas “se distanciaban de los grupos de la baja Andalucía [...] e ilustra las dificultades de homogeneización de una etiqueta por parte de la industria musical relacionada con el rock en Andalucía” (García Peinazo, 2013: 306). Lo cierto es que compusieron temas con gran libertad incorporando el jazz, el blues y el rock progresivo al flamenco. Tras romper con su productora por falta de apoyo y promoción, en 1981 fundan la suya propia y editan el EP *Recuerdos del futuro* (1985). Ese mismo año se separan, para volver de nuevo en 1990 y grabar *Inoxidable* (1992), *La parte chungu* (1998), *Vivitos y coleando* (1996) con Raimundo Amador, *7.000 kilos* (2002) y *Sigamos en las nubes* (2008). El grupo siguió en activo y dando conciertos hasta el fallecimiento de Roberto en 2011.

IV.V Un nuevo flamenco: Lole y Manuel, El Lebrijano, Camarón y Enrique Morente

Como ya apuntábamos anteriormente, el surgimiento del denominado “Nuevo flamenco”, “flamenco-rock”, o “rock gitano” entre los años setenta y ochenta del siglo XX, vienen a demostrar, por un lado, que el flamenco a pesar de ser relacionado tradicionalmente con la ortodoxia y el inmovilismo ciertamente nunca ha estado reñido con la innovación, y por otro, que el flamenco también se vio influido por las nuevas corrientes musicales que penetraban desde la década anterior y que ya han sido explicadas. Ese flamenco, que para los jóvenes del momento se asocia a la ortodoxia de la que huyen y a valores de generaciones pasadas con las que no se sienten identificados, se va a dotar ahora de una nueva significación en su unión con los sonidos del rock.

En *Andalucía en la música* (Gallardo y Herminia, 2014) los distintos autores profundizan en la manera en que “*las músicas de pasado son traducidas a los valores, inquietudes e intereses del presente, y que a su vez se reinventan con nuevos medios y formas, en diálogo permanente con otras músicas del mundo*” (García Peinazo, 2014: 160). Y en efecto, esto sucede en el flamenco por parte de algunos artistas que podemos enmarcar dentro del rock andaluz, pero que a su vez son punto de partida para una renovación de los lenguajes hasta ahora “tradicionales” del propio flamenco. A continuación, señalaremos los más destacados.

Lole y Manuel formaron pareja artística en el año 1973, habiéndose producido ya la disolución de Smash. Manuel Molina Jiménez nace en Ceuta en el seno de una familia gitana dedicada a la venta de encajes y que se trasladaba siendo niño a Triana, donde conoce a Dolores Montoya “Lole”, hija de Antonia Rodríguez Moreno “La Negra” cantaora y bailaora de procedencia argelina y de Juan Montoya, bailaor de la estirpe de los Montoya. De esta unión, que también lo era sentimental, resultó una propuesta musical tremendamente novedosa que bebía directamente del flamenco, pero con un nuevo lenguaje, lleno de matices diferentes con los que se produce una renovación expresiva.

Nosotros somos gitanos, somos andaluces, y no sabemos hacer otra cosa que el flamenco, de todas maneras, somos unos gitanos que no tenemos muchos prejuicios y nos gusta la música de Janis Joplin, de The Beatles y The Rolling Stones, pero eso no quiere decir que nos vayamos a salir del flamenco puesto que esa es la manera de sentir nuestra (Manuel Molina, 2018)⁶¹.

El dúo grabó un total de seis LPs, consiguiendo un gran éxito con todos ellos. En tres años graban los tres primeros de la mano de Ricardo Pachón como productor, *Nuevo Día* [Movieplay, 1975] *Pasaje del Agua* [CBS, 1976], *Lole y Manuel* [CBS, 1977], posteriormente su producción será más espaciada, *Al Alba con Alegría* [CBS, 1980] y *Casta* [CBS, 1984] producido este último por Gualberto García y en el que contaron con la colaboración de la orquesta de RTVE. Tras este disco el dúo se separa, para volver por última vez en *Alba Molina* [Virgin, 1994].

También ellos quisieron contar con el trabajo de Máximo Moreno para algunas de las portadas de sus discos y que este bien retrató a través de su objetivo fotográfico. La mayoría de sus discos recibieron muy buenas críticas por parte de la prensa especializada, tanto de los críticos más consagrados del mundo del flamenco como de la crítica más moderna y joven ajenos al mundo del flamen-

61. Documental “Nuevo Día” (2018). Dirigido por Alejandro García Salgado. Emitido en Canal Sur TV el 4 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=C4duFLYX2-s> (Consultado el 22 de diciembre de 2024).

co, principalmente destacan de todos ellos los tres primeros discos. La dulce y melódica voz de Lole y el temple a la guitarra flamenca de Manuel, con letras del poeta Juan Manuel Flores, son, en conjunto, un canto a la naturaleza, al amanecer, a la luz, al agua, a Sevilla y a Triana. Temas en los que el dúo conjuga palos del flamenco, principalmente bulerías, tangos y alegrías, con letras, ritmos y sonidos árabe-marroquíes.

La familia de mi madre todos son gitanos, pero son nacidos en Casablanca, mis tíos cantaban todos en árabe y mi madre y mi tía fueron las primeras en cantar en árabe en La Feria de Sevilla, estaban allí la Fernanda, Caracol, y esas dos gitanas cantaban en árabe y bailaban, dentro del flamenco, pero lo metían ahí porque era algo suyo, se habían criado allí con ellos, entonces, me viene desde chica (Dolores Montoya “Lole”, 2018)⁶²

Lole y Manuel suponen un antes y un después en el flamenco, su propuesta musical es manifestada con una mayor frescura y expresada con gran poética, melodía y sencillez, contribuyendo con ello a que el flamenco se abriera a un público más amplio que el que tenía hasta entonces, que se desligara del carácter que lo había vinculado con lo antiguo y que adquiriera a partir de ellos un carácter diferente, renovador. A su vez, abrían el camino a otros artistas flamencos renovadores.

Juan Peña Fernández “El Lebrijano” (Lebrija, 1941-2016), aúna el legado de dos de las familias más importantes del flamenco, por vía materna María la Perrata, perteneciente a la familia cantaora de los Perrate de Utrera, y por vía paterna Bernardo, de la extensa familia de los Peña. Juan fue un profundo conocedor del canto “ortodoxo” pero a su vez destacable por su constante inquietud musical, con inclinación a la innovación y la fusión.

Ya atendimos a su participación en el tema “Behind the stars”, del segundo álbum de Smash *We come to Smash this Time* (1971). Además, con “La palabra de Dios a un gitano” Juan llevaba por primera vez el mundo sinfónico al flamenco. E iniciaba el encuentro musical entre el flamenco y la música andalusí en “Encuentros” (1985) y “Casablanca” (1998), uniéndose a la Orquesta Andalusí de Tánger. En esa apertura de la que hablamos, El Lebrijano fue el primer cantaor que llevó el flamenco al Teatro Real de Madrid en el año 1979. Partiendo de la ortodoxia flamenca que su familia le lega, se muestra en su propuesta abierto a nuevas formas y lenguajes musicales diferentes.

62. Documental “Nuevo Día” (2018). Dirigido por Alejandro García Salgado. Emitido en Canal Sur TV el 4 de abril de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=C4duFLYX2-s> (Consultado el 22 de diciembre de 2024).

Fue sin duda, el cantaor gitano José Monje Cruz, *Camarón de la Isla* (San Fernando, Cádiz, 1950-1992) quien abriría definitivamente el mundo flamenco a amplias esferas y nuevas audiencias. Genio indiscutible que supuso un antes y un después en la forma de entender el flamenco. Camarón era ya toda una institución en el mundo del flamenco cuando graba el disco *La Leyenda del Tiempo* [PolyGram, 1979], producido por Ricardo Pachón, y que supone una auténtica revolución al incluir sonoridades propias del *blues*, del *jazz* y del *rock* a lo que tradicionalmente era guitarra, voz y palmas, introduciendo por primera vez en un álbum flamenco arreglos de otros géneros. En este LP hay varias adaptaciones de poemas de Federico García Lorca⁶³ y la participación de distintos músicos de rock andaluz como de Manolo Rosa, Pepe Roca, Antonio Tacita, Manolo y Rafael Marineli, Gualberto, Kiko Veneno y los hermanos Rafael y Raimundo Amador, entre otros. En él vemos un repertorio de, bamberas en “La Leyenda del tiempo”, bulerías por soleá en el “Romance del Amargo”, letras y canciones populares andaluzas en “Homenaje a Federico” y en “La Tarara”, alegrías que se fusionan con melodías del *blues* en “Mi niña se fue a la mar”, rumbas en “Volando Voy”, alegrías en “Bahía de Cádiz”, bulerías en “Viejo Mundo” con letra de Omar Jayyan, y una nana con sitar de Gualberto la “Nana del caballo grande”. En suma, una gran innovación en su momento y tiempo.

Posteriormente, en 1981 publica el disco *Como el Agua* [Phillips, 1981] con Paco de Lucía y Tomatito, en 1989 graba entre Sevilla y Londres el disco *Soy gitano* [Phillips, 1989] con la Royal Philharmonic Orchestra y la colaboración de músicos como Vicente Amigo, Raimundo Amador o Toni Di Geraldo.

Camarón, abrió la llave del flamenco al ámbito internacional. La influencia que su obra deja es inasible, siendo base fundamental para multitud de grupos de diversa índole en su tiempo y en la actualidad. Y todo un revulsivo para el propio mundo del flamenco que se renueva con él desde dentro.

Si Camarón fue un innovador del flamenco en los años setenta, el granadino Enrique Morente (Granada, 1942-2010) supuso todo un hito con la publicación en 1996 del álbum *Omega* (El Europeo). Enrique había ya experimentado en anteriores trabajos uniendo su voz a los sonidos magrebíes, a los sonidos y notas del *jazz* o incluso en colaboración con un coro de músicos búlgaros, por tanto, situándose musicalmente ya en esa búsqueda de nuevos encuentros sonoros con el flamenco.

En *Omega* será el grupo de rock Lagartija Nick el que colabore con Enrique, y en el que empleará letras de Federico García Lorca, versionará temas del cantante

63. Textos en su mayoría procedentes de la obra teatral “Así que pasen cinco años” de Federico García Lorca (1931) y adaptados por Ricardo Pachón.

canadiense Leonard Cohen, y contará con la participación de distintos artistas flamencos, caso del guitarrista Vicente Amigo.

En el flamenco, si partes de cero empiezas a hacer “canciones” y todo lo más que puedes realizar son unos ritmos flamencos más o menos; si no conoces lo anterior, partes de cero. Y, por otra parte, si te dedicas a reproducir lo que ya está grabado en los discos de pizarra, no avanzas nada, porque no lo vas a ejecutar mejor que lo hicieron ellos⁶⁴.

IV.VI El “blues gitano” de Veneno y Pata Negra

José María López Sanfeliu “Kiko Veneno” nacido en Figueras y criado en Cádiz, siendo un niño se trasladaba a vivir a Sevilla. Con apenas veinte años a principios de los setenta viajaba a Estados Unidos atraído por el fenómeno hippie y allí entraba en contacto con el blues americano con el que queda realmente impactado (Clemente, 1996). De vuelta en Sevilla, en el año 1975 conoce a los hermanos Rafael y Raimundo Amador de 16 y 17 años respectivamente, criados en el barrio de Triana, surgiendo en el encuentro de los tres el grupo Veneno (Sevilla, 1977-1978). Dos años después, publican su primer y único disco *Veneno* [CBS, 1977], producido por Ricardo Pachón, y en el que partiendo del flamenco van transitando por el rock, el *jazz*, lo progresivo y fundamentalmente por el *blues*, de donde adoptan su mayor influencia foránea. Pero el disco no tuvo gran repercusión ni las ventas que el grupo esperaba, y en el año 1978 la banda se disuelve, Rafael y Raimundo iniciarán Pata Negra, aunque volverán a reunirse para colaborar en el disco *La Leyenda del Tiempo* de Camarón.

Pata Negra (Sevilla, 1978-1988), formación que para algunos autores encarna a la perfección la denominación de “rock gitano” (Méndez, 2008, 2015) en relación con el carácter fronterizo que en ellos se une. Raimundo y Rafael Amador, pertenecientes a una familia de guitarristas flamencos, criados en Triana y desplazados al Polígono Sur, proponen un estilo en el que converge el rock, el *jazz* y el *blues* con uno de los palos más característicos del cante gitano, la bulería, y que ellos mismos denominan como “blueslería”, de la conjunción entre ambos. Los hermanos, tremendamente influidos por guitarristas como Jimi Hendrix, Django Reinhardt o Paco de Lucía, entre otros, profundizan en los bordes de la experimentación y de la fusión de estilos. Discos como *Pata Negra* [Mercury, 1981], *Rock gitano* [Mercury, 1983], *Guitarras Callejeras* [Nuevos Medios, 1986] o *Blues de la Frontera* [Nuevos Medios, 1987] son, en suma, fruto y reflejo de su forma de

64. MORENTE, Enrique, en BERLANGA, M.: “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y al nuevo flamenco. Trans Iberia”. *Revista Transcultural de Música*. 2011.

entender la música y la vida, el gusto de la creación a partir de la improvisación y del diálogo mutuo. Finalmente, en 1988 cada uno seguirá su propio camino por separado, Rafael graba dos discos sin Raimundo y este último continúa su carrera en solitario llegando a actuar con BB King y participar en discos con artistas de talla internacional como Carlos Santana.

Con todo, a finales de la década de 1970, Andalucía contaba con la formación de varias decenas de grupos de rock andaluz como fruto y resultado de todos los puentes que se tendieron entre las distintas músicas y culturas en un contexto de apertura, de cambio y efervescencia, en una retroalimentación común, en constante colaboración de sus miembros y partiendo de un acervo propio y particular creándose toda una renovación de los lenguajes expresivo-musicales. En Sevilla grupos como Alameda, Altozano, Aljarafe, Cal, Goma, Gong, Green Piano, Nuevos Tiempos, Smash, Storm, Triana, Veneno o Zaguán, entre otros muchos; así mismo, en la provincia de Cádiz, grupos como Caí, Baco, Drago, Mantra, Imán Califato Independiente, Címbalo o Sándalo, entre otros tantos; en Córdoba al menos una docena de grupos como Arábiga, El Origen, Estoques, Expresión, Leyenda, Hijos de Leyenda, Medina Azahara, Mezquita, Sefarad o Paseando por la Mezquita; en Huelva grupos célebres como Tartessos o Barbacoa; en Granada formaciones como Andújar, Dofus, Janus, Sahid o Zona; en Málaga Nacar, Sin Rencor o Tabletom; en Jaén Abadí, Alhambra, Zahorí; y en Almería Cal y canto o Los Puntos.

Siendo, como hemos visto, el periodo comprendido entre 1975 y 1979 el momento de mayor auge del rock andaluz, tanto en la producción de discos como en el surgimiento de nuevos grupos, siendo, el más destacado el año 1979, en el que más conciertos se ofreció y más discos se produjeron. No obstante, de manera llamativa, a comienzos de 1980 se va a producir su rápido decaimiento.

V. ¿Declive? del rock andaluz y aparición de “La Movida Madrileña”

Observamos que a comienzos de la década de 1980 se produce un acusado y llamativo descenso en la producción⁶⁵ de discos de rock andaluz, así como una evidente disminución en la proliferación de grupos y de su presencia en festivales, conciertos y medios de comunicación (Del Val, 2014). Poco después de que Triana fuera disco de oro con Sombra y Luz (1979) la crítica musical madrileña empieza a hablar en pasado del rock progresivo y “de raíces”, poniendo ahora el foco en otros movimientos que desde finales de los años setenta surgían en Madrid influidos por el punk inglés, produciéndose un debilitamiento significativo del rock andaluz que

65. Si 1979 finalizaba con la edición de 36 discos de rock andaluz, en 1980 descendía a 33, un año después, en 1981 disminuía a 21 discos editados, y ya en el año 1982 la producción del rock andaluz se desploma significativamente y ya no se recupera su producción.

pasa a ser considerado “provinciano” a favor de otras propuestas defendidas como “cosmopolitas” (Val Ripollés, 2017).

Si bien el rock andaluz sufrió en estos años irreparables pérdidas, primero de Julio Matito (1979) y posteriormente de Jesús de la Rosa (1983) símbolo del grupo insigne y que dejaba incompleta la piedra angular del fenómeno, lo cierto es, que la aparición de “La movida madrileña”⁶⁶ que “*irrumpe con fuerza en aquellos años como antítesis al estilo del rock progresivo*” (Delis, 2015: 93) es señalada como uno de los principales motivos que contribuyeron al declive del rock andaluz, y siendo más precisos, a la atención que ésta va a recibir por parte de la crítica y de los medios de comunicación del momento (Fouce, 2006), especialmente desde Madrid, y fundamentalmente por parte de Jesús Ordovás, crítico musical que en multitud de ocasiones había manifestado su oposición al rock progresivo y que, de los grupos de rock andaluz expresaba: “*Nos salieron conceptuosos. Empezaron a abstraerse de tal manera que acabaron dando conciertos a la usanza decimonónica y nos salieron conceptistas, concertistas, universalistas, abstractos*”⁶⁷ (Jesús Ordovás, 1975, en Del Val, 2014: 186).

En este sentido autores como Héctor Fouce señalan ese rechazo que se produce en este momento al virtuosismo musical que caracterizaba al rock andaluz y progresivo: “*El elemento que unifica las culturas musicales de La Movida es el rechazo tanto del virtuosismo musical como del intelectualismo*” (Fouce, 2002: 59). Algo, que por otro lado hace que la *Movida* sea considerada para algunos críticos musicales más un movimiento estético y de divertimento que verdadera propuesta musical (Gómez-Font, 1978; 2011), es el caso del crítico Vicente Romero “Mariskal” que refiere así al grupo Kaka de Luxe: “*Tocando eran un desastre, eso sí, tenían mucha gracia, que era lo que le había venido faltando al rock español en los últimos años. Como espectáculo circense musical me parecieron geniales, como grupo en lo musical lamentable*” (Romero, 2010: 70).

La propia Alaska, icono del movimiento, en una entrevista realizada por Jordi Beltrán para la revista *Vibraciones* deja claras sus intenciones y propósitos musicales:

66. El término “movida madrileña” según publica la revista *Dezine*, nº 5. pp. 42-47 en el año 1980, fue empleado por primera vez por el crítico musical Ángel Casas, aunque, según otros autores apuntan (Fernán del Val, 2014: 230) pudo realmente ser el crítico madrileño Jesús Ordovás el primero en publicar el término en su columna “movidas poprockeras” de la revista *Sal Común* (1980).

67. ORDOVÁS, Jesús (1975). “¿Qué pasó con el rock?”. *Disco Exprés*, nº 355. Pp. 3, En: Del Val, Fernán del: “*Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*”. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014.

*No me interesa en absoluto hacer una música para que la gente se caiga de culo. Me importa un bledo, lo que me parece interesante es hacer música divertida, cosas más o menos originales, qué manía hay con eso de que todos han de ser muy buenos y hacer virguerías. Lo más importante es el show, el espectáculo, la diversión [...] No nos preocupa lo más mínimo poner en una canción textos que hablen de lo que la gente vive cada día. Eso es la pera de aburrido, es lo que ya sabe todo el mundo*⁶⁸ (Del Val, 2014: 235).

Los grupos de La Movida, apoyados por instituciones y formaciones políticas se convierten en símbolo de la idea de “modernidad cultural” construida y proyectada en la Transición (García Peinazo), no solo captaron la atención de los medios de comunicación sino también del mercado. Discográficas y promotores se centraron en las escenas musicales que comienzan a desarrollarse en Madrid y Barcelona, ya que estas ciudades monopolizaban entonces las compañías y sellos discográficos, frente a una Andalucía que no contaba con una infraestructura musical sólida, y aunque grupos como Triana, Alameda o Gualberto, continuaron con mucho esfuerzo editando nuevos trabajos, y otros como Medina Azahara giran hacia un rock más duro como vimos, la gran mayoría se disolvieron ante la falta de apoyo.

Con relación a esto, autores como Alejandro Copete, 2013 apuntan que el decaimiento del rock andaluz vino dado por el cese de apoyo de algunas formaciones políticas que, si bien unos años antes habían promocionado a estos grupos para proyectarse en una imagen de modernidad con la que querían vincularse en un uso propagandístico, una vez conseguidos sus objetivos enmarcados en las primeras elecciones democráticas (1978) y la obtención de la Autonomía de Andalucía (1981) dejaron de apoyarlos.

Así, a comienzos de la década de 1980 se producía un fuerte declive no sólo del rock andaluz sino de toda la producción de rock progresivo español (Delis, 2015), entrando también en claro descenso el “rock layetano” que había contado con grupos como Iceberg, Companyía Eléctrica Dharma, Máquina o Granada (Del Val, 2014) o el “rock canario” de *Ciclos* (Delis, 2015), abriéndose paso ahora el “rock bronca” de Ñu o Asfalto, el *heavy*, la *Nueva Ola* con Kaka de Luxe o Nacha Pop, Alaska y Los Pegamoides o Radio Futura entre otros. El crítico musical Diego Manrique lo resume muy acertadamente de la siguiente manera:

68. Entrevista a Alaska y Los Pegamoides por Beltrán, Jordi (1981). “Blandi-blub”. Vibraciones, nº 82. Pp. 11, En: DEL VAL, Fernán del: “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2014, Pág. 235

Quizá lo ocurrido a partir de 1977 haya sido demasiado brusco para el aficionado medio que durante años fue adquiriendo una cultura rockera gracias a las revistas y las FMs que difundían las teorías “progresivas” del rock: la creación como avance en busca de nuevos sonidos, el imperio de la habilidad manual de los instrumentistas, el desprecio por las formas simples, las delicias de la marginalidad cultural [...] Y se encuentra ahora altamente desconcertado. Los críticos que leía hace dos o tres años hablando largo y tendido sobre Génesis, Pink Floyd y Frank Zappa resulta que se han pasado al pop de vanguardia, del Rock-Arte se ha pasado al rock-Entretenimiento y el creyente de ayer se considera estafado, traicionado, engañado. Así que la escena rock se ha escindido una vez más. Qué pena: siempre es un poco triste ver a gente que se queda colgada de un ideario periclitado. Pasado de moda. ¿Tendremos la culpa los comentaristas y disk-jockeys? Mea culpa, pero ¿qué le puedo hacer? [...] sigue sin preocuparme el que Alaska y los Pegamoides no dominen demasiado sus instrumentos. Lo siento, soy así⁶⁹.

A mediados de la década de 1980 el rock andaluz se encuentra ya enormemente debilitado en el panorama nacional, no obstante, su vigencia y legado continuará en el territorio andaluz, y se plasmará en nuevos intentos de recuperación que ampliaremos en el siguiente y último capítulo de este trabajo y que vienen a reseñar su importancia en la actualidad en sus nuevos significados.

VI. Legado, vigencia e intentos de recuperación del rock andaluz

El repentino descenso y abrupto vaciamiento del rock progresivo y andaluz de la escena musical española, que se producía a comienzos de la década de 1980, provocaba que la demanda de un gran público aún existente no fuera satisfecha, formándose una cierta nostalgia que, por otro lado, se intentará paliar con la aparición de múltiples asociaciones, radios, sitios webs, festivales y bandas tributo entre otros. Esto contribuirá a que a partir de la década de 1990 se produzcan una serie de hitos relevantes en un intento de recuperación del rock andaluz por parte de las instituciones, y que conducirá hasta la actualidad en una resignificación del género siendo este considerado y reconocido como referente cultural relevante de nuestro tiempo y desde el 2016 incluido en el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria andaluza.

Por tanto, hay que destacar el trabajo realizado por distintas asociaciones que manifiestan su compromiso en la recuperación y difusión del rock andaluz, como es el caso de la asociación cordobesa *Abuela Rock* y la asociación gaditana

69. MANRIQUE, Diego A. “El nuevo cisma”. Vibraciones, nº 69, 1980, Pág. 8.

Arabian Rock, que vienen realizando de manera continuada distintas iniciativas para tales fines. Así como también es reseñable la abundante presencia de blogs y páginas webs frecuentadas por multitud de seguidores que colaboran en ellas realizando una importante labor de apoyo al rock andaluz. Hay que destacar aquí el gran número de seguidores con los que cuenta el rock andaluz que desde su surgimiento continúa hasta nuestros días.

Uno de los primeros hitos de intento de recuperación e impulso del rock andaluz por parte de las instituciones culturales se produce en la Expo 92 de Sevilla, celebrada del 20 de abril al 12 octubre del año 1992. La Exposición Universal contó con centenares de actuaciones musicales como la de El Lebrijano, Enrique Morente o Camarón de la Isla, programándose a su vez un recital de rock andaluz bajo el amparo del proyecto “Rock Andaluz, ayer y hoy” del que Manuel Imán fue director, volviendo a unir a muchos de los protagonistas como Medina Azahara, Tabletom, Gualberto o Alameda, y que posteriormente giraría por todas las provincias andaluzas con notable éxito y seguimiento.

Un nuevo intento acontecía en el año 2004, con el espectáculo “Balada, el sueño de un poeta cordobés”, que aunaba el rock andaluz y sinfónico con la danza española y el ballet clásico, situándose su relato y desarrollo en el pasado omeya de la ciudad, y en el que participaron Miguel Galán, guitarrista de Medina Azahara, y los bailarines Aida Gómez e Igor Yedra, bajo la dirección artística de Javier García-Pelayo, pero tras su estreno en Córdoba el proyecto quedó como algo anecdótico y sin continuidad.

Distintas Bienales de Flamenco de Sevilla han incluido en su programación espectáculos de rock andaluz, destacando la celebrada en el año 2008 que reunía en el Auditorio Rocío Jurado a Imán, Guadalquivir, Caí, Pata Negra, Tabletom, Lole y Manuel o Alameda, hasta la última y más reciente que ha tenido lugar en la Bienal celebrada en 2020 con el recital “Duende eléctrico” de Gualberto García.

Mesas redondas, debates y foros académicos, han dedicado en su programación espacios al rock andaluz, como el organizado por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) en octubre de 2019, enmarcado en la cuarta edición de “*Bookstock*” con la colaboración del Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Así como el realizado en febrero de 2020 en la sede de la Fundación Caja Rural del Sur en Sevilla, que acogía una mesa redonda sobre el origen y el legado del Rock Andaluz formando parte de un gran homenaje a Pepe Roca, voz de Alameda y que contó con la participación de distintos artistas y la Real Orquesta

Sinfónica de Sevilla bajo el título “*Una noche de rock desesperada*” organizado por Manuel Barbizón.

También la formación de nuevos grupos que parten del rock andaluz para sus propuestas musicales no ha cesado en todo el territorio español, no solo durante el último tercio del siglo XX sino también en las dos décadas ya transcurridas del siglo XXI. El grupo lucentino “Sefarad”, del que surgirá “Arábiga”, la banda de Casariche “Calle Silvio”, los madrileños “Leyenda”, los malagueños “Sin rencor”, los grupos gaditanos “Omin” del Puerto de Santa María, “Onza” de Jerez de la Frontera, o recientes formaciones como el grupo Derby Motoreta’s Burrito Kachimba, son algunos de los que vienen a tomar el relevo de un legado que sigue vigente y que cuenta con un amplio seguimiento.

Por otro lado, y ya para finalizar, cabe destacar que desde el año 2016 el rock andaluz forma parte del currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía, al ser este, según se indica en el Decreto publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía en su artículo 3, importante referente cultural de nuestro tiempo y elemento integrador del patrimonio cultural andaluz, junto al flamenco y la copla:

*Distinguimos, por otra parte, otros géneros de música andaluza como son la copla, el rock andaluz y la música urbana actual hecha desde Andalucía, como referentes culturales importantes de nuestro tiempo y que por su relevancia deben ser incluidos para su estudio, como elemento integrador de nuestro patrimonio cultural andaluz*⁷⁰ (BOJA n. 144 de 28/07/2016).

Por tanto, el rock andaluz en la actualidad es considerado elemento relevante de nuestra cultura y tiene la importancia y vigencia en la actualidad para ser transmitido a las nuevas generaciones. En este sentido, se podría ampliar su estudio en futuras investigaciones en sus dimensiones educativa y patrimonial.

Conclusiones

El Rock andaluz es un fenómeno complejo, ante el que no es posible hacer una clasificación cerrada y unidireccional dado el amplio espectro de manifestaciones con las que se expresa, pero sí hemos podido señalar elementos concomitantes y similitudes sonoras, artísticas, estilísticas y culturales que lo configuran como arte propio y diferencial. Como fenómeno multidimensional, la renovación de los lenguajes expresivos que propone en rock andaluz no sólo se produce en el

70. Publicado en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía. Boletín número 144 de 28/07/2016. Artículo 3. Otras disposiciones. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2016/144/18> (Consultado el 28 de diciembre de 2024).

plano sonoro-musical, sino que también se traduce al plano estético, artístico, político y cultural con la creación de una determinada forma de expresar que refleja el cambio de una época, que transicionaba hacia un cambio de régimen político, de reclamación de derechos, libertades y conformación de Autonomías. La consolidación del Rock andaluz dada por la industria discografía, la prensa y la crítica musical se produce en su lustro dorado 1975-1979 con grupos como Triana como máximo exponente, pero al menos una década antes ya se había comenzado a fraguar el camino que transitaban grupos precursores anteriores a estas fechas de máximo auge y “oficialidad” y que hemos señalado en este trabajo. Además, hemos visto cómo curiosamente, en el momento de mayor auge, seguimiento y venta de discos comienza su declive con gran celeridad, en este sentido, hemos analizado que no fue su agotamiento como fenómeno lo que lo motivó, sino el rotundo apoyo que la industria discografía, las emisoras de radios, la televisión, la prensa y la crítica musical dieron a “La Movida Madrileña” a principios de los años ochenta, quedándose éstos sin apoyo ni infraestructura que les diera soporte. No obstante, hemos comprobado que el rock andaluz continuó su recorrido en Andalucía y sigue teniendo vigencia en la actualidad, no sólo por la formación de nuevos grupos musicales -de manera continua- hasta nuestros días, sino además, porque desde 2016 forme parte del currículo de la Educación Secundaria Obligatoria en Andalucía por ser “importante referente cultural de nuestro tiempo y elemento integrador del patrimonio cultural andaluz, junto al flamenco y la copla”, por tanto vemos la continuidad del rock andaluz que continúa resignificándose y es recuperado en la conformación del patrimonio simbólico andaluz como representación de integración en una metáfora de convivencia entre culturas como señala el Boletín de la Junta de Andalucía que lo incluye para su estudio en la Educación Secundaria. Haciéndose así susceptible de ser estudiado en una nueva dimensión identitaria y patrimonial.

BIBLIOGRAFÍA

Burgos A.: “Diccionario del léxico del rrollo”; en Revista Triunfo, Madrid, 22 de octubre de 1977.

Clemente Gavilán, L.: *Historia del rock sevillano*, Sevilla, Máquina del Sur. 1996.

Clemente Gavilán, L.: *Triana. La Historia*. Editorial: 27 PAC. Sevilla. 1997.

Clemente Gavilán, L.: *Rock andaluz. Una Discografía*. Ayuntamiento de Montilla, Sevilla, Asociación Cultural La Abuela Rock. 2006.

Clemente, L.: “Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco”, *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.), Ediciones de la Universitat de Lleida, 2013.

Copete Holgado A.: “La influencia del andalucismo en el rock andaluz: análisis del rock andaluz en la propaganda política”. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Sevilla, 2013

Cruces Roldán, C.: *Flamenco: Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Instituto Andaluz del Flamenco. Universidad de Sevilla, 2017.

Delgado Gómez-Escalonilla, L.: Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953. Cuadernos de Historia Contemporánea, nº 25, 2003. pp: 35-59

Delis Gómez, G.: *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarios y Ciclos*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2015.

Del Val Ripollés, F.: “Los tiempos están cambiando: música y política en la Transición española”. *Revista Transversales* nº 14, 2009.

Del Val Ripollés, F.: “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. *Revista de Estudios de Juventud*, nº 95, 2011.

Del Val Ripollés, F.: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2014. Publicado en 2017:

Del Val Ripollés, F.: *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: Datautor/Fundación SGAE. 2017.

Del Val, Fernán; Noya, Javier y Pérez-Colman, C. Martín. “¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 145, 2014.

Díaz Pérez I.: *Historia del Rock Andaluz. Retrato de una generación que transformó la música en España*. Almuzara, 2018.

Feito A.: “Gualberto: la vida y el dolor”; en *Revista Triunfo*, Madrid, 10 de mayo de 1975.

Fouce Rodríguez, H.: “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*” Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. 2002.

Fouce Rodríguez, H.: “De la agitación a la Movida: políticas culturales y música popular en la Transición española”. *Arizona Journal of Cultural Studies*, Vol. 13. 2009.

García Gallardo, F.J.; Arredondo Pérez H. (2014). La música de Andalucía. Un jardín cultural, una comunidad imaginada. En García Gallardo, F. J. y Arredondo Pérez, H. (coords.) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2014.

García Peinazo, D.: “Músicas de Consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista”, *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*, Cascavel-Paraná: Universidade Estadual Do Oeste Do Paraná-UNIOESTE, 2013.

García Peinazo, D.: “El ideal del rock andaluz. Lógica y conflicto en la construcción musical de una identidad andaluza”. *Musiker: Cuadernos de Música*, nº 20, 2013.

García Peinazo, D.: “Rock andaluz, orientalismos e identidad en la Andalucía de la Transición (1975-1982)”, Marín J, Gan G, Torres E, Ramos P, (eds.): *Musicología Global, Musicología Local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013.

García Peinazo, D.: *Rock Andaluz: Significación Musical, Identidades e Ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Colección Estudios C-30. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017.

García Peinazo, D.: “¿Es nuestra música?: Rock con raíces e identidades nacionales en España”. *Anduli: Revista andaluza de Ciencias Sociales*, nº 18, 2019.

García Salueña, E.: “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 18, Madrid, 2009.

García Salueña, E.: *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y procesos de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste*. Editorial: Norte Sur Discos. 2017.

González F.: “Rota, Go Home!”; en Revista Triunfo, Madrid, 10 de septiembre de 1977.

Gillet, Charlie: *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook. 2008.

Iglesias, Gervasio. “Underground. La ciudad del arco iris”. Documental. Sevilla: La Zanfoña Producciones y Motion Pictures. 2003.

Méndez Rubio, A.: “El rock gitano y los límites de la españolidad”, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología; V Congreso IASPM España; II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono*. Salamanca: Sibe-Obra Caja Duero, 2008.

Méndez Rubio, A.: “Rock, subalternidad, nación. El caso del rock gitano en la Transición española”. *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, nº 10, 2015.

Moore Allan F.: *Rock, the Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot, Ashgate, 2001.

Moore Allan F.: “Authenticity as Authentication”, *Popular Music*, vol. 21, nº 2, 2002.

Mora, K. y Viñuela, E. (eds.): *Rock around Spain, Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Ediciones de la Universitat de Lleida-Alicante, 2013.

Ordovás, J. *Historia de la música pop española (1987)*, Madrid: Alianza.

Ortega Rubio, A. “Poema del cante jondo”, Documental. Sevilla, 2010. 41 min.

Piñeiro Blanca, J.: “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, en *Revista del CEHGR*, nº 25, 2013.

Redero San Román, M.: *Transición a la democracia y poder político en la España postfranquista (1975-1978)*, Salamanca, 1993.

Redero San Román, M.: “Apuntes para una interpretación de la transición política en España”. *Ayer*, nº 36, 1999.

Regev, Motti.: “Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within”, *Cultural Sociology*, vol. 1, nº 3, 2007.

Regev, Motti.: “Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity”. *Cambridge Polity*, 2013.

Rodríguez Clavo, E.: “Tipologías psicodélicas en la iconografía del Rock”, *Anales de historia del arte*, nº Extra-1, 2013.

Roszak Theodore: *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Editorial Kairós. Barcelona. 1981.

Sánchez E. y Castro J.: *Olé, Beatles! Conciertos de 1965 beatlemania española fonografía*. Pagés Editors. Arts Gráficas Bobalá, Lleida, 1994.

Sierra i Fabra J.: “Canet rock. La más impresionante concentración de nuestro pop”. *Disco Exprés*, nº 337. 1975. Pp. 8-9.

Tusell, J.: “La transición política: Un planteamiento metodológico y algunas cuestiones decisivas”, en Tusell J. y Soto A. (eds.), *Historia de la transición 1975-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Vélez J.: “Diego del Gastor”; en *Revista Triunfo*, Madrid, 07 de septiembre de 1974.

Vila, P.: “La historia del rock en España: la complejidad de un rock nacional en una nación más que compleja”. *Revista De Musicología*, vol. 38, nº 2, 2015.

Vogel, A.: *Bikinis, Fútbol & Rock and Roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Akal. 2017?

Zagalaz, J.: “Los orígenes de la relación jazz–flamenco: de Lionel Hampton a Pedro Iturralde (1956-1968)” *Revista de investigación sobre el Flamenco La madrugá* nº 13, 2016.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

NÚMERO 10

DICIEMBRE DE 2024

ISSN 2530-9536

[pp. 55-122]

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

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

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

Alicia Lucena Martínez.

Universidad de Sevilla.

Resumen

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

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

musical, contracultura.

Abstract

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

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

1. Introducción.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. García Salueña, 2013: 32.

3. García Salueña, 2013: 32.

4. García Salueña, 2013: 34.

5. Solé i Sardà, 1974: 11.

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

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

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

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

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

6. Mateos / Soto, 2006: 2.

7. Mateos / Soto, 2006: 3.

8. Mateos / Soto, 2006: 13.

9. Mateos / Soto, 2006: 15.

10. Mateos / Soto, 2006: 15.

11. Mateos / Soto, 2006: 29.

12. Mateos / Soto, 2006: 31.

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

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

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

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

13. Mateos / Soto, 2006: 39.

14. Mateos / Soto, 2006: 43.

15. Mateos / Soto, 2006: 44.

16. Mateos / Soto, 2006: 51.

17. Mateos / Soto, 2006: 63.

18. Mateos / Soto, 2006: 64.

19. Carrillo-Linares, 2020: 158.

20. Carrillo-Linares, 2020: 165.

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

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

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

21. Mateos / Soto, 2006: 36.

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

23. Mateos / Soto, 2006: 53.

24. Vázquez Montalbán, 1998: 29.

25. Ruiz Carnicer, 2004: 275.

26. Sánchez-Biosca, 2007: 96-97.

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

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

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

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

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

27. Sánchez-Biosca, 2007: 104.

28. Sánchez-Biosca, 2007: 105.

29. Sánchez-Biosca, 2007: 105.

30. Sánchez-Biosca, 2007: 108.

31. Pastor Verdú, 2018: 37-38.

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

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

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

32. García Matute, 2022: 85-86.

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

34. García Matute, 2022: 126.

*políticamente de las tensiones dialécticas entre el poder central y la región andaluza; la exteriorización del pueblo andaluz ante presiones y mandatos foráneos, y culturalmente de la exacerbación de las fórmulas de expresión impuestas. (...) Ante el desvirtuamiento de lo autóctono (...) el andaluz reacciona espontáneamente “ultrapasando”, desbordando esas fórmulas, en un intento desesperado por no ser ni negado ni asimilado, por no ser colonizado*³⁵.

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

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

35. García Matute, 2018: 10-13.

36. Ferrand Bonilla, 1975.

37. Rodríguez del Corral, 2003: 107.

38. Ruiz Ortega, 2006: 335.

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

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

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

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

39. Ferrand Bonilla, 1975: 153-154.

40. Carrillo-Linares, 2016: 34.

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

42. García Matute, 2022: 36-41.

43. Carrillo-Linares, 2016: 35.

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

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

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

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

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

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

46. García Matute, 2022: 42.

47. Lira Moreno, 2022: 31.

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

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

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

48. Lira Moreno, 2022: 16.

49. Lira Moreno, 2022: 18.

50. García Matute, 2022: 30.

51. García Matute, 2022: 34.

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

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

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

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

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

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

54. García Matute, 2022: 169.

55. García Matute, 2022: 169.

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

57. García Matute, 2022: 170.

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

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

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

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

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

58. Procacci, 2001: 354, 487.

59. Procacci, 2001: 410.

60. Procacci, 2001: 414.

61. De los Ríos, 1998: 21.

62. Procacci, 2001: 452-454.

63. King Crimson, 1969.

64. Bob Dylan, 1962.

65. The Beatles, 1967.

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

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

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

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

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

66. Ruesga Bono, 2008: 46.

67. Ruesga Bono, 2008: 41.

68. Ruesga Bono, 2008: 41.

69. Cortés Stefanoni, 2013: 3.

70. Whiteley, 1992: 2.

71. Gutierrez Escoda, 2007: 23.

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

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

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

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

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

73. The Beatles, 1968.

74. The Doors, 1968.

75. The Doors, 1968.

76. Black Sabbath, 1971.

77. Black Sabbath, 1972.

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

79. Díaz Pérez, 2018: 36.

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

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

80. Miles Davis, 1960.

81. Miles Davis, 1960.

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

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

84. Díaz Pérez, 2018: 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

88. García Martínez, 1996: 199.

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

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

91. García Matute, 2022: 164.

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

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

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

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

92. García Matute, 2022: 165.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

99. Dávila, 1971: 37-39.

100. Dávila, 1971: 37-39.

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

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

103. García Matute, 2022: 182.

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

105. Smash, 1971.

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

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

106. The Beatles, 1966.

107. Camarón, 1979.

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

109. Iglesias, 2003 (DVD).

110. Smash, 1971.

111. Smash, 1971.

112. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

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

114. Smash, 1972.

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

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

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

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

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

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

117. Chamorro, 1970: 70.

118. Chamorro, 1970: 70.

119. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

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

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

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

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

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

120. Díaz Velázquez, 1972: 80-81.

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

122. García Puig, 1979: 13.

123. García Peinazo, 2017: 255.

124. Triana, 1975.

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

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

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

125. Gualberto, 1975.

126. Goma, 1975.

127. Granada, 1975.

128. Lole y Manuel, 1975.

129. Clemente, 1995: 138.

130. García Peinazo, 2017: 255.

131. Triana, 1975.

132. Triana, 1977.

133. Triana, 1979.

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

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

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

134. Clemente Gavilán, 1995: 135.

135. Triana, 1975.

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

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

138. Ruiz, 1979: 8.

139. Clemente Gavilán, 1995: 138.

140. Triana, 1975.

141. Triana, 1975.

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

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

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

143. Triana, 1975.

144. Piñero Ramírez, 2010: 257.

145. Piñero Ramírez, 2010: 245.

146. Triana, 1975.

147. García Peinazo, 2017: 141-154.

148. Piñero Ramírez, 2010: 244.

149. Piñero Ramírez, 2010: 260.

La última pista de la Cara A del disco es “Recuerdos de una noche” (4’44”) ¹⁵⁰, de nombre original “Bulerías 5x8” ¹⁵¹ y que fue el sencillo debut del grupo, cuyos arreglos corren de la cuenta de Teddy Bautista ¹⁵² (cantante de los Canarios) ¹⁵³. Esta enlaza con el final de la pista anterior, con una introducción de seguirilla en guitarra flamenca, para después romper con una bulería con ritmo de rock. En este tema se da un mayor protagonismo de la guitarra eléctrica, y el ritmo va *in crescendo*, hasta alcanzar el culmen épico en un *quejío*: “Ay, no, ay, no, no...” ¹⁵⁴, en el que se funde la canción. La nostalgia por el amor perdido constituye el argumento principal, expresado por el amante de “corazón sediento” ¹⁵⁵.

En cambio, en la primera canción de la Cara B, “Sé de un lugar” (7’07”) ¹⁵⁶, el amante le pide a su amada que “abra su corazón”, prometiéndole a esta que la transportará a un “lugar” donde podrán vivir y ser felices. Describe este paraje como un lugar natural, floreado, en el que la presencia del agua en este caso tomando la forma de un “río”, de nuevo se hace inevitable como lugar de encuentro de los amantes ¹⁵⁷: “sé de un lugar / donde brotan las flores / para ti / donde el río y el monte / se aman” ¹⁵⁸. Esta letra se acopla perfectamente con la voz desgarrada y con la música, a la cual el órgano utilizado le da un carácter cercano a lo operístico. Es ese órgano melotrón, que es además característico de las creaciones del grupo, el que dirige la canción y lleva al oyente hacia ese “lugar” en un viaje emocionante. Un gong —instrumento de percusión de origen oriental que fue empleado en diferentes momentos del álbum— es el encargado de anunciar el fin de la canción.

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

150. Triana, 1975.

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

152. Clemente Gavilán, 1995: 138.

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

154. Triana, 1975.

155. Triana, 1975.

156. Triana, 1975.

157. Piñero Ramírez, 2010: 245.

158. Triana, 1975.

159. Triana, 1975.

160. García Lorca, 2013: 13.

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

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

La Cara B del elepé se cierra con un tema de autoría compartida por Juan José Palacios y Manuel Molina ¹⁶²: “Todo es de color” (2’05”) ¹⁶³. Dicha canción será versionada tanto por Triana como por Lole y Manuel en su álbum también debut, lanzado el mismo año, *Nuevo día* (1975) ¹⁶⁴. En *Triana* esta pista dura unos escasos dos minutos, una duración bastante inferior a la del resto de pistas del disco, y da comienzo como un amanecer, con el cacareo de un gallo y el piar de pájaros. Su composición es bastante más sencilla que la del resto de canciones que componen el álbum, reduciéndose en su instrumentación a la voz, un sereno rasgueo de guitarra flamenca y el mencionado sonido de los pájaros, acompañada por leves punteos de guitarra y tímidas apariciones del teclado. Como si de una oración se tratase, enfatizada esta sensación por los coros del final, se repite la frase: “todo es de color”, celebrando la llegada de la “primavera”. La letra permite, por una parte, una lectura sencilla de mera contemplación del paisaje natural, y por otra, una más profunda, una “primavera” metafórica, que podría ser la anunciada por el Movimiento Hippie o, simplemente, por la apertura del país y la llegada de un momento de cambio político e histórico que acaba derivando en la Transición. En cualquier caso, resulta indudable que se trata de un canto de alegría y de esperanza.

161. Triana, 1975.

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

163. Triana, 1975.

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

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

b. *Hijos del Agobio* (1977).

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

165. Orden ministerial de 8 junio 1970.

166. Triana, 1977.

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

168. <https://davidlebron.wordpress.com/> (22-06-2023).

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

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

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

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

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

171. Clemente Gavilán, 1997: 88.

172. Triana, 1975

173. Triana, 1977

174. Manrique, 1977: 53-54.

175. Triana, 1977.

176. Triana, 1977.

177. Triana, 1977.

178. King Crimson, 1969.

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

180. Clemente Gavilán, 1997: 88.

181. Moradiellos García, 2017: 99.

182. Triana, 1975.

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

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

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

183. Lacomba, 1999: 37-42.

184. Triana, 1977.

185. Triana, 1977.

186. Jarcha, 1976.

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

188. Triana, 1977.

189. Triana, 1977.

190. Triana, 1977.

191. Triana, 1977.

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

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

194. Triana, 1977.

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

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

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

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

195. Clemente Gavilán, 1997: 92.

196. Triana, 1975.

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

198. Triana, 1977.

199. Triana, 1975.

200. <https://lafonoteca.net/disco/hijos-del-agobio/#::~:~:text=%E2%80%99CHijos%20del%20Agobio%E2%80%99D%20> (24-06-2023).

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

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

203. King Crimson, 1969.

204. Clemente Gavilán, 1997: 88.

205. Triana, 1977.

206. Triana, 1977.

207. Triana, 1977.

208. Triana, 1977.

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

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

c. *Sombra y Luz* (1979).

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

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

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

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

212. Clemente Gavilán, 1997: 102.

213. Clemente Gavilán, 1997: 102.

214. Delis Gómez, 2016: 85.

215. Salaverri Aranegui, 1979: 66.

216. Salaverri Aranegui, 2005: 914.

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

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

219. Díaz Pérez, 2018: 97.

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

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

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

221. Bennett, 2002: 87-100.

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

223. García Peinazo, 2017: 273.

224. Triana, 1979.

225. Clemente Gavilán, 1997: 104.

226. Triana, 1979.

227. Clemente Gavilán, 1997: 104.

228. Triana, 1979.

229. Clemente Gavilán, 1997: 105.

230. Clemente Gavilán, 1997: 104.

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

232. Triana, 1979.

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

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

233. Clemente Gavilán, 1997: 104.

234. Triana, 1979.

235. Clemente Gavilán, 1997: 104.

236. Clemente Gavilán, 1997: 104.

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

238. Clemente Gavilán, 1997: 104.

239. Triana, 1979.

240. Ramos Santana, 2005: 21.

241. Triana, 1979.

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

243. Clemente Gavilán, 1997: 104.

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

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

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

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

248. Díaz Pérez, 2018: 83.

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

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

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

249. Clemente Gavilán, 2006: 3.

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

251. Díaz Pérez, 2018: 158.

252. Goma, 1975

253. García Salueña, 2013: 33.

254. García Peinazo, 2017: 109.

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

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

256. Martínez, 1975: 50.

257. Gualberto, 1975.

258. Gualberto, 1975.

259. Smash, 1971.

260. García Peinazo, 2017: 149.

261. García Peinazo, 2017: 149.

262. Gualberto, 1975.

263. Jimi Hendrix, 1968.

264. Bob Dylan, 1967.

265. García Peinazo, 2017: 160.

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

267. Gualberto, 1976.

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

Miguel Ríos, rockero de origen granadino, también hizo una pequeña y “exitosa incursión”²⁷³ en el rock andaluz, con su octavo álbum de estudio, *Al-Andalus* (1977)²⁷⁴, publicado por la compañía Polydor²⁷⁵. En este sentido, el nombre dado al álbum supuso ya toda una declaración de intenciones. En él colaboraron dos importantes personajes que tienen relación con el género musical a estudio: el cantautor Antonio Mata, quien ya había trabajado con Triana, aportó las letras de varias de las canciones del álbum; así como Luis Cobo “Manglis”, quien compuso la música de uno de los temas, de nombre “Guadalquivir” (4’44”) ²⁷⁶. No es casualidad que sea precisamente esta canción la que se encuentra de forma más clara en la línea del rock andaluz, puesto que Luis Cobo era el guitarrista y líder de la banda Guadalquivir²⁷⁷, la cual además apoyaba a Miguel Ríos en los conciertos de la gira que siguió a la publicación del elepe²⁷⁸.

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

269. Díaz Pérez, 2018: 203.

270. Gómez, 1975: 15.

271. Granada, 1975.

272. Díaz Pérez, 2018: 204.

273. Clemente Gavilán, 2013: 151.

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

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

276. Miguel Ríos, 1977.

277. Díaz Pérez, 2018: 173.

278. Clemente Gavilán, 2013: 151.

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

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

279. Díaz Pérez, 2018: 205.

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

281. Azahar, 1977.

282. Smash, 1970.

283. Azahar, 1977.

284. Díaz Pérez, 2018: 205.

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

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

287. Azahar, 1979.

288. Triana, 1975.

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

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

Dentro del diverso panorama del rock andaluz surge el grupo Guadalquivir, en febrero de 1978 ²⁹³, fundado por los guitarristas Luis Cobo (*Manglis*) y Andrés Olaegui. A estos se suman el saxofón y la flauta de Pedro Ontiveros, la batería de Larry Martin y el bajo de Jaime Casado ²⁹⁴, conformando una banda con un sonido muy particular y ecléctico dentro de este género, una suerte de “jazz-rock andaluz” ²⁹⁵ tal y como lo clasificó el propio Luis Cobo y otros críticos musicales, caracterizado por ser estrictamente instrumental. Su primer disco, homónimo ²⁹⁶, se grabó entre septiembre y octubre de 1978 ²⁹⁷ y fue publicado por el sello Harvest de la compañía EMI, tras acompañar el grupo a Miguel Ríos en la gira del ya mencionado elepé *Al-Andalus* durante el año anterior ²⁹⁸. Este lanzamiento, que fue conocido popularmente como “el disco verde” ²⁹⁹ [Fig. 9] por el color del vinilo, cuenta con siete pistas, entre las cuales destaca el tema que fue lanzado como sencillo, “Baila, gitana” (5’33’’) ³⁰⁰ que para Diego García Peinazo supone “un claro ejemplo de integración de los elementos de la bulería en el jazz rock” ³⁰¹.

Clave resultó también el lanzamiento de *Imán Califato Independiente* ³⁰² (1978) [Fig. 10], el primer disco del grupo del mismo nombre. La banda se configuró en torno al que fue su líder y guitarrista, Manuel Rodríguez ³⁰³, quien adoptó el nombre artístico de Manuel Imán. Este músico ya había participado en 1975 en el efímero pero fundamental proyecto emprendido por Goma. A éste, se sumaron el bajista Iñaki Egaña, el percusionista Kiko Guerrero y el teclista Marcos Mantero ³⁰⁴.

