

Canción de autor y plástica en la decadencia franquista: Paco Ibáñez/Dalí-Raimon/Equipo Crónica-Miró

Author's Song and Plastic in Franco's decline: Paco Ibáñez/Dalí-Raimon/ Equipo Crónica-Miró

JUAN GARZÓN GÓMEZ

trova@correo.ugr.es

Programa de Doctorado en Historia y Artes. Grupo de investigación HUM222, Universidad de Granada.

Recibido: 07/07/2016 · Revisado: 15/07/2016 · Aceptado: 01/09/2016

Resumen

En la España de las últimas décadas del franquismo, la canción de autor se convirtió en vehículo de expresión contra el sistema establecido. La voz de los trovadores del siglo XX fue herramienta de cohesión popular mediante la cual se adoptó una determinada posición ética comprometida social y políticamente. En torno a este género hubo un importante movimiento cultural al cual no fueron ajenas las artes plásticas. Este artículo es una aproximación a la relación entre las creaciones de cantautores y pintores mediante la implicación de estos últimos como ilustradores de carpetas discográficas de la época.

Palabras clave: Canción de autor; Carátulas discográficas; Relación plástica y canción; Pintores y cantautores; Diseño gráfico; Pintura contemporánea.

Identificadores: Dalí, Salvador; Equipo Crónica; Miró, Joan; Ibáñez, Paco; Raimon; Celdrán, Adolfo.

Topónimos: España.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

Spain in the last decades of Franco, the author song became a vehicle of expression against the established system. The voice of the troubadours of the twentieth century was popular tool cohesion by which it was adopted a particular social ethics and politically compromised position. Around this genre there was an important cultural movement which were not outside the arts. This article is an approach to the relationship between the creations of singerwriters and painters through the involvement of the latter as illustrators of record folders of the time.

Keywords: Songwriters; Record covers; Plastic relationship and song; Painters and singers; Graphic design; Contemporary painting.

Identifiers: Dalí, Salvador; Equipo Crónica; Miró, Joan; Ibáñez, Paco; Raimon; Celdrán, Adolfo.

Place Names: Spain.

Period: 20th Century

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GARZÓN GÓMEZ, J. (2016). Canción de autor y plástica en la decadencia franquista: Paco Ibáñez/Dalí-Raimon/Equipo Crónica-Miró. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 47: 75-94.

Introducción

En las postrimerías de la dictadura franquista, una buena parte de la sociedad española clamaba —ya se atrevía— por un cambio de dirección que procurara la libertad anhelada por la gran mayoría del pueblo. En este proceso jugó un destacado papel la manifestación poético-musical-revolucionaria que se conoció como Canción de Autor. La propuesta de los cantautores, al hacerse eco de la situación socio-política del momento, supuso una respuesta a una situación muy concreta propiciada por la implantación de la dictadura en 1936 y que a finales de los años sesenta y en la década de los setenta comenzaba ya a hacerse insostenible para un sector de la población que reclamaba derechos y libertades. Era un posicionamiento ético desde la creatividad, que hizo de esta forma de composición musical algo que trascendió más allá del mero hecho cultural, para convertirse en agente social y motor subversivo en contra del poder establecido.



1. “La estética revolucionaria”.
(Foto del autor)

Para el estudio de los fenómenos relativos a la correspondencia de las artes, puede ser de interés un hecho que se produjo con bastante asiduidad en el mencionado periodo histórico: la implicación de artistas plásticos como ilustradores de muchas de las carátulas discográficas generadas por la canción de autor. El análisis de esta confabulación entre arte y canción permitirá, en primer lugar, conocer los posibles motivos que pudieron dar lugar a ella, seguidamente, si se produjo alguna confluencia en el uso de cada uno de los lenguajes expresivos, intentando descubrir si conceptos como materia, color o composición, en pintura, tuvieron sus paralelos en las creaciones de los cantautores y, por último, observar si, tanto unos como otros, confluyeron en cuanto a temáticas y motivos iconográficos. Intentaremos así descubrir si hubo un fenómeno plástico-poético-musical que se atenía a una determinada ética, consecuencia del momento sociopolítico que se vivía en la España de los años setenta del pasado siglo XX.

La pregunta podría ser: ¿Cuál es la estética revolucionaria?, la misma que, curiosamente, versa hoy día sobre un muro en un grafiti callejero (Fig. 1). Para hallar respuestas hay que procurar primero conocer si existe algún precedente histórico, para posteriormente promover un acercamiento a algunos de los protagonistas del momento —tanto en plástica como en canción— y a sus obras.

Estado de la cuestión

El interés por investigar en el campo de la correspondencia de las artes es el motivo y génesis de este artículo, usando para ello, como herramienta principal, la estrecha colaboración que tuvo lugar entre la plástica y la canción de autor en España en las postrimerías del franquismo, ejemplarizado en dos casos concretos: los cantautores Paco Ibáñez y Raimon y sus respectivos trabajos junto a artistas plásticos de la talla de Dalí, Equipo Crónica o Joan Miró.

Conscientes de la especificidad de la cuestión y del muy escaso número de publicaciones que la abordan, se entiende necesaria la contextualización del asunto en un marco más general que pudiera servir de referencia. De este modo cabe destacar la Tesis Doctoral realizada por Pedro Ordoñez Eslava en la Universidad de Granada con el título *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, investigación en la que se abordan las confluencias de la música de los mencionados compositores con la creación plástica de los pintores Sean Scully y Pablo Palazuelo. Igualmente es interesante la investigación realizada en la Universidad de Oviedo por Ioseba E. Parra de la Horra, quien bajo el título *El arte que envuelve los surcos. Aspectos más significativos del diseño de carpetas discográficas del pop español* propone un análisis del diseño de las carpetas discográficas del pop español, con lo cual se da un paso más hacia la concreción del tema. Si bien existen publicaciones que tratan el asunto de las carpetas discográficas a nivel general como pudiera ser el trabajo de Manuel de Magalhaes *Discos españoles-portadas únicas*, o a nivel internacional la publicación de Richard Gouard, Christophe Geudin y Gregory Bricout *Vinilos. Las mejores portadas de discos de la historia*, es cierto que muy pocas son las que se centran en la relación de la plástica y el diseño con la canción de autor, de forma específica. En este campo caben destacar dos publicaciones realizadas en Santiago de Chile, *33 1/3 RPM 1968 (historia gráfica de 99 carátulas)* 1973 de Antonio Larrea, y *Rostros y rastros de un canto* de Antonio Larrea y Jorge Montealegre, quienes ya si se ocupan específicamente del diseño de las carátulas discográficas de la canción de autor. Se deduce pues el interés que puede suscitar, de forma general, la carpeta de los discos de vinilo como soporte de palabra e imagen, tanto en sus características generales como en referencia a cada uno de los estilos musicales que han hecho uso de ellas, pero introducirnos en ese campo sería excedernos del ámbito del artículo y será tema de posteriores investigaciones con carácter más exhaustivo. Por ello preferimos centrarnos en el ámbito de la canción de autor, sus posibles precedentes históricos y los casos específicos reseñados en el título.

