

# ARTE Y PUBLICIDAD CULTURAL. EL CARTEL EN EL CANTE DE LAS MINAS (1961-2024)

Onésimo Samuel Hernández Gómez



ARTE Y PUBLICIDAD CULTURAL.  
EL CARTEL EN EL CANTE DE LAS MINAS  
(1961-2024)



---

# ARTE Y PUBLICIDAD CULTURAL. EL CARTEL EN EL CANTE DE LAS MINAS (1961-2024)

---

ONÉSIMO SAMUEL HERNÁNDEZ GÓMEZ





Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

Egregius editorial autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión.

## ARTE Y PUBLICIDAD CULTURAL. EL CARTEL EN EL CANTE DE LAS MINAS (1961-2024)

Diseño de cubierta: Onésimo Samuel Hernández Gómez

Maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Egregius editorial

Sevilla – 2025

N.º 59 de la colección Horizonte Académico

Primera edición, 2025

ISBN: 978-84-1177-144-3

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Egregius editorial, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que contribuyen a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Egregius editorial no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.



# INDICE

---

INTRODUCCIÓN. La esfera híbrida del arte y la publicidad.....	7
CAPÍTULO 1. La imagen como lenguaje y como sistema de significación.....	9
CAPÍTULO 2. Del objeto estético al dispositivo comunicativo.....	15
CAPÍTULO 3. Tensiones y sinergias fundamentales entre arte y publicidad .....	21
CAPÍTULO 4. Del cartel moderno a la cultura visual contemporánea: genealogía estética y apropiación cultural .....	27
CAPÍTULO 5. El cartel cultural como dispositivo híbrido: arte, publicidad y representación en el festival del canto de las minas ...	31
CAPÍTULO 6. Umbral visual: del marco teórico al archivo gráfico del canto .....	39
CAPÍTULO 7. Carteles para una memoria viva: síntesis visual y proyección simbólica del canto de las minas .....	233
AGRADECIMIENTOS.....	241
REFERENCIAS .....	243



## LA ESFERA HÍBRIDA DEL ARTE Y LA PUBLICIDAD

---

Esta investigación se adentra en el dominio donde convergen, en una tensión creativa y a menudo paradójica, la autonomía intrínseca del arte y la finalidad persuasiva de la publicidad. Mientras el arte se consagra a la exploración de la condición humana, la expresión de la subjetividad individual y colectiva, la innovación en los límites de la forma y la invocación de una experiencia estética desinteresada, la publicidad se erige, en el seno del sistema capitalista, como un instrumento pragmático cuya razón de ser primordial reside en la instigación al consumo, la sedimentación de valor en las marcas y la influencia tangible en las decisiones del público objetivo. No obstante, esta dicotomía fundacional no ha impedido, sino más bien catalizado, una compleja sinergia a lo largo de la historia, donde la experimentación estética y la necesidad de comunicación masiva se han entrelazado, generando manifestaciones visuales que trascienden las fronteras disciplinares convencionales.

En este intrincado panorama, la cartelería del Festival Internacional del Cante de las Minas se presenta como un campo de estudio particularmente paradigmático. El cartel, en su doble vertiente de soporte promocional y objeto cultural, opera en la intersección de la difusión de un evento artístico específico y la expresión de una identidad cultural profunda y arraigada. Su naturaleza inherentemente pública y efímera, aunada a su capacidad sintética para vehicular mensajes complejos a través de la confluencia de elementos icónicos y textuales, lo convierte en un microcosmos donde las dinámicas entre arte y publicidad se manifiestan de manera elocuente. La cartelería de un Festival de la trascendencia y el arraigo del Cante de las Minas, con su rica historia y su profunda conexión con la memoria colectiva y el patrimonio inmaterial, ofrece así un laboratorio privilegiado para analizar las negociaciones y las articulaciones entre la promoción cultural y la creación estética en un contexto donde la construcción simbólica de lo local y la identidad territorial adquieren una relevancia singular.

La tradicional distinción binaria entre el arte como una esfera autónoma de la expresión estética y la publicidad como una forma aplicada y heterónoma de comunicación comercial revela su creciente obsolescencia en el seno de la cultura visual contemporánea. La manifiesta permeabilidad de las fronteras disciplinares, la proliferación de prácticas creativas híbridas y la innegable influencia mutua que ejercen el mundo del arte y la industria de la comunicación han contribuido a erosionar las líneas divisorias otrora consideradas infranqueables. El arte contemporáneo ha explorado de manera activa los lenguajes y los medios propios de la publicidad, incorporando elementos de la cultura popular y de masas en sus propuestas estéticas y conceptuales. De manera simultánea, la publicidad ha recurrido de forma constante al arte como una inagotable fuente de inspiración formal, como un depósito de capital simbólico susceptible de ser apropiado y resignificado, y como una estrategia efectiva para dotar a las marcas de un aura de valor añadido y diferenciación en un mercado saturado y competitivo. Tal como señalan autores como Bourdieu (1995), Debord (2000) o Benjamin (2003), o el entrecruzamiento entre arte y comunicación comercial participa activamente en la configuración del imaginario colectivo contemporáneo.

En este escenario dinámico y en constante flujo, caracterizado por «contaminaciones mutuas» cada vez más sofisticadas e interdependientes, resulta imperativo adoptar una perspectiva analítica que reconozca la complejidad inherente a esta esfera híbrida, donde la pulsión de la creación estética y la necesidad de la persuasión comunicativa se entrelazan en un diálogo continuo, redefiniendo los límites y las posibilidades de la expresión visual en la contemporaneidad.

## LA IMAGEN COMO LENGUAJE Y COMO SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN

---

La aprehensión de la imagen, en tanto que lenguaje visual, exige una aproximación estructural y significativa que contemple sus tres dimensiones fundamentales: sintáctica, semántica y pragmática, análogas — aunque no necesariamente isomórficas — a las del lenguaje verbal. Esta perspectiva, derivada de los estudios semióticos y de la teoría de la comunicación visual, permite comprender la imagen como un sistema articulado de signos con reglas propias de producción, circulación e interpretación. En lo que respecta a la dimensión sintáctica, esta hace referencia a la organización y articulación formal de los elementos constitutivos de la imagen: puntos, líneas, contornos, direcciones, tono, color, textura, escala, proporción, dimensión y movimiento, tal como los sistematiza Donis A. Dondis en su clásico estudio “La sintaxis de la imagen” (1973). Estos componentes visuales se combinan siguiendo principios de composición que configuran la gramática visual del mensaje icónico. Así, conceptos como la simetría y la asimetría, la tensión compositiva, el equilibrio formal, la jerarquía visual o el ritmo interno actúan como operadores sintácticos que determinan la eficacia expresiva y comunicativa de la imagen.

La disposición de estos elementos no es arbitraria: responde a patrones de percepción visual que han sido estudiados desde la psicología de la Gestalt (Köhler, 1929; Koffka, 1935), según la cual el cerebro humano tiende a organizar los estímulos visuales según leyes de cierre, continuidad, proximidad o figura-fondo. En este marco, la sintaxis visual se convierte en un dispositivo de estructuración del sentido que precede incluso a la identificación semántica del contenido. El modo en que los elementos se relacionan entre sí —la dirección de una línea, la repetición de una forma, el contraste entre planos, la densidad cromática— genera tensiones visuales que orientan la mirada, priorizan focos de atención y condicionan la lectura de la imagen. Además, la dimensión

sintáctica de la imagen se proyecta en su capacidad para generar significados en ausencia de palabras. Tal como plantea Arnheim (2002), la imagen posee una lógica interna que no necesita del texto verbal para articular sentido: su sintaxis visual no remite a la gramática del lenguaje verbal, pero sí constituye una estructura formal regulada. Esta estructura se hace particularmente relevante en soportes como el cartel, donde la economía de medios y la pregnancia compositiva son esenciales para captar la atención y condensar un mensaje complejo en una sola imagen.

Por su parte, la semántica de la imagen alude a los significados que vehiculan sus elementos constitutivos y las relaciones que estos establecen entre sí. Esta dimensión permite entender cómo una imagen visual no solo representa formas reconocibles, sino que comunica sentidos, valores, emociones e ideologías, activando múltiples niveles de interpretación. En este marco, las nociones de iconicidad, indexicalidad y simbolicidad, formuladas por Charles Sanders Peirce (1965) y desarrolladas posteriormente en el ámbito de la semiótica visual, constituyen los modos fundamentales de significación icónica. La iconicidad se basa en la semejanza estructural o perceptiva entre el signo y su objeto. Un retrato pictórico, una fotografía o incluso una infografía son considerados signos icónicos porque conservan, en mayor o menor medida, una similitud con aquello que representan. Sin embargo, como advierte Eco (1968), dicha semejanza no es una propiedad intrínseca o natural, sino un fenómeno mediado culturalmente. Lo que consideramos parecido entre un signo visual y su referente depende, en última instancia, de marcos culturales compartidos y convenciones gráficas interiorizadas. La indexicalidad, en cambio, remite a una relación de contigüidad física o causal entre el signo y su objeto. Se trata de una conexión existencial, como la que se da entre una huella y el pie que la dejó, entre el humo y el fuego, o entre una fotografía y el instante capturado por la lente. En el contexto de la imagen visual, los signos indexicales suelen operar como huellas del tiempo, rastros de una presencia que ha dejado marca. Por ejemplo, el uso de texturas envejecidas, manchas, sombras proyectadas o efectos matéricos puede activar esta dimensión indexical, evocando la memoria, la ausencia o la historia. Finalmente, la simbolicidad se funda en la arbitrariedad y en la necesidad de una convención

previa para ser comprendida. Un signo simbólico no guarda relación ni de semejanza ni de contigüidad con su objeto: su significado ha de ser aprendido dentro de una comunidad cultural. Así, la cruz cristiana o el color blanco como emblema de paz son signos cuyo sentido depende de códigos culturales específicos. Esta dimensión simbólica resulta especialmente relevante en la comunicación visual contemporánea, donde la eficacia del mensaje depende, en gran medida, del grado de familiaridad del espectador con el repertorio simbólico propuesto. En conjunto, estas tres formas de relación semántica —iconicidad, indexicalidad y simbolicidad— no se presentan de manera excluyente, sino que suelen coexistir en la imagen visual, configurando una red compleja de significados.

El análisis del mensaje visual exige, por tanto, una comprensión profunda de los niveles denotativo y connotativo, tal como los formuló Roland Barthes (1964). La denotación remite al significado literal, primario y descriptivo de la imagen, aquello que se presenta de manera explícita y reconocible. En este nivel, el espectador identifica lo que ve sin necesidad de una codificación compleja: personajes, objetos, paisajes, colores o elementos gráficos que forman parte del repertorio visual inmediato. Sin embargo, el verdadero poder persuasivo y la riqueza simbólica de la imagen residen en el segundo orden de significación: la connotación. Este nivel —cargado de significados secundarios— activa dimensiones culturales, ideológicas, emocionales y estéticas que permiten que la imagen no solo se vea, sino que también se interprete (Barthes, 1964). Los colores, las formas, la composición, el estilo gráfico o la iconografía operan aquí como vehículos de sentido, capaces de evocar asociaciones o transmitir valores que trascienden lo meramente representado. Tal como afirma Joly (2009), toda imagen contiene una segunda lectura que depende de los marcos culturales del receptor, y en este sentido, el cartel se convierte en un campo de negociación entre la intención del emisor y la decodificación del espectador (Hall, 1997).

La dimensión connotativa no puede desligarse del contexto sociocultural en el que la imagen se produce y se consume. Eco (1968) ya advertía que la interpretación de los signos visuales está mediada por códigos compartidos, adquiridos socialmente, que permiten atribuir sentido a



los estímulos visuales. Por ello, la lectura de una imagen implica una competencia semiótica y cultural: la capacidad de descifrar los símbolos visuales en relación con su carga histórica, emocional o identitaria. Por tanto, la dimensión visual no debe analizarse solo desde una perspectiva estética, sino también desde su capacidad para construir y transmitir valores simbólicos e identidades culturales. La imagen es un acto de representación en el que la elección formal —el encuadre, la escala, el color, el trazo— se convierte en un vehículo expresivo y culturalmente significativo (Kress & van Leeuwen, 2006). Desde esta perspectiva, un cartel no debe entenderse como un simple soporte gráfico, sino como una práctica discursiva que opera en el cruce entre arte, comunicación y cultura visual. Tal como plantea Panofsky (2004), la lectura de una imagen implica diferentes niveles de interpretación: desde el reconocimiento formal (iconografía) hasta la comprensión de su contenido simbólico y su valor ideológico (iconología).

En última instancia, la imagen no debe entenderse como un mero reflejo de la realidad, sino como una construcción social y cultural de significado. Tal como señalan Peters y Rothenbuhler (1997), la realidad no se presenta de forma neutra ni objetiva, sino que es aprehendida y comunicada a través de sistemas simbólicos que median nuestra experiencia del mundo. En este contexto, la imagen visual no es una simple reproducción del entorno, sino un dispositivo semiótico que participa activamente en la producción y circulación de sentido. La imagen, como forma de comunicación visual situada, se alimenta de los códigos, valores, creencias y conocimientos compartidos por una comunidad cultural específica para generar mensajes significativos. La eficacia simbólica de la imagen reside, precisamente, en su capacidad para activar un imaginario colectivo, interpelar afectivamente al espectador y consolidar narrativas identitarias. Así, la representación de lo local, la evocación de la memoria colectiva, la exaltación de la identidad territorial y la celebración de las tradiciones culturales se materializan en la imagen mediante procesos de codificación y decodificación culturalmente situados (Voloshinov, 1976). En definitiva, la imagen visual debe ser entendida como una construcción semiótica compleja, dotada de reglas propias de organización, producción de sentido y circulación cultural.

Así, la imagen no solo representa el mundo: lo interpreta, lo organiza simbólicamente y lo transforma en discurso. Comprender este funcionamiento es indispensable para analizar en profundidad cualquier manifestación visual con vocación expresiva, comunicativa o simbólica, especialmente aquellas que, como la cartelería cultural, condensan en su superficie visual una intensa carga de significación estética, ideológica y social.



## DEL OBJETO ESTÉTICO AL DISPOSITIVO COMUNICATIVO

---

La transmutación de la obra de arte desde su esfera de autonomía estética hacia la funcionalidad del dispositivo comunicativo constituye un proceso central en la comprensión de la relación entre arte y publicidad. Este tránsito no implica únicamente un cambio de soporte o de contexto de recepción, sino una mutación profunda en la naturaleza, la finalidad y la función social de la imagen. Mientras que la obra de arte, en su concepción originaria —particularmente desde la modernidad—, tiende a la exploración de significados intrínsecos, a la interpelación de la sensibilidad individual o colectiva y a la instauración de una experiencia estética vinculada a la contemplación desinteresada, es decir, la finalidad sin fin (Kant, 2007 [1790]), el cartel publicitario —aunque pueda incorporar elementos formales y estilísticos de raigambre artística— subordina su potencial expresivo a la consecución de objetivos comunicativos concretos, inmediatos y operativos. En esta nueva lógica, la función poética de la imagen cede parcialmente su lugar a la función conativa: ya no se trata de invitar a una lectura abierta e inagotable, sino de guiar al espectador hacia una acción determinada o hacia una predisposición favorable (Jakobson, 1981).

Este desplazamiento de la imagen desde la autonomía simbólica a la eficacia persuasiva no suprime necesariamente su complejidad visual o semántica, pero sí la encauza. La polisemia característica de la obra de arte —su apertura a múltiples lecturas, interpretaciones y resonancias emocionales— se ve aquí canalizada hacia la construcción de un mensaje intencionalmente diseñado para influir en las actitudes, creencias o comportamientos del receptor. El cartel, como forma híbrida entre arte y comunicación, traduce la ambigüedad estética en ambivalencia estratégica, adaptando la riqueza de los lenguajes visuales al marco de la función publicitaria. Así, la imagen se convierte en instrumento, y su dimensión simbólica se pone al servicio de una finalidad externa:

suscitar el deseo, generar atención, provocar una reacción o inscribir un mensaje en la memoria visual del espectador. Lejos de entenderse como una degradación del arte, esta funcionalización puede ser interpretada como una ampliación de su campo de acción: el arte se convierte en lenguaje, en recurso cultural disponible, en interfaz entre la estética y la vida cotidiana.

En el ámbito cultural, el cartel despliega una pluralidad de funciones que exceden con creces su mera instrumentalidad comercial. En primer lugar, actúa como un vehículo de información, cumpliendo una función referencial al dar a conocer eventos, productos o servicios a un público específico, facilitando su localización espacial y temporal dentro del ecosistema comunicativo (Vázquez Astorga, 2005). Sin embargo, su eficacia comunicativa trasciende ampliamente la simple transmisión de datos neutros o descriptivos: el cartel cultural está diseñado para interpelar sensorial y afectivamente al espectador, activando deseos, movilizándolo imaginarios y generando vínculos emocionales mediante la utilización estratégica de recursos visuales, gráficos y retóricos. En este sentido, se convierte en un dispositivo de seducción simbólica, capaz de condensar en su superficie visual un universo de valores y promesas culturales que configuran una experiencia anticipada del evento o producto que anuncia.

Además, el cartel no solo comunica, sino que representa. Esta dimensión representacional constituye una función esencial en el ámbito cultural, en tanto que las imágenes, símbolos, composiciones y elecciones formales que lo configuran no son inocentes ni arbitrarias: participan activamente en la construcción y reproducción de identidades sociales, imaginarios colectivos y valores culturales dominantes en un contexto histórico determinado (Voloshinov, 1976). A través de la iconografía utilizada, el cartel contribuye a configurar una memoria visual compartida, evocando mitologías culturales, figuras arquetípicas, paisajes simbólicos y signos de pertenencia. Así, se convierte en un operador cultural de primer orden, en el que confluyen discursos sobre lo propio y lo ajeno, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global.

Esta función representacional no se limita a la mera figuración de elementos reconocibles, sino que se articula como una estrategia

discursiva de afirmación identitaria. En su capacidad para sintetizar lo visual con lo ideológico, el cartel cultural opera como una superficie de inscripción simbólica donde se negocian sentidos, se proyectan aspiraciones colectivas y se estabilizan narrativas sobre la identidad, la pertenencia y el patrimonio. En consecuencia, su análisis demanda una lectura atenta no solo a su contenido manifiesto, sino también a las capas latentes de significación que configuran su eficacia como texto cultural.

Como soporte gráfico, el cartel puede ser concebido, en términos de Cassandre, como una auténtica “máquina de anunciar”: un artefacto visual diseñado no solo para informar, sino para interrumpir la rutina perceptiva del transeúnte, captar su atención en un instante fugaz y dejar una impronta duradera en su memoria (Mateos, 2012). Esta definición subraya su dimensión pragmática, que responde a una lógica de visibilidad y pregnancia en contextos de circulación pública. El cartel, por tanto, se configura como un objeto de choque perceptivo, capaz de activar mecanismos cognitivos y emocionales en el espectador desde la inmediatez del impacto visual. No obstante, esta funcionalidad instrumental no excluye —y en muchos casos propicia— un notable desarrollo estético. A lo largo de su historia, el cartel ha sido un espacio privilegiado de experimentación formal, donde convergen las preocupaciones comunicativas con los lenguajes visuales propios del arte moderno y contemporáneo. En este proceso, el cartel deja de ser un simple soporte de transmisión de contenidos y se convierte en un objeto visual dotado de valor estético, susceptible de ser contemplado, analizado e interpretado en clave artística.

La tensión entre la función persuasiva del cartel y su potencial expresivo como imagen artística se resuelve de maneras diversas según el contexto, la época y la voluntad del creador. En algunos casos, la subordinación absoluta de lo estético a la funcionalidad genera propuestas gráficas de alto impacto comunicativo, pero de escasa riqueza formal. En otros, la búsqueda de un equilibrio entre forma y función permite que la belleza visual se convierta en aliada estratégica del mensaje, intensificando su resonancia y favoreciendo su memorabilidad. Finalmente, existen ejemplos en los que el afán estético se impone sobre la claridad informativa, generando carteles que se sitúan en el umbral

entre el arte visual y el diseño gráfico, entre la galería y la calle, entre la contemplación y la persuasión.

Desde esta perspectiva, el cartel puede ser entendido como un dispositivo híbrido que articula, en un mismo plano visual, la dimensión comunicativa, la función simbólica y la vocación estética. Su análisis, por tanto, exige una aproximación transdisciplinar que contemple tanto su eficacia retórica como su inscripción en las genealogías del arte visual y del diseño gráfico contemporáneo. En este contexto, la retórica visual se erige como una dimensión clave de la cartelería, especialmente en su vertiente cultural. Lejos de constituir un mero adorno estilístico o un añadido superficial al contenido informativo, las figuras visuales actúan como auténticas estrategias discursivas, orientadas a intensificar el impacto comunicativo del mensaje, a canalizar su carga emocional y a favorecer su recuerdo (Cao, 1998). La imagen se convierte así en un enunciado retórico, en el que cada elección formal —una figura, una textura, un color, una disposición espacial— está orientada a producir un efecto en la mirada, en la mente y en el cuerpo del espectador.

Entre los principales procedimientos retóricos visuales destacan la repetición, la metáfora, la metonimia, la hipérbole y la elipsis, todos ellos descritos y sistematizados por el Grupo  $\mu$  (1993) en su “Tratado del signo visual”. La repetición visual permite reforzar una idea o intensificar una emoción a través de la reiteración de formas, colores o motivos; su efecto acumulativo puede aludir a la insistencia, la multitud, la permanencia o la obsesión. La metáfora visual, por su parte, traslada significados de un dominio conceptual a otro, mediante la analogía formal o simbólica, y se convierte en un instrumento privilegiado para representar lo intangible. La metonimia actúa a través de la contigüidad: al mostrar una parte se evoca el todo, o al representar un objeto se sugiere un contexto. La hipérbole visual, con su carácter amplificador y a veces desbordante, exagera rasgos formales o compositivos para provocar un efecto de conmoción estética o afectiva. La elipsis, en cambio, opera por sustracción: al omitir elementos clave, activa la imaginación del espectador, lo obliga a completar el sentido, a participar cognitivamente en el mensaje.



Estas figuras retóricas visuales no solo cumplen una función decorativa ni se limitan a embellecer el cartel: operan como recursos de desviación perceptiva que rompen la expectativa, generan sorpresa y estimulan una recepción más intensa, emocional y reflexiva del mensaje. En la cartelera cultural, particularmente, estas estrategias adquieren una relevancia singular, pues no solo buscan comunicar una fecha o anunciar un evento, sino seducir al espectador mediante la promesa de una vivencia estética. El cartel no se limita a promocionar un acontecimiento: lo anticipa simbólicamente, lo dramatiza, lo convierte en un preludeo visual de la experiencia cultural que se ofrece. Así, la retórica visual se convierte en un espacio de mediación entre lo artístico y lo persuasivo, entre lo sensible y lo simbólico, articulando una poética del deseo visual que convierte al cartel en una forma privilegiada de seducción icónica.

Más allá de sus funciones representativas o persuasivas, el cartel cultural puede entenderse también como un acto performativo. En esta perspectiva, no se limita a describir o promover un acontecimiento, sino que lo produce simbólicamente, lo inaugura como acontecimiento discursivo en el espacio público. Inspirado por la teoría de los actos de habla de Austin (1962) el concepto de performatividad alude a aquellas enunciaciones que no solo dicen, sino que hacen: que instauran realidades sociales a través de su propia formulación. En el caso del cartel, la imagen no solo representa una identidad cultural, un territorio o una práctica artística, sino que contribuye activamente a constituirlos: inscribe identidades, convoca subjetividades, legitima discursos y consolida comunidades simbólicas. Como señala Stuart Hall (1997), las representaciones no son reflejos pasivos del mundo, sino procesos productivos que construyen sentido, posicionan al espectador y modelan el horizonte de lo pensable y lo deseable. En este sentido, el cartel cultural se convierte en un acto visual que performa cultura: no solo anuncia un evento, sino que participa en su construcción, inscribiéndolo en la memoria colectiva y proyectando una experiencia compartida que antecede —y a veces, sustituye— a la vivencia real.



## TENSIONES Y SINERGIAS FUNDAMENTALES ENTRE ARTE Y PUBLICIDAD

---

La relación entre el arte y la publicidad constituye un terreno fértil y profundamente complejo, atravesado por tensiones estructurales, pero también por una intensa red de sinergias históricas, estéticas y discursivas. A primera vista, ambas esferas pueden parecer antagónicas: el arte, tradicionalmente vinculado a la autonomía, la reflexión crítica y la expresión subjetiva, se ha construido como un espacio de resistencia frente a las lógicas instrumentales del mercado; mientras que la publicidad, inserta en el corazón del sistema capitalista, responde a objetivos funcionales de persuasión y rentabilidad. Sin embargo, esta aparente oposición se disuelve cuando se examina el entrelazamiento histórico y conceptual que ha existido entre ambas desde el surgimiento de la cultura de masas y la consolidación de la cultura visual contemporánea.

Para Baudrillard (2007 [1981]), en las sociedades contemporáneas de consumo, los signos han sustituido a los objetos y la realidad ha sido desplazada por simulacros: representaciones que ya no remiten a una referencia original, sino que flotan autónomamente como productos de deseo. En este contexto, la publicidad —y, por extensión, el cartel cultural— no solo promueve bienes, servicios o eventos, sino que fabrica realidades simbólicas, proyectando imaginarios que el espectador interioriza como auténticos. El arte, al ser apropiado por la lógica publicitaria, se convierte también en signo de estatus, en fetiche visual que circula como valor simbólico, más que como experiencia estética autónoma.

Por su parte, Debord (2000 [1967]) advierte que en la “sociedad del espectáculo” la vida social entera se ha transformado en una acumulación de imágenes que sustituye a la experiencia directa, generando una relación mediada con el mundo. Bajo esta óptica, la publicidad cultural se inscribe en un régimen de visibilidad espectacular, en el que el acontecimiento artístico se convierte en evento mediático anticipado por su representación, y el cartel ya no es solo una invitación, sino una forma

de vivir por delegación la experiencia cultural. Así, la tensión entre arte y publicidad se reconfigura: el arte, instrumentalizado como imagen deseable, se vuelve mercancía simbólica, mientras que la publicidad, al apropiarse de los lenguajes artísticos, simula una profundidad cultural que muchas veces sustituye a la vivencia estética real. Sin embargo, en esta zona ambigua también emergen sinergias productivas: artistas y diseñadores que tensan los límites del medio, cuestionan las lógicas del consumo y resignifican el valor comunicativo de la imagen. La hibridez entre arte y publicidad no implica necesariamente su banalización, sino que puede dar lugar a formas visuales críticas que operan desde dentro del sistema para subvertir sus códigos, revelando así su funcionamiento y sus ficciones.

La irrupción de la reproductibilidad técnica, tal como fue analizada por Walter Benjamin (2003 [1936]), constituye un punto de inflexión fundamental para comprender las transformaciones en la naturaleza del arte y su posterior imbricación con la lógica publicitaria. Según el autor, la posibilidad de reproducir técnicamente una obra —ya sea mediante la fotografía o la imprenta— altera su “aura”, es decir, su unicidad, su autenticidad y su inscripción en una tradición ritual. En este nuevo régimen de circulación, el arte pierde su condición sacralizada y se emancipa de su valor cultural, abriéndose a usos profanos, políticos o comerciales. Esta pérdida del aura, lejos de ser entendida como una degradación, permite que el arte se vuelva accesible, múltiple y reproducible, lo que lo acerca inevitablemente al campo de la comunicación de masas. Es en este desplazamiento donde la publicidad encuentra terreno fértil para apropiarse del lenguaje artístico: al integrarlo en soportes como el cartel o la gráfica digital, el arte se convierte en recurso visual y simbólico al servicio de una finalidad persuasiva. La reproductibilidad técnica, por tanto, no solo transforma la naturaleza ontológica del arte, sino que lo reconfigura como dispositivo comunicativo, difuminando los límites entre creación estética y estrategia de consumo. En este sentido, la obra de Benjamin resulta clave para comprender cómo el arte moderno deja de ser un objeto singular de contemplación y se convierte en una imagen reproducible, circulante y funcional, susceptible de ser empleada —y resignificada— por la publicidad contemporánea.

De este modo, la publicidad ha incorporado de manera sistemática —y a menudo estratégica— los lenguajes del arte, buscando en ellos legitimación simbólica, diferenciación estética y profundidad narrativa. Desde la apropiación de estilos artísticos para construir marcas visuales memorables hasta la colaboración directa con artistas, la publicidad ha comprendido que el capital cultural del arte puede ser instrumentalizado como valor añadido en el contexto de la economía de la atención. Esta instrumentalización del arte como valor simbólico encuentra una explicación teórica sólida en el concepto de campo propuesto por Pierre Bourdieu (1995). Según el autor, el arte y la publicidad pertenecen a campos sociales distintos, definidos por reglas, lógicas y formas de capital propias. Mientras que el campo artístico tiende a valorarse por su capital simbólico autónomo —originalidad, reconocimiento crítico, ruptura—, el campo publicitario está orientado por el capital económico y la eficacia persuasiva. Sin embargo, en el marco del capitalismo tardío, las fronteras entre estos campos se difuminan, y asistimos a un proceso de colonización de la estética por la lógica mercantil, en el que la publicidad absorbe formas, signos y discursos artísticos no solo para embellecer el mensaje, sino para transferir al producto parte del prestigio asociado al arte. En este sentido, la búsqueda de legitimación simbólica no se limita a una cuestión de forma, sino que responde a una estrategia de acumulación de capital cultural en el campo del mercado.

A esta lectura estructural se suma la perspectiva de Lash y Lury (2007), quienes analizan cómo en la era de la globalización las marcas han adquirido un rol productor de cultura, funcionando no solo como agentes de consumo, sino como verdaderos medios culturales. En su obra “Global Culture Industry”, proponen que las marcas se comportan como interfaces culturales que articulan significados, emociones, estilos de vida e imaginarios sociales a través de objetos, imágenes y narrativas. En este contexto, el arte es absorbido como uno de los lenguajes de autenticidad, distinción y singularidad más eficaces para reforzar la identidad de marca. No se trata únicamente de tomar prestada una estética artística, sino de integrar su lógica simbólica en el proceso de producción de valor. Las marcas, al aliarse con artistas o apropiarse de referentes visuales del campo del arte, configuran un discurso híbrido en el que lo

comercial se recubre de una pátina de profundidad, creatividad y compromiso cultural. Esta convergencia pone de manifiesto una de las tensiones más relevantes del presente: el arte como recurso comunicativo y la publicidad como generadora de cultura visual. Las estrategias de *branding* cultural no solo confirman esta simbiosis, sino que también problematizan el lugar del arte en la economía de la atención contemporánea, donde su función ya no se limita a la contemplación crítica o estética, sino que se ve movilizada hacia la generación de deseo, identidad y valor comercial.

Esto que se podría considerar una apropiación ha sido objeto de fuertes críticas: para autores como Adorno y Horkheimer (1998 [1944]), el sometimiento del arte a los fines del capital, operado a través de la industria cultural, vacía su potencial emancipador, convirtiéndolo en mercancía decorativa. En este marco, la publicidad no solo representa un canal de difusión masiva, sino un mecanismo de estandarización simbólica que neutraliza la capacidad del arte para incomodar, cuestionar o interpelar críticamente a la sociedad. El arte, al ser absorbido por la lógica del espectáculo y el consumo, pierde su autonomía y se transforma en un producto más del mercado cultural, destinado no a provocar reflexión, sino a reforzar los hábitos de consumo y las estructuras de poder existentes. Esta visión crítica impugna cualquier lectura celebratoria de la hibridación entre arte y publicidad, subrayando que dicha convergencia no implica una expansión democrática del arte, sino su desactivación como fuerza transformadora.

Frente a la lectura pesimista de la Escuela de Frankfurt, que entiende la relación entre arte y publicidad como una forma de colonización simbólica del primero por parte del capital, han surgido visiones más matizadas que proponen una relectura de la visualidad contemporánea desde parámetros menos totalizantes. En este sentido, Nicholas Mirzoeff (2003) plantea que habitamos una cultura visual donde las imágenes no solo reflejan o estandarizan el mundo, sino que lo configuran activamente: son espacios de producción de sentido, de negociación identitaria y de participación simbólica. Esta perspectiva permite considerar que, incluso en los contextos comerciales, las imágenes —incluidas las publicitarias— pueden operar como plataformas para la

creación de subjetividad, agencia estética y diálogo social. Por su parte, Nicolas Bourriaud (2009) propone una concepción del arte como “estética relacional”, centrada en los vínculos, las interacciones y los procesos de remezcla y reapropiación cultural. Desde esta óptica, la hibridación entre arte y publicidad no necesariamente implica una pérdida de autonomía, sino una redistribución de los modos de producción artística en el seno de la cultura de masas. En vez de lamentar la desaparición de un arte “puro” y autónomo, Bourriaud invita a pensar en una práctica artística expandida, capaz de operar dentro de los sistemas de comunicación contemporáneos —incluida la publicidad— sin renunciar por ello a su potencial crítico o transformador.

Esta redefinición de los límites del arte, particularmente en su relación con la publicidad, encuentra un sólido respaldo en los planteamientos de Rosalind Krauss (2015), quien propone abandonar la idea de una esencia del arte para pensar en un “campo expandido” donde las prácticas artísticas se constituyen precisamente por su capacidad de desplazamiento, contaminación y reapropiación. En este campo, la cartelería cultural no se sitúa en los márgenes del arte, sino en el corazón mismo de sus transformaciones. El cartel, como imagen híbrida que convoca a la vez al deseo, al consumo y a la contemplación, pone en crisis las fronteras entre lo autónomo y lo instrumental, entre la obra y el dispositivo, entre lo artístico y lo comunicativo. Así entendido, el cartel cultural no solo representa, persuade o decora: actúa como un configurador de narrativas visuales, articula imaginarios simbólicos y se inserta como pieza activa en el engranaje discursivo que estructura el paisaje visual contemporáneo. Estas perspectivas, más acordes con la complejidad de la cultura visual actual, permiten concebir la cartelería cultural como un espacio de intersección donde lo artístico y lo comunicativo no se oponen, sino que dialogan y se redefinen mutuamente.





## DEL CARTEL MODERNO A LA CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA: GENEALOGÍA ESTÉTICA Y APROPIACIÓN CULTURAL

---

La historia del cartel revela un proceso sostenido de hibridación entre el arte y la comunicación visual aplicada. Desde sus orígenes en el siglo XIX hasta su consolidación como soporte privilegiado de la cultura visual urbana, el cartel ha operado como un punto de confluencia entre las vanguardias artísticas, las técnicas reproductivas y las lógicas del mercado. El cartel moderno nace con Jules Chéret, quien eleva la litografía comercial a la categoría de arte popular, integrando el color, la tipografía y la figura humana en composiciones dinámicas y expresivas que ya no se limitan a informar, sino que apelan a los sentidos. Esta voluntad de trascender la función meramente informativa se intensifica con la figura de Henri de Toulouse-Lautrec, cuyos carteles para los *cafés-concerts* de Montmartre no solo documentan una época, sino que anticipan una estética urbana, fragmentada y efímera, marcada por el ritmo del espectáculo y el consumo (Iskin, 2013).

A lo largo del siglo XX, el cartel se nutre activamente de los lenguajes de las vanguardias. El futurismo y el constructivismo, en particular, irrumpen con fuerza en la esfera de la comunicación visual, proponiendo una estética funcionalista y experimental que desdibuja las fronteras entre arte y propaganda. Aleksander Ródchenko, desde el constructivismo soviético, exploró las posibilidades del fotomontaje y la tipografía como herramientas de propaganda visual, aplicando su estética geométrica y funcionalista a carteles y publicaciones al servicio de un ideario político (Mateos, 2012). El Lissitzky, con su síntesis de tipografía, abstracción geométrica y sentido espacial, aportó una visión innovadora del diseño como medio de transformación ideológica (Moholy, 1966), mientras que Fortunato Depero trasladó el dinamismo del futurismo a la gráfica comercial, defendiendo una concepción integral del artista como diseñador, decorador y promotor, y concebía la publicidad

como una forma legítima de arte aplicado (Millefiorini, 2004). Su trabajo supone una redefinición del artista como productor y del cartel como dispositivo de agitación visual en el espacio público. A partir de los años treinta, esta hibridación continúa con figuras como Cassandre, quien sintetiza en sus obras una precisión geométrica, una economía de recursos y un sentido compositivo heredado del cubismo y el *Art Déco*. Sus carteles establecen un modelo visual que conjuga belleza, claridad y pregnancia, atributos que seguirán informando el diseño gráfico del siglo XX. En todos estos casos, la figura del artista se reconfigura: ya no se sitúa exclusivamente en el espacio autónomo del arte, sino que irrumpe en los lenguajes del diseño, la publicidad y la comunicación visual.

Desde los códigos refinados del *Art Decó* hasta las derivas lúdicas del surrealismo, la historia del diseño publicitario está íntimamente ligada al devenir del arte moderno y contemporáneo. El *Art Decó*, con su geometría elegante, su exaltación de la modernidad y su refinamiento ornamental, encontró una rápida traducción en la gráfica publicitaria de entreguerras, generando un estilo visual que proyectaba lujo, progreso y sofisticación. Esta convergencia entre arte y publicidad no solo embelleció los mensajes comerciales, sino que dotó a las marcas de una imagen coherente con las aspiraciones culturales de las clases medias emergentes. Más radical aún fue la incorporación de elementos surrealistas en la publicidad. La imaginería onírica, la asociación libre de objetos, las atmósferas ilógicas y la dislocación del sentido fueron pronto explotadas por los creativos publicitarios para provocar sorpresa, despertar la curiosidad y estimular la interpretación subjetiva del mensaje.

El legado de estas propuestas se ramifica en múltiples direcciones. Tras la exuberancia simbólica del surrealismo, emerge a mediados del siglo XX un paradigma opuesto de claridad formal, el llamado Estilo Tipográfico Internacional —también conocido como cartelismo suizo—, desarrollado por figuras como Josef Müller-Brockmann, introduce una nueva racionalidad visual basada en la claridad tipográfica, la composición modular y la neutralidad formal, cuya influencia se hará sentir de forma decisiva en el diseño gráfico contemporáneo (Purcell, 2006). En el extremo opuesto, movimientos como el expresionismo abstracto, ciertas derivas matéricas del arte Povera o el Neoexpresionismo

pictórico apostaron por una dimensión gestual, matérico-simbólica o visceral del mensaje visual, con una intensidad sensorial que reaparece en numerosos ejemplos de cartelería contemporánea. El minimalismo, por su parte, ha dotado al cartel de una economía formal que potencia la síntesis y el silencio gráfico como estrategia de atracción, interpe-lando al espectador desde la sobriedad y la elipsis.