290. Iceberg, 1977.

291. Iceberg, 1977.

292. Iceberg, 1977.

293. Díaz Pérez, 2018: 179.

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

295. Díaz Pérez, 2018: 180.

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

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

298. Díaz Pérez, 2018: 179.

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

300. Guadalquivir, 1978.

301. Díaz Pérez, 2018: 105.

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

303. Díaz Pérez, 2018: 159.

304. Díaz Pérez, 2018: 159-160.

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

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

305. Díaz Pérez, 2018: 163.

306. Díaz Pérez, 2018: 161.

307. Iman Califato Independiente, 1978.

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

309. Iman Califato Independiente, 1978.

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

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

312. Iman Califato Independiente, 1978.

313. Iman Califato Independiente, 1978.

314. Iman Califato Independiente, 1978.

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

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

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

316. Cai, 1978.

317. Lapuente, 2019: 97.

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

319. Díaz Pérez, 2018: 108.

320. Salaverri Aranegui, 2005: 913.

321. Alameda, 1979.

322. Alameda, 1979.

323. Alameda, 1979.

324. Alameda, 1979.

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

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

325. Mezquita, 1979.

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

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

La etapa final del recorrido propuesto se ha establecido entre los años 1980 y 1982, momento de auge comercial del rock andaluz aunque, de igual forma, es el momento final de este género musical, pues pronto cambió el paradigma en la industria española. Se ha querido poner en paralelo con el transcurso de los últimos años de la Transición española, sin embargo, la naturaleza de este período histórico como proceso de cambio dificulta el establecimiento de una cronología fija, por lo que es necesario hacer unos breves apuntes. Se ha tomado como referencia cronológica para el fin de este momento de la historia de España las elecciones generales de 1982, fecha elegida por la mayoría de los historiadores, aunque existen discordancias. Algunos incluso lo sitúan en 1986 con la entrada de España en la OTAN como consecuencia del referéndum del 12 de marzo de 1986 ³²⁹. En cualquier caso, 1982 fue un año significativo en este proceso por varios motivos, principalmente por el fin del gobierno de la UCD y la primera victoria del PSOE en las elecciones generales con Felipe González como cabeza de partido, con una participación del 79.97 % ³³⁰ de la población censada (la más alta hasta la fecha), un fenómeno que, en palabras de Ángel Duarte, “contribuyó a una relegitimación de la democracia.” ³³¹.

Como se ha señalado, también fue un momento en el que el rock andaluz tuvo un reconocimiento a nivel comercial, destacando la obtención del disco de oro en 1980 por el renombrado grupo Alameda ³³² con su primer disco, de igual nombre, publicado el año anterior. En 1980 el grupo lanzó junto al anterior

326. Mezquita, 1979.

327. Mezquita, 1979.

328. Mezquita, 1979.

329. Duarte, 2017: 658.

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

331. Duarte, 2017: 658.

332. Salaverri Aranegui, 2005: 913.

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

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

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

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

335. Alameda, 1980.

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

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

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

339. Díaz Pérez, 2018: 163.

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

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

Por su parte, Guadalquivir lanzó su segundo álbum con el sello Harvest de EMI Music, *Camino del Concierto* (1980) ³⁴⁴ [Fig. 15]. En palabras del propio guitarrista y líder de la banda, Luis Cobo “Manglis”, este elepé “recoge la propuesta ya expresada en su anterior trabajo, pero con una precisión y ejecución si cabe más calculada, y afinando definitivamente su sonido dentro del amplio espectro del rock andaluz, con afinidades al jazz rock internacional” ³⁴⁵. La personalidad musical del grupo, de índole jazzística, permite la convivencia de múltiples y muy diversos instrumentos, lo que propició la colaboración en este álbum de varios músicos: Pedro Ruy Blas a los bongos, Diego Carrasco a la guitarra española, Luis Fornes al piano, Tito Duarte al saxofón, Josep Mas Portet “Kitflus” (teclista de Iceberg) al sintetizador y José Medrano a la trompeta ³⁴⁶. El resultado es de una innegable calidad y de carácter ecléctico, más cercano sin embargo al puro jazz rock que su anterior obra, si bien es innegable la presencia del flamenco en las construcciones melódicas de las canciones que lo componen, aunque traducido a instrumentos muy lejanos a este género musical. Un claro ejemplo de esta dinámica se encuentra en “Cartuja” (4’02’’) ³⁴⁷, donde el ritmo de bulería se hace especialmente presente en el fragmento (0’00’’-0’14’’) que da inicio al tema, incluyendo el recurso rítmico del contratiempo propio del flamenco. Asimismo, en el fragmento (0’28’’-0’49’’) de la misma canción se introducen las palmas de Diego Carrasco, fusionando aún más a la pieza con este género musical propio de Andalucía. Tras la grabación del álbum y su respectiva gira, la formación original se resquebraja debido a que Luis Cobo “Manglis” abandona el grupo ³⁴⁸. Después de este, tan sólo lanzarán un álbum más

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

342. Imán Califato Independiente, 1980.

343. Imán Califato Independiente, 1980.

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

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

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

347. Guadalquivir, 1980.

348. Díaz Pérez, 2018: 180.

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

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

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

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

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

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

351. Cai, 1980.

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

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

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

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

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

357. Triana, 1980.

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

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

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

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

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

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

359. Díaz Pérez, 2018: 83.

360. Díaz Perez, 2018: 128.

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

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

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

361. Díaz Perez, 2018: 131.

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

363. Medina Azahara, 1980.

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

365. Salaverri Aranegui, 2005: 914.

366. Medina Azahara, 1981.

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

368. Díaz Perez, 2018: 132.

369. Díaz Perez, 2018: 130.

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

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

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

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

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

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

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

373. Cruces Roldán, 2012a: 15.

374. Cruces Roldán, 2012a: 15.

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

376. Clemente Gavilán, 1995: 21.

377. Clemente Gavilán, 1995: 54.

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

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

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

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

379. Clemente Gavilán, 1995: 72.

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

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

382. Amador/Valenzuela, Alfredo 2004: 26.

383. Amador / Valenzuela, 2004: 27.

384. Amador / Valenzuela, 2004: 56.

385. Amador / Valenzuela, 2004: 72.

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

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

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

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

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

388. Díaz Pérez, 2018: 242.

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

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

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

392. Díaz Pérez, 2018: 243.

393. Silvio y Sacramento, 1988.

394. Veneno, 1977.

395. Barra Libre, 1984.

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

397. Díaz Pérez, 2018: 244.

398. Díaz Perez, 2018: 244.

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

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

En segundo lugar resulta necesario señalar las aportaciones del flamenco vanguardista al rock andaluz en los años setenta para comprender el fenómeno en una mayor amplitud. Un ejemplo precoz de esta rica simbiosis fue la colaboración de El Lebrijano con Smash en “Behind the Stars” (4’40’’) ⁴⁰¹, siguiendo un camino de fusión alternativo en el que la tradición india se encontraba con el flamenco⁴⁰² y que fue después explorado por otros músicos, como el propio Gualberto —ex miembro de Smash— en su álbum con el guitarrista flamenco Ricardo Miño, *Puente Mágico* (1983) ⁴⁰³ [Fig. 18]. Este elepé fue toda una declaración de intenciones desde su título como trabajo, con temas tan elocuentes como “Tangos de Nueva Delhi” (2’47’’) ⁴⁰⁴. Una colaboración igualmente reseñable fue la de Enrique Morente con Gualberto en “Terraplén” (3’47’’) ⁴⁰⁵ y “Prisioneros” (8’45’’) ⁴⁰⁶, ambos temas parte de su primer álbum, *A la vida, al dolor* (1975) ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸. Morente retomó este camino años más tarde en su reconocido *Omega* (1996) ⁴⁰⁹ junto al grupo de rock Lagartija Nick, donde estos artistas pusieron música a diferentes poemas de *Poeta en Nueva York* ⁴¹⁰ de Lorca y versionaron algunas canciones del cantautor canadiense Leonard Cohen⁴¹¹.

400. Díaz Perez, 2018: 246.

401. Smash, 1971.

402. Para más información consultar página 28.

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

404. Gualberto y Ricardo Miño, 1983.

405. Gualberto, 1975.

406. Gualberto, 1975.

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

408. Para más información consultar página 44.

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

410. García Lorca, 2019.

411. Díaz Perez, 2018: 222.

La versión definitiva de la fusión iniciada con Smash y El Lebrijano se alcanzó en “Nana Del Caballo Grande” (4’58”) ⁴¹², donde Camarón hizo lo propio de nuevo de la mano de Gualberto como sitarista ⁴¹³. Esta pieza forma parte del que es uno de los discos cruciales en la historia de la música española en general y del flamenco en particular, por lo novedoso del mismo, en un contexto de encorsetamiento del género flamenco por el “Mairenismo” ⁴¹⁴ o “Neojondismo” ⁴¹⁵. Este movimiento implantó una serie de “parámetros de autenticidad” ⁴¹⁶ que permitían establecer un claro discernimiento entre “formas puras” ⁴¹⁷ y, fuera de ellas, las denostadas mezclas o fusiones. Es por este motivo que la crítica y el público no abrazaron *La Leyenda del Tiempo* (1979) ⁴¹⁸ [Fig. 19] como el álbum y su artífice merecían, pues supuso todo un desastre comercial a efectos prácticos, con un reconocimiento muy posterior: “durante sus primeros 13 años de vida vendió 5.842 ejemplares, y en 2007 no había superado las 40.000 copias” ⁴¹⁹. Es interesante el acercamiento a este álbum como una sublimación musical del rock andaluz desde dentro del flamenco, pues en él colaboraron los músicos de Alameda, de Veneno (a excepción de Rafael Amador) y Gualberto.

La reacción de los flamencos “puros” según la ortodoxia ⁴²⁰ a la fusión y a las nuevas músicas que entraban en el país dió como fruto contemporáneo al primer disco de Triana, el primero de Lole y Manuel, *Nuevo día* (1975) ⁴²¹, un trabajo del mismo productor, Gonzalo García-Pelayo, bajo el sello Serie Gong de CBS. A pesar de ser estrictamente flamenco, cuenta con arreglos que le aportan un toque genuino y fresco al álbum, que forman parte de las nuevas fusiones que se estaban realizando en Andalucía en los años setenta y, más concretamente, en la ciudad de Sevilla.

Conclusiones.

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

412. Camarón, 1979.

413. Díaz Perez, 2018: 229.

414. Cruces Roldán, 2012b: 258.

415. Cruces Roldán, 2012b: 221.

416. Cruces Roldán, 2012a: 14.

417. Cruces Roldán, 2012a: 14.

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

419. Cruces Roldán, 2012a: 16.

420. Cruces Roldán, 2012a: 14.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Dávila, Luis (1971): “Música progresiva a cinco duros”. En: *Triunfo*, 453, pp. 37-39.
- Delis Gómez, Guillermo (2016): *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarios y Ciclos*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- De los Ríos, Patricia (1998): “Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio”. En: *Sociológica*, 38, pp. 13-30.
- Díaz Pérez, Ignacio (2018): *Historia del rock andaluz : retrato de una generación que transformó la música en España*. Córdoba: Almuzara.
- Díaz Velázquez, Francisco (1972): “¿Qué es la música progresiva?”. En: *CAU: construcción, arquitectura, urbanismo*, 11, pp. 65-81.
- Duarte Montserrat, Ángel (2017): “La vida política”. En: Canal, Jordi (dir.): *Historia contemporánea de España (Volumen II. 1931-2017)*. Madrid: Taurus, pp. 593-710.
- España. Ley 191/1964, de 24 de diciembre, de Asociaciones (1964). «BOE», nº 311, I. *Disposiciones generales*, 28 de diciembre de 1964, pp. 17334-17336.
- España. Orden de 8 de junio de 1970 por la que se modifica la de 6 de octubre de 1966, sobre competencia en materia de autorización de discos fonográficos. «BOE», nº 144, I. *Disposiciones generales*, 17 de junio de 1970, pp. 9486-9487.
- Ferrand Bonilla, Manuel (1975): *Con la noche auestas*. Barcelona: Planeta.
- García Martínez, José María (1996): *Del fox-trot al jazz flamenco : el jazz en España, 1919-1996*. Madrid: Alianza.
- García Matute, Fran (2018): ““¿Qué pasa contigo, tío? ¿Es que no brillan mis ojos?” Una aproximación a la Estética de lo Borde”. En: *La Muy*, 15, pp. 10-13.
- García Matute, Fran (2022): *Esta vez venimos a golpear: vanguardismos, psicodelias y subversiones varias en la Sevilla contracultural (1965-1968)*. Madrid: Sílex.
- García Lorca, Federico (2019): *Poeta en Nueva York*. Barcelona: Linkgua.
- García Lorca, Federico (2013): *Romancero gitano*. Barcelona: Linkgua.
- García Peinazo, Diego (2017): *Rock Andaluz : significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- García Puig, Damián (1979): “Triana: flamenco “zelestial””. En: *Vibraciones*, 27, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Webgrafía.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://www.youtube.com/watch?v=1WbIWuNZW18&ab_channel=TheEndlessly (19-06-2023).

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

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

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

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

<https://davidlebron.wordpress.com/> (22-06-2023).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANEXO FOTOGRÁFICO



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



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



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



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



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



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



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



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



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

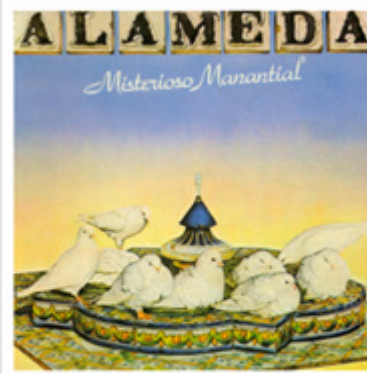


Figura 13: Alameda, portada del álbum *Misterioso Manantial*, 1980, Discogs.com.



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



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

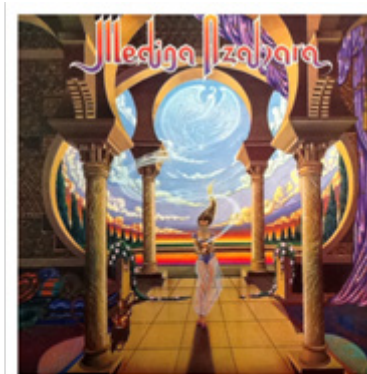


Figura 16: Medina Azahara, portada del álbum *Medina Azahara*, 1980, Discogs.com.



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



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



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

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

NÚMERO 10

DICIEMBRE DE 2024

ISSN 2530-9536

[pp. 123-141]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.03

DEL GRAFITI AL STREET ART FROM GRAFFITI TO STREET ART

Alejandra González Bejarano
Investigadora Independiente

Resumen:

Este artículo analiza el grafiti desde que surgió en los barrios marginados de Nueva York y Filadelfia a manos de jóvenes pandilleros que buscaban reconocimiento personal hasta desembocar en el Street Art. Se explican las causas que originaron su nacimiento y su evolución a través de las historias entrelazadas de sus protagonistas.

Palabras claves: Grafiti, Vandalismo, Arte callejero, Arte Urbano.

Abstract: This paper analyzes graffiti since it emerged in the marginalized neighborhoods of New York and Philadelphia at the hands of young gang members seeking personal recognition. The causes that led to its birth and its evolution are explained through the intertwined stories of its protagonists

Keywords: Graffiti, Vandalism, Street Arte, Urban Art.

El grafiti es una forma de expresión en constante evolución, y sus estilos han surgido principalmente de la competencia entre los grafiteros por destacar y hacerse notar en la ciudad, sobre todo en los barrios más desfavorecidos de Filadelfia y Nueva York. Los primeros grafiteros, muchos de ellos miembros de pandillas, comenzaron con el deseo de marcar su territorio y ganar reconocimiento, pero pronto, el arte del grafiti se transformó en algo más que un simple acto de vandalismo: una verdadera carrera por la creatividad y la originalidad.

1. Contexto histórico

En la década de 1970, la ciudad de Nueva York atravesaba una de las crisis económicas y sociales más severas de su historia, caracterizándose por un alto nivel de caos e inseguridad. La recesión económica llevó a la ciudad al borde de la bancarrota, con un déficit presupuestario significativo y la incapacidad del gobierno local para equilibrar sus ingresos y gastos. Como consecuencia, se implementaron severos recortes en pensiones y salarios, acompañados de despidos masivos en distintos sectores, incluidos cuerpos de seguridad como la policía y los bomberos, así como en otros servicios públicos. Se estima que aproximadamente 50.000 empleos fueron eliminados, lo que provocó una ola de huelgas y protestas, en ocasiones violentas.

Los barrios más marginados, como el *South Bronx*, *Harlem* y *Brooklyn*, se vieron particularmente afectados debido a sus elevados índices de criminalidad y pobreza extrema. La población residente, compuesta por una gran diversidad étnica y cultural —incluyendo italianos, ingleses, asiáticos, afroamericanos y latinos, entre otros—, experimentó condiciones de vida precarias, con viviendas en estado de deterioro y escasas oportunidades laborales. Para muchos inmigrantes que llegaron a la ciudad con la esperanza de mejorar su calidad de vida, la realidad resultó ser sumamente adversa, en un contexto marcado por el auge de la delincuencia y el narcotráfico.

Ante el incremento de la violencia, sectores de clase media que habitaban estos barrios optaron por trasladarse a zonas más seguras, lo que contribuyó a la desvalorización de los inmuebles. Como resultado, algunos propietarios provocaron incendios en sus propios hogares con el objetivo de cobrar las indemnizaciones de los seguros, práctica que se evidenció especialmente durante el apagón de 1977, cuando más de 400 viviendas fueron incendiadas. En consecuencia, estos barrios se convirtieron en espacios de alta degradación urbana, caracterizados por la proliferación de edificaciones en ruinas, calles en mal estado y acumulación de residuos.

Asimismo, la diversidad cultural de la ciudad, lejos de promover la integración, acentuó los conflictos entre distintos grupos, especialmente entre los jóvenes, quienes se encontraban en una situación de vulnerabilidad debido a la falta de acceso a educación, empleo y protección social. Ante la ausencia de alternativas institucionales, muchos de ellos fueron reclutados por pandillas territoriales como mecanismo de protección y supervivencia. Estas organizaciones delictivas captaban principalmente a adolescentes con baja autoestima y escaso nivel educativo, lo que los llevó a involucrarse en actividades ilícitas. De esta manera, las pandillas no solo representaron una amenaza para la seguridad de la ciudad, sino también para sus propios integrantes, quienes quedaron atrapados en una espiral de violencia y exclusión social.

El estado de las calles en Nueva York durante esta época reflejaba el profundo deterioro social y urbano que atravesaba la ciudad. Se encontraban en condiciones deplorables, con acumulación de basura, infraestructuras en ruinas y un abandono generalizado, asemejándose a un escenario de guerra. En cierto sentido, lo eran, pero se trataba de una guerra de supervivencia, protagonizada por pandillas juveniles que libraban enfrentamientos violentos entre sí. El aumento exponencial del vandalismo, el consumo y tráfico de drogas, así como la criminalidad en general, convirtió la vida cotidiana en un desafío constante. Transitar por las calles o utilizar el sistema de transporte público, como el metro, representaba un riesgo significativo, ya que la inseguridad era una amenaza constante para los habitantes.

Entre los distintos barrios afectados, el *Bronx* se posicionaba como el más desfavorecido, marginal y peligroso. No obstante, dentro de este contexto de violencia, surgieron intentos de pacificación liderados por grupos locales de este barrio, como el caso emblemático de los *Ghetto Brothers*, una pandilla que, además de su actividad en las calles, se dedicaba a la música. Este grupo promovió iniciativas de reconciliación entre las bandas rivales con el objetivo de reducir los enfrentamientos y generar un ambiente más seguro en sus comunidades. A pesar de los esfuerzos, la situación se tornó aún más crítica cuando Cornel Benjamin, líder de los *Ghetto Brothers*, fue asesinado a tiros por una banda contraria. Este evento generó preocupación entre las autoridades, quienes temían una escalada aún mayor de la violencia. Sin embargo, los *Ghetto Brothers* lograron transmitir un mensaje de unidad entre las pandillas, argumentando que el conflicto no debía centrarse en enfrentamientos internos, sino en la lucha contra un sistema que los marginaba y excluía¹. De esta manera, promovieron la cohesión comunitaria con

1. PISKOR, Ed. “*Hip Hop Family Tree: La historia del Hip Hop como nunca la habías visto*”. Flow Press Media SL. 2018.

el propósito de exigir mayor atención y respuesta por parte de las autoridades gubernamentales.

A partir de este punto, la mentalidad de los jóvenes pandilleros experimentó una transformación significativa. Aunque el consumo de drogas seguía presente en algunos sectores, el ambiente general en los barrios comenzó a cambiar. Las calles fueron recuperadas por sus habitantes, quienes promovieron iniciativas para mejorar las condiciones de vida y brindar apoyo a las generaciones más jóvenes. El asesinato de Cornel Benjamín marcó un punto de inflexión en este proceso, impulsando la reorganización de los grupos juveniles en torno a la cultura y la convivencia pacífica. Los símbolos territoriales de las pandillas fueron eliminados, lo que permitió una mayor integración entre los distintos grupos. Los enfrentamientos violentos fueron reemplazados por celebraciones, eventos comunitarios y expresiones artísticas, con la música como eje central de esta transformación.

En este contexto, en 1973, Cindy Campbell organizó una fiesta que marcó un hito en la historia de la música urbana. Su hermano, Clive Campbell, conocido artísticamente como *DJ Kool Herc*, introdujo una innovadora técnica musical denominada “break”, la cual consistía en manipular dos discos idénticos en una mezcladora para prolongar los segmentos instrumentales de una canción, generando nuevos sonidos y estructuras rítmicas. Su repertorio incluía mezclas de rock, pop, blues, disco y jazz, lo que atrajo la atención de un público diverso. Durante estos eventos, surgió también una nueva forma de expresión verbal, donde algunos asistentes improvisaban rimas sobre la música, lo que posteriormente daría origen al *rap*. El estilo *break* se consolidó como la base del *hip hop*, permitiendo a los jóvenes canalizar sus emociones y dificultades a través del arte².

Paralelamente, el baile adquirió un papel fundamental en este movimiento. Jóvenes conocidos como “breakdancers” comenzaron a desarrollar pasos innovadores y a realizar competiciones en las calles, buscando reconocimiento y respeto dentro de la comunidad. Estas expresiones artísticas no solo ofrecieron una alternativa a la violencia, sino que también proporcionaron una identidad cultural compartida entre los jóvenes de barrios marginados.

Si bien los primeros grafiteros no se identificaron inicialmente con el *hip hop*, figuras como *Phase 2* desempeñaron un papel clave en la integración del grafiti dentro de este movimiento cultural. *Phase 2*, considerado pionero en el desarrollo de diversos estilos de *graffiti*, contribuyó a la consolidación de los cuatro

2. CHANG, Jeff. “Generacion HIP-HOP”. Caja Negra. 2014

pilares fundamentales del *hip hop*: el *DJ* (música), el *MC* (rap y expresión verbal), el *breakdance* (danza) y el grafiti (artes visuales). No fue sino hasta principios de la década de 1980, aproximadamente una década después del surgimiento del hip hop, cuando el grafiti se incorporó plenamente a esta corriente cultural.

El grafiti, como cuarto elemento del hip hop, se convirtió en una poderosa herramienta de expresión social. A través de sus firmas, textos y representaciones visuales, los grafiteros buscaban transmitir su visión del mundo, denunciar las injusticias sociales y expresar su descontento con un sistema que los marginaba. Más allá de un acto de rebeldía, esta forma de arte urbano representó un mecanismo de resistencia y una vía para canalizar la frustración de una juventud que encontraba en el grafiti una manera de hacerse visible en una sociedad que los ignoraba. Las calles, los edificios y, especialmente, los vagones del metro de Nueva York se convirtieron en los principales lienzos de esta manifestación artística, transformando el paisaje urbano de la ciudad.

2. Antecedentes

El grafiti moderno tiene sus raíces en la figura de Darryl McGray, conocido como *Cornbread*, considerado el primer grafitero en adoptar esta práctica fuera del contexto de las pandillas. Originario de Filadelfia, McGray comenzó a escribir su apodo en diversos espacios urbanos como una estrategia para captar la atención de una joven que le interesaba. Su éxito en este propósito lo llevó a expandir su actividad, convirtiendo su tag en una firma distintiva que lo haría reconocido en la escena del arte callejero. A finales de la década de 1960, otros grafiteros emergieron en Filadelfia, como el colectivo *Wicked Philly*, quienes desarrollaron un estilo caracterizado por trazos enérgicos y letras alargadas que transmitían una sensación de velocidad. Estos primeros exponentes del grafiti sentaron las bases para el desarrollo de esta disciplina, que con el tiempo se integró plenamente en la cultura hip hop y se convirtió en una de sus expresiones más representativas.

A finales de la década de los 60, las paredes y edificios de Filadelfia comenzaron a ser invadidos por una proliferación de firmas y mensajes, muchos de ellos con tintes políticos. Este fenómeno no solo reflejaba los cambios sociales profundos que atravesaba Estados Unidos, sino también el auge del movimiento hippie, que promovía ideales como el pacifismo, la revolución sexual, la preocupación por el medio ambiente y la igualdad racial. Entre los grafiteros, era común ver el símbolo de la paz y lemas como “Off The Pig” (abajo el cerdo), un mensaje directo en contra de la policía, que se extendió por las universidades y colegios de la ciudad.

En este contexto, hacia finales de los 60, surgió en Filadelfia lo que sería el embrión de una nueva forma de expresión urbana: el grafiti. Aunque inicialmente fue rechazado por gran parte de la sociedad, el grafiti pronto comenzó a formar parte integral del paisaje urbano de muchas ciudades estadounidenses. *Cornbread*, uno de los pioneros del movimiento, abandonó esta práctica en 1971, pero dejó un legado que perduró, marcando el comienzo de una cultura que creció rápidamente, influenciando enormemente diversos campos como la música, el cine, los videojuegos, la televisión y la moda.

Mientras *Cornbread* llenaba las calles de Filadelfia con sus firmas, una ola paralela de grafitis comenzó a invadir Nueva York. Para 1967, edificios, paredes, vallas publicitarias, túneles y vagones del sistema ferroviario de la Gran Manzana ya estaban cubiertos de tags y mensajes, al igual que en Filadelfia. Aunque el origen del grafiti se encuentra en esta última ciudad, fue en Nueva York donde el fenómeno adquirió un desarrollo y una expansión global. Algunos sugieren que las mejoras en el sistema ferroviario entre Filadelfia y Nueva York pudieron haber facilitado el traslado de estas primeras expresiones gráficas, ya que los trenes de un lugar a otro habrían servido como medios para difundir el arte del grafiti.

No obstante, en Filadelfia, el grafiti no logró expandirse por toda la ciudad debido a las limitaciones en su sistema de metro, lo que restringía la práctica a ciertos barrios. En cambio, en Nueva York, donde el sistema de metro era mucho más extenso y accesible, el grafiti encontró un terreno fértil para su crecimiento, lo que permitió que se desarrollara y se transformara en un fenómeno cultural global.

Los primeros grafiteros solían identificar su *tag* con el número de la casa en la que vivían, como en el caso de *Taki 183*, *Julio 204* o *Cay 161*, todos provenientes de diferentes barrios de Nueva York como *Manhattan*, el *Bronx* o *Brooklyn*. La zona Este de *Brooklyn* se convirtió en un espacio particularmente peligroso debido a las tensiones raciales y los conflictos sociales derivados de las pandillas callejeras, como hemos comentado. En estas pandillas surgieron los primeros grafiteros neoyorquinos, que a lo largo de los años 70 comenzaron a desarrollar distintos estilos como respuesta a las batallas territoriales entre las tribus urbanas. Estos estilos, como el *Broadway Elegant* o los estilos propios del *Bronx* y *Brooklyn*, se caracterizaban por un enfoque grupal y territorial, una marca de los espacios propios.

Uno de los pioneros de esta cultura fue *Taki 183*, cuyo nombre real era Demetrius, un joven griego que comenzó a dejar su firma por todos los lugares

donde realizaba entregas de cartas y paquetes. Su creciente popularidad inspiró a muchos jóvenes a imitar su estilo y a buscar lugares cada vez más desafiantes para dejar su huella, particularmente aquellos atraídos por la cultura del *rap* y el *hip hop*. *Taki 183* se obsesionó con esta práctica, dedicando prácticamente todo su tiempo a pintadas. En poco tiempo, paredes y edificios de Nueva York se llenaron de su *tag*. Entre 1971 y 1975, sus firmas se convirtieron en una fuente de inspiración para otros artistas que se sumaron al fenómeno, consolidándose junto a *Cornbread* como uno de los padres fundadores del grafiti en Nueva York.³

A medida que el grafiti se expandía, su complejidad también aumentaba. En 1972, *Superkool 225* fue el primero en llevar el grafiti más allá del simple *tag* al crear lo que se conoce como una “pieza” en un tren. Este paso marcó el comienzo de una nueva etapa para el grafiti, en la que las firmas y pintadas empezaron a adquirir dimensiones más artísticas. Para 1976, los vagones de tren se habían transformado en lienzos móviles, cubiertos de obras de grafiteros como *Cliff 159*, *Blade*, *Kindu* y otros, quienes utilizaban los caracteres de cómic para plasmar sus nombres. Los vagones se convirtieron en verdaderas piezas de arte en movimiento, ya que su recorrido por toda la ciudad aseguraba que las obras fueran vistas por una amplia audiencia. De este modo, los grafiteros comenzaron a ver en los trenes un medio ideal para ganar visibilidad y notoriedad, transformando su arte en una forma de expresión pública y dinámica.

Un ejemplo notable de la creciente visibilidad del grafiti fue el del artista *Caine 1*, quien estudió meticulosamente el recorrido de un tren para asegurarse de que su obra fuera vista por el mayor número de personas posible. Eligió específicamente el tren que pasaría por la estación del estadio de los *Yankees* durante el segundo tiempo de un partido. Esta estrategia resultó ser un acierto, ya que cuando se emitió el famoso programa de televisión *Welcome Back Kotter*, la obra de *Caine 1* apareció en el aire. Ese mismo año, otro canal de televisión mostró imágenes de los vagones de tren pintados en Nueva York, presentándolos como actos vandálicos. Sin embargo, ya había un grupo creciente de personas que comenzaron a apreciar el grafiti como una forma de arte y, en lugar de rechazarlo, empezaron a apoyarlo. Así, los grafiteros comenzaron a ganar seguidores, y sus obras empezaron a ser tomadas en mayor consideración por el público en general.

En 1977, el legendario Jean-Michel Basquiat apareció junto a su compañero Al Díaz en el mundo del grafiti, con el *tag* “Samo”, que hacía referencia a su lema “la misma mierda de siempre”. Ellos pintaban en los vagones del metro, especialmente

3. VVAA. “*Getting up/Hacerse ver: El grafiti metropolitano en Nueva York*”. Capitan Swing S.L. 2012

en el área del *Soho*, que estaba llena de galerías de arte y museos. Sus mensajes eran profundamente críticos, a menudo satíricos y filosóficos, y contenían un claro enfoque sobre las injusticias sociales. Basquiat, que más tarde se convertiría en una figura fundamental del arte contemporáneo, ya había comenzado a dejar su huella en la ciudad de Nueva York. En sus años de mayor actividad, hizo más de 40 exposiciones individuales y alrededor de 100 colectivas.

A partir de 1978, comenzaron a aparecer nuevos entre los que cabe destacar a *Dondi* con la obra “Children of the Grave, Parts 1, 2, 3”, una serie realizada en tres vagones completos de metro entre 1978 y 1980. *Dondi* se inspiró en la cultura popular y los cómics, incorporando estos elementos en sus obras, lo que ayudó a transformar el grafiti en una forma de arte más compleja, usando nuevas técnicas que todavía son populares entre los grafiteros modernos.

A finales de los años 70, el grafiti alcanzó su punto álgido, y junto a este auge, surgió lo que se conoce como la “segunda guerra de estilos”. Con la creciente popularidad del grafiti, poner el nombre en una obra se convirtió en una actividad peligrosa, ya que la policía intensificó la persecución de los grafiteros, tratándolos como vándalos. Surge la figura del “*crew*” (grupo de grafiteros), que se unían bajo un mismo nombre y estilo. Ser parte de un *crew* ayudaba a consolidar la reputación de los grafiteros en el mundo urbano, y entre los *crews* más famosos de la época se encontraban *Cos 207*, *Crime*, *Mafia* y *Top*. *Dondi*, por ejemplo, fue parte del *crew Top* antes de formar su propio grupo, el *Cia* (Crazy Inside Artists).

El aumento masivo de grafitis por toda la ciudad causó un gran dolor de cabeza para las autoridades, que intentaban limpiar las pintadas tan rápido como aparecían, sin éxito. La situación llevó a la implementación de medidas más drásticas, como la instalación de concertinas en las cocheras del metro, y se reforzó la vigilancia en las áreas más afectadas. A nivel legal, se promulgaron leyes más restrictivas sobre la venta de pintura y se endurecieron las penas contra los grafiteros. La opinión pública y los medios de comunicación también se posicionaron en contra de estos jóvenes, que representaban a una parte marginada de la sociedad. Sin embargo, muchos de estos grafiteros no dejaron de luchar por su derecho a expresarse a través del arte urbano.

A pesar de la represión, algunos grafiteros buscaron otras formas de continuar su arte. A medida que la situación se volvía cada vez más difícil para ellos, también lo hacía la guerra contra las drogas. La epidemia del *crack*, entre 1984 y 1990, agravó aún más los problemas sociales de la ciudad, incrementando la violencia y generando un clima de desesperación. Muchos grafiteros cayeron

víctimas de esta crisis, algunos perdieron la vida, otros fueron encarcelados, y la violencia en las calles de Nueva York se disparó. A pesar de los esfuerzos de los grafiteros por continuar su trabajo, muchos se desanimaron y abandonaron el movimiento, lo que marcó el fin de una era dorada para el grafiti.

A pesar de la represión que enfrentaron, y de ser considerados como actos de vandalismo⁴, el grafiti continuó su evolución. Muchas personas, tanto anónimas como figuras del mundo del arte y la comunicación, comenzaron a apreciar este tipo de expresión. Se dieron cuenta de que los jóvenes grafiteros habían encontrado una manera de interactuar con una sociedad que, en muchos casos, les había dado la espalda. El grafiti se convirtió en una voz para aquellos marginados, una forma de rebelión y también una manera de involucrarse con la vida urbana de manera creativa.

A medida que este arte se volvía más visible, la publicidad también empezó a reconocer su valor. Las marcas, siempre en busca de captar la atención de los consumidores, se dieron cuenta de que el grafiti podía ser un medio poderoso para hacerlo. Empezaron a copiar los soportes típicos de los grafiteros, como los vagones de tren, para promocionar productos. Los medios de comunicación y la publicidad, al apropiarse de este arte, generaron una transformación en el pensamiento colectivo, no solo en los consumidores, sino también en los propios grafiteros. Estos comenzaron a ver cómo sus obras eran reinterpretadas en la moda, la cerámica, e incluso en productos comerciales. El grafiti, que antes era visto como un acto subversivo, se convertía poco a poco en una parte del mainstream cultural.

En los años 80, el grafiti dio un gran paso adelante. El arte urbano se diversificó, y a pesar de la represión, logró asentarse y convertirse en una parte integral del mundo del arte contemporáneo. Un nombre destacado en este periodo fue Keith Haring, un grafitero y activista social que se comprometió especialmente con la comunidad LGTBI. En sus obras, introdujo figuras simples y coloridas, llenas de simbolismo. Entre sus imágenes más conocidas estaban el perro, que representaba la muerte, y la figura punteada, que hacía referencia al sida, una enfermedad que afectó gravemente a la sociedad de la época. Haring creía que sus imágenes podían sustituir las palabras y ser entendidas por cualquier persona, sin importar su origen o cultura.

Haring alcanzó la fama no solo por sus intervenciones en el metro de Nueva York, sino también por sus encargos internacionales que lo llevaron a diferentes

4. PEREZ AGUSTI, Adolfo, ROJAS, Roberto. “graffiti: El único Arte perseguido por la ley”. Masters: Adolfo Perez Agusti. 2016.

partes del mundo. Su arte trascendió las fronteras de la ciudad, y en 1986, incluso abrió su tienda “Pop Shop” en Manhattan, demostrando que el grafiti, al igual que cualquier otra forma de arte, tenía un valor comercial y un lugar en el mundo del arte institucionalizado. De esta forma, Haring no solo reivindicó el grafiti como arte, sino que también lo llevó a nuevos niveles, fusionando su compromiso social con una estética accesible y popular.

La tradición del grafiti continuó a lo largo de las décadas, con nuevas generaciones de artistas que se iniciaron en la práctica sin descanso. En la medida en que el arte urbano se fue sofisticando, la documentación de las intervenciones se convirtió en un aspecto crucial. El grafiti, por su propia naturaleza efímera, se conservaba gracias a las fotos y archivos, y muchas de esas imágenes pasaron a ser emblemas de los primeros años del movimiento.

No obstante, algunos de los grandes grafiteros decidieron abandonar Nueva York en busca de nuevos horizontes, donde su arte fuera apreciado, autorizado y respetado. En ciudades de Estados Unidos y Europa, los artistas encontraron un espacio más libre para crear y hacer crecer su cultura sin la represión constante. Así, el grafiti comenzó a propagarse más allá de las fronteras de Nueva York, convirtiéndose en un fenómeno global. Con el paso del tiempo, el grafiti se transformó en una alternativa profesional para aquellos con talento creativo, una faceta que ahora se estudia y apoya en escuelas de arte alrededor del mundo.

Hoy en día, el grafiti y su evolución hacia el arte urbano (street art) siguen siendo una forma legítima de expresión artística, con una enorme influencia en la cultura contemporánea. Lo que comenzó como un acto rebelde y subversivo ha evolucionado hasta convertirse en una de las formas más influyentes de arte moderno, con exponentes como Banksy, Shepard Fairey y muchos otros que continúan llevando el grafiti a nuevas alturas.

3. Lenguaje propio y estilos

El *tag* es la forma más primitiva del grafiti. Se trata de un pseudónimo, a menudo escrito con rotulador o spray en un solo color, y realizado rápidamente. El *tag* sirve como la firma del grafitero, su marca personal, y con el tiempo se vuelve muy trabajada y única. Los grafiteros pasan tiempo perfeccionando su *tag*, y su objetivo es hacerlo tan distintivo que sea fácilmente reconocible, lo que les da identidad y fama en el mundo del grafiti. **Writer** es el término utilizado para referirse al autor de un *tag*. La propagación de los *tags* también se debe, en gran medida, a la venta de aerosoles en los almacenes de pintura. Eran muy fáciles de

usar y les confería rapidez. Aunque el aerosol ya se utilizaba en el ejército, los grafiteros le dieron un nuevo uso⁵.

3.1 La Evolución de los Estilos Iniciales

En sus primeros días, los grafiteros no tenían la intención de crear arte en el sentido tradicional, sino que simplemente buscaban competir y destacarse entre ellos. Con el paso del tiempo, los grafiteros comenzaron a agregar detalles a sus tags para hacerlos más elaborados y distintivos. Algunos de los primeros estilos de escritura que surgieron fueron:

- **Broadway Elegant:** Letras alargadas, finas y muy unidas con una base en la parte inferior.
- **Brooklyn:** Letras separadas, adornadas con corazones, flechas y otros detalles.
- **Bronx:** Una mezcla de los estilos Broadway Elegant y Brooklyn

3.2 Phase 2 y la Evolución del Tag

Phase 2 fue un pionero del grafiti en los años 70 y es famoso por llevar el tag a un nuevo nivel. Introdujo el uso de letras en forma de pompas, conocidas como “softies”. Estas letras eran más gruesas y redondeadas, y a menudo estaban rellenas de uno o más colores, con un contorno de otro color. Además, introdujo símbolos como flechas, estrellas y nubes, lo que añadió una nueva dimensión estética al grafiti. Algunos de los subestilos que desarrolló fueron:

- **Pompa Nublado:** Letras “pompa” rodeadas por una nube.
- **Phasemagotical Fantástica:** Letras “pompa” rodeadas de estrellas.
- **Tablero de Ajedrez:** Letras sombreadas con un diseño de tablero de ajedrez.
- **Pompa Gigante:** Letras “pompa” con una parte superior más grande.

3.3 Top to Bottom y Whole Car

Con el tiempo, los grafiteros comenzaron a crear obras más grandes y complejas. El estilo *top to bottom* implicaba pintar todo el lado de un vagón de tren, desde la parte superior hasta la parte inferior, incluyendo ventanas y puertas.

5. MÜLLER, Jeans. REMINGTON, R. Roger. “Logo Modernism”. Taschen. 2015.

La técnica *whole car* consistía en pintar todo un tren, cubriendo todos sus vagones de grafiti. Estas grandes obras de arte en movimiento fueron una de las formas en que los grafiteros lograron hacerse notar a gran escala.

- **Blockletter:** Letras grandes y sencillas, fáciles de leer de un solo vistazo, incluso desde un coche en movimiento.
- **Throwups:** Un estilo intermedio entre el tag y el grafiti, con letras similares a las “pompa”, pero hechas rápidamente y de manera menos precisa. Fueron creadas para cubrir grandes áreas en poco tiempo.
- **Blockbusters:** Letras grandes, cuadradas y de dos colores, utilizadas para cubrir rápidamente otras firmas. **Blade** fue uno de los especialistas en este estilo, conocido por ser el “Rey de los whole cars”.

3.4 Wild Style

El wild style (estilo salvaje) nació como una reacción a la competencia y la búsqueda de originalidad. En este estilo, las letras se entrelazan de manera tan compleja que a menudo se vuelven ilegibles, creando una sensación de caos controlado. Las letras se deforman y se adornan con flechas, estrellas y otros elementos. Este estilo tiene dos vertientes principales:

- **Estático:** Caracterizado por el uso de ángulos y líneas rectas, con una estética más geométrica.
- **Dinámico:** Las letras son más redondeadas y fluidas, con un movimiento más suave. Este subestilo fue popularizado por artistas como *Tracy 168*, *Stay High 149*, y *Zephyr*.

3.5 Estilo 3D y el Grafiti Artístico

Uno de los grandes avances fue la creación del **graffiti 3D**, que dio a las letras un aspecto tridimensional con sombras y brillos que hicieron que parecieran flotar o salir del muro. Esto marcó un punto de inflexión en la evolución del grafiti, haciendo que los grafiteros no solo se concentraran en las letras, sino también en la forma y el volumen, transformando la escritura en arte visual.

3.6 El Reconocimiento en las Galerías de Arte

A partir de finales de los años 70, las galerías de arte comenzaron a interesarse por el grafiti. Artistas como *Phase 2*, *Lee* y *Faab5 Freddy* comenzaron a exponer sus obras en lugares como la *Claudio Bruni Gallery* de Roma, y más tarde en espacios alternativos de Nueva York, como el *Esse Studio* y *Fashion Moda*. Esto permitió que el grafiti saliera de las calles y se reconociera como una forma de arte

legítima, lo cual abrió nuevas posibilidades para los artistas que tradicionalmente habían trabajado en un contexto ilegal o marginal.

3.7 Estilos Abstractos: Futura y Rammellzee

A medida que el grafiti continuaba evolucionando, algunos artistas comenzaron a romper con la tradición de las letras y crearon formas más abstractas. *Futura* introdujo un estilo futurista con un enfoque en el color y la abstracción, creando un lenguaje visual complejo dentro de sus obras. *Rammellzee*, conocido por su estilo afro-futurista o *futurismo gótico*, desarrolló un código de símbolos únicos y se alejó del alfabeto latino tradicional, buscando expandir los límites de la escritura y el grafiti.

3.8 El Grafiti en la Cultura Global

Desde los años 80 en adelante, el grafiti fue creciendo en popularidad, tanto dentro como fuera de las calles. A medida que artistas como Banksy ⁶hicieron su debut en el mundo del arte urbano, el grafiti se expandió más allá de Nueva York, convirtiéndose en un fenómeno global, especialmente con el apoyo de Internet. En la primera década del siglo XXI, el *street art* comenzó a ser considerado una forma de arte en la que los grafiteros no solo expresaban sus visiones, sino también sus reflexiones sobre la sociedad y su contexto.

3.9 El Papel del Muro y el Contexto

A lo largo de este proceso, los grafiteros siempre han entendido la importancia del *muro y el contexto* en el que realizan sus obras. Desde los primeros grafiteros que pintaban trenes con el estilo top to bottom hasta los artistas contemporáneos que pintan murales gigantes en edificios de todo el mundo, el entorno es clave para entender el mensaje de la obra. La coherencia entre el arte y su entorno se ha convertido en un sello distintivo del grafiti moderno, donde el espacio público y el contexto urbano son parte integral de la pieza.

4. Street Art - Arte urbano

El arte urbano experimenta una renovación significativa cuando algunos grafiteros deciden cruzar el Atlántico, motivados por las estrictas leyes antigrafitis que se implementaron en Nueva York durante la década de 1980. Desde ese momento, diversos factores como los cambios socio-políticos, el advenimiento de internet y el desarrollo de nuevas tecnologías contribuyen a la creación de un nuevo contexto en el cual el arte urbano busca destacarse por su originalidad. En

6. BANSKY. “Usted representa una amenaza tolerable y si no fuera así ya lo sabría...”. LA MARCA. 2017.

este sentido, internet se convierte en el soporte ideal para garantizar una difusión rápida y global, aunque también se observa un crecimiento paralelo en el nivel de emulación, lo que incrementa la competitividad. Este fenómeno genera una producción prolífica y creativa, que no solo abarca los mensajes y estilos, sino también la búsqueda de nuevas técnicas y materiales⁷.

El arte urbano ha estado históricamente marcado por la represión jurídica, un aspecto inherente a su origen, especialmente desde sus primeras manifestaciones en Filadelfia. En muchas ciudades europeas, las represalias gubernamentales contra el grafiti provocan una especie de rebelión artística que, por un lado, redefine las formas de intervenir en el paisaje urbano, y por otro, las técnicas, los mensajes y las estéticas de las nuevas obras. Esta situación, combinada con una feroz competencia entre los artistas, y el creciente apoyo institucional, da lugar a grandes avances artísticos, cuyos resultados varían dependiendo de la ubicación geográfica.

En el caso de Francia, se observa una tradición de arte urbano que precede al grafiti estadounidense. En París, las raíces del arte urbano se remontan a la década de 1950, con artistas como Villegué, Zlotykamien y Ernest Pignon Ernest. Villegué, por ejemplo, se dedicó a trabajar con materiales urbanos, recogiendo carteles y periódicos rasgados, con los que realizó sus obras. Asimismo, creó un alfabeto sociopolítico, presentándolo en forma de cartel. Este alfabeto, aunque no relacionado directamente con el movimiento grafiti, comparte con él la intención de transformar el alfabeto latino, algo que también será abordado por los grafiteros norteamericanos en su proceso de renovación estilística.

Por su parte, Zlotykamien introdujo en las calles parisinas las “éphémères” (efímeras), siluetas negras pintadas con aerosol que evocaban las sombras humanas dejadas por la explosión de la bomba nuclear en Hiroshima. Ernest Pignon Ernest también se inspiró en este tipo de siluetas, aunque partiendo de las huellas de cuerpos calcinados, creando plantillas que plasmaba en diversas superficies, considerándolas como vestigios de la tragedia de Hiroshima.

En la década de 1960, las inscripciones en paredes y los estarcidos se consolidan como una forma legítima de expresión artística. A finales de este periodo, una nueva generación de activistas urbanos, como Blek le Rat y Jérôme Mesnager, continúa la tradición iniciada por los pioneros. Mesnager, por ejemplo, inventa su icónico “hombre de blanco”, un símbolo de paz que llega a inundar las calles de París y más tarde del mundo. Blek le Rat, por su parte, se inspira tanto

7. DANYSZ, Magda. “Arte Urbano. Una antología Ilustrada”. Promopress11. 2016

en el grafiti norteamericano como en las técnicas del estarcido europeo, creando figuras humanas a tamaño natural en las paredes de París, como las realizadas en el barrio de Beaubourg, donde intervinieron las explanadas del Centro Pompidou.

En Francia, la relativa tolerancia hacia el arte urbano favorece el desarrollo y expansión del grafiti. En este contexto, el francés Philippe Lehman, conocido como Bando, es uno de los principales impulsores del grafiti estadounidense en París. Bando, influenciado por artistas como Seem y Dondi, realiza obras en las orillas del Sena, y más tarde se asocia con Mode 2, un grafitero londinense de renombre. Juntos llevan a cabo importantes intervenciones en espacios públicos, como el Louvre en obras, consolidando su influencia en la escena del grafiti europeo.

El solar de Stalingrad, ubicado al norte de París, es otro de los espacios fundamentales en la historia del grafiti europeo, al ser considerado, durante la década de 1980, el “Hall of Fame” del grafiti. En él, grafiteros como Bando, Ash, Skki, Jay, Janone, entre otros, realizaron intervenciones artísticas que se caracterizaban por su originalidad y su capacidad de integrar elementos del pasado, presente y futuro. Ash, por ejemplo, fusionó la pintura tradicional con técnicas de collage y estarcido, mientras que Jay, influenciado por el dadaísmo, se destacó por sus simples y directos perfiles.

La creatividad y la competencia entre los grafiteros se intensifican entre 1985 y 1986, cuando las paredes y los vagones del metro de París se convierten en un espacio de lucha por el reconocimiento. A partir de este momento, la tensión entre los defensores del tag ilegal y aquellos que desean explorar nuevas formas artísticas a través del muralismo, define el rumbo del movimiento.

En los años 90, el concepto de arte urbano se diversifica y se convierte en el trabajo de un grupo heterogéneo de artistas que utilizan novedosas técnicas como plantillas, pegatinas, murales y posters. Durante esta década, muchos artistas buscan distinguirse del grafiti tradicional y emplean técnicas innovadoras para realizar obras que desafían las convenciones del movimiento original. El arte urbano comenzó a diversificarse y a expandirse más allá de Nueva York, que hasta entonces había sido su epicentro. Ciudades como Los Ángeles, San Francisco, distintas regiones de Brasil y Europa comenzaron a marcar hitos importantes en su evolución. Aunque el grafiti tradicional sigue vigente, el street art ha experimentado un crecimiento sin precedentes, consolidándose como un fenómeno global. Esta nueva generación de artistas mantiene el desafío y la competencia entre ellos, pero con un campo de acción mucho más amplio. Si el grafiti neoyorquino de los años

70 representa las raíces del movimiento y el grafiti europeo de los 80 conforma su tronco, el arte urbano a partir de finales de los 90 es una tercera generación con múltiples ramificaciones en constante expansión.

Una de las técnicas que define al arte urbano es el uso de plantillas, que si bien ya existían en el grafiti, no tienen su origen en Nueva York. Su utilización creció lentamente durante el auge del pop, el rock y el punk, destacándose por su capacidad para reproducir imágenes de manera rápida y efectiva en las calles. Los artistas, como Blek le Rat y Jeff Aerosol, perfeccionaron esta técnica, combinando estarcidos y plantillas para crear imágenes altamente expresivas.

A medida que avanza el tiempo, el street art se diversifica aún más, con el surgimiento de nuevas técnicas y enfoques. El collage, por ejemplo, se convierte en una herramienta útil para aquellos artistas que buscan intervenir el espacio público de manera rápida y efectiva. Shepard Fairey, conocido como Obey, es uno de los más importantes exponentes de esta técnica, desarrollando su propio estilo de collage y serigrafía. Su famosa imagen de André le Géant, que aparece en una gran cantidad de pegatinas y carteles, se convierte en un ícono de la cultura del arte urbano.

En la década de 1990, el vínculo entre el arte urbano y los videojuegos también comienza a manifestarse, en especial con la obra del artista francés *Space Invader*. Utilizando mosaicos que recuerdan a los píxeles de los videojuegos, *Space Invader* comienza a intervenir las ciudades con sus personajes, formando una nueva forma de arte en el espacio público. Para él, invadir una ciudad es una experiencia muy intensa⁸.

En esta nueva etapa, el arte urbano no solo sigue explorando las técnicas tradicionales, sino que también se enriquece con influencias de diversas culturas. En Brasil, los gemelos *Os Gemeos* fusionan el grafiti con elementos culturales brasileños, creando complejas composiciones surrealistas que abordan cuestiones sociales y políticas.

En cuanto a la figura de *Banksy*, el plantillista británico, su anonimato y su capacidad para generar controversia lo han convertido en uno de los artistas urbanos más conocidos del mundo. Desde su exposición *Barely Legal* en 2006, *Banksy* se ha mantenido como una figura enigmática, desafiando las convenciones del arte y la cultura popular.

8. INVANDER. “*Invasion Los Angeles 2.1: 1999-2018*”. Control P Editions. 2018.

Desde 2010 ha surgido una nueva corriente dentro del arte urbano, en la que algunos creadores prefieren operar en secreto, interviniendo espacios urbanos inaccesibles para la mayoría. Esta tendencia, conocida como *urbex* (*urban exploration*), consiste en la exploración de estructuras abandonadas, ruinas o edificaciones en desuso, donde los artistas dejan su huella en lugares de difícil acceso. Esta práctica recuerda a los primeros grafiteros que descendían a los túneles del metro para realizar sus obras. En estos espacios ocultos, la creación artística se entrelaza con la historia y el carácter del lugar, generando un vínculo particular entre la obra y su entorno.