A la búsqueda de precedentes históricos

Al hablar de precedente histórico, no se hace referencia a los estudios promovidos a lo largo del tiempo sobre las relaciones arte y música, tema sobre el que versan numerosos trabajos y análisis, así como obras propiamente dichas. Sirvan como ejemplos, de diversos momentos de la historia, la importancia que tuvieron los grabados en las ilustraciones de partituras o, a nivel más conceptual, la relación e influencia que existió entre artistas como Shömborg y Kandinsky, ambos preocupados tanto por una disciplina como por otra, así como por buscar sus relaciones y confluencias, o, igualmente, la relación que Jean Yves Bosseur¹ establece entre los trabajos de Piet Mondrian y el compositor holandés Jakob Van Domselaer. La cuestión se centra en indagar si la relación que surge en un momento determinado de la Historia de España entre pintores y cantautores es fortuita o se provoca de manera consciente. Adquiere también el estudio una dimensión diferente desde el momento en que no es la correspondencia arte-música el fin de la reflexión, sino aquella que pudiera darse entre pintura y canción de autor.

Así, en base a este concepto pintura-canción de autor, se podría hallar el primer posible precedente histórico en los llamados pliegos de cordel, de los que se servían los cantores medievales —Trovadores, Troveros y Juglares— para difundir los romances. Julio Rodríguez Puértolas, en *Romancero*, califica estos como “poemas de carácter narrativo, por lo general no muy extensos” (Rodríguez Puértolas, 1992: 5). En dicha publicación se especifica que eran piezas cantadas, o bien llevaban algún acompañamiento musical, y que, además, se desarrollaban en época de cambios propiciando cierta descomposición del sistema socio-político implantado en el momento, características todas ellas aplicables a la canción de autor de finales de los sesenta y años setenta del siglo XX.

Una segunda similitud que aparece es la funcionalidad, es decir, son piezas que tenían propósitos determinados en relación con el momento histórico que les tocó vivir. Paloma Díaz Mas, en *El romancero hispánico: riqueza y variedad, tradición e innovación*, reconoce esta utilidad social del romance en campos muy diversos como la política, la historia, el ocio, el trabajo o incluso en el ámbito familiar (Díaz Mas, 2005: 11).

Se puede notar la existencia de analogía en esta cualidad funcional de los romances con la canción de autor —cada uno dependiendo de las connotaciones propias de su tiempo— en cuanto que cumplen determinados propósitos relacionados con el funcionamiento sociopolítico y siempre subordinado al modo de vida del momento. Conocido es el compromiso político que movía a los cantautores y cantautoras en contra de la dictadura fascista, que se reflejaba continuamente tanto en las letras de las canciones como en las actitudes rebeldes de sus autores. Por tanto, ambos géneros se posicionan a favor de aquella postura política que creen, desde la ética, más oportuna y necesaria.

1 Jean Yves Bosseur, en su libro *Música y artes plásticas. Interacciones del siglo XX* propone la correspondencia entre las dimensiones armónicas y melódicas de la suite para piano *Proeven van Stijlkunst* de Van Domselaer y los ejes verticales y horizontales, habituales en la obra plástica de Piet Mondrian.

Veamos algunos casos con los que se pueda ejemplarizar esta semejanza de uso entre romance y canción.

Los romances relativos a Pedro I de Castilla son muestra de la postura adoptada contra el régimen establecido y la crítica abierta a la figura del monarca. Se incluyen los primeros versos de dicho romancero extraídos de la recopilación realizada por Isabel Cheix Martínez y publicada en Sevilla en 1898. Interesante publicación —pues es una tirada especial de cincuenta copias— a la que puede accederse a través de la digitalización del ejemplar número veintiocho, que se encuentra disponible en la red al haber sido escaneada por la biblioteca virtual de la Junta de Andalucía —estando el original depositado en la Real Academia de la Historia de Madrid con la signatura 3/7401—. “Difícilmente pudiera / ser de la historia trofeo / reinado más infelice / que el reinado de don Pedro. / En vez de nobles hazañas / traiciones, muertes y duelos; / en vez de luz negras sombras / de crímenes y adulterios” (Cheix Martínez, 1898: 1).

Esta actitud crítica para con el poder establecido y sus formas de actuación, por parte de los cantores a partir del siglo XII, es la misma que adoptaron los cantautores en el XX en los convulsos momentos en que la canción de autor se erigió en voz popular contra el dictador. Feroz fue la crítica ejercida por los trovadores antifranquistas que, desde la valentía, usaban la metáfora como arma de cohesión social y llamamiento a la movilización. En estos términos se expresaba Adolfo Celdrán en 1970:

Era de noche. / La luz se había apagado / y un gran silencio / nos cubría. / La gente / iba y venía / por la calle / sin darse cuenta / de que estaba muerta. / Pero, de pronto, / una voz creció / y se dejó escuchar / por toda la ciudad. / El silencio / se rompió en diez mil pedazos / en un grito suyo / de furia y esperanza. / La oscuridad / se tambaleó / y una luz, / al tiempo antigua y nueva, / fue surgiendo. / La calle / se iluminaba / y otras mil voces / removían / el criminal silencio. / Era de noche. / La luz se había apagado / y un gran silencio / se rompía².

Posicionamiento que llevó a algunos a tener que exiliarse fuera de las fronteras españolas y, a otros que no tomaron dicha decisión, a asumir las consecuencias de su toma de pulso al poder. En algunos casos, como por ejemplo el de Elisa Serna, incluso hasta la pena de cárcel³.

Otro parentesco que puede intuirse entre romancero y canción de autor es el motivo de su declive, pues, en ambos momentos, este se desencadena por la desaparición de la funcionalidad antes referida. En el caso de los romances está provocado por la transmutación de las circunstancias vitales, que es, en realidad, lo mismo que ocurrió con la canción de autor. Una vez terminada la dictadura y pasado el periodo de la transición a la democracia, la función del cantautor, concebido como voz del pueblo, se terminó. No había necesidad de denunciar situaciones de represión e injusticia social —o eso era

2 Letra de la canción *A la voz de un pueblo* de Adolfo Celdrán, incluida en el disco *Silencio* editado por Movieplay/Fonogram en 1970. La portada de dicho disco es el cuadro *La reina* (1967) de Juan Genovés. Acrílico sobre tela (90x90 cm) actualmente en la colección William C. Janssen en Sun Valley (Idaho).