La irrupción del *Pop Art* en la década de los sesenta marca un punto de inflexión fundamental en la genealogía visual del cartel y en la relación entre arte y publicidad. Figuras como Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Richard Hamilton no se limitaron a tematizar la cultura de masas: la incorporaron de forma deliberada como materia prima estética, apropiándose de sus lenguajes, estrategias gráficas y soportes mediáticos (Osterwold, 2003). En sus obras, la distinción entre arte y comunicación comercial se difumina hasta volverse irrelevante: las latas de sopa Campbell, los cómics ampliados o los collages de electrodomésticos y anuncios no imitan la estética publicitaria, sino que la convierten en un nuevo código artístico. Como advierte Fredric Jameson (1991), esta operación supone una auténtica planificación estética de la cultura, en la que los signos artísticos pierden su anclaje original y circulan como formas estilizadas cuya referencia original se diluye en favor de su valor circulante en el mercado cultural.

En este nuevo marco, el cartel deja de funcionar únicamente como mensaje o soporte informativo: se transforma en una superficie de inscripción simbólica, un espacio visual donde convergen estilos, referencias y discursos procedentes del arte, la publicidad y la cultura visual global. De forma paralela, la publicidad asimila estas transformaciones y comienza a apropiarse activamente de recursos provenientes del campo artístico. Esta apropiación no se produce únicamente por motivos estéticos, sino porque el arte ofrece un capital simbólico capaz de conferir prestigio, distinción y densidad cultural al mensaje publicitario (Bourdieu, 1995). Este proceso de incorporación estratégica de elementos artísticos —que Heredero y Chaves (2016) definen como “transfusión del arte”— se manifiesta en múltiples formas: desde la cita directa de obras consagradas hasta la emulación de estilos reconocibles como el simbolismo o el conceptualismo gráfico, e incluso con referencias al arte

sacro, a veces reinterpretado con fines publicitarios; pasando por la colaboración explícita con artistas contemporáneos en campañas de *branding* cultural. En todos estos casos, el objetivo no es meramente ornamental, sino simbólico: dotar al mensaje comercial de una carga cultural que intensifique su eficacia persuasiva y su resonancia emocional.

En este contexto, el cartel publicitario se convierte en un terreno de negociación entre lo estético y lo estratégico. Su función trasciende la simple información o seducción, y se articula como un discurso visual complejo que opera sobre valores culturales, identidades simbólicas y formas narrativas capaces de generar vínculos emocionales profundos con el espectador. Como afirma Joan Costa (2022), “el cartel es el arte de la calle, y el paradigma de la comunicación visual”, una forma de intervención semiótica que disputa el espacio urbano y moldea el paisaje mental colectivo. Así, el cartel se consolida como un artefacto visual polifónico, capaz de condensar la tensión entre arte y mercado en un solo plano simbólico. Esta genealogía de hibridaciones y apropiaciones o aproximaciones culturales permite comprender mejor cómo ciertos formatos visuales actuales continúan condensando, en su superficie gráfica, los ecos de esa larga tensión entre la expresión artística y la estrategia comunicativa.

## EL CARTEL CULTURAL COMO DISPOSITIVO HÍBRIDO: ARTE, PUBLICIDAD Y REPRESENTACIÓN EN EL FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS

---

El cartel cultural constituye una forma gráfica de naturaleza compleja, situada en la encrucijada entre la expresión artística, la comunicación institucional y la estrategia promocional. Lejos de poder ser reducido a una mera modalidad del diseño gráfico aplicado, se trata de un género con lógicas propias, configurado desde una tensión fundacional entre lo funcional y lo simbólico, entre lo estético y lo discursivo, entre lo singular y lo colectivo. En su doble condición de objeto visual autónomo y vehículo comunicativo, el cartel cultural articula, de manera particularmente densa, dos funciones esenciales: la informativa —dirigida a anunciar, convocar o situar en el espacio-tiempo un acontecimiento cultural determinado— y la simbólica —vinculada a la representación de universos de sentido, imaginarios colectivos y narrativas identitarias.

Como soporte de difusión cultural, el cartel ha evolucionado hacia formas gráficas cada vez más sofisticadas, capaces de condensar sensibilidades estéticas, discursos patrimoniales y posicionamientos ideológicos en una superficie visual sintética y pregnante. Esta capacidad para vehicular sentido de manera condensada y eficaz lo convierte en uno de los formatos más poderosos de la comunicación visual contemporánea. Históricamente, ha ocupado un lugar singular dentro de la cartelería, diferenciándose tanto del cartel comercial —subordinado a la lógica del producto y a los imperativos de la rentabilidad— como del cartel institucional —más proclive a la neutralidad formal y a la linealidad informativa—. Frente a estos modelos, el cartel cultural se constituye como un espacio de libertad expresiva, de experimentación formal y de enunciación simbólica. En esta singularidad radica precisamente su potencia: la confluencia entre arte y comunicación no supone aquí una tensión irresuelta, sino una dialéctica productiva. La función poética del lenguaje gráfico coexiste con su vocación persuasiva, generando

dispositivos visuales que, sin renunciar a la eficacia comunicativa, se comprometen con la densidad simbólica, la evocación cultural y el espesor estético. Así, el cartel cultural deviene una superficie de inscripción identitaria, una matriz visual donde se codifican aspiraciones colectivas, valores simbólicos y formas de pertenencia.

Esta condición híbrida —a medio camino entre el arte y la publicidad, entre la creación singular y la difusión masiva— no es una debilidad, sino precisamente el rasgo que define su especificidad contemporánea. El cartel cultural no se limita a informar sobre una actividad artística: la anticipa, la representa, la dramatiza. Funciona como prólogo visual de la experiencia cultural que convoca. Su capacidad para construir atmósferas, para representar sensibilidades, para condensar memorias y proyectar imaginarios lo convierte en una forma privilegiada de mediación entre la cultura y el espacio público. En este sentido, el cartel cultural puede ser comprendido como una de las formas más significativas —y a menudo más subestimadas— de la comunicación simbólica en nuestras sociedades. Su función ya no se agota en la transmisión de contenidos ni en la mera atracción visual: se inscribe en el entramado de la cultura visual contemporánea como un nodo de articulación entre estética, identidad y memoria. Esta complejidad adquiere una relevancia particular en el caso de la cartelería del Festival Internacional del Cante de las Minas. Cada uno de sus carteles encarna la tensión fecunda entre lo patrimonial y lo contemporáneo, entre lo local y lo global, entre la tradición flamenca y las estéticas visuales del presente. Así, su trayectoria visual no solo ilustra la evolución formal de un género, sino que ofrece un laboratorio privilegiado para observar cómo se articulan visualmente las dinámicas de representación cultural, el capital simbólico del territorio y las estrategias de posicionamiento institucional.

El Festival Internacional del Cante de las Minas no constituye únicamente una cita anual con el flamenco, sino un dispositivo cultural de enorme densidad simbólica, donde se entrelazan la memoria histórica, la identidad local y las aspiraciones de proyección global. Desde su fundación en 1961, este evento ha operado como una plataforma de visibilización del arte jondo en su vertiente más arraigada, al tiempo que como una herramienta de resignificación territorial. La ciudad de La



Unión, profundamente marcada por el legado minero y por una historia de esplendor y decadencia industrial, halla en el Festival un mecanismo de reconfiguración identitaria, donde el flamenco no solo se celebra, sino que se convierte en emblema y en narrativa. El evento ha trascendido su condición de certamen artístico para convertirse en un artefacto cultural complejo: una ceremonia de reencuentro con las raíces, una vitrina internacional de excelencia escénica y una operación institucional de posicionamiento estratégico. Su capacidad para articular lo local y lo universal, lo patrimonial y lo contemporáneo, lo tradicional y lo espectacular, lo sitúa como un espacio privilegiado de negociación simbólica. Cada edición del Festival reescribe, desde el lenguaje escénico, musical y visual, el relato de un territorio que se proyecta al mundo desde su herida y desde su duende. En este contexto, el cartel oficial del Festival no es un mero complemento gráfico, sino una pieza central dentro de su retórica institucional. La cartelería funciona como superficie de condensación simbólica, como preámbulo visual que anticipa la atmósfera estética, el tono emocional y el posicionamiento cultural de cada edición. La elección de artistas plásticos —a menudo de reconocida trayectoria en el campo de las artes visuales contemporáneas— para la realización de los carteles subraya la voluntad de inscribir el Festival en una lógica de legitimación cultural, donde la imagen gráfica se convierte en el umbral simbólico de la experiencia flamenca.

A lo largo de su historia, el Festival ha desplegado un imaginario visual que pone en juego múltiples tensiones: la exaltación del flamenco como arte patrimonial frente a su estetización contemporánea; la evocación del pasado minero frente a su estetización melancólica; la afirmación de una identidad local frente a los códigos globales del diseño y la comunicación. El cartel se convierte así en un espejo de esas tensiones, un espacio de síntesis donde confluyen iconografías tradicionales, lenguajes artísticos diversos y estrategias de comunicación cultural. Lejos de ser un mero testimonio gráfico de cada edición, el cartel del Cante de las Minas actúa como un dispositivo de representación que proyecta —y a la vez modela— una imagen del Festival, de su entorno y de su público. Su análisis permite acceder a las capas profundas del discurso visual con que se construye y se legitima este acontecimiento, y ofrece

una vía para comprender cómo el arte, la publicidad y la cultura popular se entrelazan en la creación de imaginarios compartidos.

En la arquitectura simbólica del Festival Internacional del Cante de las Minas, el cartel ha desempeñado históricamente un papel vertebrador. Mucho más que una mera pieza gráfica destinada a anunciar un evento, la cartelería del Festival se ha constituido como su rostro visible, como la piel visual que encapsula y proyecta su identidad. En su superficie se inscriben, año tras año, las pulsaciones estéticas, ideológicas y emocionales que atraviesa la visión que este construye sobre sí mismo y sobre el territorio que lo acoge. La cartelería del Cante de las Minas opera como un espejo: refleja tanto la memoria del pasado como las resonancias del presente; recoge los ecos del cante jondo, la iconografía del mundo minero, la singularidad geográfica de La Unión y las derivas estéticas del arte contemporáneo. Se trata, por tanto, de una imagen doblemente cargada: por un lado, la imagen de una tradición que se conserva, se actualiza y se celebra; por otro, la imagen proyectada de un evento que se posiciona como referente cultural internacional. En esa doble vertiente —introspectiva y extrovertida— reside su complejidad.

La trayectoria visual del Festival evidencia una voluntad explícita de inscribir su imagen en el universo de las artes plásticas, otorgando al cartel una dignidad estética que lo aleja de la lógica puramente funcional de la comunicación institucional. En lugar de recurrir a soluciones gráficas genéricas o a planteamientos meramente informativos, el Festival ha apostado por la creación artística como forma de representación visual. Cada cartel es, en este sentido, una obra original, singular, cargada de subjetividad y de intención expresiva. Esta elección no es inocente: al encomendar la realización de los carteles a artistas plásticos, se genera un doble efecto de legitimación simbólica —del Festival como espacio de excelencia cultural, y del propio cartel como soporte artístico.

La visualidad de estos carteles revela, además, un repertorio iconográfico en el que lo flamenco y lo minero dialogan de múltiples formas: a través de cuerpos en trance, rostros en sombra, herramientas de trabajo convertidas en emblemas, paisajes áridos, estructuras industriales reconvertidas en iconos o simplemente abstracciones. No se trata de

ilustraciones anecdóticas, sino de construcciones visuales que elaboran, año tras año, una narrativa estética de fuerte densidad simbólica. En muchos casos, la imagen no representa el flamenco ni la mina de forma literal, sino que los evoca a través de signos, texturas, cromatismos o silencios. Así, el cartel deviene un espacio de resonancia simbólica donde el pasado adquiere forma, el territorio se estetiza y la tradición se reactiva desde claves contemporáneas. En su conjunto, los carteles conforman un archivo visual que no solo documenta las ediciones del Festival, sino que traza una historia paralela de la representación cultural en el ámbito gráfico español. Son, a la vez, fragmentos de memoria y artefactos de comunicación; imágenes de época y propuestas atemporales; herramientas de convocatoria y manifiestos identitarios. En su intersección entre arte, publicidad y cultura popular, los carteles del Cante de las Minas se revelan como dispositivos visuales de alto valor interpretativo: espejos donde mirar el alma del Festival, pero también ventanas desde las que este se asoma al mundo.

Toda aproximación analítica a la cartelería del Festival Internacional del Cante de las Minas exige la delimitación de un marco conceptual que permita abordar su complejidad simbólica, estética y comunicativa. En este sentido, tres vectores fundamentales articulan el enfoque que aquí se propone: la representación de lo minero y lo flamenco, la hibridación entre arte y comunicación visual, y la dialéctica entre pasado y presente como dimensión estructurante de la memoria cultural. La primera clave remite a los dos grandes ejes identitarios que vertebran el imaginario del Festival. Lejos de constituir meros motivos iconográficos, la mina y el cante funcionan como matrices simbólicas que condensan memorias colectivas, experiencias históricas y narrativas culturales profundamente arraigadas en el territorio. La mina no solo alude a un paisaje físico o a una actividad económica extinta: es también un lugar de sacrificio, de resistencia, de silencio y de profundidad, que ha moldeado la identidad de La Unión y ha dejado una impronta emocional y estética en el alma del flamenco. Por su parte, el cante representa una forma de expresión desgarrada, ancestral y visceral, que ha sido elevado a la categoría de arte patrimonial. Ambos elementos —lo minero y lo flamenco— han sido tematizados, reinterpretados y resignificados en

los carteles a lo largo de las décadas, oscilando entre la evocación figurativa y la abstracción simbólica, entre la literalidad referencial y la metáfora estética.

El segundo concepto clave es la hibridación entre arte y comunicación. Como se ha expuesto en los capítulos precedentes, el cartel cultural opera en una zona liminar donde confluyen lenguajes y finalidades que tradicionalmente se han pensado como disociadas: la creación artística, con su vocación expresiva y su autonomía simbólica; y la comunicación visual, con su orientación funcional, persuasiva y referencial. En los carteles del Cante de las Minas esta tensión se convierte en virtud: cada obra se presenta como una pieza gráfica que no solo comunica un evento, sino que construye una imagen de mundo, una visión del flamenco, una forma de estetizar lo patrimonial. La elección de artistas plásticos para su realización no hace sino intensificar esta condición híbrida, en la que el cartel deja de ser un simple instrumento de difusión para convertirse en un espacio de experimentación formal, de condensación de sentidos y de producción simbólica. En este cruce entre lo poético y lo comunicativo se activa la potencia discursiva del cartel como dispositivo visual complejo.

Finalmente, el análisis se estructura desde la conciencia de una tercera dimensión: la presencia simultánea del pasado y del presente en la visualidad de los carteles. El Festival, en tanto que celebración de una tradición viva, se inscribe en una temporalidad tensionada, en la que la herencia del cante antiguo se proyecta sobre el presente como un legado que debe ser preservado, actualizado y visibilizado. Esta temporalidad doble —nostálgica y proyectiva— se plasma en los carteles mediante operaciones visuales que van desde la recuperación de iconografías preteritas hasta la incorporación de lenguajes estéticos contemporáneos. El resultado es una representación visual del tiempo que no se limita a ilustrar el pasado, sino que lo reactiva desde el presente, construyendo una imagen del flamenco y del territorio que es a la vez memoria y futuro, arraigo y apertura.

Estos tres ejes —minería y flamenco como núcleos simbólicos, arte y comunicación como coordenadas formales, y pasado/presente como estructura temporal— constituyen, por tanto, los pilares desde los que se

ha planteado la lectura crítica de los carteles. Su identificación y articulación no solo orientan el análisis que sigue, sino que permiten vislumbrar la densidad cultural del Festival y la potencia visual de su cartelera como espejo, archivo y proyección de una identidad en transformación. De este modo, el análisis de la cartelera del Festival Internacional del Cante de las Minas se fundamenta en un enfoque cualitativo, de naturaleza hermenéutica y semiótica, que privilegia la interpretación profunda de los signos visuales en su contexto sociocultural. Lejos de una mera clasificación formal o de una descripción estilística, este enfoque propone una lectura crítica orientada a desentrañar los modos en que los carteles construyen, vehiculan y resignifican los imaginarios asociados al flamenco, la minería y la identidad local. En este sentido, el cartel no se considera únicamente como una obra gráfica, sino como un artefacto discursivo que participa activamente en la producción simbólica del territorio y en la proyección cultural del Festival.

El análisis parte de una triple dimensión estructural —compositiva, icónica y cultural— que permite abordar la imagen desde sus elementos formales hasta sus implicaciones simbólicas. La primera dimensión, la compositiva, se detiene en la sintaxis visual de cada cartel: la disposición espacial de los elementos, el uso del color, la tipografía, la textura, la jerarquía de la información, los equilibrios visuales o las tensiones formales. Esta lectura se apoya en los postulados de la gramática visual (Dondis, 1973; Arnheim, 2002; Kress & van Leeuwen, 2006), entendiendo que la organización formal no es nunca neutra, sino que orienta la percepción y condiciona la significación.

La segunda dimensión, la icónica, se centra en la iconografía desplegada por cada cartel: figuras, símbolos, metáforas visuales, objetos significantes, escenas representadas o evocadas, recursos retóricos. Aquí se articula una lectura semiótica que considera tanto los niveles denotativos (lo que se muestra) como connotativos (lo que se sugiere), integrando las aportaciones de Peirce (1965), Barthes (1964) o Panofsky (2004). Especial atención se presta a la construcción visual de lo minero y lo flamenco, así como a la presencia —explícita o latente— de lo local, lo identitario, lo patrimonial o lo emocional.

La tercera dimensión, la cultural, amplía el campo de observación hacia el contexto de producción, circulación e interpretación de los carteles. Se considera aquí la inscripción de cada pieza en una genealogía visual más amplia —desde las tradiciones del cartel cultural hasta las estrategias contemporáneas del diseño gráfico y la comunicación cultural—, así como su relación con las transformaciones sociales, estéticas y simbólicas del Festival. Esta lectura contextual permite entender cómo los carteles no solo representan una identidad, sino que la configuran activamente, participando en los procesos de patrimonialización del flamenco y en la proyección externa del territorio.

Metodológicamente, el corpus analizado se organiza de forma cronológica, siguiendo el orden anual de aparición de los carteles desde el año 1961 hasta la actualidad. Este ordenamiento no responde únicamente a un criterio archivístico, sino que permite observar la evolución estética, simbólica e institucional de la cartelería, identificando fases, rupturas, continuidades o desplazamientos discursivos a lo largo del tiempo. Cada cartel es abordado de manera individual, pero en diálogo con el conjunto del corpus, lo que permite detectar patrones recurrentes, operaciones gráficas significativas y transformaciones progresivas en la representación visual del Festival. Este enfoque comparativo se complementa con el reconocimiento de autorías concretas —artistas de diversas trayectorias y lenguajes—, lo cual introduce otra variable de análisis: la singularidad autoral frente a la lógica institucional. En definitiva, los criterios de análisis adoptados buscan articular una mirada atenta, crítica y situada, capaz de desvelar las capas de sentido que se condensan en la visualidad de estos carteles. Lejos de tratarse de meros objetos de difusión, se revelan como dispositivos complejos donde confluyen arte, memoria, identidad y estrategia cultural.

## UMBRAL VISUAL: DEL MARCO TEÓRICO AL ARCHIVO GRÁFICO DEL CANTE

---

El recorrido que se presenta a continuación no debe leerse únicamente como una suma de piezas visuales, sino como una travesía simbólica a través de más de seis décadas de representación cultural. La cartelería del Festival Internacional del Cante de las Minas conforma un corpus visual excepcional en el contexto español, tanto por su continuidad temporal como por la densidad estética, simbólica e identitaria que despliega. Cada cartel constituye una superficie de inscripción desde la cual el flamenco, la memoria minera y la singularidad del territorio se articulan gráficamente en diálogo con las transformaciones de la cultura visual contemporánea.

Este archivo visual no es lineal ni homogéneo, sino plural, mutante, atravesado por distintas corrientes estéticas, por múltiples autorías y por diversos grados de institucionalización. En él conviven el lirismo expresionista, la abstracción geométrica, la iconografía telúrica y la conceptualización simbólica. Desde la poética visual fundacional de Asensio Sáez hasta las propuestas más recientes marcadas por el gesto, la corporeidad y la evocación digital, los carteles no solo acompañan la evolución del Festival: la construyen, la interpretan, la proyectan.

Lo que aquí se propone es una lectura crítica de este repertorio, organizada cronológicamente, pero atenta a los desplazamientos formales, a las tensiones discursivas y a los ritmos simbólicos que configuran la imagen pública del Festival. A través de este análisis, se pondrá en evidencia cómo la cartelería no ha sido un mero apéndice comunicativo, sino un verdadero laboratorio de representación, un espacio donde se ha negociado visualmente el sentido del flamenco, la identidad de La Unión y la posición del Festival en el mapa cultural global.

Comienza, así, un viaje visual que es también un viaje por la memoria, por el arte, por el diseño, por la cultura y por la emoción. Cada cartel —en su singularidad estética y en su pertenencia al conjunto— nos habla del Cante de las Minas, pero también de nosotros: de cómo miramos, de cómo representamos, de cómo proyectamos lo que somos.



1961

DEL 6 AL 15  
DE OCTUBRE

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LA UNIÓN  
I FESTIVAL DEL  
CANTE DE LAS MINAS

I EDICIÓN (1961)  
ASENSIO SÁEZ



El cartel que inaugura visualmente la historia del Festival del Cante de las Minas fue concebido por Asensio Sáez, figura esencial de la vida cultural de La Unión, cuya obra, situada entre la palabra y la imagen, entre la investigación y la intuición poética, contribuyó decisivamente a dotar al Festival de una conciencia estética e identitaria desde su origen. Sáez no solo firmó este primer cartel, sino que dejó en él las claves de una iconografía que iría alimentando el imaginario visual del certamen a lo largo de las décadas.

Frente a cualquier tentativa mimética o meramente decorativa, Sáez plantea una imagen cargada de sentido, donde la simplificación formal no empobrece el significado, sino que lo concentra. La composición se apoya en una poderosa centralidad gráfica: una figura ambigua, a medio camino entre el objeto técnico y el cuerpo simbólico, domina el espacio del cartel. Se trata de una fusión entre lámpara minera —el clásico carburo— y figura humana, que se eleva como tótem y como silueta, y que admite múltiples niveles de lectura. En ella, el cantaor se funde con la herramienta, el cuerpo se convierte en utensilio, y la luz, en expresión viva. Este híbrido no es gratuito: está pensado como metáfora visual del alma minera encarnada en la voz flamenca, como síntesis de la dureza del trabajo y la hondura del arte.

La forma del carburo, alargada y rematada por una llama estilizada que explota en el espacio, se superpone con la de un personaje que parece alzar su brazo derecho hacia esa combustión simbólica, como si alimentara la llama con su propio gesto. Su brazo izquierdo, en cambio, desciende para sostener un largo bastón que se curva hacia la base del cartel y se convierte en el asa del propio carburo. Este gesto sugiere una conexión profunda con la tierra, un arraigo firme a las raíces de la mina, pero también un equilibrio entre lo que se eleva —la voz, el arte, la espiritualidad— y lo que se sujeta —el origen, la tierra, el trabajo.

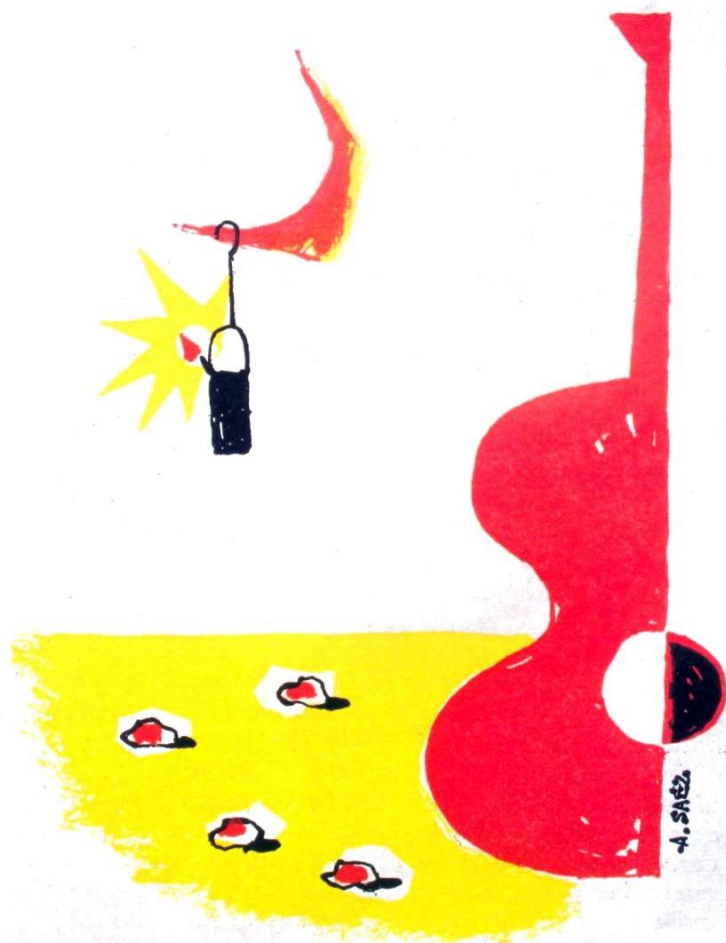
La figura parece vestida con una casulla negra, lo que introduce una dimensión casi litúrgica, un aura sacra, como si el cantaor se presentara no solo como artista, sino como oficiante de un rito ancestral, depositario de una verdad profunda que no se transmite por discurso racional, sino por el “quejío”. Esta visión cuasi religiosa del cante no es ajena a la poética de Sáez, quien parece entender el flamenco como una forma

de conocimiento emocional, de experiencia reveladora que nace del dolor, pero se transforma en belleza. El cantaor-carburo del cartel es, así, imagen de esa transmutación: desde lo oscuro y lo subterráneo hacia la luz y la expresión. El bastón que sostiene refuerza también la imagen del anciano sabio, del maestro, del peregrino de la voz, mientras que el contacto entre su cuerpo y la llama remite a la idea de sacrificio: cantar es arder, iluminar, quemarse por dentro.

La composición se articula sobre un fondo malva, que ofrece un campo visual neutro, pero cargado de cierta melancolía y profundidad emocional e incluso una aureola religiosa. El color actúa como marco emocional para los elementos principales: el amarillo —asociado a la energía luminosa, a la calidez, a la creatividad— recorre estratégicamente la llama, la guitarra y algunas manchas geométricas que crean contrapuntos dinámicos en el espacio, simulando el preciado mineral. La guitarra, situada en diagonal, aporta una línea de movimiento que equilibra la verticalidad de la figura central y refuerza la identificación con el mundo flamenco. La disposición de los elementos sugiere un ritmo visual contenido, medido, casi musical en su cadencia.

Desde el punto de vista tipográfico, la sobriedad impera. Las letras, de palo seco, refuerzan la claridad informativa sin competir con el impacto de la imagen. La ubicación del texto, cuidadosamente desplazada hacia los márgenes, evita interferencias con la composición visual, que queda libre para desplegar su carga simbólica. La técnica gráfica se pone al servicio de la metáfora cultural: el cantaor no solo representa al artista, sino al hombre de la mina transfigurado por el arte. Su cuerpo es lámpara, su gesto es oración, su voz, llama que arde y alumbra. Sáez establece aquí no solo un lenguaje visual para el Festival, sino un relato: el del flamenco como herencia, como memoria, como expresión elevada de un pueblo que canta desde las profundidades de su historia.

CANTE DE LAS MINAS



La UNION

11 DE OCTUBRE DE 1962

II EDICIÓN (1962)  
ASENSIO SÁEZ

En esta segunda obra para el Festival del Cante de las Minas, Asensio Sáez vuelve a levantar un altar gráfico a la memoria del territorio, al gesto encendido del cante como herencia viva. El cartel de 1962 conserva la fuerza expresiva del primero, pero su composición se abre hacia una dimensión más lírica, casi astral. Si en 1961 la figura humana encarnaba la simbiosis entre el cantaor y el minero, aquí es el firmamento el que asume el protagonismo: el cielo, los astros, los símbolos dispersos se conjugan en un acto visual que rebasa lo terrenal.

La lámpara minera vuelve a ocupar un lugar central, pero su función ya no es la de remitir directamente al trabajo subterráneo. Aquí, cuelga delicadamente de una luna roja, una media luna estilizada y en ascenso que no está ahí como fondo, sino como soporte. La luna sostiene la lámpara —no al revés—, en una inversión poética del orden natural. La luna diurna, como fenómeno que precede al cante, se transforma así en refugio y origen de la noche.

La lámpara, suspendida de ese cuerpo celeste, ilumina y revela, sin embargo, no está sola. Una llama roja emerge del carburo como una lengua de fuego o una exhalación que inmediatamente implosiona para convertirse en un sol amarillo de múltiples puntas. Luna y sol comparten ahora el mismo cielo gráfico, unidos por la combustión de la lámpara que los vincula: un acto de alquimia visual en el que el cielo de la mina da paso a la iluminación expresiva. No hay aquí lógica astronómica, sino mística del cante: el carburo arde y su llama estalla en sol, en calor, en sentido. Es el cante como conjuro que transforma la sombra en resplandor.

A la derecha, la guitarra en rojo intenso se erige como signo vertical, tan esencial como el propio nombre del Festival. El instrumento pierde todo detalle ornamental: es cuerpo puro, símbolo, presencia. Su mástil alargado apunta hacia el cielo, como si también él quisiera tocar la luna o invocar la llama. La guitarra no suena, pero resuena: es presencia muda pero latente, depositaria del cante que vendrá.

El suelo, por su parte, se muestra como un campo irregular de amarillo encendido, un suelo solar, una tierra de luz sobre la que descansan pequeñas formas negras, blancas y rojas, para remitir al fuego y a la

sangre. Su disposición parece azarosa, pero generan una cadencia visual que sugiere multiplicidad y expansión. Esta repetición rítmica sugiere la idea de una comunidad diseminada, un conjunto de memorias o presencias que emergen desde lo más íntimo del terreno: son piedras, sí, quizás minerales, tal vez carbones, pero también pueden leerse como ojos. Cada una de ellas contiene una mancha roja central, un iris ígneo que devuelve la mirada. Los minerales devienen miradas: la tierra observa, recuerda, atestigua. La mina no es ya solo paisaje físico, sino conciencia encarnada, memoria diseminada en cada fragmento del cartel. Esas piedras-ojos conectan lo subterráneo con lo sensible, lo geológico con lo humano. La tensión entre vacío y pigmento convierte el cartel en un espacio intermedio, casi onírico, donde los elementos no flotan al azar, sino que dialogan en una coreografía precisa.

La tipografía, ahora manuscrita, asume el carácter expresivo del trazo libre, con un punto de rusticidad que remite tanto al gesto artístico como a la artesanía popular. “Cante de las Minas”, “La Unión” y la fecha no buscan simetría ni precisión técnica, sino identidad visual. Son palabras que se dibujan, no que se imprimen; que emergen, como el cante, desde lo singular, lo imperfecto, lo vivo.

Este cartel, más atmosférico que narrativo, plantea una nueva manera de entender el flamenco desde el diseño gráfico. Ya no es necesario representar al cantaor, ni al minero, ni siquiera al gesto: basta con construir un sistema de signos donde los elementos celestes, los instrumentos, la luz y la tierra dialogan en una composición contenida, pero profundamente evocadora. La obra de Sáez aquí no ilustra, sino que convoca una cosmogonía flamenca donde la luna sostiene la lámpara, la llama se convierte en sol y la tierra, fragmentada, nos mira desde sus ojos minerales. Todo en este cartel es tránsito y conjuro, ascenso y mirada. Un mundo antiguo que arde para seguir diciendo.



III EDICIÓN (1963)  
ASENSIO SÁEZ

En su tercera contribución consecutiva al imaginario visual del Cante de las Minas, Asensio Sáez opta por una estética radicalmente gráfica, centrada en el juego de formas planas, ritmos cromáticos y contrastes simbólicos. El cartel se presenta como una composición de estructuras geométricas elementales, donde la guitarra, la mina y la tipografía se convierten en signos contundentes, casi arquetípicos, que condensan la identidad cultural del evento desde una economía visual audaz.

La obra se articula sobre un fondo negro absoluto, que no solo acentúa la potencia del color, sino que introduce una dimensión de profundidad, de misterio, de noche escénica. En ese fondo denso emergen tres guitarras verticales, recortadas con una nitidez casi brutal, en rojo, naranja y amarillo. No son guitarras naturalistas ni figurativas, sino formas esenciales, casi pictogramas, que evocan tanto el instrumento como su resonancia cultural. La repetición no es simple reiteración, sino una construcción rítmica, funcionando como compases visuales, como variaciones de una misma nota que se despliega en el espacio con cadencia contenida. Cada una de estas guitarras contiene en su interior un hueco circular —el orificio sonoro que evoca la mina— actuando como un núcleo oscuro, como si el cante surgiera desde ese vacío cargado de sentido. Pero estas guitarras no están aisladas: conviven con un conjunto de estructuras blancas que se disponen en la parte superior e inferior del cartel. Se trata de representaciones esquemáticas de castilletes mineros y de vagonetas vacías. Su trazo anguloso, su tensión ascendente, su blancura cortante frente al negro del fondo, los convierte en signos de identidad territorial. El paisaje minero se presenta aquí en forma de monumento abstracto, recordatorio inevitable del origen geográfico y social del Festival. La superposición de guitarras y castilletes genera un sistema visual que dialoga entre lo cultural y lo industrial, entre lo artístico y lo material. Las guitarras no están ancladas a un suelo, sino que flotan, como si fueran ecos suspendidos, voces que atraviesan el espacio. En cambio, las minas sí están arraigadas, dispuestas en la base conformada por la sierra, como cimiento de lo visible. Esta dialéctica entre flotación y arraigo, entre color y estructura, entre música y territorio, define la poética visual del cartel: el cante como expresión que brota desde la mina y se eleva en forma de música.

La imagen funciona como un sistema de equivalencias simbólicas. La guitarra, elemento recurrente en toda la obra gráfica de Sáez para el Festival, aquí se multiplica, como si cada una representara una voz, un palo, un momento del cante. El uso de colores primarios —rojo, amarillo— no es meramente decorativo, sino que sugiere energía, pasión, y también una dimensión solar que contrasta con la frialdad blanca de las estructuras mineras. La mina es blanco sobre negro; la guitarra, color sobre sombra. La música, en esta lectura, aparece como el reverso emocional del trabajo, como su traducción estética.

La tipografía, una vez más, está cuidadosamente diseñada para integrarse con el resto del cartel. “La Unión” se dibuja con trazos de apariencia ósea, casi primitiva, como si las letras hubieran sido grabadas para acabar en puntos que recuerdan los pozos mineros. Este gesto conecta con la idea de una inscripción ancestral, de un legado tallado en la tierra. La combinación de colores en la fecha (rojo, amarillo y rojo) refuerza la unidad visual del conjunto y nacionaliza la obra, creando una bandera de España que fortalece el aspecto identitario. Así, la inscripción no queda relegada a la función informativa, sino que participa activamente en la composición.

Este tercer cartel marca una inflexión dentro de la serie iniciada por Sáez. Si en 1961 y 1962 predominaban las imágenes simbólicas con resonancias líricas o sacras, aquí el artista apuesta por un lenguaje más constructivo, más cercano al diseño moderno y al cartelismo internacional de vanguardia. Sin renunciar a su carga poética, el cartel de 1963 se adentra en una abstracción comunicativa que permite entender el flamenco no solo como expresión emocional, sino también como forma estructural, como arquitectura sonora. Así, este cartel no ilustra el Festival: lo construye. Lo organiza visualmente como una constelación de signos donde cada guitarra es un cuerpo celeste y cada mina, una raíz blanca que todavía nos recuerda de dónde venimos. Sáez no solo diseña aquí una imagen, sino un sistema simbólico en el que la cultura, la memoria y la estética se entrelazan para decir, una vez más, que el cante —como la luz— nace de la oscuridad.





IV EDICIÓN (1964)  
ASENSIO SÁEZ

El cartel de 1964 marca un nuevo giro en la evolución gráfica de Asensio Sáez para el Cante de las Minas. Tras las geometrías flotantes de los años anteriores, aquí el autor reintroduce la figura humana, pero lo hace desde una clara voluntad escénica y simbólica. La imagen no busca la representación realista, sino la condensación de un gesto esencial: el del hombre que porta la luz y el sonido, que emerge del paisaje minero como un oficiante del rito flamenco. Deviene así una escena ritual, donde el hombre, la luz, la tierra y el cante se disponen para configurar una cosmovisión flamenca que hunde sus raíces en lo simbólico.

La figura central, construida a base de planos angulosos remite tanto al diseño moderno como a ciertas corrientes de la ilustración europea de mediados del siglo XX. Es un hombre vestido de negro —no individualizado, sino arquetípico— que porta en una mano una guitarra y en la otra una lámpara minera. Entre ambas, el cuerpo se tensa como eje de transmisión. No es el cantaor en el acto del cante, sino su representación silenciosa, el oficiante que prepara el espacio sagrado: aquel que guarda el secreto de la voz minera y la ofrece a la comunidad. Esta disposición convierte al personaje en mediador entre el mundo superior —representado por los astros abstractos que lo rodean— y el inferior —la tierra minera que aparece al fondo. La lámpara vuelve a ser protagonista, suspendida de la mano como si de un relicario se tratara, su llama amarilla estalla en una estrella solar que emite luz simbólica hacia el paisaje. Esa luz —convertida ya no en simple iluminación sino en fuerza generadora— apunta hacia una pequeña loma en el horizonte, sobre la que se alzan dos castilletes. La montaña, aunque mínima en escala, se presenta como núcleo geológico del cartel, como el origen material del que todo brota, pero el terreno no se presenta de forma neutra: está surcado por una serie de líneas amarillas que irradian hacia el espectador. Estas líneas, de lectura ambigua y poética, pueden entenderse como surcos de un campo arado —metáfora de la tierra fecunda, trabajada, dispuesta a dar fruto—, pero también como las pestañas de un párpado cerrado. En esta segunda lectura, la mina ya no es solo geografía industrial: es cuerpo vivo que descansa. La tierra se convierte en rostro, en mirada suspendida que se cierra no por ignorancia, sino por respeto: la mina duerme para escuchar el cante. Este detalle sutil transforma la escena:

el paisaje ya no es solo origen, sino también oyente. El cante, entonces, no se emite hacia fuera, sino hacia dentro, como si la tierra necesitara cerrar los ojos para escucharse a sí misma.