A diferencia del arte urbano más visible, los artistas que practican el *urbex* no buscan la permanencia de sus obras, sino que dejan constancia de ellas únicamente a través de fotografías o videos. Ejemplo de ello es el proyecto *Musolée* de 2010, en el que los artistas Lek y Sowat ocuparon en secreto un supermercado abandonado en el norte de París y lo convirtieron en una residencia artística improvisada. Durante un año, más de cuarenta artistas intervinieron el espacio, creando un auténtico mausoleo dedicado a la cultura urbana, del cual solo quedan registros en video. Iniciativas similares, como los proyectos *Bains* y *Tour 13* en 2012, consistieron en la ocupación temporal de edificios destinados a la reestructuración o demolición, donde numerosos artistas de renombre—desde Jacques Villeglé hasta Space Invader y Futura—plasmaban sus creaciones en un entorno efímero. Una vez destruidos los inmuebles, las únicas evidencias de estas intervenciones sobreviven en publicaciones y documentaciones.

El dinamismo del *street art* también ha dado lugar a exploraciones más abstractas. Uno de sus exponentes, el artista estadounidense conocido como Poesía, acuñó el término *graffuturism* para describir una corriente que fusiona grafiti y abstracción, generando obras con un fuerte componente poético y expresivo. A diferencia de otras escuelas y movimientos que imponen límites estilísticos, el *graffuturism* engloba a artistas que han trascendido las prácticas tradicionales del grafiti. Junto a esta corriente han surgido otras tendencias como el *Hybridism*, *Folk Gragg*, *Pixilation*, *Urban Avant*, *Indie Graft*, *Fem Graft*, *Rurbabism* y *Tackers*, reflejando la constante evolución del arte urbano y la multiplicidad de lenguajes que lo conforman.

En este contexto, surge la cuestión de la legitimidad del *street art* dentro de la historia del arte. Aunque hace treinta años su inclusión en este ámbito podía ser debatida, hoy en día su relevancia es innegable. No solo se ha convertido en uno de los movimientos artísticos más extendidos a nivel mundial y con mayor alcance entre el público, sino que también ha sido reconocido por instituciones culturales de prestigio y ha adquirido un lugar dentro del mercado del arte. El

hecho de que su origen sea la calle no lo excluye de la historia del arte; al contrario, refuerza su impacto y su capacidad de transformar el espacio público en un lienzo en constante evolución.

Conclusión final

El grafiti ha evolucionado hacia el *street art* manteniendo su esencia reivindicatoria pero incorporando nuevas técnicas, materiales y estilos. Mientras que el grafiti sigue normas y objetivos preestablecidos, el arte urbano se caracteriza por una mayor libertad creativa, tanto en los temas como en los estilos. Aunque la función del grafiti ha sido visibilizarse en la calle, el *street art* ha ganado terreno en galerías y colecciones, siendo reconocido por instituciones culturales.

El debate sobre si el *street art* tiene derecho a formar parte de la historia del arte, antes discutido, hoy está resuelto: el arte urbano es ahora un movimiento artístico ampliamente reconocido y aceptado. Esto lo confirma el hecho de que instituciones culturales y el mercado lo respalden. El caso de Banksy con su parque de atracciones, *Dismaland*, pone de manifiesto cómo este tipo de arte se enfrenta a las convenciones del arte institucionalizado, sin dejar de ser parte de la narrativa artística contemporánea. En conclusión, el *street art* no solo es una forma de expresión cultural relevante, sino que también ha logrado posicionarse como una parte integral del panorama artístico global.

BIBLIOGRAFÍA

BANSKY. “Usted representa una amenaza tolerable y si no fuer así ya lo sabría...”. *LA MARCA*. 2017.

CHANG, Jeff. “Generacion HIP-HOP”. *Caja Negra*. 2014.

COOPER, Martha. “Subway Art”. *Thames and Hudson*. 2015.

DANYSZ, Magda. “Arte Abrano. Una antología Ilustrada”. *Promopress11*. 2016

INVANDER. “Invasion Los Angeles 2.1: 1999-2018”. *Control P Editions*. 2018.

LABURU, Arantza. “Grafitis. Sanción, condena penal o manifestación artística”. *RIIPAC Revista sobre el Patrimonio Cultural: Regulación, Propiedad intelectual e industrial*, 5-6, 2015, pp. 1-6.

LOPEZ GIMENEZ, Diego: “Yo, Grafitera”. Madrid. *Fundamentos*. 2022.

MÜLLER, Jeans. REMINGTON, R. Roger “Logo Modernism”. *Taschen*. 2015.

PEREZ AGUSTI, Adolfo, ROJAS, Roberto. “Grafiti: El unico Arte perseguido por la ley”. *Masters: Adolfo Perez Agusti*. 2016.

PISKOR, Ed. “Hip Hop Family Tree: La historia del Hip Hop como nunca la habías visto”. *Flow Press Media SL*. 2018.

VVAA. “Getting up/Hacerse ver: El grafiti metropolitano en Nueva York”. *Capitan Swing S.L.* 2012.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS
NÚMERO 10
DICIEMBRE DE 2024
ISSN 2530-9536
[pp. 142-165]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.04

LA CONTROVERSA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO THE CONTROVERSY IN CONTEMPORARY ART

Anaix Rieux García
Investigadora independiente

Resumen:

El artículo analiza los distintos conceptos y posicionamientos sobre la naturaleza del arte contemporáneo, con especial atención a las distintas fuentes de pensamiento y los razonamientos que pudieron sustentar algunas de las principales claves de su evolución a lo largo del siglo XX. Para ello analiza una serie de pares de valores, como la relación entre arte y mercado y la evolución de esa relación en función de los grandes cambios sociales y la mentalidad en torno al nuevo arte.

Palabras claves: Vanguardias, Pensamiento, Tendencias, Contemporáneo, Estética.

Abstract

This article analyzes the different concepts and positions on the nature of contemporary art, with special attention to the different sources of thought and the reasoning that could support some of the main keys to its evolution throughout the 20th century. To do this, it analyzes a series of pairs of values, such as the

relationship between art and the market and the evolution of that relationship based on the great social changes and the mentality around new art.

Keywords: Avant-garde, Thought, Trends, Contemporary, Aesthetics.

I. Estado de la cuestión.

El primer grupo, o bloque de razones, que inferen en la complejidad del arte contemporáneo en la actualidad es, el contexto actual. Jerry Saltz, constata la relación entre el mercado y el arte, en un tono irónico y sarcástico, al mencionar que “for nearly ten years, starting in late nineties, arte and money had sex in public. Lots of it. And really publicity”¹. Continúa explicando que esta relación ha llevado al arte, en un proceso iniciado en la década de los años 90 del siglo XX, a convertirse en un componente más del mercado, asemejando el sistema artístico con el sistema de mercado por funcionar, desde entonces con parámetros similares²; sin embargo, nuestro autor continúa destacando que una de las características que diferencia ambos mercados es que, el mercado del arte parece verse menos afectado por las crisis económicas, como la acontecida en el año 2008. En este caso Saltz afirma que, a pesar de los intentos explicativos de otros autores por ver en esta característica una independencia del arte frente al mercado, la realidad es que todos los agentes interventores en esta relación forman parte de ese sistema, incluyéndose a él mismo³.

De este modo afirma que todos los agentes del arte forman parte del mercado y el sistema, a pesar de intentar no estarlo, independientemente de que estos intervengan directamente o no en las acciones del mercado artístico⁴. De hecho no se muestra en contra de la relación arte y mercado, sino todo al contrario, pero sí que denuncia que en ciertas ocasiones se ha abusado del ajuste entre calidad y precio de algunas obras de arte cuando, cito “but too many artists have been making money without magic”⁵. Para Saltz este desajuste intencionado, promovido por el arte, en conjunción con su relación con el mercado, afecta además a las

1. Saltz Jerry, 2012a: 1.

2. Saltz Jerry, 2012a: 1.

3. Saltz Jerry, 2012a: 1.

4. Saltz Jerry, 2012a: 3.

5. Saltz Jerry, 2012a: 5.

exigencias de los propios artistas en cuanto a sus ganancias económicas, ya que ahora ven en el arte contemporáneo la posibilidad de hacer fortuna⁶. Este autor concluye su artículo con la esperanza de que el cambio resida en la saturación futura de este estado, en el que todo el mundo del arte esté movido por el dinero y cito “now people realize that if we’re all already in the tub, we’re already displacing water. The spill-off will be as great as what goes into the tub. Everybody in!”⁷.

Por su parte, Nathalie Moureau, también muestra la desconexión entre el precio y la calidad de las obras de arte contemporáneo en la actualidad. En este caso lo hace bajo una comparativa entre los precios de obras de artistas contemporáneos y obras de artistas pertenecientes a otras épocas, cuyos récords alcanzados por el arte contemporáneo han alcanzado los precios del arte de estilos pasados⁸. Aquí la autora destaca que equivalencia, entre el valor económico del arte contemporáneo y el valor económico del arte tradicional, ha justificado, para cierta parte de la opinión, la legitimidad cualitativa del arte, por lo que se ha confundido el valor económico de las obras de arte con el valor artístico de las mismas. Según su opinión el mercado del arte no refleja en ningún caso la calidad del arte en función de su precio de venta⁹. En esta línea explica que, en su mayoría, el mercado del arte está regido por inversores, ajenos a la cualidades intrínsecas de las obras vendidas y que se mueven en función de unos parámetros que les permiten obtener el mayor rendimiento económico posible, es decir, a través de parámetros externos a los propios del arte¹⁰.

Para que la calidad del arte esté reflejada en los precios de sus obras en el mercado, nuestra autora indica que los compradores deberían fiarse única y exclusivamente al parámetro de su gusto, individual y subjetivo; sin embargo esto no es así nunca, ya que los compradores se ven influenciados por otro tipo de información, como la de los medios de comunicación o la promoción de artistas por parte de las casas de subasta, y que apunta dudosa ya que puede llevar a la sobreestimación de ciertas obras a favor de estrategias interesadas. Continúa poniendo un ejemplo del funcionamiento especulativo en estos casos, tal y como podemos ver a continuación:

6. Saltz Jerry, 2012a: 5.

7. Saltz Jerry, 2012a: 5.

8. Moureau Nathalie, 2015: 436.

9. Moureau Nathalie, 2015: 436.

10. Moureau Nathalie, 2015: 438.

«Un vendeur, détenant de nombreuses oeuvres d'un artiste, peut ainsi demander a un ami d'enchérir pour faire monter artificiellement la cote de l'artiste y accroître par ce biais la valeur du stock d'oeuvres qu'il détient. De même, des pools peuvent se constituer entre plusieurs acteurs pour faire artificiellement monter le prix d'adjudication d'un artiste et fournir au marché un signal erroné».

Esta autora, denuncia que dicha situación fomenta la aparición de burbujas especulativas, que tarde o temprano, acaban explotando. La falta de criterio propio de los compradores, influenciados por criterios que les son ajenos, pero a los cuales otorgan la suficiente legitimidad como para comprar o no. Se expande así, entre los demás compradores, un error que se retroalimenta y causa un efecto bola de nieve. Apunta, que la participación a este fenómeno de las instituciones que denomina “légitimatrices” del arte, suelen estar corrompidas en esa función de defensa de la calidad artística, ya que están condicionadas por conflictos de intereses, poniendo así en duda el interés general que se supone que estas instituciones defienden. De este modo, también apunta al posible engaño por parte de las instituciones, del arte, públicas. Para remediar esta situación, concluye con la necesidad de agentes realmente garantes del valor artístico del arte contemporáneo¹¹.

Jean-Philippe Domecq trata de entender y explicar el porqué de la dificultosa tarea de ejercer la crítica sobre el arte contemporáneo. Un arte contemporáneo que califica, dentro de un orden artístico “actuellement dominant et moribond”. Su crítica, se orienta a los desorbitados precios de ciertas obras, que él mismo menciona como “oeuvres mineures”, es decir, aquellas que por sí solas no consiguen transmitir su contenido y que, por tanto, requieren siempre ser explicadas, o acompañadas de alguna pista, que nos oriente a comprender o intuir su mensaje¹². Además, denuncia la falta de libertad de juicio en la crítica de arte contemporáneo. Con todo ello, la sociedad y el arte en la actualidad se han alejado el uno del otro, tal y como constataban ya en el año 1998 María Sancho Menjón Ruiz junto con Ascensión Hernández Martínez¹³.

En esta línea, encontramos corrientes de pensamiento que se oponen a la función social de las artes, en un sentido más amplio. Un ejemplo de ello lo

11. Moureau Nathalie, 2015: 439-452.

12. Domecq Jean-Philippe, 2015: 403.-404.

13. Hernández Martínez Ascensión/Menjon Ruiz María, 1998: 10.

encontramos en el pensamiento del filólogo Christoph Strosetzki, cuando nos muestra que¹⁴:

“si la literatura y el arte tienen una función común en la sociedad actual, esta consiste seguramente en el hecho de no tener función determinada alguna y, de esta manera, permitir a la sociedad mirarse a sí misma desde una perspectiva distanciada y desinteresada”.

Junto con el anteriormente citado Jerry Saltz, la economista Vassilisa Rubtsova es otra de las autoras que muestra que, a pesar de que el mundo del arte niegue su relación con el ámbito económico, esto es un hecho, y cito¹⁵:

“But while the art world has fully embraced its intersectionality with politics, with some exceptions, the art worlds has staunchly denied any connection to economics. To them, the art worlds is free from the rules and logic that govern economics”.

Para sustentar este postulado, cita algunos ejemplos como, la negativa de Robert Rosenblum, ante los intentos por determinar patrones económicos en el arte, junto con, la explicación de Tobias Meyer, en cuanto al funcionamiento del mercado del arte, que simplemente, se remite a decir que se trata de “a magical process”. Para esta autora, esta negativa del mundo del arte, a verse asociado con el funcionamiento del mercado, es el reflejo de su *hipocresía*. Algo que argumenta explicando que “it seems rather unlikely that market valued at 63.7 billion in 2017 could be entirely independent of the laws of economics”. Vassilia explica que, esta hipocresía del mundo del arte también se da en los artistas. Explica así que, además de ser una muestra más de desigualdad social, la favorece.

Otro autor que denuncia la disparidad entre los precios y la calidad de ciertas obras de arte contemporáneo, es Andrew Russeth, cuando trata el mediático caso de la venta por 120.000 dólares de la obra *Comedian* de Maurizio Cattelan, en el Art Basel en Miami, en el año 2019, que es un plátano adherido a una pared¹⁶. Este autor, se indigna, ante la existencia de un comprador que accediese a pagar tal suma de dinero, planteando así, la duda de si se pudo tratar de un fraude. Además, achaca estos hechos a la deriva evolutiva del arte contemporáneo,

14. Strosetzki Christoph, 2018: 826.

15. Rubtsova Vassilisa, 2018.

16. Russeth Andrew, 2022.

heredero del arte moderno de comienzos del siglo XX, como un arte simplemente asociado al dinero, sin destacar su contenido, y que debería llamarse “money art”.

Como solución, Leandro Drivet, propone la revalorización de las humanidades y, entre ellas, las artes en general, como contrarresto a los efectos de la mercantilización global a la que asistimos en la actualidad¹⁷. Señala que, en la actualidad, la valoración de las ciencias está por encima de la valoración de las “ciencias críticas”. Para que esto cambie, indica que es necesario dejar a un lado los prejuicios sobre la “especulación teorizante” asociada a las humanidades, ya que se corresponden promueven la autocrítica, la sensibilización y humanización de la sociedad en el contexto actual.

Según François Derivery, el arte contemporáneo es fruto de la convergencia de las fuerzas políticas y económicas del mundo neoliberal actual, cuya intencionalidad dominante común, se refleja en el campo de la cultura actual¹⁸. De este modo, el arte contemporáneo se presenta como un vehículo de los valores del estado y el mercado, entre ellos la acumulación de capital, que se enmascara bajo aspectos formales tecnológicos y contenidos lúdicos, representado así lo novedoso. Según este autor, la fachada cultural que representa el arte contemporáneo para el sistema neoliberal, va en paralelo a la internacionalización del arte contemporáneo, que al igual que el capitalismo, ve su producción creativa determinada por la especulación del mercado. Con lo que concluye que, el arte actual es, tanto un producto, como un instrumento del sistema financiero actual¹⁹.

Para Alfonso García Martínez, la influencia del mercado en el arte contemporáneo afecta, por una parte, a la percepción del individuo ante la obra de arte. Un individuo desorientado, que no se ve representado en un arte absuelto por la producción capitalista²⁰. Además, señala que, esta desorientación del espectador, se debe a su incapacidad de asimilar una experiencia artístico-histórica lineal y coherente, ya que las nuevas tecnologías, sí que han facilitado la difusión del conocimiento, pero también lo han hecho de forma fragmentaria, a modo de “una colección de recuerdos” expuesta en el museo virtual de Google²¹.

17. Drivet Leandro, 2020: 119-131.

18. Derivery François, 2021a: 66.

19. Derivery François, 2021b: 122.

20. García Martínez Alfonso, 2021: 50.

21. García Martínez Alfonso, 2021: 101-102.

Por otra parte, advierte que la influencia del mercado, ya que no solo ha afectado a la percepción del arte a nivel individual, sino también a nivel colectivo, ya que el arte, por voluntad propia, se ha alejado de la sociedad. Además, afirma que la influencia del mercado en el arte es tal, que incluso, es el único agente que determina qué puede o no ser considerado arte, excluyendo así el papel legitimador del mundo del arte.

Junto con, Jerry Saltz y Nathalie Moureau, coincide en que la retroalimentación del circuito del arte en el mercado se debe, en parte, a la selección y difusión de noticias sobre arte en los medios de comunicación, que “con cualquier obra de arte vendida por una cifra excesivamente elevada, incrementa enormemente el valor de las obras restantes del artista”, relegando así, al último plano, el contenido de las obras y desalentando el interés del público hacia el arte contemporáneo.

Javier Rubiera, nos proporciona otra muestra de la defensa de los valores de las humanidades, ya que son un contrarresto a “la perspectiva materialista neoliberal” y, aunque parezca que, los problemas contextuales del mundo en la actualidad son en su mayoría económicos o incluso tecnológicos, prevalecen los problemas humanos. Su enfrentamiento desde una perspectiva humanística se hace imperante, ya que son “el mejor modo de aprender sobre nuestras emociones y sus dinámicas [...] teniendo un impacto sobre nuestro modo de vida y sobre el modo en que gestionamos las crisis”²².

Desde el punto de Jeremy Liron, se ha de precisar que esta relación abusiva, entre el mercado y el arte contemporáneo, solo se da en cierto tipo de arte, el más mediático y por tanto solo existe en una parte del arte contemporáneo, por lo que no se puede aplicar al conjunto del arte contemporáneo²³. Achaca la culpa de la existencia de este tipo de arte a los medios de comunicación, así como a aquellos agentes participativos del bucle especulativo y defiende la inocencia del artista en estas situaciones. De hecho lo justifica, ejemplificándolo con el caso a de Andy Warhol, Damien Hirst o Jeff Koons que, según nuestro autor, se ven coaccionados por los medios y el mercado, equiparándolo al caso de cantantes famosos o jugadores de fútbol, ya que se ven determinados por la demanda, obligándolos a repetir formulas y a producir lo que se vende. Por último, denuncia a la crítica de arte que, asocia este tipo de arte con el arte contemporáneo en su conjunto, una

22. Rubiera Javier, 2021: 443.

23.. <http://www.lironjeremy.com/lespasperdus/lart-contemporain-et-le-debat-public/> (12-03-2021).

crítica en la que ve la defensa de un ideal de arte en su sentido más tradicional y que no se corresponde con la realidad del mundo actual, proporcionando, en lugar de debate, una “littérature vide et obscure”.

II. Opiniones relevantes.

A continuación, vamos a tratar de exponer la opinión de diversos autores, agrupadas en el segundo bloque de opinión que conforma este apartado, que trata la dificultad interpretativa de las formas y contenidos del arte contemporáneo.

En lo que refiere a este asunto Will Gompertz que se pregunta: “¿qué había cambiado en el transcurso de esos treinta años?, ¿por qué el arte moderno había pasado de ser visto por lo general como un chiste de mal gusto a convertirse en algo respetado y reverenciado en el mundo entero?”, haciendo referencia a la percepción por parte del público y los medios de comunicación de la adquisición de dos obras de arte por parte de la Tate Gallery de Londres, que tuvieron lugar en el año 1972 (la obra *Equivalent VIII* de Carl André) y la otra en 2003 (la performance *Good feelings in good times* de Roman Ondák en la Tate Gallery). Las respuestas que da a estas preguntas son, por una parte, el aumento de inversión en el mercado del arte a finales del siglo XX, debido al agotamiento de la oferta de obras de célebres artistas muertos, como Picasso, Warhol o Pollock, y por tanto el aumento de inversión en arte contemporáneo, de artistas vivos²⁴.

En cuanto a la comprensión por parte del público de este tipo de obras, muestra la falta de comprensión, e incita a pensar que el mundo del arte nos está tomando el pelo. Pero para Will Gompertz el arte contemporáneo no es una tomadura de pelo o farsa, sino que para poder apreciarlo y disfrutarlo es necesario entender su evolución y por tanto es cuestión de educar al público²⁵.

Para Jerry Saltz, la grandilocuencia que buscan muchas de las obras de arte contemporáneo, tiene como consecuencia la reducción de posibilidades formales a las que puede aspirar el arte en la actualidad. Por otra parte, apunta que, esta grandilocuencia, afecta al criterio de selección de las obras de arte en exposiciones, ferias o el propio mercado, ya que su demanda se ajusta a la necesidad de rentabilidad, así como al gusto popular. Esto también afecta a la calidad del arte contem-

24. Gompertz Will, 2012: 18-19.

25. Gompertz Will, 2012: 22-23.

poráneo, en tanto en cuanto, ésta se suele equiparar con el número de visitantes que acuden a su exposición²⁶.

Para Boris Groys, el arte, en la actualidad, se ha alejado de su faceta material, reflejada en la obra y ha pasado a ser un modo de vida documentado en la producción del artista. Esto genera descrédito en la obra, ya que, según Groys, propicia la representación del espectador en el presente, entendido “como un tiempo estancado, como una constante pérdida de tiempo”. Este presente desconfía de la idea de progreso, por lo que añade que “sólo tenemos por seguro que los proyectos se abandonarán sin acabarse y que se hundirán narrativas históricas con la misma velocidad con la que proliferan. Puro gasto, simplemente perdemos el tiempo”²⁷.

Para el artista Jeremy Liron, la imagen del arte contemporáneo concebida por el público como, única modalidad, basada en el conceptualismo, es una amalgama construida por ellos mismos. En este sentido, defiende que, el análisis del panorama formal del arte contemporáneo, no se limita a lo conceptual en un sentido frío, espiritual o filosófico, sino que ofrece la expresión física de lo sensible, bajo formas muy diversas y de apariencia caótica. También, apunta que en ocasiones pretendemos obtener o elaborar un significado de las obras de arte contemporáneo por su aparente ausencia, pero es que en ocasiones no lo tienen, ya que su objetivo es simplemente la transmisión de sensaciones. En cuanto a la técnica y su aparente ausencia, en el arte contemporáneo, Jeremy indica que, se ha visto desplazada aquella que transformaba los materiales físicamente. Sin embargo, la técnica, ahora, no reside en el aspecto manual y material de la producción artística, sino que, más bien, la encontramos en la concepción espacial y la armonización, o desarmonización, de la obra con el espacio. Además, hace referencia a su propia experiencia como artista, negando que el valor técnico de la obra reside en la competencia manual y técnica del artista. De este modo, aclara que, la parte fundamental de la producción de la obra, reside en una etapa incluso previa a la de la concepción de la idea de la obra, una etapa en la que el artista juega con el “l’Âcher-prise, le hasard, l’imprégnation lente ou la maturation, avant même le geste”.

Según Julianne Rebentisch, el arte contemporáneo se encuentra en un bucle constante de búsqueda de la novedad formal, en acorde con la economía de la vida en el contexto actual. Para esta autora este carácter novedoso, como meta del arte contemporáneo, se asemeja a “la pesadilla de un amor eterno” y que transforma la

26. Saltz, Jerry, 2012b.

27. Groys Boris, 2014: 224.

experiencia estética en un mero producto, que se consume pero no se vive. Esto lo explica determinando que, en comparación con el arte moderno, “lo nuevo es solo original pero no originario, a lo sumo se distingue individualmente a sí mismo, pero ya no produce ningún nuevo comienzo que vaya más allá de la originalidad de lo particular”²⁸.

El arte contemporáneo carece de limitaciones y tampoco se conforma de movimientos claramente identificables, sino que, toma elementos de los movimientos del arte moderno y los reutiliza, descontextualizados y por tanto adquiere un valor ahistórico.

Anna Maria Guasch, explica la diversidad formal del arte contemporáneo en la actualidad, clasificándola como “the recurrence of turn in place of style, -ism, or tendency would ultimately respond to clear urgency of the contemporary global world: a movement characterised by aesthetic pluralism, by the simultaneousness of various *modi operandi*, and by a great multiplicity of languages that constantly change their state while having many feature in common”²⁹.

Sin embargo, Modesta di Paola, apunta que la dificultad comprensiva, de muchas de las obras del arte contemporáneo, está provocando que muchas de ellas caigan en el olvido. Para ponerle remedio, propone “la traducción visual, que relaciona distintas disciplinas del conocimiento (filosofía, política, literatura), para la comprensión del arte contemporáneo”³⁰.

En este sentido podemos mencionar a Jorge Iván Garduño, que destaca la compleja tarea de interpretación del arte contemporáneo, no porque sea contemporáneo en particular, sino a la interpretación del arte en general, aplicándolo así a la dificultosa tarea de interpretación que tiene el arte actual por parte de las masas en general. Señala que la interpretación del arte contemporáneo está “velada a un sector que sopesa la valoración estética a través de un alto valor simbólico, mismo que deviene en la privatización del capital creativo de quien lo ha creado, ya sea un artista o un curador”. Iván se refiere, así, a la necesidad del crítico de arte, ya que “es un intérprete de la representación de un mundo subjetivo e iridiscente”³¹.

28. Rebentisch Julianne, 2017: 11.

29. Guasch Anna María, 2018: 9-10.

30. Di Paola Modesta, 2019: 18.-19.

31. Garduño Jorge Iván, 2021.

Otro de los autores que cabe destacar en este bloque es, el anteriormente mencionado, Alfonso García Martínez, que citando a Badiou, defiende que el arte, en cuanto a su contenido, ha de transmitir ideas que vayan más allá de la crítica, siendo ésta de la naturaleza que sea³²:

“El arte, por el simple hecho de ser político, no es arte. Como expuso Badiou (2014), el arte debería transformarse en algo más afirmativo que, más que criticar el estado del mundo y criticar el arte mismo, debería buscar los recursos secretos del mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que aún están a punto de nacer, que están naciendo: hay que desconfiar de la consolación, pues el arte no ha de ser consolador y no está para merecernos, aliviarnos o protegernos. Pero prometer es otra cosa”.

Para este autor, debe reequilibrarse la relación entre contenido y forma de las obras de arte en la actualidad, ya que, según él y apoyándose en Walter Benjamin, las obras se han transformado en objetos de consumo, perdiendo así su contenido crítico. En cuanto a la comprensión de la obra, por parte del público, este autor hace referencia a la influencia del precio de venta de la obra, ya que a mayor sea al precio de venta alcanzado por la obra, menor será la atención que el espectador le proporcione. Apoyándose en el libro *“El tiburón de 12 millones de dólares”* de Thompson, destaca que los museos deben alejar este aspecto económico para la contemplación de la obra y así no distraer al espectador. García Martínez concluye que, el conjunto de estos factores, está afectando a la imagen del arte contemporáneo, cuestionando así la existencia de su sentido en el mundo y si ese sentido es alcanzable al entendimiento para la sociedad³³.

Por su parte, Françoise Bonardel, relaciona la técnica, concebida de un modo tradicionalista, dentro del arte contemporáneo, con el concepto del “atelier”, advirtiéndole que, ese taller de artista ha evolucionado mucho, entre los siglos XVI y el siglo XX, en cuanto a su función social y artística. Apunta que, en la actualidad, muy pocos talleres se corresponden con esa definición de taller en el sentido tradicional, ya que la Historia del arte ha demostrado que el arte ha requerido de una ruptura con el pasado, para hacer evolucionar la labor creativa del artista hacia una mayor libertad técnica y conceptual³⁴. A pesar de esta ruptura

32. García Martínez Alfonso, 2021: 51.

33. García Martínez Alfonso, 2021: 106.

34. Bonardel Françoise, 2015.

con el taller tradicional, sigue existiendo en la actualidad una producción artística y artesanal cercana a él, pero que se encuentra fuera de los grandes mercados del arte. Sin embargo, para Bonardel, esta ruptura ha incidido en la pérdida del estatus de ciertas disciplinas tradicionales, como la pintura, que se ve sustituida por las nuevas modalidades y usos del arte contemporáneo. La ruptura con el taller también ha supuesto el alejamiento del anclaje identitario y territorial de la cultura. Para Bonardel, el arte contemporáneo ha encontrado su forma expresiva en la conceptualización, un fenómeno que señala como disidente con la evolución de la filosofía, ya que en el momento en que esta disciplina se alejó de la rigidez del concepto, patente durante la hegemonía de la fenomenología, en favor de un retorno a lo poético, parece ser que éste se ha mudado al campo del arte. Con esto último, plantea la cuestión de que, quizás, encontremos la clave de futuro del devenir del arte contemporáneo en la filosofía contemporánea, ya que ha pasado ese proceso de abandono del concepto, mientras el arte parece aferrarse a él. Esta autora se lamenta así de la conceptualización como modo expresivo del arte contemporáneo, reflejada en la museificación de lo cotidiano, ya que, según ella, es la continuación en la postmodernidad de algo que pudo servir en el impulso evolutivo al arte moderno, pero que ahora tan solo esconde la melancolía de aquella época pasada. Para sustenar y ejemplificar lo expuesto, nos habla de su propia experiencia, cuando visitó la exposición titulada *Les vides*, organizada por el Centro de arte contemporáneo Georges Pompidou, en París en el año 2009³⁵:

“était à l’évidence imposée à quiconque visitait cette rétrospective des différentes expositions organisées sur le vide ces dernières années, et signalées par une plaque apposée sur le mur de la pièce qui était réservée à chacune d’elles. Il avait donc bien fallu mettre chacun de ces vides supposés en boîtes pour les faire entrer dans le concept qu’était en soi cette exposition! Comment dès lors s’y comporter? Le spectacle était en fait dans la salle, et dans la déambulation incertaine des spectateurs invités à circuler dans une succession d’espaces où il n’y avait effectivement rien à voir; les uns visiblement désemparés, les autres prenant la pose avantageuse d’initiés à un mystère sacré. De telles attitudes, improbables dans une rétrospective ordinaire, permettaient au moins de s’apercevoir qu’une exposition, telle qu’elle est communément présentée, est en fait le prolongement imaginaire et la réplique organisée d’une visite d’atelier au cours de laquelle le visiteur découvre les oeuvres que l’artiste veut bien lui montrer».

35. <https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/c4rd4Xr> (27-05-2022).

Con este ejemplo, Bonardel se consuela, planteando que las exposiciones de arte no conceptual son en realidad la continuación transmutada del ideario del taller tradicional. Por ello defiende la existencia de un arte contemporáneo que se escapa de la modalidad conceptual del mismo, aunque a este tipo se le niegue el estatus de contemporáneo. Esto le lleva a cuestionar el carácter progresista del arte contemporáneo, del que se supone que acepta toda forma expresiva, pero que, en realidad, se basa en el frenesí de la innovación constante, calificando al arte contemporáneo como fruto del “mythe du progres”. Porque, refiriéndose a Egon Schiele, “l’art ne sait être moderne. L’art est originalement éternel ou même éternellement originel”, estableciendo así la coexistencia de las distintas formas expresivas del arte contemporáneo y no solo la conceptual como única vía de innovación, sino que todas ellas son originales, sea cual sea la época en las que se desarrollen.

III. Una perspectiva distinta.

A continuación, vamos a abordar el tercer y último bloque de opiniones que conforma este apartado, que trata el contexto del mundo del arte, como una de las razones que favorecen la complejidad situacional del arte contemporáneo en la actualidad. En cuanto a este asunto, el ya mencionado, Jerry Saltz constata que el mundo del arte “se está desmoronando y rehaciendo a sí mismo, canibalizándose a sí mismo, siempre hambriento de lo nuevo” en un momento en el que los artistas han expandido al arte más allá de sus límites, tal y como nos indica a continuación³⁶:

“While official, moneyed, and institutional tastes dither, as collectors buy what other collectors buy and teachers teach what other teachers have taught, art has crept into and expanded the cracks, opening vents and secret pathways. With money and academics distracted, different artists, ideas, and activities are getting more psychic time and space to root; older and overlooked artists are getting second chances; artists can grow wild again”.

El término de arte contemporáneo también se está cuestionado, planteándose el nuevo término de “global art” para definir el arte actual y sustituir el de arte contemporáneo, ya que concuerda con la expansión del arte en su sentido territorial a nivel global, o el de “arte de la actualidad”³⁷.

36. Saltz, Jerry, 2012a: 45.

37. Saltz, Jerry, 2012a: 45.

Julianne Rebentisch revisa la intencionalidad del arte contemporáneo, planteando “¿qué sucedería si la impugnación de la crítica moderna por parte del arte contemporáneo fuera entendida menos como una salida de la historia que como un viraje crítico y fundamentado frente a determinados aspectos de la modernidad?”, es decir, ¿y si esa aparente, neutralidad, ausencia de historicidad o crítica del arte contemporáneo fuese una forma de crítica a la modernidad o a la actualidad?³⁸ Además, nos muestra que la intencionalidad del arte, defendida por autores fundamentales como Boris Groys, en su planteamiento de que “el arte contemporáneo debería ayudar a la humanidad cuando los tiempos se ponen difíciles”, así como en Giorgio Agamben, según el cuál el arte contemporáneo debería explicar su tiempo, hacer legible la actualidad”, concuerdan con su planteamiento personal, en el que quizás la aparente ausencia de intencionalidad social en el arte contemporáneo sea una forma de autocrítica.

En este sentido el artista Olafur Eliasson defiende que el artista debe tener un papel social en la actualidad, de concienciación y acción social como colectivo. Además reivindica la necesidad de importar la visión artística sobre temas sociales, políticos y ecológicos, ya que esta visión aporta tolerancia entre diferentes, empatizar y comprometernos con la capacidad de cambio real de aquello que trate³⁹.

Para la historiadora del arte, Anna Maria Guasch, “to be in the place of here and now, to work with others in a simultaneous and specific practice, to contemplate the execution of work in the experience of connection means raising the value of performative aspect of practice and displacing the reflective role of cultural production”⁴⁰. De este modo, nos indica una vía de acercamiento entre el arte contemporáneo y los problemas reales del mundo y la sociedad⁴¹.

Jeremy Liron denuncia la instrumentalización del arte, y no solo del arte contemporáneo, por parte del mundo financiero y del lujo de cierto sector social. Nos indica que esta situación ha llevado a los artistas en la actualidad a invertir los valores del arte, cuestionarlos y romper con las jerarquías artísticas. Por ello, la inexistencia de una frontera, que determine lo que podemos considerar arte o no en la actualidad, es positiva, ya que así el arte contemporáneo conseguirá ser excluido de los campos que tradicionalmente lo han utilizado como un

38. Rebentisch Julianne, 2017: 12-134

39. Eliasson Olafur, 2016.

40. Guasch Anna María/Jiménez del Valle Nasheli, 2014: 15.

41. Guasch Anna María, 2017: 11.

instrumento más. En oposición a esto, la autora Bibiana Crespo-Martín reflexiona acerca del papel del artista dentro del contexto artístico actual, partiendo de “las metodologías participativas y los distintos grados de participación del público que se pueden dar en las prácticas artísticas contemporáneas”, de las que constata que estos procesos artísticos permiten “elevar la cuestión artística a la sociabilización”, es decir, otorgar al arte el papel de instrumento social, con un fin de mejorar de la vida⁴². De este modo, el artista se convierte en un proveedor de “servicios culturales y artísticos” en lugar de un productor de objetos estéticos, por lo que “este énfasis del proceso por encima del producto, tan caro a muchos movimientos de arte contemporáneo, comporta que las acciones u actividades adquieran toda la importancia, menoscabando la realización de objetos, lo que a su vez supone que se trate de una obra abierta sin una resolución predeterminedada ni estética, ni conceptual”. Para esta autora se ha producido un cisma entre la fisicidad de la obra y su discurso, es decir, entre la función y la estética de la obra .

Cuando Hal Foster cuestiona la apertura o ruptura de los límites del arte, nos indica, por una parte, lo positivo de este logro, ya que ha permitido abrir las posibilidades creativas del arte. Por otra parte la renuncia a establecer cánones, sumado a la indiferencia ante la técnica empleada por el artista, supone “una enorme carga sobre los hombros, tanto de los artistas como de los espectadores”. Así, la dificultad comprensiva del arte contemporáneo puede llevarnos a dudar de la necesidad del arte en el mundo, lo que fomenta una situación en la que “cuando las diferentes comunidades interpretativas se gritan unas a otras o caen en el silencio, los ignorantes reaccionarios pueden apoderarse del foro público”. La solución que plantea, este autor, es la coordinación entre los valores históricos y sociales en el arte y en la estética⁴³.

Alfonso García Martínez, en esta línea, exige que “el arte y la cultura tienen la obligación recomponer el sentido histórico del ser humano, de soldar los actuales fragmentos del conocimiento para devolver al hombre su dimensión social, de pertenencia a un colectivo”⁴⁴. Esto no se, da porque el mundo del arte se encuentra aislado del mundo exterior, es decir de lo político y social, por voluntad propia del mundo del arte y no por devenir cultural. Esta voluntad fue impulsada en parte por la imposición de la nueva forma de enfrentarse a la experiencia estética en

42. Crespo-Martín Bibiana, 2020: 285.

43. Foster Hal, 2020: 10-11.

44. García Martínez Alfonso, 2021: 50.

exposiciones y museos desde la primera mitad del siglo XX⁴⁵. Esta nueva forma contemplativa del arte se corresponde con “la idea del cubo blanco, un espacio aislado del exterior que subrayase los lazos entre creación y contemplación; lugares sencillos, carentes de decoración, con obras colgadas en una sola hilera y con cierta separación, ofreciendo una sensación de pureza y subrayando que contemplar el arte del propio tiempo necesita tiempo de concentración”. Para este autor los efectos del “cubo blanco” son nefastos, ya que han dado el estatus de obra de arte a objetos por el simple hecho de contemplarse desde este espacio, aunque no hubiese una intención creativa o estética del objeto en su origen⁴⁶.

Así, el arte dejó de ser evaluado desde parámetros extra-artísticos, quedando éstos invalidados por los únicos que sí debían valorar al arte, los valores puramente artísticos. Algo que ha provocado la descontextualización de la obra durante la experiencia estética y empobreciendo así dicha experiencia.

Otro autor que podemos destacar en este apartado es Enric Puig Punyet, que nos indica que la representación de la realidad en el arte contemporáneo no ha desaparecido. Sí bien, la representación de la misma, en la faceta formal del arte, no predomina en la actualidad, sigue existiendo en la faceta metafórica o conceptual del arte contemporáneo. Nuestro autor parte de que, tanto la percepción del mundo real, como de la percepción del mundo real a través de la obra de arte, son simbólicas, por tanto “de alguna manera, ya la percepción del mundo es atribución simbólica del arte”⁴⁷. Basándose en los postulados de Lyotard en cuanto al advenimiento de la postmodernidad, el resurgir en el arte contemporáneo de este arquetipo de la realidad, representado en la obra de arte de forma metafórica o conceptual, no supone para este autor el fin del modernismo, sino un renacer constante del mismo. Por lo tanto el arte actual es en cierto sentido una forma de arte moderno solo que, a diferencia de este último, abandona el intento universalizador de los valores que promueve y no sigue la idea de progreso moderno basado en un pasado lineal sino que se “mimetiza” con el mundo. De este modo, Enric Puig Punyet concluye que el arte contemporáneo no se diferencia tanto como parece de otros movimientos histórico-artísticos, ya que esa mimesis, entendida desde el punto de vista de la metáfora de la realidad en el concepto de la obra y no en la forma, “no ha cesado en el mundo del Arte (uno se puede remitir a la literatura, el cine, el pop o el

45. García Martínez Alfonso, 2021: 99.

46. García Martínez Alfonso, 2021: 106.

47. Puig Punyet Enric, 2021: 6-7.

surrealismo como ejemplos inmediatos)”.

Aunque esa metáfora de la realidad representada en el concepto de una obra de arte contemporáneo, en un museo como el denominado *cubo blanco*, que descontextualiza la obra de arte, esa metáfora adquiere mucho poder, ya que puede tener pretensiones de universalidad. Una universalidad alcanzada por la inmediata recepción de la misma metáfora, tal y como le ha ocurrido siempre al ser humano a lo largo de la Historia del arte ante la interpretación de símbolos, arquetipos o lo que en este caso denominamos la metáfora.

Christine Sourgins, nos muestra la extraña sensación que puede producir la variedad formal del arte contemporáneo en el espectador, algo así como el querer responder a la pregunta de ¿dónde hay gato encerrado?, tal y como muestra en el siguiente extracto⁴⁸:

“Un art contemporain, par et pour nous, serait un parangon de démocratie, rien d'étonnant à ce qu'il soit ouvert à toutes sortes de supports: on y croise des roues de bicyclettes, une italienne qui s'ouvre les veines, une vache coupée en tranches mais aussi une baraque à moules, bref des installations, voire des environnements et des performances, quelques vidéos, un peu de peintures et sculptures mais, en cherchant bien, probablement le raton laveur chéri à Prévert”.

Christine continua así criticando, que si por ejemplo ella o cualquier persona de a pie quisiese exponer su cepillo de barrer una exposición de arte contemporáneo, debería ser posible, sin embargo esto no es tan simple, ya que las obras expuestas en las galerías y museos de arte contemporáneo son obras de arte, mientras que el cepillo de barrer no lo es, pero ¿por qué? Pues porque esas obras han pasado por los circuitos adecuados que las han promocionado como tal, entre ellos la crítica, los comisarios de exposición, los conservadores de museos, los galeristas, los coleccionistas o las casas de subastas. Por lo tanto las obras expuestas en los museos de arte contemporáneo no son cualquier objeto o pieza, son arte. Esta autora declara además que el arte contemporáneo al promocionar la diversidad formal se pretende equiparar con una imagen joven, abierta y libre; sin embargo, a continuación muestra, que a pesar de lo novedoso que puede parecer el arte contemporáneo, en realidad no es más que la continuación del arte moderno iniciado a comienzos del siglo pasado, sobre todo a raíz de los ready-mades iniciados por Marcel Duchamp. Veamos así como lo expone a continuación, eso sí en un tono muy irónico:

48. Sourgins Christine, 2021: 171.

“On ne change pas une équipée artistique qui gagne et, à suivre les records des ventes des Koons et consorts, on est vite convaincu que cet art là ne compte pas pour rien. Une telle réussite dans un monde où les portefeuilles ont ready-madisé les cœurs vaut à l’art contemporain de persister dans la durée : cette judicieuse appellation s’est diffusée avec succès au milieu des années 70, depuis plus d’un demi-siècle donc, ce singulier remplaçant un pluriel, celui « des avantgardes » dont les victoires plastiques (où le rétinien avait pleinement droit de cité) émaillèrent l’aventure de l’Art moderne. Mais « avant-garde » était un terme trop militaire, engagé, à une époque où les marchands entendaient toucher les dividendes des pionniers de l’Art moderne : « art contemporain » plus neutre, compréhensible d’un bout à l’autre de la planète, n’effraie pas le bourgeois. Sa figure tutélaire en est le facétieux et subtil Marcel Duchamp dont la pièce maîtresse, la cuve baptismale de ce qui ne s’appelait pas encore en 1917 « art contemporain », est une cacochyme pissotière qui, malgré ses 104 contemporaneo, en un museo como el denominado *cubo blanco*, que descontextualiza la obra de arte, esa metáfora adquiere mucho poder, ya que puede tener pretensiones de universalidad. Una universalidad alcanzada por la inmediata recepción de la misma metáfora, tal y como le ha ocurrido siempre al ser humano a lo largo de la Historia del arte ante la interpretación de símbolos, arquetipos o lo que en este caso denominamos la metáfora”.

Christine Sourgins, nos muestra la extraña sensación que puede producir la variedad formal del arte contemporáneo en el espectador, algo así como el querer responder a la pregunta de ¿dónde hay gato encerrado?, tal y como muestra en el siguiente extracto⁴⁹:

“Un art contemporain, par et pour nous, serait un parangon de démocratie, rien d’étonnant à ce qu’il soit ouvert à toutes sortes de supports: on y croise des roues de bicyclettes, une italienne qui s’ouvre les veines, une vache coupée en tranches mais aussi une baraque à moules, bref des installations, voire des environnements et des performances, quelques vidéos, un peu de peintures et sculptures mais, en cherchant bien, probablement le raton laveur cherr à Prévert”.

Christine continua así criticando, que si por ejemplo ella o cualquier persona de a pie quisiese exponer su cepillo de barrer una exposición de arte contemporáneo, debería ser posible, sin embargo esto no es tan simple, ya que

49. Sourgins Christine, 2021: 172.

las obras expuestas en las galerías y museos de arte contemporáneo son obras de arte, mientras que el cepillo de barrer no lo es, pero ¿por qué?. Pues porque esas obras han pasado por los circuitos adecuados que las han promocionado como tal, entre ellos la crítica, los comisarios de exposición, los conservadores de museos, los galeristas, los coleccionistas o las casas de subastas. Por lo tanto las obras expuestas en los museos de arte contemporáneo no son cualquier objeto o pieza, son arte. Esta autora declara además que el arte contemporáneo al promocionar la diversidad formal se pretende equiparar con una imagen joven, abierta y libre; sin embargo, a continuación muestra, que a pesar de lo novedoso que puede parecer el arte

ans, affiche toujours une blancheur immaculée : une vraie « Fontaine » de jeunesse ! Un objet magique, un totem ensorceleur certainement, pour que si peu de gens s'étonnent, encore aujourd'hui, que l'art contemporain n'en finisse plus d'être contemporain”.

Para concluir este apartado, constatamos que los diversos motivos, englobados en el contexto actual, la dificultad interpretativa de formas y contenidos del arte contemporáneo y el contexto del mundo del arte, son muy son el reflejo de la complejidad del arte contemporáneo y por la que este arte es tan controvertido.

BIBLIOGRAFÍA:

Ballesteros Arranz, Ernesto (2016): *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Hiares Multimedia.

Benjamin, Walter (2003): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Editorial ITACA.

Bonardel, Françoise (2015): «Retour à l'atelier», en Conferencia del Casino Luxembourg. Luxemburgo, 2015.

Brenner, Lexa (2019): "The Bansky effect: Revolutionizing humanitarian protest art". En: *Harvard international review*, pp. 34-37.

Content, Engine (2022): "Quebra paradigmas arte NFT". En: *CE Noticias Financieras*.

Crespo-Martin, Bibiana (2020): "Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización". En: *Historia y comunicación social*, pp. 275-286.

Danto, Arthur Coleman (2018): *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.

De Kerros, Aude (2008): "Art moderne, art contemporain : l'impossible débat". En: *Le Débat*, pp. 116-133.

Derivery, François (2021): "Un art transartistique?". En: *Ligeia*, pp. 122-149.

Di Paola, Modesta (2019): "El giro de la traducción en la cultura visual". En: *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, pp. 15-26.

Domecq, Jean-Philippe (2015): "Pourquoi le débat sur l'art contemporain fut-il si difficile?". En: *Comédie de la critique*, pp. 403-433.

Drivet, Leandro (2020): "El sentido actual de las humanidades y de la idea de humanismo: aportes estéticos y autocríticos". En: *Aposta*, pp. 117-134.

Eliasson, Olafur (2016): "Why art has the power to change the world". En: *World Economic Forum*.
Fernández Fernández, Raúl (2021): *En busca de lo infinito: interpretación de los conceptos claves del arte, siguiendo las propuestas de autores referenciales*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Fernández Polanco, Aurora (2004): *Formas de mirar en el arte actual*. Madrid: Edilupa.
Foster, Hal (2020): *El retorno de lo real: el futuro empieza hoy*. Madrid: Ediciones Akal.

García Martínez, Alfonso (2021): *Juegos Críticos: Los Juegos como Medio de Expresión en el Arte*. Universidad de Barcelona.

Garduño, Jorge Iván (2021): “La profesión del crítico de arte”. En: CE Noticias Financieras. Geoffard, Pierre-Yves (2019): “De l’art ou du marché?”. En: Libération, 2019.

Gompertz, Will (2012): ¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Barcelona: Taurus.

Greenberg, Clement (1977): Interpretación y análisis del arte actual. Pamplona: Universidad de Navarra.

Groys, Boris (2014): “Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea”. En: *Caja negra*, pp. 217-227.

Giulio Carlo, Argan (2010): *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimir.

Guasch, Anna María (2000): *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Guasch, Anna María (2019): *The turns of global*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Guasch, Anna María (2017): *The codes of the global in the twenty-first century*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Guasch Anna María/Jiménez del Valle Nasheli (2014): *Critical cartography of art and visibility in the global age*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Guy, Denis (2006): “Art contemporain, art d’avant-garde: un débat”. En: Toudi.

Haro Nieto, Marc (2021): *Videojuegos ¿El arte del siglo XXI?*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Heinich, Nathalie (2014): *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.

Hernández Martínez, Ascensión / Menjon Ruiz, María (1998): ¿Artistas o caraduras?: claves para entender el arte actual. Zaragoza: Alcaraván.

Kuspit, Donald (2012): *El fin del arte*. Madrid: Akal.

Loek Hernández, Juan (2003): “Arte procesual”, en Congreso INARS: la investigación en las artes plásticas y visuales.

Logan Phillips, Shirley (2011): “Sobre la definición de arte y otras disquisiciones”. En: Comunicación, pp. 75-79.

Moureau, Nathalie (2015): “Tout ce qui brille n'est point or”. En: Collège de France, pp. 436-457.

Navas Fernández, Alexis (2009): “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Wilkin”. En: Boletín de arte, pp. 487-510.

Padilla Lobato, Mario Arturo (2018): *El arte de hoy, su estética*. Madrid: Laberinto ediciones.

Plaza Marcos, Alejandro Ramón (2021): *Reciclar para construir: materiales y propuestas constructivas en la arquitectura actual*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Puig Punyet, Enric(2021): “El Arte como metáfora. El elemento metaforizado en el concepto de ficción”. En: Recercat.

Pulido, Natividad (2015): “Por qué un vaso de agua medio lleno cuesta 20.000 euros?”. En: ABC Cultura.

Rebentisch, Julianne (2017): *Teorías del arte contemporáneo: una introducción*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Rubiera, Javier (2021): “Utilidad del arte, función de la literatura y pensamiento narrativo”. En: ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Pp. 436-457.

Rubtsova, Vassilisa (2018): “A Portrait of the Artist as an hypocrite”. En: Berkeley Economic Review.

Ruiz de Samasiego, Alberto (2017): *La inflexión posmoderna : los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal.

Russeth, Andrew (2020): “Hard cash: A history of artists using money as a metaphor and a medium in their work”. En: ARTnews.

Saltz, Jerry (2012): “Reject the Market. Embrace the Market. How I've found new magic amid all that money”. En: New York Media.

Saltz, Jerry (2012): “It's Going to Be Huge; Art's chronic gigantism”. En: New York Media.

Schallenberg-Kappius, Judith (2021): “Crypto Art: Wie fälschungssichere digitale Originalwerke den Kunstmarkt revolutionieren”. En: Business Insider Deutschland.

Sourgins, Christine (2021): ««Art contemporain»: de quoi ces mots sont-ils le nom?». En: Ligeia, pp. 171-193.

Strosetzki, Christoph (2018): *Aspectos Actuales Del Hispanismo Mundial : Literatura, cultura, lengua*. Berlín: Walter Gruyter GmbH.

Thompson, Don (2014): *El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel.

Vega, Jesusa (2019): “El Museo en el siglo XXI: función y representatividad (a propósito del nuevo discurso del MNAC)”. En: Anales de historia del arte, pp. 133-156.

Viñuales González, Jesús (1995): *Criterios de valoración del arte actual*. Madrid: UNED.

Warren, Bruce, FERGUSON, Thomas Stuart (1987): *The Messiah in Ancient America*. Provo: Reseach foundation.

FUENTES UTILIZADAS:

<https://www.iesa.edu/paris/news-events/contemporary-art-definition>(18-03-2022).

<https://urdla.com/blog/art-contemporain-definition/> (12-03-2022).

<https://www.artnews.com/feature/money-medium-artwork-history-1202680319/> (23-05-2022).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2021/top-500-artists-by-auction-turnover/> (14-05-2022).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2021/key-results-in-2021/>(12-03-2022).

<https://www.centrepompidou.fr/es/programa/agenda/evento/c4rd4Xr> (27-05-2022).

<http://www.lironjeremy.com/lespasperdus/lart-contemporain-et-le-debat-public/> (12-03-20).