3 Es de gran interés la consulta del relato de los hechos acontecidos en este sentido en el libro *Crónica Cantada de los silencios rotos* de Fernando González Lucini.

lo que interesaba hacer creer— y los mismos que apoyaron el enorme desarrollo del género, hicieron que este cayera en el más absoluto ostracismo.

Más allá de los paralelismos formales mencionados en cuanto a funcionalidad, concepto, posicionamiento político o declive, es muy destacable el precedente que el romancero podría establecer en cuanto a la relación pintura-canción. Si bien en los siglos de apogeo del romance dicha relación se desarrollaría más con el grabado que con la pintura, puede ser un antecedente de la confluencia de la plástica con la palabra hecha música. Cabría pensar que una base de establecimiento de estas afinidades estaría en el formato en que se presentaban los conocidos como romances en pliegos de cordel pudiendo ser este el precedente buscado. Aunque se tiene constancia de romances manuscritos⁴, era la oralidad el medio de transmisión más común de estas composiciones. Fue con el nacimiento de la imprenta en el siglo XVI, cuando el romance escrito comenzó a difundirse por todo el territorio, generalizándose en el entorno urbano en un formato conocido como pliego suelto.

El pliego suelto es un impreso de pocas páginas (normalmente, ocho o dieciséis), que resulta de doblar en forma de cuadernillo una hoja de papel de las que se usaban en la imprenta. Normalmente los pliegos se vendían sin encuadernar e incluso intonsos (con las hojas sin cortar), a veces en las propias imprentas o en librerías, pero más frecuentemente por medio de vendedores ambulantes que solían exponerlos colgados de una cuerda, como en un tendal de ropa (por esos se llaman también a veces pliegos de cordel) (Díaz Mas, 2005: 15).

Estos pliegos sueltos o pliegos de cordel solían estar ilustrados por grabados en la cabecera que, si bien eran motivos que solían repetirse, estaban colocados en la medida de lo posible haciendo referencia al texto que acompañaban. Es ahí donde podría encontrarse cierta semejanza conceptual con el modo de ilustrar muchas de las carátulas discográficas de la canción de autor en el periodo objeto de este estudio, y, por tanto, la posibilidad de hallar en estos grabados un precedente histórico de dicha corriente.

El formato de pliegos sueltos se extendió a lo largo del tiempo, hecho que comprobable consultando el estudio que Manuel Alvar realizó en 1974 (Fig.2) sobre la colección existente en el Archivo Municipal de Málaga, que, si bien tiene carácter facticio, posee gran valor documental como fuente de información histórica. Bajo el título *Romances en Pliegos de Cordel. Siglo XVIII* analiza la mencionada colección que fue encuadernada en el siglo XIX recogiendo un total de 263 textos de temática diversa estructurados en doce partes: *romancero antiguo, pervivencia del teatro clásico, romances religiosos, romances históricos, romances novelescos y de aventuras, romances de cautivos, romances de valientes y bandoleros, historias domésticas y sucesos locales, romances de crímenes, sátiras, burlas y parodias, romances amorosos y, por último, romances líricos.*

4 Según informa Paloma Díaz Mas el testimonio más antiguo data de 1421; manuscrito de Jaume d' Olesa, estudiante de derecho, que recogió el romance llamado *La dama y el Pastor*. Los dos siguientes conocidos de más antigüedad son *El arzobispo de Zaragoza y Alfonso V* y *la conquista de Nápoles*, de 1429 y 1448 respectivamente. Ambos encontrados por la historiadora Encarnación Marín en sendos documentos notariales del Archivo de Protocolos zaragozano.



2. “Pliegos sueltos”.
(Foto del autor)

Cada una de estas partes contiene tantos pliegos sueltos como romances la conforman, estando cada uno de ellos —en el propio libro de Manuel Alvar— intonso, respetando el formato en que se presentaban en las imprentas. Asimismo, además de las ilustraciones que aparecen tanto al comienzo de cada romance como al de cada una de las partes en que puedan dividirse, los doce grandes núcleos temáticos antes descritos están encabezados por sendos grabados. Estas imágenes son la primera aproximación al romance en un intento de realizar una rápida y somera descripción del mismo. Reproducen, en la mayoría de los casos —con más acierto una vez que otras—, lo que nos narra, aportando en un golpe de vista una idea general de la temática (Fig. 3). Unas veces son más directas, vislumbrándose claramente la relación imagen-texto, otras, aunque pueden encontrarse ciertos rasgos comunes entre narrativa visual y escrita, dicha relación no es tan evidente, y en otras podría decirse que es absolutamente inexistente. Esto hace pensar en la ausencia de una tipología conceptual canonizada en cuanto a la ilustración de estas cabeceras y que el criterio dependía del gusto propio de cada autor. Es decir, no se puede concluir indicando que había una intencionalidad clara y manifiesta de relacionar texto e imagen, pero sí que hay casos en los que se da este vínculo y que en ellos podría estar uno de los motivos que inducen a valorar la posibilidad de considerarlos precedente plástico-poético-musical de la relación entre pintura y canción de autor que se dio en un segmento de la primera generación de cantautores españoles del siglo XX.



3. “Conde de Alarcos”. (Foto del autor)

Un segundo precedente histórico tal vez se hallaría en los llamados pliegos de aleluyas, que se desarrollan a partir del siglo XVII. Cada uno de estos pliegos contiene cuarenta y ocho viñetas, dispuestas en ocho filas y seis columnas, que, mediante texto e imagen, narran hechos, biografías, acontecimientos o juegos infantiles. Herederas de los pliegos de cordel ya vistos, se sitúa su origen en Cataluña y en Castilla, donde adquieren diferentes nombres. En el primer caso se conocen como Auques, pues tenían su génesis en el juego conocido como Auca —similar al juego de la Oca—, y de ahí su relación con actividades infantiles. Por su parte, en Castilla, llevaban impresa la palabra aleluya y se usaban recortando las viñetas que componían el pliego, las cuales se echaba al paso de las procesiones en la calle o a los fieles que asistían al oficio del Sábado Santo. Esta costumbre recaló tanto en el ámbito popular, que pronto las aleluyas se convirtieron en un medio de comunicación muy extendido ampliando su temática a campos muy diversos, siempre con afán lúdico a la par que instructivo y pedagógico.