El fondo rojo sobre el que todo esto se recorta actúa como espacio emocional: no hay cielo, no hay suelo, solo una vibración constante que lo envuelve todo. Es el rojo del calor, de la pasión, del interior de la mina y del interior de la voz. En este campo rojo se disponen también dos formas abstractas: la estrella, que surge de la llama del carburo, y una luna fragmentada, ambas amarillas, reforzando la lectura astral del cartel. Sáez no representa un entorno físico, sino un espacio de sentido donde lo humano, lo geológico y lo celeste se conectan a través del cante. La guitarra, de cuerpo amarillo, negro, rojo y blanco, se convierte en eje visual y simbólico. Es sostenida con naturalidad por el personaje, pero también parece formar parte de ese fondo emocional que entra en ella. La lámpara no alumbra un camino, sino que activa un ciclo simbólico entre luz, tierra y memoria. Es, en este sentido, la obra que celebra el poder de la representación: la luz como transmisión, el cante como ritual. No hay tensión en el gesto: se trata de una ofrenda, de una entrega silenciosa del instrumento como objeto totémico. La guitarra no suena, pero está a punto de sonar. Es una promesa de cante.

En la parte inferior, la palabra “La Unión” se escribe con letras construidas, casi talladas, que alternan el amarillo y el blanco, como si también ellas participaran de la dualidad luz/sombra, día/noche. El escudo de la ciudad acompaña el texto, reforzando su dimensión institucional, sin restar protagonismo a la carga simbólica de la imagen. Este cartel sintetiza las tensiones anteriores de Sáez —la abstracción, el símbolo, la figura, la materia, la luz— en una imagen de profunda armonía visual y conceptual. Todo en ella habla del rito: el rito de encender la lámpara, de hacer sonar la guitarra, de cerrar los ojos para escuchar. No hay aquí ruido ni alarde, sino disposición, espera, recogimiento. Es el cartel del silencio previo al cante, el momento exacto en el que la tierra, el hombre y la historia se alinean para dar paso a la voz.



V EDICIÓN (1965)  
ASENSIO SÁEZ

Para el cartel de 1965 Asensio Sáez propone una puesta en escena coral y fragmentaria: seis figuras humanas repartidas sobre un fondo neutro, sin jerarquías aparentes, sin paisaje ni horizonte. La mina ya no aparece como paisaje visible, pero sigue latiendo en los elementos que portan las figuras. Sáez desplaza el foco de lo monumental a lo modular, de lo simbólico concentrado a lo simbólico diseminado. Es un cartel que se construye desde la repetición, la variación y la diferencia.

Las figuras —rojas, blancas y amarillas— se distribuyen en dos niveles horizontales, como si fueran actores en un escenario compartido. Cada una sostiene un objeto distinto: carburos, guitarras o herramientas de trabajo. No hay expresión facial ni detalle anatómico: sólo siluetas planas, de proporciones rudimentarias, con bocas abiertas y sin ojos. Pero ese único orificio negro en el rostro basta para sugerir el gesto fundamental: el del canto. Sáez convierte aquí el cuerpo en signo y la voz en forma. Las bocas abiertas son orificios de emisión, de expresión, de memoria sonora. El rostro no necesita mirar; necesita decir.

La codificación cromática —rojo, blanco, amarillo— introduce una dimensión rítmica y simbólica que articula las relaciones entre las figuras. No hay diferencia de género, de edad ni de rol: todos son iguales en su diferencia, todos participan del mismo acto. Dos figuras rojas portan lámparas y picos, como si fueran custodios de la memoria minera. Dos figuras blancas, una con un carburo y otra con una guitarra negra, funde la mina con el arte. Del mismo modo, dos figuras amarillas, una con martillo al hombro y otra con guitarra en mano, parecen vincular directamente el trabajo con la música, el esfuerzo físico con la expresión sonora. En esta configuración, Sáez no representa identidades individuales, sino funciones simbólicas: el portador de luz, el que trabaja, el que toca, pero todos cantan. Es un sistema gráfico donde cada cuerpo dice algo sin necesitar rostro. una cadencia visual que refuerza la sensación de movimiento y ritmo.

Así, el cartel funciona como una escena coral donde el flamenco no es una excepción ni un privilegio, sino una práctica colectiva. No hay héroes ni figuras centrales: hay comunidad. Y dentro de esa comunidad, cada gesto importa. El cantaor es también minero; el portador de la lámpara puede cantar; el trabajador lleva la música en las manos. Es un

cartel que disuelve las fronteras entre función y expresión, entre tarea y arte. En esta pieza, Sáez parece querer decir que el Cante de las Minas no pertenece a uno, sino a todos. Que no hay una sola voz, sino muchas. Que el arte no se impone desde lo alto, sino que brota desde lo horizontal, desde la repetición humilde de los días, desde el cuerpo que canta mientras trabaja, mientras espera, mientras recuerda. La mina —aunque invisible— está en todas partes: en las lámparas, en los martillos, en la boca negra abierta que dice sin gritar.

El fondo gris neutro actúa como superficie de suspensión: no hay escenario, no hay tiempo, sólo espacio. Un lugar abstracto donde los signos humanos se despliegan como en una danza primitiva. La simplificación de las formas, que podría recordar a la estética de los recortables o a ciertas influencias del arte popular, está lejos de lo ingenuo: es una reducción deliberada que busca lo esencial. En este sentido, el cartel remite tanto al arte moderno de raíz constructivista como a las pedagogías visuales de los años sesenta, donde la comunicación directa se vinculaba con la claridad formal.

La zona inferior del cartel, ocupada por una banda amarilla intensa, acoge el texto informativo con una tipografía singular. Las letras, al igual que las figuras, están construidas desde el juego: alternancia de colores, modulaciones rítmicas, pequeños puntos ornamentales que actúan como negritas o acentos visuales. No es una tipografía neutra, sino una escritura expresiva, que acompaña el tono general del cartel. La composición del texto se articula como un segundo plano gráfico, con una cadencia visual que refuerza la sensación de movimiento y ritmo.

Así, el cartel de 1965 no es un cartel de representación, sino de participación. Es un mosaico humano y cromático que celebra la pluralidad de una cultura donde el arte no se separa de la vida, y donde la voz —esa pequeña grieta negra en cada rostro— sigue siendo el lugar desde el que se afirma una memoria compartida.



# FESTIVALES DE ESPAÑA



LA UNION • MURCIA

VI FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS

19, 20 Y 21 DE AGOSTO DE 1966

VI EDICIÓN (1966)

ASENSIO SÁEZ

Con el cartel de 1966, Asensio Sáez propone una escena de centralidad absoluta, una suerte de icono flamenco construido a partir de dos figuras que condensan el acto esencial: tocar y cantar. Tras el juego coral y disperso de la edición anterior, este año el artista concentra el mensaje, reduce la narración a una imagen arquetípica y monumental que recuerda a los frisos clásicos o a los bajorrelieves egipcios, pero filtrados por una sensibilidad moderna y minimalista.

La composición se impone con claridad jerárquica y simbólica: el cantaor en pie, el guitarrista sentado, unidos por el gesto, por el sonido, por la luz. La escena se recorta sobre un fondo amarillo intenso, que no sólo ilumina, sino que envuelve. El color, en este caso, no actúa como simple superficie cromática, sino como atmósfera simbólica: un sol constante que baña la escena, una luz del sur, del mediodía eterno. Este amarillo total convierte al cartel en un plano vibrante, donde las figuras negras no son sólo siluetas, sino presencias totémicas. Es la luz del cante, la energía del sol como metáfora del arte que arde y revela.

Las figuras se construyen con una geometría orgánica que roza la abstracción, pero conserva su fuerza expresiva. El guitarrista —sentado sobre una silla mínima, apenas esbozada en líneas rojas— se funde casi con su instrumento. El cantaor, por su parte, está de pie, erguido, con una anatomía que recuerda a una escultura cicládica o a un exvoto ibérico: el tórax marcado por costillas blancas, que también puede recordar a un personaje famélico que evoca las penurias de la mina. Su brazo extendido hacia el compañero, se apoya en él, en un gesto de complicidad, pero también de sustento.

Ambas figuras tienen rostros sin boca, pero con espirales en lugar de ojos. Este detalle introduce una lectura simbólica poderosa: la espiral no es sólo forma decorativa, sino símbolo del trance, de la interiorización, del viaje hacia dentro. Estos rostros no miran: giran sobre sí mismos, como si el cante naciera desde una espiral interior. El hecho de que ambos compartan esta marca visual los convierte en figuras conectadas, no por lo exterior, sino por una vibración común. Son cuerpos que sienten desde dentro, que emiten sin mirar, que están centrados en el acto ritual del flamenco como experiencia de comunión.



La lámpara minera, presente una vez más, cuelga discretamente de la mano del cantaor. En lugar de iluminar la escena, parece remitirnos al origen profundo, a la oscuridad que precede al cante. Es un elemento pequeño, pero cargado de memoria: el rastro de la mina, el objeto que recuerda que la voz que canta lo hace desde lo hondo, desde la experiencia vivida. No hay mina representada, pero la lámpara basta para convocarla, como si de un amuleto se tratara. El sol que aparece en la esquina superior izquierda, de formas rotas y centro blanco, actúa como doble simbólico del fondo amarillo: es a la vez presencia astral y eco del cante. Puede leerse también como una metáfora de la llama del carburo, transformada en astro, en símbolo encendido. Su forma dentada lo convierte en un emblema de irradiación, de intensidad, reforzando la idea de que todo en este cartel emana, arde, se proyecta.

En el encabezado aparece el texto que nos recuerda que este fue el año en el que el evento unionense pasó a formar parte de los célebres Festivales de España, un hecho que resultaría en un impulso definitorio. En la parte inferior, el texto se distribuye en dos bandas. La primera, en rojo, marca la ubicación: “La Unión · Murcia”, colocada con una tipografía limpia y elegante. La segunda, en azul oscuro, informa sobre el Festival y sus fechas: “VI Festival del Cante de las Minas / 19, 20 y 21 de agosto de 1966”. Esta disposición textual no interfiere con la imagen central, sino que la apoya, le da base. Es como si las palabras, al igual que las figuras, se posaran sobre el fondo sin pretender competir con él.

Este cartel de 1966 representa una depuración de los elementos, una síntesis de los símbolos. Sáez crea una escena de densidad expresiva con los mínimos recursos. Toda la obra respira unidad y tensión: la figura que toca, el ser que canta, el sol que arde, la lámpara que recuerda. Es una imagen cerrada en sí misma, pero abierta al sentido: no cuenta una historia, pero la contiene toda. Porque el cante, como estas figuras, no necesita ser explicado: basta con estar, con arder, con sonar.

# LA UNION

VII FESTIVAL DEL CANTE DE  
LAS MINAS

18, 19 y 20 de Agosto de 1967



## FESTIVALES DE ESPAÑA 1967

Diseño: M. GARCÍA GONZÁLEZ. Ilustración: F. SÁENZ.

*F. Sáenz*

VII EDICIÓN (1967)  
F. SÁENZ

La edición de 1967 del Festival del Cante de las Minas marca un punto de inflexión gráfica dentro de su trayectoria visual: por primera vez desde su fundación, no se recurre a una creación específica ligada a la identidad local ni firmada por Asensio Sáez, sino que se emplea un cartel genérico perteneciente al programa estatal Festivales de España, firmado por F. Sáenz. Este cambio responde, posiblemente, a criterios institucionales y logísticos, pero sus consecuencias simbólicas y estéticas son evidentes.

El cartel, lejos de inscribirse en la línea visual desarrollada en los seis años anteriores, responde a un lenguaje ornamental, abstracto y panhispánico, pensado para aglutinar diversos eventos bajo una misma marca cultural nacional. Lo que aparece en primer plano es una composición centrífuga de formas concéntricas de fuerte dinamismo cromático. Varios círculos irregulares se superponen, definidos por una sucesión rítmica de triángulos que configuran motivos geométricos cercanos a los tejidos artesanales, las cerámicas o los mantones bordados.

El color domina la escena con una paleta en la que los amarillos, morados y azules establecen una vibración casi hipnótica. En el centro de estas formas, una figura blanca —un animal mítico o estilizado, acaso un toro o un buey con reminiscencias esquemáticas al arte rupestre o a los exvotos ibéricos— aparece como núcleo icónico del cartel. No es un símbolo del flamenco ni de la minería, pero sí una evocación genérica de lo ancestral, de lo ritual, de lo popular. La elección de este motivo sugiere un intento de evocar lo español desde una óptica esencialista: lo decorativo como símbolo de lo nacional, lo arcaico como identidad común.

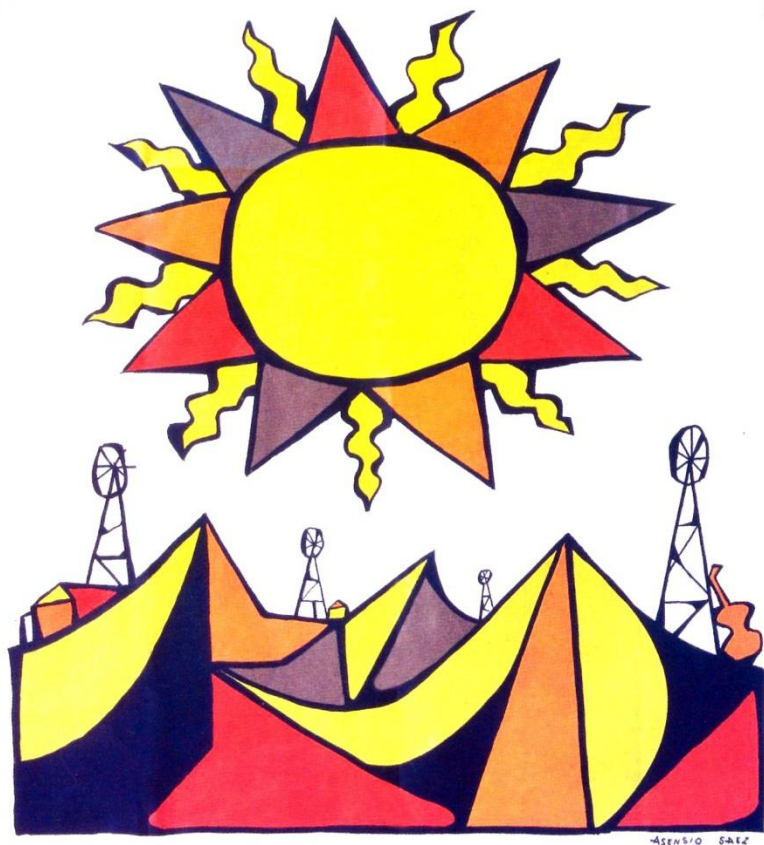
No hay guitarra, no hay cantaor, no hay lámpara, no hay mina. En lugar de eso, se despliega un patrón ornamental que enfatiza la diversidad regional bajo un manto común de festividad cultural. Es el folklore entendido desde una mirada institucional y centralizada, que busca englobar sin diferenciar. Por eso mismo, la inclusión del nombre del Festival (“VII Festival del Cante de las Minas”) y de su ubicación (“La Unión”) en la parte superior parece insertarse como un añadido, casi como una ficha técnica superpuesta a una gráfica que no le pertenece del todo.

El contraste con los carteles anteriores, todos ellos diseñados con sensibilidad específica hacia los signos de identidad unionense, es evidente. Aquí no hay memoria del territorio, ni símbolos del trabajo minero, ni sugerencia alguna del cante como expresión emocional profunda. Se trata de un diseño eficaz, sí, visualmente atractivo, incluso sofisticado en su factura cromática y compositiva, pero también distante, desarraigado del contexto concreto al que alude.

Sin embargo, desde una lectura crítica, este cartel puede entenderse como testimonio de una tensión permanente en la historia del Festival: la que se da entre la promoción institucional desde lo estatal y la afirmación identitaria desde lo local. Frente a la mirada homogénea de “España” como marca cultural genérica, el Festival del Cante de las Minas había venido construyendo, año tras año, una iconografía propia, profundamente enraizada en su historia geográfica, social y emocional. La irrupción de este cartel genérico actúa, en ese sentido, como una pausa, un paréntesis visual que interrumpe —aunque no destruye— esa narrativa singular.

Desde el punto de vista gráfico, la pieza funciona como un ejemplo de diseño modernista a la española, donde la abstracción se pone al servicio del ornamento, y donde lo simbólico se diluye en favor de lo decorativo. Es un cartel hermoso, sí, pero en cierto modo ajeno, que revela, por contraste, el valor y la potencia del imaginario que Asensio Sáez venía cultivando para La Unión. Así, el cartel de 1967 puede ser leído no solo como una anomalía, sino como una advertencia: la necesidad de preservar una estética ligada al territorio frente a los discursos generalistas que diluyen lo particular. Y también como una oportunidad para entender cómo la identidad gráfica de un Festival no se construye solo por acumulación, sino también por contraste. Porque a veces, lo que falta —la guitarra, la lámpara, la mina— es lo que más dice.

# FESTIVALES DE ESPAÑA



LA UNION • MURCIA

VIII FESTIVAL DEL CANTE DE LAS MINAS

15, 16, 17 Y 18 DE AGOSTO DE 1968

VII EDICIÓN (1968)  
ASENSIO SÁEZ

Tras la ruptura iconográfica de 1967, el año 1968 supone el retorno de Asensio Sáez a la construcción visual del Festival del Cante de las Minas, y lo hace con una obra expansiva, cromáticamente explosiva, que recobra los signos del territorio desde una mirada más plástica, más expresiva, más abierta. En esta ocasión, lo que se impone es el color, el ritmo, la celebración. La imagen está dominada por un sol gigantesco, central, de bordes irregulares, que combina puntas triangulares con lenguas onduladas de luz. No se trata de un astro naturalista, sino de una figura simbólica, solar y flamenca a un tiempo: recuerda tanto a los soles de las cerámicas populares como a un abanico desplegado, como si toda la imagen fuera un eco del calor de la voz, del fuego del arte. Este sol no ilumina un espacio vacío: lo corona, lo preside, lo consagra.

Bajo él se despliega un paisaje sintético, montañoso, ondulado, donde los colores cálidos se alternan con los oscuros en planos contrastados. La tierra aparece como una acumulación de formas angulosas: montañas rojas, amarillas, ocre y negras, otorgando profundidad perspectí- vica, delimitadas por contornos gruesos que recuerdan tanto al arte infantil como al cartelismo internacional más expresivo de la década. Es un paisaje que no describe, sino que late. No representa a La Unión como un lugar geográfico concreto, sino como una topografía simbólica: la tierra como cuerpo fragmentado, texturizado por el color, donde las minas se convierten en esculturas visuales.

Entre los montículos se elevan cinco castilletes mineros, dibujados con líneas negras y coronados por ruedas de extracción. Son signos reconocibles, casi icónicos, de la identidad unionense. Como en otros carteles de Sáez, los castilletes actúan como anclajes visuales: son la memoria estructural de la mina, los huesos del paisaje. Sin embargo, aquí se integran con naturalidad en el conjunto, sin dominar la escena, más como recuerdos que como monumentos.

A la derecha, casi como un guiño, aparece una guitarra de formas esquemáticas, reclinada contra un castillete. Está allí como marca identitaria, como emblema de lo flamenco, pero no se impone. No hay figura humana, no hay escena del cante, solo tierra, color y símbolos. Y es precisamente esa ausencia de lo humano lo que da más fuerza al paisaje:

porque todo el cartel respira como si fuera un cuerpo vivo, como si las propias montañas estuvieran tocando, como si la luz fuera sonido.

La elección cromática, dominada por amarillos, naranjas, rojos, ocre, violetas y negros, configura una paleta de alta temperatura emocional. El cartel parece arder, irradiar, latir desde su centro solar. Es un color que no representa, sino que afecta: el espectador no sólo ve el paisaje, lo siente. Hay en esta explosión cromática una voluntad de entusiasmo, de afirmación, de vitalismo que contrasta con la gravedad de las ediciones anteriores. Este cartel no espera el canto en silencio: ya está sonando.

En cuanto a la tipografía, el título “Festivales de España” se ubica en la parte superior, como sello institucional, mientras que la información específica sobre el Festival se sitúa en la parte inferior, donde “La Unión · Murcia” aparece con una elegante *serifa* roja, seguida del nombre del evento y las fechas. La disposición es clara, funcional, subordinada al impacto visual de la imagen central. El nombre de Asensio Sáez aparece discretamente en la parte baja del cartel, como una firma que no busca protagonismo, pero garantiza identidad.

El cartel sintetiza el imaginario del Festival desde una clave eminentemente visual y emocional: el sol como emblema de la voz que arde, el paisaje como cuerpo fragmentado por la historia, los castilletes como restos de memoria de una minería que ya se presentaba a cielo abierto y la guitarra como raíz cultural. No hay narración, ni escena, ni figura: hay vibración. Todo en este cartel está organizado para que el espectador no lea, sino que sienta. Para que no entienda el canto desde la mina como concepto, sino como energía que brota de la tierra encendida.

Así, el cartel de 1968 no sólo marca el regreso de Asensio Sáez, sino también una inflexión formal: más decorativo, más colorista, más libre. Es un cartel que celebra el Festival, que reinventa La Unión. Que invita a cantar con el sol en lo alto y la mina aun palpitando bajo los pies.



Festivales  
de España 1969



IX FESTIVAL  
NACIONAL  
DEL  
CANTE  
DE LAS  
MINAS

**LA UNION**  
MURCIA

4, 15, 16 y 17 de agosto de 1969



IX EDICIÓN (1969)  
ASENSIO SÁEZ



El cartel de 1969, correspondiente al IX Festival Nacional del Cante de las Minas, marca un punto culminante y de ruptura en la poética visual de Asensio Sáez. Frente al color vibrante del cartel de 1968, esta obra se instala en el terreno de lo expresionista, lo pictórico, lo visceral. La figura humana reaparece, pero no como símbolo ni como presencia ritual: emerge como cuerpo agotado, cuerpo real, minero herido que, aun así, sostiene una guitarra. Aquí no hay celebración, ni escenificación: hay una afirmación trágica de la existencia. La figura humana —única protagonista del cartel— se convierte en sujeto absoluto del cante. Ya no es símbolo ni alegoría: es presencia. La guitarra se fusiona con el cuerpo, se desborda en manchas, como si el sonido saliera no del instrumento, sino del propio torso. Es un cartel que no habla desde la tradición, sino desde la carne. Que no celebra, sino que arde.

Lo primero que interpela es la imagen desbordada del protagonista, resuelta con una técnica de mancha libre y pincelada líquida, que rompe con toda geometría. El cuerpo se fragmenta y se recompone a través de azules eléctricos, negros densos y rosas descarnados. La figura no está construida desde el volumen, sino desde la vibración. No se representa: se sugiere. Y, sin embargo, hay una lectura nítida: es un minero, lleva el típico casco con luz frontal que ilumina su rostro sin rasgos definidos. La posición del cuerpo es contenida, íntima, casi cerrada sobre sí misma. El minero toca, pero no lo hace con energía, sino con languidez. Sus manos —torcidas, delgadas, casi inertes— se aferran a la guitarra con un gesto más emocional que técnico. No hay virtuosismo: hay necesidad. Como si la música no fuera elección, sino salvación.

Las manos, lejos del énfasis romántico, revelan una fragilidad profunda, una ternura quebradiza que se despliega en el centro del cartel como núcleo expresivo. Pero quizá el detalle más inquietante sean las rodillas. Están descubiertas, en carne viva, sin protección. En un cartel donde todo se desborda en manchas y líneas convulsas, esas dos rodillas desnudas parecen abrir una grieta de humanidad elemental. No son simplemente piernas: son signo de agotamiento, de desnudez existencial. El minero no es una figura gloriosa: es un cuerpo roto que, pese a todo, sigue tocando. Las rodillas al descubierto podrían leerse como metáfora

del arrodillarse, del rendirse ante la música, o del haberse desgastado tanto en la mina que ya no hay uniforme que lo proteja.

El uso del color es fundamental. La combinación de negro profundo, rosa magenta y azul eléctrico genera una sensación de intensidad emocional que roza lo violento. El negro configura la sombra del cuerpo, pero también la herida; el azul es el frío de la mina, la noche del alma; el rosa, en cambio, irrumpe como carne expuesta, como emoción sin filtro, como humanidad vulnerable. Las manchas no están contenidas: sangran hacia el blanco del fondo, desbordan las formas, se expanden sin control. Es un cartel que respira desde el derrame. El trazo es libre, casi salvaje. Las líneas no buscan definir con precisión, sino sugerir con urgencia. No hay aquí voluntad de equilibrio compositivo, sino de impacto emocional. Sáez parece renunciar al diseño para abrazar el gesto pictórico.

El cartel se convierte así en superficie de expresión, en lienzo rápido que transmite. No hay ornamento, no hay estructura, no hay reposo: solo cuerpo, color y tensión. La composición está dominada por el cuerpo, pero se equilibra con un uso sobrio de la tipografía. “IX Festival Nacional del Cante de las Minas” se inscribe en letras limpias, de palo seco, en azul oscuro. “La Unión” aparece en mayúsculas negras que anclan el cartel al lugar, mientras que el sello “Festivales de España 1969” y el icono del toro estilizado en la esquina superior izquierda remiten al marco institucional. Pero son marcas discretas, casi silenciosas frente al estruendo emocional del trazo.

El cartel podría entenderse como una confesión: Sáez no construye aquí una imagen para anunciar, sino para decir que el cante no se hereda: se arrastra. Que el flamenco que nace de la mina lo hace desde un cuerpo que trabaja, que sufre, que toca con lo que le queda. No es un cartel icónico, ni un cartel decorativo. Es un cartel dolido. Un cartel que, como el minero, sigue diciendo —aunque duela. Así, este cartel promociona el evento con una pieza que es más un testamento que un anuncio. Sáez encarna al minero en un cuerpo que se está disolviendo. No nos ofrece una imagen para mirar, sino una figura para sentir.



X EDICIÓN (1970)  
ASENSIO SÁEZ

Con el cartel de 1970 se cierra la presencia de Asensio Sáez como autor de la imagen oficial del Cante de las Minas. Diez años de construcción de un imaginario gráfico que evolucionó desde la síntesis simbólica hasta la expresividad cruda y, finalmente, desemboca aquí en una pieza marcada por el estilo decorativo y psicodélico emergente en el tránsito entre los años 60 y 70. La obra es, por tanto, una suerte de despedida, pero también de testamento visual: una guitarra desbordante convertida en paisaje, en frontera sensorial, en umbral de lo sonoro y lo vital.

La pieza se articula en torno a una gigantesca guitarra central, que ocupa casi toda la superficie del cartel. Pero no se trata de una representación funcional: la guitarra aparece aquí como cuerpo vivo, topografía sensible, espacio de resonancia. Las vetas de su caja —dibujadas mediante una línea continua de trazado sinuoso— recuerdan tanto a las curvas de nivel de un mapa como a los anillos concéntricos de un tronco talado. Es un interior de madera, sí, pero también una geografía emocional: la guitarra no es instrumento, sino territorio, contorno, matriz del cante. El trazo sinuoso que recorre su caja armoniza con las formas envolventes que la rodean, generando una composición hipnótica, envolvente, próxima a las formas psicodélicas que empezaban a expandirse por el diseño gráfico internacional. Este recurso no responde a una moda superficial, sino que sirve aquí para expresar la dimensión sensorial del flamenco: un arte que no se reduce al sonido, sino que expande la percepción, altera el espacio, transforma lo visible.

La guitarra se convierte así en escenario y contenedor. A ambos lados de su caja aparecen dos escenas mínimas, casi viñetas, encerradas en formas ovulares que parecen cavidades de un ser vivo. A la izquierda, un castillete y una casa de máquinas rosa aluden con claridad al paisaje minero de La Unión. A la derecha, un minero, con el torso desnudo, las costillas marcadas y el cuerpo arqueado por el esfuerzo, empuja una vagoneta. Lleva solo pantalones y botas de agua, protección mínima frente al fango, el calor y la dureza del trabajo. No es una silueta genérica, sino una figura profundamente humana, dolorosamente real. El esfuerzo corporal es visible, crudo, sin dramatismo, pero con intensidad.

El uso del color es contenido pero sugerente: rosas, marrones, negros y blancos crean una atmósfera cálida, casi uterina, donde la psicodelia no

es estridente, sino envolvente. El rosa domina —tanto en la guitarra como en la tipografía— como tono de la carne, del amor, de lo íntimo. El fondo marrón oscuro actúa como contorno, como tierra que sostiene la figura central. En su conjunto, el cartel transmite una sensación de interioridad, de recogimiento expansivo, como si el cante no brotara hacia afuera, sino que latiera hacia dentro. Las formas se suceden con fluidez, sin líneas rectas, como si todo el cartel respirara una música lenta, hipnótica.

La tipografía, situada en la parte inferior, juega con la misma lógica visual: formas redondeadas, ornamentales, casi barrocas. “La Unión” aparece en un rosa vibrante, flanqueado por un marco sinuoso que recuerda los carteles de los festivales de música de la época, pero sin perder su singularidad. Bajo el nombre del lugar, la fecha —14, 15 y 16 de agosto de 1970— se presenta con claridad funcional, y el título completo del evento cierra el cartel con una disposición limpia. Es un cierre visual equilibrado que contrasta con la riqueza de la parte superior.

El cartel puede leerse como una alegoría de la memoria y la sensibilidad. La guitarra es matriz y mapa; es escenario y cuerpo; es contorno del mundo. Lo que en otros carteles era figura o símbolo, aquí se convierte en espacio total: no se canta desde la guitarra, se vive en ella. Sáez parece sugerir que el flamenco ya no necesita ser representado: está en todas partes: en la madera, en las curvas, en las minas. El cante ya no se muestra: se habita.

Este cartel es, así, una despedida elegante y profundamente simbólica. No es solo el cierre de una década: es la última palabra visual de un artista que supo traducir el flamenco, la memoria local y la experiencia minera en formas gráficas de una riqueza inagotable. Una guitarra que lo contiene todo y que lo ofrece sin estridencias. Una imagen para mirar despacio, como se escucha un cante largo: sabiendo que lo importante está en lo que no se dice, en lo que tiembla detrás del trazo.



XI EDICIÓN (1971)  
PEDRO GINÉS CELDRÁN

Con el cartel de 1971, el Festival del Cante de las Minas inicia una nueva etapa gráfica. El relevo de Asensio Sáez da paso a Pedro Ginés Celdrán, pintor de sólida trayectoria, que canaliza su profundo arraigo unionense hacia una propuesta visual austera pero cargada de significación. Frente a la exuberancia cromática o el simbolismo múltiple de los años anteriores, Celdrán opta por la economía de medios, por la contención expresiva y por una composición frontal y desnuda, que pone el foco en la arquitectura industrial como signo identitario absoluto.

La imagen se resuelve con apenas dos colores: rojo y negro sobre fondo blanco. En la parte superior, el paisaje minero se sintetiza en la representación de la mina “Lo Veremos Nuevo” con sus tres elementos fundamentales: el castillete, la edificación anexa y la chimenea. Todo está resuelto con un trazo rápido, casi caligráfico, que remite tanto al gesto pictórico como a la estampa. Hay cierto volumen en el castillete y en la nave, pero no en la chimenea: sobre todo hay presencia. Las formas, dibujadas en rojo intenso, se funden con el blanco del papel, lo que confiere a la escena una atmósfera minimalista, como si se tratara de una imagen suspendida entre la realidad y el recuerdo. El castillete inclinado, las poleas como ruedas detenidas en el tiempo, la nave cerrada por trazos inconclusos, la chimenea solitaria: todo sugiere recuerdo y permanencia, desgaste y verticalidad.

La elección del rojo como único color para las estructuras mineras no es neutral. Este rojo no es solo color industrial: es sangre, fuego, tierra oxidada, memoria encendida. Frente a él, el fondo blanco actúa como silencio, como pausa, como eco visual. Esta polaridad entre el rojo vibrante y el blanco neutro convierte la imagen en una especie de sello, de emblema minimalista, donde cada forma se recorta con nitidez casi heráldica. No hay atmósfera ni paisaje: solo arquitectura como testimonio. La parte inferior del cartel, dominada por el texto, mantiene una lógica gráfica similar: sobria, firme, contundente. “LA UNIÓN” se escribe en una tipografía artesanal de grandes proporciones, que parece tallada, con un diseño que remite tanto a la estética medievalizante como al rótulo popular. Las letras negras, irregulares, evocan un lenguaje gráfico cercano al grabado o a la rotulación tradicional. En la palabra “MINAS”, una pequeña figura roja —una guitarra mínima,

simbólica, insertada como flor sobre la silla de enea— introduce un guiño poético que funciona como contrapeso a la dureza visual del conjunto. Es un detalle pequeño, pero elocuente: el cante sobrevive entre la estructura minera, se abre paso como brote en el metal.

El cartel funciona como un acto de afirmación. La mina no es metáfora, ni decorado, ni recuerdo lírico: es estructura, es lo que queda. La música no se representa, pero se insinúa, incrustada en la letra, como parte del nombre mismo. Es un cartel que invierte la lógica anterior: no parte de la emoción para llegar al símbolo, sino de la ruina para llegar a la identidad. Y en esa sobriedad encuentra su fuerza. Visualmente, Pedro Ginés Celdrán construye una imagen sólida, austera y profundamente respetuosa. No hay artificio, ni concesión a la moda, ni tentación expresiva. Hay gesto firme, fidelidad al lugar, y una voluntad clara de representar el paisaje como documento, como memoria material, como verdad callada. El cartel no grita: resiste. No adorna: testimonia.

Desde el punto de vista artístico, la obra dialoga con varias tradiciones visuales que enriquecen su aparente sobriedad. La composición recuerda, por un lado, a las xilografías expresionistas de principios del siglo XX, donde la economía de medios y la frontalidad eran vías para transmitir una verdad esencial, sin ornamento ni artificio. A la vez, el uso del rojo plano sobre fondo neutro evoca ciertas propuestas del cartelismo constructivista, en las que la estructura industrial se erigía como protagonista del nuevo orden visual. También pueden encontrarse resonancias con la pintura social española de posguerra, especialmente con artistas ligados al realismo testimonial y a la representación del trabajo como forma de dignidad. No es casual que Pedro Ginés Celdrán opte aquí por un lenguaje casi abstracto en lo formal pero profundamente figurativo en lo simbólico: lo que se representa no es solo un conjunto de edificios, sino la silueta reconocible de una memoria colectiva. Así, el cartel se convierte en una síntesis entre la mirada del artista y la del vecino, entre el gesto plástico y el apego al lugar.





XIII EDICIÓN (1972)  
PEDRO GINÉS CELDRÁN

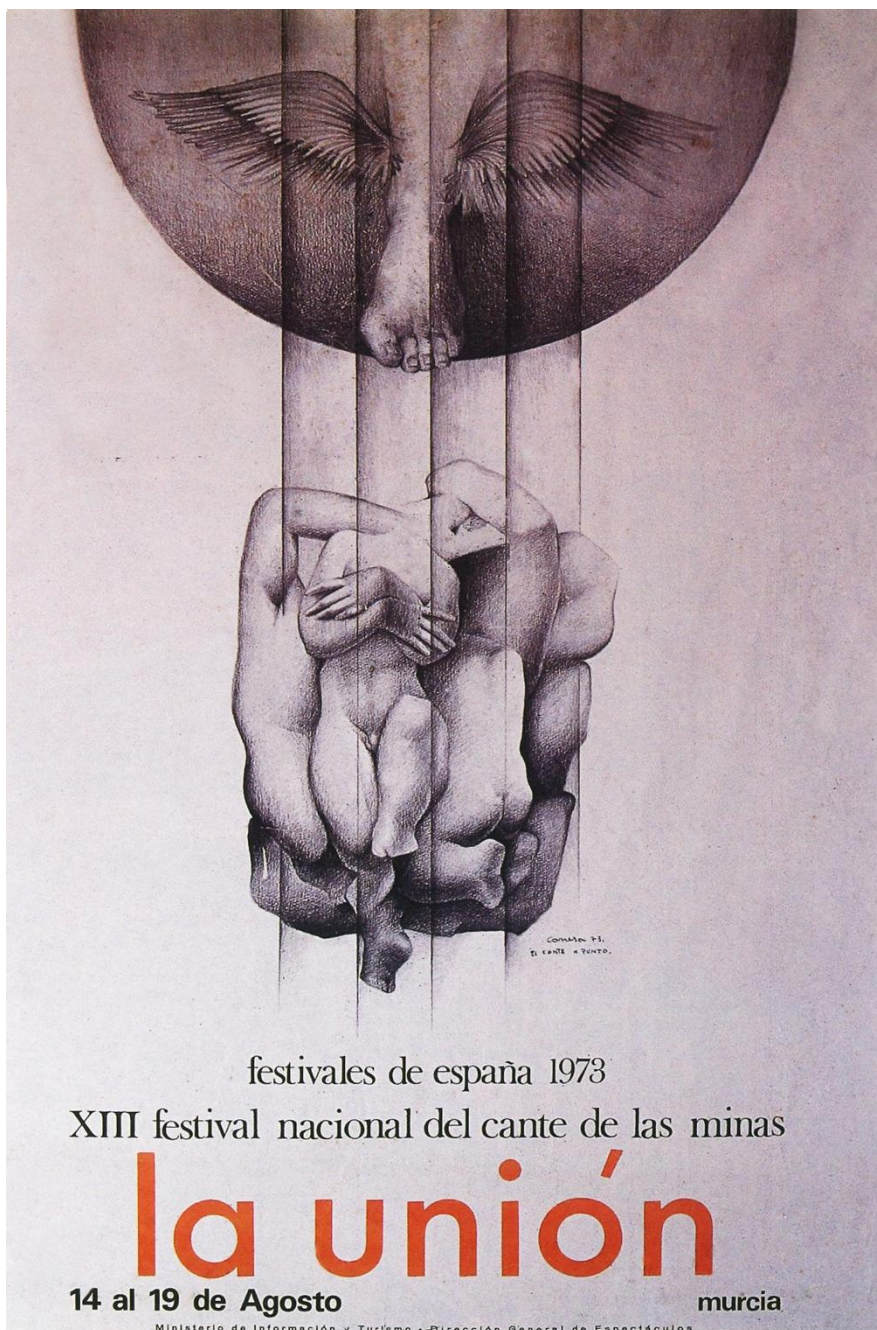
Con el cartel de 1972, Pedro Ginés Celadrán da un giro poético a la imagen del Festival del Cante de las Minas, desplegando una alegoría visual que, sin abandonar los elementos identitarios del mundo minero, los reinterpreta desde una clave simbólica y onírica. El resultado es una pieza de gran delicadeza formal, presidida por un azul profundo que envuelve toda la composición, sobre el cual flotan tres palomas blancas que transportan lámparas mineras como si de ofrendas sagradas se tratara.