<https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-contemporaneo-2018/la-cotizacion-de-los-artistas> (24-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=LK2hGEz8Jgs&list=WL&index=11&ab_channel=%C3%89veilleurdeconscience (10-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=k44p_9Vj3NY&list=WL&index=14&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (03-02-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=cWitpY46xGI&list=WL&index=12&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (26-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=BsO-wnRa5r4&list=WL&index=13&t=39s&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=N2Ni5P3Ptuo&list=WL&index=17&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (22-01-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=W1Hl9GLaWeY&list=WL&index=21&t=3781s&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (-05-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=hUPgVUGOhiU&list=WL&index=20&ab_channel=RafaelL%C3%B3pezBorrego (18-02-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=Mb3hvKbumnQ&list=WL&index=22&t=45s&ab_channel=HablArteArelisRattia (10-01-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=9kotlX7I-Fk&list=WL&index=23&t=1127s&ab_channel=CulturaBerazategui (15-04-2022).

https://www.youtube.com/watch?v=Ks0KhstFHD0&list=WL&index=24&ab_channel=FUNDA CI%C3%93NJUANMARCH (16-06-2022).

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

NÚMERO 10

DICIEMBRE DE 2024

ISSN 2530-9536

[pp. 166-187]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.05

SUSANA PÉREZ, ENTRE LO TANGIBLE Y LO ETÉREO

SUSANA PÉREZ, BETWEEN THE TANGIBLE AND THE ETHEREOUS

Rocío Calvo Lázaro

Universidad de Sevilla

Resumen

Susana Pérez Barrera es una artista multidisciplinar de Huelva que se ha desarrollado en diferentes técnicas artísticas como la obra gráfica, el grabado, el dibujo, la ilustración, la pintura, la cerámica y la instalación. Principalmente destaca como ilustradora y pintora. Su pintura actualmente es totalmente abstracta y surge desde la introspección y de lo que siente y necesita expresar en cada momento. Cuenta con numerosas exposiciones en las que ha participado, tanto de forma colectiva como individual, a nivel nacional e internacional. El principal objetivo de este artículo es poner en valor y dar visibilidad a la trayectoria artística de esta pintora y su evolución.

Palabras claves: Huelva. Pintora. Abstracción. Creación. Pintura

Abstract

Susana Pérez Barrera is a multidisciplinary artist from Huelva who has worked in various artistic techniques such as graphic art, engraving, drawing, illustration, painting, ceramics, and installation. She primarily stands out as an illustrator and painter. Her current painting style is entirely abstract and emerges from introspection and what she feels and needs to express at each moment. She has participated in numerous exhibitions, both collective and individual, at national and international levels. The main objective of this article is to highlight and give visibility to the artistic career and evolution of this painter.

Keywords: Huelva. Painter. Abstraction. Creation. Painting

1. INTRODUCCIÓN

La artista Susana Pérez nació en Huelva en 1971, su vida ha transcurrido entre la capital onubense y Beas (Huelva), el pueblo donde solía pasar los fines de semana con su familia y donde actualmente reside y tiene su taller desde 2020. Es una pintora llena de jovialidad y alegría, cuyos trabajos se enmarcan entre la abstracción y la ilustración.

Su obra es introspectiva e intuitiva, le gusta observar el mundo que la rodea, del cual se inspira cuando crea. A través de sus trazos exprese todo lo que siente y lleva dentro. Su pintura es entusiasta y vivaz, se caracteriza por la viveza del color.

A lo largo de su carrera vamos a comprobar como poco a poco va evolucionando en sus creaciones, siendo cada vez más abstracta y primitiva, dejando la figuración a un lado para sumergirse en su interior y llegar a su propia esencia desde la calma y la quietud que proporciona la madurez y el asentamiento de su propio estilo.

2. PRIMEROS AÑOS DE SU TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Susana se recuerda así misma desde su más tierna infancia con lápices en la mano, ya fuese escribiendo o pintando. Siempre fue muy introvertida, por lo que encontró entre sus minas la manera de comunicarse con los demás, expresarse

y buscar su propia voz.

En el colegio disfrutaba tanto de las materias relacionadas con las ciencias como de las letras y se sentía atraída por carreras universitarias como psicología o enfermería. Sin embargo, tenía muy poca confianza en sí misma y tanto su familia como las monjas Teresianas del colegio donde estudió, la animaron a estudiar Bellas Artes, viendo su potencial artístico. Ella se sintió confiada porque sabía que se le daba bien y, tras pasar el examen de ingreso, entró en la Facultad de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla. *“La realidad es que siempre se me dieron muy bien las asignaturas relacionadas con el arte, también destacaba por mi caligrafía. No es que no me gustaran otras materias... pero no me veía capaz. Digamos que me empujaron hacia Bellas Artes, y yo sabía que era un terreno que podía dominar”*.¹

A medida que avanzaban sus estudios en la facultad fue realizando pequeños progresos en su joven carrera artística. En 1992 realizaría el cuadro conmemorativo para la Hermandad de Emigrantes de Huelva. En 1993 el cartel anunciador de las fiestas patronales en honor a San Bartolomé, patrón de Beas. En 1994 participa en la que fuera su primera exposición colectiva, que tuvo lugar en el patio del Rectorado de la Universidad de Sevilla, con un grabado titulado *El Teléfono*. En ese mismo año su obra *El Sol Naciente*, fue seleccionada por el Museo Histórico de Clarines y donada a Venezuela. Además, publica una obra realizada en acuarela y tinta china de Ntra. Sra. de los Clarines en el libro *“Pregones a Clarines. Crónica de un Sentimiento”*.²

Durante los primeros años de facultad sus trabajos eran puramente académicos, con más técnica, sacando su parte más clásica. Cuando realiza la especialidad entra en contacto con el color, y se vuelve habilidosa con él, dominándolo. En sus trabajos de clase de Xilografía investigó mezclando papeles de seda de color, hasta que se dio cuenta, gracias a su profesora de Litografía, Maite Carrasco, de su estilo cercano a la ilustración, y el paralelismo de sus obras con el entonces para ella desconocido artista vienés Gustav Klimt. Las semejanzas radicaban en los colores empleados, las formas sinuosas dibujadas, la presencia de la mujer y la decoración floral.

1. Huelva Buenas Noticias, 30 de agosto de 2017.

2. VVAA: Pregones a Clarines. Crónica de un sentimiento. Beas (Huelva), Ilmo. Ayuntamiento de Beas, 1993, s/p.



Figura 1. *Entre mar de lunares*. Susana Pérez, 2007. Exposición: Sala José Caballero.

En 1995 finalizó sus estudios, especializándose en Diseño y Grabado. Posteriormente hizo un curso de Doctorado que no terminó al encontrar al poco tiempo trabajo. En Bellas Artes confiesa que descubrió “*un mundo alucinante, lo que hasta ahora había hecho con lápices y rotuladores lo podía hacer a lo bestia*”. Del mismo modo confiesa que “*en la facultad los profesores le potenciaron el color y la imaginación*”.³

Tras licenciarse participó en una exposición colectiva de serigrafías en Arahál (Sevilla), y además obtendría el primer premio por el Proyecto de Decoración de la Sala de Pediatría del Hospital Virgen Macarena de Sevilla, el cual nunca llegó a materializarse. Del mismo modo ganaría también el primer premio por el cartel anunciador de la romería de la Stma. Virgen de los Clarines de Beas, en ese mismo año y al siguiente.

En 1997 publica su obra *Duerme* en la “*Guía de Artistas y Escritoras Contemporáneas Andaluzas*”, elaborado por el Instituto Andaluz de la Mujer y la Junta de Andalucía en Málaga.⁴

En 1998 realizaría su primera exposición individual de pintura titulada “*Mujer, sol y luna*”, en la sala José Caballero de Punta Umbría (Huelva). Constaba

3. Huelva Información, 3 de abril de 2014.

4. LUMBRERAS KRAUEL, Tecla (dir): *Guía de artistas y escritoras contemporáneas andaluzas*. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 1997, p.96

de 20 cuadros de técnica mixta, donde utilizaba el óleo, el collage y el acrílico sobre madera. En estas obras de juventud observamos como *“tiende a las pinceladas largas, cargadas de luminosidad y de colores llamativos y fuertes contrastes”*.⁵

Entre 1997 y 1999 va a compaginar la creación de su obra artística personal con ser monitora de vidriería en la Escuela Taller “El Santo”, de La Palma del Condado (Huelva).

En 1999 realiza su segunda y tercera exposición de pintura en el Mesón La Cinta de Huelva, en los meses de enero y diciembre. Aquí va a mostrar obras realizadas con carbón y pastel.

Además de pintar, tanto en 2000 como en 2006, participa como miembro de jurado en la 6º y 13º edición del Certamen Nacional de Pintura de La Palma del Condado.

En 2000 y en 2004 va a participar en el Salón de Otoño de Pintura de Huelva, la primera vez con su obra *San Francisco* y la segunda con *¡Cuidado con la reina!*, ambas obras fueron seleccionadas y expuestas en la muestra.

En 2004 lleva a cabo su cuarta exposición individual de pinturas en el Salón de Exposiciones de la Caja Rural de Huelva, así como realiza el cartel anunciador de las Fiestas taurinas de Trigueros.

Al año siguiente hace su quinta exposición en el Club de Tenis de Punta Umbría, titulada *“La ciudad de los cuentos”*. Esta muestra tuvo bastante repercusión y la prensa se hizo eco de ella. Expuso *“una veintena de pinturas salpicadas de vivos colores que levantan construcciones hechas a retazos de ilusión. Cansada de un mundo que no entiende, decidida a rebelarse contra una sociedad que exhibe lo peor del ser humano, Susana manifiesta su inconformismo pintando bonito para “acostumbrar a la gente a la belleza”. Dice Susana que pinta “lo que le sale del alma”. Se trata de una colección donde el óleo y la acuarela se mezclan con técnicas mixtas, acrílicos y collages.*

La prensa también menciona que *“Susana apuesta por una pintura rápida y directa, reconociendo que siempre tiene una idea que plasma en un boceto, aunque sin embargo nunca utiliza, para huir de conceptos preconcebidos y dejar libre a una imaginación espontánea donde siempre hay lugar para las transparencias y las veladuras”*.⁶

5. Huelva Información, 11 de julio de 1998, p.19.

6. El Mundo, 2 de septiembre de 2005, p.16

Con respecto a esto, la artista confesaba que “yo cuando pinto, pinto a mi aire, incluso a veces no sé exactamente qué voy a pintar. Otras tengo una idea preconcebida, pero no suele ser mi forma. Normalmente me dejo llevar por mis sentimientos, por la mano, y esto es lo que me gustaría controlar, que mi ejecución no fuera fortuita”. Reconocía además que “la técnica de Hundertwaaser, un pintor austriaco, parece que es el patrón de alguno de mis cuadros”.⁷

Esta revelación es interesante ya que, si hacemos un paralelismo entre Susana y el pintor expresionista Friedensreich Hundertwaaser, comprobaremos que ambos tienen un punto naif a la hora de pintar, gustos por una estética muy colorida, con el uso de colores puros y un trazo espontáneo, con curvas y espirales que huyen absolutamente de lo geométrico. En este sentido, podríamos afirmar que la estética de Susana Pérez podría encuadrarse fácilmente en un nuevo expresionismo, al no tener ideas preconcebidas a la hora de pintar, dejarse llevar por sus sentimientos en cada una de sus obras, no pintar desde la figuración, sino hacer obras totalmente subjetivas e introspectivas, el uso de colores puros y vivos y una estética que tiende a la abstracción.



Figura 2. S/T. Susana Pérez, 2005. Exposición: Club de Tennis de Punta Umbría.

7. El Mundo, 4 de septiembre de 2005, s/f.



Figura 3. *La cite die stadt*. Friedensreich Hundertwasser, 1953. Österreichische Galerie, Belvedere, Viena.

Con respecto a ello, la autora afirmaba que *“no sigo una unidad temática ni un orden estricto, sino que pinto fundamentalmente por las noches, medio dormida, dejando que las ideas y los trazos fluyan libremente”*.⁸ *“Mis obras son una interpretación de lo que veo y lo que siento, juego mucho con la creatividad no copio la realidad”*.⁹

En 2005 realiza la que sería su sexta exposición individual en la sala de exposiciones de la Casa de la Cultura Escultor León Ortega, Aljaraque, (Huelva). *“Las pinturas pueden considerarse abstractas, pero lo que realmente llama la atención de ellas es su colorido, su capacidad de absorber enseguida la mirada de cualquier espectador. De esta manera, diferentes formas y composiciones revelan la personalidad de Susana Pérez, al tiempo que descubren su originalidad, frescura y habilidosa visión pictórica”*.¹⁰

En 2007 expone su séptima exposición en la sala José Caballero de Punta Umbría, una colección total de 30 obras, compuestas por acuarela, acrílico y óleos.¹¹

En 2008 su obra *Mientras pienso* fue seleccionada para el Primer Premio de la Fundación Cajasur de Pintura. En Córdoba, pudiéndola mostrar después en una exposición colectiva de diez obras.

8. Odiel, 27 mayo de 2008, p.64.

9. Odiel Información, 18 de agosto de 2009, p.25.

10. Huelva Información, 24 diciembre 2005, p.19.

11. Odiel Información, 30 de julio de 2007, p.20.

En ese mismo año realiza su octava exposición individual en la Fundación Caja Rural del Sur de Huelva, con un total de 38 cuadros, *“cinco de ellos son acuarelas y el resto están elaborados con técnica mixta, con una profusión de elementos combinados para provocar un efecto sensorial rotundo en el espectador. Así Susana emplea óleo, acrílico, grafismos realizados con lápices o rotuladores, e incluso elementos dorados y plateados o ligeros toques de costura en algunas de las obras. La temática es muy variada, pero fundamentalmente nos ofrece una selección que gira en torno a tres cuestiones fundamentales: los elementos arquitectónicos plasmados desde la abstracción; la mujer y el mundo vegetal tratado de muy diversas maneras”*.¹²

También en 2008 ejecuta su novena exposición en la Casa Tirado del Excmo. Ayuntamiento de La Palma de Condado, con un total de 35 obras. *“Cuadros cargados de mucho colorido y contraste. En todas predominan los colores contrastados, vivos, por la utilización de tonos complementarios y algunos cercanos a los primarios. Hay cuadros de todos los tamaños, de pequeño formato y otros de mayores dimensiones, pero todos ellos cargados de mucho sentimiento, la manera de expresarse de esta pintora de estilo tan propio. Los temas de esta exposición son muy variados, no existe un tema que unifica toda la obra, serían 3 temas fundamentales, la naturaleza, el retrato ilustrativo y un urbanismo imaginario, teniendo en cuenta que nada se acerca demasiado a la realidad porque estas obras nacen de la creación, no copian la realidad, ésta es solo un sustento”*.¹³

En 2009 realiza la décima exposición, en el Real Club Marítimo y Tennis de Punta Umbría con 23 obras *“hechas sobre madera y cartón, donde predomina el colorido y los contrastes. La pintura utiliza técnicas mixtas combinando los acrílicos y las técnicas de agua mezcladas con collage, grafismos, elementos metálicos e incluso etiquetas de ropa. La temática de la exposición es muy variada, no hay un único hilo conductor. Con una base de abstracción y figuración Susana hace alegorías a la libertad, al tiempo, al pensamiento y a la valentía”*.¹⁴

3. SU FACETA COMO ILUSTRADORA

Susana es una artista polifacética, pero lo que más destaca dentro de su producción artística es el dibujo, especialmente sus cuadernos donde alberga su mayor producción, siendo en su mayoría realizados en carbón y lápiz. Tiene más

12. Huelva Express, 26 de mayo de 2008, p.5.

13. El Condado Semanal, del 12 al 25 de diciembre de 2008, p.13.

14. Odiel Información, 18 de agosto de 2009, p.25.

de 20 cuadernos, comenzando esta afición en 1993. En ellos podemos ver una obra a caballo entre la figuración y la abstracción, pero la artista no solo dibuja con monocromos, sino que también juega con el color, transformando el blanco del papel para crear vida a través de un movimiento vaporoso y delicado. Algunos de los proyectos ahí plasmados y prácticamente acabados jamás han visto la luz por verse frustrado algún proyecto de ilustración y otros porque los considera diarios y juego.

A pesar de que la artista dibujara desde bien joven, no fue hasta 2004 cuando comienza su faceta como ilustradora a nivel profesional. Entre 2004 y 2006 va a realizar una serie de ilustraciones para la Junta de Andalucía en varias consejerías.

En 2008 realiza las ilustraciones para la edición del libro *“Me llamo Abdel y un día soñé que...”* de la colección Espiga Dorada, serie narrativa editada por Fundación Caja Rural del Sur. En 2009 realiza las ilustraciones para el calendario 2010 del Ateneo de Sevilla.

Uno de los grandes encargos vendría en 2010, donde ilustra el cuento *“Como agua”*, escrito por Carmen Sara Floriano. Fue presentado durante el IV Salón del Libro Iberoamericano de Huelva, en el marco del Otoño Cultural Iberoamericano (ICIB) 2010. Se trata de *“un cuento para explicar a niños y no tan niños por qué a veces nos invade el llanto, a donde van todas las lágrimas del mundo o por qué son saladas”*.¹⁵



Figura 4. S/T. Susana Pérez, 2010. Cuento: Como el agua.

15. Huelva Información, 19 de octubre de 2010, p.42

Pero sin duda, su mayor proyecto de ilustración llegaría en 2011, cuando se publica el libro “Pablo”, el cual no solo ilustra, sino que también lo escribe. Pablo es un libro que lleva mucho sentimiento, ya que refleja a través del protagonista, un niño que colecciona piedras, como se sentía por aquel entonces.¹⁶



Figura 5. S/T. Susana Pérez, 2011. Cuento: Pablo.

En 2012 ilustra el cuento de “*La niña que solo sabía pintar*”, nuevamente de la escritora Carmen Sara Floriano Pardal. En este trabajo se inspira en el viaje que realizó en 2010 a la India, recogiendo además del color, la textura de tantas piezas artísticas que allí pudo contemplar y que le sirvió para plasmarlo en esta bella obra.

En 2016 realiza las ilustraciones para el álbum ilustrado “*El sauce que se olvidó de llorar*”, editado por la asociación Como Tú como Yo.

En 2017 realiza ilustraciones para la asociación Huelva te Mira, movilización ciudadana en respuesta al expolio del yacimiento milenario La Orden-Seminario, y las ilustraciones para el libro “*Traumas y cicatrices del Ángel de la Guarda*”, editado por la editorial onubense El Libro Feroz.

El último libro que va a ilustrar sería, “*El bañador de flores*”, con textos de Marta Rodríguez Bosch, también en 2017. En estas ilustraciones trabaja con flores, que es uno de sus motivos favoritos por las formas orgánicas, la curva, las líneas sinuosas, y por la facilidad y la dificultad a la vez de transmitir la naturaleza. La artista disfruta mucho creando a través de la forma, el color y la trama. Por medio de estas ilustraciones va a realizar una exposición en ese mismo año, en La Casa del Libro en la Rambla de Cataluña, (Barcelona).

16. Odiel Información, 20 de septiembre de 2011, p.48.

Han pasado 7 años desde la publicación del último libro y ahora por fin ha retomado la ilustración, una faceta artística que admira y respeta a la vez que le apasiona. En estos momentos se encuentra trabajando en las ilustraciones de un poemario del profesor y poeta onubense Manuel José de Lara Ródenas, que verá la luz en los próximos meses.

4. EN BÚSQUEDA DE SU PROPIA VOZ

Susana se confiesa como una persona profundamente creyente y muy vinculada con el espíritu, considera que la introspección diaria nunca ha cesado en ella. Su conexión constante con Dios es lo que hace que su imaginación siga desarrollándose, conectando con el mundo invisible, mágico e intransferible a la hora de expresarse. Piensa que Dios se manifiesta de muchas formas, a través de las personas, de los colores, los olores, la voz, la textura... siendo su mayor fuente de alimento a la hora de crear el ver a Dios en tantas formas cada día.

Su obra es profundamente intimista, busca liberarse en todo momento, para ello suele usar lienzos de gran formato que le permiten sentirse más cómoda en un mayor espacio de trabajo. A través de sus pinceles explota la vida, desde las vivencias más oscuras y dolorosas, que la creadora sabe expresar con una gama cromática de colores fríos, hasta la celebración de los momentos más felices y alegres, que reproduce con una paleta cálida. En su obra vemos como con gran fluidez emergen formas enérgicas que expresan su momento presente.

Tras unos años más centrada en la ilustración, Susana continua su trayectoria artística como pintora. En 2012 realiza su 11ª exposición individual en el museo de Villablanca (Huelva), en la sala de exposiciones y conferencias del centro de interpretación de la danza.

En 2013 le encargan hacer el cartel del Otoño Cultural Iberoamericano. A su vez, participa en la exposición colectiva de ilustración “*Joven ilustración ibérica*” en la Universidad de Huelva. Una actividad enmarcada dentro del Otoño Cultural Iberoamericano. En enero de 2014 la exposición se expuso en la Universidad del Algarve y en primavera en Sevilla, en el Pabellón de Portugal. La prensa decía de la muestra lo siguiente, “*Susana Pérez presenta una serie de piezas en las que pone su maestría en el empleo de las técnicas mixtas al servicio de un halo de poesía, que envuelve a sus conmovedores personajes, a los que sitúa en una atmósfera idílica*”.¹⁷

En 2014 da una clase maestra en el Centro de Creación y Difusión Artística El Taller Artístico, bajo la dirección del artista Gustavo Domínguez Moreno, donde comenzaría una etapa de colaboración en esta academia artística de la capital

17. Huelva Información, 19 de enero de 2014, p.24.

onubense que se prolongaría hasta 2019. En su master class confesó a la prensa que mientras está creando es feliz y se permite todo, tanto lo erróneo como lo válido, *“como estoy buscando no juzgo, solo descarto hasta encontrar lo que quiero. La pintura, la ilustración y la escritura me llevan a vivir el presente, no hay nada más importante que el aquí y el ahora, trabajando es cuando realmente soy yo”*.¹⁸

En 2014 realiza diversos proyectos, uno fue *“Un cadáver exquisito”* promovido por El Taller Artístico, donde trabajó con dos libros de autor en los que mezcla textos e imágenes realizados con carboncillo, lápices, bolígrafos, acuarelas y collage.

Uno de los hitos más importantes de su carrera artística acontece en 2015, cuando gracias a la Diputación de Huelva va a la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, con el proyecto *“Elemental”*.

“La provincia de Huelva vuelve a estar presente a partir del 25 de febrero en ARCO Madrid por tercer año consecutivo gracias al trabajo de 16 artistas que han participado en la creación del proyecto Elemental, el único íntegramente fotográfico de cuantos se han presentado en la feria de arte más importante de España. Las fotografías, retroiluminadas con leds, se mostrarán desde el suelo, en un entorno “minimalista y envolvente. En cuanto a las fotografías que van a exponerse hasta el 1 de marzo, la mitad de las artistas plasmarán una parte de la piel humana, reflejando las otras ocho artistas un territorio de la provincia de Huelva. Cada fotografía anunciará una pequeña escena de los sentidos y un territorio”.¹⁹

A Susana le tocó trabajar con el elemento del fuego, fue entonces cuando lo relaciona directamente con la sexualidad, con el éxtasis y el fuego interno. Trabaja con una foto de base que se hace así misma e incorpora encima una serie de dibujos eróticos, realizados a boli y lápiz.

18. Huelva Información, 3 de abril de 2014.

19. Huelva Información, 20 de febrero de 2015, p.43



Figura 6. *Ábreme*. Susana Pérez, 2015. Exposición: ARCO.

En ese mismo año participa en la exposición colectiva “*Seis mujeres con arte*” promovida por la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Huelva en la Casa Colón. “*En esta exposición se recogen trabajos de temática libre expresando sus autoras seis sentimientos diferentes, seis sensibilidades distintas y seis técnicas que las identifican*”.²⁰

En 2017 realiza su 12ª exposición titulada “*Verastita*”, en la galería de arte Espacio 0, dirigida por Gustavo Domínguez. En esta muestra comienza a mezclar tímidamente su mundo de la ilustración, repleto de personajes extraños, con la naturaleza y la abstracción. Aquí podemos observar los inicios del cambio que la llevarían a la etapa en la que actualmente se encuentra y que más adelante detallaremos. La artista Bella Segovia escribió el texto de la muestra, del cual destacamos lo siguiente: “*La profundización de su viaje interior donde el mundo no es de este mundo, donde sus personajes son caricaturas de la realidad imaginada en sus sueños pero que nos dan mensajes sobre la nuestra. Profundiza con trazos dulces y delicados... se mezclan lo figurativo con algunas obras abstractas de enorme belleza y plasticidad, sorprendiendo con el gran formato y con rico expresionismo*

20. Huelva Información, 29 de mayo de 2015, p.43

*concatenado de conceptos, que atañen a su alma en el afán de perdurar y reconocerse, en la necesidad de encontrar un territorio, un camino, un lenguaje más unido a lo sagrado que a la razón y que precede al pensamiento. Busca los elementos de la naturaleza como guía de su universo”.*²¹

En ese mismo año va a realizar el cartel de las fiestas patronales de Beas en honor a San Bartolomé. Esta obra sorprendió mucho, al representar en él a un toro, elemento fundamental de las capeas de este pueblo, como si fuera un bisonte de las cuevas de Altamira. *“El cartel de Susana revela una poderosa voluntad artística en su concepto y forma, sus líneas y manchas. De esta manera lo prehistórico y lo primitivo enlazan con la vanguardia... Susana le ha dado la vuelta al bisonte erguido de la cueva paleolítica de Altamira y lo ha convertido en un toro rotundo y sereno para el cartel de las capeas de Beas. La figura humana está relegada, fragmentada y a menor escala que el portentoso animal”.*²²

También en 2017 va a hacer dos exposiciones continuación de Verastita, una en la casa museo de Venezuela de Beas, y otra en la Escuela de Arte León Ortega. Del mismo modo va a participar en la exposición colectiva *“El arte y la paz”* en la que expusieron pintores andaluces en la I bienal de pintura de México, una muestra organizada por la Diputación de Huelva. También participa en la colectiva *“Conflicto”*, de Grafistas Onubenses, en el Museo de Huelva. *“De esta amalgama creativa podemos encontrar elementos constantes en su obra, que a modo de código forman su discurso plástico: el rostro, el ojo, la mirada, la gestualidad, el color, la anima natura y el misterio. Contemplar la obra de Susana Pérez es un desvelamiento, es una invitación a descubrir poco a poco los mundos sutiles e íntimos que muestran su proceso vital y la riqueza de su visión del mundo”.*²³

2017 fue un año muy prolífico y participó en el 7º Encuentro de ilustradores de Barcelona, así como en la edición de ese año de ARTSevilla.

21. SEGOVIA, Bella: texto para el catálogo de la exposición “Verastita”. Galería Espacio 0, 2017, s/p.

22. Huelva Buenas Noticias online, 31 julio 2017.

23. Huelva Información, 31 de julio de 2017

5. PUNTO DE INFLEXIÓN Y ACTUALIDAD

En 2011 Susana Pérez sufrió un terrible accidente de tráfico que la marcaría de por vida, tras un largo proceso de recuperación, tanto físico como psicológico, en 2016 consiguió sentirse mejor consigo misma, fue entonces cuando logró una estancia de una semana en Santo Domingo. El proyecto consistía en una estancia y exposición colectiva titulado “*Diálogo de artistas onubenses con Iberoamérica*”, en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo (República Dominicana). Una cooperación artística promovida por la Diputación de Huelva dentro del 525º aniversario del encuentro entre dos mundos.

En esta estancia convivió y trabajó con tres artistas de la provincia de Huelva, Jorge Hernández, Manuel Antonio Domínguez y Pablo Merchante, y con cuatro de Santo Domingo, José de los Santos, Iris Viviana Pérez, Elías Gabriel Roedán y Limber Bienvenido Vilorio. Trabajó con los escasos recursos proporcionados por el museo y con ellos debía crear dos obras en tres o cuatro días. Trabajar en grupo con aquellos artistas fue para esta creadora una experiencia muy enriquecedora que la marcaría en el transcurso de su trayectoria artística. “*Este viaje fue un antes y un después para mí. Me cambió la vida*”.

Al finalizar esta experiencia crea una de las obras que ella considera más importante dentro de su trayectoria artística, “C0094”. Se trata de un díptico y mide 2x3 metros. “*La pieza fue un latido desde que llegué de Santo Domingo. Es el cuadro en el que te diría que me he sentido reflejada de verdad, con más espacio, más libertad, con más amor por la vida. No buscaba transmitir nada, necesitaba espacio, es por ello que elegí ese formato, para mí bastante grande, puesto que últimamente trabajaba en formatos más pequeños, lo que me hacía enclaustrarme más. El trabajar en ese cuadro tan enorme fue una liberación. Lo único que buscaba era expresarme, moverme en la tela a través de los pinceles y los colores. Fue un trabajo muy intuitivo y la obra supuso un punto de inflexión para mí*”.²⁴

24. Huelva Buenas Noticias, 30 de agosto de 2017. Rosa Mora.



Figura 7. C0094. Susana Pérez, 2017. Exposición: Verastita.

En 2019, y tras una larga maduración de todo lo vivido en Santo Domingo, “expulsó” la que fuera la exposición que supuso todo un paso en su carrera artística “*Vírico para un mes*”, de nuevo en la galería de arte Espacio 0. Tras un proceso de cambios en su vida personal, la obra resultante es fruto de su completa transformación. Podemos ver como su obra se vuelve totalmente abstracta, no reconociendo en ninguna de ellas figuración, todo son formas, garabatos con un trazo enérgico y colores algo apagados que nacen de su interior de una forma totalmente introspectiva y son trazados de una forma expresionista.

El director de la galería Gustavo Domínguez escribió algunas letras acerca de la exposición para la nota de sala, de la que nos hacemos eco por la claridad con la que expresa el espíritu de Susana en las obras creadas. *“El universo complejo de Susana Pérez, discurre sobre la superficie de sus obras a través de grafismos enérgicos, garabatos, que a modo de pequeñas huellas la artista traza sobre la superficie de la obra. El gesto como extensión física y humana, describe el instante exacto donde se plasma la misteriosa unión entre el alma y la obra. Un contacto temporal único e irrepetible, pequeñas decisiones que describen una cronología vital. La artista preocupada por descubrir su verdad, se sumerge en su propio universo. Es capaz de crear sus propios símbolos, generando una iconografía distanciada de la representación. Cada fragmento en sí mismo parece una pequeña obra. Su obra*

nos permite diferentes y complejos niveles de lectura, se mueve entre lo pictórico y lo gráfico en un exacto equilibrio, donde su paleta de colores va desde los colores medios a la viveza de los colores puros”²⁵

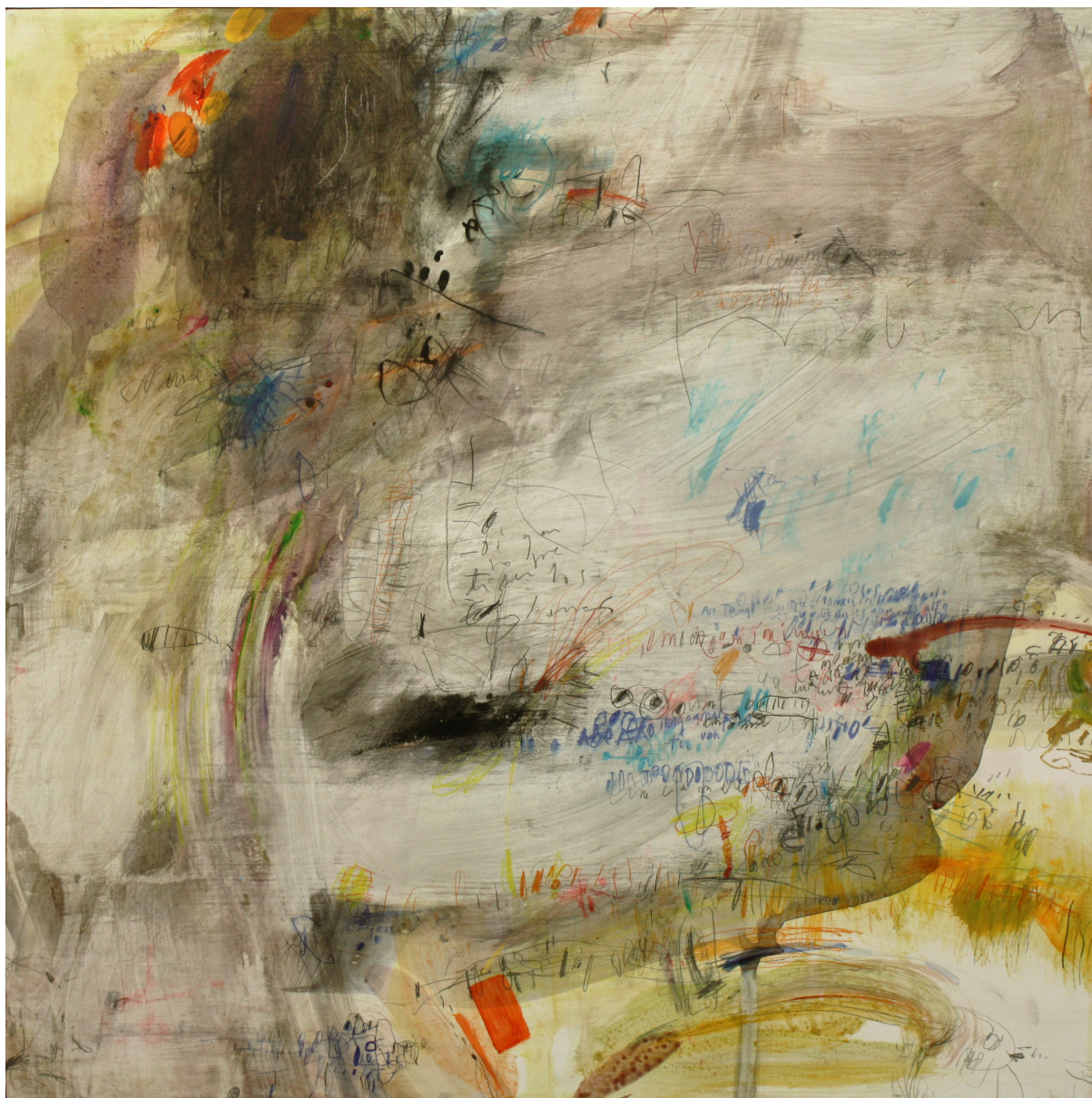


Figura 8. *Digan lo que digan*. Susana Pérez, 2017. Exposición: Vírico para un mes.

En 2019 va a realizar, además, el cartel de la Semana Santa del programa de Canal Sur, El Llamador, y el cartel de la Feria del Libro de Huelva. Ambas obras tuvieron mucha repercusión en la ciudad. Del mismo modo participa en la exposición colectiva ARTSevilla y en la colectiva de Espacio 0, “*Babel*”.

25. DOMÍNGUEZ MORENO, Gustavo: texto para el catálogo de la exposición “Vírico para un mes”. Galería Espacio 0, 2019, s/p.

Como afirmaba Susana en la entrevista realizada para el periódico Huelva Buenas Noticias en 2017,²⁶ vamos a ver como da un salto en su producción, decidiendo realizar obras de mayor tamaño, no restringiendo su imaginación a un pequeño y acotado formato. Por todo ello decide finalmente en noviembre de 2020 mudarse de manera permanente a Beas, vendiendo el piso que tenía en Huelva, a favor de un estudio grande a pie de calle en el pueblo de su familia. El piso en la ciudad se le había quedado pequeño ya que el techo no tenía suficiente altura y las escaleras y el ascensor le limitaban a la hora de entrar y sacar las obras. Ahora, en su nuevo estudio no tiene problema de espacio para crear en gran formato y poder explayar su imaginación sin límite.

En 2021 colabora en la exposición colectiva “*De Rerum natura, visiones femeninas de la naturaleza*”, organizada una vez más por la galería de arte Espacio 0. En esta ocasión se atreve a trabajar con la cerámica, otra de sus grandes pasiones y quizás menos conocida. La cerámica forma parte de una instalación en forma de móvil, pequeñas figuras de barro con formas orgánicas y primarias que cuelgan del techo.

Expone también en la colectiva internacional de ilustradores “*Exposición Conte Va! Va de contes*”, en el Centre d’Art Contemporani la sala Vilanova i la Geltru, en Barcelona, con motivo de la Fira Conte Va! Fira 2021. Y al finalizar ese año participa en la colectiva “25 x 25” en la galería Espacio 0.

En 2022 realiza la portada para la revista cultural y académica del Ateneo de Huelva, Neonuba. Y participa también en la exposición colectiva “*Supergami*” en la galería Espacio 0.

En 2023 lleva a cabo su última exposición individual hasta la fecha, “*Una oración cantada*” en Espacio 0. Esta muestra es una continuidad madurada y asentada de la de 2019 “*Virico para un mes*”. Aquí seguimos observando como Susana se decanta por la abstracción y la huida de cualquier tipo de forma reconocible, pero sin embargo vemos más experimentación con los materiales que en la anterior y unos colores más encendidos y llamativos, pero mezclados con tonalidades pasteles, que hace que su discurso sea menos agresivo. Una simbiosis en perfecto equilibrio con un punto naif. Los trazos en esta ocasión son más serenos, el pulso más relajado, pero a la vez pintados con mucha fuerza, dando al espectador una clara imagen de alegría y jovialidad, pero sin extremos, lo cual nos hace pensar en una Susana más sosegada y más a gusto consigo misma.

26. Huelva Buenas Noticias, 30 de agosto de 2017. Rosa Mora.

La historiadora de arte Cristina Maestre Toscano escribió el texto para el catálogo de la exposición, destacamos algunas líneas que expresan con raciocinio la descripción de la muestra. *“Este cambio no sólo se evidencia a través de la gama cromática, sino también en la técnica utilizada, el collage o papier collé. Aunque no es la primera vez que encontramos el uso de esta técnica en la obra de la artista, por primera vez toma un papel protagonista... Este es sin duda el sentimiento que nos evoca su obra, una obra profundamente intimista que se declara como una celebración a la vida. En ella se albergan desde los momentos más oscuros y dolorosos, evidentes en su paleta más fría y sombría, hasta la celebración del amor y el gozo en su gama más cálida de rosas y violetas. Este sentimiento vital se transmite de forma enérgica a través de la fluidez de sus formas y composiciones, recogiendo la alegría de la vida y el momento presente”*.²⁷



Figura 9. *Una oración cantada II*. Susana Pérez, 2023. Exposición: Una oración cantada.

En ese mismo año participa en la exposición colectiva “¡BUENAS VIBRACIONES!”. Enmarcada dentro de las diversas actividades culturales que el medio Huelva Buenas Noticias diseñó para la celebración de su 10º aniversario. Colabora también en la exposición colectiva “El cielo será: la pintura de Huelva hoy” en la galería de arte John Holland, de Lepe.

27 MAESTRE TOSCANO, Cristina: texto para el catálogo de la exposición “Una oración cantada”. Galería Espacio 0, 2023, s/p.

Por último, en 2024 Susana ha colaborado en la muestra colectiva “30 años hermanados Beas y Clarines. España y Venezuela”. Del catálogo de la muestra resaltamos algunas palabras de la comisaria. “Susana pinta evocando. Su pincelada es un gesto firme de plena libertad. Sus colores salpican a los ojos y hacen brotar sus raíces y su tierra. Sus dibujos conforman su arraigo. Sus obras cuentan una biografía, una bitácora de emociones entrelazadas con sus experiencias, una cartografía extensa que se va transformando y desarrollando en un diálogo libre, amable y abierto con el espectador. Ella no oculta nada, todo lo muestra: sus alegrías, sus tristezas, su visión del mundo”.²⁸

Actualmente Susana Pérez se encuentra en una etapa de disfrute y de paz, está aprendiendo a deleitarse con lo que hace. Se siente más libre, más suelta, con confianza en sí misma y no se deja llevar tanto por inseguridades y miedos internos. Se encuentra en un momento de introspección para sentirse mejor tanto con su obra como consigo misma.



Figura 10. Susana Pérez en su actual estudio.

28. Catálogo de la exposición “30 años hermanados Beas y Clarines. España y Venezuela”. Ayuntamiento de Beas (Huelva), 2024, s/p.

BIBLIOGRAFÍA:

LUMBRERAS KRAUEL, Tecla (dir): Guía de artistas y escritoras contemporáneas andaluzas. Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 1997.

CALVO LÁZARO, Rocío: Catálogo de la exposición “Babel”. Galería Espacio 0, Huelva, 2019.

CALVO LÁZARO, Rocío: Catálogo de la exposición “De Rerum natura, visiones femeninas de la naturaleza”. Galería Espacio 0, Huelva, 2021.

DOMINGUEZ MORENO, Gustavo y SEGOVIA, Bella: Catálogo de la exposición “Verastita”. Galería Espacio 0, Huelva, 2017.

DOMINGUEZ MORENO, Gustavo, DE VICENTE NÚÑEZ, Jaime y ROCHA CAPIELLO, Natalie: Catálogo de la exposición “Vírigo para un mes”. Galería Espacio 0, Huelva, 2019.

DOMINGUEZ MORENO, Gustavo: Catálogo de la exposición “25x25”. Galería Espacio 0, Huelva, 2021.

MAESTRE TOSCANO, Cristina: Catálogo de la exposición “Una oración cantada”. Galería Espacio 0, Huelva, 2023.

MORALES, Eva y ARRINCÓN CASTILLA, Noelia: Catálogo de la exposición “ARTSevilla. Bauhaus, a 100 años de la revolución total de un lenguaje”. ARTSevilla, Sevilla, 2019.

ROCHA CAPIELLO, Natalie: Catálogo de la exposición “30 años hermanados Beas y Clarines. España y Venezuela”. Ayuntamiento de Beas (Huelva), 2024.

VVAA: Pregones a Clarines. Crónica de un sentimiento. Beas (Huelva), Ilmo. Ayuntamiento de Beas, 1993.

Catálogo de la exposición “XV Salón de otoño de pintura”. Casa Colón, Excmo. Ayuntamiento de Huelva, Huelva, 2000.

Catálogo de la exposición “XVIII Salón de otoño de pintura”. Casa Colón, Excmo. Ayuntamiento de Huelva, Huelva, 2004.

Catálogo de la exposición “I Premio Fundación Cajasur de Pintura”. Fundación Cajasur. Córdoba, 2008.

Revista “Fiestas y capeas en honor a San Bartolomé”. Ayuntamiento de Beas. Huelva, 2017.

Catálogo de la exposición “El Arte y la Paz. Pintores andaluces en la I Bienal de Pintura de México”. Diputación Provincial de Huelva, Huelva, 2017.

Catálogo de la exposición “Supergami”. Galería Espacio 0, Huelva, 2022.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

NÚMERO 10

DICIEMBRE DE 2024

ISSN 2530-9536

[pp. 188-235]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.06

ARQUITECTURA Y ORNATO EN LAS ESCALERAS MONUMENTALES DE SEVILLA. EL LEÓN COMO RECURSO DE IMAGEN Y SIMBOLOGÍA.

ARCHITECTURE AND ORNAMENT IN THE MONUMENTAL STAIRS OF SEVILLE. THE LION AS A RESOURCE OF IMAGE AND SYMBOLOGY.

Adolfo Gandarillas Cordero

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

RESUMEN

Este trabajo pretende ser una aproximación al ornato en la arquitectura hispalense. Para ello nos hemos centrado en un elemento constructivo por el que la historiografía del arte suele pasar de puntillas, la escalera.

Siempre presente en la edificación de varias alturas, se convirtió durante la edad moderna en uno de los espacios con más carga simbólica y representatividad de la edilicia civil y religiosa. Se realizará un acercamiento a su definición y clasificación, para incidir en sus elementos constructivos susceptibles de ornamentación y aportar ejemplos singulares de escaleras sevillanas. Para finalizar, se analizará la imagen del león como recurso ornamental especialmente ligado a las escaleras rescatando casos de utilización en la ciudad de Sevilla.

Palabras Clave: Escaleras; Ornato arquitectónico; Tipología de escaleras; León; Escaleras de Sevilla

ABSTRACT

This work aims to offer an approach to ornamentation in Sevillian architecture. To this end, we have focused on a constructive element often overlooked by art historiography: the staircase.

Always present in multi-story buildings, the staircase became, during the early modern period, one of the spaces imbued with the greatest symbolic and representative significance in both civil and religious architecture. This study will explore its definition and classification, emphasizing its constructive elements that lend themselves to ornamentation and providing notable examples of Sevillian staircases. Finally, the analysis will focus on the image of the lion as an ornamental motif particularly associated with staircases, highlighting cases of its use in the city of Seville.

Keywords: Stairs; Architectural decoration; Stair typology; Lion; Stairs of Seville

La cabeza del dragón constituye el primer peldaño de la escala. No se puede iniciar la ascensión sin pisar primero al dragón.

San Agustín: Pasaje de la Pasión de Santa Perpetua

1. INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la construcción en altura, la escalera ha sido el medio tradicional para comunicar las distintas plantas o niveles de una edificación. Convertida, por tanto, en un elemento fundamental de la edificación, la escalera, hasta bien entrado el siglo XX¹, sería el eje vertebrador de los inmuebles con más de una planta.

Dada la temática de diseño y ornato que perseguimos en este ensayo, evidentemente, las escaleras que referiremos serán de notable relevancia, por ello,

1. Sistemas de elevación están referenciados desde la antigüedad, si bien el concepto de ascensor mecánico para el transporte de personas como elemento constructivo para el traslado habitual a los diferentes niveles de los edificios no se producen hasta el siglo XIX. Las primeras noticias de la instalación de un ascensor de pasajeros se tienen en EEUU cuando en 1857 se instala en unos grandes almacenes comerciales ubicados en la avenida Broadway, esquina calle Broome, en Nueva York. The elevator Museum: <https://web.archive.org/web/20170222172239/http://www.theelevatormuseum.org/timeline.php> (18/03/2020)

estarán ubicadas en edificios de sobresaliente valor histórico y arquitectónico puesto que habrán sido o son, residencias de importantes personajes o familias, propiedades eclesiásticas o edificios civiles de función pública.

2. LA ESCALERA. ETIMOLOGÍA Y ELEMENTOS COMPOSITIVOS

Para poder analizar este elemento constructivo y sus variantes ornamentales con una dosis adecuada de autoridad, debemos familiarizarnos previamente con algunos términos y conceptos.

2.1 Etimología

El término “escalera” proviene del latín *scalaria*, con plural *scalare*. En el diccionario de la Real Academia Española², se define como “un conjunto de peldaños o escalones que enlazan dos planos a distinto nivel en una construcción o terreno, y que sirven para subir y bajar”.

Aunque la escalera es un elemento arquitectónico muy común desde la antigüedad, su complejidad requiere una aproximación teórica, analizando sus elementos y tipologías para un mejor conocimiento y comprensión de su entidad.

2.2 Elementos formales

Según que manuales o autores se consulten encontraremos diferencias o matices en las nomenclaturas y definiciones, por ello, se hace imprescindible consensuar un léxico que permita nuestra redacción y la clara identificación de los elementos que se describirán.

- **Peldaño:** Elemento de la escalera donde se asienta el pie. Se descompone en dos elementos:
 - **Huella**, superficie de apoyo que conforma la distancia horizontal entre las caras frontales de dos peldaños consecutivos
 - **Contrahuella o tabica**, que es la distancia vertical medida entre las caras superiores de dos peldaños consecutivos o en su defecto, entre la cara superior del descansillo y la cara superior del descansillo y la del peldaño inmediatamente superior o inferior.
- **Mamperlán o vuelo:** parte de la huella que sobresale del plano vertical.
- **Tramo**, es la secuencia de peldaños existentes entre dos niveles consecutivos de una escalera. El primer peldaño de cada tramo se

2. Voz “Escalera”, Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, XXIII Edición, 2014

denomina, **Peldaño de arranque**, y el último, **peldaño de desembarco**.

- **Descansillo**, en su caso, es la porción horizontal en que termina cada tramo de escalera y que debe tener la misma anchura que el ámbito de los tramos.

- **Barandilla o pasamanos**: Barra lateral que sirve para proporcionar seguridad, o para apoyarse, bien para ayudar a bajar o a impulsar al subir. También llamado pasamanos.

- **Balaustre**: Cada soporte, generalmente modulado, que sirve de apoyo a la barandilla.

- **Pilarote**: Balaustre de arranque de la barandilla, más grande que el resto y que suele decorarse con un remate en la parte superior.

- **Caja**: Hueco vertical por donde asciende la escalera, condicionado por el espacio. Puede ser cerrada, con muro alrededor, o abierta con huecos laterales.

3. TIPOLOGÍAS Y CLASIFICACIÓN DE LAS ESCALERAS

La revisión bibliográfica de diversos estudios, como el de Willibald Mannes en “Escaleras. Diseño y Construcción”³ o Pilar Chueca en “Escaleras: Arquitectura y diseño”⁴, entre otros, revela diversas clasificaciones de escaleras, pero estas, no son coincidentes como ocurre en la determinación de términos y conceptos, con lo cual, para abordar este tema se hace igualmente necesario establecer un criterio único y amplio que recogiendo los denominadores comunes de los manuales de referencia, sirva de base para estudiar cada una de ellas. La clasificación propuesta, no sólo es el resultado de la conjunción del estudio bibliográfico de diversos arquitectos e historiadores, también es el fruto de la reflexión propia tras el análisis de multitud de escaleras visitadas.

3.1 Según su morfología:

- **Escaleras Rectas**. Es el modelo más común, siendo su directriz una línea recta. Pueden ser de uno o varios tramos, en este último caso quedando dividido cada uno de ellos por descansillos.

- **Escaleras Curvas**. Las que en su recorrido se desarrollan una media circunferencia o elipse. También puede ser de un solo tramo, o de

3. Mannes, Willibald. 1987.

4. Chueca, Pilar, 2006.

varios, quedando interrumpida por descansillos.

- **Escaleras Mixtas**, son las que utilizan una partes curvas y rectas.

3.1.1 Escaleras Rectas

- **De tramo recto:** Es la más básica, constituida por un sólo tramo, sin descansillo, ni giro ni vuelta.

- **De ida y vuelta:** Formada por dos tramos rectos en sentido inverso uno sobre otro, conectados por un descansillo. Este espacio es necesario para el giro, para una eventual pausa. Para Fernando Marías esta tipología sea probablemente de creación hispana de finales del siglo XV⁵. Una variante de esta tipología sería la Escalera de Tijera, ilustrada en el Renacimiento por Leonardo da Vinci⁶.

- **De cuarto de Vuelta, en L o de dos tramos en escuadra:** formada por dos tramos que forman un ángulo de 90° conectados entre sí por un descansillo.

- **De doble vuelta:** Escalera de tramo recto que termina en un descansillo, de donde parten dos tramos laterales más estrechos que conducen al piso superior.

- **De doble L, en U o de tres tramos:** Es de tres tramos conectados por dos descansillos intermedios en cada uno de los cuales se establece un giro de 90°.

- **De tres cuartos de vuelta:** Formada de cuatro tramos conectados entre sí por descansillos, cuyo conjunto describe un giro de tres cuartos de vuelta.

- **Claustrales:** Surgen en el Renacimiento y según el profesor Jorge Martínez, pueden ser de dos tramos, de tres tramos, de cuatro (todas siguen la planta anterior, la diferencia es que se sitúan en los patios o claustros, y las cajas son abiertas) y doble claustral, como se detallará a continuación.⁷

- **Imperial:** Se denomina “de honor” a las lujosamente realizadas

5. Marías Franco, 1983: 167.

6. Del Ribero Rada, 2003: 90-91. Se trata de un proyecto para el Castillo de Chambord

7. Martínez Montero, 2005: 760-761.

junto al recibidor en palacios y edificios públicos. Esta tipología es considerada por todos los estudiosos, como ya hemos visto, como una creación española. En realidad, habría que distinguir entre:

- **Preimperial**, que sería el antecedente de la imperial, con forma de E invertida.

- **Imperial**: en la que se suprimen los tiros perpendiculares a la dirección de entrada-salida.

- **Adulcida a regla y adulcida a cercha**⁸. Ambas, de similar factura, se recogen en el Tratado de Vandelvira (además de las de caracol que se detallan a continuación). La diferencia radica en la zanca, que en el primer caso es recta, y en la segunda curva. El virtuosismo de ellas radica en el enlace de los tramos, que se realiza bajo las mesetas.

3.1.2 Escaleras Curvas

- **Circular**: De un solo tramo, donde los peldaños van trazando una circunferencia. Es también llamada de Caracol, cuando la circunferencia es completa. A su vez, existen diferentes tipos de escaleras de caracol⁹:

- **Caracol de husillo**, cuando el círculo interior aparece totalmente macizo y sirve de soporte estructural.

- **Caracol con ojo de escalera o denominada de Mallorca** por los tratados de la Edad Moderna¹⁰, cuando se libera ese círculo central, convirtiéndose en una moldura, ricamente ornamentada en muchas ocasiones.

- **Caracol abovedado o Vía de San Gil**, según los tratados españoles de la Edad Moderna¹¹. Debe su nombre a la escalera en Saint Gilles, Francia, que se caracteriza por ser de caracol de husillo, pero cubierta con bóveda de cañón.