Existirían así cuatro puntos de conexión a partir de los cuales sería factible tener en cuenta esta manifestación como posible precedente de la canción de autor y su relación con la plástica.

En primer lugar, es destacable el hecho de la complementariedad y la unidad formal que texto e imagen adquieren, estableciendo un vínculo indisoluble. Esta misma situación es la que se da entre lenguaje visual y lenguaje poético-musical en muchas de las

publicaciones de canción de autor ilustradas por pintores en los años finales del franquismo. Ambas formas confluyen creando obras que no tienen por separado un ámbito plástico y otro músico-vocal, sino que conforman un todo unificado singular.

En segundo término, ambas corrientes abordan temáticas —tanto pictóricas como poético-musicales— que se refieren a lo cotidiano, a lo propio del entorno del momento en que nacen y se desarrollan. La cuestión no es que coincidan específicamente en los temas tratados —que en ciertas ocasiones si ocurre— sino que, en ambos casos, estos se derivan de las vivencias socioculturales que conforman el devenir de un colectivo humano espacio-temporal determinado.

Como tercera cuestión, el uso de esa temática cotidiana se hace con un carácter que, en el caso de las aleluyas poseía una importante connotación didáctica y educativa, y que igualmente se le podría aplicar a la canción de autor desde el momento en que esta nace con la intención, digamos pedagógica, de concienciar a un pueblo en la búsqueda de un nuevo sistema de convivencia más libre y abierto.

Cuarto y último punto es el interés editorial, hecho que se da en ambos momentos coadyuvando de forma decisiva al conocimiento generalizado de estos géneros. Ambas manifestaciones abren nuevos mercados con una demanda creciente que se hace necesario atender. Los profesionales de la difusión, atentos a ello, proporcionan el medio necesario para esta “democratización del arte” promoviendo una repercusión generalizada en todos los círculos sociales, tanto en aquellos que las admiten como en los que las denuestan.

Se podría continuar indagando en la búsqueda de precedentes históricos de la relación que se dio entre pintura y canción de autor en las décadas finales del franquismo, y, muy probablemente, hallar otros ejemplos que permitirían ir definiendo una ruta plástico-musical que llevara hasta el nacimiento del fenómeno estudiado. Pero, por otra parte, bajo la lógica limitación impuesta por un artículo de las características del presente, es admisible que estas dos propuestas puedan ser suficientes para ilustrar la existencia de esa vía de expresión a lo largo del tiempo. Por ello se abre una interesante línea de análisis que podría ser motivo de futuras investigaciones contemplando asuntos como, por ejemplo, la posible relación —o no— de esta tipología conocida como aleluya con la serie de obras del mismo nombre de Luis Eduardo Aute, canciones —sobre todo *Aleluya n.º 1*— que llegaron a tener una gran relevancia, siendo interpretadas tanto por su propio autor como por otros artistas tales como Massiel o Cherry Navarro, todos ellos destacados referentes de la época.

La crónica social de un tiempo vista y oída

España, década de los sesenta. Una interesante manifestación cultural amparada por el creciente desarrollo que está teniendo la canción de autor —desde una permisividad vigilada y debido a las ansias de cambio que empiezan a despertarse en el pueblo—,

comienza a surgir: la colaboración de pintores y cantautores en la edición de trabajos discográficos.

Se trata pues de aproximarse a los posibles motivos que facilitaron el acercamiento de la plástica y la canción, usando para su análisis las primeras colaboraciones plástico-poético-musicales que propiciaron dos cantautores que fueron decisivos en el surgimiento del género en España: Paco Ibáñez y Raimon. Para ello se hace necesaria la búsqueda de pautas que pudieran haber ocasionado esa sinergia, esa confluencia formal, temática y conceptual así como las posibilidades y casuísticas en cuanto a la correspondencia de motivos, conceptos y lenguajes expresivos.

Se abren pues varias vías de interacción. En primer lugar podría darse el hecho de que los cantautores se sintieran en un plano inferior a los poetas, secularmente mucho mejor considerados. Esta supremacía de la poesía sobre la composición de letras de canciones bien podría explicar, por una parte, la recurrencia de muchos cantautores a la musicalización de poemas —actividad desde un principio muy bien considerada por el género— y, por otra, justificaría que la participación de pintores como ilustradores de carátulas discográficas se produjera, a requerimiento de los cantautores, como forma de engrandecer la obra final. Otra contingencia a contemplar sería el surgimiento de una necesidad común de establecer puntos de encuentro para expresar, de forma conjunta, ideas, conceptos y sentimientos nacidos a partir de vivencias colectivas. Un tercer caso podría darse por la existencia de caminos paralelos que, en un momento dado, confluyeran dando respuestas concurrentes a determinadas situaciones sociopolíticas. Por último, cabría también la eventualidad de que partiera del artista plástico el requerimiento para colaborar, hecho que, de darse —pintores de prestigio que reclamaran su participación en las ediciones de los cantautores—, vendría a confirmar la relevancia que el género estaba tomando.

Cada caso sería susceptible de estudio individualizado, analizando las circunstancias particulares y sus posibles causas y consecuencias, y cada una de estas hipótesis abiertas daría lugar a conclusiones específicas. Los ejemplos que se plantean a continuación son los suficientemente relevantes —tanto por sus protagonistas como por sus contenidos y significantes— para intentar enmarcar la cuestión. Tanto la relación establecida entre Paco Ibáñez y Dalí —bajo la mirada cómplice en el tiempo de Federico García Lorca— como las propuestas conjuntas de Raimon con el Equipo Crónica, así como con Joan Miró, constituyen apasionantes herramientas de trabajo con las que plantear el desarrollo de los supuestos anteriormente enunciados.

Paco Ibáñez/Salvador Dalí

Paco Ibáñez y Salvador Dalí colaboraron en el disco editado en 1964 bajo el título de *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. Uno de los poemas que el cantautor musicalizó para la ocasión fue *La canción del jinete* de Federico García Lorca. Dalí ilustró (Fig. 4) dicha pieza, trabajo que el propio pintor definió con las siguientes palabras:



4. “La canción del jinete”. Imagen extraída de la contraportada del disco de Paco Ibáñez *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*, ilustrado por Salvador Dalí.

Me ha tocado a mí el gran honor de esbozar una imagen de ésta “canción del jinete”, y puede decirse que lo he hecho con una sola mancha de tinta, una especie de salpicadura... Por lo demás Federico García Lorca fue el primero que dijo en una de sus poesías que todo lo que Dios puede desplegar, en cuanto a magnificencia y sublimidad, es siempre, asimismo como una especie de salpicadura, como manchones imprevistos⁵.