A primera vista, el cartel podría parecer ajeno al imaginario flamenco o industrial. No hay minas, ni castilletes, ni guitarras, ni cuerpos. Lo que hay es cielo. Un espacio azul limpio y continuo, sobre el que destacan las siluetas de las aves en pleno vuelo. Las palomas, recortadas con precisión y dispuestas en una coreografía ascendente, portan cada una una lámpara minera suspendida por una cuerda fina. De cada lámpara emana una pequeña llama rosada, mínima, como si la luz del carburo se hubiera transformado en gesto íntimo, en llama del recuerdo. La elección de las palomas como protagonistas no puede ser entendida en clave literal: aquí operan como figuras alegóricas. La paloma, símbolo universal de paz, también puede ser leída como mensajera, portadora de memoria, viajera entre mundos. En este contexto, se convierten en heraldos de la mina, custodios del cante, aves que transportan no solo luz, sino historia. Las lámparas que cuelgan de sus picos no son instrumentos de trabajo: son relicarios flotantes, fragmentos de un pasado que se eleva, que se sublima.

La mina no se representa como estructura, sino como memoria suspendida. Pero ¿y si esas palomas no solo transportaran lámparas, sino almas? ¿Y si lo que cuelga no fuera únicamente un instrumento de iluminación, sino el último vestigio del cuerpo que trabajó en la oscuridad? En esta clave, las aves se convierten en *psicopompos*, en guías del alma minera hacia la luz, portadoras de una memoria que asciende desde las profundidades de la tierra hasta el cielo. La llama rosa, frágil pero persistente, adquiere entonces una dimensión espiritual: es el rastro del esfuerzo convertido en energía sagrada. Bajo esta lectura, el cartel no solo representa la identidad de un pueblo, sino también su duelo, su homenaje silencioso a quienes dejaron la vida bajo tierra

La composición se organiza en torno a un movimiento circular sugerido por las alas abiertas y el ritmo de los cuerpos. No hay centro, pero hay equilibrio. La verticalidad simbólica del cartel anterior —la chimenea como eje— se transforma aquí en verticalidad espiritual: del suelo al cielo, del peso al vuelo. La imagen sugiere ascensión, liberación, desplazamiento hacia lo alto. La mina, tantas veces representada como hundimiento, aparece ahora como impulso hacia la luz. Celdrán opta por una economía de formas que recuerda al diseño gráfico internacional de los años 60, especialmente en su vertiente más conceptual. Las palomas están resueltas con contornos suaves, sin detalle interior, y la paleta cromática se limita al blanco, el azul y los matices del rosa de las llamas y el negro de los carburos. Esta austeridad cromática refuerza la sensación de serenidad y equilibrio que domina toda la pieza. La tipografía, situada en la parte inferior del cartel, continúa la línea de integración con el conjunto. El nombre de “La Unión” aparece en blanco, con una tipografía ondulada y rítmica, casi musical, que contrasta suavemente con el azul del fondo. Bajo él, el nombre oficial del Festival y las fechas —15 al 20 de agosto— están dispuestos con claridad, en una fuente sin adornos, funcional pero armónica con el conjunto.

El cartel puede entenderse como una transfiguración: lo material se convierte en símbolo, lo pesado en ligero, lo industrial en etéreo. Las lámparas mineras —tantas veces asociadas al esfuerzo, al peligro, a lo subterráneo— son aquí elevadas al rango de emblemas sagrados. No alumbran ya el interior de la tierra, sino la memoria del cielo. Este giro alegórico no supone una ruptura con el imaginario del Festival, sino una ampliación. Pedro Ginés Celdrán ofrece aquí una lectura más lírica y universal de los cantes de las minas: quizá esas palomas sean mineras, tarantas y cartageneras, como cantes que vuelan, como historias que se elevan, como luz que, en lugar de buscar salida, ya han encontrado su altura. En esa ligereza aparente, el cartel de 1972 esconde una profundidad simbólica notable: es una imagen de la redención, del homenaje, del vuelo de una memoria que, por fin, se alza.



XIII EDICIÓN (1973)  
PACO CONESA

El cartel de 1973, diseñado por Paco Conesa, constituye una de las piezas más enigmáticas, potentes y plásticamente ambiciosas de cuantas se han creado para el Festival del Cante de las Minas. Alejado tanto de la literalidad iconográfica como del tono celebratorio, el cartel propone una imagen profundamente simbólica, donde el cuerpo, la gravedad y el ascenso dialogan con un lenguaje deudor del dibujo académico, el arte sacro y la estética metafísica. En el centro de la composición se sitúa un conjunto de figuras humanas entrelazadas —en escorzo, comprimidas, suspendidas— que parecen habitar un espacio intermedio entre la tierra y el cielo.

Los cuerpos se agrupan como una masa muscular unificada, fundidos en un abrazo tenso, más corporal que afectivo, más orgánico que sentimental. Esta fusión carnal, ejecutada con una precisión casi escultórica, recuerda tanto a los estudios anatómicos renacentistas como a ciertas composiciones manieristas. Ninguna figura se reconoce por su rostro; muchas aparecen fusionadas o anuladas en sus límites corporales. Esta mutilación simbólica despoja al individuo de su identidad particular, convirtiéndolo en parte de una materia común, de un cuerpo colectivo sin voz ni mirada. Esta fragmentación refuerza la idea de trauma, de experiencia límite, de memoria rota.

El cante, en este contexto, emerge como única forma posible de recuperación de esa individualidad perdida: no desde el rostro, sino desde la garganta, desde el grito. Hay en esta imagen una referencia implícita al dolor colectivo, a la humanidad como peso y como materia. Desde lo alto, una gran esfera oscura —mitad luna, mitad útero cósmico— contiene un par de alas extendidas y un pie desnudo que desciende en línea vertical. Esta figura superior, ambigua y silenciosa, encarna una presencia simbólica que remite tanto al ángel como a lo divino, al juicio como a la redención. La línea que conecta esta entidad superior con el grupo de cuerpos evoca un cordón espiritual, una línea de tensión, una promesa de elevación. El cartel no muestra un ascenso, sino un instante detenido entre el arrastre y el rescate.

La técnica del dibujo es notable. Ejecutado en grafito sobre una superficie de tono cálido, el cartel exhibe un virtuosismo clásico en el modelado del volumen corporal, pero incorpora un efecto de fragmentación

visual mediante bandas verticales que atraviesan la imagen, como si el conjunto se viera a través de filtros. Este recurso fragmenta la unidad del cuerpo y refuerza la idea de tránsito, de visión parcial, de percepción interrumpida. El cante, en esta clave, no sería una imagen nítida, sino un eco que resuena entre lo visible y lo oculto.

El tratamiento de la tipografía es sobrio y eficaz. En la parte inferior del cartel, el texto aparece dividido en tres líneas: “Festivales de España 1973”, “XIII Festival Nacional del Cante de las Minas”, y finalmente, en una fuente destacada y color rojo arcilla, “La Unión”. La elección cromática no es casual: ese rojo recuerda a la tierra oxidada de las minas, a la sangre, al calor del subsuelo. Es el único color del cartel, lo que lo dota de una fuerza visual suplementaria en medio del conjunto dibujado.

La obra puede interpretarse como una alegoría del cante como acto de redención, como vínculo entre lo telúrico y lo celestial. Los cuerpos agrupados, suspendidos en la parte inferior, representan no tanto a los cantaores como al pueblo minero: una humanidad sufriente, doliente, que busca liberación, ascenso, salvación. La figura alada que desciende desde la esfera superior puede leerse como el arte mismo, como la inspiración, como la luz que desciende a tocar lo oscuro. En esta clave, el cartel es una escenografía del alma: un escenario donde el cuerpo y lo trascendente se encuentran. Las referencias artísticas que atraviesan esta obra son múltiples y complejas. La composición recuerda a los dibujos anatómicos de Miguel Ángel, a la imaginería religiosa española, especialmente en su vertiente pasional y dramática, y también a ciertos lenguajes del arte metafísico italiano (De Chirico; Carlo Carrá), donde la figura humana aparece detenida en una arquitectura simbólica.

La obra funciona como una pieza de museo más que como un cartel funcional, y en ello reside su singularidad radical: se niega a ser legible en una sola mirada. Obliga al espectador a detenerse, a descender, a interpretar. El cante no es aquí música ni espectáculo, sino fuerza telúrica, plegaria suspendida, cuerpo que espera ser tocado por algo superior. Es, en definitiva, un cartel litúrgico, donde el dolor colectivo se eleva hacia la esfera del arte como forma de redención.



# LA UNION

## XIV FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

DÍAS 13 AL 18 DE AGOSTO DE 1974  
*FESTIVALES DE ESPAÑA*



XIV EDICIÓN (1974)  
I. SOTO

El cartel de 1974, firmado por I. Soto, constituye una de las propuestas más singulares dentro del recorrido gráfico del Festival del Cante de las Minas. Se trata de una imagen que apuesta decididamente por lo simbólico y lo orgánico, planteando una metáfora visual de gran densidad poética: la guitarra no como instrumento, sino como cuerpo germinante, como organismo vivo atravesado por una red de raíces y venas. Es un cartel que *vegetaliza* el cante sin representarlo.

La figura central es una guitarra vista en perspectiva frontal, cuyo interior ha sido colonizado por un sistema nervioso o vegetal de ramas, tallos, raíces y nudos. Estas formas se expanden desde el centro sonoro del instrumento, como si el corazón mismo de la música fuera semilla. En medio de este entramado, se alza una figura humana desnuda, de líneas esquemáticas pero reconocibles, que emerge como si hubiese brotado desde la propia madera. Su cuerpo es tallo, sus brazos ramas, su cabeza una yema blanca sin rostro, su postura un grito sin boca. Su postura arqueada y su disposición anatómica, puede leerse como un bailar atrapado en el instante de mayor tensión corporal: los brazos extendidos, el pecho abierto, el cuello inclinado. Es un gesto de poder expresivo, pero también de exposición, de vulnerabilidad. Y en esa ambigüedad, la imagen se abre a una segunda lectura: la del Cristo crucificado, el cuerpo sin rostro delante de la guitarra como si esta fuera sepulcro o cruz. La asociación no es forzada: el arte flamenco, como el arte religioso barroco, trabaja con la emoción desbordada, con la entrega del cuerpo como vía de expresión absoluta.

En esta clave, el cartel dialoga con una tradición visual española donde el dolor se convierte en belleza, y donde la representación de lo humano alcanza su máximo esplendor en el instante de la fractura. El cante, el toque o el baile aparecen, así como formas contemporáneas de un éxtasis que no es solo estético, sino espiritual, como una liturgia laica en la que el cuerpo es al mismo tiempo materia, símbolo y canal de trascendencia. La composición sugiere así una fusión absoluta entre lo humano, la materia sonora y la tierra. La guitarra es órgano y paisaje, extensión del cuerpo y matriz sonora a un tiempo. La música no nace del aire, sino del interior más profundo de una materia viva, que ha sido nutrida por el subsuelo.



Desde el punto de vista gráfico, Soto apuesta por una estética próxima a las formas orgánicas del modernismo vegetal, con ecos del *Art Nouveau* más sincrético y de las visiones interiores de Gustav Klimt o Egon Schiele, pero pasadas por un filtro de contención cromática. La paleta se reduce a tonos tierra, ocre, verdes oscuros y blanco, que generan una atmósfera de raíz, de humedad, de cueva fértil. Todo el cartel respira como un organismo cerrado, autorreferencial, sin profundidad ni perspectiva, pero con gran carga interna. La tipografía, situada en la parte superior, retoma una disposición clásica, con el nombre de La Unión en letras destacadas y un tratamiento simétrico de la información institucional. No compite con la imagen, sino que se limita a enmarcarla, a contener el estallido orgánico que sucede bajo ella.

El cartel puede entenderse como una alegoría del arte como proceso biológico, como impulso natural, como lenguaje del cuerpo convertido en madera, savia y cuerda. El artista no está aquí: es la propia guitarra, es la rama que brota de ella, es el nervio que la recorre. La figura humana, sin rostro ni voz, no necesita bailar: es danza. Ha dejado de ser sujeto para convertirse en cauce. Esta lectura conecta el flamenco con una dimensión telúrica, pagana, ancestral: el cante como fuerza que nace de la tierra, pasa por el cuerpo y se proyecta en forma de sonido. Es posible leer también una cierta melancolía en la postura de esa figura alzada, con los brazos abiertos en gesto ambiguo entre súplica, rendición y expansión. No hay aquí exaltación ni dramatismo, sino una forma vegetal del dolor: silenciosa, continua, inevitable.

Este cartel, tan alejado de las representaciones icónicas tradicionales del flamenco, se integra con naturalidad en la década de los 70 como parte de una tendencia más conceptual y simbólica en la gráfica del Festival. La aportación de Soto introduce una sensibilidad diferente, donde lo biológico sustituye a lo heroico, y donde la música no se representa como arte, sino como condición orgánica, como prolongación del ser.

# FESTIVALES DE ESPAÑA **LA UNION**

10 al 17 de agosto, 1975



## **XV FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS**

XV EDICIÓN (1975)

MUÑOZ BARBERÁN

El cartel correspondiente al XV Festival Nacional del Cante de las Minas marca un regreso a la figuración expresiva, directa, humana. Tras varios años de apuestas gráficas abstractas, simbólicas o conceptuales, Manuel Muñoz Barberán propone una imagen de fuerte impacto plástico, basada en la exaltación del gesto pictórico, la fuerza del retrato y la síntesis icónica entre minería y flamenco. Frente a la alegoría o la insinuación, este cartel afirma con contundencia una figura: el minero como sujeto del arte, como rostro visible del cante.

La figura central es un minero joven, de expresión serena pero firme, que sostiene con una mano una guitarra mientras que la otra parece descansar sobre el instrumento, en actitud frontal, sin artificios. Va vestido con la típica camisa de trabajo, el casco con lámpara frontal en la cabeza, y se presenta como emblema reconocible del oficio. Sin embargo, no se trata de una representación documental o fotográfica, sino de una pintura resuelta con un trazo libre, cargado de energía, que combina líneas expresionistas con manchas de color audaces. Su rostro, en tonos azulados, parece esculpido en sombra, y contrasta con la calidez ocre de la guitarra, que se convierte así en eje simbólico y cromático del cartel.

El uso del color es uno de los grandes aciertos de Barberán. La paleta se reduce a tres tonos dominantes: el azul cobalto para la figura, el amarillo intenso para el fondo y los destellos de la guitarra, y el blanco como espacio vacío que permite respirar la imagen. Este trinomio genera una tensión cromática vibrante, casi eléctrica, que convierte la figura en icono, en imagen de culto. El minero no está representado en su entorno subterráneo, sino como figura que emerge, que se ofrece, que se eleva.

El fondo, lejos de ser neutro, está trabajado con pinceladas amplias, gestuales, en amarillo vibrante, que recuerdan la explosión de la luz. Entre estos trazos se adivina, en azul más claro, un castillete minero y una chimenea, apenas sugeridos, como si fueran una memoria que permanece flotando detrás del personaje. Esta superposición de planos y gestos pictóricos refuerza la lectura simbólica: el trabajo queda atrás, pero no desaparece; forma parte del aura que rodea al protagonista.

La guitarra, resuelta con un trazo firme y un color cálido, se convierte en el segundo cuerpo del minero. No la toca: la sostiene. Sin embargo, su presencia es rotunda, casi monumental. Es el objeto que articula la doble identidad del cartel: el minero y el guitarrista, el trabajo y el arte, lo subterráneo y lo expresivo. En esta fusión silenciosa entre cuerpo e instrumento, Barberán sintetiza de forma magistral el espíritu del Festival. El cartel reactiva el valor del rostro como lugar de identidad y de emoción. Después de años de carteles donde las figuras eran esquemáticas, anónimas o fragmentadas, aquí se recupera la mirada del sujeto, su gesto, su dignidad. La lámpara en el casco, símbolo del trabajo minero, se convierte en tercera pupila, en faro interior.

La propuesta no busca únicamente representar al minero, sino reivindicarlo como sujeto estético, como figura digna de ser pintada y observada, elevada a la categoría de símbolo colectivo. Al recurrir a una técnica pictórica en lugar de una solución gráfica o ilustrativa, Barberán ofrece al cartelismo del Festival una dimensión autoral y artística que dialoga tanto con la tradición del realismo social como con las corrientes expresionistas que marcaron la modernidad pictórica del siglo XX, pero también con ciertos lenguajes del cartelismo internacional de los años 60 y 70, donde el gesto pictórico reemplaza a la ilustración o el diseño gráfico. La firma visible de Barberán refuerza esa voluntad de autoría, de pintura con identidad. Es un cartel que no rehúye su condición artística, pero que mantiene al mismo tiempo una gran claridad comunicativa.

En suma, la propuesta de 1975 representa una síntesis visual y emocional entre la tradición del retrato social y la energía del trazo contemporáneo. El cante se humaniza, el minero se estetiza, y la pintura se convierte en una forma de justicia poética: devolver al rostro del trabajador su dignidad estética. El cartel no representa un Festival, sino una declaración: el arte viene de abajo, pero mira de frente.

FESTIVALES DE ESPAÑA



**LA UNION**

15 al 22 de agosto, 1976

**XVI FESTIVAL NACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS**

XVI EDICIÓN (1976)  
COLECTIVO ILURO

El cartel del XVI Festival Nacional del Cante de las Minas supone una inflexión radical en la trayectoria gráfica del certamen. Frente a la expresividad pictórica de la propuesta anterior, el Colectivo Iluro apuesta por una imagen de extrema economía visual, geométrica, sintética, conceptual, donde las formas y los colores reemplazan a las figuras y los gestos. Este giro formal sitúa al cartel en la órbita del diseño gráfico moderno, influido por las corrientes racionalistas de la Bauhaus, el diseño suizo y la abstracción constructivista. Sin embargo, tras esa aparente frialdad compositiva, se esconde una lectura simbólica de gran potencia visual.

La composición se construye a partir de tres elementos fundamentales: un gran círculo rojo, un anillo amarillo y una estructura angular en color marrón oscuro que remite, de forma inequívoca, a un carburo representado de manera esquemática. Estas tres formas generan una suerte de sistema visual autónomo, donde lo funcional y lo simbólico, lo material y lo emocional, conviven sin jerarquías. El cartel prescinde de todo lo superfluo: no hay detalles, no hay texturas, no hay ambientación. Todo es forma, superficie y contraste.

La figura marrón oscura se revela en realidad como una representación reducida al signo del carburo, la lámpara asociada íntimamente a la experiencia del minero que alude al máximo trofeo del Festival. Su diseño geométrico, casi arquitectónico, transforma el objeto cotidiano en ícono visual, depurado hasta convertirse en emblema. Esta reinterpretación desplaza el foco simbólico del cartel: ya no se trata de representar el entorno, sino el instrumento que ilumina la oscuridad, que acompaña al cuerpo bajo tierra y al cante sobre el escenario.

El círculo rojo que lo rodea actúa como un halo incandescente, un campo de vibración simbólica que puede leerse como el calor del subsuelo, la tensión arterial del esfuerzo, o incluso la cavidad donde late el cante como energía visceral. Esta combinación convierte al cartel en una imagen casi espiritual del trabajo y de la voz. Como vemos, el color juega un papel esencial en esta reducción simbólica. El rojo introduce un matiz emocional, íntimo, mientras que el amarillo enmarca el núcleo como un aura solar, un campo de radiación. El marrón, vinculado a la tierra y al óxido, aporta peso, materia, arraigo. Esta triada cromática no

solo ordena la composición, sino que propone un vocabulario simbólico donde la energía del cante se enraíza en lo minero y se irradia hacia el espacio.

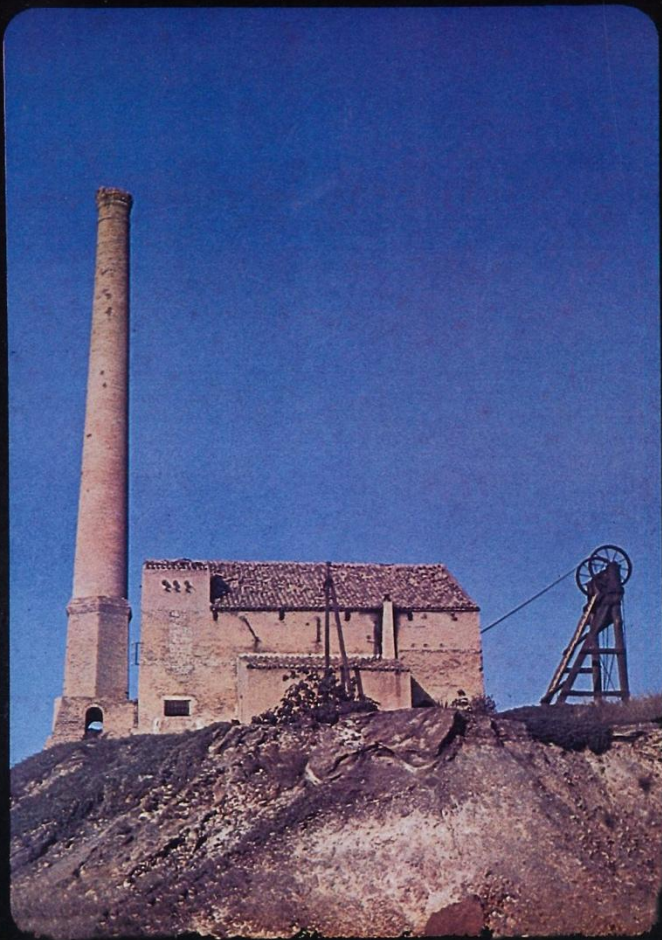
Tipográficamente, el cartel apuesta por la claridad estructural. “LA UNIÓN” aparece en caja alta, con una fuente de palo seco gruesa, perfectamente alineada con la lógica constructiva de la imagen. El resto del texto, dispuesto en la parte inferior, mantiene una jerarquía funcional que permite una lectura ágil sin competir con la fuerza simbólica del conjunto. Todo el diseño responde a una lógica de precisión, alineación y equilibrio, donde la imagen y el texto no se solapan, sino que dialogan.

Desde una perspectiva artística, la propuesta del Colectivo Iluro conecta con el lenguaje del arte concreto y el diseño moderno internacional, pero lo reinterpreta desde una clave local: el símbolo abstracto nace de un objeto real y profundamente ligado al territorio. El cartel no representa el cante, lo condensa. No muestra la mina, sino su luz. No figura el cuerpo, sino su herramienta esencial. Esta opción formal, austera pero contundente, se sitúa en la frontera entre el arte visual y el diseño de sistemas, entre la alegoría moderna y el signo gráfico.

En el contexto histórico de 1976, este giro hacia la conceptualización no puede desligarse del momento político y cultural que atravesaba España. En plena Transición, con el franquismo en retirada, las imágenes institucionales comenzaron a ensayar lenguajes más universales, menos retóricas, más sintéticas. Este cartel, en su neutralidad cromática, su rigor compositivo y su renuncia a lo narrativo, se inscribe en esa búsqueda de un nuevo lenguaje visual para lo público: moderno, limpio, simbólicamente potente y formalmente depurado. En este marco, el Festival del Cante de las Minas no renuncia a su identidad minera, pero la proyecta hacia un nuevo horizonte estético, donde el cartel se convierte en signo, y el signo, en memoria.



FESTIVALES DE ESPAÑA 1977



# LA UNION

XVII FESTIVAL NACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS

DEL 15 AL 21 DE AGOSTO

XVII EDICIÓN (1977)

RAMÓN GARCÍA



El cartel del Festival del Cante de las Minas de 1977 marca un punto de inflexión histórico en la evolución visual del certamen, al convertirse en el primero que recurre a la fotografía como imagen principal. Hasta entonces, todas las ediciones habían apostado por la ilustración, la pintura, el dibujo o la gráfica simbólica como lenguaje visual predominante. Con esta elección, el Festival da entrada al registro documental, directo, casi periodístico, y con ello incorpora un nuevo modo de mirar: el de la realidad sin mediaciones.

La propuesta de Ramón García, fotógrafo cartagenero con sólida trayectoria en el ámbito del fotoperiodismo, abandona toda alegoría para situar en el centro la verdad del lugar: la arquitectura minera, desnuda y en ruinas, como testigo mudo de un pasado colectivo. Se trata de un cartel que, apuesta por el testimonio visual directo, sin dramatización ni retoque, y que convierte la mina “Lo Veremos Nuevo” —no su símbolo que ya fue representado desde otra perspectiva por Pedro Ginés Celdrán— en protagonista absoluta del mensaje. La fotografía central ocupa casi todo el cartel, enmarcada por un fondo negro que refuerza el contraste con el cielo limpio y la tierra oscura. En ella, reconocemos la antigua instalación minera, presidida por su altísima chimenea de ladrillo, la edificación anexa y el castillete característico, que todavía sigue unido a la instalación. La ladera, erosionada y pedregosa, ocupa el primer plano, marcando la frontera entre el presente del espectador y el pasado representado. El encuadre, cuidadosamente escogido, evita lo anecdótico y propone una visión frontal, casi monumental, donde la ruina no es lamento, sino identidad.

Lo interesante de esta propuesta es que no hay presencia humana visible, pero todo en la imagen remite al esfuerzo humano acumulado. La arquitectura industrial, despojada de vida, habla de quienes ya no están. El cartel no nos muestra el cante, sino el escenario donde ese cante nació: el lugar físico que lo justifica, lo explica, lo arraiga. La ausencia de figuras refuerza la sensación de silencio y espera, como si la mina estuviera detenida, escuchando. La fotografía de Ramón García no necesita mostrar un cantaor ni un trabajador: los evoca a través del espacio, sugiere su presencia en la huella, en el desgaste, en la verticalidad herida del paisaje industrial. En este sentido, el cartel no es solo un

documento, sino un acto de memoria visual, una liturgia del vacío donde el espectador es invitado a reconocer, imaginar y reconstruir lo ausente. Así, el cartel de 1977 convierte el paisaje minero en símbolo persistente de identidad y en fondo escénico de un canto que no ha dejado de resonar, incluso cuando ya no hay nadie en el cuadro.

Desde el punto de vista cromático, la imagen juega con los contrastes esenciales: el negro del marco, el azul profundo del cielo, el ocre terroso de la edificación, la amalgama de grises, marrones y blancos de la roca. Es una paleta que no busca la belleza, sino la verdad: austera, honesta, reconocible. Esta elección refuerza el carácter casi testimonial del cartel, que más que anunciar un evento, documenta un lugar. No hay retórica ni artificio, solo la realidad puesta en escena.

La tipografía se ubica en la parte superior e inferior, en blanco sobre fondo negro, con una fuente geométrica, clara, sobria. “LA UNIÓN” aparece centrado y destacado, mientras que el resto del texto se distribuye con una simetría funcional. No hay experimentación gráfica ni recursos ornamentales: el cartel asume con decisión su condición informativa y visualmente contenida, dejando todo el protagonismo a la imagen.

La elección de Ramón García como autor no es casual. Conocido por su carrera como reportero gráfico y su vinculación a la prensa, García era un narrador visual de lo cotidiano, de lo urbano, de lo humano. Su mirada —forjada entre el fotoperiodismo y la crónica social— confiere al cartel una autenticidad rotunda, alejada del artificio artístico. En este sentido, el cartel de 1977 puede leerse como una crónica visual del territorio, como si el Festival se afirmara, tras años de reinterpretaciones simbólicas, en su lugar de origen: esto es lo que somos, esto es lo que fuimos, aquí ocurrió. Desde una perspectiva histórica, esta vuelta al documento se alinea con la sensibilidad de la España de la Transición, donde la recuperación de la memoria local, la revalorización de los espacios industriales y el arte comprometido con la realidad empezaban a ganar terreno frente a las narrativas más abstractas o institucionales. El cartel de García no es nostálgico, sino afirmativo: reivindica la ruina como raíz, la mina como testigo, la imagen como memoria.



XVIII EDICIÓN (1978)  
ANTONIO MEROÑO CLEMENTE “JAYAM”

El cartel del XVIII Festival Nacional del Cante de las Minas representa una continuidad y una ruptura respecto al lenguaje visual establecido el año anterior. Continúa la apuesta por la fotografía documental, pero introduce dos variaciones fundamentales: por un lado, el formato horizontal, inédito hasta entonces en la historia del certamen; por otro, el protagonismo absoluto del paisaje en su dimensión más abierta, donde el entorno natural y la arquitectura minera se funden en un mismo plano.

El uso del formato horizontal no es una mera elección compositiva, sino una declaración visual que transforma radicalmente la lógica de representación del festival. Por primera y única vez en la historia gráfica del certamen, el cartel se expande lateralmente, abriendo el campo de visión hacia una lectura panorámica del territorio. Esta orientación permite no solo un mayor desarrollo del paisaje, sino también una reconfiguración de la mirada: en lugar de enmarcar un motivo central, la imagen invita al espectador a recorrerla con la vista, a seguir las líneas del

horizonte, a leer el territorio como un texto desplegado. La horizontalidad acentúa la idea de extensión, de arraigo y de continuidad geológica, en contraste con la verticalidad simbólica de otras ediciones, más ligadas a la figura humana o a los elementos totémicos del cante. Aquí, el cartel no se alza: se extiende, se posa sobre la tierra, adopta su morfología y se convierte en paisaje.

Con esta propuesta, el fotógrafo unionense Antonio Meroño “Jayam” fija su mirada sobre otro de los símbolos materiales más potentes del imaginario local: la Mina María Jesús, capturada en toda su rotundidad geográfica y simbólica. La imagen se abre como un abanico visual donde se percibe, a la derecha, la antigua construcción minera en pie, con su castillete de madera y su conjunto de edificaciones en piedra y ladrillo. La mina no aparece encuadrada desde abajo, como en el cartel de Ramón García, sino desde una perspectiva elevada y lateral que permite una visión panorámica del entorno: el monte que la abraza, las terrazas excavadas al fondo, y un horizonte que se pierde en la llanura. Este cambio de enfoque es significativo: ya no se representa la mina como lugar cerrado, sino como parte del territorio, como marca profunda sobre el cuerpo del paisaje.

El uso del color potencia esa lectura geográfica. Los tonos rojizos y ocre de la tierra se extienden por toda la imagen, contrastando con el azul frío del cielo y el gris de las montañas en la lejanía. La fotografía no está alterada ni dramatizada, pero sí parece buscar una cierta densidad emocional: el tiempo detenido, la atmósfera seca, el abandono visible, pero también la permanencia de la estructura en pie. En lugar de un símbolo, se nos muestra una realidad persistente, resistente, que no necesita ser reinterpretada para conmover.

Llama la atención, además, la textura general de la imagen, que lejos de ofrecer una nitidez absoluta, presenta por momentos una cierta veladura, casi pictórica, especialmente en las zonas de tierra y en la lejanía del paisaje. Este leve desenfoque o grano no resta veracidad documental, sino que introduce una dimensión casi afectiva, como si el tiempo mismo se hubiese filtrado sobre la fotografía. La imagen no es completamente limpia ni transparente: está atravesada por la historia, por la erosión visual del recuerdo, por el polvo de los caminos y la luz que se

posa sobre los restos. Esta textura difusa, que diluye ligeramente los contornos, refuerza la idea de que el paisaje minero no es solo un lugar físico, sino también un espacio emocional, una memoria geológica cargada de vivencias, esfuerzos y cantares.

De esta manera, la fotografía no solo documenta una mina, sino que retrata el espesor simbólico del territorio, allí donde la historia colectiva y la materia se entrelazan. No hay figuras humanas ni instrumentos visibles, pero todo lo que vemos habla de trabajo, aridez, de dureza, de origen. Tipográficamente, el cartel sigue una disposición clara, funcional, y se acomoda al nuevo formato horizontal sin estridencias. El nombre de “LA UNIÓN” aparece en mayúscula, centrado, y el resto de la información del Festival se distribuye en la parte superior izquierda, dejando que la imagen respire y se imponga por sí sola. El diseño tipográfico, de palo seco, contribuye a reforzar la sobriedad y limpieza del conjunto.

La mirada de Antonio Meroño “Jayam”, profundamente vinculada a La Unión y a su patrimonio visual, dota a este cartel de una autenticidad emocional difícil de reproducir desde fuera. No se trata solo de registrar un paisaje, sino de hacerle justicia. La elección de encuadre, el respeto por los colores naturales, la ausencia de dramatismo, todo apunta a una actitud de contemplación, de escucha visual. En lugar de mostrar la mina como monumento, Jayam la retrata como presencia silenciosa, como herida hermosa del territorio.

Este cartel confirma que la fotografía no solo ha llegado al Festival como recurso gráfico, sino como lenguaje narrativo legítimo, capaz de articular la identidad minera desde la verdad visual, sin necesidad de metáforas. La mina ya no necesita ser simbolizada en una lámpara, en una guitarra o en una figura: la mina es la imagen. Y el paisaje, con sus texturas, sus relieves y su luz, se convierte en el auténtico escenario del canto. En esta imagen, mirar el paisaje es ya escuchar el canto: todo está dicho sin decir, todo se canta sin voz.



# LA UNION

**XIX FESTIVAL NACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS  
DEL 12 AL 19 DE AGOSTO 1979**

XIX EDICIÓN (1979)  
COLECTIVO ILURO



El cartel del XIX Festival Nacional del Cante de las Minas, diseñado por el Colectivo Iluro, propone una imagen de gran carga simbólica, alejada de la monumentalidad del paisaje y más próxima a la intimidad del ritual flamenco. Si en los años anteriores predominó la exterioridad —el monte, la mina, la arquitectura industrial—, aquí se retorna a lo interior, al espacio cerrado y silencioso donde los elementos esenciales del cante aparecen suspendidos, dispuestos como huellas físicas de una presencia ausente. La guitarra, la silla de enea, el carburo colgado y mantilla drapeada construyen un bodegón austero, pero profundamente cargado de sentido. El eje visual de la composición está marcado por la forma ovalada que enmarca la imagen central, como si se tratara de una fotografía antigua o de un daguerrotipo suspendido en el tiempo. Dentro de ese óvalo, de tonos desvaídos, destaca la disposición frontal de una silla de enea, la típica flamenca, sobre la que reposa una guitarra atravesada en diagonal. Del respaldo cuelga una mantilla negra y de uno de los barrotes laterales pende un carburo, la lámpara minera que ha funcionado en años anteriores como símbolo principal. Esta combinación de elementos activa una narrativa de ausencia elocuente: el cantaor o la cantaora no están, pero han dejado sus objetos; han salido de cuadro, pero su energía permanece.

Desde el punto de vista técnico, la imagen presenta un acabado etéreo, casi fantasmal, como si estuviera velada o parcialmente borrada por el tiempo. La iluminación difusa y la paleta de grises blancos sobre un fondo marrón contribuyen a generar una atmósfera de recogimiento, de liturgia visual. Esta estética tenue, que parece surgir de una copia antigua o de una emulsión erosionada, refuerza el carácter nostálgico y evocador del cartel. La ausencia de nitidez no impide la lectura, pero la vuelve lenta, contemplativa, como si invitara al espectador a detenerse ante los restos del rito. En cuanto a la composición, todo ocurre dentro de esa forma ovalada, que actúa como ventana a la memoria o marco de un relicario. El fondo marrón oscuro, sobre el que se inscribe la información textual en blanco, funciona como manto neutro, sin distracciones, que otorga a la imagen central un protagonismo absoluto. Tipográficamente, el cartel mantiene la línea de los años anteriores: tipografía de palo seco, pero con rasgo en “La Unión”, clara y simétrica, de

gran tamaño, seguido por la información del Festival en orden jerárquico. Esta contención gráfica refuerza la idea de respeto visual: el cartel no pretende impresionar, sino hacer un silencio.

El gesto de Iluro en este cartel es profundamente metafórico: el cante no se representa, se sugiere; el minero no aparece, pero su lámpara está presente; el espacio no se define, pero sus objetos lo convocan. Esta forma de elocuencia por omisión dialoga con cierta estética conceptual, donde la presencia simbólica es más poderosa que la literal. Hay aquí una lectura casi ritual del flamenco: no como espectáculo, sino como acto íntimo, austero y profundo, donde cada objeto posee una densidad emocional acumulada. El cartel puede interpretarse como una escenografía sin cuerpo, una pausa entre generaciones, una evocación del lugar donde el cante nace en soledad. El carburo y la guitarra se convierten así en tótems del recuerdo, suspendidos en un espacio que es más tiempo que lugar. Frente a los paisajes abiertos de los años anteriores, este cartel nos devuelve al interior, a lo simbólico, al eco.

La obra introduce un tempo distinto, casi meditativo, dentro de la evolución visual del Festival. Hay en su estética una especie de respiración detenida, como si la imagen estuviera esperando ser activada por la memoria de quien la observa. En ese sentido, el cartel de 1979 no representa el cante, sino el silencio previo, el instante anterior al primer “quejío”, el hueco que deja el cuerpo cuando ya no está. Un hueco lleno de presencia. Este cartel, además, introduce una inflexión significativa en la representación del flamenco al desplazar el foco desde la exaltación exterior hacia la introspección simbólica. En un momento de creciente experimentación gráfica dentro del festival, el Colectivo Iluro apuesta por la sobriedad formal y la densidad icónica, proponiendo una imagen que no busca celebrar ni narrar, sino invocar. Es un cartel que, lejos de la espectacularidad, se instala en la penumbra emocional del rito, en ese lugar donde los objetos no son utilería sino testigos, reliquias de un acto que ya ocurrió o está a punto de suceder. En esa suspensión, en ese umbral entre presencia y ausencia, el cartel de 1979 adquiere una dimensión casi litúrgica: es altar, es archivo, es memoria en espera.





XX EDICIÓN (1980)  
ROSENDO LINARES

El cartel del XX Festival del Cante de las Minas, diseñado por Rosendo Linares, cierra la década de los setenta con una propuesta visual que marca una nueva inflexión iconográfica en la historia del certamen. Tras años en los que la mina, la herramienta o el paisaje habían sostenido el peso simbólico de la identidad, este cartel sitúa por primera vez al sujeto cantaor como imagen central. Y no lo hace mediante una representación figurativa completa, sino a través de un gesto radicalmente condensado: la boca abierta en pleno “quejío”, convertida en eje visual absoluto de la composición. Es el cuerpo —y más aún, el grito— quien se convierte ahora en símbolo del cante.

La imagen se inspira en una fotografía de la cantaora Encarnación Fernández, tomada durante su actuación en la edición de 1979, cuando obtuvo la Lámpara Minera. Sin embargo, no queda rastro de ella en el cartel, el artista recrea la forma, la simplifica, alejándola del retrato y convirtiéndola en emblema universal del cante jondo. No hay rostro reconocible ni género identificable: no se sabe si es un hombre o una mujer, ni siquiera si se trata de un cuerpo real o de una construcción simbólica. La figura se ha convertido en gesto: un grito sin tiempo, sin biografía, sin localización. Esta decisión no borra a Encarnación Fernández, sino que eleva su gesto a la categoría de icono; su voz ya no le pertenece solo a ella, sino que se proyecta como la voz de todas las gargantas flamencas que alguna vez se quebraron en la mina, en la plaza, en la noche.