8. Palacios Gonzalo, 1987: 298-299.

9. Sanjurjo Álvarez, 2016: 56.

10. Barbé-Coquelin, 1977: 91.

11. Barbé-Coquelin, 1977: 93.

- **Caracol abovedado de planta cuadrada o Caracol de Emperadores**, como la denomina Vandelvira¹². Se trata de un caracol con planta cuadrada o poligonal sostenida por una bóveda de cañón que, al mismo tiempo, gira y asciende. La planta poligonal suele ser: pentagonal, hexagonal y octogonal.

- **Caracol de Emperadores**. Según Vandelvira, son dos caracoles, uno por dentro de Mallorca y otro alrededor de éste, el abovedado o Vía de San Gil¹³.

- **Caracol exento**. Dentro de esta categoría se diferencian dos tipologías: la primera consiste en una escalera alrededor de un pilar si apoyo de una caja perimetral y la segunda, un caracol que, apoyándose en el muro perimetral, vuela hacia el interior.

- **Semicircular**: cuando es de tramo único y se desarrolla sobre media circunferencia.

- **Semicircular de dos tramos (o tres, cuatro etc.)** con descansillo intermedio: Escalera semicircular interrumpida por uno o más descansillos

3.1.3 Escaleras Mixtas.

Son escaleras de tramos rectos con parte de su recorrido curvilíneo, y se dividen en:

- Escaleras de un tramo con giro (90°) en cuarto de vuelta en el arranque

- Escaleras de un tramo con giro (90°) en cuarto de vuelta en el desembarco

- Escaleras de un tramo con giro (90°) en cuarto de vuelta en el arranque y en el desembarco.

- Escalera de un tramo con giro (90°) en cuarto de vuelta, cuando el giro se produce en el tramo de la escalera.

- Escalera de un tramo de ida y vuelta, cuando el descansillo es curvilíneo con un giro de 180°.

3.2 Según el número de tiros:

12. Barbé-Coquelin, 1977: 96.

13. Palacios Gonzalo, 1987: 346.

- **De un tiro:** cuando todos sus tramos se agrupan en igual dirección y sentido, uno tras otro.
- **De dos tiros:** cuando algunos tramos se agrupan en una dirección y sentido y el resto en otro sentido y otra dirección.
- **Tres tiros y sucesivos.**

3.3 Según su planta:

- **Cuadrada.**
- **Circular**
- **Rectangular**
- **Poligonal:** que puede ser pentagonal, hexagonal y octogonal, como se ha analizado en las escaleras de caracol.

3.4 Según su Funcionalidad:

- **escaleras principales:** aquellas que normalmente están en un eje del patio del edificio.
- **escaleras de servicios o secundarias,** utilizadas para acceder a una parte concreta del edificio o para una función concreta.
- **de acceso** (a la entrada de los edificios), llamadas escalinatas, utilizadas ya en la arquitectura religiosa griega y romana, y posteriormente en otros muchos edificios.

3.5 Según su utilidad:

Existe una relación directa del tipo de escalera con el inmueble para el que se construye, de forma que, si el edificio en cuestión cambia de uso a lo largo de su vida, también puede hacerlo la tipología de la escalera. Así, se pueden clasificar según su utilidad en:

- **Públicas,** es decir, situadas dentro de edificios públicos, en centro comerciales, y otras donde tiene acceso el público en general. Dentro de esta tipología hay que destacar las escaleras mecánicas, de reciente incorporación.
- **Semi-pública,** es el caso de escaleras en palacios privados donde este elemento constructivo toma un cariz más o menos público al servir de recepción y a su vez de signo distintivo de poder para las familias distinguidas.
- **Privada,** las ubicadas en casas particulares, edificios públicos, palacios o en otros espacios, pero que solo son utilizadas para un uso

privativo, para un reducido grupo de personas que son las que transitan por ellas.

Por último, aunque no sea un elemento de clasificación en sí mismo, debe darse una importante consideración a los materiales con los que construye la escalera, ya que pueden determinar el ornato de la misma. Los más comunes son:

- **Piedra:** Es utilizada por su resistencia y opciones de acabado o como revestimiento de la estructura. Permite muchas posibilidades expresivas, pudiendo otorgar además un carácter ostentoso en mucho de los casos.
- **Madera.** Es una materia dura, de estructura fibrosa y porosa, apta de resistir esfuerzos de flexión. La gran diversidad de especies vegetales ofrece multitud de maderas, así como colores, texturas, durezas, acabados. Lo que permite diversas posibilidades ornamentales.
- **Materiales Cerámicos.** Son cerámicos el ladrillo macizo o hueco, la rasilla, la baldosa cerámica y demás materiales de características similares y suelen emplearse en la mayoría de los casos como estructura de la escalera, aunque también como estructura del peldaño o revestimiento.
- **Hormigón armado.** Puede utilizarse como elemento estructural acabado o para revestir.
- **Metales.** metal más utilizado en el siglo XIX fue el hierro forjado, aunque ya en el XX se ha abierto paso otros como el acero dulce, el acero inoxidable, acero galvanizado o el aluminio.
- **Vidrio.** Dada su fragilidad, es utilizado en peldaños, la huella o contrahuella, y fundamentalmente en las barandillas.

4. EVOLUCIÓN Y VALOR SIMBÓLICO DE LAS ESCALERAS

Cuando se analiza un edificio, la mayoría de los investigadores se centran en sus diversos elementos, como el patio, las bóvedas o la cerámica, pero cuando de la escalera se trata suele describirse sucinta y veladamente. Así lo confirma el profesor Martínez Moreno, cuando escribe: “El protagonismo de la escalera en la arquitectura del Renacimiento en España es considerado hasta el momento uno de los aspectos menos analizados por la historiografía del arte”¹⁴.

La complejidad de la escalera como elemento arquitectónico, le es intrínseca por tratarse de una sucesión de planos a distinto nivel. Imaginarlo en tres dimensiones, puede llegar a constituir todo un acto creativo.

14. Martínez Moreno, 2005:8.

La escalera, su significado y su importancia durante siglos como eje configurador de los inmuebles más notables, o su papel como receptora del ornato más relevante de la vivienda, no pueden entenderse sin conocer la carga simbólica que la ha acompañado a través de la historia.

La escala como embrión constructivo y por extensión la escalera, tienen un valor común en la simbología universal, entendida en su funcionalidad de nexo entre cielo y tierra tras la rotura del contacto primordial. De esta manera los diferentes aspectos iniciáticos de la escala se reducen al único problema de las relaciones entre cielo y tierra de forma que la escalera es el símbolo por excelencia de la ascensión. Sin embargo, aunque esta ascensión evoca el concepto de verticalidad, la escalera indica una subida gradual a la vez que una vía de comunicación de doble sentido entre sus diferentes niveles¹⁵.

Tenemos referencias de escaleras ya en las primeras construcciones de la antigüedad, como en los Zigurats mesopotámicos, en las pirámides escalonadas de Egipto, o en la escalera-rampa del pabellón de Sesostris en Karnak. Recordaremos que la escala de Ra une la tierra al cielo. El Libro de los Muertos egipcio se refiere a la escala que permite ver a los dioses, de hecho, los egipcios conservaron en sus textos funerarios la expresión “asket pel” (asket = marcha) para mostrar que la escala puesta por Ra a disposición del que pueda subir de la tierra al cielo es una escalera física y real¹⁶.

Un significado y ejemplo similar tendrían las pirámides escalonadas de Mayas y Aztecas.

Todos estos ejemplos tienen en común su gran carga de contenido simbólico, ya que las escaleras además de tener una funcionalidad física, se consideraban una vía, un trayecto hacia la divinidad, una ascensión, en la que cada peldaño supondría una fase espiritual o un nuevo nivel de consciencia.

Una significación es la constante que se advierte desde Oriente a Occidente, y se mantiene, como hemos visto, incluso en las culturas precolombinas, tan alejadas de otros desarrollos culturales, esto es: “El acceso al santuario, situado a medio camino entre la tierra y el cielo, sólo estaba permitido a los sacerdotes encargados de los sacrificios”¹⁷.

15. Chevalier, 1986: 455-460.

16. Chevalier, 1986: 455-460.

17. Stierlin, 1998: 48.

La arquitectura clásica continua con esta simbología en las escalinatas de acceso a los templos, donde no sólo expresaban la sacralidad y el camino al diálogo con los dioses, sino que, además, constituían una demostración de grandeza y poder¹⁸. También la arquitectura civil romana añadiría a sus escaleras el carácter monumental, ya fuese en la construcción de termas, teatros e incluso anfiteatros, como bien puede apreciarse en el Teatro del Conjunto Arqueológico de Itálica, en el Coliseo de Roma y en tantos otros edificios del imperio.

La escalera también se presenta en la biblia con un gran carácter simbólico. Los tres pisos del arca de Noé (Gén 6,16), los peldaños del trono de Salomón (1 Re-10,19), los peldaños del templo de Ezequiel (Ez 40, 26.31). El Salmo 84,6 menciona «los senderos elevados del corazón», y los quince salmos graduales son llamados los «Cánticos de los peldaños».

En el nuevo testamento, Cristo y la Cruz también serían una metáfora de la escalera e incluso para la Iglesia, el monasterio también sería una escalera, ya que desde el interior del claustro el monje puede escalar el cielo. Este simbolismo, lo podremos confirmar al leer en muchas de las portadas de monasterios la rúbrica “Scala Dei” o “Scala Coeli”.

Toda la vida espiritual se expresa por una subida. San Ambrosio dice que “el alma del bautizado sube hacia el cielo”¹⁹.

El Islam tampoco permanece ajeno a estas significaciones de la escalera, tomándola como símbolo de ascensión, la escala o la escalera ha llegado por ello a designar el rapto del profeta del islam cuando el ángel Gabriel lo arrebató a los cielos mientras aparece en su ascensión nocturna una escala soberbia, aquella, hacia la cual vuelven su mirada los moribundos y de la que se sirven los espíritus de los hombres para subir al cielo, todo de una forma similar a la escala de Jacob en la Biblia.

Durante los siglos VI-VII, para San Juan Clímaco²⁰, uno de los padres griegos de la Iglesia, la escalera simboliza una gradación cuidadosa de los ejercicios espirituales, que han de superarse peldaño a peldaño. Así lo escribe en

18. Vicens Pedret, 2005:15.

19. CHEVALIER, Jean / GHEERBRANTE, Alain (1986): Diccionario de los símbolos. Barcelona: Editorial Herder. Pág. 456.

20. También conocido como Juan de la Escalera, el escolástico o el sinaíta fue un monje cristiano, ascético, anacoreta y abad del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí entre los siglos VI y VII. Considerado Santo por la Iglesia Católica.

su obra “La escalera del divino ascenso”, escrita sobre el año 600 con la finalidad de mostrar el camino para lograr una correcta vida religiosa por parte de los monjes, representada con una escala de treinta escalones que sube al Paraíso. Igualmente, San Isaac El Sirio, escribiría: “La escala de este reino está escondida dentro de ti, en tu alma. Lávate pues del pecado y descubrirás los peldaños por donde subir”.

La significación de los peldaños de la escalera que enlazan la tierra y el cielo será empleada constantemente por los padres de la Iglesia y los místicos de la edad media para los que el alma realiza siempre su propia ascensión por tales peldaños sucesivos, según los tres grados del principiante: progresante y perfecto, carnal, físico y espiritual, o de vía purgativa, iluminativa y unitiva. Todo ello quizás con origen en el Cantar de los Cantares, donde se describen las siete etapas que el alma debe franquear para poder celebrar sus bodas con el Verbo²¹.

Llegado el medievo, y aunque los manuscritos religiosos muestren referencias a las escaleras como elementos simbólicos, parece que este sentido se va diluyendo. Ya no se pretenden escalinatas de enormes dimensiones para acceder a los templos, por el contrario, las escaleras se van haciendo más cómodas y funcionales; el escalón, la huella, la contrahuella de adaptarán a las medidas más idóneas para el desplazamiento del hombre. Se optará por escaleras más discretas, de caja cerrada, es decir, construidas entre muros (de planta cuadrada o circular) y en muchas ocasiones ocultas, como no queriendo afean la arquitectura, buscando principalmente su sentido utilitario.

El Renacimiento trajo consigo una gran evolución en el sistema constructivo de las escaleras. En Italia destacan la de biblioteca Laurenziana realizada por Ammannati en 1558-59, según las trazas de Miguel Ángel, o la de Bramante para el Belvedere, que se configura como elemento protagonista en un espacio exterior.

Según Paul Frankl, en “Principios generales de la historia de la arquitectura”, sobre 1550 el diseño arquitectónico de la escalera asume uno objetivo artístico nuevo: contribuir a la fusión de las diferentes partes de un edificio²².

La importancia de la escalera ya se recoge en la tratadística de la época, deudora de “Los Diez Libros de Arquitectura de Vitrubio”, que constituirán la base teórica de la arquitectura renacentista. Vitrubio, por ejemplo, en el Libro III, escribe sobre la pendiente de los escalones “no debe ser mayor de diez pulgadas ni menor

21. Chevalier, 1986: 455-460.

22. Sánchez-Robles Beltrán, 1989: 7.

de nueve, pues así no será fatigosa la subida”²³. Leon Battista Alberti, en su tratado “De re Aedificatoria”²⁴, diserta sobre las escaleras, al igual que Sebastiano Serlio en “Los Siete Libros de la Architectura”²⁵. Todos aportaron sus conocimientos y experiencia para dimensionar su valor y técnica constructiva, aunque será Palladio quien desarrolle más el trasunto de las escaleras en el Capítulo XXVIII de su Libro I en “Los Cuatro Libros de Architectura”²⁶, estableciendo las proporciones de las huellas, el alzado, tipología de la época y las condiciones para engrandecer esta estructura arquitectónica.

Las escaleras renacentistas italianas, y los tratados serán una gran influencia para la arquitectura española. En la tratadística patria será Andrés de Vandelvira, quien aborde la constructiva de las escaleras en el “Libro de traças de cortes de piedra”²⁷, del que se conserva una copia realizada por Philipe Lázaro Goiti en 1646 custodiada en la Biblioteca Nacional de España. Tampoco se conserva el original del tratado de Hernán Ruiz, quien traduce a Vitrubio en el libro I de “Manuscrito de Architectura” que incluye sus dibujos preparatorios para el Hospital de la Sangre. De él existe una copia en la Escuela de Arquitectura de Madrid a modo de facsímil²⁸.

23. Vitrubio. *Los Diez Libros de la Architectura*, libro III, Capítulo IV.

24. Alberti, (ed.), 1991: 92. Para él, los escalones no deben superar los tres cuartos de pie ni menos de la sexta parte de altura, de forma que la profundidad no fuera de menos de un pie y medio *ni más de dos pies*.

25. Serlio, Sebastiano. Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio boloñes I. traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando architecto. - Toledo: Juan de Ayala, 1552.

26. Palladio, Andrea. *Los Cuatro Libros de Architectura*. (Trad. por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz). Madrid: Imprenta Real, 1797.

27. Palacios Gonzalo, 1987: 12-16.

28. Navascues Palacio, 1971: 295-33. El manuscrito se encuentra en: Escuela Superior Técnica de Arquitectura de Madrid, Biblioteca: Sección Raros, signatura R-16. Medidas: 315 x 215 mms.; 152 folios numerados, de los cuales faltan el 35, 66, 93, 102, 118, 120, 134 y 135, y se repite la numeración en el 36. Encuadernado tardíamente, siglos XVII/XVIII, con cubiertas de pergamino. En el lomo se lee “Libro de Architectura”. Texto con dibujos intercalados a tinta sepia. Letra del S. XVI, con algunas notas y dibujos del S. XVI. Papel de calidad muy diversa, con más de veinte filigranas distintas.

Por último, citaremos el tratado de Ginés Martínez de Aranda denominado “Cerramientos y trazas de Montea”²⁹, conservado gracias a la copia que hizo Churriguera en el siglo XVII, y que actualmente se conserva en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército³⁰.

Todos ellos analizan las escaleras, pero solo será Vandelvira quién desarrolle de manera detallada y extensa su tipología.

Ahondando en este periodo tan prolífico y decisivo para el protagonismo de las escaleras, subrayaremos que el profesor Sánchez-Robles Beltrán establece tres fases en la evolución de las escaleras renacentistas españolas³¹:

- Un periodo previo en el que se siguen esquemas tardomedievales,
- Un primer momento de experimentación tipológica en la formalización de la escalera renacentista, y
- Un segundo momento en el que se lleva a cabo un control axial en el edificio, favoreciendo el florecimiento de nuevas tipologías.

En los edificios tardo-góticos de la España de los Reyes Católicos, predominan las escaleras de ida y vuelta, realizadas a base de dos tramos paralelos en dos sentidos opuestos con un descansillo intermedio, encastradas en la caja de la escalera y careciendo de iluminación hacia el interior. Se caracterizan por poseer una gran influencia mudéjar en la decoración de paramentos, balaustradas y pasamanos, artesonados de madera y yeserías en las cúpulas o falsas cúpulas como sistemas de cubrición. Se puede citar como ejemplo, la escalera del Colegio Mayor de Santa Cruz, en Valladolid, construida entre los años 1486 y 1491³².

En un segundo momento, ya en el periodo propiamente renacentista, surge la escalera Claustral, denominada así por arquitecto Íñiguez Almech, aludiendo a un modelo de escalera de caja abierta que surge originariamente desde finales de la Edad Media como elemento monumental de interconexión espacial en los claustros de construcciones religiosas³³. Las escaleras claustrales supusieron un

29. Palacios Gonzalo, 1987: 12-16.

30. Palacios Gonzalo, 1987: 12-16.

31. Sánchez-Robles Beltrán, 1989: 5-94.

32. Martínez Moreno, 2005: 9.

33. Íñiguez Almech, 1952: 103.

avance constructivo al permitir la incorporación de una galería a modo de tribuna en la desembocadura y una notable apertura de la embocadura en arcuaciones dobles y triples. Esta tipología, aunque nacida para los claustros de los conventos, también fue utilizada en muchas casas señoriales, fundamentalmente porque sería en este momento cuando cobró importancia, sirviendo de unión a las estancias principales mediante un itinerario ceremonial que, comenzando en la portada, pasaría al patio principal terminando en la planta residencial o planta noble. De hecho, será en la edificación nobiliaria donde se lleven a cabo los mejores avances espaciales de apertura y diafanidad de la caja de la escalera.

Un gran número de ejemplos, fundamentalmente castellanos repetirán esta acusada tipología, como se aprecia en la Casa-palacio de los Marqueses del Arco en Segovia (1525- 1550) o en el Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (1520-1535)³⁴.

En Sevilla, las escaleras renacentistas tendrán unas características comunes y peculiares, que más tarde se analizarán.

Será, entre 1527 y 1570, cuando se construyan por primera vez escaleras claustrales de tres tramos que eclosionarán hasta sistemas más complejos, como son las dobles claustrales y las pre-imperiales³⁵.

La escalera doble claustral, de invención hispana, que presenta un trazado en forma de “H”, dispuesta horizontalmente, es el resultado de la conjunción de dos escaleras claustrales en una sola, lo que supone un ahorro espacial en el edificio, y a su vez, consigue la accesibilidad a dos patios diferentes. Fue proyectada por primera vez por Enrique Egas en el Hospital de Santa Cruz de Toledo entre 1504 y 1505, aunque fue llevada a cabo por su discípulo Alonso de Covarrubias, entre 1530 y 1540³⁶.

La escalera Preimperial o Pseudoimperial, según Catherine Wilkinson es el resultado de unir dos claustrales por un lateral³⁷. Es más evolucionada en la traza que la anterior, presentando una forma de “E” dispuesta horizontalmente. Fue planteada por primera vez por Covarrubias y materializada por Francisco de Villalpando y Juan de Herrera en el patio del Alcázar de Toledo. Se pretendía

34. Martínez Moreno, 2005: 16.

35. Martínez Moreno, 2005: 16.

36. Martínez Moreno, 2005: 16.

37. Wilkinson, 1975: 69-71.

realizar una escalera de caja abierta frente a la caja cerrada, de influencia italiana, existente en otras construcciones españolas como, por ejemplo, en el Palacio de Don Álvaro de Bazán en El Viso del Marqués. En realidad, la gran diferencia entre las escaleras italianas y las españolas de estos momentos estriba fundamentalmente en la caja. Así, en Italia pueden encontrarse escaleras equiparables a las españolas, como la de San Rocco en Venecia que aun siendo bastante similar a la del proyecto de Covarrubias en Valencia o a la del Escorial, se diferencia de estas en que la caja es cerrada³⁸.

En la Escalera Imperial, también de origen hispano, se suprimen los tiros perpendiculares a la dirección de la entrada y salida de la escalera de la preimperial, su verdadero avance consiste en la distribución espacial desarrollándose tres tiros paralelos enlazados por un descansillo. Ejemplos de escaleras imperiales serían el proyecto de Covarrubias para el Monasterio de San Juan de los Reyes en Valencia sobre los años 1546 al 1548 (aunque no se llegó a construir), o la escalera para el Monasterio de El Escorial que hizo Juan de Herrera entre 1567 y 1574.

En el Barroco, las escaleras aparecen como un elemento estructurador del espacio público. Será entonces cuando las plazas se desarrollen y se produzcan construcciones como las escalinatas de la Plaza España en Roma por Francesco de Sanctis sobre 1623-1626³⁹. En el interior de los edificios, la escalera se convertirá en reflejo del nivel económico y social de sus habitantes. Según Bonet Correa: “En el subir y bajar de las escaleras, el barroco puso gran cuidado. Ningún acto pudo entrañar mayor atención, delimitando la teatralidad y la intimidad de la vida, entendidas éstas desde los presupuestos aristocráticos de la Antiguo Régimen”⁴⁰. Será el momento de la escalera imperial, que adquirirá variantes y se irá complicando en sí misma, en planta o a través de grandes ornamentaciones, en pos de la teatralidad y la ostentación.

Durante el Neoclasicismo, y con la vuelta a los cánones clásicos, la escalera retoma su significación como proclamación de poder, sobre todo del poder estatal que quedará exhibido en los edificios públicos, como en la Ópera Garnier de París, donde existe una maravillosa escalera ornamentada con motivos escultóricos, poniendo de manifiesto no sólo el poder, sino fastuosidad y lujo⁴¹.

38. Marías, 1985: 165-168.

39. Martínez Moreno, 2005: 17.

40. Bonet Correa, 1978: 288.

41. Vicens Pedret, 2005: 18.

Los nuevos materiales empleados tras la Revolución industrial en el siglo XIX, como el acero, el hierro y el vidrio, ampliaran las posibilidades constructivas de las escaleras, siendo realmente novedosas las realizadas en los movimientos Art Nouveau y modernista⁴². La investigación sobre nuevos materiales se irá ampliando en el Siglo XX y XXI, y hará que las escaleras ganen en ligereza y transparencia, suponiendo una mayor evolución en su construcción. Finalmente, a pesar de ello, las actuales normativas y la forma de edificar, así como la llegada del ascensor a mediados del siglo XIX⁴³, son algunas de las circunstancias que han mermado, quizás de manera definitiva, la necesidad de construir y valorar escaleras realmente monumentales en los edificios contemporáneos.

5. EL ORNATO DE LAS ESCALERAS

Dada la importancia de las escaleras, su carga simbólica y el protagonismo arquitectónico que adquirió en España, sobre todo desde el renacimiento. Este elemento fue el objetivo de toda suerte de diseños y ornamentos puesto que debía ostentar todo el aparato representativo de los moradores o propietarios del inmueble para el que se proyectaba.

De esta manera, advertiremos que todos los elementos formales y compositivos que pueden conformar las escaleras son susceptibles de recibir todo tipo de decoraciones y ornatos, adecuándose bien a un discurso iconográfico establecido o simplemente al boato más recurrente capaz de expresar el poder y la fortuna.

5.1 Elementos ornamentales de la escalera

Atendiendo las premisas anteriores, a continuación, se referenciarán los elementos formales y compositivos de las escaleras (tratados en el punto 4.2.), pero esta vez, abordados desde otro prisma: los posibles materiales o motivos ornamentales con los que serán contruidos.

Además de los citados, se añadirán nuevos elementos o recursos que contribuyen a la decoración de estas escaleras monumentales y potencian el mensaje que se pretendía transmitir.

- **Peldaños:** los veremos de todo tipo y en diversas configuraciones.

Sus dos elementos compositivos son:

42. Vicens Pedret, 2005: 18.

43. Blasco Esquivas / VV. AA, 2006: 82. El invento se remonta a 1835, cuando el ascensor es movido por una máquina de vapor para cargar mercancías en una fábrica de Londres. En 1845, William Thompson diseñó el primer ascensor hidráulico

- **Huella.** Se fabrican diversas formas y en todo tipo de materiales, generalmente resistentes al continuo tránsito. Piedra, Mármoles, Granitos y Cerámicas oscuras serán los más habituales en nuestra región.
- **Contrahuella o tabica.** No siempre se realizarán del mismo material de la huella. Se aprovechará su posibilidad de visualización en los trayectos de subida. Los mármoles y la cerámica suelen ser los materiales más usados en Andalucía
- **Mamperlán o vuelo:** De existir, habitualmente se confeccionarán en madera, que será reemplazada cuando exhiba señales de desgaste.
- **Descansillo,** Puede continuar con el uso de materiales utilizados en las huellas u otros diferentes. Es habitual en todo caso encontrarse con juegos geométricos a modo de taraceas o incluso el cambio de materiales y colores
- **Barandilla o pasamanos:** Es uno de los elementos más llamativos. Pueden adquirir formas sinuosas y suelen presentarse en mármol, madera, latón o cerrajería. Es además de visual, un elemento de apreciación directa al tacto del transeúnte.
- **Balaustre:** En caso de existir, completa el aspecto visual de la barandilla, conformando uno de los elementos de mayor carga ornamental de la escalera. Suelen ser pétreos, marmóreos, de madera o de forja y son susceptibles a los más variados diseños.
- **Pilarote:** Como balaustre de arranque de la barandilla, suele presentar un diseño diferente y, en ocasiones, hasta confeccionarse en materiales distintos. Estos balaustres protagonistas suelen contener elementos ornamentales, distintivos, divisas, esculturas o heráldica.
- **Caja:** Si son abiertas, la responsabilidad ornamental recaerá en las barandillas y balaustradas, mientras que, si son cerradas por uno o ambos lados de los tramos, los paramentos resultantes podrán recibir una importante carga decorativa. En Andalucía y dependiendo de la época, generalmente se recurrirá a la utilización de un zócalo revestido de mármoles o de hermosas composiciones realizadas en azulejería.
- **Revestimientos artísticos:** Los paramentos, una vez superado este zócalo, pueden completarse con estucos, frescos, cuadros, tapices, etc.

- **Ventanas y Balconadas:** En los paramentos que cierran la caja será habitual que encontremos ventanas y balcones de interior, de estancias reales o fingidas, que contribuyen generalmente a la teatralidad, escenografía y opulencia de la escalera.

- **Iluminación:** el manejo de la luz es un factor fundamental en la arquitectura y el arte. Cuando las escaleras lo requieran se dotarán de todo tipo de luminarias con un alto contenido ornamental: Faroles, candelabros, candiles, antorchas, lámparas y luminarias, generalmente de forja, cristal u orfebrería. Sumarán detalle al conjunto.

- **Textiles:** Además de los mencionados tapices que pueden exhibirse en los paramentos. En ocasiones especiales, en las que la escalera cumple una función celebrativa, festiva, conmemorativa o de máxima representación pueden engalanarse sus ventanas y balconadas con diversos ornatos textiles, mantones, faldones, bordados, colchas, etc. También puede contemplarse la colocación de alfombras, arpilleras y moquetas en los tramos de escalones.

- **Cubierta:** Será uno de los elementos más espectaculares en la arquitectura y ornato de las escaleras. La enorme influencia del mudéjar en Andalucía ha proporcionado maravillosas cubiertas lignarias, y artesonados de increíble factura, pero también serán habituales cerramientos de escalera culminados con bóvedas o imponentes cúpulas.

- **Otros elementos:** Es evidente que la diversidad de diseños y de espacios para los que se proyectan escaleras dan cabida a todo tipo de ornatos arquitectónicos y suntuarios. Por tanto, en los arranques, desarrollos y cajas de escaleras encontraremos, todo tipo de columnas y arquería, incluso enseres o mobiliario. No se debe olvidar que muchas escaleras han sido planteadas para arquitectura de exteriores, por lo que su ornamentación puede abarcar todo tipo de elementos naturales y de jardinería, fuentes o surtidores, esculturas, e incluso cubiertas a base de marquesinas.

6. ESTUDIOS DE CASO EN LAS ESCALERAS SEVILLANAS.

En este epígrafe se procederá a un somero análisis de algunas de las escaleras más relevantes de Sevilla. Si bien, se han estudiado una cantidad mayor, se presenta una selección suficiente para mostrar, con ejemplos reales, los distintos recursos ornamentales utilizados en la ciudad durante la época moderna para embellecer las escaleras, así como los diferentes elementos que la componen.

6.1 Escalera principal de La Casa Pilatos

Escalera de doble “L”, o “U”, consta de cinco tramos con amplios descansillos. En el primer tramo y parte del segundo posee una caja cerrada, cubierta con bóvedas planas doradas. Es a partir del final del segundo tramo cuando la caja se abre, destacando una magnífica bóveda de media naranja que, inspirada en el salón de los Embajadores del Alcázar, fue realizada por el Carpintero Cristóbal Sánchez y dorada por Antón Pérez en 1538.

Para su decoración se optó por azulejos de una gran calidad (uno de los más de 150 modelos existentes en el palacio) realizados por los hermanos Pulido, que decoran la totalidad de los paramentos de la caja de manera brillante. Su ornato se realzaría con la balaustrada dorada que poseía, y con el mármol negro pulido del que están compuestos los escalones. Como se describía anteriormente (epígrafe 7.1.), sobre los zócalos pueden disponerse otro tipo de elementos decorativos, en la Casa Pilatos se disfruta de una magnífica yesería que, aunque hoy sea blanca, originariamente estuvo policromada, dentro de la cual existen trompas de mocárabes que contienen grutescos. Según Teodoro Falcón⁴⁴, también se incluyen guerreros tenantes que portan los blasones de la familia; Enríquez, Ribera, Mendoza y Quiñones.

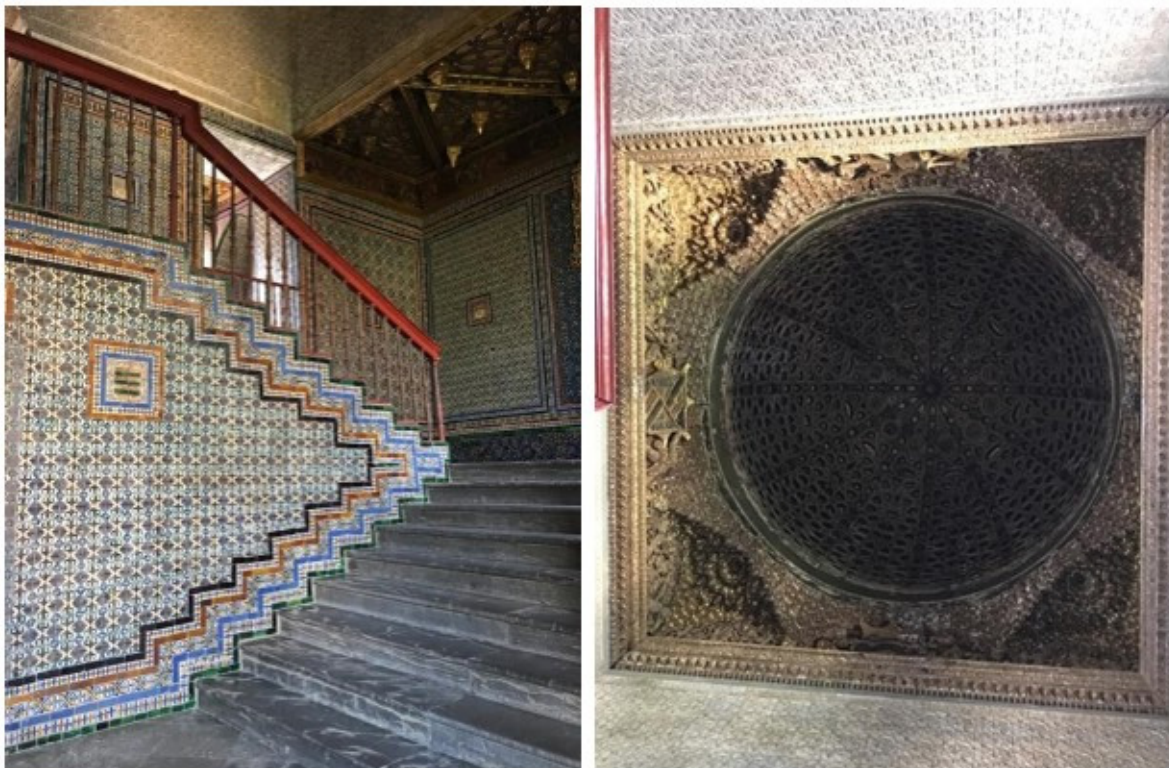


Figura 1. Escalera principal y cúpula de la Casa Pilatos. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

44. Falcón Márquez, 2012: 69

6.2 Escalera principal del Palacio de las Dueñas

La escalera principal de este sevillano Palacio, claustral de “ida y vuelta”, servirá para ilustrar la utilización de nuevos y diferentes elementos ornamentales en este preciado elemento arquitectónico. Mas allá de los zócalos cerámicos tan usuales en la ciudad, esta escalera incorpora todo un repertorio pictórico en sus paramentos, tapices, cortinajes en el desembarco de la galería superior y alfombras en la meseta. Todo ello, subraya la incorporación de textiles y el ánimo de engalanar este espacio por parte de sus propietarios. La techumbre, de clara influencia mudéjar, viene a confirmar la importancia que los comitentes daban a las escaleras de sus palacios y el despliegue económico que se dedicaba a las mismas.



Figura 2. Escalera Principal del Palacio de Las Dueñas. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

6.3 Real Alcázar. Escalera de Felipe II

Peldaños de cerámica (barro y azulejos), tabicas de azulejo, mamperlan de madera barnizada, mesetas o descansillos de cerámica con decoración geométrica de azulejería. Además, pueden apreciarse barandillas y balaustradas de forja en uno de los lados de la caja, mientras que el flanco de los paramentos presenta un zócalo decorativo de azulejos del XVI.

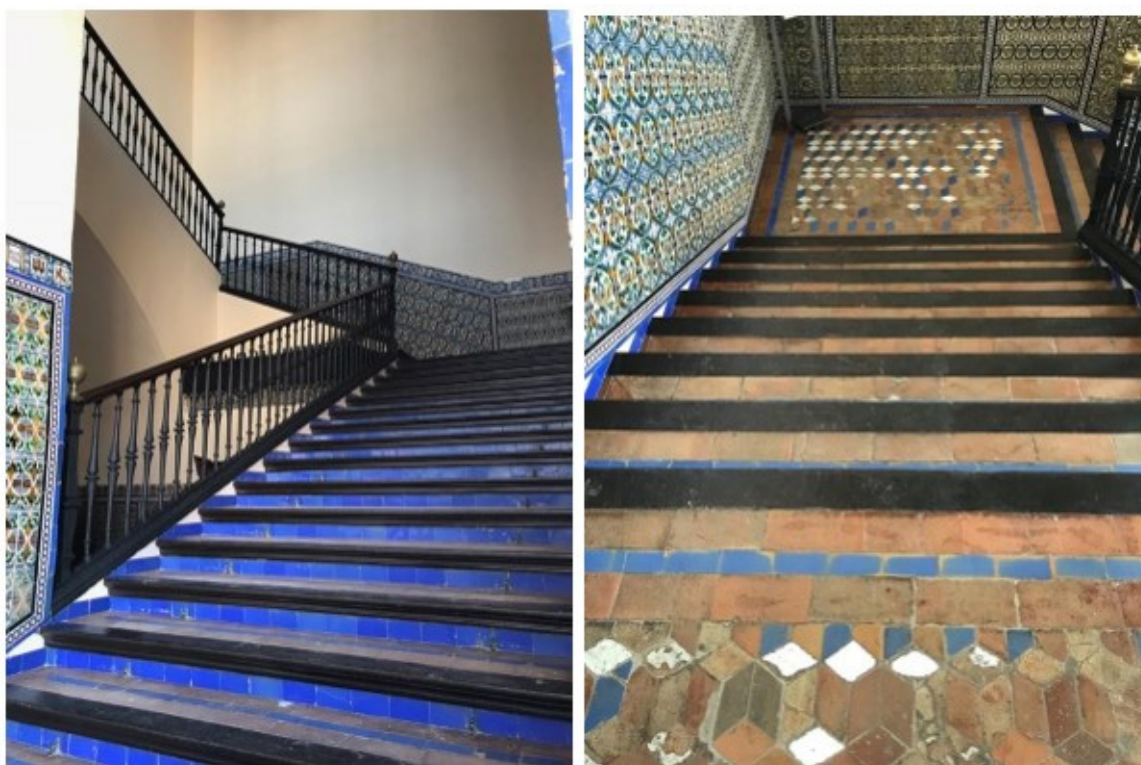


Figura 3. Escalera de Felipe II. Real Alcázar de Sevilla. Fotografía: Adolfo Gandarillas.



Figura 4. Escalera de Felipe II. Real Alcázar de Sevilla. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

6.4 Escaleras de La Casa Lonja. Archivo de Indias

El edificio tiene dos escaleras dignas de un estudio completo. La primera es poco conocida, sin embargo, es la única escalera “Adulcida a regla” que se conserva en España. Obra de Zumárraga realizada entre 1609 y 1614.

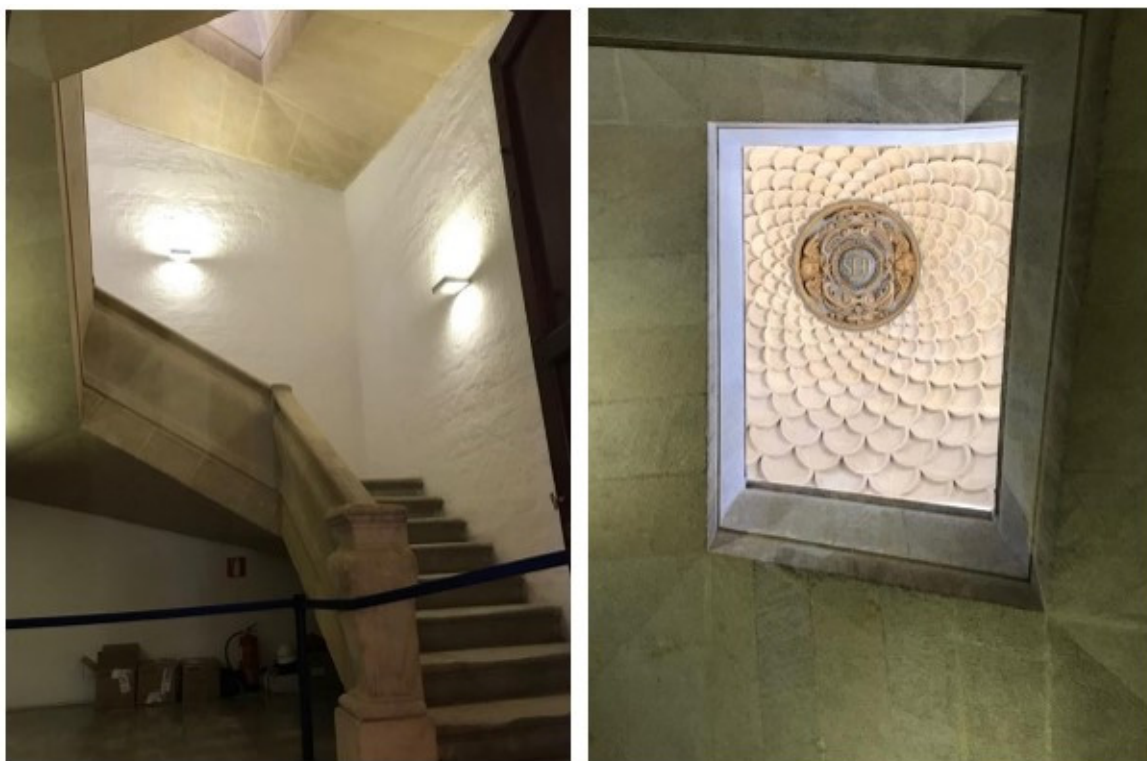


Figura 5. Escalera “Adulcida a regla” de la Casa Lonja, y bóveda de cubierta. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

Si bien, no es ornamental, el hecho singular de esta escalera es que por ser autoportante y apoyar solo en el muro de la caja, la ausencia de otros elementos estructurales provoca un gran efecto óptico que se convierte, por sí, en una suerte de ornato. Su austeridad contrasta con el despliegue decorativo que hace Jacinto de Mendoza en la bóveda de escamas que la cubre, quedando potenciada por los efectos lumínicos y los dorados que decoran el anagrama de Jesucristo JHS.

La escalera principal del edificio es de tipología claustral, obra de Lucas Cintora (sobre una primitiva también de Zumárraga), a finales del siglo XVIII cuando Carlo III otorga a la Casa Lonja su actual uso como Archivo de Indias.

Este edificio nos regala un gran ejemplo sobre las posibilidades ornamentales de una escalera. Podemos observar los diferentes mármoles utilizados en escalones y zócalos. Los mismos juegos en las mesetas y en la balaustrada que hace de barandilla, que, a su vez, contrasta con las balaustradas pétreas que presentan las galerías del edificio. Los paramentos se aprovechan para la incorporación de lápidas conmemorativas y decoraciones con diferentes mármoles. Los ventanales y arquerías permiten todo tipo de juegos lumínicos y, además, contribuyen a una escenografía imponente. El conjunto se remata cubriéndose con una espectacular bóveda esquifada de rosetones con motivos florales, coronada por una linterna cuadrada con ocho columnas en el interior. Responde al diseño de Mijares para el Antecabildo de la Catedral.

Una grandiosa escalera claustral de ida y vuelta con amplias mesetas, quizás con la finalidad de ofrecer descanso al transeúnte, y la posibilidad de detenerse a contemplar la suntuosidad de los mármoles, la sucesión de arcos, y la magnificencia del edificio y de la corona.



Figura 6. Escalera Principal del Archivo de Indias. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

6.5 Escalera Principal del Convento de Los Terceros.

Diseño y obra del religioso Fray Manuel Ramos, quien la realizara entre 1690 y 1697, según confirma la inscripción existente en la propia construcción. Arquitecto portugués del que poco se sabe más allá de que también realizase la del Palacio Arzobispal.

De tipología “Imperial” llama la atención como resuelve la composición espacial, dotándola de una verticalidad y monumentalidad sin igual en Sevilla hasta esos momentos. La parte inferior de la caja de la escalera es abierta y de gran belleza, en la que dos triples arcadas paralelas de distinto tamaño crean una especie de portada. Las arquerías y las dobles columnas de mármol no solo se usaron como elementos portantes, sino como recursos ornamentales que favorecen el espectáculo visual del espacio.

Para cubrir esta maravillosa obra, se corona con una cúpula sostenida por pechinas. Todo con una exultante decoración de molduras con motivos vegetales.



Figura 7. Escalera Principal del Convento de Los Terceros. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

6.6 Escalera Principal del Palacio Arzobispal

Esta escalera fue realizada en tiempos del arzobispo Antonio Paino a mediados del S.XVII (cuyo blasón se puede apreciar en la clave de la bóveda), y parece, según Teodoro Falcón⁴⁵, que debió proyectarla Pedro Sánchez Falconete, algo bastante probable ya que fue Maestro Mayor del cabildo catedralicio por ese tiempo, como indica el profesor Cruz Isidoro⁴⁶. Sin embargo, y por diferentes causas ha sufrido diversas transformaciones a lo largo del tiempo. Sirvan como ejemplos ornamentales ilustrativos de este estudio, las balaustradas y escalones en distintos mármoles y jaspes, las balconadas al interior de la caja, los zócalos y candelabros de sus paramentos o la espectacular bóveda que la cubre, decorada con pinturas realizadas en tiempos del arzobispo Don Francisco Delgado y Venegas (1776-1781) y atribuidas a Juan de Espinal⁴⁷.

45. Falcón Márquez, 1997: 88.

46. Cruz Isidoro, 1991: 293-306.

47. Falcón Márquez, 1997: 90



Figura 8. Escalera Principal Palacio Arzobispal de Sevilla. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

6.7 Escaleras del Palacio de San Telmo

La antigua Universidad de Mareantes, Palacio de San Telmo y actual sede la Presidencia de la Junta de Andalucía nos ofrece dos interesantes escaleras. Aunque gran parte de la fortuna arquitectónica del edificio se le deba a la saga de arquitectos de la familia Figueroa. La escalera principal es diseño y obra de Lucas Cintora, realizada entre los años 1786 y 1791. Responde a la tipología imperial con tres tramos. Está decorada con mármoles procedentes de Málaga, Estepa y Morón. Es de caja rectangular, con columnas dórico-toscanas, entablamento dórico, y se remata con una linterna ovalada y ciega, decorada con falsas columnas salomónicas.

No menos bello es el ornamento a base de yeserías y estucos que recibe la pequeña pero maravillosa escalera de la Capilla del Palacio, mostrando para este estudio de caso, las posibilidades decorativas que ofrece este elemento arquitectónico.

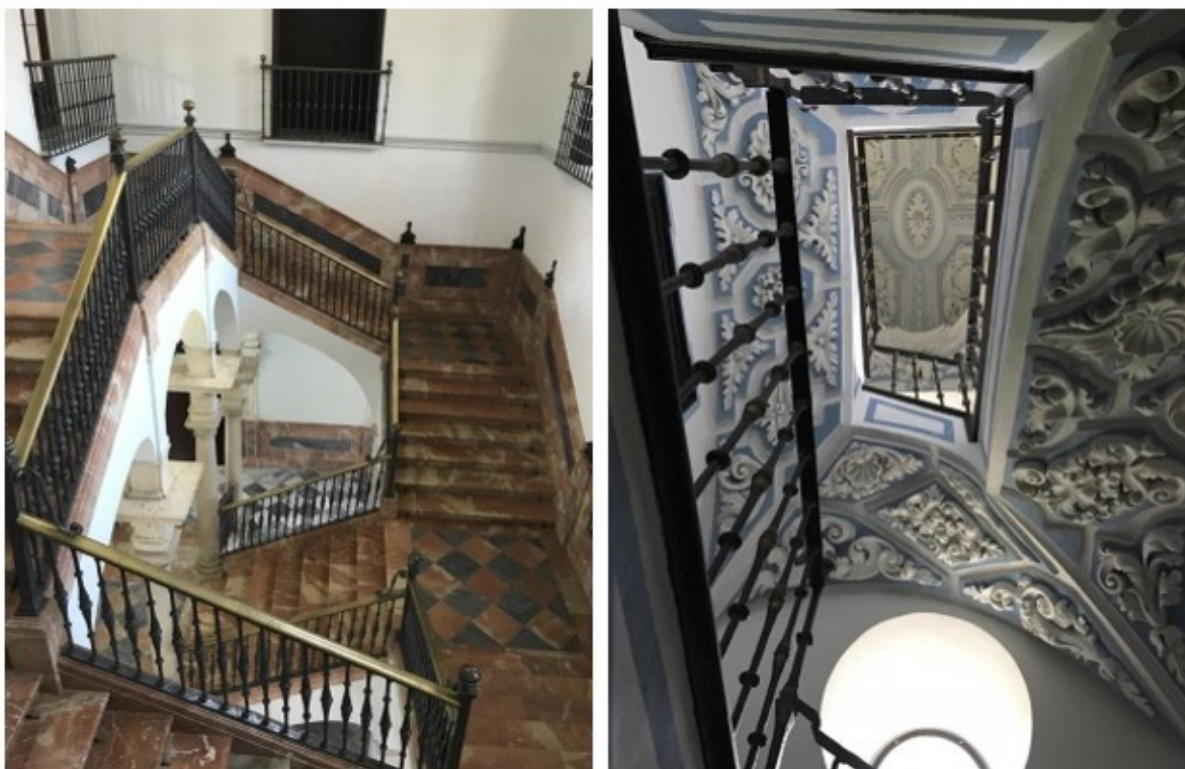


Figura 9. Escalera Principal (izqda.) y Escalera de la Capilla (dcha.). Palacio de San Telmo.
Fotografía: Adolfo Gandarillas

6.10 Escaleras de Los Jardines del Real Alcázar.

Los Jardines del Alcázar son los más antiguos de la ciudad, aunque han sufrido diversas modificaciones. Las más importantes fueron las realizadas en los siglos XVI y XVII. A pesar de ello, este espacio ha conservado el concepto de jardín islámico manteniendo la compartimentación e independencia entre sus distintos trazados. Junto al edificio se encuentra una escalera que lo comunica con los niveles más bajos del jardín y el acceso a otras dependencias como los conocidos Baños de María Padilla.

Traer finalmente esta escalera tiene como objetivo presentar elementos ornamentales naturales en una escalera de exteriores. Así, se podrá apreciar como diversos tipos de enredaderas y arbustos se han dispuesto para entrelazarse con las barandillas, o como arriates y alcorques circunvalan y delimitan los perímetros de la escalera. Esta imagen recuerda que todo tipo de recursos decorativos y ornamentales se han usado para engalanar y embellecer este importantísimo elemento arquitectónico a través de la historia.



Figura 10. Escaleras de los Jardines del Alcázar. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

7. EL LEÓN. IMAGEN Y SÍMBOLO EN EL ORNAMENTO DE LAS ESCALERAS.

Como se ha podido apreciar las posibilidades ornamentales de las escaleras son innumerables. Hacer un memento de los motivos y recursos decorativos utilizados en las escaleras monumentales de Sevilla se escapa a la finalidad y extensión de este trabajo. Aunque la aproximación realizada pudiera cumplir los objetivos planteados consideramos que la forma de abrir futuras líneas de investigación es profundizar a modo de estudio de caso en una de las imágenes o iconografías con mayor carga simbólica y conceptual en la ornamentación arquitectónica. Si bien, los felinos se han utilizado a través de la historia por múltiples civilizaciones como recurso taumatúrgico y hasta psicopompo, con estas y otras significaciones, es indiscutible la sobresaliente fortuna representativa en la historia del Arte. A continuación, se profundizará en la simbología del león y se mostrarán algunos ejemplos paradigmáticos de su utilización como recurso ornamental en las escaleras sevillanas.

7.1 El León como símbolo

Desde tiempos inmemoriales al león se le ha considerado el rey del mundo animal, pero también símbolo e imagen de múltiples divinidades.

Encarnó a la diosa Sekhet en Egipto, a la diosa Ishtar en Asiria y Babilonia, o a la Astarté de los fenicios. En Egipto los leones son animales solares y se suelen representar en parejas, lomo con lomo, orientando uno al este y otro al oeste, simbolizando el horizonte y el curso del sol desde su nacimiento al ocaso, vigilan por tanto el transcurso del día, el ayer y el mañana, el rejuvenecimiento que suponen la alternancia de la noche y el día⁴⁸.

Los griegos lo representarán como guardián de templos y ciudades como se muestran en la Puerta de los Leones de Micenas. Siempre un signo de victoria personificada en la figura de Hércules portando la piel del león de Nemea⁴⁹.

En Asia, el león se asimila al dragón cumpliendo un papel de protector ante el mal.

Según Plinio el Viejo, la antigua creencia de que el león nacía muerto y a los tres días volvía a la vida a causa de la insuflación del aliento paterno, vincularía al felino con Cristo y su resurrección. El cristianismo, de hecho, siempre le ha dado a este animal unas connotaciones positivas. La biblia hace referencia a los leones custodios del trono de Salomón, o al león de Judá. “No llores, ha triunfado el león de la tribu de Judá, el retoño de David, y el abrirá el libro de los siete sellos” (Apocalipsis 5,5). Si bien, es cierto que en algunas otras ocasiones el león no tiene una referencia tan benévola, como ocurre con el león que se enfrenta a Sansón o con la imagen de los mártires devorados en los circos romanos. “Sean sobrios y estén siempre alerta, porque su enemigo, el demonio, ronda como un león rugiente, buscando a quién devorar” (Ep. Pedro 5,8). A pesar de estas vicisitudes, el león encarnó el emblema de la persona de Jesucristo, como prefiguración de su victoria, de su naturaleza vigilante y porque su rugido irradia el verbo divino.

En la edad Media, para el Islam Alí, el yerno del profeta será el león de Aláh. Las traducciones árabes de la obra aristotélica permitirán una visión más veraz del animalario y el ideario de corte cristiano simbolizará en el león la virtud de la impartición de justicia en los pleitos bajo el lema “inter leones et coram populo”⁵⁰ que será representado sustentando columnas esbeltas en los pórticos de los templos románicos o en los pulpitos de las catedrales. En la iconografía medieval la cabeza y la parte anterior del león corresponden a la naturaleza divina de Cristo mientras que la trasera son su relativa debilidad la haría con la naturaleza humana, Su

48. Chevalier, 1986: 636-639.

49. Martínez Montero, 2013: 376

50. Martínez Montero, 2013: 378

representación en las cátedras de los obispos del medievo, simbolizarán a Cristo juez y a Cristo doctor cuando el felino aparece portando un rollo.

En el cristianismo el león representa la majestad divina y la inteligencia suprema⁵¹. El león es el emblema del evangelista San Marcos y en forma alada es el símbolo de Venecia. En la hagiografía aparece como atributo de San Jerónimo, Santa Eufemia, San Onofre, Santa María Egipciaca o San Pablo Ermitaño entre otros muchos.