En el ángulo superior izquierdo de la contraportada de este disco reza la siguiente frase: «la Canción del Jinete vista y pintada por Salvador Dalí». Frase muy elocuente que da muestra de que una canción no sólo puede ser cantada y escuchada, sino también vista y pintada.

Además de la importancia que posee esta colaboración entre Paco Ibáñez y Salvador Dalí como una de las pioneras⁶ de la corriente desarrollada entre cantautores y pintores, destaca también por el hecho de estar enfocada a una determinada canción. Federico García Lorca se erige en nexo de unión entre Ibáñez y Dalí; puente poético que pone en comunicación música, voz, imagen, visualidad y gesto. El pintor usa la palabra del poeta a modo de pincel, suelto y libre al igual que lo era el espíritu de Lorca. Manchas de tinta que, como el propio Dalí indica, se convierten en sangre con la que plástica, acordes y palabras firman un pacto indisoluble⁷.

5 Palabras grabadas por Salvador Dalí en una de las sesiones de grabación del disco de Paco Ibáñez titulado *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*. Dicho texto aparece en la carpeta de dicho LP, como parte del diseño interior de la misma. Realizada en formato dípico, esta referencia se encuentra en su parte superior izquierda sobre una fotografía del pintor.

6 Junto con las colaboraciones realizadas en 1963 entre Chicho Sánchez Ferlosio y José Ortega en *Canciones de la resistencia española*, así como la de Imanol con Agustín Ibarrola en *Herriakez du barkatuko*.

7 En el folleto de presentación de la exposición *Arte y Canción* que se realizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1998, se recogen declaraciones de Salvador Dalí en las que compara la tinta con la que realiza la obra, con salpicaduras de la sangre de Lorca y la suya propia.

En la luna negra / de los bandoleros / cantan las espuelas. / Caballito negro / ¿dónde llevas tu jinete muerto? / Las duras espuelas / del bandido inmóvil / que perdió las riendas. / Caballito frío / ¡Qué perfume de flor de cuchillo! / En la luna negra / sangraba el costado / de Sierra Morena. / Caballito negro / ¿dónde llevas tu jinete muerto?⁸.

Se produce una sucesión perfectamente acompañada mediante la cual la música asume el mensaje del poema, lo hace canción y esta es posteriormente asimilada, con gran coherencia, por la imagen.

Tanto la melodía creada por Ibáñez como las transiciones instrumentales, recogen el espíritu lorquiano consiguiendo, por una parte, una perfecta sincronización temática y, por otra, un nivel descriptivo de tal magnitud que podría llevar a calificar el trabajo del cantautor como de programático. Si a ello se añade el énfasis rítmico con que la música incide en el propio tempo que ya de por sí posee el poema, el ambiente sublime, que en muchos momentos respira el poema, se ve aún más enfatizado.

Así, palabra y música se funden creando un nuevo estadio en el que ya no existen uno u otra por separado; es una obra que, en sí misma, tiene autonomía, expresión y vida propias. Ese alma naciente es la que Dalí refleja en su pintura: Lorca y su sangre como epicentro sobre el que gira todo un universo que se va expandiendo en formas entre las que cabalga un jinete que, inquietante y al mismo tiempo delicado, se posa sobre las letras del apellido, resaltando, aún más si cabe, el significante expresivo de la palabra. Los puntos salpicados, a modo de estrellas negras clavadas en un firmamento blanco, conforman un entramado que, como si de humor vítreo se tratara, coadyuva a la recepción nítida de la imagen. Pequeñas partículas suspendidas propiciando la ebullición de un movimiento centrífugo que gira, incesante, tras el estallido atronador de notas y versos.

Mientras que Paco Ibáñez prepara el advenimiento de cada estrofa con una explosión rítmica que recuerda el galopar siniestro del jinete lorquiano, perdiendo las riendas y la vida, igualmente Dalí, usa la tinta china —negro sobre blanco— en un alarde de dramatismo conceptual, otorgando textura al grito, a la luna negra, al perfume de flor de cuchillo y al costado sangrante de Sierra Morena. Texto, música e imagen respiran juntos el mismo aire; dan a luz, de la mano, a un cosmos finito, sin fronteras internas, en el que cada forma de expresión encuentra en las otras el propio yo.

El texto, más allá del posible aspecto narrativo que pudiera tener en cuanto a que, formalmente, cuenta la historia de un bandolero que muere a la grupa de su caballo, encierra un importante significado social. A través de esta figura plantea un acercamiento a la frustración de las vidas marginales que, con un futuro incierto, se ven abocadas a al fracaso y la muerte. Ese aspecto social es, muy probablemente, el que le interesa recoger a Paco Ibáñez, en quien se vislumbra el establecimiento de un paralelismo entre la descripción del poeta y la situación que se vivía en el país en el momento en que él mu-

8 Fragmento del poema *La canción del jinete* de Federico García Lorca musicalizado por Paco Ibáñez en el LP *Poemas de Federico García Lorca y Luis de Góngora*, grabado en París en 1964 y editado en España por la discográfica Polydor en 1967.

sicaliza el poema. El caballo negro —la dictadura— que lleva sobre sí a su jinete muerto —la libertad—, mientras la sierra —el pueblo— sangra. El uso de la poesía de Lorca para transmitir un mensaje propio, con la complicidad de la obra plástica, situaría esta colaboración nadando entre dos de las cuatro hipótesis anteriormente establecidas. En primer lugar el reconocimiento por parte del cantautor de la valía del trabajo del poeta que, después de treinta y siete años de su publicación, sigue de actualidad dando respuestas a situaciones de su momento presente, y, en segundo lugar, el establecimiento de un punto de partida común entre compositor y pintor —la obra de Lorca— para expresar, alzando una misma voz, la experiencia colectiva del dolor.

Raimon/Equipo Crónica (1968)

Los años sesenta contemplaron la forma de una identidad subcultural (particularmente potente en las universidades) en torno a elementos simbólicos innovadores, como unos nuevos gustos musicales y plásticos, nuevas lecturas, nuevos temas de conversación, nuevos hábitos, nuevas maneras de vestir y, muy especialmente, unas nuevas relaciones entre los sexos. Este proceso no hizo sino ensanchar el abismo generacional que separaba a los jóvenes de unos adultos que en España se habían adaptado a la normalidad franquista; mientras estrechaba los vínculos entre los activistas universitarios y su audiencia. Por más que la propaganda oficial intentase caricaturizar sus elementos estéticos, éstos no estaban en absoluto vacíos de contenido, sino que tenían para sus creadores y usuarios una decidida connotación afirmativa, que en algunos casos acabaría dotándose, incluso, de un contenido expresamente político (Rodríguez Tejada, 2009: 434).