La propuesta destaca por su valentía compositiva, aquí todo es intensidad: no hay marco, no hay simetría, no hay contemplación. Solo hay un cuerpo en acto de emitir, de lanzar al mundo un lamento ancestral. La tipografía se relega a los márgenes, en blanco, funcional, sin competir con la imagen. “LA UNIÓN” aparece en la parte superior, mientras que la denominación oficial se sitúa en el mismo eje, en la mitad superior y la fecha en la parte inferior, porque el cartel no necesita contexto: lo da todo con un solo gesto.

Visualmente, la obra renuncia a toda narración. No hay escenario, ni decorado: todo se concentra en la boca abierta, rodeada por una faz ocre que recuerda, como un eco ibérico al célebre grito expresionista de Edvard Munch, filtrado por el crisol gráfico de la serigrafía. El

interminable pozo oscuro de la garganta se ilumina exclusivamente por la lengua, con un amarillo encendido, como si el cante ardiera desde dentro. Los dientes blancos y el interior vibrante contrastan con el ocre que lo envuelve todo, generando una tensión visual que no busca la belleza, sino la conmoción inmediata. Es un cartel que no se explica: se escucha.

El cartel dialoga con diversas corrientes de la gráfica contemporánea, desde el expresionismo al cartelismo político de raíz social. El uso del gesto como unidad expresiva, la reducción cromática y la deformación deliberada del rostro remiten a lenguajes visuales cercanos al constructivismo emocional de los años treinta o incluso a la potencia comunicativa de ciertos carteles del mayo del 68, donde la simplificación extrema del trazo no suponía un empobrecimiento, sino una intensificación del mensaje. También se puede rastrear en su estética la huella del arte pop más crudo, aquel que se aleja del fetichismo comercial para apropiarse de la fotografía y devolverla como icono alterado. Así, Linares no solo construye un cartel impactante, sino que lo inscribe en una tradición de la expresión extrema, donde el arte sirve como grito social, como desgarró estético y como acto de resistencia cultural.

Esta obra no solo rompe con la estética anterior, sino que reformula el lenguaje visual del Festival. En este caso, el cante —no ya la mina, no el entorno— ocupa el centro del relato gráfico. Es cierto que el sujeto cantautor había estado presente en carteles anteriores, pero siempre de forma simbólica, estilizada o compartida con otros elementos. Aquí, por primera vez, la voz toma cuerpo y se convierte en imagen. Y lo hace desde una perspectiva profundamente sensorial, que prescinde del rostro completo, del género, de la identidad, para centrarse únicamente en el lugar de origen del cante: la boca que se abre, la garganta que brama. La elección de este gesto, aparentemente mínimo pero cargado de intensidad, redefine la relación entre cartel y espectador. No se trata de mostrar el flamenco: se trata de hacerlo presente. En esta boca abierta está la herencia, el dolor, la memoria, la luz interior, la rabia contenida, la historia del pueblo minero convertida en voz. El cartel no documenta ni representa: evoca, encarna, resuena. Así, el Festival no se anuncia, se escucha con la vista.

# LA UNIÓN

DÍAS 9 AL 16 DE AGOSTO DE 1981



## XXI FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

XXI EDICIÓN (1981)

ARIAS RESINO

Con el cartel del XXI Festival Nacional del Cante de las Minas, Arias Resino inaugura la década de los ochenta con una propuesta visual que representa un giro estético claro: la contención formal sustituye al desgarrado expresionista, y el lenguaje simbólico da paso a una abstracción depurada, silenciosa y sugerente. El cartel despliega tres guitarras que se superponen en distintos planos, configurando una imagen en la que el protagonismo lo asumen la geometría, la transparencia y el color. Cada una de las guitarras, construida como silueta translúcida, deja entrever las otras al cruzarse con ellas, generando nuevas gamas cromáticas según el punto de intersección. Este recurso dota a la composición de una riqueza visual silenciosa, casi musical, donde el ritmo se construye no con figuras en movimiento, sino con la vibración de los planos y los matices tonales. El efecto logrado por Arias Resino recuerda a la técnica de veladuras pictóricas o incluso al uso de acetatos superpuestos en el diseño gráfico analógico, creando una sensación de profundidad sin necesidad de representar espacio.

La guitarra, que ha sido una constante icónica en la historia del Festival, aparece aquí despojada de todo énfasis figurativo o emocional. No hay manos, ni cantaor, ni alusión directa a la acción musical: solo la forma pura, como si el cartel quisiera devolver a este instrumento su condición de estructura visual, de unidad básica del lenguaje flamenco. Sobre ese fondo silencioso se impone un elemento de ruptura: una cinta en gama de rojos que serpentea verticalmente por el centro de la imagen. Segmentada en bandas, como si se tratara de una tira de película, de una partitura o de una escalera visual, esta forma introduce el único dinamismo formal del cartel. Su color cálido contrasta con los fríos azules, lilas y grises del resto de la composición, y su movimiento ondulante aporta una energía coreográfica que parece danzar al son de las guitarras, unificándolas en una misma cadencia. Esta cinta no porta texto, pero canta por sí sola, en su ondulación contenida, en su color vibrante, en su recorrido insinuante.

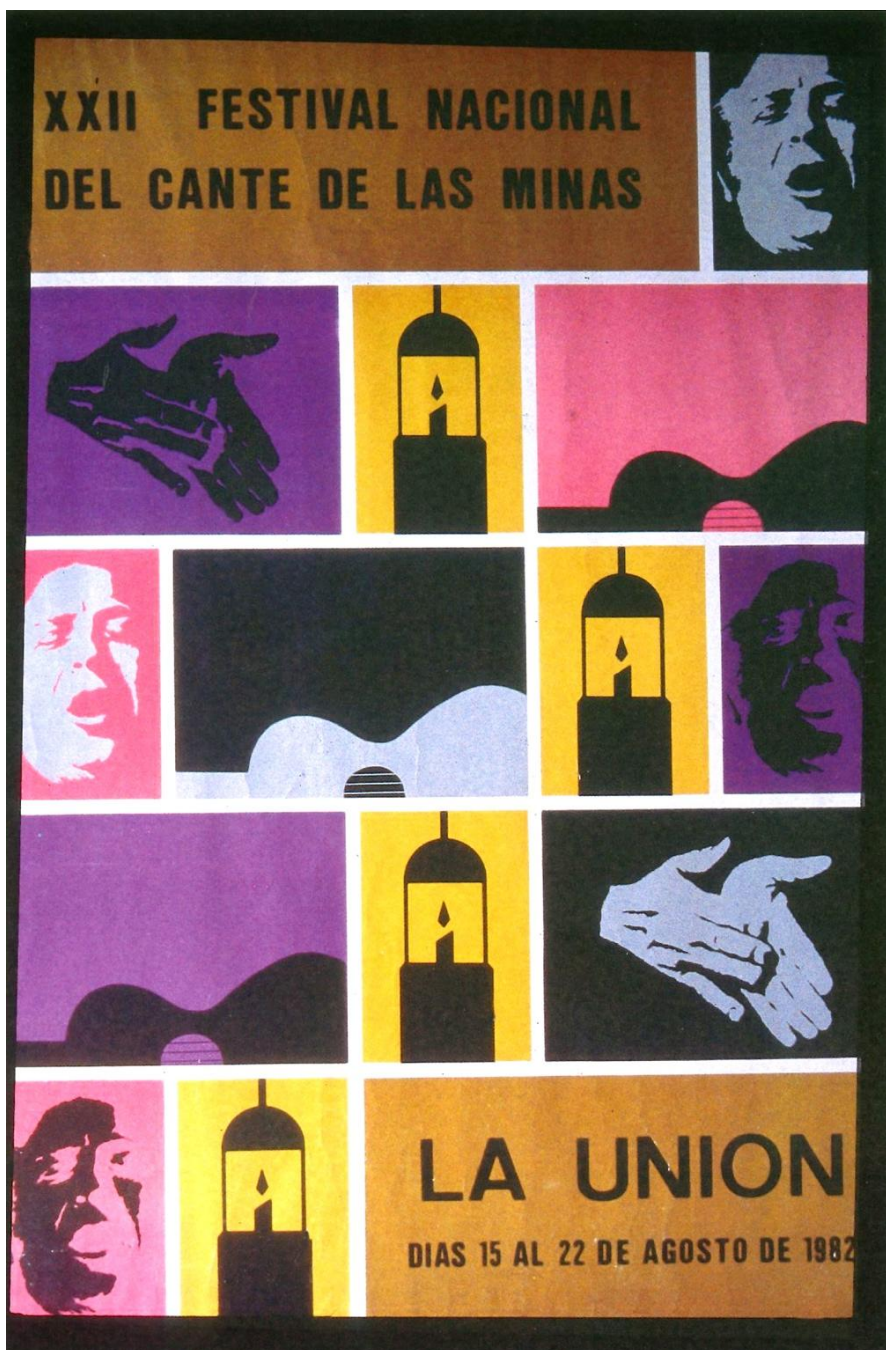
El cartel no se apoya en referencias mineras ni flamencas explícitas. No hay tierra, ni herramientas, ni cuerpos. Tampoco hay presencia humana. Todo queda contenido en un juego de formas, opacidades y recorridos. Este paso hacia lo abstracto, hacia lo esencial, marca un cambio de

etapa. El cartel ya no necesita narrar, sino construir atmósferas visuales. Ya no representa el cante: lo estructura. La superposición de guitarras, además, puede interpretarse como una alusión visual al eco, al acompañamiento, pero no solo en su dimensión musical —el cante que se prolonga hasta perderse en el vacío—, sino también como eco mineral, como reverberación subterránea. Las guitarras se diluyen unas en otras como si fueran resonancias atrapadas en las galerías de una mina, repitiéndose en la penumbra hasta que se confunden con la piedra misma. Es un eco que no se extingue, sino que se transforma al ser escuchado por otra guitarra, por otra garganta, por otro tiempo. En su aparente frialdad geométrica el cartel esconde una poética de la repetición, de la memoria sonora, de lo que persiste, aunque no se vea. Las siluetas translúcidas no son solo formas: son capas de voz, planos de una misma melodía que ha sido tocada o cantada tantas veces que ha quedado inscrita en el aire.

A nivel estético, el lenguaje de Arias Resino remite al diseño gráfico moderno de raíz centroeuropea, con ecos del cartelismo suizo o de la Bauhaus en la búsqueda de equilibrio, síntesis y rigor formal. También puede rastrearse cierta influencia del constructivismo visual, donde las formas geométricas se organizan para generar tensión, ritmo y significado. Esta aproximación, poco habitual hasta el momento en la tradición gráfica del flamenco, revela la voluntad del Festival de alinearse con lenguajes visuales más contemporáneos, abriéndose a nuevas sensibilidades sin renunciar del todo a sus referentes esenciales.

En definitiva, el cartel de 1981 representa un inicio de década en el que el silencio visual sustituye al grito, y donde la abstracción conceptual toma el relevo de la emoción directa. Las guitarras no suenan, pero se reflejan unas en otras como si dialogaran en voz baja, como si cada silueta fuera el eco de una melodía anterior que aún vibra en el aire o bajo tierra. La cinta no habla, pero ordena el espacio como si marcara el compás de un cante suspendido, de una respiración contenida. En su juego de transparencias, el cartel sugiere la presencia de una memoria compartida, como si esas guitarras superpuestas fueran capas de tiempo sonoro, huellas de un cante que se repite sin cesar, nunca igual, nunca idéntico.





XXII EDICIÓN (1982)  
FISZBEIN Y ARLEROS

El cartel de 1982 irrumpe como una composición polifónica y fragmentada, firmada por María Rosa Fiszbein y Carlos Arleros, que introduce una nueva estética basada en la repetición modular, el contraste cromático y la fragmentación icónica. Compuesto como una cuadrícula, el cartel se construye a partir de un mosaico de imágenes planas, donde conviven cuatro elementos esenciales del imaginario flamenco-minero: el rostro del cantaor, el carburo y la guitarra, acompañados por las manos que marcan el ritmo. Este sistema de imágenes se multiplica y se reorganiza en diferentes colores, fondos y combinaciones, creando una estructura visual que remite tanto al arte pop como al cómic o al diseño gráfico editorial de los setenta.

Lejos de buscar una composición armónica o jerárquica, los autores apuestan por un sistema que disgrega el relato y reparte el protagonismo entre todos los elementos. No hay centro, ni escena, ni profundidad espacial. Todo está en el mismo plano, y todo vibra a la vez: los rostros expresivos, los perfiles de guitarras casi esquemáticos, las lámparas como emblemas verticales, las manos que parecen marcar el compás. La imagen del Festival se multiplica y se expande en un lenguaje gráfico nuevo, en el que el canto no se representa desde la unidad simbólica, sino desde la acumulación de signos.

Si se observa desde una lógica secuencial, lo que emerge es una auténtica historia simbólica. No hay globos de texto, pero sí una disposición narrativa clara: el rostro del cantaor abre la escena, la voz se alza, la guitarra la acompaña, el compás se marca con las manos y, en medio de todo, la lámpara minera ilumina esa caverna simbólica en la que el canto nace, como si estuviéramos dentro de una mina convertida en teatro del alma. La llama del carburo, que arde en el interior de cada lámpara representada, puede leerse como la metáfora del propio flamenco: una llama frágil pero persistente, capaz de alumbrar incluso los pasadizos más oscuros de la emoción humana. El carburo no solo aporta luz a la escena, sino que actúa como eje simbólico, como corazón encendido en torno al cual giran todos los elementos: la voz, el toque y el compás. Es, de algún modo, la mina convertida en santuario, y esa llama, su espíritu. Así, este cartel no renuncia al relato: lo despliega de forma modular, coral y simbólica, con una potencia expresiva que

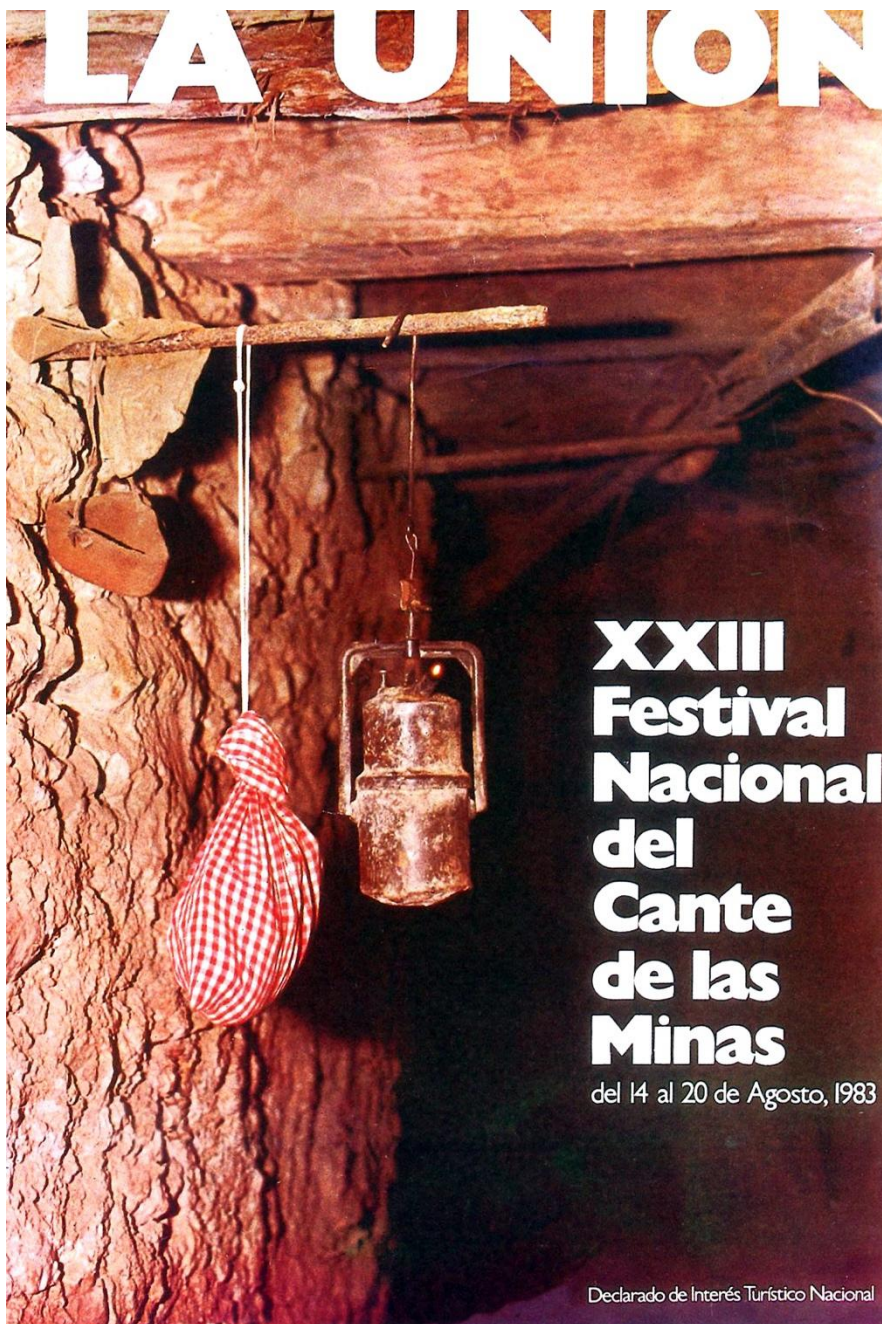


emerge precisamente de su fragmentación. Es una historia visual del flamenco unionense contada desde la multiplicidad de sus elementos esenciales, de sus gestos fundacionales.

El uso de la cuadrícula como estructura compositiva remite al lenguaje de la imprenta, del diseño moderno y del arte serial. Esta referencia abre una vía de lectura ligada a la reproductibilidad del cartel como objeto cultural, pero también sugiere una voluntad de democratización del símbolo: ya no hay una sola lámpara, ni una sola cara, ni una única guitarra. Hay muchas, todas diferentes, todas iguales, todas necesarias. En esta repetición —que recuerda por momentos a la estética de Warhol o a las secuencias narrativas de las viñetas de cómic— se diluye el aura sagrada del símbolo y emerge, en su lugar, una poética más urbana, más accesible, más gráfica. Cada fragmento es autónomo, pero solo al ser leído en conjunto adquiere su sentido profundo. El cante se vuelve sistema, y el cartel se convierte en su partitura visual.

El color juega aquí un papel esencial. Tonos cálidos —ocres, amarillos, fucsias— se enfrentan a violetas, lilas y negros en una gama cromática vibrante y poco naturalista, que aleja la imagen del realismo documental. Esta elección refuerza la lectura conceptual del cartel: no se trata de mostrar el cante, sino de evocarlo desde una sintaxis visual. Como si los autores entendieran el cartel como una partitura visual abierta, en la que cada recuadro es un compás, cada figura un acento, cada color un tono emocional.

Fiszbein y Arleros, con este enfoque, marcan un camino gráfico en el que el cartel deja de ser una imagen icónica para convertirse en una constelación de signos, en un ejercicio visual que exige del espectador una lectura activa, fragmentada, móvil. La mina, el cantaor, la guitarra, la lámpara... todos están aquí, pero ninguno manda sobre los demás. Todo es ritmo y reiteración. Todo es fragmento de una identidad colectiva. Con esta propuesta, el cartel se inscribe como una pieza clave de transición estética, en la que el Festival abre sus puertas a las gramáticas visuales del diseño moderno sin perder de vista sus raíces simbólicas.



XXIII EDICIÓN (1983)  
FINA BENÍTEZ

El cartel del Festival de 1983 es realizado, en este caso individualmente, por otra mujer: Fina Benítez. Y lo hace volviendo a la fotografía, como si reivindicara, a través de la mirada, una forma íntima, sensorial y profundamente humana de acercarse a la memoria minera. Lejos de las vistas panorámicas o los paisajes industrializados, la autora dirige su objetivo hacia el interior de la mina, hacia el lugar donde se palpa el aliento de los hombres que bajaban a la tierra. La cámara no se asoma al decorado de la épica, sino al gesto cotidiano.

Colgado de una cuerda improvisada, un carburo se sustenta junto a un humilde hatillo de tela a cuadros. Ambos elementos aparecen suspendidos como si fueran las ofrendas mínimas de un altar doméstico, cargado de historia y silencio. Es un bodegón emocional: la luz y el alimento, la supervivencia y la esperanza. No hay presencia humana explícita, pero todo el cartel está habitado por la huella del cuerpo ausente.

La mina, en este caso, se muestra no como escenario dramático, sino como hogar temporal. Y el canto —aunque no se vea— se intuye en ese calor terroso, en esa madera vieja, en esa tela gastada, en ese universo de texturas que resuenan como la voz que sube desde las entrañas. Al fondo de la imagen, más allá de la lámpara y el hatillo, se abre un negro profundo, casi absoluto, que parece tragarse el resto del encuadre. Esa oscuridad no es solo la sombra natural del interior de una galería: es una grieta ontológica, una puerta hacia lo desconocido, lo insondable.

El cartel nos sitúa en el umbral entre la luz y el abismo de lo invisible, y lo hace sin dramatismos, con la serena certeza de quien conoce bien ese tránsito. En contraste con la calidez de los objetos colgados en primer plano, ese fondo oscuro actúa como una contracara simbólica: lo que se ilumina en primer término no es más que una pequeña resistencia frente a esa negrura sin contornos. Es ahí, en esa tensión entre el mundo de lo visible y lo oculto, donde la imagen adquiere su verdadero espesor poético: el canto —como la mina— nace precisamente de ese lugar donde se apaga la luz y comienza el temblor. Y ahí se anuncia, incluyendo la inscripción “Declarado de interés turístico nacional”, un hito institucional que no solo reconoce la creciente relevancia del Festival en el panorama cultural español, sino que también refuerza su proyección más allá de lo local.

Desde un punto de vista compositivo, el cartel apuesta por la sencillez y la cercanía: el encuadre es cerrado, íntimo, casi táctil. El uso de la luz —cálida, terrosa, suave— contribuye a convertir el espacio en un refugio emocional, más que en una trinchera. En esa elección hay también una lectura feminista sutil, pero rotunda: mostrar lo invisible, dignificar lo cotidiano, narrar desde dentro. Frente al heroísmo del esfuerzo, la poética del cuidado. En esta escena suspendida, no solo está el minero ausente, sino también la presencia implícita de quien lo cuida. Ese humilde hatillo de tela, atado con esmero, no se preparó solo. Alude sin decirlo a la madre, a la esposa, a la hermana que, siguiendo los roles de la época, desde la superficie, velaba por el sustento y el afecto del que descendía cada día a la profundidad incierta de la mina.

En un gesto sencillo —envolver el almuerzo en una tela de cuadros— se concentra una economía emocional que raramente aparece en el imaginario visual del mundo minero. Fina Benítez, con la sensibilidad de quien mira más allá de lo evidente, incluye en esta escena no solo al trabajador, sino también al vínculo invisible que lo sostiene. Es un homenaje silencioso a quienes no bajaban a la mina, pero estaban siempre presentes en ella, en cada bocado, en cada regreso. La presencia femenina en la autoría del cartel transforma la mirada sin necesidad de proclamarlo. Y el resultado es una imagen de hondura y silencio, que, sin recurrir a la retórica visual del flamenco, lo evoca desde su raíz más profunda: la vida vivida, el esfuerzo compartido, el gesto mínimo.

Benítez no ilustra el cante, lo deja insinuado en la quietud de los objetos que lo preceden. Así, el cartel de 1983 no solo representa un regreso a la fotografía como lenguaje expresivo, sino que inaugura una mirada más íntima, más emocional, más silenciosa. En la lámpara, en la tela, en la piedra, late un cante que aún no ha comenzado, pero que ya está presente. Porque el cante, aquí, se adivina en lo que permanece cuando todo lo demás se ha ido.

# LA UNION

## XXIV Festival Nacional del Cante de las Minas

12-18 Agosto 1984

Declarado de interés turístico nacional



XXIV EDICIÓN (1984)

“DISEÑO METRO”. EDITORA REGIONAL DE MURCIA

El cartel del Festival de 1984, diseñado por el colectivo “Diseño Metro”, representa un giro conceptual y formal que sintetiza el espíritu del flamenco a través de una composición rotunda, depurada y simbólica. Enmarcado en una estética de gráfica contemporánea, el cartel descompone la escena en tres elementos esenciales: las manos, la guitarra y la lámpara minera, convirtiéndolos en signos aislados pero interconectados por el espacio simbólico que comparten. Cada elemento no está ahí como simple ilustración, sino como emblema condensado de una función ritual: la lámpara alumbra, la guitarra suena, las manos cantan y acompañan.

Desde un punto de vista narrativo y corporal, el cartel articula una tensión expresiva entre ambas manos, que no son simétricas ni equivalentes. La mano negra, sobre la curva del instrumento, es la del guitarrista, del que sólo vemos ese gesto congelado a punto de rasguear. La mano amarilla, alzada en el aire, representa el gesto expresivo del cantaor, abierto, vibrante, dramático. En ese cruce de manos, en esa ausencia de rostro o cuerpo, está toda la intensidad del cante: el cartel no necesita mostrar al cantaor porque ya lo evoca a través de su acción, de su presencia fragmentaria. La guitarra, por su parte, sí enuncia una cierta perspectiva, que se hace visible en esa franja ondulada de color violeta, que sugiere la curva del instrumento, su profundidad, e incluso el eco de su sonido. No estamos ante una guitarra plana, sino ante una que respira, que contiene espacio dentro de sí. La lámpara minera, situada en el eje superior, actúa como una suerte de tótem flamenco, que ordena los elementos visuales y alumbra la escena con su luz esquemática y simbólica. Su llama amarilla no sólo ilumina, sino que arde con la misma intensidad que el cante. De hecho, podría leerse como una metáfora visual del flamenco: una luz suspendida en la oscuridad, un fuego íntimo que, como el cante, nace de lo profundo y se eleva. Es símbolo y alma del cartel.

La geometría se impone al naturalismo, y con ello, se abre una nueva forma de entender el cartel como construcción icónica. En ese sentido, la obra bien puede leerse como una secuencia detenida de un cómic simbólico o como un icono flamenco moderno, en el que cada parte es al mismo tiempo signo y relato. La elección cromática no es casual. El

negro, el amarillo y el violeta forman una tríada que funciona con fuerza expresiva, pero también con una carga simbólica evidente. El negro es la mina, la oscuridad, la profundidad; el amarillo, la luz del carburo, pero también el arte, la emoción que brota del subsuelo; y el violeta, ese color históricamente ligado al misterio y la espiritualidad, parece dar cuerpo al cante, que ondula entre los dedos del guitarrista y se eleva hacia la lámpara, como si de ella se alimentara.

En cuanto a sus referentes artísticos, este cartel se inscribe claramente en las corrientes gráficas del diseño europeo de los años setenta y principios de los ochenta, particularmente en la tradición suiza del estilo tipográfico internacional, pero con una torsión mediterránea y simbólica. El uso de formas planas, la contención cromática y la claridad compositiva remiten al trabajo de diseñadores como Otl Aicher o Giovanni Pintori, donde la imagen comunica por reducción, no por detalle. Sin embargo, aquí esa geometría racionalista se pone al servicio del símbolo, no de la función. También podría leerse como un guiño *al pop art* más sintético, al modo en que Lichtenstein o Warhol descomponían la escena en unidades repetibles. Así, la cultura popular y la alta cultura se funden en una pieza que no sólo anuncia un festival, sino que afirma una estética flamenca del signo: minimalista, poderosa, simbólica.

Este cartel no describe el flamenco, lo evoca. No representa una actuación, sino un instante suspendido en el que el cante, el toque y la emoción aparecen como entidades puras. Un cartel contenido, pero profundamente expresivo. Silencioso, pero lleno de resonancia. Este diseño, también es reflejo de una nueva etapa en el diseño institucional de la Región de Murcia a través de la Editora Regional de Murcia. El lenguaje gráfico se sofisticó, el estilo se profesionaliza, y el cartel comienza a pensar más en términos de sistema visual, propio de una identidad gráfica institucional, que en soluciones expresionistas o narrativas. Así, el cartel de 1984 no busca la emoción directa, sino la potencia de lo icónico, la claridad comunicativa y la fuerza compositiva.





XXV EDICIÓN (1985)  
RAMÓN GARZA



El cartel del XXV Festival del Cante de las Minas, firmado por Ramón Garza, es, ante todo, una reivindicación estética: la entrada sin complejos del lenguaje cubista en la iconografía del Festival. Frente a las aproximaciones expresionistas, figurativas o narrativas de años anteriores, Garza plantea una imagen donde forma, plano y fragmento articulan un mensaje visual rotundo, moderno y cargado de lecturas simbólicas.

En un primer golpe de vista, destaca la verticalidad del formato, un cartel inusualmente alargado que actúa como galería profunda, como pozo o mina gráfica. Esa disposición es esencial para entender la tensión interna de la imagen, completamente dominada por las diagonales que atraviesan el espacio, construyendo una composición quebrada, densa, casi tectónica. El cubismo aquí no es solo una referencia artística, es una estructura visual total: todo está fraccionado, cruzado, descompuesto y vuelto a ensamblar en un plano. El guiño más evidente —y más contundente— aparece en la parte central: una lámpara que cuelga como un ojo abierto, símbolo de luz y violencia, claramente inspirada, por no decir copiada, en la que aparece en el centro del *Guernica* de Picasso. No es un simple homenaje estético: es una invocación directa a la angustia, al desgarró y a la memoria histórica, emociones que comparten el flamenco y el trauma colectivo. Esa lámpara no alumbrá: interroga. No calma: arde como un grito mudo suspendido en el aire. La lámpara eléctrica —y no el carburo tradicional— marca un desplazamiento temporal, una modernización de la iconografía minera. La luz se convierte así en ojo de la memoria: un ojo que mira desde el presente hacia el pasado, iluminando la oscuridad del tiempo.

La guitarra amarilla, en la base de la imagen, no aparece entera ni frontalmente. Su forma recuerda también a las obras de Braque y al cubismo sintético del primer tercio del siglo XX. Surge como un corte, como un eco truncado, desplazada a un margen, como si su sonido llegara desde otro plano. La atraviesa una franja azul en diagonal que rompe su silueta y la atraviesa como una grieta, como una vena, como una señal de interrupción. Es una guitarra que no suena, pero que está presente como residuo sonoro, como un instrumento que ya ha sido tocado. Es posible imaginar que lo que vemos es una imagen detenida justo después del cante, cuando la luz queda suspendida y el eco se apaga. El cartel juega

así con la idea del post-cante, del momento en que todo ya ha sucedido. El Festival no está en plena ebullición, sino en su resonancia.

La composición, con sus formas duras y sus colores planos, se convierte en un mapa abstracto del cante: el azul profundo de la mina, el amarillo vibrante de la emoción, el blanco de los silencios, el gris de lo mineral. Todo está ahí, contenido en una síntesis visual que emana cubismo por los cuatro costados. Todo en este cartel —líneas, colores, composición— parece conducir al desarraigo. El azul y el gris se enfrentan como planos de profundidad; el amarillo rompe la superficie como una mina que estalla desde dentro. El cubismo no es decorativo: es la única forma, aquí posible, de representar un cante que nace del dolor y la fractura, un arte que no puede representarse desde la belleza clásica, sino desde la descomposición y la intensidad emocional. Así, Ramón Garza logra en esta obra un cruce magistral entre el lenguaje de vanguardia y la raíz flamenca. Al igual que Picasso transformó el horror en arte en su Guernica, Garza transforma el dolor minero y el grito flamenco en una imagen abstracta y punzante. El cartel no solo conmemora un Festival: interpela al espectador desde la historia del arte, desde la memoria del país, desde las entrañas de una mina que sigue ardiendo en silencio.

Garza, cuya trayectoria artística ha sido fundamental para entender la renovación estética de la Región de Murcia en la transición democrática, introduce en este cartel esa actitud libre e irreverente que le caracterizaba. No hay en esta obra concesiones al costumbrismo ni a lo figurativo. Todo es lenguaje gráfico, construcción visual, economía expresiva. Pero esa frialdad aparente es solo la superficie: debajo late una poética del fragmento, de lo no dicho, de lo sugerido. En última instancia, el cartel de 1985 podría leerse como una partitura visual: líneas que se cruzan como compases, colores que son notas detenidas, sombras que son silencios. Y en el centro de todo, ese ojo-luz que ve sin mirar, que alumbra sin mostrar, como si el propio cartel nos dijera: “el cante, como la mina, no se ve; se siente, se escucha, se recuerda”.





# LA UNIÓN

**XXVI FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS**

(declarado de interés turístico nacional)

**del 3 al 9 de Agosto de 1986**

 Ayuntamiento de La Unión

 Consejería de Cultura y Educación. Consejería de Industria, Comercio y Turismo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

XXVI EDICIÓN (1986)

PACO CONESA

El cartel de 1986 marca el regreso de Paco Conesa al imaginario gráfico del Cante de las Minas. Trece años después de su cartel de 1973, el artista vuelve con una propuesta igualmente simbólica y ambiciosa. En el centro de la composición, se alza un ángel desnudo de cuerpo hercúleo, alas extendidas y gesto solemne, que sostiene una guitarra con la mano izquierda y se sujeta con la derecha a una paloma de alas abiertas. La figura, de reminiscencias neoclásicas y románticas, parece recién emergida del polvo o de una batalla. Es un ser ambiguo: su gesto es heroico, pero también dolorido; su desnudez es vulnerable, pero su musculatura transmite poder. La paloma alzada recuerda a las representaciones del Espíritu Santo, pero aquí parece más bien un símbolo de paz arrebatada, de arte como reconciliación, de cante como vuelo.

La imagen conjuga elementos de la iconografía cristiana (la paloma, las alas, el aura dorada que rodea la cabeza del ángel), pero los dota de una sensualidad pagana. El ángel de Conesa no es etéreo: su piel brilla como metal bruñido, sus músculos pesan, sus alas están deshilachadas, casi rotas. Y sin embargo, hay luz en su gesto. Luz roja y dorada, intensa, carnal. Este no es un mensajero divino: es un superviviente. El flamenco, en esta clave, no desciende desde el cielo, sino que asciende desde el cuerpo hacia un más allá simbólico. La paloma alzada no representa la paz celeste, sino la redención conquistada, la posibilidad de elevarse por encima de la tierra que arde. La guitarra, sobre la que se apoya la pierna izquierda del ángel, no es un simple instrumento: es sostén y raíz, objeto litúrgico y símbolo de identidad. Su presencia refuerza la fusión entre lo humano y lo artístico, entre el cuerpo y el canto. El ángel no canta con la boca, sino que su voz se sugiere a través del gesto y del instrumento. Como si el cante ya no saliera de un cuerpo presente, sino que se elevara a través del símbolo.

Toda la escena se sitúa sobre un fondo terroso, casi volcánico, una superficie cargada de textura, como si los restos del subsuelo se hubieran mezclado con los pigmentos. Este entorno, más que paisajístico, es emocional: una tierra ardida que no ha perdido su capacidad de alumbrar belleza. El tratamiento pictórico, de trazo suelto pero académico, juega con los contrastes cromáticos entre los tonos cálidos de la piel y

las alas del ángel, y los violetas y rojos de las sombras, reforzando la intensidad dramática del conjunto.

En este cartel, Conesa activa una iconografía religiosa pero la vacía de dogma: el ángel es flamenco, minero, humano, terrenal. Sus alas no son blancas, sino oscuras y desgastadas. Su cuerpo no está rodeado de aureolas divinas, sino de una luz sucia, que recuerda más al humo de una fundición que a la iluminación celestial. Y sin embargo, todo en su actitud apunta hacia lo alto. No canta, pero eleva. No suplica, pero afirma. La mirada, levemente girada hacia la paloma, contiene una extraña mezcla de esperanza, fatiga y trascendencia.

Tipográficamente, el cartel sigue una estructura funcional, con el nombre de La Unión en negro, centrado en la parte inferior, y la información del Festival distribuida de forma clara. La sobriedad del texto contrasta con la exuberancia de la imagen, lo que refuerza la idea de que estamos ante una obra más próxima a la pintura de caballete que al diseño gráfico tradicional. De hecho, este cartel se sitúa en la frontera entre cartelismo, alegoría y arte sacro contemporáneo. Desde el punto de vista artístico, se perciben ecos de William Blake y de Gustave Doré, pero también de la tradición escultórica española, especialmente en el tratamiento anatómico y expresivo del cuerpo. También podrían establecerse vínculos con el simbolismo de finales del XIX, o con ciertos grabados de Redon y Rops, donde lo místico se entrelaza con lo sensual y lo trágico. Sin embargo, lo más radical de la obra es que instala el cante en el territorio de lo mitológico, lo eleva a una categoría casi arquetípica, sin dejar de anclarlo en lo popular. La guitarra, la paloma, el ala, el cuerpo: todo es símbolo, pero nada es decorado.

En definitiva, este cartel no representa el Festival, lo transfigura. Como ya ocurriera en 1973, Conesa propone una visión, una lectura estética y filosófica del flamenco como expresión del alma, como posibilidad de vuelo. Esta vez, sin embargo, no estamos en el momento del grito, sino en el de su reverberación. El cante no asciende desde la garganta, sino desde el gesto, desde el símbolo, desde la carne que se eleva para ofrecer al mundo una paloma, una guitarra, una fe sin religión.





XXVII EDICIÓN (1987)  
ESTEBAN BERNAL

El cartel del año 1987, diseñado por Esteban Bernal, representa una declaración de intenciones: por primera vez se eleva a protagonista gráfico al propio edificio que alberga el certamen, el Antiguo Mercado Público de La Unión, también conocido como La Catedral del Cante. Enmarcado en un trazo limpio y definido, el edificio se alza majestuoso sobre un fondo que simula un cielo en combustión: una atmósfera teñida de tonos malvas, naranjas, azulados y ocre que evocan un crepúsculo emocional, un instante suspendido entre la luz y la sombra.

El trazo arquitectónico de la estructura, en negro y con sugerentes transparencias, se convierte en una silueta luminosa, casi espectral, como si el mercado flotara o emergiera de una materia vibrante, pictórica, cargada de energía telúrica. Esa superficie inferior, agitada por trazos dinámicos que recuerdan al expresionismo abstracto, actúa como una base volcánica sobre la que el edificio se sostiene. El color se convierte aquí en emoción: hay fuego y tierra, hay ascenso y combustión.

El Antiguo Mercado no es solo un edificio: es un símbolo. Su inclusión central en el cartel proyecta al Festival una dimensión monumental, sacralizada. Si en carteles anteriores el cante se relacionaba con los mineros, con los cuerpos, con las herramientas o con las guitarras, ahora el protagonismo recae en el templo mismo donde la voz se alza. Es una toma de conciencia institucional, pero también simbólica: el arte del cante tiene ya una catedral, y merece su propia iconografía.