En el mundo de la heráldica, se utilizará la imagen del león de manera prolífica con una diversidad de significados. Será emblema de la soberanía, la fuerza, la magnanimidad y el valor cuando se representa apoyado sobre un orbe terrestre. Los grandes linajes europeos lo mostrarán en sus blasones, bien en posición pasante o rampante.

La Edad Moderna consolidará al león como pieza fundamental en la emblemática. Se la atribuirá la fuerza de Hércules y su fiereza. Se vinculará también al mundo funerario en su representación yacente a los pies del difunto o la ostentación del poder usándolo como soporte de tronos reales. El león será el guardián de los espacios sagrados, de manera que podremos advertirlo en los pórticos de muchas iglesias siguiendo la “Emblemata” de Alciato “Est leo, sed custos, oculis quia dormit apertis; Templorum idcirco ponitur ante fores”⁵².

Finalmente, en el siglo XVII, el simbolismo de nuestro felino sumará sus atributos más animales para asimilarlos a las virtudes de la monarquía, como la astucia, la inteligencia y la cautela.

7.2 El león en las escaleras sevillanas

En el Renacimiento, la abundancia e influencia de estampas y grabados, las convirtió en las más destacadas fuentes de referencia para la representación de leones. La imagen del felino tuvo una enorme profusión en la ornamentación arquitectónica, asociada en muchas ocasiones a la heráldica, lemas y simbología de los comitentes. Los leones se verían en todo tipo de inmuebles y adaptados a todo tipo de soportes.

Las escaleras monumentales se configuraron como el escenario más idóneo para la representación y la ostentación del poder y de la fortuna. Las tipologías

51. Chevalier, 1986: 636-639

52. Alciato (ed), 1985: 46. Traducción. “Es un león, pero también un guardián, porque duerme con los ojos abiertos; por eso lo ponen ante la puerta de los templos”, En Martínez Montero, 2013: 380.

claustrales e imperiales fueron las más prodigadas para la construcción de estas escaleras a las que el león le servirá de excelente complemento. Las representaciones más habituales serían: pasante en actitud de caminar; agazapado o amedrentado sobre capiteles; rampante; o portando el blasón familiar. Se ubicaron en pasamanos, balaustradas y pilarotes, aunque podían advertirse en otros elementos ornamentales. Generalmente aparecerá representado en su totalidad, parcialmente o incluso con atributos de humanización. El león se convirtió en emblema habitual que, situado de manera estratégica obligaba a su visualización cuando se transitaba por la escalera⁵³.

En Sevilla son numerosos y valiosísimos los ejemplos de escaleras monumentales, que como anteriormente se dijo, se convirtieron en elemento fundamental de los inmuebles, no sólo por su evidente funcionalidad arquitectónica, sino también, como receptoras del más rico ornato en las casas más importantes y destacadas de la ciudad. A continuación, se analizará la presencia de leones en notables escaleras sevillanas.

7.3 Primitiva escalera del Ayuntamiento

Nuestro querido profesor Teodoro Falcón, afirma que “El primer edificio renacentista en Sevilla fue el Ayuntamiento, que se inició hacia 1527, y que las portadas, columnas y fuentes renacentistas de los palacios sevillanos no se empezaron a colocar hasta 1533”⁵⁴. Como es sabido el proyecto del edificio lo realizó el arquitecto Diego de Riaño, nombrado maestro mayor de estas obras en 1527⁵⁵. Tras su fallecimiento, continuará las obras el aparejador Juan Sánchez, y posteriormente, Hernán Ruiz II sobre los años sesenta del mismo siglo. La tradición siempre atribuyó la autoría de la escalera a este último, sin embargo, el profesor Alfredo Morales⁵⁶ tras estudiar la documentación, concluyó que fue realizada por Juan Sánchez, quién se inició como cantero a las órdenes de Riaño hasta llegar a maestro de obras, manteniéndose fiel al proyecto original de su mentor. A mediados de 1540 realizaría el entablamento del primer tramo de la escalera y antes de concluirlo, ya habría comenzado los demás tramos, por lo que la cúpula que la cubre también se considera obra suya. Esta escalera por su complejidad y belleza es considerada una de las importantes escaleras de la ciudad.

53. Martínez Montero, 2013: 382-384.

54. Falcón Márquez, 2006: 31.

55. Morales, 1981a: 42-43.

56. Morales, 1981b: 29-48.

La tipología de esta escalera es de doble “L”, presentando en este caso tres tramos con dos amplios descansillos. Como indican los catedráticos Teodoro Falcón y Vicente Lleó, esta escalera sigue la misma tipología que la de Casa Pilatos construida años antes. Ambas, en su primer tramo, presentan una cubierta acasetonada, mientras el segundo y tercer tramo quedan cubiertos con respectivas bóvedas espectaculares. “La diferencia está en que ésta se realiza en piedra y “al romano” frente al mudejarismo de la escalera de la Casa de Pilatos”⁵⁷. En el pilarote que marca el giro del segundo al tercer tramo, se puede apreciar uno de los más antiguos leones que, con esta función ornamental (para escalera), se realizase en Sevilla. En posición portante, custodia un blasón, en sus campos se muestran castillos y leones por lo que se distingue la heráldica de Castilla y León en clara alusión a la corona y por ende a Carlos V, rey, emperador y uno de los impulsores de la obra municipal. Realizado en piedra muestra el desgaste de los siglos, sin duda testigo del tiempo y de los miles de manos que la cabeza del felino ha soportado como apoyo del transeúnte en subidas y bajadas. Dada la ubicación es fácil deducir que su visibilidad es obligatoria para los usuarios de la escalera que, sin posible elusión, se enfrentarían durante el trayecto a toda la carga simbólica del león, a la presencia de la heráldica real y al recuerdo del Emperador.

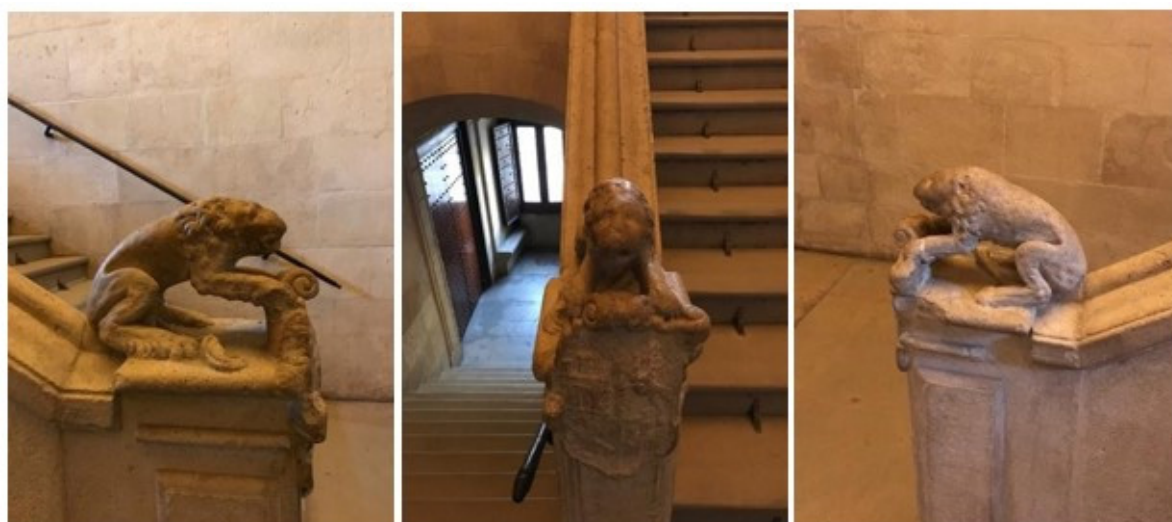


Figura 11. León en la Primitiva Escalera del Ayuntamiento de Sevilla. c. 1540. Fotografía: Adolfo Gandarillas

57. Falcón Márquez, 2012: 79 y Lleó Cañal / Asín, 2016: 72.

7.4 Escalera de la Casa de Juan de Arguijo⁵⁸

Esta casa palacio es una de las menos conocidas de Sevilla a pesar de que actualmente el Colegio Itálica ocupa parte de su extensión. Situada en la actual calle Arguijo, anteriormente denominada “calle de la Virreyna”, fue adquirida por los padres de Juan de Arguijo a mediados del siglo XVI, doña Petronila Manuel y don Gaspar de Arguijo, un rico comerciante que llegó a ostentar el cargo de Veinticuatro de Sevilla⁵⁹. La propiedad ocupó un área inmensa hasta la plaza de la Encarnación. Como tantos otros palacios de la ciudad, en aquellos momentos, su fisonomía combinaba la tradición mudéjar con elementos renacentistas italianos⁶⁰.

Juan de Arguijo, al igual que su padre, fue Veinticuatro de Sevilla, aunque resultó más conocido por pertenecer al círculo humanístico sevillano de su época. Hombre varonil, ingenioso y humilde, como lo define su amigo Lope de Vega⁶¹, se relacionó con personajes ilustres del momento no sólo por su posición económica y social, sino también, por participar en las charlas o tertulias en las que se reunían los intelectuales más destacados de la época. Mantenía sus tertulias culturales más frecuentadas en la Casa de Pacheco, la Casa Pilatos, propiedad del Tercer Duque de Alcalá, y su propia casa.

Sus dispendios sociales más la multitud de obras de caridad que fue realizando en esos años llevaron a Juan de Arguijo a dilapidar la fortuna que su padre había amasado con el negocio americano, de tal forma, que hubo de desprenderse de todas sus posesiones. Concretamente, este inmueble tuvo que ser vendido a su amigo, Juan de Herrera en el año 1606 por doce mil ducados. Poco sabemos de la historia vital de esta casa con posterioridad a esta compra hasta principios del siglo XX, momento trágico, por cierto, ya que sufrirá un incendio. La única descripción con la que contamos de esta vivienda la llevó a cabo José Gestoso después del incidente. A través de ella sabemos que contaba con dos patios y un jardín, junto a éste, existía un gran salón decorado por pinturas en el techo, las realizadas por Pacheco.

58. Caballero Veinticuatro de Sevilla, de familia acaudalada, fue nombrado procurador en las Cortes convocadas por Felipe III en 1598. Era además músico y diestro tañedor de vihuela, y se distinguió como mecenas de artistas y escritores.

59. Barrera y Leirado, 1868: 79.

60. www.iaph.es/web/sites/pinturas-juan-de-arguijo/lacasadelpoetaarguijo/casa_poeta_arguijo.html 06/04/2020

61. Barrera y Leirado, 1868: 84.

El acceso a la casa se realizaba a través de un portal decorado en mármol que daba entrada a un patio principal con galerías de arcos peraltados y columnas que sostenían una cubierta plana. El portal, de una gran sencillez compositiva, se remataba con el escudo nobiliario de la familia, posiblemente de los Arguijo en un primer momento, siendo sustituido con posterioridad por el de los Herrera, una vez que la casa pasó a su propiedad.

Un segundo patio contaba con hornacinas, siguiendo el modelo del jardín arqueológico de duque de Alcalá y, donde posiblemente, se ubicaría una colección de esculturas. Entre ellas, se recoge una pieza bastante peculiar denominada Venus y Adonis, realizada por Giovanni dell'Opera del Duomo.

Lamentablemente Gestoso no nos describe nada de la que suponemos fue la escalera principal de la casa. Como ya hemos comentado, desde el Renacimiento, las casas van reformando su arquitectura tardo-gótica y adaptándolas al nuevo estilo imperante. Tras estas intervenciones, en los palacios sevillanos las escaleras se ubican en un eje del patio pasando a formar parte de ese itinerario público ritual que adquieren las viviendas. Este se iniciaba desde la portada transcurriendo por el patio y tras el ascenso por las escaleras se accedía a la planta noble, en la que, fundamentalmente en invierno, se hacía la vida al resguardo del frío y las humedades de la planta baja.

La escalera de esta casa presenta una tipología ya usada anteriormente en Sevilla, claustral de “doble L” o “U” de tres tramos y dos mesetas o descansillos. Sumará, por un lado, la tradición mudéjar manifestada en el uso de azulejos y la techumbre, por otro, los gustos renacentistas, donde el mármol y la incorporación de leones como elemento decorativo tendrán una importancia destacada. Como otros palacios sevillanos de la época combinaba la tradición mudéjar con elementos del renacimiento italiano.

Los leones de la Escalera de Arguijo son sin duda los más llamativos y enigmáticos de los analizados, pues se presentan en mayor número, cuatro exactamente, en diversidad de posiciones y con distintas iconografías. Nada sobre ellos aporta la historiografía, y muy poco, sobre la escalera. Sin embargo, muchas son las curiosidades que presentan estos felinos en su disposición actual. Los cuatro custodian las esquinas del hueco ciego de la escalera. El primero se dispone tras el primer tramo, pero iniciando el soberbio pasamanos de mármol sustentado por balaustres. Este león se muestra oculto a la subida siendo absolutamente visible durante el trayecto de bajada. Su iconografía marca otra peculiaridad, a modo de

fauno, mitad hombre mitad felino hace un alarde de fuerza simulando soportar el arco a modo de atlante mientras pierde la mirada en las alturas. Posiblemente, represente una fase de la metamorfosis que observaremos durante el recorrido por la escalera.

El siguiente león remata el primer pilarote que permite la configuración de la escalera en el arranque del segundo tramo. Arrinconado, rampante, con las fauces entreabiertas y la cabeza alzada, muestra una lucida cabellera, unas garras traseras prominentes, así como una pata delantera levantada y armada como si quisiera revolversse contra quien ose tocarlo.

El tercer león que aparece en esta escalera corona el tercer pilarote. En otra representación de fiereza rampante nos muestra los cuartos traseros y el lomo en el que se pronuncia la espina dorsal, para, tras lucir una larga y tupida guedeja⁶², girar la cabeza en un escorzo imposible y mostrar a todo el que sube, unas fauces temibles y unas garras exageradamente imponentes.

Un último león nos aguarda al final del último tramo, es la escultura más difusa, parece otra de las fases de una metamorfosis donde un cuerpo de león va tornando hacia uno de dragón, asociando la simbología de ambas bestias. Hibridación que, al menos conceptualmente, ya se refería en el medievo y que curiosamente es muy común en Asia. Las patas traseras, de enorme proporción, presentan una suerte de garras deformes, mientras que las delanteras nacen del torso en forma de medias naranjas con ciertas protuberancias tangenciales, bien a modo de muñón o miembro metamorfoseado, bien en un intento fallido de perspectiva. El animal erguido desarrolla de nuevo un cuello serpenteante de longitud y curvatura imposible acercándose mucho a la fisonomía superior de un dragón.

Toda la escalera en sí, aun cuando se han visitado y analizado muchas, presenta múltiples incógnitas: su fecha de ejecución, su limitada anchura, su desarrollo, el hueco ciego, las soluciones a los remates, la fusión de la fábrica con los azulejos. Preguntas que la historiografía aún no responde y que, en cierta medida, se podrán ir despejando con más visitas y análisis al inmueble.

Aunque los cuatro leones de la escalera pudieran entenderse como altorrelieves, los dos centrales debemos tratarlos como esculturas de bulto redondo, puesto que conforman con su base y los dos paramentos que refugian al felino,

62. Así se llama también la melena del león. Diccionario RAE.

una sola pieza. Ejecutadas de esta manera permiten encastrarse en el pilarote y salvar el desnivel de altura de los pasamanos convergentes justo con esos pequeños paramentos realizados a medida y con su correspondiente ángulo de inclinación.

Más cuestiones se plantean tras la observación de estos cuatro leones de Arguijo, puesto que desarrollan unas anatomías muy barrocas, cuanto menos, absolutamente manieristas, que se denotan en cuellos alargadamente imposibles, garras y zarpas desmesuradas con unos claros movimientos barrocos, escorzos y movimientos exagerados, amén de una teatralidad propia de mediados del XVII y no de la fecha de adquisición de los primeros Arguijo, un siglo antes. Incógnitas que se intentarán esclarecer, en próximas visitas y mediante la profundización en el estudio de la casa y de la escultura zoomórfica de estos siglos.



Figura 12. Leones 1 y 2 de la Escalera de la Casa de Arguijo. Fotografía: Adolfo Gandarillas



Figura 13. Leones 3 y 4 de la Escalera Casa de Arguijo. Fotografía: Adolfo Gandarillas

7.5 Escalera de la Casa de Miguel de Mañara

La Casa se encuentra situada en el corazón de la que fuese aljama o antigua judería de Sevilla. Actualmente es la sede de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía en del número 23 de la calle Levías.

El inmueble se articula en tres partes, la zona noble o de los señores, la zona de servicio y la zona de cuadras. Se accede a través de zaguán y patio delantero con apeadero, por el que se pasa a un gran patio central columnado con fuente de mármol. Este espacio presenta una galería de arquerías en sus dos plantas y una escalera, de dos tramos y gran porte que se sitúa en la esquina del fondo, a la derecha según se accede al patio desde el portón de entrada ⁶³.

La iconografía felina ya puede apreciarse en la portada principal, de la calle Levías, realizada en mármol blanco que presenta un vano rectangular flanqueado por columnas toscanas de fuste acanalado apoyadas sobre pedestales decorados con atributos militares y mascarones, escudos cruzados con cabeza de león y espadas, que simbolizan el triunfo de las armas⁶⁴.

63. <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/19608/sevilla/sevilla/palacio-miguel-de-manara> (05/04/2020)

64. <https://guiadigital.iaph.es/bien/inmueble/19608/sevilla/sevilla/palacio-miguel-de-manara>

La escalera está ubicada en el ángulo derecho del patio, siguiendo la tipología claustral, en este caso de ida y vuelta. Consta de dos amplios tramos separados por un descansillo de grandes dimensiones desde el que se accede un espacio habitacional. En el primer tramo una ventana en el paramento ofrece sus vistas a un hermoso jardín aportando una gran luminosidad. Sin embargo, en época de los Almansa como propietarios, la escalera principal del inmueble posiblemente estuviera ubicada en el lado opuesto al de la actual como parecen confirmar las excavaciones llevadas a cabo en el edificio⁶⁵. Ello, se concluye porque el espacio que ocupa la escalera actual estuvo destinado a entrada de la casa, entonces, situada en la calle Garci Pérez. De dicho espacio se conserva la ventana existente en ese muro que enfatizaba así la aportación lumínica. Por ello, se deduce que, la escalera que ahora se analiza, fue construida tras la compra de la vivienda por los Mañara, efectuada el 11 de noviembre de 1623. En ella, se mantiene el lenguaje renacentista que posee el Palacio reforzándolo mediante la utilización de mármoles en los escalones, en la balaustrada y en otros elementos decorativos, como los leones. Ese tipo de mármol blanco ya fue utilizado en la primitiva escalera construida por Juan de Almansa, quien, como otros nobles sevillanos, optó por encargarlos al genovés Antonio María Caprile⁶⁶, en 1532.

Aunque el edificio ha sufrido un gran deterioro provocado por el vandalismo del que ha sido objeto en los últimos años fue restaurado en la década de los noventa del siglo XX. Fruto de esta intervención se tiene un amplio conocimiento del inmueble. De estos datos se deduce que la escalera conserva la balaustrada original de la época de los Mañara, así como el segundo tramo y el rellano de la planta alta. Lo mismo ocurre con los dos leones de similar factura que encontraremos en su trayecto: uno en el pilarote de la meseta y el otro, en el que remata la balaustrada final de la escalera.

Estos felinos han sido objeto de una gran restauración buscando la máxima fidelidad con la morfología original que se conoce gracias a unas antiguas fotografías en las que aparecían todavía intactos y que conservaba el equipo técnico⁶⁷. Así, durante el proceso, a uno de ellos se le incorporó de nueva talla la cabeza que le

(05/04/2020)

65. VV. AA, 1993: 191

66. En este pedido se incluyeron los pavimentos destinados al patio principal y a los rellanos de la escalera, aunque tanto unos como otros fueron eliminados casi completamente en la reforma posterior de los Mañara, conservando sólo el mármol del sector correspondiente al fondo de la fuente central.

67. VV. AA, 1993: 408.

había sido seccionada (el de la galería alta), mientras que el otro fue reconstruido desde la parte trasera aun existente⁶⁸.

Se trata de dos leones guardianes, en reposo, custodios de un blasón, sin duda del comitente, que se ha perdido amputado por el tiempo, por las tropas del Mariscal Soult que durante la invasión francesa destinaron la casa a cuartel, o por el vandalismo del siglo XX. En todo caso, los felinos muestran una iconografía muy de moda en el renacimiento como portantes de la heráldica de los propietarios del palacio. Bien tallados, mostrando una correcta anatomía, definiendo con veracidad unas pelambres muy realistas y un acertado mimetismo fisonómico, estos leones elevan sin duda el porte y la categoría de la escalera. Por su posición y parecido, así como por el vacío total de los escudos que portan, nos parecen, no por ello de menos valor artístico, realizados en serie o copia. Ello, en el sentido de que, los marmolistas y canteros tuvieran preparados estos modelos conocedores de su demanda, de manera que la heráldica pudiera tallarse sobre los campos del escudo una vez en su hogar de destino. El león superior da la espalda a la escalera, pudiendo verse de frente sólo cuando se transita por la galería alta, mientras que el ubicado en el pilarote central enfoca su pose hacia arriba mostrando el rostro y su imagen cuando se baja y sólo su perfil cuando se sube. Las orientaciones de estos felinos nos parecen algo extrañas, ajenas al cuidado programa iconográfico de una escalera de tal relevancia.

Quizás no tenga mayor importancia, o bien, pueda deberse a su origen “seriado”, de acarreo de la escalera original de los Almansa, o al mejor acoplamiento de las piezas en virtud de la intervención realizada en los años 90 del siglo XX. En todo caso, diversas hipótesis que se podrán clarificar, si cabe, cuando se pueda tener acceso a las antiguas fotografías que se citaron con anterioridad.

Desgraciadamente no se conservó la cubierta de la caja de la escalera ni la cancela de hierro que se encontraba al inicio de la misma. Aunque se sabe que era de doble hoja, del tipo denominado “dos tornapuertas de hierro”, según el documento que así lo recoge⁶⁹.

De la cubierta, a pesar de que se conservan muchas otras de las originales en la casa, nada ha quedado. La desaparecida armadura de lazo fue sustituida, en esta intervención de los años noventa, por uno de los modelos de bóvedas ideadas por Alonso de Vandelvira en su tratado, llevándose a cabo por el especialista

68. VV. AA, 1993: 455.

69. VV. AA, 1993: 376.

José Alonso, que optó para su desarrollo por la madera laminada pudiendo así diferenciarse de las originales⁷⁰.



Figura 14. Leones de la Casa Mañara. Estado actual. Fotografía: Adolfo Gandarillas

7.6 Escalera del Cuartel General de las Fuerzas Terrestres. Plaza de España.

La Plaza de España es un conjunto arquitectónico complejo y el principal referente del regionalismo sevillano. Se construyó como una de las sedes de la Exposición Iberoamericana realizada en Sevilla en 1929. Su objeto era dar muestra del hermanamiento entre España, Hispanoamérica, Estados Unidos, Portugal y Brasil.

70. VV. AA, 1993: 433.

Proyectada por el arquitecto Aníbal González, se construye entre 1914 y 1929, dentro del parque de María Luisa, lo que supuso la transformación urbana contemporánea más importante en la ciudad, expandiéndose por su lado sur, hasta entonces no urbanizado. Se optó por una forma semielíptica, flanqueada por dos torres, denominadas Norte y Sur, intercalándose tres pabellones intermedios, que corresponden a la Puerta de Aragón, la Puerta de Castilla y la Puerta de Navarra. Además, dispone de un canal interior salvado por cuatro puentes que representan a los antiguos reinos de España: Castilla, León, Navarra y Aragón. La última incorporación será la fuente, en 1926, proyecto del arquitecto Vicente Traver.

El cuerpo central de esta Plaza después de la Exposición fue ocupado por Capitanía General y su Estado Mayor desde 1938, aunque a partir del 1 de noviembre de 2006 pasó a ser sede del Cuartel General de las Fuerzas Terrestres. Tras ingresar al edificio, por su parte trasera, la Avenida de Portugal, se encuentra un vestíbulo e, inmediatamente, una majestuosa escalera proyectada por Aníbal González. Obra maestra por su complejidad, ya que utiliza dos escaleras paralelas, ambas de “doble L” o “U”, que desembocan en una meseta común. En la parte inferior de este descansillo, el arquitecto optó por insertar una bóveda acasetonada tras la cual se accede a un magnífico patio porticado, lo que la convierte también en escalera claustral.

Siguiendo el modelo de las escaleras barrocas sevillanas como las del Archivo de Indias o las del Palacio de San Telmo, se utiliza el mármol rojo para su revestimiento y ornato. Concretamente, mármol de Novella (Alicante)⁷¹ para el revestimiento de escalones, balaustres, pilarotes y pasamanos, combinado con mármol blanco en los descansillos. Esas mismas tonalidades serán usadas en la planta primera, destacando el blanco de las columnas (simples y pareadas), junto al rojizo del mármol de las balaustradas y los revestimientos de ladrillo que se utilizaron para la fábrica de paramentos y arcos de medio punto.

Todo ello, aporta una sensación de continuidad a la caja de escalera, haciendo de ella un espacio uniforme, diáfano y luminoso. Precisamente, esa luminosidad se consigue no sólo con la apertura de este espacio al patio principal, sino también, con la incorporación de veinte pequeñas ventanas en la parte superior, que se remata con una bóveda plana en la que destaca su pintura mural llevada a cabo por Garzón⁷², y que como se indica en la propia obra, fue concluida en 1928.

71. <https://ejercito.defensa.gob.es/unidades/Sevilla/futer/Noticias/2015/006.html> (08/04/2020)

72. <http://www.alquiainsa.es/pdf/publicaciones/Plaza-Esp-de-Sevilla-Puertas-de-Castilla-y-Leon.pdf> (08/04/2020)

El tema principal es la monarquía representada a través del escudo de los Borbones en el centro de la composición. En la parte inferior se inserta el lema del Ayuntamiento de Sevilla, y a derecha e izquierda, figuras alusivas a las Bellas Artes y las Ciencias respectivamente, todo ello, enlazado a través de grutescos, guirnaldas y demás representaciones renacentistas en las que se inspira. En definitiva, un, edén para el ornato.

Esta imponente escalera es un ejemplo magnífico para ilustrar la relación entre este elemento arquitectónico y los leones como recurso ornamental. Ello, es así porque estos felinos no se realizaron para esta escalera, la cual, tampoco contaba con ninguno en su diseño original. Sin embargo, tras más de un siglo y medio de vida, en 2009, se les destinó como guardianes custodios a esta maravillosa escalera procedentes de su primitiva ubicación en el vestíbulo de la Fábrica de artillería de Sevilla. El hecho en sí de elegir esta ubicación y no otra, y de hacerlo precisamente para el ornato y complemento de una escalera monumental, confirma el peso ancestral del imaginario simbólico y estético que a través de la historia une a escaleras y leones.

Este caso de la Plaza de España se plagas de anécdotas y curiosidades. Para empezar ni el edificio, ni por tan tanto sus escaleras, fueron concebidos para su función castrense actual, pero como hemos citado anteriormente, tampoco estos leones se realizaron para esta localización ya que son varias décadas anteriores incluso al proyecto del inmueble.

No obstante, a nuestro parecer, queda totalmente justificada la presencia de estos felinos en este espacio de la Plaza de España. En primer lugar, por la vinculación simbólica militar que une al inmueble y a las esculturas; mientras el edificio es la sede del Cuartel General de las Fuerzas Terrestres, los leones tienen como nombres propios Daóiz y Velarde en recuerdo de estos héroes del levantamiento del Dos de Mayo y militares de reconocido prestigio. A todo ello, se une un siglo y medio de estancia en el vestíbulo de la Fábrica de Artillería, lo que, sin duda, otorga a estos felinos un largo curriculum castrense. Por otro, el “ADN” de estos leones, nacidos eso sí, para custodiar una escalera, aunque no ésta.

Para conocer su origen debemos enlazar su historia con el edificio de Las Cortes Españolas, actual Congreso de los Diputados, en Madrid. Obra del arquitecto valenciano Narciso Pascual Colomer fue inaugurado por la Reina Isabel II en 1850. La monumental escalinata de la entrada se flanqueaba por dos podios en los que inicialmente se ubicaron dos farolas artísticas que no tuvieron aceptación. Así, se planteó su sustitución por unos leones que, como tradicional

símbolo de España, representaran los valores y significación del edificio. Se encargaron al escultor zaragozano Poncio Ponzano que ya había realizado con éxito el emblemático frontispicio del inmueble, trabajo que aceptó, aunque muy a su pesar, puesto que tenía una gran superstición al respecto de la talla de leones⁷³.

Su proyecto de dos majestuosos leones sedentes que apoyarían una de sus patas sobre un orbe hubo de realizarse en yeso dada la precariedad económica del momento, lo que unido a las inclemencias climatológicas provocó en tan solo un año un enorme deterioro. Una propuesta del escultor para realizarlos en bronce se desestimó por parecer cara y se encargaron unos de piedra al escultor Abulense José Bellver, quien mal informado o errando en su oficio, realizó dos leones de apenas 90 centímetros de alto por 140 de largo. Nada gustaron en Madrid, a los que por su pequeña proporción y como escarnio les apodaron perros rabiosos. Finalmente fueron retirados⁷⁴ y sustituidos por los originales de Poncio Ponzano al que, finalmente, se le encargaron en Bronce y que, desde 1872, presiden las escalinatas del Congreso.

Pero ¿qué tienen en común estos leones con los de Sevilla?

La fundición de los leones del Congreso se hizo en la Fábrica de Artillería de Sevilla, para lo que llegaron los moldes de yeso en tren desde Madrid en noviembre de 1864. En diciembre del mismo año se incorporó al proyecto personal de la Fábrica de la Trubia (Oviedo), que junto a los especialistas hispalenses fundieron los leones en 1865. Los responsables del trabajo fueron Prudencio Suarez por Trubia y Manuel Pantión por Sevilla. Los moldes de cada felino se compusieron de más de 2.000 piezas y el bronce utilizado para su fundición fue el de los cañones marroquíes que el General O'donnell capturó a las tropas rifeñas en la batalla de Wad- Ras (1859-1860) durante la Guerra de Marruecos.

Este hecho fabril aumenta la genética militar de nuestros leones. El maestro francés Jacinto Bergaret fue traído a Sevilla para encargarse del cincelado de los leones ya fundidos, labor que realizó desde 1866 hasta 1872, año en el que, de nuevo en tren, los leones de hechuras bronceas, bautizados por los operarios sevillanos como Daóiz y Velarde, volvieron a Madrid para custodiar la monumental escalinata

73. Palao Pons, 2004: 54. El escultor se negó inicialmente al encargo aduciendo problemas con los materiales. Al parecer pensaba que esculpir leones traía mala suerte e infortunios. Curiosamente murió en extrañas circunstancias.

74. En primer lugar, se guardaron en los almacenes del Congreso de donde los recuperó el senador, empresario y Marqués de San Juan, Juan Bautista Romero, quien se los llevó a su Valencia natal, donde actualmente siguen flanqueando la entrada del Jardín de Monforte.

de Las Cortes⁷⁵. Sus antecesores de yeso que se habían traído para servir de modelos permanecieron, como se dijo anteriormente, en el vestíbulo de la sevillana Fábrica desde el 26 de mayo de 1872 hasta 2009, año en que se trasladaron a la ubicación que hoy se analiza en este artículo.

Los leones de las escaleras del sevillano Cuartel General de Fuerzas Terrestres se han integrado a la perfección en el espacio de las escaleras, aunque éstas fueran concebidas con independencia de la parafernalia militar, del ambiente castrense, de la carga simbólica de la ejecución de estos leones y de todo lo que representan. Este trasunto remite al discurso inicial sobre la comunión ornamental “leones- escaleras”, puesto que aquí se observa y confirma como el valor conceptual, la carga de significados y la ritualidad en la creación del espacio superan en su resultado final las enormes diferencias de proporciones, de materiales e incluso de estéticas existentes entre “Daóiz y Velarde” respecto de esta escalera marmórea concebida para una Exposición Internacional.

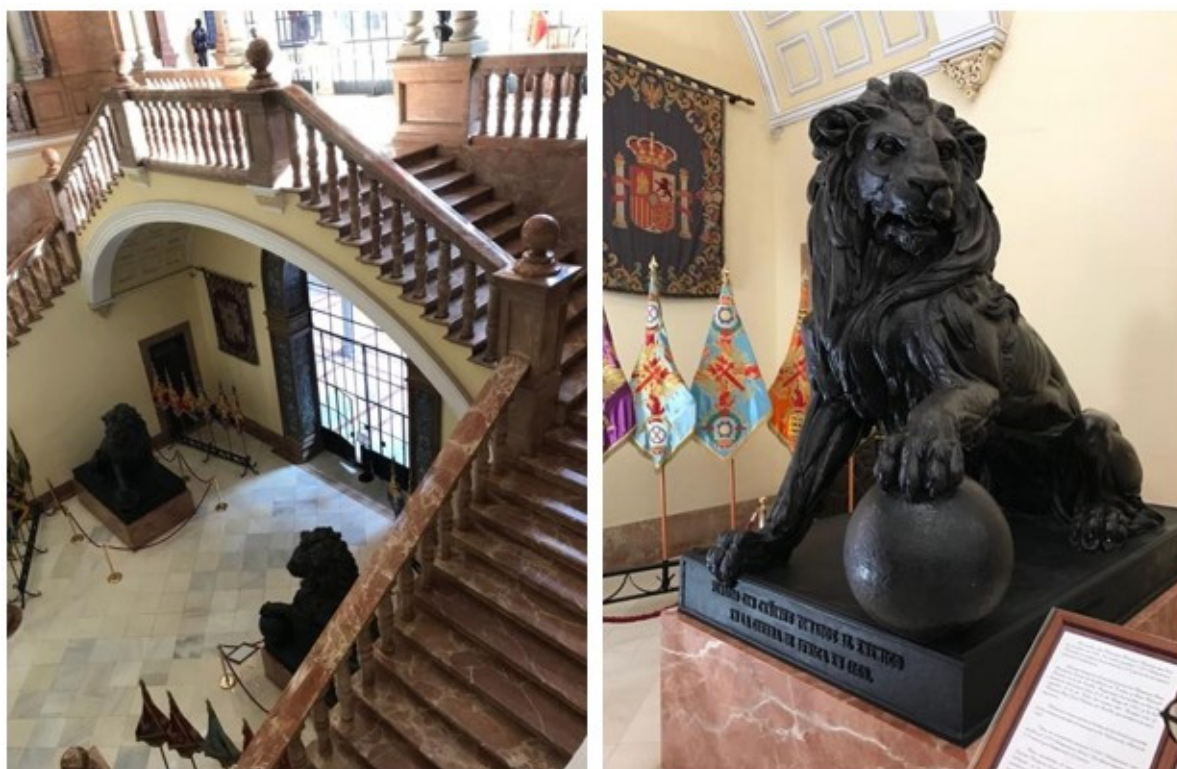


Figura 15. Leones de Capitanía. Estado actual. Fotografía: Adolfo Gandarillas.

75. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/aga/difusion/documento Mes/Dxpticos/Dxptico_dic_2011-.pdf (07/04/2020)

8. REFLEXIONES FINALES

Mitología, leyenda, simbolismo, historia, tradición, estética, filosofía, teología, religión, heráldica, monarquía y política, matizan la significación de la escalera, tanto como la del león. Por tanto, su vinculación no debe ser extraña, más aún, cuando ambos han sabido conjugarse y relacionarse a la perfección. Uno, como elemento arquitectónico con lenguaje y mensaje propio, otro, como guardián custodio de esas escaleras y vocero omnipotente de la estirpe de sus comitentes.

Con diferentes estéticas y en diversas etapas de la historia las escaleras siempre han sido el objetivo protagonista del ornato de las grandes casas y el león, uno de los recursos inherentes a ella.

Estos casos sevillanos, a los que este estudio ha querido aproximarse, suponen solo una pequeña muestra de la extensa y antigua relación que entre escalas y felinos se viene dando desde tiempos inmemoriales de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, León Battista (ed.) (1991): *De re aedificatoria*. Madrid: Akal
ALCIATO, Andrea (ed) (1985): *Emblemata*. Madrid: Akal.

BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève (1977): *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*. Tomo 1. Albacete: Caja de Ahorros Provincial de Albacete.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto, de (1868): “Notas del insigne poeta sevillano don Juan de Arguijo”. En *Revista de España*, III, pp. 79-89.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto, de la (1868): “Nuevas noticias bibliográficas del insigne poeta sevillano don Juan de Arguijo”. En *Revista de España*, IV, pp. 268-274.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz/ VVAA (2006): *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. II. Madrid: Ediciones El Viso.

BONET CORREA, Antonio (1978): *Andalucía Barroca*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANTE, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CHUECA, Pilar (2006): *Escaleras: Arquitectura y Diseño*. Barcelona: Editorial Links.

CRUZ ISIDORO, Fernando (1991): “Esteban Sánchez Falconete, Alarife de la Catedral”. En *Laboratorio de Arte*, pp. 293-306.

DEL RIBERO RADA, Juan (2003): *Los Cuatro libros de Arquitectura de Andrea Palladio*. León: Consejería de Cultura. Junta de Castilla y León.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1997): *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Córdoba: Obra Social y Cultural Cajasur.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2006): *La Casa de Jerónimo Pinelo sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Sevilla: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2012): *Casas Sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Editorial Maratania.

IÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1952): *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LLEÓ, Vicente / ASÍN, Luis (2016). El Palacio de las Dueñas. Girona: Ediciones Atalanta.

MANNES, Willibald (1987): Escaleras. Diseño y Construcción. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MARÍAS, Fernando (1985): “La escalera imperial en España”. En *L’Escalier dans l’Architecture de la Renaissance*. París: Picard, pp. 165-168.

MARÍAS FRANCO, Francisco (1983): “La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541- 1631)”. En Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos. Vol. I

MARTINEZ MONTERO, Jorge (2005): “La escalera en la arquitectura civil burgalesa del Renacimiento”. En *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Cádiz, pp. 760-761.

MARTINEZ MONTERO, Jorge (2013): “La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del renacimiento español”. En *Emblema*, número 19, pp. 375 – 392.

MORALES, Alfredo J. (1981): El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología. Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos.

MORALES, Alfredo J. (1981): La obra Renacentista en el Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos, 1981, pp. 29-48.

NAVASCUES PALACIO, Pedro (1971): “El Manuscrito de Arquitectura de Hernán Ruíz, el joven”. En *Archivo Español de Arte (CSIC)*, t.XLIV, núm. 175.

PALACIOS GONZALO, José Carlos (1987): Invención y convención en las técnicas constructivas del Renacimiento español. La estereotomía renacentista a través del tratado de Vandelvira. (Tesis Doctoral) Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

PALAO PONS, Pedro (2004). Los Guiños del Destino. Barcelona: Ediciones Robin Book.

SANCHEZ-ROBLES BELTRÁN, Cecilio (1989): Composición: La Escalera. El crecimiento en altura. Tomo II. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

SANJÚRJO ÁLVAREZ, Alberto (2016): La escalera de caracol en los tratados de cantería españoles en la Edad Moderna y su presencia en el patrimonio construido hispánico: estudio geométrico y constructivo. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

STIERLIN, Henri (1998): Los Mayas. Palacios y pirámides de la selva virgen. Colonia: Taschen.

VV.AA. (1993): Restauración. Casa Palacio de Miguel Mañara. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.

VICENS PEDRET, Ana María (2005): Escaleras. Barcelona: Ediciones Cead.

WILKINSON, Catherine (1975): "The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase". En The Art Bulletin, LVII.

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS
ARTÍSTICAS
NÚMERO 10
DICIEMBRE DE 2024
ISSN 2530-9536
[pp. 236-283]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2024.i10.07

DOS TINTAS PARA UN MISMO CÓDICE. TWO INKS FOR THE SAME CODEX.

Andrés Luque Teruel.
Universidad de Sevilla

Resumen:

El artículo plantea el origen de la hermandad del Silencio de Sevilla en 1564, una vez interpretada la información histórica y los datos aportados con el análisis de las tintas de la Regla de 1642 por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico en 2002; y por otra parte, con el análisis transversal de las declaraciones del Hermano Mayor, Tomás Pérez, ante notario en 1615 y ante el Arzobispo de Sevilla en 1621. De estos se deducen un criterio distinto en función de la existencia de un requerimiento notarial o desde la libertad de no tener la obligación de presentar ningún documento legal. Igualmente sucede con la información sobre la fundación de la corporación en la iglesia de Omnium Sanctorum, imposible en la capilla de los Cervantes en 1356, pues en esa cronología estaba cerrada y en alberca por las obras de una importante ampliación que debió extenderse desde 1355 hasta al menos 1360. Eso sin contar con la fecha de la fábrica de la capilla aludida, ya en el siglo XV, y la concesión de ésta a Gonzalo Gómez Cervantes, cerca de 1416 y no en el siglo XIV.

Palabras claves: Silencio, Códices, Libro de Reglas, Siglo XVII, Omnium Sanctorum.

Abstract: The article proposes the origin of the Brotherhood of Silence of Seville in 1562, once the data provided with the analysis of the inks of the Rules of 1642 by de Andalusian Institute of Historical Artistic Heritage has been interpreted; and on the other hand with the transversal analysis of the statement of the Elder Brother, Tomás Pérez, before the Archbishop of Seville, in 1621. From this a series of inaccuracies are deduced that demonstrate that his statement was not based on the reading of a previous text. The same happens with the information about the foundation of the corporation in the church of Omnium Sanctorum, impossible in the chapel of the Cervantes in 1356, well in that chronology, which does correspond with the aforementioned bishop, the temple was closed due to the works of an important expansion that kept it closed and in a pool for several years. This is without taking into account the date of the construction of the aforementioned chapel, already in the 15th century, and its granting to Gonzalo Gómez Cervantes in 1416.

Keywords: Silence, Codex. Rules, 17th century, Omnium Sanctorum.

1. Introducción.

La antigüedad de las hermandades y cofradías de penitencia de Sevilla siempre ha estado sujeta a discusiones e incluso pleitos para su reconocimiento, ninguno fechado en los siglos XIII a XV, en los que no hay noticia sobre corporación alguna con esa naturaleza. Incluso especialistas en historia medieval, como Silvia María Pérez González, aportaron un listado exhaustivo de las hermandades registradas en la ciudad en época bajomedieval, en el que no aparece ninguna hermandad de penitencia, tampoco la del Silencio. El listado, cotejado por el catedrático en historia medieval José Sánchez Herrero, es concluyente, en los archivos sevillanos no hay un solo documento relativo a la hermandad del Silencio antes de 1564. La hermandad jamás ha podido presentar ningún documento cotejado ante notario de época medieval. Ésa es la realidad material de la que cualquier historiador acreditado académicamente debe partir para plantear un estado de la cuestión riguroso y serio.

Cualquier otra cosa es mera especulación e indica la intención de falsear la realidad histórica. Las auto-citas en libros propios escritas pasados más de trescientos años, por lo tanto de parte interesada, no pueden jamás tener la credibilidad del documento correctamente visado ante notario o la autoridad competente, su categoría sólo puede ser la del auto de fe que no sería válido en ningún cotejo oficial, por más que la parte interesada pretenda imponerla como una

verdad absoluta, comportamiento que, eludiendo el estado de la cuestión amplio y minucioso y la valoración de todos los pros y los contras, no es propio de quién investiga y quién indaga, sino del que pretende imponer un pensamiento único, obviando a investigadores muy acreditados e intentando desprestigiar a todo el que ose no apoyar lo que a ellos les conviene. En ese caso se falsea la historia sin pudor, manifestando públicamente la ignorancia y la falta de potencia intelectual, que, acompañada de la abulia del impulsivo, lleva a la rabia compulsiva contra todo el que piense distinto, no digamos si éste puede argumentar con objetividad y basándose en datos debidamente cotejados.

Fue Tomás Pérez, Hermano Mayor de la Hermandad del Silencio, quien originó el inicio de un debate en torno a la posible antigüedad medieval de dicha corporación, cuando primero eludió la presentación ante notario de la documentación requerida y manifestó que la hermandad no tenía ningún documento que probase una antigüedad anterior, en 1615; y después, en 1621, se dirigió al arzobispo de Sevilla contradiciéndose a sí mismo al afirmar una fundación en el año 1340 y Reglas autorizadas por el obispo d. Nuño en 1356. El debate estaba servido; aunque no fue en esa época cuando trascendió, pues en los siglos XVI a XVIII, no tuvo la mínima incidencia social, la corporación era una más y como tal durante esos siglos se vio obligada a asumir su rol. Como veremos, ese comentario no fue cotejado presentando la supuesta Regla ante escribano (notario) y, si a eso le unimos que cuando la misma había sido requerida seis años antes, dicho Hermano Mayor había manifestado ante escribano (notario) que no tenía ningún documento más antiguo, debería haber sido suficiente para que la historiografía descartase la posibilidad de una fundación medieval.

Así sucedió en cierto modo, pues los que avivaron el supuesto debate, que no es tal, sino monólogo de la parte interesada al que nadie está interesado en contestar, fueron siempre hermanos de la corporación, que a veces ocultaron tal condición, digamos que muy radicalizados en la defensa de unos supuestos derechos sobre los que jamás ofrecieron más que referencias mediante auto citas del siglo XVIII o posteriores. Estas correspondieron siempre a parte interesada de la propia corporación y su recurso se repitió una y otra vez sin más fundamento que la afirmación de alguien que decía que otro había visto una Regla medieval que no podía presentar físicamente debido a un supuesto robo mas daba por cierta sin ofrecer ninguna garantía. Veremos que siempre fueron testimonios no cotejados ante escribano (notario) y, por lo tanto, simples referencias en el tiempo, auto citas de parte interesada y no documentos ni fuentes directas de la cuestión.

Esos hermanos radicalizados surgieron periódicamente, pudiéndose comprobar un pico en ese sentido con una serie de artículos y la actitud de Alfredo José Martínez González y Rafael Roblas Caride, publicados en una revista jurídica, un diario deportivo digital y un boletín de cofradías, medios que no cumplen con los criterios de calidad científica reconocidos por el Fecyt y la Aneca para las áreas de conocimiento de Historia e Historia del Arte. Ninguno de ellos tiene formación titulada universitariamente en las citadas áreas de conocimiento y aun así se permiten descalificar a profesionales acreditados sin aportar ningún documento nuevo ni nada que les permita fundamentar razonamientos que permitan sostener el supuesto origen medieval de la corporación. Conviene recordar estos datos, pues suponen un claro caso de intrusismo profesional.

Primero quisieron que la comunidad científica diese por válido el origen medieval de la hermandad en función de unos apuntes internos de avanzado el siglo XVIII, propuesta incoherente que no se puede admitir por cuanto una auto cita firmada cuatrocientos años después de los supuestos hechos no tiene ninguna validez. Después se dedicaron a intentar imponerla con un desafortunado intento de desacreditar los argumentos en contra expuestos muy someramente en una tertulia, como tal verbal y coloquial. En ningún momento plantearon un debate científico en medios tales donde cada especialista pudiese exponer sus argumentos, simplemente porque no tienen ningún documento original ni nada que pueda probar el origen medieval, como veremos inventado por Tomás Pérez en 1621. También carecen del nivel intelectual que les permita razonar y fundamentar de modo creíble esa posibilidad, sólo intentan confundir con muchos datos que desvían de la cuestión principal y mediante medias verdades cuyo único objetivo es hacer creer algo que no pueden ni demostrar y ni siquiera argumentar de modo coherente. No dejan lugar para la reflexión del lector, al que faltan de ese modo al respeto, insultando a su capacidad para pensar, al querer imponerle una verdad tan falsa como los medios que emplean para ello.

Con esto vemos la falta de rigor de estos cofrades radicalizados que se empeñan en mantener un falso origen al que no se acercan ni de modo remoto y también la falta de principios y de ética de la que hacen gala. Cualquier lector que lea ese artículo y los textos que sacaron en medios de difusión y en prensa diaria eludiendo el estado de la cuestión, y, por lo tanto, sin el mínimo rigor, podrá preguntarse qué aportan en realidad, dónde están los documentos objetivos que puedan probar lo que tanto desean. Simplemente, no presentan nada, sólo reclaman y atacan queriendo imponer el pensamiento único que les dicta su radicalización.

Para ellos, nadie que no siga sus postulados es válido y su único objetivo es intentar desacreditar a quién piense y argumente distinto y a quién exija un documento cotejado y no un acto de fe para empezar a discutir una cuestión que quieren imponer a toda costa. Por supuesto, para ellos las fuentes transversales tampoco son válidas, nunca admitirán nada que no cumpla o les sirva para imponer su criterio; aunque éste sea insostenible con documentos reales y esté muy clara la secuencia con la que empezó ese despropósito.

Aquí dilucidaremos esa cuestión con independencia, característica que ellos no cumplen pues son miembros de parte interesada, esto es, hermanos de la corporación a la que quieren prestigiar con una antigüedad que no procede. Para ello, sólo daremos validez a los documentos cotejados y a los informes técnicos de instituciones especializadas que debe exigir cualquier historiador acreditado académicamente como tal y no a los dimes y diretes interesados introducidos por aficionados, habituales en el mundillo de las cofradías, digamos que en la facción más rancia y casposa de las mismas, no en el mundo de la cultura y las exigencias intelectuales, siempre abierto a la discusión científica argumentada, en la que por principio no cabe el intento de imponer el pensamiento único. Digamos que con esa actitud son intrusos en el debate académico avalado por la disciplina universitaria y las exigencias de indicios de calidad requeridos por la Aneca y los sistemas de acreditación específicos de las áreas de conocimiento de la Historia y la Historia del Arte.

2. Estado de la cuestión.

El primer documento original y debidamente cotejado por una institución validada para ello en el que se ofrece un dato por escrito sobre la hermandad del Silencio de Sevilla, esto es, descartando a priori supuestas referencias de épocas posteriores que sí serán analizadas en el momento cronológico que realmente les corresponde, es la Regla de la corporación del año 1564, que, mientras no aparezca otro original que indique otra cosa, debemos considerar la fundacional de la hermandad. Dar crédito a que alguien trescientos o cuatrocientos años después dijo que un hermano de la corporación había afirmado la existencia de un documento anterior, que nadie fuera del seno corporativo ha visto ni cotejado, y cuya inexistencia se justifica con un posible robo, sería poco menos que hacer ciencia ficción en un ejercicio positivista que justificase lo que uno desea que pudiera haber pasado.

Para que una investigación sea tal, es imprescindible basarse sólo y exclusivamente en documentos originales y en hechos contrastados, no en supuestos ni en teorías y menos en justificaciones vagas y agresivas con las fuentes

de información que sí están apoyadas en datos objetivos y fácilmente comprobables. Dicho de otra manera, la historia no puede dilucidarse a base de intentar desacreditar las evidencias objetivas, sino con la contundencia de los documentos originales y los conocimientos contrastados, que existen y son comprobables o no están y quedan en el ámbito de la especulación, interesada cuando la desarrolla una de las partes implicadas, como es el caso de los hermanos radicalizados de la corporación afectada.

El segundo documento original en el que aparece una referencia a la hermandad del Silencio de Sevilla, por lo tanto, indiscutible en tanto que tal, es el referente a la ordenación de cofradías por orden de antigüedad promovida por Francisco Sigüenza para la procesión de traslado de la Virgen de los Reyes del año 1579, en el que dicha hermandad aparece en el lugar décimo segundo de veintiséis¹, según consta en la documentación conservada en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial². Éste es un dato relevante, pues en aquel momento y como está comprobado que sucedió siempre a lo largo de los siglos, las autoridades religiosas exigieron a las hermandades la aportación del libro de Reglas para determinar su antigüedad y poder establecer dicho orden con un criterio objetivo. Negar ese orden por antigüedad, que consta como cierto en todas las demás hermandades de ese listado, sin aportar un fundamento que lo justifique, sólo como afirmación impulsiva e irreflexiva, esto es, sin dilucidar los pros y los contras de todas las posibilidades; e intencionada, sólo con el objetivo invalidar el crédito de la ordenación, mostraría una actitud impropia de la historiografía y con total claridad el interés de los responsables para imponer lo que ellos quieren que sea la realidad.

La antigüedad de las primeras cofradías de penitencia de Sevilla establecida en ese momento fue validada por el licenciado Íñigo Leziñana el 15 de junio de 1588 y por el provisor Bernardo Rodríguez el 8 de junio de 1590, lo que quiere decir que no se trata ya de una sola lista por orden de antigüedad en un momento determinado, sino de la ratificación de ese orden con comprobaciones sucesivas durante varios años. Por supuesto, no puede ser casualidad que la Hermandad del Silencio no figure entre las más antiguas en ninguno de esos listados.