Interesante texto que ofrece una serie de parámetros importantes para comprender la situación artístico-social, que se estaba produciendo en la España de los años sesenta. Una nueva cultura, en torno a principios ideológicos, estéticos e incluso antropológicos diferentes a los establecidos tras la Guerra Civil, comenzaba a nacer en el país. Gran importancia tuvieron los diferentes colectivos organizados por todo el territorio en cuanto al desarrollo de la canción de autor. Cabe citar por ejemplo la *Nova Cançó* en Cataluña, *Ez dok amairu* en el País Vasco, *Voces ceibes* en Galicia o *Manifiesto canción del sur* en Andalucía, como paradigmas de agrupaciones de cantautores que se unieron en un frente ético-artístico común, entre cuyos objetivos se encontraba el posicionamiento, desde la creatividad e incluso la militancia —en unos casos de facto y en otros ideológica— contra el poder establecido. Pues bien, este fenómeno asociacionista fue igualmente activo en el campo de las artes plásticas, apareciendo grupos de artistas por todas las regiones españolas. Las tendencias artísticas de todos estos grupos fueron muy diversas: naturalismo, postimpresionismo, surrealismo, abstracción e informalismo, pintura de acción, pop art, nueva figuración contraria al informalismo, etc., e incluso existieron grupos con tendencias heterogéneas dentro de su propio seno. Se han publicado destacados trabajos monográficos sobre la cuestión, como por ejemplo el realizado por Julia Barroso Villar, *Grupos de pintura y grabado en España 1939-1969*, editado por el Departamento de

Arte de la Universidad de Oviedo, en 1979, donde se hace un estudio exhaustivo de este fenómeno. Es importante recalcar que la mayoría de estos grupos, más allá de su tendencia estética, evidencian, al igual que lo hacían los colectivos de cantautores, que su existencia es reflejo de la realidad social y artística del momento. A través de la elaboración y presentación de manifiestos, dejaban patente sus actitudes y posturas frente al arte y la vida. Especialmente interesante para la temática de este artículo es el hecho de que muchas de estas agrupaciones de artistas nacían con un afán multidisciplinar, tal como se puede ver en uno de los puntos que concretó el manifiesto del grupo El Paso⁹:

Escritores, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va dirigida especialmente nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plástica superada (Barroso Villar, 1979: 78).

Uno de estos grupos fue el Equipo Crónica, constituido en Valencia en octubre de 1964. En un principio estuvo integrado por Manuel Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo, si bien este último pronto se desligó. Constituyeron, junto con otros colectivos¹⁰ y algunas individualidades¹¹, la corriente artística conocida como Realismo Social o Crónica de la Realidad que, mirándose en el Realismo francés del siglo XIX, una fuerte oposición al Informalismo y al Expresionismo Abstracto de postguerra, y muy apegados al nacimiento y desarrollo del Pop Art, quieren erigirse en la crónica visual de su tiempo. Al igual que los cantautores quisieron ser la voz del pueblo, este Realismo Social pretendía ser la imagen a través de la cual tomar conciencia de la situación histórica y política en la que estaba inmerso.

Esta nueva orientación del arte, que contrastaba ampliamente con el subjetivismo y ambigüedad hermenéutica del Informalismo inmediatamente anterior, aparecía como consecuencia de una conciencia aguda del papel ético y crítico que el arte debía asumir. Además, no es un fenómeno aislado que se dé en el seno de la pintura exclusivamente.

La década de los sesenta, y parte de los setenta, registran un movimiento social amplio de oposición a un modelo de sociedad que había venido operando desde el final de la Guerra Civil española. Las ramificaciones son varias, pero todas participan del mismo espíritu de repulsa y ansias de cambios. Al respecto podemos citar los propios movimientos estudiantiles universitarios de la época, una literatura de signo social o la labor realizada por algunos cantautores como Raimon en Valencia, Serrat o Llach en Cataluña (Patuel, 2001: 365).

9 Colectivo de artistas fundado en Madrid en 1957 con el objetivo de poner en valor el arte contemporáneo español desde posiciones éticas, morales y sociales. Destacados nombres que integraron el grupo fueron: Rafael Canogar, Manolo Millares, Antonio Saura, Martín Chirino, Manuel Rivera, Cirlot, Juana Francés, entre otros. El Paso estuvo activo hasta 1960, año de su disolución.

10 Estampa Popular y Equipo Realidad.

11 Juan Genovés, Rafael Canogar y Eduardo Arroyo.

De esa necesidad colectiva de sentir el arte no sólo como medio de expresión sino también de concienciación, nace esta colaboración entre Raimon y el Equipo Crónica.

Pintura y canción se unen en esta edición (Fig. 5) para lanzar un mensaje de compromiso social. Un posicionamiento que conlleva la denuncia de las instituciones establecidas en el poder y su forma de actuación al mismo tiempo que se reivindica la necesidad de visualizar problemáticas con las que un gran sector de la población ha estado acostumbrado a convivir, y a las que, en muchos casos, no ha habido más remedio que adaptarse.



5. “No”. Imagen extraída de la portada del disco de Raimon *Cançó de la mare / Diguem no*, ilustrado por el Equipo Crónica.

A través de elementos iconográficos muy definidos e impactantes, tanto visual como literariamente, plástica y canción comparten una narrativa directa y elocuente, que, dotada de cierta vehemencia, no dejan en absoluto impasible al observador y escuchante, probablemente incluso a quien ideológica o estéticamente estuviera en desacuerdo.

AHIR (Diguem no)

Ara que som junts / diré el que tu i jo sabem / i que sovint oblidem. / Hem vist la por / ser llei per a tots. / Hem vist la sang / -que sols fa sang- / ser llei del món. / No, / jo dic no, / diguem no. / Nosaltres no son d'eixe món. / Hem vist la fam / serpa per a molts. / Hem vist que han fet callar / a molts homes / plens de raó¹².

AYER (Digamos no)

Ahora que estamos juntos / diré lo que tú y yo sabemos / y a menudo olvidamos. / Hemos visto el miedo / hecho ley para todos, / hemos visto la sangre / -que sólo hace sangre- /

¹² Letra de la canción *Diguem no* del cantautor Raimon, incluida en el single editado en Barcelona por Discophon en 1968.

hecha ley del mundo. / No, / yo digo no, / digamos no. / Nosotros no somos de este mundo. / Hemos visto el hambre / ser pan para muchos. / Cómo han hecho callar / a muchos hombres / llenos de razón¹³.