El edificio, proyectado por el prestigioso arquitecto Víctor Beltrí, cuya obra fue dirigida por Pedro Cerdán a principios del siglo XX, constituye uno de los hitos más destacados del modernismo murciano. Su estructura de hierro y vidrio, inspirada en los grandes mercados europeos y en la arquitectura de la revolución industrial, es a la vez funcional y ornamental, técnica y poética. Convertido en sede del Festival del Cante de las Minas, el edificio adquiere una dimensión escénica: es teatro, altar y resonancia. Su silueta, recortada en este cartel sobre un cielo en combustión representa un emblema cultural que articula memoria, territorio y arte.

La composición es simétrica y equilibrada, pero no estática. Las líneas diagonales que atraviesan el fondo añaden movimiento y profundidad,

como si lo que se representa no fuera tanto un edificio físico como una visión, una aparición. La luz que emana del interior del mercado, sugerida por los huecos violetas y rosados de su arquitectura, refuerza la idea de que algo sagrado habita su interior: una liturgia sonora, un rito flamenco. Tipográficamente, el cartel opta por una doble formalidad. En la parte superior, el nombre de la localidad aparece en mayúsculas de gran tamaño, en amarillo intenso, mientras que en la parte inferior el resto de la información se organiza con claridad y elegancia, contribuyendo al equilibrio general del diseño.

En cuanto a las influencias plásticas del cartel, la obra de Bernal remite a una síntesis entre el simbolismo y el expresionismo cromático. El tratamiento del color recuerda a los fondos ardientes de artistas como Munch o Van Gogh, donde el cielo es más un estado anímico que un fenómeno atmosférico. El trazo dinámico del suelo evoca los barridos gestuales del expresionismo abstracto, mientras que la composición general mantiene una estructura simétrica que ancla lo emocional en lo racional. El uso de las transparencias en la arquitectura del edificio sugiere también un cierto eco de la estética litográfica o del cartelismo modernista, aunque reinterpretado desde una sensibilidad contemporánea. Hay un diálogo implícito entre tradición y modernidad, entre contención y estallido visual, que refuerza la dualidad del Festival como celebración de lo antiguo en un presente que busca proyectarse.

En definitiva, el cartel de 1987 eleva el espacio físico del Festival a categoría de icono. La Catedral del Cante se convierte en signo, en hogar del duende y la memoria. Es un cartel que, sin recurrir a la figura humana, está lleno de presencia: la del pueblo, la del arte, la de la historia. Y es también una celebración del edificio como espacio escénico, emocional y espiritual. Allí donde se alza la voz, se levanta también una arquitectura sagrada.







# LA UNIÓN

**XXVIII FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS**  
(declarado de interés turístico nacional)

**del 7 al 14 de agosto de 1988**

 Ayuntamiento de la Unión -  Consejería de Cultura, Educación y Turismo - Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

XXVIII EDICIÓN (1988)

HERNÁNDEZ COP

El cartel del XXVIII Festival Nacional del Cante de las Minas, obra del pintor Francisco Hernández Cop, plantea una lectura visual secuenciada que, lejos de ascender, desciende: desde la superficie simbólica de la música hasta las entrañas de la tierra. La composición se estructura en una retícula de tres filas y tres columnas, cada una con una versión ligeramente distinta de una misma imagen que, solo al llegar al final del recorrido, se revela por completo.

En la fila superior, la guitarra ocupa el centro absoluto de la imagen. Recortada, amplificada y rodeada de manchas gestuales de color, aparece como emblema autónomo del flamenco, como símbolo esencial del arte jondo. No hay contexto, no hay suelo, no hay cuerpo: solo el instrumento convertido en ícono, apoyado en una silla, rodeado una explosión cromática. La fila intermedia introduce un nuevo elemento: el porrón de vino. La escena comienza a expandirse. La guitarra sigue presente, pero ya no está sola. A su lado, el porrón alude al goce, a la celebración compartida, a la dimensión festiva del flamenco. La música se convierte aquí en experiencia vital, en sobremesa, en brindis. La imagen ya no es solo sonora, sino sensorial. Es en la fila inferior donde todo cobra sentido. La escena, por fin, se abre para descubrir completa la silla de enea, tradicional y flamenca, sobre la que descansan la guitarra y el porrón, y, a los pies, apoyado en el suelo, un carburo. Ese objeto, pequeño y discreto, es el que ancla toda la imagen a su origen. Es el que introduce el peso de la mina, la oscuridad, el esfuerzo. El cante, que parecía elevarse sin cuerpo en la primera fila, termina por enraizarse en la tierra dura del trabajo. La secuencia se invierte: no es el cante el que nace de lo alto, sino el que asciende desde el fondo. Desde el barro al duende, desde la mina a la emoción.

Hernández Cop no propone aquí una repetición vacía, sino una narración visual fragmentada, casi cinematográfica, donde cada recorte revela un estado de esa imagen total. La retícula remite inevitablemente al lenguaje del pop art, y en especial a las obras seriadas de Andy Warhol. Pero aquí no se trata de una estrategia irónica o comercial, sino de un modo de ensalzar lo popular desde la pintura. A diferencia de la frialdad mecánica del pop, Hernández Cop introduce manchas gestuales de color —amarillos intensos, rojos, violetas, verdes— que irrumpen

como llamaradas sobre la imagen. La imagen se va construyendo como el cante: por aproximaciones, por repeticiones que no repiten, por insistencias emocionales.

Las manchas de color, intensas y expresivas, parecen evocaciones pictóricas del “quejío”, de la vibración del cante cuando roza el dolor, aunque se aplican con cierta linealidad, no se presentan de forma uniforme ni contenida, sino que se expanden con libertad diagonal, como una energía que emana de los propios objetos. Lejos de buscar una representación realista, los colores distorsionan y exaltan, generando una atmósfera de celebración, pero también de memoria. La vibración del color funciona aquí como una metáfora de la música: mancha, inunda, conmueve. La técnica mixta —entre la impresión y la intervención pictórica— introduce una textura vibrante, casi volcánica, que recuerda a los paisajes cromáticos o incluso a ciertos recursos del expresionismo abstracto, pero adaptados aquí a una clave más gráfica y popular. La mancha no cubre, sino que revela: sugiere estados emocionales, resonancias del cante, chispazos de duende. El resultado es una obra que funde tradición e innovación, símbolo y color, repetición y gesto.

Por su parte, la tipografía no se limita a informar: se integra activamente en la composición visual, estableciendo un juego matérico con la imagen subyacente. Las letras de "LA UNIÓN", en particular, parecen troqueladas, recortadas sobre el fondo, permitiendo que los colores vibrantes de la pintura emergente se filtren a través de ellas. Esta decisión no es meramente decorativa, sino que prolonga el ritmo de la imagen principal, como si la serie de guitarras, porrones y carburo se desbordara más allá de los marcos internos del cartel y colonizara también el texto. Las letras ya no son límites, sino ventanas; no encierran significado, lo expanden. Así, la palabra y la imagen se funden en un mismo plano expresivo, dotando al conjunto de una coherencia plástica envolvente y dinámica. El cartel no ilustra el flamenco: lo encarna. Lo hace objeto, rito, secuencia y pertenencia. Hernández Cop logra una síntesis poderosa entre arte, memoria y emoción. Su obra no es solo un homenaje visual, sino una forma de decir el cante desde la imagen, de hacerlo materia sensible, de fundir su gesto sonoro con el gesto pictórico.

# XXIX FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

## LA UNION

(declarado de interés turístico nacional)

del 13 al 19 de agosto de 1989



AYUNTAMIENTO DE LA UNION



COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MURCIA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y TURISMO

XXIX EDICIÓN (1989)  
GRUPO GRAFIC

El cartel para el XXIX Festival del Cante de las Minas, diseñado por Grupo Grafic, supone una de las apuestas más conceptuales y minimalistas de toda la década. Lejos de los elementos figurativos o narrativos, aquí se recurre a una solución puramente gráfica, donde la composición se articula a partir de una gran forma serpenteante que atraviesa la superficie vertical del cartel, evocando diferentes significados. Esta silueta central, en su aparente abstracción, se revela como el contorno de una guitarra, que ofrece su tridimensionalidad mediante una franja luminosa compuesta por gradaciones cromáticas que van del amarillo al blanco y, de este, al azul, abriéndose paso en un fondo negro que la envuelve por completo, como si emergiera desde las profundidades para cortar la oscuridad, lo que convierte la imagen en una especie de revelación visual. Esta sugerencia formal —ni explícita ni totalmente oculta— refuerza la idea de que el flamenco, como el cartel, no siempre se muestra a cara descubierta: a veces se insinúa, se intuye, se escucha desde el fondo.

En paralelo, esa misma silueta puede leerse como un eclipse. El contraste entre la franja blanca y la oscuridad que la envuelve genera una tensión óptica que remite al fenómeno astronómico: una luz que pugna por mostrarse, que se filtra entre sombras densas. Esta ambigüedad no es casual: el duende, como el eclipse, es una aparición intensa, efímera, que se produce en un instante de alineación perfecta entre fuerzas opuestas —luz y oscuridad, vida y muerte, silencio y grito—. De este modo, el cartel no sólo alude a la guitarra como símbolo del flamenco, sino que construye un doble plano de significación: el instrumento como cuerpo que vibra, y el eclipse como metáfora del cante que brota en medio de la noche. Entre ambos, la forma blanca se convierte en una grieta luminosa por la que asoma algo sagrado, algo que no se deja ver del todo. Y en esa tensión entre lo visible y lo oculto, entre lo concreto y lo simbólico, reside la belleza silenciosa de este cartel.

En este sentido, la imagen no sólo alude a la guitarra o a la luz, sino que simboliza la fisura por donde brota el arte desde el subsuelo. Es, por tanto, un cartel profundamente ritual, donde cada elemento —la oscuridad, la curva, el destello— funciona como un signo de lo sagrado. Frente a otros carteles que se apoyan en lo figurativo o en lo



costumbrista, esta propuesta se atreve a llevar el lenguaje visual del Festival hacia una dimensión simbólica y casi mística. Es el cante entendido no como espectáculo, sino como emanación de lo profundo, como presencia que irrumpe en el silencio.

La obra revela una clara sintonía con las corrientes gráficas del post-grafismo ochentero, donde la simplificación formal y el uso expresivo del color se ponen al servicio de una comunicación más conceptual que literal. La imagen recuerda a ciertos planteamientos del minimalismo simbólico, donde una sola forma —aquí, la silueta curvilínea que sugiere el costado de una guitarra— basta para condensar múltiples significados. También puede rastrearse una influencia del diseño suizo, especialmente en la distribución tipográfica: una jerarquía clara, sin ornamentos, con cuerpos de letra contundentes sobre fondos planos. Por otro lado, la gradación cromática y la textura atmosférica que rodea la figura central evocan cierta estética de la pintura abstracta norteamericana, donde el color deja de ser decorativo para convertirse en experiencia espiritual. La mancha blanca que recorre la composición actúa casi como una *zip line newmaniana*: una grieta de luz entre la oscuridad, cargada de connotaciones emocionales. Así, el cartel se inscribe en una tradición visual que bebe tanto del diseño moderno como de la abstracción lírica, proponiendo una imagen sobria pero profundamente poética del cante. La tipografía, contenida y sin ornamentos, se coloca de forma perfectamente alineada con la geometría del cartel. Su peso visual queda absorbido por la contundencia de la forma central, lo que refuerza aún más el carácter simbólico de la imagen.

En definitiva, el cartel de 1989 ofrece una propuesta radicalmente conceptual y visualmente poderosa. Grupo Gráfico opta por destilar la identidad visual del Festival hasta reducirla a su esencia: una línea, una curva, una luz que atraviesa la sombra. Así, la imagen se convierte en metáfora del propio flamenco: un arte que surge de la oscuridad para iluminar, un lamento que toma forma gráfica. Así, el cartel trasciende la función comunicativa para convertirse en una experiencia visual de alto contenido simbólico. Como el propio cante, no se ofrece de inmediato, sino que emerge desde la sombra, entre destellos y silencios, reclamando una mirada atenta y una sensibilidad dispuesta.



XXX EDICIÓN  
ESTUDIO EKIPO

El cartel de 1990, realizado por el estudio Ekipo para conmemorar la trigésima edición del Festival Nacional del Cante de las Minas, cierra la década con una propuesta rotunda, de gran potencia visual y resuelta sofisticación gráfica. En la obra, el lenguaje del diseño moderno se despliega con precisión geométrica, sin renunciar a una dimensión simbólica que se filtra bajo las formas abstractas. Lejos de la representación figurativa o anecdótica, este cartel articula su discurso desde una abstracción formal que, sin embargo, no renuncia al reconocimiento iconográfico. La protagonista, de nuevo, es la guitarra: pero aquí no se muestra como objeto realista, sino como huella, como silueta desplazada, como estructura dinámica que organiza todo el espacio. La composición transmite dinamismo, energía y una clara voluntad de modernidad. Frente a la gravedad simbólica o al lirismo de otros carteles, aquí el cante aparece transformado en ritmo, color y vibración visual.

En la zona derecha de la composición se recorta, con formas rotundas y limpias, la caja de la guitarra, reducida a su mínima expresión: una curva roja que se abre paso sobre el fondo blanco y que se prolonga hacia el borde inferior. En su interior, el círculo del agujero de resonancia aparece delimitado por un rojo más intenso, concentrando el foco visual en un punto de tensión. Las cuerdas, por su parte, cruzan el cartel diagonalmente en una línea ascendente de izquierda a derecha, rompiendo el estatismo del plano y generando una lectura rítmica, casi musical. Son líneas paralelas que no solo aluden al instrumento, sino que introducen una dirección, un movimiento, una energía contenida. La cuerda, como el cante, vibra, aunque no suene. Su trazo tenso —gris y continuo— establece un diálogo con el resto de elementos compositivos, como si toda la imagen estuviera al borde de emitir un sonido.

La forma curvilínea de la guitarra, desplazada hacia la izquierda y recortada con decisión, parece conformar un número “3” abstracto y orgánico. Justo a su lado, la boca de la guitarra actúa como un “0” perfecto. Juntas, estas dos formas componen la cifra “30” representándola explícitamente. El cartel convierte así el aniversario del Festival en una construcción gráfica, fusionando número e imagen, símbolo y figura. Se trata de un hallazgo visual de gran elegancia: el número conmemorativo no se impone, sino que se sugiere, se descubre al mirar, como



quien escucha un eco que toma forma. El cartel, en este sentido, no ilustra un dato, sino que lo incorpora como parte del lenguaje visual, fundiendo lo conmemorativo y lo artístico.

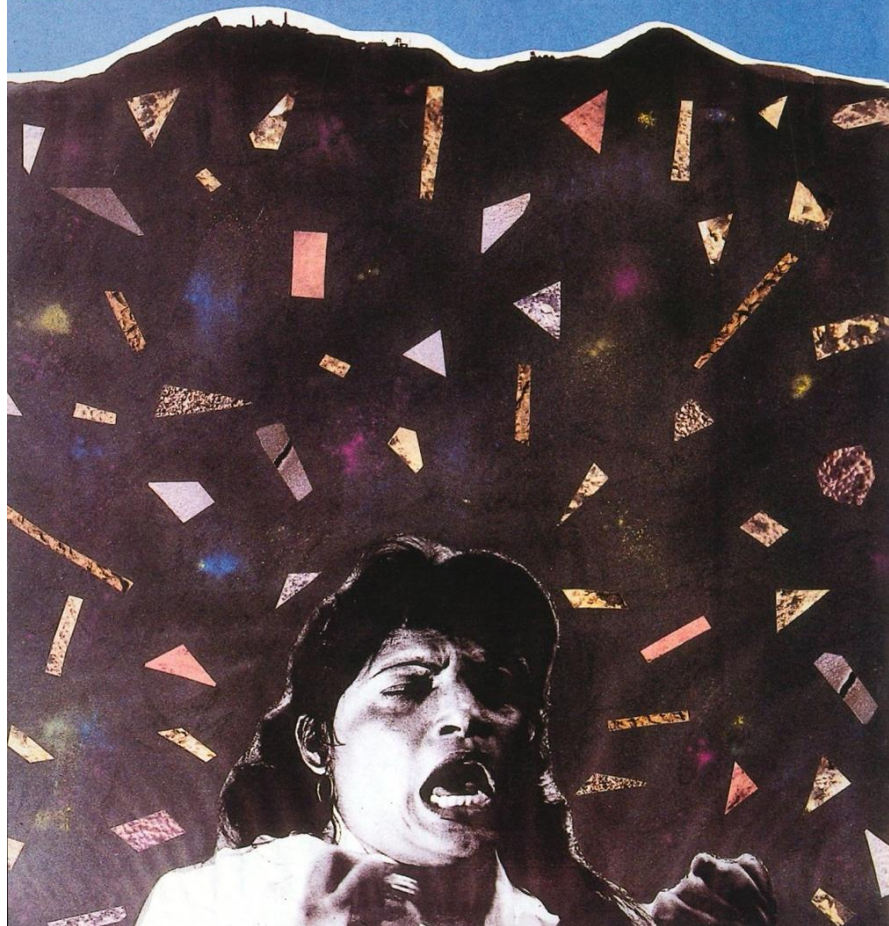
La tensión compositiva se ve reforzada por el tratamiento del color. El fondo azul profundo actúa como una noche abstracta, una superficie vibrante sobre la que emergen los elementos esenciales del cartel. Aquí, la curva inferior del “3”, pasa de ser número o silueta de guitarra a convertirse en luna creciente, con el objetivo de reforzar esa noche que promete. Las franjas diagonales, en rojo y blanco, generan una especie de corte en el plano, como si la guitarra estuviera atravesando capas de luz. Ese corte, que sigue una trayectoria serpenteante, enfatiza la direccionalidad general del cartel y multiplica sus lecturas: puede entenderse como una corriente sonora, como una grieta en la noche, o incluso como la incisión simbólica del cante en el silencio. En este contexto, la paleta cromática —azul, rojo, blanco y amarillo— alcanza una intensidad casi expresionista, donde los contrastes no solo construyen forma, sino que evocan temperatura, emoción, vibración.

La tipografía, en una rotunda *sans serif* amarilla para el encabezado y blanca para el resto de la información, se alinea perfectamente con la gráfica general del cartel. El textual número “30”, tratado con un estilo más *script* y redondeado, introduce un leve contraste expresivo que subraya la celebración del aniversario, aunque el cartel no pretende evocar la nostalgia del pasado, sino proyectar una imagen nueva hacia el futuro. En ese sentido, la obra puede leerse como un manifiesto gráfico que sintetiza tres décadas de historia y, al mismo tiempo, abre una nueva etapa para la iconografía del Festival.

Ekipo propone una imagen sobria y rotunda, que sintetiza el cante, el aniversario y el símbolo en un solo gesto visual. La guitarra ya no es objeto, es estructura; el número 30 ya no es cifra, es forma; el cante ya no es retrato, es dirección, movimiento, energía. El cartel construye la música visualmente. Y en esa reconstrucción late la esencia misma del Festival: una tradición que no se detiene en la nostalgia, sino que se proyecta hacia el futuro a través de la imagen.

# XXXI Festival Nacional del Cante de las Minas La Unión

11/17 agosto 1991  
Declarado de interés turístico



XXXI EDICIÓN (1991)  
PACO SALINAS

El cartel de 1991, obra del fotógrafo Paco Salinas, propone una nueva visión de la imagen del Festival del Cante de las Minas. A través de una técnica de collage, Salinas entreteje dos planos aparentemente dispares: por un lado, la materia inerte de la tierra —recortes fotográficos de texturas que remiten al mineral, al polvo, a la superficie herida del paisaje minero— y, por otro, la energía viva del cante personificada en el rostro en plena expresión de Encarnación Fernández. El resultado no es un simple retrato ni una imagen del entorno: es una colisión simbólica entre el cuerpo y la tierra, entre la voz y el silencio milenario de las galerías.

La figura de Encarnación, captada en un momento de inspiración absoluta, ocupa el corazón del cartel como un epicentro sísmico desde el que emana una onda expansiva que descompone y fragmenta el paisaje visual. Su boca abierta —la misma que Rosendo Linares había sintetizado en el cartel de 1980— se convierte aquí en el detonante de una explosión matérica. Es como si la voz flamenca, en su potencia ancestral, hiciera estallar la roca, desintegrara los estratos geológicos, devolviera a la superficie una memoria enterrada. Los fragmentos que rodean la figura no son meros decorados: son restos, son sedimentos arrancados por el grito. La elección de utilizar el rostro de Encarnación Fernández no solo conecta este cartel con una tradición visual ya iniciada, sino que aporta una dimensión de continuidad simbólica. Si en 1980 su boca era una abstracción poderosa, aquí es la totalidad del gesto lo que ocupa la escena, anclando el cartel en una presencia femenina que representa la verdad del cante en estado puro. No es una representación idealizada ni una imagen complaciente: es la materialización del dolor, la entrega y la raíz.

El tratamiento de las texturas, los bordes rasgados, los contrastes cromáticos y el carácter fragmentario de la imagen remiten a lenguajes plásticos cercanos al arte povera o al expresionismo matérico, donde la fisicidad de los materiales cobra un protagonismo emocional. La piedra, el óxido, el polvo, lo mineral, no son solo fondo: son el origen. En este sentido, el collage no funciona como un juego formal, sino como una metáfora visual del propio cante jondo: una construcción que surge de la mezcla, del desgarrar, del corte y la costura de la experiencia.

Asimismo, el gesto de disgregar la imagen, de descomponerla hasta convertirla en una constelación de planos rotos, conecta con las composiciones de Robert Rauschenberg, de Hannah Höch o de Kurt Schwitters, donde la imagen fotográfica se convierte en detonante de una narrativa fragmentaria. Por otro lado, la disposición central de la cantaora, irradiando desde su voz una implosión visual, remite al dramatismo de los retablos barrocos, con su intensidad radial, su teatralidad sagrada. Es un cartel que bebe tanto de la pintura matérica como del diseño gráfico contemporáneo y que, en su mezcla de lo orgánico y lo simbólico, construye una sintaxis visual propia: un lenguaje quebrado, hecho de restos, de ecos, de tierra y alarido.

El fondo negro del cartel funciona como una superficie densa y silenciosa, casi como una noche mineral sobre la que estallan los pigmentos del cante. Rosas, azules y dorados aparecen salpicando la composición como si fueran polvos de mineral suspendidos en el aire, residuos de una explosión sísmica, de una vibración profunda. Estos pigmentos no solo aportan textura y energía a la obra, sino que refuerzan la conexión con el subsuelo, con esa tierra que ha sido arrancada, removida, cantada. El dorado sugiere lo precioso —no solo en lo material, sino también en lo simbólico—, mientras que los rosas y azules aportan un contraste lírico, casi onírico, a la oscuridad que los envuelve.

Por otra parte, la parte superior del cartel se rasga, literalmente, como si la propia imagen no pudiera contener tanta intensidad. Esa rotura visual abre paso a una franja azul que permite disponer la información práctica del Festival, pero también actúa como una fuga de luz, una herida en el cartel que se convierte en umbral. Como si el grito de Encarnación Fernández no solo hiciera estallar los minerales, sino también el propio marco del cartel, obligándolo a abrirse para dejar pasar el cielo. El cartel de Paco Salinas encarna el flamenco, hiere, abre y hace sangrar el paisaje minero, y en el centro de esa herida, como un volcán en erupción, canta Encarnación. El resultado es una imagen que no se mira con los ojos, sino con las vísceras. Una obra que no decora, sino que interpela. Una imagen que, como el cante, deja una marca.



XXXII EDICIÓN (1992)  
ERWIN BECHTOLD

El cartel del año 1992, obra del artista alemán Erwin Bechtold, marca un hito en la historia visual del Festival del Cante de las Minas, no tanto por la nacionalidad de su autor, sino por constituir un verdadero punto de inflexión estética. Supone la entrada decidida del certamen en el lenguaje del arte contemporáneo. En un contexto de gran proyección internacional para España —con la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona como telón de fondo—, la imagen del Festival se redefine desde una abstracción radical, profundamente matemática, que prescinde de cualquier anclaje temático o cultural. Lejos de toda iconografía flamenca o minera, Bechtold propone una pintura autónoma, cerrada en sí misma, construida desde la densidad del trazo, la textura y el color como elementos autosuficientes. El resultado no responde a una moda, sino a una convicción: la de que el flamenco también puede ser pensado desde el arte más exigente, desde una plástica que vibra por sí sola.

En el centro de la composición, sobre un fondo grisáceo y nebuloso, se eleva una gran mancha irregular de tonos negros y azulados, delimitada en su interior por un contorno rojo que conforma una figura geométrica de bordes vibrantes. Esa forma central, a medio camino entre el cuadrado y la espiral, parece pulsar desde dentro, como si encarnara una energía contenida, una tensión primaria. Puede leerse como una cavidad, una boca abierta, una entrada. Y esa entrada —y aquí reside una de las claves más poéticas del cartel— puede ser tanto la boca de una mina como la boca del cantaor.

En ambos casos, se trata de un espacio oscuro y profundo del que emerge algo esencial: el mineral o el lamento, la materia o el grito. El trazo rojo que delimita esta cavidad no solo aporta la incandescencia del hierro fundido, sino que puede leerse también como una letra: una “C” inicial, poderosa, primitiva, que remite directamente al Cante. Una “C” que no se escribe con tipografía, sino con pintura, con gesto, con cuerpo. Así, la imagen, pese a su aparente distancia con lo flamenco, parece hablar del cante desde otro lugar: no como representación, sino como experiencia energética, como núcleo ardiente que habita en el centro de lo oscuro.

Bechtold, formado en la tradición de la pintura alemana de posguerra y vinculado a los lenguajes del informalismo europeo, se aproxima aquí a una estética que remite a la pintura matérica y a ciertos ecos del expresionismo abstracto. La obra parece construida no solo con color, sino también con gesto, con materia, con peso. La pincelada es visible, orgánica, y la superficie del cartel adquiere una dimensión casi táctil, como si se tratara de una pared manchada por el tiempo o de un trozo de mina arrancado y expuesto a la luz. Esa fisicidad conecta con la raíz telúrica del flamenco, con lo subterráneo, con lo primigenio. En este sentido, el cartel invoca al flamenco en una vibración que trasciende la imagen.

Tipográficamente, el cartel apuesta por la sobriedad. El texto se sitúa en la parte inferior, centrado y en blanco, con una fuente de inspiración clásica, sin estridencias, que refuerza el carácter casi litúrgico de la composición. “LA UNIÓN” corona la imagen con una contundencia silenciosa, equilibrando la fuerza expresiva del trazo pictórico. El cartel de 1992 supone, por tanto, una inflexión significativa: se abre a lo internacional y propone una lectura del flamenco desde una poética de la materia y de la abstracción. Bechtold no necesita mostrar una guitarra ni una voz. Le basta un trazo incandescente para sugerir que ahí, en el centro de esa mancha vibrante, arde aún el fuego del cante.

Este no es un cartel que se mira, es un cartel que se atraviesa. Una imagen que no se impone por lo que muestra, sino por lo que invoca. La pintura de Bechtold alberga el cante: funciona como una suerte de umbral entre lo visible y lo invisible, entre lo que puede decirse y lo que solo puede sentirse. Hay en esta imagen algo del duende flamenco, ese temblor oscuro que no se deja atrapar con palabras. El trazo rojo no es solo pintura: es herida, es rescoldo, es latido. Y la oscuridad que lo envuelve no es vacío, sino espera, contención, promesa. Así, el cartel se convierte en una experiencia sensorial, casi mística, donde el espectador no interpreta, sino que se deja afectar. Bechtold logra captar así su esencia más profunda: no el gesto, no el arte, sino la vibración ancestral que habita en el centro de lo hondo.



# XXXIII FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL



# LA UNIÓN

DEL 8 AL 14 DE AGOSTO DE 1993



Excmo. Ayuntamiento de La Unión



Región de Murcia  
Consejería de Cultura,  
Educación y Turismo

XXXIII EDICIÓN (1993)

RAMÓN GAYA



El cartel de 1993, realizado por Ramón Gaya, representa un viraje poético y emotivo dentro del recorrido visual del Festival del Cante de las Minas. Frente a las propuestas anteriores, marcadas en muchos casos por la abstracción, la simbología o la gráfica conceptual, Gaya opta por la ternura, por la evocación, por una figuración leve y abierta, impregnada de su reconocible caligrafía pictórica. La escena muestra una flamenca y un guitarrista. Pero lejos de caer en la literalidad, el maestro murciano construye a los personajes como si fueran reminiscencias, como si emergieran del recuerdo o del deseo de pintar más que de la necesidad de representar. El trazo es rápido, libre, casi tímido, pero cargado de intensidad: las figuras no se definen del todo, sino que se insinúan en el aire, en el blanco de la hoja. El espacio no es físico, sino emocional. La mujer —vestida con volantes que se intuyen y flor en la cabeza— parece flotar, sin rostro, sin pies, apenas delineada por toques de color que la hacen vibrar. A su lado, el guitarrista esboza una serenidad concentrada, con el rostro inclinado sobre la guitarra, como sumido en el acto íntimo de tocar.

La pintura de Gaya no busca capturar el instante, sino la eternidad del gesto. En ese sentido, el cartel no documenta una actuación, sino que eleva el flamenco a una escena delicada, suspendida. La imagen parece construirse con pasteles que, más que pintar, acarician el papel. No hay contornos cerrados, no hay volúmenes densos, sino una vibración atmosférica que convierte la escena en un susurro visual. Todo parece decir: “el arte no se impone, se sugiere”. Desde un punto de vista compositivo, la obra está regida por el equilibrio entre el vacío y la presencia. Gaya deja amplias zonas de blanco, otorgando al silencio —visual y musical— un protagonismo absoluto. La acción pictórica se concentra en la zona baja y central, haciendo que la escena parezca surgir del fondo del cartel, como si brotara de la memoria o del alma. Este vacío no es ausencia, sino una forma de recogimiento: el espacio para que resuene el cante.

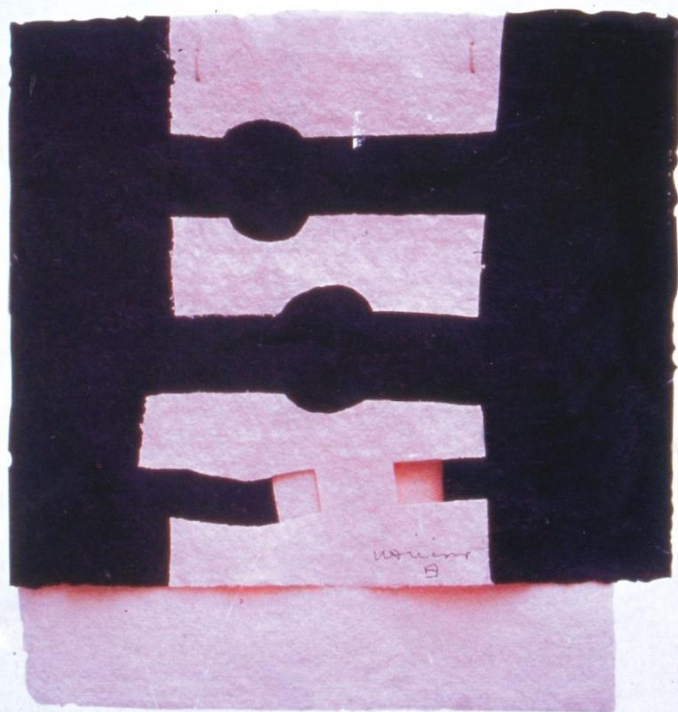
En cuanto a las influencias, más que citar nombres concretos del canon pictórico, el cartel de Gaya se inscribe en una sensibilidad estética profundamente personal, nacida de su forma de entender la pintura como una experiencia poética. Si bien su trayectoria ha dialogado con los

grandes maestros clásicos, aquí se perciben con más fuerza resonancias de la modernidad intimista: hay ecos de Degas en la fluidez del trazo, quizás del Bonnard más vaporoso en la disolución del cuerpo en la luz, e incluso una afinidad con el espíritu del dibujo oriental, donde una línea basta para sugerir un universo. Pero, sobre todo, hay una fidelidad absoluta al arte como acto de amor: un arte que no impone, que no grita, sino que susurra. Gaya no pinta al flamenco como espectáculo, sino como revelación. Lo hace desaparecer, y en ese desvanecimiento, lo hace eterno. A ello se suma su afinidad con la poesía: no en vano, Gaya también desarrolló este arte. Su pintura tiene algo de *haiku*, de frase inacabada, de música escrita con las manos.

El uso del color en el cartel es delicado y poético. Los tonos se disuelven en una atmósfera de blancos y azules contenidos, que bañan la escena en una luz inmaterial, como si todo lo representado —la flamenca, el guitarrista, la silla— flotara en un espacio sin gravedad, suspendido en el tiempo. Sobre este lecho luminoso, emergen pequeñas notas de color más vivo: los ocre y magentas que perfilan los cuerpos o marcan el vestido, los toques amarillos que aluden a la vibración del cante. Son colores que no definen contornos, sino que los evocan. No hay contraste ni dureza, sino una armonía líquida que transforma la escena en una visión. El color, aquí, no describe: sugiere. Como en un recuerdo o en un sueño, todo parece a punto de desvanecerse, y, sin embargo, su presencia es intensamente real.

En este contexto, el cartel no solo enriquece la historia visual del Festival, sino que la matiza con una sensibilidad inédita: la del pintor que no necesita recurrir a emblemas, ni a estrategias gráficas, ni a códigos identitarios explícitos, porque le basta con el trazo de una línea. Su aportación es, por tanto, doblemente valiosa: introduce una estética de la sugerencia que contrasta con otras propuestas más directas, y al mismo tiempo devuelve al flamenco su cualidad más esencial: la de ser un arte que se siente antes que se comprende. El cartel de Ramón Gaya acaricia el cante flamenco, no intenta describirlo: lo recuerda. Y en ese gesto tan leve como profundo, hace del silencio y la delicadeza una forma insólita de afirmación visual.

L A U N I O N



**XXXIV FESTIVAL NACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS**

DEL 7 AL 13 DE AGOSTO 1994  
DECLARADO DE INTERES TURISTICO NACIONAL

EDICIÓN XXXIV (1994)  
EDUARDO CHILLIDA

El cartel de 1994 para el XXXIV Festival del Cante de las Minas, firmado por Eduardo Chillida, representa una de las cumbres conceptuales de la historia visual del certamen. Su valor no solo reside en su autoría —uno de los escultores y artistas más influyentes del siglo XX en el panorama internacional—, sino también en la contundencia de su planteamiento plástico, la radicalidad de su economía expresiva y el poder simbólico que encierra su forma abstracta. Esta obra, aunque fue concebida como un mero cartel efímero, con el tiempo acabó trascendiendo su función original para convertirse en el logotipo institucional de la Fundación Cante de las Minas. Y ello no es casualidad: la pieza condensa de manera magistral la esencia material y espiritual del Festival.

La composición se centra en una figura negra de bordes irregulares superpuesta sobre una superficie rosa de textura fibrosa, como si se tratara de un bajorrelieve o una huella mineral. La masa negra, densa y opaca, no se limita a ocupar el espacio: por momentos se recorta para dejar ver la capa inferior y, en otros, parece hundirse ante la aparición de nuevas capas rosas que se sitúan por encima, como si estuviéramos contemplando un corte transversal de estratos geológicos. Esta forma oscura, que recuerda a un yacimiento abstracto o a una roca tallada por el tiempo, es recorrida horizontalmente por tres formas que la atraviesan, interrumpidas por cavidades semicirculares o “nudos” que tensan y articulan la superficie. Estas perforaciones generan una estructura de galerías metafóricas que se introducen en la oscuridad del negro, evocando visualmente el acceso a una mina, su interior invisible y lleno de resonancia. Pero esas oquedades, esos vacíos tensados, también pueden leerse como bocas de guitarras: lugares por donde escapa el sonido, donde el aire se convierte en música. En esa duplicidad simbólica —mina y guitarra, interior de la tierra e interior del cante— reside parte del poder de esta imagen. El cante, como la forma negra, emerge de esa profundidad, de ese silencio denso, de ese interior que no se ve pero que estructura todo lo que ocurre en la superficie.

En términos formales, la pieza es una auténtica obra *chillidiana*: parte de su reflexión escultórica sobre el espacio como vacío activo, como volumen negativo cargado de energía. La forma no representa nada

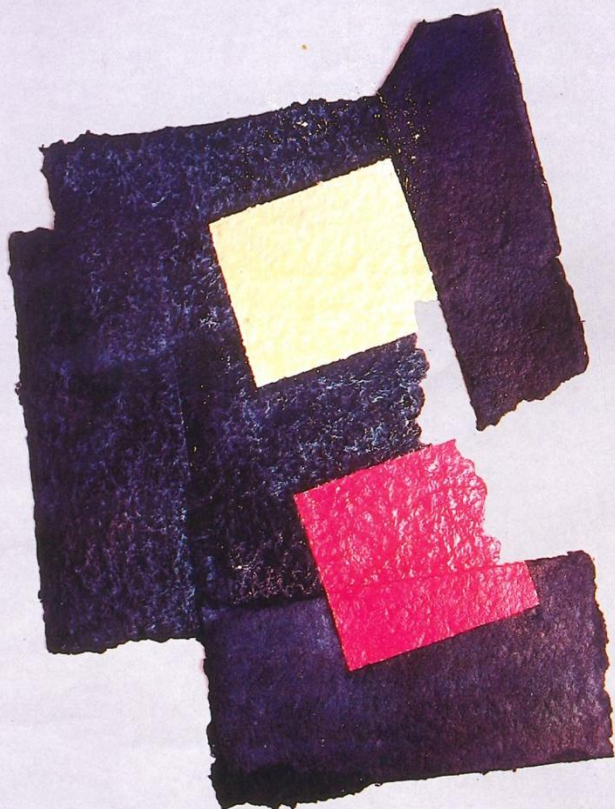
concreto, pero evoca múltiples sentidos: una gruta, una garganta, una grieta, una reja, una guitarra, una partitura o un alzado arquitectónico.

En este sentido, el cartel piensa el cante desde su raíz telúrica. Chillida consigue representar el grito sin necesidad de una voz, la vibración sin necesidad de sonido, el peso del arte sin recurrir a lo figurativo. El cante queda aquí reducido a su matriz abstracta: tensión, materia, ritmo. El uso del soporte rosa es fundamental. No es un plano neutro, sino una presencia física que da soporte y densidad a la figura negra. La elección del color —inusual en el universo de Chillida— introduce una dimensión emocional que matiza la rotundidad de la forma oscura. Ese rosa puede leerse como carne, como entraña, como calor subterráneo. Es el territorio donde el cante y la mina comparten una misma temperatura. Además, la textura fibrosa del soporte refuerza esta idea de lo orgánico, de lo sensible, de lo vibrátil.