Por otra parte, los expedientes de asistencia al Corpus Christi conservados en los archivos del palacio arzobispal de Sevilla, que regularon el orden en función de la reglas presentadas por las hermandades entre 1612 y 1704, vuelve a aportar

1. GARCÍA DE LA CONCHA , 1987: 18.

2. Archivo Histórico Nacional. Consejos.

datos contundentes, pues en los mismos la Hermandad del Silencio ocupó el puesto décimo tercero en 1612-1623; del décimo segundo al noveno entre 1624 y 1687; y cuarto en 1692-1696, avance cronológico que se justifica con la no salida de las más antiguas en las respectivas procesiones³. Como vemos, son muchas las evidencias de la verdadera antigüedad de la corporación en el siglo XVI y no en el XIV.

Una de las fuentes más interesantes en lo que refiere a la supuesta antigüedad medieval de la hermandad del Silencio es el testimonio de Juan de Carranza Andino, escribano del Rey, que dio fe sobre el libro de Autos Capitulares y el acuerdo firmado por el Hermano Mayor Tomás Pérez en relación con la pureza de María en 1615⁴. Ante escribano real, esto es, ante notario, dicho Hermano Mayor no hizo ninguna alusión a la posible fundación de la hermandad en el siglo XIV, es más, en ese documento legal reconoció expresamente que no podía aportar nada anterior que probase una mayor antigüedad de la corporación. En ese libro de Autos Capitulares dedicado a la pureza de María, Tomás Pérez pudo haber presentado las Reglas medievales, si es que éstas hubiesen existido; mas no lo hizo, de lo que se deduce que no tenía ni existía ningún documento de ese tipo, pues de haberlo tenido sin ninguna duda lo habría hecho presente.

Tengamos en cuenta que hablamos de un escribano real, y que, ante ese testigo legal, equivalente a un notario moderno, lugar en el que hay que acreditar la existencia y la legalidad de los documentos, no sólo no habló de Regla medieval alguna sino que incluso reconoció no tener ningún tipo de documento que acreditase más antigüedad que la de ese momento. Este hecho es muy significativo y suficiente para rechazar las especulaciones interesadas de épocas posteriores. Ignorarlo es tanto como manifestar públicamente la intención de construir la historia paralela que algunos desean con la mentalidad básica, primaria, de los que piensan que una mayor antigüedad aporta categoría a la corporación.

La actitud de Tomás Pérez varió sustancialmente cuando no medió la presencia de un notario, y, por lo tanto, sin la fe de un testigo legal que cotejase las informaciones aportadas con los documentos requeridos para ello. Éste, como Hermano Mayor, informó al arzobispado en 1621 sobre el origen de la cofradía en 1340 y la existencia de unas Reglas aprobadas por el obispo don Nuño en 1656⁵.

3. GARCÍA DE LA CONCHA , 1987: 18.

4.D.J.M.M, 1817: 12-22.

5.GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 15 y 189.

En esa carta afirmó además que la hermandad se fundó en la capilla de la familia Cervantes bajo la torre de la iglesia de Omnium Sanctorum⁶. Recordemos que una carta no es un documento legal, pues carece de cotejo y quien la escribe puede poner lo que estime oportuno en el texto, sólo es una fuente, que, en tanto que tal, puede ser directa o indirecta y más precisa o interesada. Es la cita introducida literalmente en algunos libros corporativos en el siglo XVII, a la que, por los motivos indicados, sólo podemos considerar como un apunte de parte interesada que, en ningún caso, puede tener el valor de un documento original ni con mayor antigüedad que esa. Dicho de otro modo, no es suficiente para que se pueda considerar con visos de veracidad una antigüedad del siglo XIV sobre la que no ofrecen ni un solo documento original ni de esa época.

Aquí es preciso advertir, que otras fuentes transversales, que veremos en el siguiente capítulo, aportan informaciones valiosas sobre la posibilidad de la fundación de una cofradía de penitencia en una parroquia, sobre la realidad material de la iglesia de Omnium Sanctorum, sobre el origen de la penitencia, sobre la iconografía de Jesús Nazareno en el arte universal y sobre la llegada a Sevilla del culto a la Santa Cruz de Jerusalén, cada una de ellas suficientemente argumentada por distintos especialistas en las respectivas materias para descartar con completa seguridad el origen medieval de la hermandad del Silencio y de cualquier otra cofradía de este género y de la práctica de la penitencia antes de mediados del siglo XV.

Algunos apuntes del siglo XVIII en libros de régimen interno de la hermandad del Silencio aludieron de nuevo a la supuesta regla medieval de la misma, siempre dando por hecho su existencia; no obstante, sólo son apuntes propios de la parte interesada, auto citas, en los que no hay ninguna referencia legal que permita comprobar el valor del testimonio. En ese sentido, son autos de fe proclamados por cofrades radicalizados que justifican la inexistencia de la Regla medieval con un supuesto y muy oportuno robo jamás denunciado legalmente y mucho menos probado. Hay que considerarla otra simple especulación interesada, en la que quisieron ver y, lo que es peor, nos intentaron imponer, la prueba de la existencia de un supuesto documento que nunca ha visto nadie salvo algunos hermanos de la corporación, como tales parte con interés manifiesto.

Ya en el siglo XIX, Antonio María Ruano y O'Brien, Teniente de Alguacil Mayor de los Tribunales Eclesiásticos, Alguacil Mayor de la Santa Cruzada y

6.GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 189.

Secretario Primero de la cofradía de Jesús Nazareno tampoco aportó ningún documento medieval de la hermandad y reconoció lo siguiente⁷:

... que sería difuso y molesto si recopilase toda la historia que ofrece la de Jesús y casi imposible su averiguación; y así sólo me he ceñido a probar, que ha sido y es, la primitiva de los Nazarenos”.

Es un testimonio muy importante, pues con ello Antonio María Ruano y O-Brien reconoció que la hermandad no poseía nada que probase su origen medieval y tampoco que justificase ninguna teoría en su sentido. Al tratarse de un miembro del tribunal eclesiástico no tenía más remedio que exigirle a su propia hermandad la documentación que pudiese mostrar lo que venía reclamando, cosa que no pudo hacer por carecer de ningún documento legal debidamente firmado anterior al año 1564. En esa condición de miembro de la corporación demostró también la existencia de hermanos que no se dejaban llevar por la radicalización, sino que procedían según las normas legales exigibles y no mediante especulaciones interesadas.

Un pequeño libro, más bien un folleto con la mentalidad moderna, mas no por ello menos válido en lo que refiere a sus contenidos, pues se trata de una publicación con los registros legales de la época, firmado D. J. M. M, publicado en 1817, afirmó la fundación de la hermandad del Silencio en el Hospital de las Cinco Llagas en 1564⁸. En el mismo vienen recogidos con precisión los datos de los Autos Capitulares dedicados a la pureza de María en los que el Hermano Mayor Tomás Pérez no pudo presentar ante notario ninguna Regla del siglo XIV, sólo seis años antes del comunicado en el que informó de la existencia de la supuesta Regla firmada por el obispo d. Nuño en 1356.

El debate surgió de nuevo cuando Félix González de León afirmó el origen medieval de la hermandad del Silencio, argumentándolo con la cronología de la actual imagen de Jesús Nazareno, que fijó en los siglos XIII-XIV⁹. Añadió además que la corporación se fundó en una ermita en las proximidades de lo que después sería el Hospital de las Cinco Llagas. No es preciso insistir en el tremendo error de esa datación, pues se trata de una imagen proto barroca de principios del siglo XVII, relacionada según María Elena Gómez Moreno con la primera etapa de Juan Martínez Montañés; según Antonio Martín Macías con Francisco de Ocampo;

7.D.J.M.M, 1817: 21.

8.D.J.M.M, 1817: 5.

9.GONZÁLEZ DE LEÓN, 1852: 69.

y según Antonio Torrejón Díaz con Pedro Díaz de la Cueva. Por otra parte, el hecho de la cronología de una imagen jamás podría justificar la fundación de una corporación.

La ambigüedad del texto de Félix González de León es muy evidente, como se deduce de esta otra afirmación sobre la hermandad de la Vera Cruz¹⁰:

Esta es una de las primitivas cofradías, si no es la más antigua de todas, y se llamaba de sangre, por haber sido la primera en la que se introdujo la disciplina pública, cuando la estableció san Vicente Ferrer por los años de 1408.

Si afirmó que la primera cofradía de sangre o penitencia fue la de la Vera Cruz en 1508, cómo puede decir que la del Silencio tiene un origen medieval, lo que supondría una fecha anterior. Debe advertirse la afirmación sobre la hermandad de la Vera Cruz y la contradicción en la datación de la Hermandad del Silencio, unida al error grosero en la cronología de la imagen e Jesús Nazareno, pues son datos que permitirán descartar dicho origen medieval.

José Bermejo Carballo, investigador que se centró sólo y exclusivamente en la información aportada por documentos cotejados, fue contundente, afirmando la fundación de la hermandad del Silencio en 1564¹¹. Lo siguió Luis Montoto, que se reafirmó en que el único dato realmente cierto es el que asegura que la hermandad del Silencio ocupó el lugar décimo segundo de veintiséis en la procesión de traslado de la Virgen de los Reyes del año 1579. Al anterior le respondió otro Secretario de la hermandad del Silencio, Martín de la Torre, que volvió a remitir a la carta con la que el Hermano Mayor Tomás Pérez informó al arzobispado en 1621 sobre el origen de la cofradía y la existencia de unas Reglas aprobadas por el obispo d. Nuño en 1356¹².

Este Secretario de la hermandad, Martín de la Torre, quiso justificar también el origen medieval de la hermandad con la referencia documental a una leyenda epigráfica en el banco de un retablo realizado pasados trescientos años, en concreto por el ensamblador proto barroco Diego López Bueno a principios del siglo XVII, según documento aportado por Celestino López Martínez. Es muy evidente, como ya dijimos respecto de los apuntes internos del siglo XVIII, que una leyenda escrita trescientos años después por un artista en una obra de arte, como

10. GONZÁLEZ DE LEÓN, 1852:

11. BERMEJO, 1882: 193.

12. GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 15 y 189.

tal creativa, no es un documento y, por supuesto, ni certifica ni da validez a nada. En esa inscripción barroca, se decía según Celestino López Martínez que la capilla de los Cervantes había sido la de Jesús Nazareno, fundada en 1340, cuya Regla se había aprobado en 1356. Este último dato es importante también, pues como veremos en el capítulo siguiente, esa capilla no se construyó en el siglo XIV sino a mediados del siglo XV, por lo que simplemente no es posible ninguna fundación anterior allí. Eso sin contar con que el propio Martín de la Torre reconoció que la iglesia de Omnium Sanctorum estaba cerrada por reforma en 1355-1357.

Cuando Federico García de la Concha Delgado planteó de nuevo la cuestión muy avanzado el siglo XX tuvo en cuenta la mayor parte de lo aquí expuesto¹³. Reconoció que no hay ningún documento antiguo que compruebe una fundación tan remota y que esa datación viene del empeño del secretario de la hermandad de principios del siglo XIX Antonio María Ruano, derivada de una serie de anotaciones manuscritas, que no precisó, quizás las antes aludidas del siglo XVIII, de las que dijo textualmente *que no se puede determinar su fiabilidad*¹⁴. Éstas serían, pues, las referencias con las que los cofrades radicalizados actuales pretenden dar como cierta la existencia de la Regla de 1356. Igualmente, Federico García de la Concha Delgado reconoció que la hermandad del Silencio no participó en ninguno de los numerosos pleitos mantenidos por las cofradías que reclamaban ese privilegio para presidir las procesiones del Jueves Santo, en los que fueron frecuentes las reclamaciones de las hermandades de la Vera Cruz, Crucificado de San Agustín y Pasión. También y en consecuencia, que en los siglos XVI a XVIII no se reconoció el (supuesto) origen medieval de la Hermandad del Silencio.

Como nota personal, Federico García de la Concha Delgado intentó argumentar una posible práctica de la penitencia promovida por la iglesia anterior a la disciplina que San Vicente Ferrer no introdujo hasta el siglo XV, para así dejar abierta la posibilidad de la fundación de una hermandad de penitencia en el siglo XIV; no obstante, no aportó ningún dato que pudiese comprobarlo de modo objetivo y sólo se basó en opiniones del Abad Gordillo, fuente de nuevo de principios del siglo XVII. Lo que no tiene explicación alguna es que una vez realizado un recorrido tan exhaustivo, afirmase que el hecho de que la hermandad del Silencio no pudiese demostrar la antigüedad con documentos no quiere decir que no la tuviera¹⁵, pues si la admitimos, esa regla tan peregrina tendría por el

13.GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 12-14.

14.GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 14.

15.GARCÍA DE LA CONCHA, 1987:18.

mismo motivo que ser también válida para todas las corporaciones de los primeros tiempos de las cofradías de penitencia en el siglo XVI.

Una Tesis Doctoral realizada por Silvia María Pérez González, defendida en el Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Sevilla en 2001, y tras un exhaustivo rastreo en los archivos, aportó la identificación de noventa y una cofradías activas en Sevilla entre 1441 y 1510¹⁶, casi todas hospitalarias y salvo la duda en una ninguna pasionista¹⁷. Entre ellas no está la del Silencio ni ninguna otra de penitencia, dato éste muy relevante. Podemos interpretarlo de este modo, si no apareció ni una sola cofradía de penitencia en ese margen cronológico es simplemente porque aún no existían. No sólo la del Silencio, sino ninguna.

José Sánchez Herrero, catedrático de historia medieval en la Universidad de Sevilla, afirmó que la primera en hacerlo con la categoría de penitencia en Sevilla fue la de la Vera Cruz, entre 1500 y 1530, hecho confirmado con las Reglas de 1538, época en la que empezó a gestarse la organización de los nuevos cultos procesionales confirmados y potenciados por el Concilio de Trento. Según expresó, lo confirma el título de *Muy Antigua*, concedido por el Real Consejo de Castilla, responsable del registro de estas corporaciones, que distinguía así a la primera de las principales localidades. Igualmente, el reputado medievalista afirmó que las más antiguas con documentos probados del antiguo reino de Sevilla son las hermandades de la Vera Cruz de Écija, en 1520; Vera Cruz de Castilleja de la Cuesta, en 1533; y Vera Cruz de Sevilla, en 1538. En ningún caso ninguna dedicada a la devoción de Jesús Nazareno, todas de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. Este es un dato muy significativo. En ese punto, afirmó que la Regla de la hermandad de la Vera Cruz es la más antigua de Sevilla capital¹⁸.

El mismo José Sánchez Herrero reconoció tres modelos de reglas según los modos penitenciales en el siglo XVI. El primero según la citada Regla de la Vera Cruz, pronto replicado en la de la Hermandad de la Quinta Angustia, en 1541; el segundo, alusivo a una penitencia análoga y con pautas distintas, el de la hermandad de los Negros, de 1558, adoptado por la hermandad de la O, en 1566, y la hermandad de la Santa Mujer Verónica, en 1568; y el tercero, que no consideró de sangre, por la penitencia tan distinta, el de las hermandades de los nazarenos, según la fórmula de la hermandad de El Silencio, del año 1564. Dos especialistas

16.PÉREZ GONZÁLEZ, 2001.

17.SÁNCHEZ HERRERO, 2003 b: 25-29.

18.PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 59.

en documentos antiguos y reglas corporativas, como Antonio López Gutiérrez y Joaquín Rodríguez Mateos, corroboraron la propuesta de José Sánchez Herrero.

Así llegamos a un momento definitivo sobre cuanto aquí se ha expuesto cuando la Hermandad del Silencio encargó al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico (IAPH) la restauración de las Reglas del año 1642, en la que figura en su última página una coda en la que se afirma que el texto es copia de otros de los años 1348, 1356 y otros sucesivos, afirmación sorprendente y ambigua. De ahí la importancia de los resultados de los análisis efectuados y las conclusiones del IAPH, cuya existencia negaron en primera instancia los cofrades radicalizados en una revista digital deportiva.



Lám 1- Portada de la memoria del IAPH en la que se afirma que la hermandad más antigua de Sevilla es la de la Vera Cruz y la existencia de dos tintas distintas en la Regla de 1642.

La memoria de la intervención la firmaron el director del IAPH, Lorenzo Pérez del Campo, y los técnicos Eulalia Bellón Cazabán, Mónica Santos Navarrete, Francisco Gutiérrez Moreno y Lourdes Martín García¹⁹. Aportaron el estudio histórico de la obra, la descripción material, el estado de conservación previo a la intervención, los resultados analíticos y la propuesta de tratamiento de conservación y ejecución de la intervención. Dicha memoria reconoce que la importancia del códice manuscrito y lo más interesante del proyecto ha sido la recogida de datos técnicos además de la reintegración cromática de las páginas iluminadas.

La memoria redactada por Lorenzo Pérez del Campo y los técnicos del IAPH, aclara que la Regla de la hermandad del Silencio del año 1642 es una copia incompleta de la redactada por el escritor Mateo Alemán²⁰, aprobada el día 24 de abril de 1578 por el Licenciado Valdecañas Arellano, provisor general del Arzobispado de Sevilla²¹. En consonancia con José Sánchez Herrero, afirmó que parece que la Regla de penitencia más antigua en la ciudad de Sevilla es la de la Hermandad de la Vera Cruz en 1538²². Una vez afirmada esa procedencia y sin ninguna alusión a un hipotético origen en el siglo XIV, los autores del informe simplificaron el estado de la cuestión aludiendo al redactado por Federico de la Concha Delgado²³ y las aclaraciones posteriores de José Sánchez Herrero²⁴. Eso sí, la memoria reconoce como originales las enmiendas del año 1688. Igualmente, tiene en cuenta el carácter incompleto de la copia, debido a la ausencia de contenido en el capítulo XXXVII, del que sólo transcribe su denominación, relativa al muñidor. Ese capítulo tampoco consta en las reglas de 1777, que copian a éstas²⁵.

19. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 53-69.

20. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 54.

21. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 54 y 58.

22. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 59.

23. GARCÍA DE LA CONCHA, 1987:13-20.

24. SÁNCHEZ HERRERO, 1995:15-53.

25. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 55.

Resumen

En este artículo se recogen los principales aspectos del proyecto de intervención llevado a cabo en el Taller de Patrimonio Documental y Gráfico del IAPH, en un códice iluminado del siglo XVII, el Libro de Reglas de la Hermandad de Jesús Nazareno (El Silencio) de Sevilla. En él se aborda el estudio histórico de la obra, la descripción material, el estado de conservación previo a la intervención, los resultados analíticos, la propuesta de tratamiento y la ejecución final de la intervención de la misma. La principal alteración que presentaba el códice era un grave deterioro de las páginas iluminadas a toda página, y lo más destacado de la intervención han sido, por un lado, la recogida de datos técnicos y codicológicos de la obra como fruto de su estudio profundo, y por otro, la delicada reintegración cromática de las páginas mencionadas.

Palabras clave:

Siglo XVII / Hermandades / Libro de Reglas / Códice iluminado / Codicología / Consolidación / Reintegración cromática

LOS LIBROS DE REGLAS

Se denomina Regla a la ley universal que comprende lo sustancial que debe observar un cuerpo religioso, concepto en el que se enmarcan las cofradías y hermandades tanto penitenciales como de gloria o sacramentales. En el caso concreto de las cofradías, los

contenidos de las reglas o estatutos se materializan en un volumen (impreso o manuscrito según los casos) comúnmente denominado Libro de Reglas, que se hace presente en buen número de las actividades públicas de la corporación, incluida la estación penitencial. La estructura diplomática estas reglas de cofradías y hermandades es bastante constante a lo largo de los siglos y son conocidas por los estudios de López Gutiérrez y Rodríguez Mateos¹, entre otros investigadores.

Se conservan ejemplares de Libros de Regla de hermandades y cofradías desde el siglo XVI. En general estos libros presentan varias páginas iluminadas donde se recogen las imágenes titulares, los temas iconográficos más vinculados con la corporación o sus emblemas heráldicos. A continuación incorporan la invocación adecuada al espíritu religioso y de la época, así como a las características individuales de la corporación. También es frecuente anteponer un índice o tabla de capítulos seguido del comienzo del Evangelio de San Juan. Tras ello se inicia el prólogo o introducción que forma unidad con la citada invocación. Seguidamente viene la intitulación, en la que se informa sobre la denominación exacta de la hermandad y el lugar en el que se encuentra canónicamente erigida; a continuación el llamado dispositivo de promesa y por último el contenido de los distintos capítulos en número y extensión variable según cada caso concreto. El documento suele concluir con la cláusula de sanción practicada por la autoridad eclesiástica que aprueba la regla de acuerdo con las facultades conferidas por el derecho canónico vigente.

EL MANUSCRITO DE LA HERMANDAD DE JESÚS NAZARENO DE SEVILLA

a) Análisis material

El manuscrito de la Archicofradía de El Silencio está fechado en 1642. Se trata de una copia incompleta de la Regla de la Archicofradía de Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción aprobada el 24 de abril de 1578 por el Licenciado Vasco de Arriano, provisor general del Arzobispado de Sevilla².

Las reglas de El Silencio presentan algunas diferencias con respecto al modelo tipo comentado. Así, la introducción tiene un carácter fundamentalmente histórico y se recogen datos sobre el origen³, fundación y devenir de la corporación, incluyendo información acerca del procedimiento de redacción de las normas, constado que fue el escritor y a la sazón hermano mayor Mateo Alemán, quien capituló esta regla⁴. Otras novedades reseñables son el carácter unificado de la invocación con respecto al capítulo primero y la incorporación tras el texto articulado de una enmienda al capítulo XXVII, concerniente a la duración del cargo de Hermano Mayor, así como la inclusión de diligencias aprobatorias de la misma. Esta enmienda fue realizada en 1688.



Fig. 1. Portada del libro.
Tarja policromada.
Fol. 1r^o.

Lám. 2- Memoria del IAPH. Página 54. Afirma que la Regla de la Hermandad del Silencio del año 1642 copia la Regla de la propia hermandad del año 1578 y no una supuesta Regla de 1356, que no reconoce en todo el informe.

Esa memoria del IAPH comienza con el reconocimiento expreso del conocimiento de la estructura de las reglas sevillanas mediante la aportación de Antonio López Gutiérrez y Joaquín Rodríguez Mateos²⁶. Ese punto de partida ya los llevó a situar el origen de estas de la hermandad del Silencio de 1642 en el siglo XVI y no en el siglo XIV, reconociendo que se conservan ejemplares de reglas de penitencia desde ese momento y ninguna de antes²⁷. La define como un código manuscrito con sesenta y seis folios útiles y seis en blanco y dos partes bien diferenciadas, la Regla que regula la actividad de la hermandad y la Regla de Presos, con seis capítulos que informan sobre la práctica de la caridad con los de la cárcel y los hermanos cautivos en tierras de infieles²⁸. Los tres folios iniciales, sin contar el de guarda, pegado a la tapa, incluyen la fórmula de gobierno acordada el día 17 de abril de 1855, y según los técnicos citados está escrita con letra redondilla en el primer tercio del siglo XX. A continuación, la portada con el título en la que aparece la fecha de 1642 en el recto y una pintura de Jesús Nazareno en el verso. En el siguiente, la pintura en el recto de la Virgen de la Inmaculada Concepción y en el verso el escudo corporativo con las cinco cruces de Jerusalén. Después, sesenta y una páginas con los capítulos de la regla y las diligencias del procedimiento aprobatorio. Dos folios con las enmiendas del capítulo XXVII y sus diligencias y tres folios finales, sin contar el de guarda de la tapa.

También precisa que la encuadernación actual fue debida a Luis Márquez y Echeandía, en 1912. Esa reencuadernación supuso una pérdida de al menos dos o tres milímetros²⁹, por lo que modificó el tamaño del manuscrito y eliminó notas marginales de la página 38 v. No entraremos aquí en detalles de esa encuadernación y los elementos metálicos originales del siglo XVII y los añadidos en otras posteriores, pues queda fuera del propósito de este trabajo, centrado en los contenidos y en especial en la diferencia de tintas sobre la que ahora hablaremos. Cada página tiene dieciocho renglones en gótica textual redondeada, todo escrito en una sola etapa de copia. La tinta es de color sepia y roja para los enunciados

26.LÓPEZ GUTIÉRREZy RODRÍGUEZ MATEOS, 1993: 79-81.

27.PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 54.

28.PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 58.

29.PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 56.

de los capítulos, y según se reconoce obra de un experto artista. Los autores del informe dijeron que sigue el modelo estético de las reglas de la Vera Cruz del año 1631. Por el mismo motivo, tampoco valoramos aquí las características y posible autoría de las pinturas.

varias cabezas de angelitos. El movimiento de los paños rompe un poco los planteamientos tandonianistas de los que, no obstante, es ciertamente deudora la pintura.

El folio 2v^o reproduce el escudo de la corporación: las cinco cruces de Jerusalén en oro para representar la memoria de los cinco llagos de Nuestro Señor Jesucristo¹³. La regla de 1764 fijó el escudo de acuerdo con las reglas de armería indicando que las cruces serían de oro o de color púrpura ya que son esmaltes sinónimos, y que las mismas se dispondrían sobre campo de plata orlado de celeste por timbre y blasón por ser la Hermandad la primera concepcionista.

c) Estructura y contenido de las Reglas

Como se ha indicado con anterioridad el manuscrito recoge unas normas aprobadas por la autoridad eclesiástica el 24 de abril de 1578. Las Reglas constan de dos partes bien diferenciadas, la primera regula la actividad de la Hermandad, tanto interna como externa y su gobierno y consta de 36 capítulos y una introducción¹⁴. La segunda llamada Regla de Presos está constituida por seis capítulos que informan sobre el modo de práctica de la caridad para con los pobres presos de la cárcel y para con los hermanos de la corporación que pudieran estar presos cautivos en tierra de infieles. La estructura de las Reglas es la siguiente:

Introducción

- Justificación y objetivos de las Reglas
- Datos históricos de la corporación
- Procedimiento de redacción y autor del texto
- Fórmula aprobatoria

Normas reguladoras de los Cultos

- Estación Penitencial. Capítulos I al VI
- Fiesta de la Invenición de la Cruz. Capítulo VII

Normas para la práctica de la Caridad

- Honras fúnebres. Capítulos VII al XX
- Hermanos necesitados. Capítulo XXI
- Pobres de la cárcel. Regla de pobres capítulos I-III
- Hermanos cautivos. Regla de pobres capítulo IV

Normas para el gobierno de la Corporación

- Cabildo de Oficiales y Pleno. Capítulo XXXII al XXXV
- Cabildo de Elecciones. Capítulo XVII al XXXIX y enmienda de 1688
- Junta de Gobierno y oficios. Capítulo XXX
- De los hermanos. Capítulos XXXI y XXXII
- De la hacienda y patrimonio. Capítulos XXXIII al XXXV
- Régimen interno: orden y disciplina. Capítulo XXXVI y Regla de pobres capítulo V

Renovación de Reglas

- Procedimiento. Capítulo XXXVI

Se ha discutido mucho sobre si estas reglas fueron las que dotaron de personalidad jurídica a la Hermandad o, por el contrario, existieron otras anteriores. En este sentido han sido varios los historiadores, escritores y hermanos cofrades que, a lo largo de los años, han manifestado sus opiniones y aportado indicios y/o pruebas en uno y otro sentido¹⁵. Creemos que en este punto continúa siendo válido el análisis realizado por García de la Concha en 1987, al que remitimos¹⁶.



Fig. 8. Cruzes de Jerusalén. Fol. 2v.



Fig. 9. Regla de presos. Capítulo I

Lám. 3- Memoria del IAPH. Página 58. Reitera que la Regla de la Hermandad del Silencio del año 1642 copia la Regla de la propia hermandad del año 1579 y no una supuesta Regla de 1356, que no reconoce en todo el informe.

Por otra parte es conveniente indicar que el profesor Sánchez Herrero ha estudiado las reglas de las cofradías andaluzas de los siglos XIV, XV y XVI recopilando un total de ciento diez estatutos o constituciones entre las que se incluyen 53 de Cofradías de penitencia, de las que 35 corresponden a la diócesis de Sevilla. En todo este enorme conjunto documental no ha encontrado ninguna Regla de Cofradía de Semana Santa fechada en los siglos XIV y XV, siendo las más antiguas del siglo XVI, en concreto las correspondientes a las hermandades de la Vera Cruz de los municipios de Écija (1519-1520), Castilleja de la Cuesta (1533) y Sevilla (1538). Parece ser que ésta última es la primera Regla de Cofradía de Semana Santa redactada en la ciudad de Sevilla.

El análisis de las citadas Reglas ha permitido al mencionado profesor distinguir hasta tres grupos o modelos de reglas cofrades en el XVI sevillano atendiendo a los distintos modos penitenciales en ellas recogidos.

Un primer grupo, influido muy directamente por la citada Regla de la Vera Cruz estaría representado por las Constituciones de la Cofradía de la Quinta Angustia de Nuestra Señora Santa María (1541), las de la Hermandad en Nuestro Salvador Jesucristo y en la Bienaventurada Virgen Nuestra Señora y en las Cinco Llagas que Nuestro Señor padeció en el árbol de la Vera Cruz y, por último, en las Reglas de la Hermandad de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, redactadas en 1549.

El segundo grupo de Reglas tiene como común denominador el adoptar modelo penitencial similar pero no siguen la Regla de la Vera Cruz. Pertenecen a este grupo las Reglas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad o Negritos, escritas en 1558, las de la Cofradía de Nuestra Señora de la O, redactadas en 1566 y las de la Cofradía de la Santa Mujer Verdónica, de 1568.

El tercer y último grupo está formado por aquellas hermandades que adoptaron distinto modelo penitencial como la Cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén, cuyas primeras Reglas (1564) son precisamente las recogidas en el volumen que estudiamos. El modelo penitencial se caracteriza por no ser de sangre, portando los hermanos hachas de cera, mientras que los penitentes iban descalzos, con túnica y capirotos, escudo, ceñida una soga al cuello y una cruz al hombro.

Las reglas estuvieron vigentes, con la sola enmienda comentada, hasta el 14 de mayo de 1783, fecha en que una Real Provisión aprobaba, previo informe del Consejo de Castilla, unas nuevas reglas que fueron sancionadas por la Real Audiencia de Sevilla en 1778 y que habían sido redactadas en este año siguiendo un procedimiento similar al empleado en 1578.

ESTUDIOS CIENTÍFICOS

La intervención de la obra tuvo un seguimiento documentado a través de la fotografía y sus técnicas espe-

ciales. Se realizaron fotografías iniciales que nos dieron constancia del estado de conservación en el que se encontraba la obra al principio, durante y al final de la intervención. Se utilizó además de la fotografía pericial o de testimonio, técnicas como la luz ultravioleta con la que se observaron numerosos repintes, la fotomacrografía y fotomicrografía, técnicas muy útiles para el estudio y actuación sobre la obra.

Identificación de los pigmentos:

El objetivo de este estudio es la caracterización de los pigmentos presentes en las iluminaciones realizadas para el Libro de Reglas.

Se extrajeron una serie de micromuestras, de tamaño inferior a 1 mm, correspondientes a los diferentes colores presentes en las iluminaciones. Aunque cabía la posibilidad de estudiar las muestras directamente al microscopio óptico y electrónico sin necesidad de manipulación previa, se prepararon las estratigrafías ya que, además de permitir estudiar la secciones transversales de las muestras, son preferibles a la hora de la manipulación y conservación de muestras tan delicadas, para su posterior uso en futuras investigaciones.

Para la preparación de las estratigrafías las muestras son incluidas en un soporte de resina sintética, que polimeriza en frío y son cortadas perpendicularmente para obtener las secciones transversales.

Las estratigrafías son estudiadas, en primer lugar, con el microscopio óptico con luz reflejada. Posteriormente se recubren con una fina película de carbón (para aumentar su conductividad) y se observan con el microscopio electrónico de barrido analizándose su composición con un sistema de microanálisis por energía dispersiva de rayos X.

La microscopía óptica permite observar con detalle la superficie y características físicas y cromáticas de los pigmentos así como el color, espesor y regularidad de los estratos. La microscopía electrónica de barrido permite visualizar a grandes aumentos superficies no pulidas. Con el accesorio de microanálisis de energía dispersiva de Rayos X (EDX) acoplado al microscopio electrónico es posible investigar la composición elemental de los compuestos inorgánicos presentes, en este caso de los pigmentos de naturaleza inorgánica.

No se aprecia ninguna capa de preparación o imprimación de naturaleza inorgánica. Los pigmentos que se detectaron en las muestras eran todos ellos inorgánicos con excepción de la laca roja, cuya identificación se llevo a cabo basándose en sus características cromáticas al microscopio óptico. Los pigmentos encontrados son blanco de plomo, azurita, laca roja, tierra roja, sombra y ocre.

El azul del manto de la Virgen está constituido por azurita mezclada con cantidades mínimas de tierra roja y ocre.

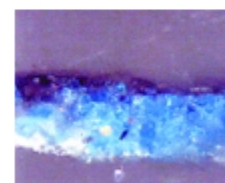


Fig. 10. Sección transversal de una muestra de pintura del manto azul de la Virgen, 200X.

Lám. 4- Memoria del IAPH. Página 59. Afirma que la Regla de penitencia más antigua es del siglo XVI y que la cofradía más antigua de Sevilla es la de la Vera Cruz.

Lo más interesante de la intervención conservativa de los técnicos del IAPH es que permitió comparar la tinta de la última página del manuscrito, en la que aparece la coda que alude al origen de la corporación en el siglo XIV, con la del resto del cuerpo principal del texto. Para ello, utilizaron el equipo portátil del Centro Nacional de Aceleradores, lo que determinó un espectro de tinta 1 del manuscrito muy distinto al de tinta 2 de la última página³⁰. Los gráficos incluidos en el informe son indicativos de las grandes diferencias entre las dos tintas. La proporción de Fe en la tinta 1 es muy superior, mientras que la de la tinta 2 es comparable a la del propio pergamino que la soporta. El análisis asegura que las diferencias apreciadas son lo suficientemente claras para sugerir la distinta composición de las tintas. El informe indica además que para asegurarlo con mayor precisión sería necesario el análisis de las tintas con la técnica PIXE utilizando la línea de microhaz externo del acelerador Pelletron de 3 mv del CNA. La conclusión de ese primer análisis de tintas ya es concluyente, las empleadas en el texto de la Regla son de naturaleza metaloácida, contienen cobre o hierro como metal base junto con el ácido gálico y tánico de las agallas, mientras que la tinta empleada en el último párrafo del texto, que es el que contiene la coda con la supuesta antigüedad, especificado de ese modo tan concreto, no contiene metales en su composición, y aunque no han podido identificarla químicamente, el estudio organoléptico confirma las diferencias materiales con las anteriores³¹. Son por lo tanto, dos tintas distintas.

Hay que especificar dos cuestiones, en primer lugar que los componentes metálicos son propios de las nuevas tintas utilizadas a partir del siglo XII, por lo tanto, son las propias de la Regla de 1642, y, en segundo lugar, aunque la memoria no lo precisase, que la ausencia de esos metales es característica de las nuevas tintas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Según expusieron, pudiera tratarse de una tinta de carbón, técnica propia de la Antigüedad y la Alta Edad Media, recuperada con nuevos medios en época contemporánea. En cualquier caso, muy distinta a las utilizadas en el siglo XVII, época que se le presuponía a la coda. Las diferencias entre una y otra tinta son muy claras, la del texto del código, metaloácida, tiene los pigmentos metálicos disueltos y por eso tiñen la estructura del soporte, penetrándolo; en las carentes de componentes metálicos de época muy posterior los residuos sólidos del pigmento quedan depositados en la superficie,

30. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 60.

31. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 62.

no penetran en el mismo. Además la primera es de color marrón y la segunda negra³². La pérdida de las propiedades mecánicas del aglutinante confirma que es una tinta de carbón moderna.

La memoria del IAPH recoge también un análisis previo aportado por el medievalista Manuel García Fernández, que dice textualmente³³:

*El manuscrito está fechado en 1642 y se trata de una copia incompleta de la Regla de la Archicofradía de Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y Santa María de la Concepción aprobada el 24 de abril de 1578 por el Licenciado Valdecañas Arellano, provisor general del Arzobispado de Sevilla*³⁴.

Aclaremos que este especialista, en ese punto no aludió a ninguna regla anterior, sino que confirmó que la copia procedió sobre la de 1578 y no sobre ninguna otra. De ese modo, admitió la concordancia estructural indicada por Antonio López Gutiérrez y Joaquín Rodríguez Mateos. Esto es muy importante de tener en cuenta, pues dicho historiador, catedrático de historia medieval de la Universidad de Sevilla, fue muy riguroso cuando escribió como especialista para un medio académico y ni siquiera hizo la mínima alusión a la posibilidad de que la Regla de 1642 reprodujese otra de 1356; y, como veremos, sembró de nuevo la duda cuando lo hizo después en un libro promovido por la hermandad, de la que forma parte.

La aportación del IAPH resulta, pues, fundamental, para aclarar la distinta procedencia del cuerpo del texto, original del año 1642, y la última página, muy posterior, y, en consecuencia, descartable por cuanto la redacción de la coda es muy posterior y por lo tanto no puede acreditar la intención ni la procedencia del manuscrito del año 1642. En definitiva, una aportación a posteriori, en tanto que tal, una falsificación en el más amplio sentido del término, pues sólo puede justificarse con la intención de corroborar un supuesto dato histórico del que no tienen ningún referente físico. No puede pensarse en un simple error, en una anotación informativa, hay una intencionalidad manifiesta de reclamar una

32. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 62.

33. GARCÍA FERNÁNDEZ, 1997:18-19.

34. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 54.

antigüedad que no procede y no se puede reclamar de ese modo. Por otra parte, nunca podría haber sido original de 1642 pues las autoridades competentes no la habrían admitido sin el cotejo presencial del supuesto e inexistente libro de Reglas de 1356.

MEMORIA

demostramos que es un manuscrito iluminado. En conjunto, desde el punto de vista técnico, es una obra de carácter suntuario en cuanto a su realización material y de temática religiosa.

Desde el punto de vista estructural, el códice se compone de dos elementos básicos: el cuerpo o bloque del volumen –portador de su contenido– y la encuadernación –elemento de protección del anterior. Como resultado del estudio mencionado, sabemos hoy que el primero de estos dos elementos estructurales es el original de la obra, aunque con ciertas modificaciones, mientras que el segundo, la encuadernación, ha desaparecido la original, conservando posiblemente algunos elementos muy valiosos de ella –cruces de plata y broches de cierre de las tapas– que fueron reutilizados en la última encuadernación, ya mencionada, realizada a principios del siglo XX¹⁸.

a) El bloque o cuerpo del códice

En la elaboración del cuerpo del códice se emplearon soportes de naturaleza protécnica –el soporte principal del bloque es el pergamino, elemento original de la obra realizada en el s.XVII–, y celulósica –las hojas de respeto que componen el primer y último cuadernillo, añadidas cuando se realizó la reencuadernación actual, son de papel de fabricación industrial y con la marca del fabricante en falsa filigrana (A. SERRA S)–. Las dimensiones de las hojas, tanto de papel como de pergamino, que forman el bloque son 210 x 144 mm. Por tratarse de una obra de contenido textual y gráfico se han utilizado materiales escriptorios de diversa composición y características, los principales son las tintas caligráficas usadas para el texto y las pictóricas empleadas en las iluminaciones.

Las tintas caligráficas empleadas en la ejecución del texto, son de naturaleza metaloácida, es decir, contienen como metal base en su composición el cobre o el hierro junto con el ácido gálico y tánico de las agallas (Ver figura nº 15: Espectros XRF). La tinta empleada en el último párrafo del texto¹⁹ (ver figura nº 16 de la p.64v) no contiene metales en su composición y, aunque no ha sido posible identificarla químicamente, su estudio organoléptico también confirma las diferencias materiales con las anteriores. Mientras en las tintas identificadas (metaloácidas) los pigmentos totalmente disueltos (de color marrón) tienen la estructura del soporte, en esta otra, los residuos sólidos del pigmento (de color negro) permanecen depositados superficialmente en el soporte sin penetrar en él. Podría tratarse de una tinta de carbón, pues además de coincidir sus características con esta tinta, la alteración principal de ese tipo de tintas suele ser la pérdida de las propiedades mecánicas del aglutinante utilizado, lo que también se corresponde con la descripción anterior.

Como resultado del estudio analítico y las micropruebas de solubilidad de los pigmentos empleados en las iluminaciones, sabemos que los materiales pictóricos usados se corresponden con una técnica, que utiliza el agua como disolvente y una goma como aglutinante, de similares características materiales a la tempera²⁰.

b) La encuadernación

La protección actual del cuerpo del códice, se materializa en una encuadernación entera de tapa dura, sin nervios ni tejuelos, forrada la cubierta en terciopelo morado. De formato in 4º, con caja, va adornada con aplicaciones de plata –escudo central con las cinco



Fig. 17. Estado de conservación inicial de las páginas iluminadas.

Lám. 5- Memoria del IAPH. Página 62. Aporta el dato de las dos tintas con las que se escribió la Regla de 1642, una metaloácida para la totalidad del cuerpo de texto y otra sin metales para la coda final, añadido posterior.

La propia hermandad del Silencio publicó después de la restauración del IAPH una edición facsímil de la misma y un estudio complementario coordinado por Manuel García Fernández. En dicha edición, José Sánchez Herrero firmó el primer capítulo y negó de nuevo la existencia de ninguna hermandad de penitencia en Sevilla antes del siglo XVI³⁵. Fue muy contundente en su afirmación³⁶. La fundamentó en los datos de la Tesis Doctoral defendida por Silvia María Pérez González, de la que ya hablamos, que identificó noventa y una cofradías activas en Sevilla entre 1441 y 1510³⁷, casi todas hospitalarias y ninguna pasionista³⁸. El citado investigador añadió además que todos los códigos concluyen con la cláusula de sanción practicada por la autoridad eclesiástica que aprueba la regla, nunca con una referencia al origen de las mismas o de la hermandad, situación de irregularidad manifiesta que, junto con la ejecución con una tinta distinta acreditada por el IAPH, permite descartar el pretendido origen medieval. En consecuencia, reafirmó el origen de la hermandad del Silencio en 1564 y aportó fe del escribano Francisco Torres de seis de mayo de 1567³⁹.

Manuel García Fernández, coordinador de la edición facsímil de la que hablamos⁴⁰, reconoció en tres ocasiones distintas que la Regla de la Hermandad del Silencio del año 1642 es copia de la redactada por Mateo Alemán en 1578, la primera recogida en la memoria del IAPH; la segunda en una publicación interna de la corporación⁴¹; y la tercera en el texto que firmó en esta edición. También reconoció que esas reglas de Mateo Alemán reformaron las de 1564⁴². Con ello se ajustó convenientemente al rigor académico con el que se desenvuelve en los medios propios de su área de conocimiento. Avanzado el tercer texto indicado, dedicado a Mateo Alemán, añadió que si se atiende a la relación de estatutos de

35. SÁNCHEZ HERRERO, 2003 a: 55-64 y 89.

36. SÁNCHEZ HERRERO, 2003 b: 21-36.

37. PÉREZ GONZÁLEZ, 2001.

38. SÁNCHEZ HERRERO, 2003 b: 25-29.

39. SÁNCHEZ HERRERO, 2003 b: 28.

40. GARCÍA FERNÁNDEZ, 2003.

41. GARCÍA FERNÁNDEZ, 1997: 18-19. GARCÍA FERNÁNDEZ, 2003: 51.

42. GARCÍA FERNÁNDEZ, 2003: 58-59.

la última página de la Regla de 1642 y a la declaración de Tomás Pérez ante el Arzobispo de Sevilla de 20 de marzo de 1621, resulta evidente que aquél consultó estatutos muy variados, algunos de dudosa fiabilidad.

Como hermano de la corporación, no sorprende que Manuel García Fernández, siguiendo la misma tónica que Federico García de la Concha Delgado, después de reconocer los datos objetivos y los argumentos en contra de un origen medieval, eso sí, sin valorar su improcedencia, introdujese un comentario sobre la posible existencia en la hermandad de unos estatutos de 1356 y unas ordenanzas de 1416, conservados hasta el siglo XVIII, supuestamente robados. El único argumento para esa alusión es el de las anotaciones propias del siglo XVII, muy dudosas por las diferencias en las tintas, y en libros de finales del siglo XVIII, como ya dijimos, parte interesada a la que en tanto que tal no se le puede dar visos de autenticidad. Al hacerlo quiso dejar abierta esa puerta, y al hablar en condicional se cubría académicamente las espaldas; no obstante, eludió el análisis crítico sobre la cuestión y no dio ningún dato sobre la procedencia de tales noticias, simplemente dio por válidas las auto citas en libros de parte de la corporación y, con ello, documentos que no ha visto nadie nunca. Justificó que esa supuestas Reglas medievales no tuviesen reflejo en la Regla de 1564, de las que proceden las demás, por los grandes cambios sociales de una época a la otra⁴³.

Un artículo reciente firmado por Alfredo José Martínez González, publicado en una revista de Derecho y no en una de Historia, es decir, en un área de conocimiento distinto al que exige la materia, no aporta nada nuevo⁴⁴, simplemente intentó con vehemencia que la comunidad científica admitiese unos registros en los libros propios y de carácter interno de la corporación de muy avanzado el siglo XVIII como documentos válidos para demostrar la existencia de un manuscrito del año 1356 que no ha visto nunca nadie ajeno a la corporación. Fue el mismo intento de los secretarios de la hermandad en el siglo XIX, con nuevos registros del mismo tipo, auto citas en las que ellos mismos se otorgan la antigüedad que reclamó Tomás Pérez, que no ha cotejado ningún escribano (notario) y nunca han podido mostrar. Ésta es una afirmación concluyente, sólo presentan escritos de parte en los que ellos mismos auto afirman un cotejo; sin embargo, nunca han presentado el documento específico en el que un escribano o notario afirme que tiene delante la supuesta regla medieval. No existe, por más que den vueltas y vueltas a documentos posteriores. Ése es el documento que se les reclama y al que Alfredo José Martínez González y los demás cofrades radicalizados no dan

43. GARCÍA FERNÁNDEZ, 2003: 60.

44. MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 2024.

respuesta, simplemente porque no lo tienen. Todo lo demás son enredos, rodeos eruditos para evitar el enorme vacío documental y el hecho muy relevante de que la corporación no ha presentado aún ni sólo documento anterior a 1564. La reacción de otros hermanos de la corporación en medios deportivos y boletines de cofradías sin los indicios de calidad de las publicaciones que exige la investigación académica en el área de conocimiento, deja muy clara la incapacidad de unos y otro para argumentar y entablar un debate científico para el que no están formados.

En este estado de la cuestión llama la atención que todos esos cofrades radicalizados, que no verdaderos historiadores, en ningún momento se hayan preguntado por otras cuestiones fundamentales desde un punto de vista histórico para dilucidar la posibilidad de la existencia de un mínimo de veracidad en la reclamación de Tomás Pérez. Esto no sorprende por dos motivos, el principal la falta de formación de estos señores y su incapacidad intelectual, entendida como indisposición para la reflexión profunda que los mueva de su zona de confort; en segundo lugar, porque evitan sistemáticamente todo lo que vaya contra el pensamiento único que quieren imponer desde determinados medios de comunicación, como en las dictaduras más deleznales, en este caso la de la demagogia y el desconocimiento histórico.

Recordemos que estamos en un momento en el que la Universidad de Sevilla ha suspendido indefinidamente su actividad en Twitter debido a que la red social se ha convertido en un espacio en el que cualquiera sin la formación ni la información debida se posiciona de un modo acientífico e interesado contra los argumentos científicos que defiende esta institución. Quizás haya llegado el momento de aplicarlo con rigor a cualquier otro medio ajeno a las áreas de conocimiento reconocidas por la Aneca para las historias, como boletines de cofradías dirigidos por falsos historiadores que en vez de dedicarse a informar se entrometen y representan lo peor del intrusismo profesional dando alas a los intereses de sectores rancios y muy desfasados, a los que jamás ha interesado el análisis y estudio objetivo de ninguna cuestión, sino la acumulación de datos utilizados según conveniencia propia. Recordemos la afirmación de Ramón Gaya, una cosa es saber de Arte (en este caso de Historia) y otra comprender el Arte (la Historia)⁴⁵.

3. Otras consideraciones imprescindibles para valorar el tema: el conocimiento transversal como fuente de información.

Hasta aquí hemos expuesto un estado de la cuestión cronológico relativo a lo que se sabe y lo que se ha dicho sobre la fundación de la Hermandad del Silencio

45. GAYA, Ramón, 1975: 9-11.

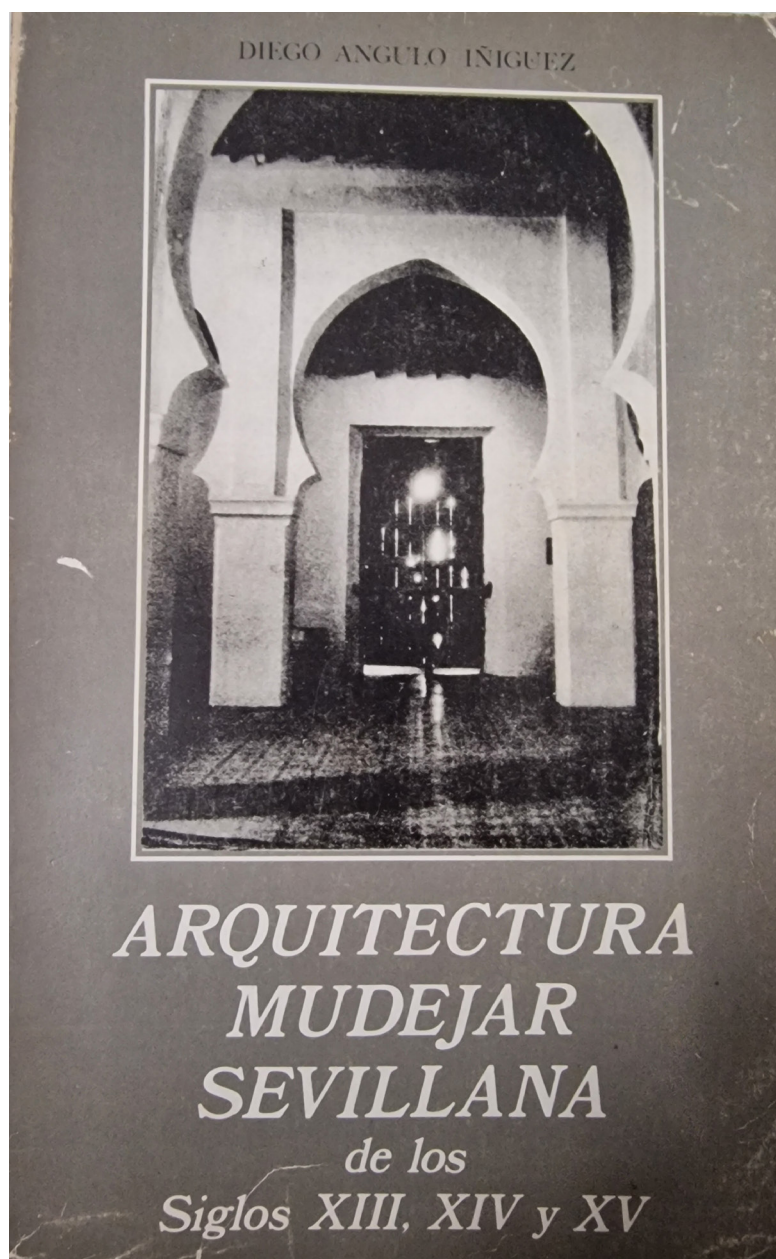
de Sevilla, que, si hemos puntualizado levemente, ha sido para facilitar la secuencia a lectores menos acostumbrados a desdoblar la relación de los acontecimientos y las circunstancias que pudieran matizarlos. Ahora procede al análisis transversal de hasta cinco conceptos y realidades materiales relacionadas directamente con el tema que nos ocupa, pues ayudarán al lector a reflexionar sobre la cuestión y a hacerse una idea de hasta qué punto pudiera ser cierta o no la antigüedad que reclaman algunos cofrades de la corporación.

Lo primero que habría que preguntarse es si es posible la fundación de una cofradía en una parroquia, cuando es un hecho probado que la totalidad de hermandades de los orígenes de la Semana Santa pasionista sevillana fueron fundadas en conventos, colegios u hospitales o capillas propias asociadas a alguno de esos modelos. Ninguna lo hizo en una parroquia. La Hermandad de la Vera Cruz lo fue en el convento casa grande de San Francisco; la del Crucificado de San Agustín en el convento dedicado a este santo; la del Gran Poder en el monasterio de San Benito; la de Pasión en el convento de la Merced; las que se unieron en la del Valle en este convento y en el de la Encarnación; las de la Quinta Angustia y la de la Virgen de la Soledad en el convento del Carmen; la de Montesión en el convento dominico del mismo nombre; la del Santo Entierro en el colegio de San Laureano; la de la Trinidad en el hospital de los Ángeles; y en Triana, la de la Esperanza en el hospital del Espíritu Santo; la de la O en el hospital de Santa Brígida; la de la Estrella en el convento de la Victoria; y la del Cachorro en la ermita del Patrocinio. Habría que esperar a la fundación de la hermandad del Museo por el gremio de plateros en la iglesia de San Andrés en 1575 para tener una en una parroquia. Antes es muy improbable la fundación de una cofradía en una dada la tendencia corroborada en el párrafo anterior. Lo que no quiere decir que no fuese posible; aunque no esté de más la precaución.