La aportación del Equipo Crónica se enmarca en la línea iconográfica habitual del Realismo Social, constatando las marcadas diferencias de la sociedad del momento. Destaca el uso de ciertas imágenes representando los estereotipos existentes en la España de finales de los sesenta y definiendo la relación entre estos. Roles muy determinados que se exhibían caricaturizando figuras de determinados personajes. Así, estaban representados, por una parte, el poder político que, desde una posición privilegiada, observan el devenir de los tiempos, sonrientes, cómodos y seguros de su estatus. Esta figuración podría ser interpretada como crítica a un modelo político estancado y sin ánimo alguno de evolución. Sobre ellos, en pie —la disposición es muy significativa—, el ejército formando una barrera compacta que, incluso en el color grisáceo de sus uniformes, recuerda al estado policial instaurado en el momento. Tras estos, asoma tímidamente la imagen del capitalismo —representada por el logotipo de Coca-Cola—, imponiendo una sociedad de consumo protegida por dichos estamentos, pero que no está al alcance de todos.

A la derecha dos figuras, una femenina y otra masculina, que podrían ser reflejo de los diferentes papeles de mujer y hombre en la sociedad. Ella transmite la sensación de ser casi un objeto al que mostrar, aparente y bien presentado, pero que no va más allá de una simple fachada ornamental. Separada de la dinamización social en la que el hombre era quien marcaba las pautas a seguir, tal y como demuestra su figuración. Representado en actitud activa, uniformado y tras lo que parece ser un atril, transmite la idea de estar inserto en ese devenir político-social, en el que la mujer es elemento pasivo que debe conformarse con contemplar desde un segundo plano. Su mirada se dirige al hombre, mientras este mira al frente.

Todo este grupo, llamativo y sorprendente, se ve dirigido por un personaje cuya presencia reclama la atención. A la izquierda, una clara alusión al retrato ecuestre de Felipe III realizado por Velázquez¹⁴, como requiriendo a la sociedad del momento una mirada retrospectiva. Del uso de estas iconografías y su motivación nos informa Pascual Patuel en su artículo sobre el arte y el compromiso social en España en el pasado siglo:

El poder político y sus instrumentos de represión fue uno de los temas que más interesó al Realismo Social de estos años. En buena medida era la piedra angular que mantenía todo el edificio y sustentaba los demás aspectos de la vida social que de manera más concreta eran objeto de críticas. Las alusiones a la monarquía absoluta de siglo XVII con la figura del Conde Duque de Olivares ofrecían una forma velada, pero de fácil lectura, para referirse a la situación política del momento (Patuel, 2001: 370).

13 Versión de Gabriel Celaya de la canción anteriormente citada de Raimon.

14 Óleo sobre lienzo (300 cm x 212 cm) que representa al monarca en actitud de poder y majestad, y que fue realizado para el Palacio del Buen Retiro entre 1634 y 1635. En su realización, el maestro fue ayudado por integrantes de su taller. En 1819 pasó a formar parte del inventario del Museo del Prado, donde se halla en la actualidad.

Para terminar este repaso por la iconografía con que el Equipo Crónica ilustró este disco sencillo de Raimon, hay que notar que llama poderosamente la atención la imagen de un electrodoméstico situado en el plano central de la obra. Ubicado justamente detrás de la figura ecuestre, contrarresta el poder ideológico de esta y la separa bruscamente del resto de personajes. Podría interpretarse como un llamamiento a los integrantes de la sociedad actual a hacer caso omiso al espíritu involucionista que envolvía a ciertos estamentos dirigentes. Un posicionamiento en el aquí y el ahora y en la necesidad de abrirse a los nuevos tiempos.

A todas estas ideas —tipologías sociales que para los movimientos artísticos más progresistas del momento eran rancias y estancadas—, son a las que Raimon dice NO en su canción. Retratos de una sociedad que, muy bien reflejada por el Equipo Crónica, es rechazada por el cantautor quien, inicialmente, dice NO en primera persona para, una vez posicionado reclamar al resto de la sociedad que se unan a él en ese grito que demanda nuevas vías de convivencia.

¿En cuál de las cuatro hipótesis lanzadas sobre la relación arte-canción podría enmarcarse este trabajo? Tanto Equipo Crónica como Raimon parten de premisas que podrían considerarse comunes: críticas al poder establecido, interés por reflejar en sus creaciones el estado social, político y económico de la época, el uso de imágenes muy concretas —la oposición a la ley impuesta por el poder establecido es representada tanto visual como literariamente—, en definitiva posicionamiento y compromiso que les llevaba a hacer del arte una herramienta en favor del proceso de evolución que estaba comenzando a experimentar la sociedad española. Todo ello hace que esta relación pueda ajustarse al supuesto definido como la necesidad común de establecer puntos de encuentro para expresar, de forma conjunta, ideas, conceptos y sentimientos nacidos a partir de vivencias colectivas.

Además del Equipo Crónica, Raimon realizó colaboraciones con otros artistas plásticos entre los que cabe destacar a Joan Miró. Es interesante traer a colación una de las colaboraciones que surgieron entre cantautor y pintor pues, aun sin entrar en su análisis pormenorizado, sirve como muestra de la existencia de casos en los que fueron los artistas plásticos los que propiciaron ese encuentro entre pintura y canción.

Por los años sesenta Raimon colaboraba con una columna semanal en la barcelonesa revista Destino. En el número 1405 de dicha revista, publicado el 11 de julio de 1964, el cantautor dedicó la reseña a relatar cómo conoció a Joan Miró:

Alberto Oliveras, buen conocedor de París, me habló del Restauran Barcelona, dijo que era una visita casi obligada. La noche del sábado fuimos a tomar café. «L'Espagne a París. Restaurant Barcelona, maison fondée en 1928: 9. Rue Geoffroy-Marie. Pendant le dinerchants et danses regionales d'Espagne». Más o menos este es el texto de la tarjeta que el propietario, señor Félix Ferrer, entrega al cliente nuevo de forma casi confidencial y como si otorgara un privilegio. Félix Ferrer es un hombre de unos cincuenta y tantos años, pequeño, amable, cuidadoso, de refinados y comedidos gestos, pendiente del menor detalle, siempre atento al menor deseo del diente. Por su conversación parecía estar al corriente de todo lo que ocurre