Tipográficamente, el cartel es austero y silencioso. En la parte superior, el nombre de la ciudad, “La Unión”, se dispersa mediante una separación enfática de sus letras, casi como si evocara una partitura o una arquitectura simbólica. En la parte inferior, la información textual se acomoda con sobriedad, sin competir con la imagen, respetando el espacio de contemplación que esta requiere.

Este cartel, quizás junto con el de Erwin Bechtold, marca una inflexión en la historia visual del Festival. No hay aquí flamenco figurativo, ni minas representadas, ni cantaoras icónicas. Hay, en cambio, una depuración extrema que eleva la obra a la categoría de símbolo. Desde el punto de vista artístico, la pieza se inscribe con claridad en el universo matérico y filosófico de Chillida, y entronca con una tradición plástica en la que el vacío, la forma y el límite dialogan como entidades activas. El artista convierte aquí la gráfica en una forma escultórica bidimensional, donde el espacio negativo es tan relevante como la materia que lo delimita. La abstracción no oculta, sino que depura: elimina lo accesorio para llegar a lo esencial. Así, el cartel no representa el cante, ni la mina, ni la guitarra, pero alude a todos ellos desde una poética de la materia y el silencio, como si el papel fuera piedra, y la forma, una incisión hecha con la misma herramienta con la que se abre una galería subterránea o se cincela el aire del grito flamenco.

# LA UNIÓN



## **XXXV FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS**

**DEL 13 AL 19 DE AGOSTO 1995**  
**DECLARADO DE INTERES TURISTICO NACIONAL**



ORGANIZA:  
**AYUNTAMIENTO  
DE  
LA UNIÓN**



**Región de Murcia**  
Comunidad de Cultura  
y Educación  
Dirección General de Cultura



**AYUNTAMIENTO  
DE SAN JAVIER**  
DE MUJICA

Ministerio de las Artes, Cultura y Turismo  
**MINISTERIO DE CULTURA**

**cajaMurcia**

**TELLESA**  
CASA DE CULTURA

**AYUNTAMIENTO  
DE SAN JAVIER**

XXXV EDICIÓN  
RAFAEL CANOGAR

El cartel de 1995, obra del pintor Rafael Canogar, se inscribe en una línea de investigación plástica donde la materia y el color se convierten en protagonistas expresivos. Canogar, uno de los miembros fundadores del grupo “El Paso”, ofrece aquí una abstracción matérica, profunda y contundente. La composición está estructurada a partir de una serie de planos rasgados que se superponen como si fueran estratos geológicos, evocando tanto la tierra como la propia historia del arte informalista español. En el centro de la imagen, dos formas de color —una roja y otra amarilla— irrumpen sobre el fondo negro violáceo como si fueran minerales en bruto que emergen como destellos de voz, luz y emoción desde la profundidad. La disposición de estos elementos genera una tensión vertical que recuerda tanto a las galerías de una mina como al ascenso de la voz flamenca, atravesando capas de silencio y oscuridad para salir a la superficie.

El gesto artístico es deliberadamente irregular: los bordes no son perfectos, sino desgarrados, como si la materia estuviera viva o en proceso de transformación. Las texturas son protagonistas absolutas: papeles de alta densidad visual, rugosos, quebrados, como si fuesen fragmentos de una corteza terrestre desgajada, para remitir al trabajo manual, a lo artesanal, a la piel de la roca. Este carácter matérico convierte la obra en una suerte de relieve pictórico, un collage que, sin renunciar a la bidimensionalidad del cartel, genera una vibración plástica que roza lo escultórico.

Desde el punto de vista compositivo, la obra de Canogar se asienta en una tradición constructiva que remite tanto a las vanguardias históricas, como a los lenguajes del informalismo matérico y la abstracción post-pictórica. Como en muchas de sus obras de los años noventa, Canogar juega con el desequilibrio, con las tensiones visuales entre los elementos, como si la imagen, aunque sólida en apariencia pudiera explotar en cualquier momento. Esa amenaza de ruptura, de fragmentación, de estallido contenido, se convierte en una metáfora visual del propio cante jondo, que avanza a golpes, a *quejíos*, a pausas suspendidas.

Como ocurre en la mejor tradición del arte matérico, lo que importa no es tanto la imagen como la presencia: ese rojo que arde, ese amarillo que irradia, ese negro que absorbe. La pieza parece construida con elementos que podrían haber salido directamente del interior de una mina

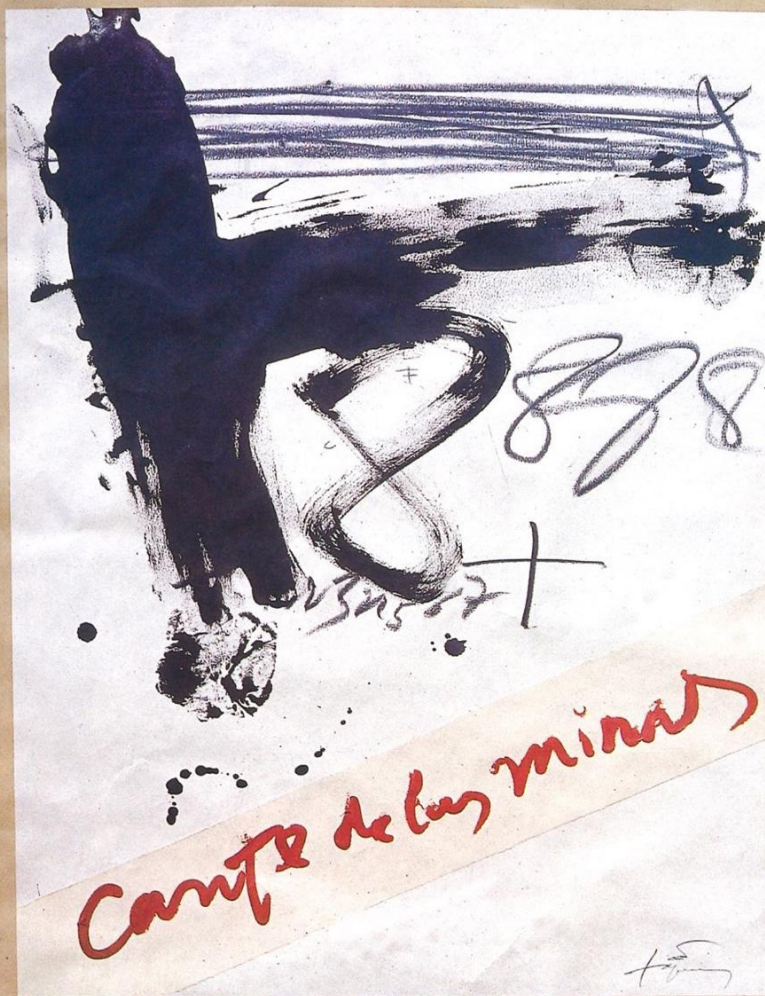
o del interior del cuerpo. De hecho, esa dualidad entre tierra y carne, entre lo mineral y lo humano, entre el grito y el eco, es uno de los grandes aciertos conceptuales de esta obra. El flamenco aparece así como energía contenida, como vibración que pugna por romper la materia que la encierra.

Pero más allá de su lectura matérica, el cartel de Canogar encierra una segunda interpretación de orden simbólico. La forma compuesta en su conjunto puede leerse como una gran “E” fragmentada, poderosa en su presencia, que parece emerger de entre capas de silencio. Esta “E”, al tiempo abstracta y legible, remite inevitablemente a “España”. No parece casual que los dos colores que irrumpen con más fuerza —el rojo y el amarillo— coincidan con los de la bandera española, como si Canogar quisiera enmarcar el Cante de las Minas dentro de un imaginario patrio más amplio, como una seña del país. La forma negra que la contiene, rugosa y quebrada, vendría a ser la tierra común que sostiene esa identidad, la materia sobre la que se proyecta lo colectivo. Así, el cartel no solo representa una abstracción minera o una emoción flamenca, sino que también se construye como un gesto político y cultural: una afirmación de pertenencia, una reivindicación del flamenco como patrimonio de todos.

Finalmente, el tratamiento tipográfico refuerza esta vocación de solidez y tensión. La palabra “LA UNIÓN”, en grandes letras negras tridimensionales, parece flotar sobre el fondo, lanzando una sombra que le da volumen y presencia. Abajo, la inscripción del Festival —con una tipografía rotunda, espaciada, bien alineada— genera una base estable sobre la que reposa la imagen. Todo el diseño parece apuntalar la idea de peso, de densidad, de construcción simbólica. Como el flamenco más profundo, este cartel nace de lo hondo para proyectarse con fuerza hacia la superficie. Seduce impactando, explica aludiendo. Es un cartel que se experimenta como una sacudida visual, como un cante seco y valiente que irrumpe desde la entraña para reclamar memoria, identidad y presencia.



L A U N I O N



XXXVI FESTIVAL NACIONAL  
DEL 11 AL 17 DE AGOSTO 1996  
DECLARADO DE INTERES TURISTICO NACIONAL

XXXVI EDICIÓ (1996)  
ANTONI TÀPIES

El cartel del XXXVI Festival Nacional del Cante de las Minas, realizado por Antonio Tàpies, constituye una de las aproximaciones más radicales y simbólicas que se han hecho desde el arte contemporáneo al universo visual del flamenco. Lejos de representar la literalidad de los elementos tradicionales Tàpies elige una vía de expresión matérica y gestual, cargada de signos, huellas y energías. El fondo, con su textura rugosa y su color ocre, remite a la tierra, al polvo, al papel envejecido que ha absorbido historia. Sobre él, una gran mancha negra invade la superficie blanca central con la violencia de una presencia orgánica, informe, como si algo se hubiera estampado con el peso de siglos de memoria. Esta mancha no es representación, sino vestigio: un cuerpo ausente que ha dejado su sombra.

El trazo dominante de la composición —esa gran forma oscura que se baja, se ramifica, se derrama— puede leerse como una metáfora de la voz flamenca: una voz rota, expandida, que irrumpe en el blanco del papel como lo haría en el silencio de la noche. Ese gran trazo puede incluso leerse como una “T” invertida, que recuerda a un pozo y a una galería subterránea, como si el gesto mismo se hundiera en la tierra en busca de la voz sepultada, del cante que brota desde lo profundo, desde el interior de la memoria y del cuerpo. La gestualidad del trazo, tan próxima a la caligrafía japonesa como al automatismo surrealista, convierte el cartel en un acto performativo en sí mismo: no se pinta algo, sino que se realiza un gesto. Esa fisicidad del trazo conecta con el cante jondo como expresión de cuerpo entero, como grito inscrito en el aire.

El número 8 que aparece como garabato multiplicado, o la cruz que irrumpe en el ángulo inferior, actúan como signos que se resisten a una interpretación cerrada, pero que emanan una fuerte carga simbólica. El ocho como símbolo del infinito o del bucle sin fin; la cruz como eje de sufrimiento, pero también de raíz y de unión. La secuencia manuscrita de cifras que va del 1 al 7, aparece subyugada bajo el gran 8, como si el número se alcanzara por acumulación, como si estuviera por venir, como si a partir de esa secuencia se encontrara lo eterno, lo ilimitado, pero también el equilibrio y la armonía espiritual. De este modo, el número 8 no solo adquiere protagonismo gráfico —como forma infinita, como gesto circular que remite al infinito y al lazo simbólico del

flamenco con la eternidad—, sino también narrativo, como destino, como cumbre o como retorno. Esta lectura convierte el cartel en una partitura visual, donde los trazos, los signos y los números se ordenan como elementos de un lenguaje secreto, que solo el cante puede descifrar.

En la parte inferior, Tàpies introduce una banda diagonal, rasgada, como una capa de papel pegada al fondo. Sobre ella, con una caligrafía roja vibrante, manuscrita y visceral, se lee “Cante de las minas”. Esa inscripción roja, casi sanguínea, actúa como título y como herida, como firma que brota directamente de la materia. El gesto de escribir a mano en un contexto institucional es, en sí mismo, una declaración de principios: lo que aquí se celebra no es el flamenco domesticado, sino el primitivo, el desgarrado, el que todavía gotea tierra y memoria.

El cartel de Tàpies, en este sentido, busca condensar la esencia del Festival: el cante como mancha, como signo indescifrable, como energía ancestral que se manifiesta en la superficie. La obra se inscribe dentro del lenguaje plástico del artista catalán, donde la materia, el signo y la energía del gesto cobran un protagonismo absoluto. Hay en este cartel ecos de su pintura matérica de posguerra, de su relación con el informalismo europeo, de su contacto con las filosofías orientales y el pensamiento simbólico. Como en toda su obra, lo visible es solo un umbral hacia lo invisible. El cartel se convierte así en una pieza coherente con la trayectoria plástica y filosófica del artista, uno de los grandes renovadores del arte contemporáneo español. Su obra, profundamente influenciada por el informalismo y el arte povera, siempre buscó una dimensión espiritual de la materia, una posibilidad de trascendencia en lo más elemental: la tierra, el polvo, el papel, la caligrafía. Tàpies no pintaba objetos: encarnaba energías. Y en este cartel, esa energía se despliega sin contención. Lo matérico y lo simbólico se funden en una pieza que exige ser leída más con el cuerpo que con la razón, más con la memoria que con la vista. El cartel no es decorativo, ni siquiera comunicativo en el sentido clásico; es una grieta abierta por donde se cuela el aliento del cante. Un cartel, en definitiva, que no explica nada, pero lo dice todo.



**La Unión, del 10 al 16 de Agosto de 1997**



El cartel del Festival Nacional del Cante de las Minas, realizado por Antonio Saura en 1997, irrumpe con una potencia expresiva arrolladora. Sobre un fondo blanco inmaculado, una gran mancha negra en la parte superior desciende como un derrame, una sombra que se expande hacia abajo mediante un trazo nervioso, gestual y eléctrico. Esa forma expandida, aparentemente caótica, acaba conformando una figura apenas insinuada: un rostro, acaso un grito, acaso una máscara. No hay contornos cerrados, ni figuras reconocibles al uso, pero sí una violencia gráfica que traduce de forma directa la energía desbordada del cante.

El trazo de Saura, rápido, intenso, con zonas de tinta más densa y otras más líquidas, recuerda tanto al automatismo surrealista como al expresionismo abstracto, en especial a la obra de Franz Kline o de su propio hermano, Carlos Saura, en sus acercamientos visuales al flamenco. Aquí, sin embargo, lo importante no es lo que se ve, sino lo que se intuye. Las líneas se enredan formando una maraña de signos, casi una escritura automática, que parece recoger el impulso emocional de una voz en combustión. El rostro central —porque sí, hay un rostro, aunque fragmentado, cubista, casi deformado— podría ser el de un cantaor en plena queja, o bien una alegoría del alma misma del cante: desgarrada, plural, contradictoria.

La composición propone una lectura vertical: desde la mancha que bordea para convertirse en cabello hacia los trazos que se expanden y multiplican en la zona inferior, como si el cante descendiera desde un lugar oscuro, más allá de lo visible, hasta materializarse en forma de signo. La emoción está en el gesto, en la energía contenida en cada línea. Este cartel, como ocurre con el cante más puro, no quiere ser bello, sino verdadero. En ese mismo gesto de verdad reside su filiación con las vanguardias históricas. Saura fue una de las figuras clave del informalismo español y del grupo “El Paso”, y en esta pieza mantiene intacta su poética del trazo como alarido. No hay artificio, ni retórica: hay presencia, intensidad, pulso. La violencia gráfica se convierte en emoción comunicada. Esta visión se alinea con una tradición expresionista que hunde sus raíces en Goya y se proyecta en el arte de posguerra, donde lo humano se expresa desde la fragmentación, la tensión y la huella.

La inclusión del negro, dominante en su paleta habitual, remite a una negritud simbólica: la de la mina, la del dolor, la del duende. Conviene detenerse también en el uso de la línea como forma de desobediencia visual. Las curvas se cruzan, se pisan, se atropellan unas a otras sin jerarquía, creando una coreografía salvaje que desafía la simetría y la lógica compositiva tradicional. Este rechazo del orden se alinea con el espíritu más profundo del flamenco: una música nacida en los márgenes, que encuentra en el desgarró y la improvisación su verdad. Las líneas no buscan representar, sino actuar. Son heridas, tensiones, caminos sin rumbo.

La cara que emerge —esa máscara espectral construida a base de huecos y remolinos— no tiene ojos, pero mira. No tiene boca, pero grita. Saura, en este sentido, no pinta una figura, sino que invoca una presencia. La figura no es un sujeto, es un temblor. La tipografía, en cambio, permanece ordenada, contundente, en rojo y negro, generando un contraste brutal con la imagen. Es un anclaje racional en medio del torbellino. Y así, entre lo caótico y lo legible, entre lo informe y lo rotundo, el cartel de Saura se inscribe en la historia visual del Festival como uno de los más viscerales, más crudos y más verdaderos.

Esa crudeza formal conecta con el carácter irreductible del cante jondo, que no se deja explicar ni representar, solo sentir. Por eso, más que ilustrar, el cartel golpea. No acompaña, no embellece, no seduce: irrumpe. Se impone con la misma rotundidad con la que lo hace el primer “quejío” cuando rompe el silencio de la Catedral del Cante. Y en ese impacto inicial, que no busca agradar sino conmover, reside su fuerza. Saura convierte el cartel en una suerte de territorio emocional donde el signo gráfico actúa como detonante. La tinta no está allí para delimitar formas, sino para invocar energías. Cada línea, cada mancha, cada trazo irregular es una sacudida, una sacralización de lo incontrolable. No hay contención, ni cálculo. Hay materia y hay impulso. Y en ese gesto deliberadamente incompleto, se abre una grieta que el espectador debe completar con su propia memoria, su propia herida, su propio temblor.



# XXXVIII FESTIVAL NACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS



**LA UNION (Murcia) España**  
**Del 8 al 15 de Agosto de 1998**

Declarado de Interés Turístico Nacional. • Medalla de Oro de la Región de Murcia.



XXXVIII EDICIÓN (1998)

ANTONIO NIEBLA

El cartel de 1998 fue obra del galerista Antonio Niebla, que desempeñó un papel fundamental —aunque discretamente silencioso— en la historia visual del Festival del Cante de las Minas. Fue intermediario, mediador cultural y responsable de que muchos de los grandes nombres del arte contemporáneo español —Tàpies, Chillida, Barceló, Saura o Canogar, entre otros— dejaran su huella en los carteles del certamen. Gracias a su labor los muros de La Unión se fueron poblando de obra mayor. No se trató solo de incorporar arte al flamenco, sino de tejer una complicidad entre lenguajes que proyectara el alma del Festival desde la gráfica. Su legado ha sido determinante para que la cartelería del certamen se haya convertido en una auténtica colección de arte.

Para la XXXVIII edición del Cante de las Minas, Niebla realizó una obra que se sumerge en una abstracción densa y matérica, para proponer una experiencia visual casi hipnótica. La imagen representa el interior de una mina, convertida aquí en una suerte de caja escénica oscura, donde el espacio parece cerrarse sobre sí mismo y al mismo tiempo expandirse. Las paredes se perciben texturizadas, casi táctiles, trabajadas con brochazos gruesos y empastados, como si la pintura fuera, en sí misma, una extensión de la tierra. Pero lo que articula visual y simbólicamente el cartel es, sin duda, la espiral roja que brota desde el centro de la imagen. Esta espiral, de trazo irregular y enérgico, no solo irrumpe como signo gráfico, sino como símbolo de una fuerza que se manifiesta desde dentro: una vibración, un latido, un cante. La espiral, forma ancestral cargada de significados, remite al movimiento, al tiempo cíclico, a la expansión infinita desde un núcleo central. En este contexto, puede leerse como una metáfora del propio flamenco: una expresión que nace desde lo más profundo —del cuerpo, de la tierra, de la historia— y se proyecta hacia el exterior, creciendo, transformándose, envolviendo al oyente. La elección del color rojo para esa espiral es también significativa. Rojo como sangre, como fuego, como herida abierta. Es el rojo del cante más hondo, del que brota entre grietas, del que arde en la garganta. Y es también el rojo del arte que no busca el ornamento, sino la conmoción. El tratamiento matérico de la pintura es esencial en la poética de Antonio Niebla. Sus pinceladas son físicas, corpóreas, casi escultóricas. Todo en el cartel remite a la textura del mineral, al polvo del interior de la tierra, al roce de siglos acumulados en las paredes de una galería. Esta apuesta



conecta con una idea esencial del flamenco como arte que no nace del aire, sino del subsuelo. El cante, en esta clave, no es un fenómeno decorativo, sino un acto de exhumación: algo que se arranca de las entrañas del tiempo, de la memoria y de la carne.

Desde el punto de vista compositivo, la obra apuesta por un centrado radical. La mina se presenta frontal, como si el espectador se situara justo ante su boca, a punto de entrar en lo desconocido. Esa simetría — rota solo por el dinamismo de la espiral— refuerza la idea de ritual: estamos ante un umbral. El cartel, entonces, anticipa el cante, lo invoca. Nos sitúa justo antes del momento en que la voz romperá el silencio. Hay algo litúrgico en esta propuesta: una oscuridad que espera ser encendida por el grito. En este sentido, la obra funciona como una escenografía simbólica. Esa galería se transforma en teatro primigenio, en vientre, en altar. Así, el cartel de Antonio Niebla entronca con la abstracción matérica española de posguerra. Hay ecos de Tàpies, de Millares, incluso de Chillida, pero filtrados por una sensibilidad más cálida. La pintura de Niebla no busca solo la forma, sino también el aliento que la habita. En este cartel, la abstracción no es una huida de lo real, sino una forma de intensificarlo. Todo remite a lo esencial: espacio, color, trazo, vibración. La espiral, por su parte, puede vincularse a una tradición simbólica que atraviesa múltiples culturas: desde los petroglifos rupestres hasta el arte de Paul Klee o la arquitectura de Gaudí. Aquí, sin embargo, esa forma universal se vuelve local, se enraiza en La Unión, se tiñe del rojo de la tierra minera y del cante flamenco.

El uso de la luz en el cartel también merece atención. Aunque la obra se basa en tonos oscuros y terrosos, hay una iluminación interior que parece emanar de la espiral misma, que ilumina el espacio. Este recurso pictórico transforma la mina en una caverna iluminada desde dentro, como si el cante tuviera el poder de encender la piedra. La tipografía, en la parte inferior, se presenta en rojo y negro, subrayando el tono solemne de la propuesta. Todo vibra al unísono. Todo remite a una experiencia sensorial que va más allá de lo visual. La mina ya no es solo un espacio físico, sino un símbolo del origen, del descenso a la oscuridad para encontrar la luz. La galería ya no es solo un lugar subterráneo, sino un templo. Y la pintura ya no es solo una imagen: es un eco que, como el cante, resuena mucho después de haber sido pronunciado.



XXXIX EDICIÓN  
MIQUEL BARCELÓ

El cartel del Festival del Cante de las Minas de 1999, realizado por Miquel Barceló, es probablemente uno de los más intensos y viscerales de toda la historia visual del certamen. La obra irrumpe con una fuerza brutal, despojándose de cualquier tentación decorativa o simbólica para abrazar una estética del cuerpo que es, a la vez, afirmación y desgarramiento. El protagonista es una figura desnuda, abyecta y encarnada, de apariencia casi monstruosa, que alza los brazos en un gesto ambivalente entre el éxtasis y el espasmo. Es un cuerpo sin idealización: rugoso, inestable, rosado, manchado de púrpura y carmesí, salpicado por borrones, por venas que estallan, por pelos que brotan como púas. Es un cuerpo que canta. O, más bien, un cuerpo que grita.

Lo que Barceló propone aquí no es una representación del flamenco, sino una inmersión total en su fisicidad. El cante, en esta imagen, no nace de una garganta pulida, sino de un organismo primitivo, animal, orgánico, herido. La figura, en su desfiguración, se convierte en arquetipo de la entrega corporal extrema: canta con todo el cuerpo, no solo con la voz. Canta desde los dedos estirados, desde las entrañas carmesís, desde las plantas de los pies que raspan el suelo. Canta desde la carne. Y en esa entrega sin redención ni piedad, lo que emerge no es la belleza, sino la verdad.

El tratamiento pictórico del cuerpo es revelador. Barceló trabaja con manchas de tinta que se expanden, que sangran sobre el papel, que se mezclan sin control aparente. Las líneas que definen la figura no son contornos precisos, sino rastros de una lucha entre lo sólido y lo líquido, entre lo figurativo y lo abstracto. Hay momentos en que el cuerpo se descompone, se disuelve, se funde con el fondo, como si la imagen estuviera aún en proceso de hacerse, como si no pudiera fijarse del todo. Esta indefinición deliberada forma parte del gesto radical del cartel: el cante no se deja atrapar, no se domestica, no se ilustra. Se invoca. Se mancha. El fondo amarillo intenso, solar, contrasta con la paleta húmeda y sangrante del cuerpo. Esa dualidad cromática —luz frente a carne, exterior frente a interior— articula un campo de tensión simbólica muy potente. La figura parece empotrada en ese muro de luz, como si hubiera emergido de él o como si estuviera a punto de ser devorada por su resplandor. En cualquier caso, se sugiere una dimensión casi mística: el cantaor como ser transfigurado, entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo animal, entre lo divino y lo grotesco.

La inscripción tipográfica está manuscrita por el propio Barceló, con tinta negra que gotea y tiembla. “Cante de las Minas”, “La Unión”, “1999”... todas las palabras parecen haber sido escritas por alguien que no pretende informar, sino declarar. La letra, nerviosa, irregular, no se limita a acompañar la imagen: forma parte del gesto pictórico. De hecho, los brazos de la figura parecen alzarse no solo para cantar, sino para señalar, para escribir el cante en el aire. Hay una continuidad entre cuerpo y palabra, entre carne y trazo. Desde un punto de vista artístico, la obra se enmarca en universo más salvaje y experimental de Miquel Barceló. Su trabajo ha estado siempre atravesado por la materia, por lo orgánico, por lo informe. En esta pieza hay ecos de su pintura más temprana, pero también de sus esculturas y cerámicas, donde lo que importa no es la forma ideal, sino la huella, la erosión, la violencia del contacto con la materia. Hay también resonancias con Bacon y Dubuffet, con el arte bruto y con ciertas visiones del expresionismo figurativo. Pero en Barceló esa brutalidad se mezcla con una espiritualidad de lo matérico, con una especie de ascetismo carnal. En esta clave, la figura central podría leerse como un mártir laico, como un cantaor estigmatizado, como un cuerpo místico hecho de agua, sangre y tierra.

En este contexto, el cartel de Barceló no solo redefine la imagen del Festival, sino que también tensiona los límites entre arte contemporáneo y tradición popular. El flamenco —como el trazo de Barceló— no es un lenguaje pulido, sino una convulsión. Y este cartel lo asume sin concesiones, desplazando toda lógica publicitaria para convertirse en una experiencia sensorial y simbólica. No hay llamada al espectáculo, no hay descripción del evento, no hay retrato de La Unión ni alusión directa al contexto minero. Y, sin embargo, todo está ahí: el grito como memoria subterránea, la carne como galería abierta, el color como magma emocional. Este cartel no promociona el Festival: lo desgarrar. Lo convierte en un espacio de rito, de trance, de desborde. Es el reverso absoluto del cartel tradicional. No se cuelga para informar, sino para dejar una marca. Barceló entiende que el flamenco más hondo no se representa, sino que se encarna. Por eso, su obra no es tanto una imagen como una invocación, un exorcismo gráfico, una verdad corporal. Y por eso, también, este cartel queda como una de las cumbres expresivas de la historia visual del certamen: un estallido de carne y pintura donde el cante no se escucha, sino que se ve y se siente en carne viva.



XL EDICIÓN (2000)  
LUIS CARUNCHO



El cartel del XL Festival del Cante de las Minas, realizado en el año 2000 por Luis Caruncho, marca el tránsito simbólico hacia el nuevo milenio mediante una propuesta visual de gran complejidad formal y conceptual. Frente a la expresividad matérica y carnal del cartel anterior de Miquel Barceló, esta imagen apuesta por una composición geométrica, precisa y contenida, en la que cada línea, cada plano de color, cada gesto gráfico, parece medido con una racionalidad casi arquitectónica. El fondo se construye como una retícula diagonal de planos cromáticos —tejas, ocre, tierras, amarillos, negros— que se entrecruzan formando una malla espacial que remite tanto al lenguaje del diseño industrial como al constructivismo pictórico. Esta estructura, que en otro contexto podría parecer fría o técnica, aquí adquiere una vibración singular gracias al gesto de las líneas negras que atraviesan la superficie: un enjambre de trazos que evocan las cuerdas de una guitarra vistas desde un ángulo oblicuo y distorsionado, pero también las vetas de la tierra, las grietas de la mina, las cicatrices del tiempo.

La fuerza visual del cartel reside precisamente en esta tensión entre la regularidad del fondo y la violencia gráfica de esas líneas negras, que cortan el espacio como una disonancia, como una irrupción orgánica dentro del orden. Estas líneas, agrupadas en haces inclinados, configuran una forma abstracta que se inserta en el triángulo beige que ocupa la parte inferior derecha del cartel, como si ese espacio —puro, luminoso— fuera perforado por un estallido gráfico. Esta figura, sin ser figurativa, es profundamente evocadora: puede leerse como una guitarra, como una explosión, como un conjunto de filamentos, o incluso como un eco visual del cante: vibración, resonancia, impacto. De hecho, si atendemos a la disposición general de la imagen, podríamos interpretarla como una especie de notación gráfica del flamenco: un pentagrama distorsionado donde las líneas encarnan la melodía en lugar de guiarla. El cante aquí, se inscribe en la superficie como herida, como zarpazo.

La tipografía también juega un papel fundamental en esta composición. El título “Cante de las Minas” aparece en la parte superior del cartel, escrito a mano con un trazo lúdico y dinámico, donde cada trazo se une a otro a través de puntos azules, como si formaran una constelación, un

sistema de conexiones ocultas, que recuerdan a aquellas tipografías utilizadas en las primeras ediciones por Asensio Sáez. Esta caligrafía irregular contrasta con la rigidez geométrica del resto de la imagen, generando una dualidad entre lo racional y lo emocional, entre lo técnico y lo poético. Más abajo, el nombre de “La Unión” se construye mediante letras dispersas, separadas por espacios regulares, casi como si fueran los restos de una palabra fragmentada, o los pasos de una peregrinación hacia el corazón del cante. Esta disposición invita a una lectura pausada, descompuesta, en la que cada letra adquiere un peso específico. En la parte inferior, la tipografía se vuelve más funcional, con una línea continua que ofrece la información básica del Festival. Pero incluso aquí, el diseño evita la neutralidad: los colores se invierten, los pesos tipográficos se alternan, y el conjunto se integra armónicamente con la geometría del fondo.

Desde el punto de vista artístico, el cartel de Caruncho establece una conexión directa con las corrientes del arte concreto, del suprematismo y del constructivismo ruso, especialmente en su uso del color plano, de las formas geométricas básicas y de la organización espacial en torno a ejes diagonales. También pueden rastrearse ecos del arte óptico (*Op Art*), en la forma en que las líneas negras crean una vibración visual que parece animar la superficie. Sin embargo, esta referencia a la abstracción geométrica no se hace de forma fría o descontextualizada, sino que se reformula desde el imaginario del flamenco y del paisaje minero.

El cruce entre modernidad formal y tradición simbólica es, de hecho, uno de los grandes logros del cartel: en él, el lenguaje de vanguardia se pone al servicio de una memoria colectiva, de una sonoridad ancestral, de una energía cultural que desborda los márgenes de la imagen. Así, la obra no es una ruptura con el pasado, sino una sofisticada relectura del mismo desde una sensibilidad contemporánea. Caruncho propone un cante visual que no se muestra, sino que se traduce en signos: el temblor de las líneas, el corte de los planos, la vibración del color. Todo remite a una energía que no se puede contener, que irrumpe en la superficie con la fuerza de lo inasible. En este sentido, la obra actúa como una partitura abstracta del duende: lo geometriza sin apagar su fuego. Y en ese equilibrio difícil entre precisión y emoción, entre estructura y desgarró, reside la potencia de este cartel que cierra, con una madurez visual incuestionable, el siglo XX.



**LA UNION**  
**XLI FESTIVAL INTERNACIONAL**  
**DEL CANTE DE LAS MINAS**  
**del 8 al 18 de Agosto 2001**

XLI EDICIÓN (2001)  
JOAN MIRÓ



El cartel del Festival del Cante de las Minas de 2001 reproduce una de las obras más representativas del periodo tardío de Joan Miró: “Oiseaux dans un paysage (Pájaros en un paisaje)”, una pintura al óleo realizada entre 1969 y 1974 que pertenece al ciclo más sintético y simbólico del artista catalán. Que esta pieza se utilice para ilustrar el cartel no es un gesto anecdótico ni meramente decorativo, sino una apuesta firme por inscribir el Festival en una genealogía estética de resonancia internacional. La alianza con la obra de Miró no responde a una literalidad temática, sino a una afinidad profunda entre universos expresivos: el de un arte primitivo, libre, simbólico, que se manifiesta con violencia poética y misterio formal.

La obra de Miró nos sitúa ante un paisaje onírico donde la representación figurativa ha sido disuelta hasta sus elementos esenciales: figuras biomórficas, formas orgánicas de contornos gruesos, geometrías en tensión y un cromatismo elemental, pero de gran intensidad. En primer plano destaca una figura ovoide de color rojo y amarillo, encerrada en una línea negra, que contrasta violentamente con el fondo oscuro. Esta figura puede leerse como el germen de ese pájaro que protagoniza la obra. Las formas flotan sobre un campo negro como cuerpos celestes o signos ancestrales. Lejos de ser un fondo neutro, el negro en Miró es materia viva, espacio cósmico, noche primordial. Es sobre esta oscuridad densa y silenciosa donde estallan los colores primarios: el rojo de la pasión, el amarillo de la luz, el azul de la espiritualidad. La composición transmite una tensión entre lo orgánico y lo simbólico, entre la abstracción y el impulso vital. Hay en esta pieza una energía contenida, una fuerza a punto de estallar, como el grito flamenco que emerge desde lo más profundo del cuerpo.

Ese cuerpo central, rodeado por otros signos y líneas negras que simulan alas, picos o extremidades, da lugar a la aparición simbólica de las aves que titulan la pieza. Pero más allá de su identificación zoológica, estas formas aluden a fuerzas en movimiento, a sonidos que emergen, a presencias que no se ven, pero se intuyen. En esta clave, los pájaros se transforman en alegoría del cante: criaturas que habitan el aire, que surcan el silencio, que gritan desde la altura o desde la noche. Todo en la composición remite a una tensión entre lo esencial y lo expresivo, lo cósmico y lo visceral. En este sentido, la pintura establece una relación

profunda con el flamenco: ambos son lenguajes del límite, que operan entre el grito y el símbolo, entre la tierra y el cielo.

La presencia de Miró en el cartel tiene también una lectura histórica: al iniciar el nuevo milenio, el Festival se proyecta hacia una dimensión global, no solo en términos de público o repercusión, sino también en su discurso visual. El uso de una obra como “Oiseaux dans un paysage” no pretende ilustrar el cante, sino expandir su resonancia, inscribirlo en una constelación simbólica donde el flamenco ya no es solo patrimonio local, sino fuerza universal. El paisaje del título ya no es solo geográfico, sino mental, sonoro, afectivo. Y los pájaros, lejos de ser criaturas naturalistas, encarnan una forma de vuelo emocional, como lo hace el cante cuando se desgarra.

La composición del cartel conserva la sobriedad de la imagen original. El bloque tipográfico se sitúa en la parte inferior, utilizando colores primarios (azul, rojo y amarillo) que dialogan con la obra sin competir con ella. Esta elección no solo preserva la fuerza icónica del cuadro, sino que subraya su dimensión abstracta: no hay necesidad de más signos, de más información visual. Basta con ese grito rojo y amarillo suspendido en la noche para que la obra hable. El cartel de 2001 marca un hito significativo en la historia del certamen: es el primer año en que aparece formalmente la denominación “Festival Internacional del Cante de las Minas”. La inclusión de este término no es un simple añadido administrativo, sino una declaración de identidad y de ambición cultural. La palabra internacional sitúa al Festival en un nuevo horizonte de proyección, reconociendo su creciente repercusión más allá de las fronteras nacionales y su papel como embajador del flamenco en el mundo.

En última instancia, el cartel establece un diálogo insólito entre el arte contemporáneo y la tradición jonda. No se trata de un mestizaje superficial, sino de un encuentro profundo entre lenguajes que comparten una raíz común: el deseo de nombrar lo invisible, de hacer visible la emoción. En “Oiseaux dans un paysage”, como en el flamenco, hay vuelo y hay sombra, hay misterio y hay trazo. Con la escritura simbólica del espacio de Miró se ofrece una forma abstracta pero certera de representar el cante: no con figuras humanas, sino con signos que vibran. Y así, el Festival inaugura el siglo XXI con un cartel que no ilustra, sino que late.

**LA UNION**



**XLII FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS**  
**del 7 al 17 de Agosto 2002**

**XLII FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS  
del 7 al 17 de Agosto 2002**

[illegible]

– 163 –

El cartel del XLII Festival Internacional del Cante de las Minas, celebrado en 2002, incorpora como imagen principal la obra “Guitare. J’aime Eva”, realizada por Pablo Picasso en 1912, uno de los ejemplos más depurados de su etapa cubista. Con esta elección, el Festival, continúa la línea marcada el año anterior y rinde homenaje a una figura fundamental del arte contemporáneo, posicionando al certamen en una dimensión internacional, legitimada por el vínculo con uno de los lenguajes artísticos más influyentes del siglo XX. La guitarra, elemento central de la iconografía flamenca, se convierte en este caso en un emblema fragmentado, reconstruido, reinterpretado a través de las claves del cubismo analítico. No es una guitarra realista, sino su esencia disuelta en planos, texturas, ángulos y superposiciones que invitan a una mirada activa, casi arqueológica, sobre el objeto.

El cubismo, en su voluntad de mostrar simultáneamente distintos puntos de vista, convierte la guitarra en una metáfora perfecta del flamenco: un arte poliédrico, plural, imposible de reducir a una sola forma o a un solo gesto. En este contexto, el cartel propone una lectura intelectualizada del flamenco, no como espectáculo, sino como estructura compleja, como arte que también piensa. La obra “J’aime Eva”, cuyo título remite a la musa de Picasso en aquel momento, Eva Gouel, introduce además una capa emocional apenas visible pero cargada de sentido: el amor inscrito en la materia pictórica, la dedicatoria íntima que se cuela en la geometría, el deseo de eternizar la emoción a través de la forma.