El segundo análisis transversal es el que debemos hacer de la situación material de la iglesia de Omnium Sanctorum en 1356. Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que el Secretario de la hermandad del Silencio, Martín de la Torre, defensor del origen medieval de la corporación en el siglo XIV, reconoció que la iglesia de Omnium Sanctorum estuvo cerrada por reforma en 1355-1357. Esa afirmación nos lleva de modo ineludible a los estudios sobre la arquitectura mudéjar sevillana de Diego Angulo Íñiguez, uno de los historiadores del arte especializado en el tema y con mayor prestigio en todo el país a lo largo del siglo XX, intacto en la actualidad. Este investigador situó la edificación de la iglesia en el siglo XIII, en fecha próxima a 1260, y tuvo en cuenta la representación de las armas del infante d. Dionisio de Portugal⁴⁶, según testimonio aportado por Zúñiga para

46. ANGULO ÍÑIGUEZ, 1983: 55.

considerarla una de las primeras edificaciones promovidas por el rey Alfonso X⁴⁷. Diego Angulo Íñiguez expuso el estado de las obras de reforma y ampliación de la iglesia de Omnium Sanctorum en 1356, y, aunque no especificó las características técnicas de la misma, sí reconoció su reedificación, con cuanto esto supone de inconvenientes materiales y de margen temporal, incluida la edificación de un nuevo ábside.



Lám. 6 Portada del libro de Diego Angulo Íñiguez sobre la arquitectura mudéjar sevillana.

47. ZÚÑIGA, 1795: II, 142.

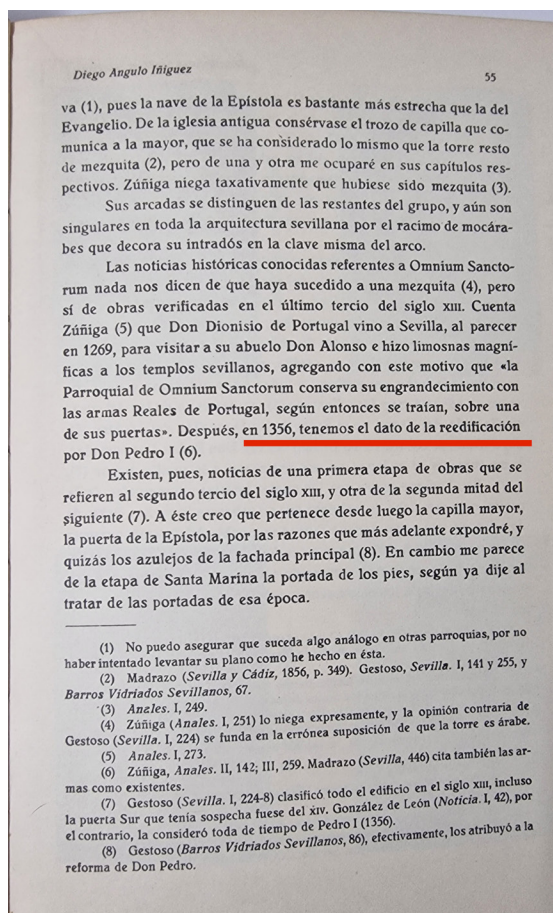
Aclaremos que un estudio paramental detallado, y más ahora que con el exterior de la iglesia en ladrillo visto podemos identificar con precisión el alcance de unas obras con la envergadura suficiente para el cierre del edificio y la suspensión de todas las actividades durante un período no inferior a los cinco o seis años. Los muros permiten comprobar la ascendencia islámica original (que no origen), caracterizada por la articulación de las naves con arcos de herradura o tumbados, como también pudo serlo la iglesia de San Isidoro y es la iglesia de San Marcos⁴⁸. También la altura y el recrecimiento de los muros perimetrales y las tres naves, con la consiguiente sustitución de los arcos tumbados originales por los ojivales que vemos en la actualidad y, por consiguiente, la dotación de nuevos techos, incluido un nuevo agua de tipo nazarí en sustitución del primitivo hastial y ventanas con alicatados, análogos a los de la Alhambra de Granada y el Alcázar de Sevilla por esas mismas fechas, además de nuevos presbiterio y ábside, elementos estos últimos que Diego Angulo Íñiguez asignó al que denominó maestro anónimo de 1356, que también edificó los presbiterios y ábsides de las iglesias de San Andrés y San Esteban. En definitiva, fue una obra importante, en la que el edificio debió de quedar en alberca, sin techos ni pilares, ni presbiterio ni ábside y sin los cierres y acabados oportunos durante años y, por lo tanto, sin culto ninguno, entre 1355 y 1357, como reconoció Martín de la Torre, o incluso es previsible dada la envergadura de la obra que hasta 1360 o 1361.

En cualquier caso, ¿Puede pensar alguien que en esas condiciones pudo fundarse una cofradía en la iglesia de Omnium Sanctorum en 1356? Sin lugar a dudas, eso no es posible. Aun así, la cosa no queda ahí, del análisis de Diego Angulo Íñiguez se deduce otra realidad que lo hace más impensable aún. Si tenemos en cuenta que Martín de la Torre afirmó la fundación de la hermandad del Silencio en la capilla de los Cervantes, es necesario también indagar en ello. Lo primero que hay que tener en cuenta es que Gonzalo Gómez de Cervantes nació en 1350, lo que quiere decir que sólo tenía seis años cuando la supuesta fundación medieval de la cofradía, una edad en la que es imposible que dotase ninguna capilla funeraria. Además, el mismo investigador dedujo que la estructura de la torre sobre capilla en vez de sobre machón central, muy particular, como es la de la iglesia de Omnium Sanctorum, no se dio por primera vez en Sevilla hasta la iglesia de San Miguel, avanzado el siglo XV⁴⁹. No hay ningún ejemplo equiparable anterior. Otro dato concluyente aportado por Diego Angulo es que esa capilla, en la que pretendidamente se fundó la Hermandad del Silencio, fue concedida

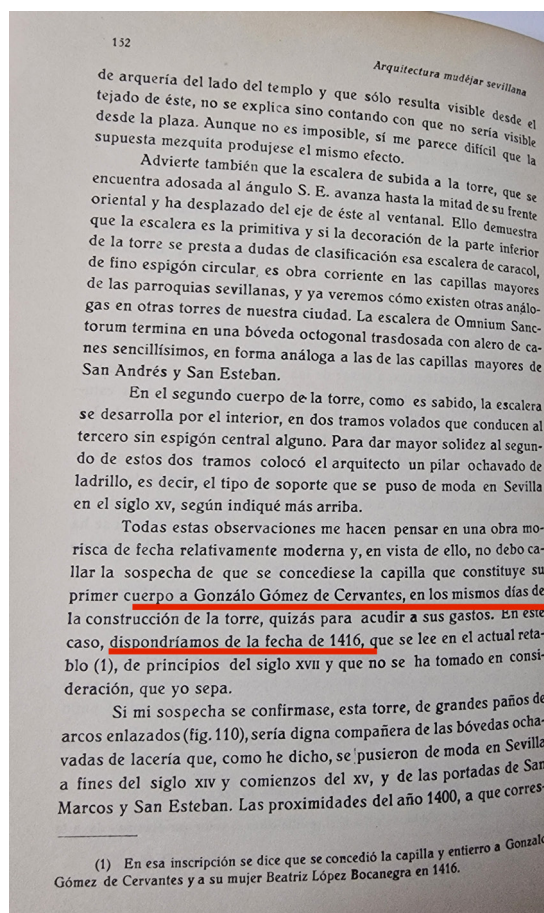
48. LUQUE TERUEL, 2008: 36-37.

49. ANGULO ÍÑIGUEZ, 1983: 150-153.

a Gonzalo Gómez de Cervantes en 1416, no antes⁵⁰. En resumidas cuentas, allí no pudo fundarse la hermandad del Silencio en el siglo XIV porque esa capilla no existía, se edificó casi cien años después. Sólo hay que poner en relación estos datos para forjar una opinión objetiva y rigurosa. Es un tema que los hermanos radicalizados jamás han tenido en cuenta, no les interesa para sus propósitos y la falsa reescritura de la historia.



Lám. 7- Angulo Íñiguez, *Arquitectura mudéjar sevillana*. Habla de la reedificación de la iglesia de *Omnium Sanctorum* en 1356.



Lám. 8 - Angulo Íñiguez, *Arquitectura mudéjar sevillana*. Aporta la datación de la fecha de la capilla funeraria de Gonzalo Gómez Cervantes en 1416, por lo que no existía en 1356 y allí no pudo fundarse ninguna hermandad en 1356.

Si unimos este hecho material, probado por investigadores muy solventes, como Diego Angulo Íñiguez, a la falsedad del testimonio de Tomás Pérez sobre la fundación de la Hermandad del Silencio en 1356, que no pudo acreditar ante notario sólo seis años antes, y a la de la nota escrita con distinta tinta a la del cuerpo del texto en la coda final de la Regla del año 1642, falsa también, puede afirmarse con total seguridad que esta corporación no tiene un origen medieval

50. ANGULO ÍÑIGUEZ, 1983:152.

y no pudo relacionarse ni estuvo nunca en la iglesia de Omnium Sanctorum. Del mismo modo, y dada la falsedad de unos datos y la ignorancia premeditada de la realidad material de la iglesia, tampoco puede sostenerse ninguna hipótesis sin caer en contradicciones y especulaciones que nada tienen que ver con la disciplina histórica y llevan el debate directamente a la ciencia ficción.

La tercera indagación transversal que proponemos es la del concepto de penitencia en el que se fundamentan las hermandades que celebran la Semana Santa desde un punto de vista pasionista, pues no sería lógico hablar de algo que simplemente no existía en ese momento. J. Messeguer Fernández estableció las pautas de la difusión de dicha práctica, que situó en el siglo XV⁵¹. Federico García de la Concha Delgado intentó ampliar los márgenes de la práctica de la penitencia con dos citas muy puntuales, debidas al padre Agustín de Herrera y al Abad Gordillo⁵², con las que intentó dar crédito a la antigüedad remota de las cofradías de Sevilla anunciada por Félix González de León, que ya vimos que no se sostiene por motivos muy diversos y afirmaciones peregrinas como la datación de la talla de la imagen de Jesús Nazareno en los siglos XIII o XIV.

José Sánchez Herrero afirmó que la penitencia que generó la celebración pasionista de la Semana Santa procede de los sacrificios corporales efectuados por el fraile dominico San Vicente Ferrer, cuya vida corresponde al siglo XV⁵³. Tuvo muy claro que antes, en la Edad Media, ninguna procesión tenía ese carácter, o, para ser más exactos, ninguna respondía a esa intención conmemorativa de la pasión y muerte de Cristo coincidiendo con las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. Expuso también que el horizonte previo a la génesis de la nueva Semana Santa pasionista, las hermandades sólo sacaban en procesión las reliquias o, en algún caso, un crucifijo portado en mano, siempre convocadas por otro tipo de propósitos, como los actos protocolarios de los dos Cabildos, las iniciativas institucionales y las rogativas, como sucedía con las de la Vera Cruz y, quizás, con la del Cristo de San Agustín, desde el siglo XIV, a las que habría que añadir las otras dos hermandades que sí tienen documentos que prueban una existencia anterior al de la Semana Santa pasionista, la de los Negros y la del Mayor Dolor y Traspaso (posterior del Gran Poder).

Según expuso, la práctica de la penitencia empezó en ámbitos privados, sobre todo masculinos y vinculados con el clero. Esos religiosos ofrecían

51. MESSEGUER FERNÁNDEZ, 1968: 202.

52. GARCÍA DE LA CONCHA, 1987:16-17.

53. FERRIER, 2010: 11-30. SANCHIS y SIVERA, 2009: 7-23. LUQUE TERUEL, 2012: 26-31.

sacrificios personales para el perdón de los pecados, según el concepto medieval de un Mundo creado por Dios en todos sus aspectos, por lo que pecar era una de las posibilidades que éste ofrecía y perdonaba a quien reconocía su falta. Los dominicos y, en concreto, el valenciano San Vicente Ferrer, filósofo, taumaturgo y predicador, fueron los impulsores de la penitencia individual y personal como camino de salvación, que difundió por diversas ciudades de Europa después de la visión de Aviñón, en 1398, incluida Italia, en la que se proclamó *Legatus a latere Christi*, motivo por el que fue considerado Ángel del Apocalipsis. Viajaba sobre un asno y era seguido por auténticas multitudes, en las que destacaban séquitos de flagelantes azotándose las espaldas para el perdón de los pecados. Su itinerario estaba marcado por la situación de los conventos dominicos en los que pasaba la noche. Aterrado por la llegada del Anticristo y el fin del mundo, que anunció en un sermón en Toledo, en el año 1411, incentivó tales prácticas con tal intensidad que pronto alcanzaron una gran difusión en toda Europa⁵⁴.

No sabemos con exactitud cuando se propagó la penitencia de San Vicente Ferrer en Sevilla; mas no debió ser mucho después, dado el significativo número de conventos dominicos en la ciudad, la importancia de los conventos de San Pablo y Monte Sión y el prestigio que alcanzaron el santo y su palabra. Hasta que esto no sucedió, ya en fecha posterior a 1415, no aparecieron los primeros flagelantes en la ciudad y, con ello, pasadas unas décadas, a mediados del siglo XV, las primeras muestras de penitencia individual pública. Ese nuevo concepto fue imprescindible para la transformación de las hermandades en cofradías de penitencia. Hasta que éste no arraigó profundamente en el pueblo no pasó, por extensión, a las manifestaciones colectivas asumidas por las hermandades y tampoco fue posible la fundación de otras específicas penitenciales. Como expuso José Sánchez Herrero, antes de la introducción de la penitencia como práctica ninguna hermandad pudo incluirla en sus Reglas, y, sin ello, fue imposible que ninguna lo asociase a la celebración de la Semana Santa, por otra parte, dotada con una compleja y arraigada liturgia.

De esas investigaciones y estudios podemos deducir que las hermandades sevillanas estuvieron sujetas a una transformación análoga a las de los demás reinos de la península. Sólo introducida la penitencia, primero individual y privada; en unas décadas individual pero a veces pública en actos o situaciones concretas, pudo ser adoptada por los colectivos, el más significativo el de las hermandades, que las empezaron a practicar en sus procesiones junto a las manifestaciones individuales espontáneas muy a finales del siglo XV. Según la exposición de José Sánchez

54. FERRIER, 2010: 17. SANCHIS y SIVERA, 2009: 21-40.

Herrero, aún pasarían algunas décadas, en la que la práctica de la penitencia se consolidó por completo entre las hermandades que decidieron hacerla, para la redacción de las primeras Reglas con dicho carácter, una vez iniciado y algo avanzado el siglo XVI.

El cuarto análisis transversal que proponemos aquí es sobre la iconografía de Jesús Nazareno en el arte universal. Éste es concluyente, simplemente no existe ninguna imagen de bulto redondo de Jesús Nazareno en toda Europa anterior al último cuarto del siglo XVI. Desde la primera representación aportada por José Roda Peña, un relieve del Camino del Calvario en el sarcófago 171 del Museo Pío Cristiano del Vaticano, fechado en el año 350, aún en cronología del imperio romano, hasta la fecha antes indicada, sólo se representaron relieves con el tema del camino del Calvario y con composiciones multitudinarias como parte de un conjunto narrativo con otros temas de la pasión, incluso cuando el artista optó por la representación de las tres caídas, nunca una imagen de bulto. Si lo tenemos en cuenta, y fuese posible la fundación medieval de la hermandad del Silencio o no, desmentida con rotundidad aquí, es seguro que en ningún caso habría podido realizar ningún tipo de procesión con una imagen de Jesús con la cruz a cuesta. En el antiguo reino de Sevilla no hay ninguna segura anterior a la de Marcos Cabrera en Utrera, fechada en 1598. ¿Cómo explicamos esto? Esas primeras imágenes son sólo unos años o décadas posteriores a la fundación de la totalidad de hermandades con esa advocación, dato lógico en un proceso complejo y simultáneo. Lo ilógico sería pensar en la fundación de una corporación que no tuviese ninguna repercusión durante dos siglos y ésta tuviese un eco y una propagación así tanto tiempo después. Si no hay imágenes del siglo XIV es simplemente porque aún no se había propagado esa devoción, no existía culto a Cristo con la cruz a costas entendido en torno a una imagen. Lo apoya el hecho de que no haya ni un solo caso parecido en toda Europa hasta finales del siglo XVI.

El quinto análisis o reflexión que debemos plantear aquí es la del título de la Santa Cruz de Jerusalén. Los cofrades implicados en toda esta trama nombraron ese título en todo momento, nunca contemplaron a la hermandad sin el mismo. Esto es, para ellos la hermandad se fundó como la Primitiva de la Santa Cruz de Jerusalén en el siglo XIV. Pues bien, según consta en el escrito a modo de diario publicado en el siglo XVI sobre el primer viaje a Tierra Santa de Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa, promotor del Hospital de las Cinco Llagas, fue él quien la trajo de Jerusalén en 1520, por lo que sólo podría fundarse una hermandad con ese título a partir del siglo XVI, nunca antes. De ese texto se conservan dos

ejemplares manuscritos y un ejemplar impreso en la Biblioteca Nacional⁵⁵. Por ese motivo, el escudo de la Santa Cruz de Jerusalén aparece en la portada de su casa, la popular Casa de Pilatos de Sevilla, y en el hospital de las Cinco Llagas, fundado por su madre y del que él mismo fue promotor, del que pudo tomarlo la Hermandad del Silencio en 1564, nunca en 1356. Eso concuerda también con el completo archivo que conserva la corporación a partir de 1564 y la inexistencia de ningún documento original con fecha anterior.

4. Argumentos críticos.

Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que desde finales del siglo XIX, varios hermanos de la hermandad del Silencio han intentado demostrar el origen de la corporación en el siglo XIV. Su objetivo no ha sido nunca el de identificar los documentos y fuentes de la corporación para interpretarlos en función de la información que aportan y en consecuencia establecer una secuencia demostrable con objetividad, sino por el contrario, su propósito fue siempre el de justificar un origen histórico forzando la situación con posibles documentos que nadie ha visto y sólo están en las mentes de los interesados. Para ello, forzaron sistemáticamente y de modo burdo supuestos indicios con la intención de establecer una realidad paralela, la que ellos querían que hubiese sido. Advirtamos que, con ese objetivo, tuvieron que obviar siempre el estado de la cuestión, ocultando informaciones relevantes e incluso definitivas para dilucidarlo, incluido el informe riguroso del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Artístico, al que sólo han aludido forzados por las últimas circunstancias, nunca antes, en este caso para desviar la información de los verdaderos contenidos del mismo, tanto en lo que refiere a la consideración de la estructura del manuscrito como a la realidad de las tintas.

La mayoría de ellos y los que le dan voz casi siempre se han presentado como historiadores independientes o han omitido dicha condición, por otra parte bien conocida. En algunos casos han sido historiadores reconocidos, que, antes de introducir con suma habilidad dudas sobre el origen para defenderlo como una posibilidad, se han cubierto las espaldas con ambigüedad al aceptar la falta de fuentes y sólo algunos de los factores que juegan en su contra, nunca los que desmontan definitivamente su propósito (que no teoría), que obviaron sistemáticamente, como si no existieran. Ese hecho deja clara la falta de rigor científico. La ambigüedad amparó a una serie de simples aficionados interesados,

55. Biblioteca Nacional, Madrid. Para los manuscritos, Ref. 17510 de 4-1-1523; y Ref. 9355, de 4-1-1523? Para el ejemplar impreso, Ref. 12740; Sevilla, Imprenta de Francisco Pérez, 1606. Véase García Ayoso, Jesús Manuel: *Viaje a Tierra Santa de Fadrique Enríquez de Ribera*; Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021.

que han mostrado su vocación desde las páginas de boletines cofrades, en las que, como es lógico, no se exigen los criterios de calidad imprescindibles con evaluaciones por pares ciegos propios de la producción científica. Digamos que no son historiadores profesionales, sino cofrades más o menos interesados y hermanos de la corporación. En todos los casos, el punto de partida de sus reivindicaciones ha sido la carta firmada por el Hermano Mayor Tomás Pérez en el siglo XVII, en la que afirmó el origen de la corporación en 1340 y la Regla en 1356; y el apunte al final de la última página en el libro de regla del año 1642, en el que se asegura la fundación en la iglesia de Omnium Sanctorum en 1356. Como vimos, lo primero nunca se ha podido probar ni existe indicio alguno de esa posibilidad, pues a las auto citas de parte no puede concedérseles esa condición referencial; y sobre la iglesia de Omnium Sanctorum ya quedó expuesta su imposibilidad. Además, en cualquier caso, son reivindicaciones expuestas casi trescientos años después de los supuestos hechos.

Por otra parte, reconocidos historiadores y expertos medievalistas como José Sánchez Herrero han negado ese origen tardo medieval, aduciendo, por una parte, la ausencia de esa devoción en la religiosidad popular de la época, pues no existe ninguna otra hermandad con esa advocación en el siglo XIV en toda Europa, a lo que hay que añadir que tampoco ninguna imagen románica o gótica de bulto redondo con Jesús con la cruz a cuestas, y, por otra, la falta de credibilidad tanto del testimonio del Hermano Mayor, simple expresión interesada y sin cotejo alguno, como del apunte en la coda de la Regla de 1642. En este punto, el lector podría preguntarse por qué no se fundó ninguna otra hermandad de Jesús Nazareno en el antiguo reino de Sevilla hasta finales del siglo XVI, la respuesta es sencilla, antes no pudieron hacerlo porque eso no fue posible hasta que tuvieron el referente adecuado, con la fundación de la Hermandad del Silencio de Sevilla en 1564. Es muy poco probable que en esta fecha, marcada por el humanismo y el pensamiento neoplatónico cristianizado, las nuevas hermandades tomasen como modelo una fundación medieval; y mucho más real que lo hiciesen según una afortunada iniciativa de su tiempo.

Debemos advertir de nuevo que no se conserva, ni se conoce ni hay noticias objetivas y que no sean auto citas de parte sobre ningún documento de la hermandad del Silencio anterior a 1564. Lo único que se conservan son constantes reclamaciones en ese sentido de algunos hermanos de la corporación, como queda constancia en los libros corporativos de la misma en los siglos XVIII y XIX. Dicho de otra manera, en ningún momento han podido aportar un documento debidamente cotejado por autoridades competentes sobre la hermandad anterior a dicho libro de reglas del año 1564. Como veremos, cuando se ha anunciado,

incluso en titulares de prensa, que Alfredo Martínez aportaba los documentos que demostraban el origen de la hermandad del Silencio en el siglo XIV, lo que en realidad encontramos en ese texto de difusión es que este autor pretendía acreditar dicha antigüedad con referencias en libros de régimen interno avanzado el siglo XVIII, sin el cotejo oficial y exigible de una notaria para que tengan la debida validez legal. Por supuesto, darle carta de autenticidad a unos testimonios personales hechos cuatrocientos años después no sólo no tiene el mínimo valor como aportación histórica, sino que además esconde una clara intencionalidad para hacer creer la veracidad de un hecho que ni se puede probar así ni tiene el mínimo indicio de veracidad; menos aún cuando se basan en un primer testimonio sin cotejar de un hermano mayor de principios del siglo XVII, que sólo unos años antes había reconocido ante notario que no podía demostrar esa pretendida antigüedad. En definitiva, para hablar de la Hermandad del Silencio en el siglo XIV, los interesados deben aportar documentos de ese siglo o de posteriores en los que un notario de fe de la existencia de un documento anterior, no pueden pretender imponer su criterio basado en reclamaciones que sólo constan en los libros internos de la parte interesada. Si algún día consiguiesen hacerlo seríamos los primeros en rectificar y reconocerlo.

También es relevante que en la documentación derivada de la petición de Francisco Sigüenza para la procesión de traslado de la Virgen de los Reyes del año 1579, y en la del siglo XVII conservada en el palacio arzobispal de Sevilla, según expusimos en el estado de la cuestión, la Hermandad del Silencio aparezca en todos los listados en lugares secundarios y con una antigüedad relativa y propia del siglo XVI. No es un solo listado, son varios y en todos las cofradías están ordenadas por antigüedad. En sintonía con ello hemos de valorar que el Hermano Mayor Tomás Pérez no presentó ninguna Regla del siglo XIV cuando fue requerido en el libro de Autos Capitulares dedicado a la pureza de María, en 1615, simplemente porque no tenía ni existía ningún documento de ese tipo, pues de haberlo tenido sin ninguna duda lo habría hecho presente. Esto lo ocultan los cofrades radicalizados, fanáticos que quieren reescribir la historia a su gusto.

Insistamos en ello, sobre todo teniendo en cuenta que esos cofrades fanáticos que reescriben la historia no dieron a conocer este último texto, lo ocultaron intencionadamente y optaron por cargar agresivamente para desacreditarlo y negar la evidencia. Es un documento cotejado por una institución capacitada para ello y por los responsables legales de la hermandad, Hermano Mayor y su junta de gobierno, en el que no sólo no hablaron de ninguna regla del siglo XIV, sino que también eludieron cualquier afirmación precisa sobre el origen de la corporación. Lo único que reclamaron y parece que mostraron es que era la primera de los

nazarenos, entendido esto como el modelo de los que practican la penitencia según el ejemplo de Cristo cargando la cruz.

Vimos cómo la actitud de los mismos protagonistas varió sustancialmente cuando no medió la presencia de un notario cuando el Hermano Mayor, Tomás Pérez, informó al arzobispado en 1621 sobre el origen medieval de la cofradía en la capilla funeraria de Gonzalo Gómez Cervantes bajo la torre de la iglesia de Omnium Sanctorum⁵⁶. Recordemos que una carta no es un documento legal, pues carece de cotejo y quien la escribe puede poner lo que estime oportuno en el texto, sólo es una fuente, que, en tanto que tal, puede ser directa o indirecta y más precisa o deformada o interesada. Debemos señalarlo, pues ésta es otra de las claves que permite negar el supuesto origen medieval de la hermandad del Silencio de Sevilla. Esa doble actitud del Hermano mayor, según actuase ante notario o no, es muy significativa, sobre todo cuando los fanáticos radicalizados que reescriben la historia en función de sus intereses pretenden dar carta de naturaleza a simples alusiones por parte interesada a una Regla que afirman poseyeron y nadie ha visto nunca. Esa actitud evidencia la intencionalidad del portavoz inicial y la manifiesta iniquidad de las reafirmaciones actuales en esa impostura.

Otro motivo de reflexión determinante es la afirmación de Lorenzo Pérez del Campo, y los excelentes técnicos del IAPH: Eulalia Bellón Cazabán, Mónica Santos Navarrete, Francisco Gutiérrez Moreno y Lourdes Martín García, que aseguraron y reiteraron que la Regla de la hermandad del Silencio del año 1642 es un copia incompleta de la de la misma hermandad del año 1578⁵⁷. Lo expresaron de modo directo, con claridad y contundencia, en dos ocasiones distintas en la misma memoria, en la que, por cierto, jamás mencionan la posibilidad de la existencia de la supuesta Regla medieval. A nosotros corresponde la reflexión necesaria y la elaboración de los argumentos oportunos. Si tenemos en cuenta que en ese manuscrito es en el que aparece la coda relativa a que esa Regla es una copia de la de 1348-1356 y otras sucesivas, la única interpretación posible ante esa doble afirmación es que la citada institución ha descartado la validez de la misma, pues si le hubiese dado crédito habría hablado del origen medieval de la corporación, cosa que no admitió en ningún momento.

Interpretarlo de otro modo sólo puede responder a criterios sesgados, a una intencionalidad manifiesta para tratar de imponer un hecho indemostrable y que no se sustenta en fundamentos razonables. Hablamos sólo de intencionalidad,

56. GARCÍA DE LA CONCHA, 1987: 15 y 189.

57. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 54 y 58.

de una farsa dirigida a devotos, cofrades y curiosos varios con una formación inferior, pues ningún historiador acreditado académicamente dará credibilidad a un sesgo de ese tipo. El informe del IAPH es claro y contundente, ignorando la coda y afirmando la procedencia o copia de la Regla de 1578 está rechazando con una finura extraordinaria como posible modelo a la que nadie ha visto nunca de 1356 y, con ello, ni respalda ni alude ni siquiera remotamente a esa posibilidad. Es cierto que no hay un rechazo expreso, pues no olvidemos que la propia hermandad fue el cliente que le hizo el encargo de restauración; mas sí uno implícito y no menos rotundo, reforzado además por el reconocimiento de la Regla de la Vera Cruz del año 1538 como la primera de penitencia en la ciudad⁵⁸. Esta última afirmación por parte del IAPH es muy significativa y deja claro el posicionamiento de la institución, por ello la reproducimos aquí gráficamente.

Todo esto lo ocultan los cofrades radicalizados de parte y, si primero negaron la existencia del informe, después sólo aludieron al mismo para decir que el IAPH no habló de tinta del siglo XX, ocultando de nuevo la cuestión principal, que es que esta institución acredita la existencia de dos tintas distintas, lo que señala a la coda como un añadido. Ahora que cada uno piense lo que estime oportuno; mas es evidente que cuando se añade algo es para aportar aquello que se quiere introducir con un objetivo determinado, nunca es casual ni inocente, sino intencionado, tanto como la eliminación con guillotina de una nota a pie de página en la que no sabemos que ponía y jamás habrían eliminado de aportar una información favorable a sus intereses. La manipulación que intentan hacer con el lector es muy evidente, tanto que pretenden anular su capacidad de reflexión y deducción guiándolos hacia donde quieren. Tremendo error, pues el lector que llegue a la conclusión de esa manipulación jamás le concederá ya la mínima credibilidad.

Por si fuera poco todo esto, cada una de las fuentes transversales desmienten o hacen muy poco probable la existencia de un contexto adecuado para la fundación de una hermandad de penitencia a mediados del siglo XIV. Si tenemos en cuenta que no es una sola fuente transversal sino son hasta cinco las que desmienten o ponen en seria duda la posibilidad de tal fundación, interpretándolas de modo conjunto no hay que ser un gran especialista para entender la altísima improbabilidad de que la hermandad del Silencio pudiese existir en 1340-1356.

Las fuentes transversales aportaron informaciones que nos permitieron reflexionar sobre la posible fundación de una cofradía en una parroquia en el siglo

58. PÉREZ DEL CAMPO; BELLÓN CAZABÁN; SANTOS NAVARRETE; GUTIÉRREZ MORENO y MARTÍN GARCÍA, 2002: 59.

XIV, sobre la realidad material de la iglesia de Omnium Sanctorum en ese mismo siglo, sobre el origen de la penitencia, sobre la iconografía de Jesús Nazareno en el arte universal y sobre la llegada a Sevilla del culto a la Santa Cruz de Jerusalén, deduciéndose de cada una de ellas argumentos suficientes para descartar con completa seguridad el origen medieval de la hermandad del Silencio y de cualquier otra cofradía de este género y de la práctica de la penitencia antes de mediados del siglo XV. Esto concuerda de pleno con la Tesis Doctoral de Silvia María Pérez González, dirigida por José Sánchez Herrero.

Sobre los apuntes que aluden a la procedencia medieval de la corporación en libros de régimen interno de la hermandad del siglo XVIII, hay que decir que no tienen ningún valor documental para dicha cuestión, pues están redactados unilateralmente por la parte interesada y en muchos como vimos con la coexistencia de tintas distintas es muy dudosa por no decir nula por defecto de forma su veracidad. En ese sentido, son autos de fe debidos a los que los que justifican la inexistencia de la Regla medieval con un supuesto y muy oportuno robo jamás denunciado legalmente y mucho menos probado. Hay que considerarla otra simple especulación interesada, en la que quieren ver la prueba de la existencia de un supuesto documento que nunca ha visto nadie salvo algunos hermanos de la corporación, como tales, parte con interés manifiesto. Es muy significativo que cofrades actuales radicalizados pretendan presentarlos como documentos que prueben algo supuestamente acaecido cuatrocientos años antes. Eso es una barbaridad impropia en verdaderos historiadores.

En lo referente a la inscripción en el banco de un retablo barroco en la capilla de los Cervantes de la que dio fe Celestino López Martínez, además de volver a afirmar que no se le puede dar categoría de documento a una obra creativa, como tal libre e inventiva, recordemos que decía que allí se fundó la hermandad en 1340. Este último es un dato importante, pues como se vio en los análisis transversales, esa capilla no se construyó en el siglo XIV sino a mediados del siglo XV, por lo que simplemente no es posible ninguna fundación anterior allí. Es una prueba directa de la invalidez de dicha inscripción como documento y aun como fuente. Eso sin contar con que el propio Martín de la Torre reconoció que la iglesia de Omnium Sanctorum estaba cerrada por reforma en 1355-1357, tremenda contradicción.

Sobre la afirmación de Federico García de la Concha Delgado relativa al hecho de que la Hermandad del Silencio no pudiese demostrar la antigüedad con documentos no quiere decir que no la tuviera⁵⁹, hay que decir que siguiendo la misma máxima cualquier otra hermandad del siglo XVI también podría argumentar para

59. GARCÍA DE LA CONCHA, 1987:18.

sí que no hay nada que demuestre que no es más antigua. La historia no se hace así, sino justo del modo contrario, probando los hechos y buscando información complementaria en los estudios y los análisis transversales oportunos.

Entre ellos tenemos que destacar los relativos a la reforma de la iglesia de Omnium Sanctorum, asegurada por Diego Angulo Íñiguez, y dirigida por el denominado maestro anónimo de 1356, que también edificó las cabeceras de las iglesias de San Andrés y San Esteban. La lectura paramental permite afirmar que la obra consistió en la reedificación de todo el templo, ampliando la altura de las tres naves, en las que, como dijimos, el maestro mayor anónimo sustituyó los posibles arcos túmidos de primera época, aún visibles en los arcos de descarga de los muros perimetrales, por otros ojivales avanzados, momento en el que quizás con ayuda o por influencia de alarifes nazaríes transformaron el hastial original en una cubierta a tres aguas. Una vez aumentada considerablemente en altura toda la iglesia, la dotó con un nuevo presbiterio y ábside y cubrió la nave principal o buque a dos aguas y las laterales a una. Como vemos, una obra de envergadura, que debió mantener la iglesia cerrada por un período aproximado de unos cinco o seis años, esto es, entre 1355 y 1360-1361. En esas circunstancias es simplemente imposible que la iglesia pudiera acoger a ninguna hermandad y mucho menos que actividades de ningún tipo.



Lám. 9- Fachada de la iglesia de Omnium Sanctorum. La retirada del mortero de cal permite hacer una lectura paramental y deducir el alcance de la reedificación de Pedro I en 1356.

Continuando con las comprobaciones transversales, tenemos otro dato de indudable interés que permite negar con un nuevo argumento la fundación de ninguna cofradía allí en el siglo XIV. Como analizó Diego Angulo Íñiguez, el modelo de torre sobre capilla abovedada, que sustituyó a las antiguas torres de ascendencia andalusí sobre machón central, no se dio en Sevilla hasta el siglo XV, por lo que esa capilla no existía en 1340-1356. Además, por si no hubiese pocas inexactitudes ya, propias de quien construye una historia falsa sin comprobar los datos que, por otra parte, ignora, el propio Diego Angulo Íñiguez, aportó la fecha de la concesión de la capilla a Gonzalo Gómez de Cervantes en torno a 1416, de lo que se deduce que dicha capilla funeraria no existía en 1340-1356. Recordemos que dicho señor nació en 1350, por lo que de ninguna manera podría dotar una capilla funeraria con sólo seis años. Por todo lo expuesto, y muy fácil de comprobar consultando la bibliografía señalada, la fundación de la hermandad del Silencio en la iglesia de Omnium Sanctorum es imposible, una noticia falsa, basada en datos inexistentes, como la propia capilla en la fecha pretendida.



Lám. 10- Iglesia de Omnium Sanctorum, detalle de la sustitución del hastial por una cubierta a un agua de ascendencia nazarí.



Lám. 11 y 12 - Iglesia de Omnium Sanctorum, detalles de la lectura paramental y la reedificación de la iglesia en 1356.



Lám. 13- Iglesia de Omnium Sanctorum, detalle de la lectura paramental en el interior con el recremento del muro que exigió el derribo de los primeros pilares y arcos túmidos y la edificación de nuevos pilares ojivales en 1356. Esa obra de reedificación tuvo un fuerte impacto dejando inutilizado el edificio entre 1355 y 1360-61.



Lám. 14- Iglesia de Omnium Sanctorum, detalle de la lectura paramental en el interior con la altura de los arcos originales de la iglesia del siglo XIII, reedificada y sin uso entre 1355 y 1360-61.



Lám. 15- Iglesia de Omnium Sanctorum, detalle de la lectura paramental en el exterior con la altura de los arcos originales de la iglesia del siglo XIII, reedificada y sin uso entre 1355 y 1360-61.

5. Conclusiones.

La Hermandad del Silencio de Sevilla sólo puede demostrar una antigüedad del año 1564, no tiene ningún documento anterior y todo el debate originado durante siglos se basa en testimonios que reclaman esa antigüedad a partir de 1621. Es decir, la pretensión de un origen medieval no reconocido fuera del ámbito de la corporación está basado sólo y exclusivamente en especulaciones, pues como tales deben considerarse las simples opiniones de la parte interesada que en ningún caso han podido apoyarse en verdaderos documentos, esto es, en aquellos escritos cotejados y sellados por un escribano público (notario) o una institución autorizada que diese fe de la existencia de una Regla con la antigüedad de 1356. Ningún escribano ha manifestado haberla visto nunca, lo único que repiten una y otra vez las auto-citas es la reclamación de Tomás Pérez en 1621. Esto es un hecho, no una suposición, por lo tanto, es una circunstancia real, no una simple hipótesis, máxima categoría a la que podría aspirar una pretensión posterior y basada en auto citas de época moderna (a partir de la fecha indicada).

La especulación y mucho menos las afirmaciones dogmáticas basadas en hipótesis no pueden sustituir a la reflexión sobre documentos y datos objetivos, mucho menos si proceden siempre desde el ámbito de la parte interesada, que nunca ha tenido el interés de investigar y de argumentar sino siempre ha pretendido lo contrario, forzar el reconocimiento popular de lo que desea, una antigüedad inverosímil. Ese empeño no ha sido vano, como tampoco las intervenciones radicalizadas y agresivas que sólo buscan el impacto popular, no el debate académico, pues han servido para evidenciar tanto la erudición cofrade como las carencias intelectuales de los que han pretendido forzar el estado de la cuestión, señalando y haciendo públicas sus debilidades y la falta de consistencia en la totalidad de sus argumentos, en cuanto en todos los casos partieron del dogma de fe sobre la existencia de una supuesta Regla del año 1356 que nunca ha visto nadie y cuya inexistencia se justifica con un robo mítico y selectivo, pues la corporación conserva un amplio archivo a partir de 1564 y ni un solo documento entre la fecha supuesta y esta última. Qué casualidad que sólo le robasen la supuesta Regla medieval y la totalidad de la documentación de esos más de doscientos años, no así el resto de su archivo. La documentación que supuestamente falta hoy día es justo la que Tomás Pérez no reconoció ante notario en 1615.

Ofrecemos de nuevo al lector la posibilidad de pensar y sacar conclusiones propias, en vez de intentar dirigirlo y manipularlo insultando a su inteligencia como hacen los cofrades radicalizados que suplantán a los historiadores. Lo haremos reflexionando sobre cómo sería el contexto en el que se habría producido la supuesta fundación medieval de la Hermandad del Silencio a tenor de los datos objetivos facilitados por las fuentes y los estudios especializados. Los que afirman la fundación de la corporación en 1356 hablan de una hermandad fundada en una parroquia, hecho éste insólito en cuanto todas las hermandades de penitencia conocidas fundadas antes de 1575 lo hicieron en conventos, hospitales o colegios, o, lo que es lo mismo, en ámbitos conventuales y no en el seno parroquial de la Archidiócesis, sería, por lo tanto, un caso único y como tal poco probable. Esa supuesta hermandad medieval de penitencia se habría fundado en un edificio que estaba cerrado por obras, sin pilares, ni techos ni cerramiento de un presbiterio con su ábside, esto es, en un solar impracticable en el que convivirían con alarifes y los escombros y el polvo acumulado; y, lo que es más llamativo, según reclamaron su origen en la capilla de Gonzalo Gómez Cervantes, lo habrían hecho en un espacio funerario dotado por un niño con seis años que, para colmo, estaría edificado según una autoridad como Diego Ángulo Íñiguez al menos pasados unos ochenta años de la fundación de la corporación en ese mismo sitio. Sería además una cofradía sin imagen de Jesús con la cruz auestas, pues no hay ni una sola de

bulto redondo en toda Europa en esa fecha. No hay que ser ningún experto para preguntarse si es posible que un niño de tan corta edad tuviese el dinero suficiente y la mínima preocupación por la muerte o, mejor aún, si lo es que alguien haya estado en un sitio que no existió hasta mucho tiempo después, a menos que tenga poderes o sea fruto de la ciencia ficción. También podríamos preguntarnos cómo sería una cofradía que saldría en procesión sin imagen y en torno a una devoción que aún no existía en ningún lugar del Mundo.

Además, continuando con la reflexión anterior, esa Primitiva Hermandad de la Santa Cruz en Jerusalén, para serlo con ese título desde época medieval, tendría que haber viajado a Jerusalén a mediados del siglo XIV, en una época en la que en Sevilla, tanto en el Alcázar como en Omnium Sanctorum por patrocinio real, aún trabajaban para Pedro I los alarifes islámicos del reino de Granada. Por supuesto, lo habría hecho antes que el primer marqués de Tarifa, Fadrique Enríquez de Ribera en 1520, que, en ese caso, se habría equivocado al reconocer que él había traído la cruz a Sevilla, haciéndola presidir tanto su casa como el hospital que financiaba. Por lo que vemos, la posible corporación medieval no sólo habría sido la primera, se habría fundado en una sede con filiación distinta a todas las demás, y en obras y cerrada, lo que al parecer no hubiese sido un inconveniente, sino que además habría tenido super poderes nunca reconocidos en ninguna otra hermandad sevillana para hacerlo en una capilla por construir con la dotación de un particular sesenta años antes de que éste la efectuase.

Como pueden imaginar en función de lo expuesto, como ha hecho la Universidad de Sevilla manifestándose contra el anti academicismo interesado de una red social, ha llegado el momento de decir basta, de no aguantar más la falacia y las intervenciones de personas no capacitadas académicamente en el área de conocimiento con el reconocimiento del título necesario, que además lo hacen con intereses notorios y contra todo principio ético. Podrán repetir una historia falsa mil veces y podrán justificarla como quieran, lo que no pueden es aportar ni un solo documento anterior a 1564 ni adelantar las fábricas y las dotaciones de los edificios históricos.

Los cofrades radicalizados han ocultado durante dos décadas estos hechos comprobables y la distinta composición de la tinta de la coda de la Regla del año 1642, simplemente obviándolo todo y, llegado el caso, como ya vimos, negando la existencia de las dos tintas distintas en la memoria del IAPH, lo que muestra la iniquidad manifiesta de sus afirmaciones, que en ningún momento están planteadas para dilucidar un problema histórico sino para forzar una historia de ciencia ficción que a ellos les interesa por motivos de puro fanatismo. Negando

la diferencia entre las dos tintas, que puede comprobarse en una memoria que es pública y puede descargarse en repositorios académicos contrastados como el de la Universidad de la Rioja (Dialnet), que recomendamos al lector que lea con atención para que saque sus conclusiones, vuelven a falsear la realidad en beneficio de intereses propios de los que son parte manifiesta.

Sobre las afirmaciones radicalizadas de Alfredo Martínez González en su artículo, la verdad es que no aportan nada nuevo, lo único que hacen es rescatar una vieja pretensión con los mismos argumentos que ya han sido rechazados por catedráticos muy reputados en historia medieval y, sin necesidad de enfocarlos directamente, por técnicos tan solventes como los del IAPH. La posterior defensa de ese artículo por parte de otros cofrades radicalizados en una revista deportiva digital y en un boletín cofrade ha descubierto definitivamente las carencias intelectuales de todos ellos y sus intenciones retorcidas y han quedado mucho peor, pues lo han hecho con la dedicación desaforada identificada como una patología por Ricardo Moreno Castillo y con un único objetivo⁶⁰, intentar desacreditar a todo historiador que no acepte sus divagaciones interesadas, criterio con el que sólo hacen el ridículo ante la comunidad científica titulada y regida por los criterios de calidad en la investigación fijada por la Aneca, a la que por cierto no pertenecen en el área de conocimiento de Historia ni de Historia del Arte y de lo que se deduce que el intrusismo radicalizado está fuera de lugar y no aporta nada a la historiografía. Por otra parte, un boletín de cofradías no es un medio académico y no tiene la obligación de cumplir con parámetros de investigación, tampoco es un periódico, al que como diario le vale como noticia un simple testimonio de parte, pues hoy día como tal lo es por el simple hecho de enunciarlo, sea cual sea la veracidad de los contenidos.

El Boletín de las Cofradías de Sevilla, con la publicación tendenciosa que ha consentido firmada por dicho señor, en el que las medias verdades potenciadas por una carga de sentido perversa y la renuncia expresa al ejercicio intelectual, que oculta la verdadera discusión, que es la falta de documentos y de lógica que apoyen lo que enuncian, se ha desacreditado por completo, desvelando con claridad su parcialidad, anti académica, y los complejos de inferioridad tantas veces mostrados del director que lo ha permitido. Sería conveniente que las hermandades sevillanas y el Consejo de Cofradías se replanteasen si la revista, en la que, por otra parte, distintos historiadores han publicado a lo largo de los años artículos rigurosos y aun excelentes, merece estar dirigida por un señor sin la formación adecuada ni como historiador ni como periodista, incapaz de expresarse con una solvencia

60. MORENO CASTILLO, 2018: 17.

mínima y menos aún de defender en público ningún argumento. Su visto bueno a un artículo tendencioso, partidista, nada contrastado, y, lo que es peor en cuanto dice mucho de su condición personal, la omisión de un ofrecimiento a las partes para expresarse en igualdad de condiciones, lo sitúa en el nivel reprochable que exhiben hoy día algunas redes sociales y una parte de los medios de comunicación, a los que no les interesa nada contrastar los contenidos, actuando por simple interés y casi con la prepotencia de quien se cree todo un poder social. El conjunto de las cofradías de Sevilla no se merece un director así al frente de la revista que debiera representarlas a todas, no sólo a la pretensión infundada de una, y que no tendría por qué meterse en temas de investigación. Si decide hacerlo, actitud que sería loable, debería hacerlo contando con los expertos cualificados conforme a la titulación profesional debida y mediante la buena práctica del debate académico del área de conocimiento, incluido el derecho a réplica que no ofrece. Como vemos, una ética muy edificante la de este señor.

En definitiva, las falsificaciones y las ocultaciones, las medias tintas desvelando y ocultando a partes iguales y las descalificaciones intencionadas, por ignorancia o no, lo mismo es, en relación con el asunto que aquí tratamos, descalifica por completo a los que quieren mantener la historia que les gusta y conviene, los que la reescriben a costa de la real a la luz de los datos objetivos, los razonamientos lógicos y la ciencia. Eso explica su nerviosismo y que entren de lleno en la descalificación personal de investigadores cualificados que sólo hacen su trabajo con el rigor debido.

Todo lo expuesto debe llevarnos al rechazo de todo texto que no exponga el estado de la cuestión completo, como suelen hacer los intrusos en este área de conocimiento, sin ocultaciones interesadas ni descalificaciones a priori de ningún tipo, y que no ofrezca argumentos rigurosos en los que puedan fundamentar sus certezas y posibles teorías. Cuando no existe dicho estado de la cuestión de un modo riguroso suele haber una carga de sentido perversa para conducirnos allí donde se desea a priori. Tales deformaciones no le hacen ningún bien a la historia de nuestras hermandades y cofradías, todo lo contrario, las desfiguran y convierten en algo que nunca han sido y que oculta su verdadero pasado, la mayoría de las veces, por no decir siempre, mucho más grande, hermoso e importante, que la impostura fuera de lugar. Quien no conoce su historia no se conoce a sí mismo y, por lo tanto, nunca podrá establecer los verdaderos rasgos de su carácter. La deformación de la historia no proporciona más grandeza y la repetición miles de veces de grandes o pequeñas mentiras o modificaciones no las convierten en realidad; aunque muchos se la crean y otros tantos las asuman como verdaderas al leerlas en medios de gran difusión. Los tópicos introducidos y defendidos de ese modo, amparados en tal o

cual papel que nadie ha visto o sólo en deseos o intuiciones, producen falsedades interesadas que debemos rechazar con determinación y firmeza.

Dicho esto, sólo queda reconocer la grandeza histórica de la Hermandad del Silencio desde 1564, muy por encima de hermanos indignos por el daño que le hacen impostando una historia falsa o, al menos, que no pueden probar ni fundamentar como hipótesis. La práctica de un modelo de penitencia único, que es el que se ha impuesto y prevalece en la actualidad una vez descartada la práctica de sangre, la convirtió en Madre y Maestra desde el siglo XIX. Esa condición y la definición previa como la corporación prototípica del simbolismo y aun del jeroglífico barroco definieron su verdadera grandeza durante más de cuatro siglos, como vemos en la mesa en forma de ocho de su paso histórico, el único que inscribe en Sevilla a la figura no menos simbólica de Cristo como portador de la Santa Cruz en una madeja, como tal infinita, grandeza que sólo corresponde a Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Angulo Íñiguez, Diego, *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.

Archidiócesis de Sevilla, <https://www.archisevilla.org>, 2023.

Azcárate, José María, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

Bermejo y Carballo, José, *Glorias religiosas de Sevilla*, Sevilla, Imprenta y Librería del Salvador, 1882.

Dávila-Armero del Arenal, Álvaro; y Luque Teruel, Andrés, *Passio Hispalenses*, Vol. I, Sevilla, Tartesios, 2012.

D.J.M.M, *Memorias históricas del origen y grandezas de la ilustre y antigua cofradía de Jesús Nazareno, Sta. Cruz en Jerusalén y María Suma. De la Concepción situada en la Real iglesia de San Antonio Abad de Sevilla; Sevilla, Viuda de Vázquez y Compañía*, Sevilla, 1817.

Ferrer, Vicente (San), *Sermones*, 1398-1419, Editaos de la Merca, 2010.

García de la Concha Delgado, Federico, *Estudio histórico institucional de la primitiva hermandad de los nazarenos de Sevilla (Vulgo El Silencio)*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial de Sevilla, 1987.

García Fernández, Manuel, “El libro de Reglas”, Sevilla, Revista Silencio, Boletín de la Archicofradía de Jesús Nazareno, 1997.

García Fernández, Manuel (Coordinador), *Regla de la insigne cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalén (1642)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte y Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2003.

García Ayoso, Jesús Manuel: *Viaje a Tierra Santa de Fadrique Enríquez de Ribera*; Sevilla, Universidad de Sevilla, 2021.

Gaya, Ramón: *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica)*; Roma, 1975; Valencia, Pre-Textos, 1996.

González de León, Félix, *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de Sevilla*, Sevilla, 1852.

López Gutiérrez, Antonio J; y Rodríguez Mateos, Joaquín, *Los archivos de las hermandades religiosas. Manual de organización de fondos*, Sevilla, 1993.

Luque Teruel, Andrés, *Barrio de la Macarena*, Sevilla, Jirones de Azul, 2008.

Luque Teruel, Andrés: “Orígenes y evolución de la Semana Santa”, en Dávila-Armero del Arenal, Álvaro; y Luque Teruel, Andrés, *Passio Hispalenses*, Vol. I, Sevilla, Tartesios, 2012.

Martínez González, Alfredo José: “Testimonios archivísticos de la existencia de la normativa bajomedieval de la primitiva de la Hermandad de los Nazarenos de Sevilla”; Sevilla, Crónica Jurídica Hispalense, 2024.

Messeguer Fernández, J: “Las cofradías de la Vera Cruz..”, en Archivo Iberoamericano, Sevilla, 1968.

MORENO CASTILLO, Ricardo: Breve tratado sobre la estupidez humana; Madrid, Fórcola Ediciones, 2018.

Pérez del Campo, Lorenzo; Bellón Cazabán, Eulalia; Santos Navarrete, Mónica; Gutiérrez Moreno, Francisco; y Martín García, Lourdes: Intervención en patrimonio bibliográfico. *Códice iluminado (1642). Reglas de la Hermandad de Jesús Nazareno (El Silencio) de Sevilla*, Sevilla, Centro de intervención del IAPH, PH Boletín 38, 2002.

Pérez González, Silvia María, *Iglesia y sociedad en Sevilla en la Baja Edad Media; Sevilla*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Pablo de Olavide, 2001.

Sánchez Herrero, José, “El origen de las cofradías penitenciales”, Sevilla Penitente, Vol. I, Editorial Gever, 1995.

Sánchez Herrero, José, *La Semana Santa de Sevilla*, Madrid, Sílex, 2003a.

Sánchez Herrero, José, “La religiosidad sevillana de la época en la que se escribió la Regla de la Cofradía de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén (1564-1578)”, en García Fernández, Manuel (Coordinador), *Regla de la insigne cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalén (1642)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación El Monte y Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2003b.

Sanchís y Sivera, José, *Historia de San Vicente Ferrer*, Charleston, Bibliobazaar, 2009.

Zúñiga: Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla; Madrid, Imprenta Real, 1795; Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando, 1987.