en nuestro país. De aire un tanto melancólico y soñador de futuros. Félix Ferrer nos hizo esperar hasta que terminara la sesión de chants et danses regionales d'Espagne. Nos habló de sus clientes, de los cuales se muestra orgulloso, y nos señaló que esa misma noche entre los comensales se encontraba Joan Miró y su esposa. Miró, un poco ausente, con su esposa y un matrimonio francés, amigos, estaba situado a la derecha, sin prestar demasiada atención a los chants et danses regionales d'Espagne. Los demás comensales seguían con atención el show e incluso tomaban parte en él ya fuera cantando o bailando. Dos valencianos entrados en edad formaban la parte musical: una guitarra y una bandurria. Muy bien acoplados, ¡llevan tantos años tocando juntos y tocando lo mismo...! Félix Ferrer nos presentó a Joan Miró y a su esposa. Miró nos dijo que estaba contento de conocernos y en su boca las palabras perdían el tono de fórmula de urbanidad acostumbrado. Charlamos unos momentos y canté unas canciones. Tras las canciones reanudamos nuestra charla. Me dijo que tenía esperanza en las generaciones que van incorporándose a la vida del país, me habló de su antiguo pesimismo hoy un tanto mitigado. Me preguntó por Joan Fuster, al cual no conoce personalmente. (Si mal no recuerdo es Fuster quien dice en «JudicisFinals»: «Si l'Esperit Sant pintés ho faria com Joan Miró.») Ya en la calle, continuaba nuestra charla. Su mujer nos daba prisas: «Que fa fred, Joan. Vine de seguida.» Hacía frío en París a pesar de estar en el mes de julio. Todavía me dijo que le parecía muy interesante el movimiento de la Nova cançó catalana y la labor que con ella se está realizando. Se fue en el coche de su amigo, «un petit editeur de libres d'un gran artiste» (Como él mismo se presentó.) Quedamos en que nos volveríamos a ver. Yo me quedé pensando en la cara de niño de Joan Miró; uno no sabe cómo tratarlo, si como un hermano pequeño o como un padre, con sus cabellos blancos y sus finas manos de gran artista (Pelegero Sanchís, 1964: 55).

Martí Rom, en la página web del Centro Miró de Mont-roig del Camp, relata como en conversación con el propio Raimon, este le descubre como en aquel primer encuentro con Miró en París, este le propuso trabajar juntos: “Raimon añade que “al salir del restaurant nos dimos las direcciones respectivas y que Miró le comentó que le gustaría hacer alguna cosa juntos. Yo estaba entusiasmado. Al cabo de poco tiempo de volver a Xàtiva, recibí en casa una litografía suya firmada y dedicada”¹⁵.

Esta litografía es la que sirvió como portada al disco *Cançons de la Roda del temps* (Fig.6), que Raimon editó con poemas de Salvador Espriu, tal y como él mismo cuenta en la entrevista concedida al diario El País el 15 de enero de 2006: “...me envió una litografía a Xàtiva; sirvió para la portada de un disco que yo había hecho con poemas de Espriu y que Edigsa guardó durante un año porque los consideraba elitistas”¹⁶.

Estos hechos, relatados por el propio Raimon, corroboran una de las hipótesis planteadas —pintor de prestigio que propone la colaboración al cantautor—, dejando vislumbrar la importancia que el movimiento de canción de autor estaba tomando en España en los años sesenta.

15 Se puede consultar el texto completo de Martí Rom en la web del Centro Miró, disponible en el siguiente enlace: <http://www.centremiro.com/planes/textRaimon.php?idioma=es-es>

16 Declaraciones de Raimon en la entrevista concedida al diario El País y publicada con fecha 15 de enero de 2006. Disponible en : http://elpais.com/diario/2006/01/15/eps/1137310007_850215.html



6 “Cançons de la roda del temps”. Imagen extraída de la portada del disco de Raimon del mismo título, ilustrado por Joan Miró.

Así pues, en base a estos ejemplos, se pueden verificar la diversidad de formas mediante las cuales canción y artes plásticas entraron en contacto. En el fondo de cada casuística, independientemente de cual fuera la vía adoptada, subyace una cuestión compartida, que presenta dos aspectos: por una parte, la necesidad de manifestar un posicionamiento favorable a la consecución de un nuevo modelo social y, por otra, la exigencia propia de comunicar públicamente dicha postura, lo que suponía asumir un claro compromiso socio-político, así como las posibles consecuencias que esta actitud pudiera conllevar. Esta podría ser por tanto esa “estética revolucionaria” que, al principio del artículo propiciaba aquella pregunta escrita en un grafiti callejero. Una estética

que, al fin y al cabo, es el resultado de una determinada ética conceptual; una estética reflexiva, comunicativa y directa que, usando, la palabra y la plástica, llegó fácilmente a todos aquellos que, ávidos de cambios, se vieron reflejados en quienes fueron capaces de poner voz e imagen a su vida.

Referencias bibliográficas

- Barroso Villar, J. (1979). *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo.
- Cheix Martínez, I. (1898). *Romancero de Don Pedro I de Castilla*. Sevilla: E. Rasco.
- Díaz Mas, P. (2005). *El Romancero hispánico: riqueza y variedad, tradición e innovación*. Barcelona: Crítica.
- González Lucini, F. (1998). *Crónica Cantada de los silencios rotos*. Madrid: Alianza.
- Gouard, R., et al. (2012). *Vinilos. Las mejores portadas de discos de la historia*. Barcelona: Lunweg.
- Larrea, A. (2008). *33 1/3 RPM 1968 (historia gráfica de 99 carátulas) 1973*. Santiago de Chile: Nunatak.
- Larrea, A., y Montealegre, J. (1997). *Rostros y rastros de un canto*. Santiago de Chile: Nunatak.
- Magalhaes, M. (2012). *Discos españoles, portadas únicas*. Madrid: Pantera e Iribarne
- Ordoñez Eslava, P. (2011). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Granada. Disponible en:
<http://hdl.handle.net/10481/22545>
- Parra de la Horra, I. (2013). *El arte que envuelve los surcos. Aspectos más significativos del diseño de carpetas discográficas del pop español*. Universidad de Oviedo. Disponible en:
<http://docplayer.es/9311278-Facultad-de-filosofia-y-letras-el-arte-que-envuelve-los-surcos-aspectos-mas-significativos-del-diseno-de-carpetas-discograficas-del-pop-espanol.html>
- Patuel, P. (2001). Arte y compromiso social en la España del siglo XX. En M. Cabañas Bravo (Coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (pp. 361-374). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pelegero Sanchís, R. (1964). Encuentro con Joan Miró. *Destino* (1405), 55. Disponible en:
<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/destino/id/144087/rec/7>
- Rodríguez Puértolas, J. (1992). *Romancero*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Tejada, S. (2009). *Zonas de libertad. Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. Vol.1 (1939-1965)*. Valencia: Universidad.