Formalmente, la pieza responde a los intereses de Picasso por descomponer la realidad en superficies quebradas y paletas sobrias. Los tonos ocres, beige y marrones, que dominan la composición, remiten al color de la tierra, de la madera, del instrumento flamenco por excelencia, y se alinean con las texturas de la mina, con la aspereza de la roca. Es un cartel que murmura, que exige ser contemplado con detenimiento para descubrir sus capas internas, sus resonancias ocultas. En un contexto visual donde muchos carteles del Festival han apostado por lo gestual o lo expresionista, esta elección introduce una pausa, una reflexión desde el rigor geométrico y la contención cromática. En términos tipográficos, el diseño del cartel respeta el carácter sobrio de la imagen. La información textual se sitúa en la parte inferior, en blanco sobre negro, generando un contraste limpio que permite que la pintura conserve todo su protagonismo.

El uso de “Guitare. J’aime Eva” no solo es un gesto de prestigio, sino también una declaración estética y filosófica: el flamenco, como el cubismo, parte de lo fragmentado para construir una unidad nueva. Ambas prácticas —el arte de vanguardia y el cante jondo— comparten una raíz común en la radicalidad, en la voluntad de transformar la experiencia sensible en lenguaje. Por eso, este cartel no busca ilustrar el flamenco, sino dialogar con él desde un lugar distinto. La guitarra se convierte así en símbolo abierto, en nodo donde confluyen amor, arte, geometría y emoción.

Además, la elección de esta obra implica un posicionamiento institucional de enorme relevancia. Al utilizar una pintura de 1912 —uno de los momentos de mayor experimentación y ruptura del arte moderno— el Festival traza un puente entre la vanguardia histórica y una tradición cultural como la del flamenco, con profundas raíces populares. Esta operación no es decorativa ni anecdótica: revela una voluntad clara de situar el Cante de las Minas en el mapa de los grandes acontecimientos culturales, capaces de dialogar con los lenguajes más exigentes del arte del siglo XX. Picasso, que en su producción nunca fue ajeno a lo popular ni a lo andaluz, representa aquí una confluencia perfecta: el artista universal que supo mirar lo local como territorio de potencia expresiva.

El ritmo late en su obra como latía en la Andalucía flamenca de su infancia. Según su biógrafo John Richardson, Picasso aprendió a bailar flamenco rudimentario en el barrio gitano de Málaga, mientras su padre frecuentaba las juergas del Café de Chinitas. Esa vivencia temprana del cante, del toque, del duende, atravesaría toda su obra: guitarras y violines se convierten en símbolos recurrentes. Así, “Guitare. J’aime Eva” no solo es una obra cubista: es también una forma abreviada, esencial, de aludir a ese universo emocional que Picasso conoció en su infancia. El cartel, en este sentido, no representa el flamenco, lo evoca desde la fragmentación, desde la memoria, desde el eco profundo de una guitarra que resuena, como el cante, más allá de toda imagen. De esta manera, el cartel del año 2002 no se limita a ilustrar una edición del festival, sino que inscribe al Cante de las Minas en una genealogía visual de largo aliento, donde lo flamenco se proyecta desde el corazón de la vanguardia artística. Es un gesto que condensa pasado y modernidad, emoción popular y experimentación formal.

**L A U N I O N**



**XLIII FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS**

**del 6 al 16 de Agosto de 2003**

XLIII EDICIÓN (2003)  
SALVADOR DALÍ

El cartel del XLIII Festival Internacional del Cante de las Minas, celebrado en 2003, incorpora como imagen central una de las obras más simbólicas de Salvador Dalí: “Naturaleza muerta al claro de luna”, también conocida como “Pez y balcón”. Se trata de una pintura realizada en 1927, tras la visita del artista a París y exhibida en su segunda exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona, en un momento de tránsito entre la llamada etapa “Anna María” y el inicio de la influyente etapa lorquiana. La elección de esta obra —cargada de simbolismo, referencias plásticas y dobles lecturas— posiciona al cartel como un palimpsesto visual donde convergen la tradición vanguardista europea, el imaginario poético andaluz y las resonancias profundas del flamenco.

A primera vista, la escena parece remitir a una naturaleza muerta, pero pronto se descubre su potencia narrativa. Lo que se representa no es un interior cerrado, sino un balcón abierto al cielo nocturno. Esta estructura compositiva remite claramente al cubismo *picassiano*: la guitarra, la botella, los planos superpuestos y la ventana como umbral a lo exterior tienen su raíz en la pintura de Picasso de los años veinte. Sin embargo, Dalí desborda esta referencia y la transforma. La guitarra, blanca, protagonista en el centro de la imagen, no es solo un objeto: es símbolo. Emblema del flamenco, sí, pero también instrumento de transfiguración, eje en torno al cual gira una escena suspendida entre el sueño y la vigilia. Su cuerpo aparece distorsionado, casi fusionado con los planos del fondo, como si ya no perteneciera al mundo real sino a otro plano, más profundo, más onírico.

Junto a ella, otro elemento fundamental: un busto. Se trata de una cabeza cortada, de tratamiento clásico, que remite tanto a los vaciados de escayola utilizados en las academias de dibujo como a la iconografía heroica. Esta cabeza, de formas ambivalentes, parece fusionar los rasgos del propio Dalí —perfil fino, nariz puntiaguda— con los de Federico García Lorca —rostro frontal, cejas y orejas marcadas—. La superposición de estos dos rostros no es casual: “Naturaleza muerta al claro de luna” es una obra profundamente marcada por la presencia del poeta granadino, uno de los vínculos más íntimos y potentes en la biografía emocional y estética de Dalí. La luna, ubicada en la parte superior del lienzo, refuerza esta lectura lorquiana: símbolo reiterado en la obra

del poeta, en su poesía y en sus dibujos, el astro aquí actúa como elemento ritual, como foco espectral que ilumina la escena como si fuera un altar. Los peces —tres— son otro elemento clave en la iconografía de la obra. Se trata de un motivo compartido por Dalí y Lorca, donde el pez se convierte en símbolo de erotismo, de deseo velado. Aquí, dos de ellos tienen una textura dúctil, flácida, casi comestible, anticipando los objetos blandos dalinianos. El tercero, un pez azul, presenta una textura arrugada, como si estuviera hecho de papel. Este último alude a una estética metafísica y a una idea central en la tradición de Giorgio de Chirico y Savinio: la naturaleza tiende a ocultarse, a disfrazarse, a esconder su sentido más profundo. Dalí, siguiendo esa lógica, encuentra lo surreal en lo real, como él mismo definiría más tarde bajo el concepto de “ironía heraclitiana”.

Formalmente, la obra es una síntesis brillante entre el cubismo y la metafísica, entre la descomposición de planos y la condensación simbólica. El espacio se articula en capas que no obedecen a una lógica espacial realista, sino a una lógica emocional. El balcón —presente pero desdibujado— no es solo una estructura arquitectónica, sino una frontera entre el mundo interno y el externo, entre el inconsciente y la experiencia. Así, también el cartel se convierte en un umbral: entre lo visual y lo sonoro, entre la pintura y el canto, entre el arte de vanguardia y la raíz jonda.

La gama cromática oscila entre los tonos oscuros del fondo —grises, negros, marrones que evocan el mundo de la noche, la profundidad telúrica— y las irrupciones de color intenso: el rojo que atraviesa la guitarra y el plano diagonal, el blanco que la recorta y la ilumina, el azul que tiñe al pez de papel. Estos colores, lejos de ser decorativos, operan como campos de tensión dramática. Marcan la carne, la emoción, el temblor. En definitiva, el cartel de 2003 no solo cede protagonismo a una obra de Dalí: convierte a “Naturaleza muerta al claro de luna” en símbolo de un canto que, como la pintura misma, se articula entre el cuerpo, el deseo, la muerte y la luz. La guitarra —centro iconográfico del cartel— no es solo instrumento, sino frontera, herida, eco de una voz que, como la de Lorca, o como la de tantos cantaores, se alza desde lo más hondo de la noche.





XLIV EDICIÓN (2004)  
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

El cartel del XLIV Festival Internacional del Cante de las Minas, realizado en 2004 por Guillermo Pérez Villalta, constituye una de las propuestas visuales más particulares de la historia del certamen. En esta ocasión, el artista andaluz —uno de los nombres clave de la posmodernidad española— despliega un lenguaje que combina el rigor constructivo con una imaginación cosmológica, dotando al cartel de una potencia visual que aúna mitología, geometría y memoria. En el centro de la imagen, una espiral dorada —casi como un muelle o una cinta que gira sobre sí misma— emerge desde un punto oscuro en el interior de un gran círculo rojo. Esa espiral recorre la composición en diagonal ascendente, conectando lo geológico con lo cósmico, lo subterráneo con lo celeste. Esta figura, tan sencilla como poderosa, actúa como metáfora visual del cante jondo: una voz que surge de la oscuridad, de lo más profundo, y que se eleva en busca de luz, de trascendencia, de sentido. La espiral, símbolo ancestral de expansión y retorno, también puede leerse como una visualización del sonido, del eco flamenco que se multiplica en el espacio.

La escena tiene lugar bajo un cielo nocturno en el que flotan estrellas perfectamente redondas, junto a una gran luna blanca que aporta equilibrio compositivo. Sin embargo, la noche parece cerrarse al tiempo que se encuentra con el alba en ese horizonte ocre, que permite contrastar las formas, al tiempo que el cante sigue sonando. El uso de los elementos astronómicos remite a una iconografía mística: el cante aparece aquí como fenómeno celeste, como invocación que altera el orden del firmamento. A la derecha, una estructura minera —uno de los clásicos castilletes de La Unión— se inclina ligeramente, siguiendo la pendiente, casi como si escuchara, como si participara del ascenso sonoro que recorre el cartel. Este diálogo entre la geometría terrestre y la vibración celeste sintetiza de forma elocuente la identidad del Festival: una tradición enraizada en el subsuelo y proyectada hacia el mundo.

El color es otro de los grandes aciertos de la propuesta. El fondo azul violáceo del cielo establece una atmósfera de noche despejada, de misterio controlado, sobre el que se destacan cuatro colores fundamentales que ordenan la escena: el rojo del círculo (tierra, sangre, corazón y pasión), el negro del castillete (profundidad, sombra, memoria), el ocre

de las primeras horas del día (luz, calidez y promesa) y el dorado de la espiral (voz, revelación, arte). Esta combinación cromática establece un sistema simbólico que, sin necesidad de elementos figurativos convencionales, logra condensar toda la carga emocional y cultural del flamenco. Tipográficamente, el cartel es también notable. El título “Cante de las Minas” aparece con una tipografía alta, esbelta, futurista, perfectamente integrada en la diagonal del cartel, dividiendo su color entre la noche y la tierra. Las palabras se reparten con elegancia, adaptándose a la composición como si formaran parte de la arquitectura visual del conjunto. El nombre de “LA UNIÓN” aparece en rojo, equilibrando el peso visual de la composición.

Pérez Villalta, en esta obra, no recurre al folklore ni a la representación literal del cante, sino que construye una alegoría moderna del fenómeno flamenco: el cante como energía que se eleva, como vibración ancestral que conecta el centro de la tierra, o de otro planeta, con el espacio sideral. La geometría precisa, la economía de recursos, la limpieza del trazo y la simbología refinada hacen de este cartel una pieza que dialoga con la historia del arte —de Kandinsky al constructivismo—, sin perder nunca de vista su anclaje en el territorio.

En definitiva, el cartel de 2004 se aleja de la expresión matérica o gestual que había dominado algunos años anteriores para proponer una visión más abstracta, más metafísica, pero igualmente conmovedora. Guillermo Pérez Villalta logra convertir el Cante de las Minas en una constelación gráfica: una tradición que vibra en la noche y que, al hacerlo, ilumina. Pero no se trata solo de iluminar el presente, sino de proyectar una forma de futuro posible para el flamenco: uno que no rehúye la experimentación ni el pensamiento visual contemporáneo.

Este cartel, tan sereno como audaz, abre una puerta a una concepción del cante como arte total, capaz de fundirse con la arquitectura, con la música concreta, con la astronomía o con la filosofía. El flamenco, desde esta perspectiva, deja de ser únicamente herencia para convertirse en energía expansiva, en una espiral —como la que recorre el cartel— que no cesa de crecer ni de regresar a su centro. Esa es la paradoja luminosa que Villalta propone: que lo más profundo y lo más lejano pueden coincidir en una sola imagen.



## **XLV Festival Internacional del Cante de las Minas**

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL - MEDALLA DE ORO DE LA REGIÓN DE MURCIA

# **LA UNIÓN**

*Murcia-Epoca*

**Del 4 al 13 de Agosto de 2005**

XLV EDICIÓN (2005)

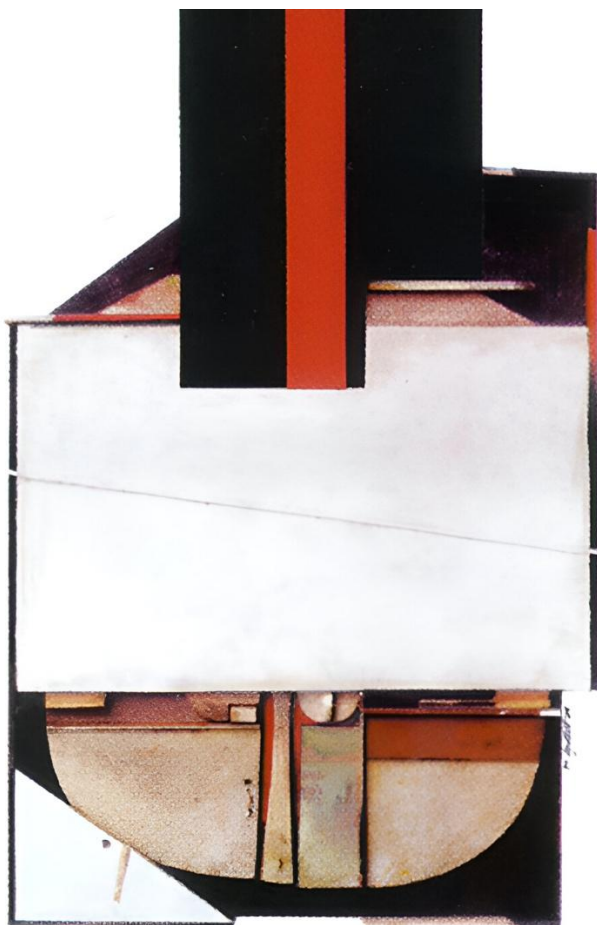
MIGUEL BERROCAL

En 2005, el XLV Festival Internacional del Cante de las Minas se encomendó a la mirada escultórica de Miguel Berrocal, quien transformó el cartel en una pieza de síntesis plástica y conceptual, alejada de cualquier representación anecdótica o literalista del flamenco. Conocido por su obra escultórica desmontable y su concepción del arte como volumen en tensión, Berrocal traslada aquí su lenguaje al plano bidimensional sin perder su impronta: lo que nos presenta no es simplemente una imagen, sino un objeto en potencia, una forma que parece querer escapar del papel para adquirir cuerpo, masa y densidad. La guitarra —elemento central de la obra— no está representada desde el naturalismo, sino como un signo abstracto, casi arquetípico. Su contorno, dibujado con una línea firme y vibrante, sugiere más que define, insinuando el perfil ondulado de la caja, las cuerdas tensadas, la boca del instrumento... sin embargo, algo no encaja del todo. Hay una anomalía: en lugar de seis, la guitarra tiene cinco clavijas. Este pequeño desajuste puede leerse como una licencia poética, un gesto de distorsión que activa el pensamiento. La guitarra no es aquí un objeto funcional, sino un símbolo. Y su imperfección, su desviación mínima, la convierte en artefacto autónomo, en forma enigmática que se abre al lenguaje del arte moderno.

Detrás de la figura principal de la guitarra emerge una segunda silueta, apenas esbozada, que actúa como un yunque visual: una forma compacta que parece querer abrazarla, contenerla o incluso moldearla. En esta relación ambigua entre figura y fondo se revela el pulso escultórico de Berrocal: la guitarra no está sola, sino que se proyecta sobre otra masa que la remeda, la anticipa y, al mismo tiempo, le otorga una carga simbólica poderosa. El yunque —símbolo de la fragua, del compás, de la base rítmica— introduce el eco del trabajo y del ritmo, la materia sobre la que se forja el cante. En este diálogo entre lo melódico y lo percutivo, entre la curva sensible de la guitarra y la solidez geométrica del yunque, Berrocal activa una de las tensiones esenciales del flamenco: emoción y estructura, “quejío” y compás, aire y tierra. Esta segunda forma no es mero fondo: es soporte, contrapeso y resonancia. Se establece así una tensión espacial entre las capas del dibujo, como si las formas buscaran ensamblarse en un puzle inestable, siempre a punto de componerse sin llegar nunca a cerrarse del todo.

La paleta cromática, limitada y sobria, se articula en torno al negro del contorno, burdeos del círculo central que podría aludir a un corazón latente, y los tonos ocres y azulados que se esparcen alrededor, como ecos de una emoción que no se puede acotar. Todo ello se sitúa sobre un fondo blanco donde las manchas azules dispersas —como restos de pigmento o fragmentos de otra imagen— introducen una dimensión gestual y matérica, casi como si el cartel fuera el resultado de un proceso de impresión o de grabado, reforzando la idea de superficie erosionada, de materia intervenida por el tiempo o por el gesto. Esta estética abierta refuerza la sensación de estar ante una obra en tránsito que remite más a la energía de la música que a su representación. La firma de Berrocal ocupa un lugar destacado en la parte inferior del cartel, como una extensión caligráfica del trazo que compone la guitarra. La tipografía, por su parte, se articula en dos bloques claros: el nombre del Festival, en un burdeos intenso, y el nombre de la ciudad anfitriona, en un negro rotundo y jerarquizado. Esta disposición tipográfica respeta el espacio central de la imagen, permitiendo que la figura no se vea invadida por el texto, y ofreciendo al conjunto un equilibrio sobrio y eficaz.

En conjunto, el cartel no pretende sugerir la vibración interna del flamenco, su estructura esencial. Berrocal, desde su lenguaje escultórico, nos habla de la tensión entre la forma y la materia, entre lo que suena y lo que permanece en silencio. La guitarra es aquí el signo de un arte que no necesita representación para existir, que se basta con su huella, con su resonancia. Este cartel, por tanto, nos invita a pensar el flamenco como idea en construcción, como forma que se transforma, como cuerpo abierto a múltiples interpretaciones. En manos de Berrocal, el Cante de las Minas se convierte en una escultura mental: algo que se compone, se desmonta y se vuelve a recomponer cada vez que lo miramos. Como en sus esculturas, aquí también hay una voluntad de descomposición y síntesis, de revelar el alma de los objetos a través de sus fragmentos. El cartel de 2005 es, por tanto, una forma de escultura plana: una guitarra y un yunque que se intuyen como volumen, como vibración, como arquitectura sonora. Un homenaje al flamenco desde el lenguaje plástico del ensamblaje, del gesto contenido, de la emoción que se construye parte a parte.



**XLVI FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS**  
DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL - MEDALLA DE ORO DE LA REGIÓN DE MURCIA

# LA UNIÓN

Murcia - España

**Del 3 al 12 de Agosto de 2006**

XLVI EDICIÓN (2006)  
JUAN DE ANDRÉS

Con su propuesta para el XLVI Festival Internacional del Cante de las Minas, Juan de Andrés introduce una lectura profundamente abstracta del flamenco, construida desde la depuración formal y la geometría esencial. De Andrés, figura clave en el arte constructivo contemporáneo y heredero de la tradición rioplatense de Joaquín Torres-García, aplica aquí su lenguaje plástico con una economía de formas precisa, rigurosa y cargada de resonancias simbólicas.

La imagen se articula a partir de una estructura ortogonal que se divide en tres planos. En la zona superior, un rectángulo negro con una franja central roja se impone como una columna densa, casi monumental, que cae sobre la parte central de la composición. Ese eje vertical puede interpretarse como una suerte de mástil, una presencia que estructura y al mismo tiempo fractura el espacio. La franja roja, vibrante en su interior, evoca tanto la pasión flamenca como la veta de un mineral. Bajo ella, una serie de formas rectangulares y semicirculares generan un contrapunto visual entre lo racional y lo orgánico, entre la dureza de la geometría y la evocación implícita de un instrumento. Es en esa zona inferior donde aparece uno de los elementos más sugerentes del cartel: un gran semicírculo dividido por planos verticales que puede leerse como la caja de resonancia de una guitarra, aunque completamente despojada de cualquier trazo figurativo. No hay cuerdas ni boca, pero la forma y la distribución de las líneas permiten reconstruir mentalmente el instrumento ausente. Esta operación de abstracción extrema —donde la figura no se muestra, sino que se intuye— está en perfecta sintonía con la naturaleza del cante jondo: un arte que no se exhibe, sino que se revela en el silencio, en la grieta, en la insinuación.

Más allá de su carácter constructivo, la imagen proyecta también una dimensión simbólica a través del gran plano blanco que domina el centro de la composición. Este rectángulo, de bordes precisos y superficie sólida, puede leerse como una caja cerrada, como un volumen que oculta algo en su interior. Su geometría simple pero contundente sugiere una forma de contención: un espacio que guarda, que protege, pero que también impide ver. La presencia de este vacío blanco interpela al espectador, no como ausencia, sino como umbral. En un gesto sutil pero revelador, el plano se abre en la parte inferior, sin embargo,



en la esquina inferior izquierda, una arista de la caja vuelve a guardar para generar un efecto de profundidad. Así, el cartel articula una tensión entre lo oculto y lo revelado, entre el secreto y la manifestación, que se vincula con la experiencia del propio flamenco: una verdad que no siempre se muestra, pero que, cuando irrumpe, lo transforma todo

La paleta cromática, contenida pero expresiva, sigue el imaginario de Juan de Andrés, alternando entre los blancos rotos, los ocre terrosos, el negro denso y un rojo encendido. Esta gama conecta con los códigos simbólicos del flamenco y del entorno minero: el negro del carbón, el blanco de la cal, el rojo de la sangre o del hierro oxidado. Hay en esta contención cromática una voluntad de condensación emocional: se trata de activar una experiencia sensorial en el espectador. La disposición tipográfica refuerza la claridad estructural del cartel y se integra con coherencia en el planteamiento visual, manteniendo su vocación de equilibrio entre contenido y continente, entre lo textual y lo plástico, entre lo visible y lo latente.

Desde el punto de vista compositivo, la obra juega con la idea de tensión y equilibrio. Las formas parecen suspendidas, pero a la vez se apoyan unas en otras, generando una arquitectura visual que remite a la construcción de la guitarra. Esta dimensión constructiva es coherente con la trayectoria de De Andrés, cuya obra se ha caracterizado por articular el espacio desde la síntesis formal y el diálogo entre los planos. Desde una reducción formal, el cartel logra convocar muchas de las constantes del universo flamenco: la gravedad, el ritmo interno, la pulsión contenida. El cartel no representa el cante, lo estructura; no lo ilustra, lo edifica como si fuera un artefacto plástico. En ese sentido, puede leerse también como una partitura visual: una organización de formas que, como las falsetas del toque o los tercios del cante, se repiten, se contrastan, se tensionan hasta generar una armonía invisible. La disposición de las formas rectangulares y el ritmo de las líneas tienen algo de notación, de arquitectura sonora, de resonancia silente. De Andrés, desde su lenguaje universal, logra una lectura del flamenco que prescinde de los tópicos para adentrarse en la esencia misma de su vibración. El resultado es un cartel sobrio, elegante, profundamente contemporáneo, que no busca la emoción directa, sino una resonancia lenta, reflexiva, como si el cante, en lugar de gritar, se pensara.



XLVII EDICIÓN (2007)  
ANA MERCEDES HOYOS

Concebido por la artista colombiana Ana Mercedes Hoyos, el cartel del XLVII Festival Internacional del Cante de las Minas irrumpe en la historia visual del certamen como una propuesta rotundas y simbólica. Lejos de recurrir a imágenes explícitas del cante o de la minería, Hoyos opta por una solución gráfica de una economía formal extrema, pero de enorme poder evocador: sobre un fondo negro absoluto, unas líneas rojas dibujan la figura de un lazo anudado, cuyo trazo vibrante, casi orgánico, sugiere una coreografía en tensión.

Más allá de su dimensión formal, el lazo que ocupa el centro de la composición activa una poderosa red de significados que enriquecen la lectura del cartel. En primer lugar, como símbolo de lo femenino y lo flamenco: un lazo que remite al atuendo de las bailaoras, al moño tradicional, al ornamento cargado de identidad, pero además, a un eco antropológico más profundo: a los delantales de las mujeres gitanas, en ese gesto cotidiano y ancestral de anudarlos a las cinturas. En ese sentido, el cartel puede leerse también como una forma de homenaje silencioso a las matriarcas del flamenco, a las transmisoras invisibles del arte jondo, a esas mujeres que sostienen la tradición desde la trastienda, desde el espacio íntimo. El lazo, entonces, deja de ser mero ornamento para convertirse en símbolo de linaje, de memoria viva, de resistencia cotidiana. Y así, lo que parecía un simple trazo rojo sobre fondo negro se revela como una escritura simbólica del alma flamenca: un nudo de sangre, de tierra y de historia.

Por otra parte, la lazada se presenta como una forma de unión, de vínculo, de nudo afectivo y cultural. La propia figura del lazo, con sus pliegues y torsiones, evoca el movimiento del baile, la tensión del cante, la contención y el estallido. En primer lugar, actúa como un signo visual de la propia ciudad anfitriona: La Unión. El lazo, como gesto de atadura, de fusión de extremos, de vínculo tejido, condensa con una fuerza inusitada la idea de reunión, de entrelazamiento de historias, de alianzas que no se ven pero que sostienen. Es, por tanto, una metáfora visual del propio Festival, que anuda culturas, generaciones, territorios y memorias en torno a la celebración del cante

La elección del rojo —color ancestralmente ligado a la pasión, la sangre, el deseo y el arte— intensifica de forma radical la potencia

simbólica del cartel. No se trata de un rojo decorativo, sino de un rojo orgánico, palpitante, que evoca el pulso acelerado del cante, el rubor del rostro en plena queja, la herida abierta de la memoria flamenca. En contraste con la negritud total del fondo, ese rojo se convierte en un grito sin voz, en una incandescencia que arde sin consumir. Es un fuego controlado pero inextinguible, un destello que no alumbra pero que marca. Su uso plano y contundente, sin degradados ni texturas, lo dota de una fuerza casi ritual. Y así, lo que podría haber sido un simple trazo toma la forma de una afirmación existencial: el arte como acto de entrega, como tensión vital, como energía que se expande en medio de la oscuridad. En este contexto, el cartel no se limita a ilustrar un acontecimiento, sino que lo enuncia desde las entrañas, como si el rojo mismo estuviera cantando desde el silencio.

Desde el punto de vista gráfico, el cartel funciona como un negativo visual: no se construye desde la luz, sino desde la sombra. El negro domina la composición, no como vacío, sino como densidad, como materia fértil desde la que emerge la imagen. La figura, lejos de estar delimitada por contornos clásicos, está definida por su propio trazo: una línea que se enrosca, que se deshace, que genera volumen a partir del gesto. En ese sentido, el cartel recoge una herencia del dibujo expresionista, pero la conduce hacia una síntesis formal que recuerda a ciertas corrientes del arte pop latinoamericano. La sobriedad visual se equilibra con una tipografía también depurada pero eficaz. La información textual —nombre del Festival, lugar, fechas— aparece integrada en la parte inferior con claridad, mientras que una línea destaca en la base del cartel: “Homenaje a Chano Lobato”, remarcando el tributo del Festival al célebre cantaor gaditano.

En definitiva, Ana Mercedes Hoyos ofrece una interpretación visual del flamenco en clave simbólica, que se aleja de lo ilustrativo para abrazar lo icónico. El lazo no solo representa una prenda o un adorno, sino una estructura cultural: el nudo del cante, la tensión entre lo que se muestra y lo que se retiene, la unión entre lo ancestral y lo contemporáneo.

48<sup>º</sup> FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS

# LA UNIÓN

Murcia (España)

Declarado de Interés Turístico Internacional



ANTIGUO MERCADO PÚBLICO • CATEDRAL DEL CANTE  
Del 7 al 16 de Agosto de 2008

XLVIII EDICIÓN (2008)  
JOSÉ LUCAS

El cartel del XLVIII Festival Internacional del Cante de las Minas, firmado por el artista murciano José Lucas, es una explosión de color y emoción que rompe con cualquier linealidad formal o representacional. Lejos de ilustrar de manera literal el universo flamenco o minero, Lucas opta por una vía expresionista, gestual, profundamente matérica, muy vinculada a su estilo, en la que lo que se representa no es tanto una escena, un objeto o una figura, sino un estado de ánimo, una vibración interna, una emoción compartida.

La composición está dominada por una serie de manchas orgánicas, de contornos difusos pero delimitados por trazos negros, que parecen flotar sobre el fondo crema como cuerpos vivos, a medio camino entre la célula y el magma. Cada una de estas formas tiene un color dominante —rojo, verde, azul, naranja, violeta, ocre— que no responde a un código lógico sino emocional. No hay jerarquía, no hay simetría. Es un conjunto coral, como un cante colectivo en el que cada voz conserva su singularidad. El trazo nervioso y los contornos irregulares remiten a la pintura automática, al gesto pictórico como expresión del inconsciente, en sintonía con el automatismo surrealista.

Sobre las manchas, como un subtexto apenas disimulado, se cuelan fragmentos de partituras musicales antiguas, flanqueadas por la letra del canto que refuerza la musicalidad. Son pentagramas que emergen y desaparecen entre las transparencias del color, como si el sonido estuviera incrustado en la misma piel del cartel. Esta superposición entre lo musical y lo pictórico refuerza la conexión íntima entre el flamenco y la imagen. El conjunto se mueve entre lo acuoso y lo ardiente, como si cada forma fuera una nota, una emoción, una herida.

En el ángulo inferior izquierdo del cartel, se inscribe a mano una frase de Gerardo Diego: “La guitarra es un pozo con viento en vez de agua”. Esta sentencia poética no es solo una nota al margen, sino un verdadero eje conceptual que atraviesa la obra visual de José Lucas. La guitarra —símbolo axial del flamenco— es aquí evocada no como objeto físico, sino como fuente inagotable de misterio y aliento. Ese “Pozo con viento” sugiere una cavidad insondable de la que no brota líquido, sino sople: un eco sin cuerpo, una vibración que no se deja apresar. En ese sentido, el cartel visualiza esa condición intangible y errante del

flamenco, que se manifiesta más por su atmósfera que por su forma. Las manchas de color, con sus contornos líquidos y su energía dispersa, parecen participar de esa lógica: son torbellinos que emergen de un centro invisible, signos de una música que se siente, que se agita en el alma.

Formalmente, la elección de la técnica crea una sensación de inmediatez, de proceso abierto. No hay voluntad de pulido, sino de captura del instante. La imagen parece aún húmeda, como si acabara de ser pintada. Ese carácter inacabado, vibrante, inestable, remite también al cante jondo como forma artística viva, no domesticada, en constante tensión con el silencio. La disposición del cartel responde a una estructura claramente centrada, pero no rígida. Las manchas se agrupan en el núcleo de la imagen, dejando los márgenes limpios, como si estuviéramos ante un microcosmos rodeado de vacío. Este juego de llenos y vacíos recuerda también a la respiración del cante, a sus silencios estratégicos, a los espacios entre las palabras y las notas.

La parte inferior del cartel recoge la información textual con una tipografía limpia, clara, sin interferir en la composición pictórica. Resulta especialmente significativo que por primera vez aparece la mención textual explícita al “Antiguo Mercado Público” como “Catedral del Cante”, operando como una afirmación patrimonial y emocional. Su inclusión no solo ancla el Festival a un lugar concreto, sino que lo sacraliza, lo convierte en mito. Por otra parte, el contraste entre lo manuscrito y lo tipográfico refuerza esa dualidad entre emoción y estructura, entre lo íntimo y lo institucional. La caligrafía manual —ligada al gesto, al trazo irrepetible, al pulso humano— remite al flamenco como expresión viva, personal, intransferible; mientras que la tipografía impresa —ordenada, legible, estandarizada— representa la dimensión oficial del evento, su articulación como cita cultural reconocida y legitimada.

En definitiva, el cartel de José Lucas para la edición de 2008 es una obra que se sitúa en el cruce entre la abstracción lírica, la gestualidad del expresionismo y la tradición simbólica del flamenco. Consciente de que no se puede representar el cante, el artista opta por sugerirlo, por condensarlo en manchas, colores y texturas. Es un cartel que se siente, porque en su superficie vibran los ecos de un arte que, como el agua del pozo de Gerardo Diego, no se deja atrapar, pero sí emocionar.



**XLIX Festival Internacional del  
Cante de las Minas**  
**Del 5 al 15 de Agosto de 2009**

**Homenaje a Vicente Amigo**

*Declarado de Interés Turístico Internacional*

XLIX EDICIÓN (2009)  
MANOLO VALDÉS



El cartel del año 2009, obra del artista valenciano Manolo Valdés, propone una lectura depurada, simbólica y de rotunda eficacia visual en torno al universo del flamenco. Con una sola imagen, una guitarra construida a partir de planos azules sobre un fondo blanco inmaculado, Valdés logra condensar la fuerza icónica del instrumento más representativo del cante jondo. Lejos de una representación figurativa o naturalista, la guitarra que propone Valdés es casi un logotipo expandido: sintetizada, reducida a su arquetipo, pero cargada de presencia. La elección del azul, característico del artista, como color dominante le otorga un carácter sereno y monumental, dotando a la imagen de una dimensión casi espiritual.

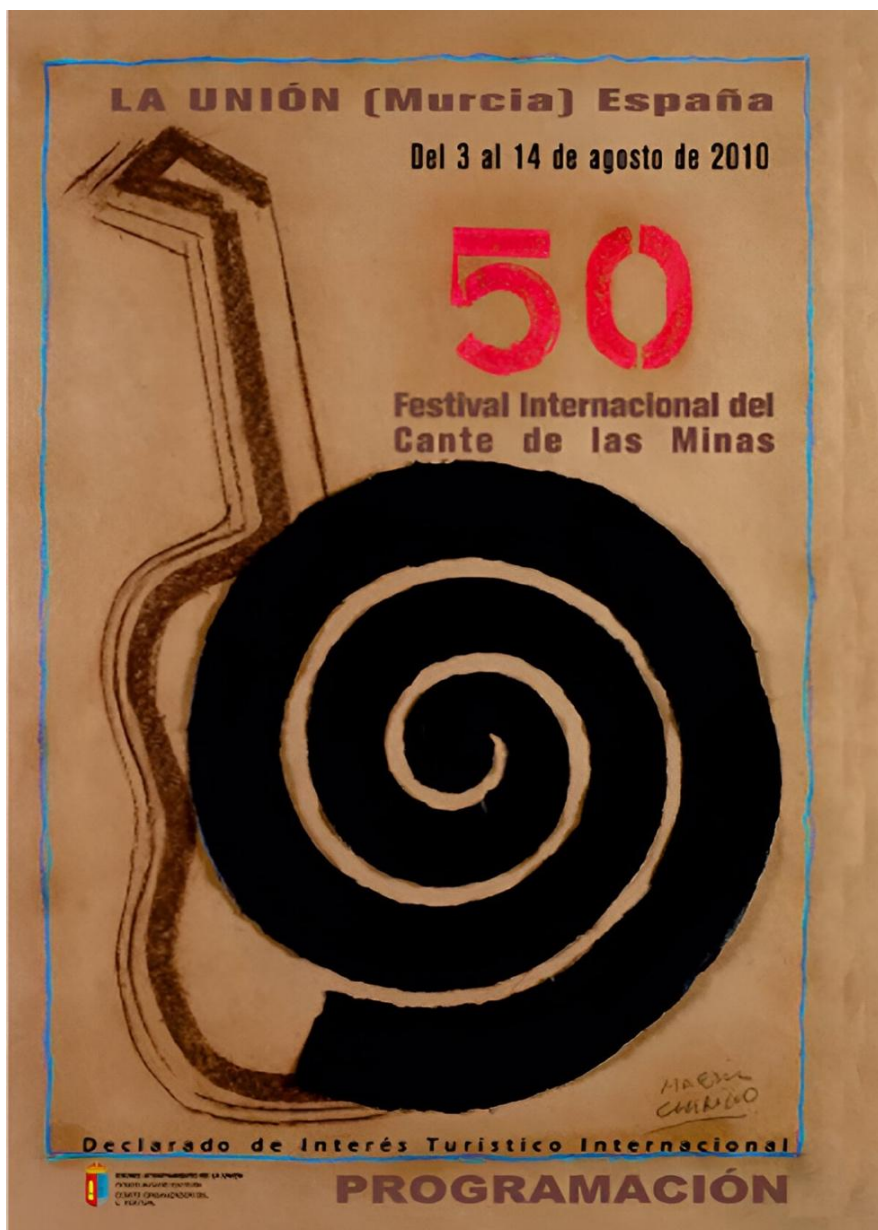
Manolo Valdés es una de las figuras fundamentales del arte español contemporáneo. Cofundador del influyente “Equipo Crónica” junto a Rafael Solbes a mediados de los años sesenta, su trayectoria comenzó en el contexto de una España que buscaba nuevas formas de crítica y expresión bajo el franquismo. El colectivo, activo hasta la muerte de Solbes en 1981, se caracterizó por una relectura política e irónica de la historia del arte, incorporando referencias pop y elementos del imaginario colectivo. Tras esta etapa, Valdés inició una prolífica carrera en solitario, desarrollando un estilo reconocible basado en la apropiación y reinterpretación de iconos de la pintura clásica —desde Velázquez hasta Matisse—, siempre con un lenguaje matérico, monumental y profundamente plástico.

La estética del cartel remite a los lenguajes del *pop art* y el constructivismo, campos en los que Valdés ha trabajado con maestría a lo largo de su carrera. El artista se apropia de una forma reconocible —en este caso, la silueta de la guitarra— para descomponerla y reinterpretarla desde un prisma contemporáneo. Aquí, las formas rectas que interrumpen el contorno curvo del instrumento evocan fragmentos arquitectónicos, columnas o ménsulas, como si la guitarra fuera también un edificio simbólico del cante. El resultado es una figura totémica, que recuerda a las máscaras africanas o a los ídolos antiguos que han sido fuente de inspiración para buena parte del arte de vanguardia. La obra conecta, de este modo, con una genealogía estética que va desde el cubismo picassiano hasta las investigaciones modernas sobre el signo, la tipografía o la abstracción.

La guitarra ya no es solo un instrumento musical: es emblema, monumento, escultura. Su colocación centrada y vertical refuerza esa idea de altar, de eje axial desde el que se articula todo el cartel. La inscripción “La Unión”, colocada en la parte superior, interrumpiendo el desarrollo del clavijero, y construida con letras multicolores, recuerda a los collages de Matisse o a las composiciones gráficas de los años sesenta, introduciendo un contraste lúdico y cromático respecto al cuerpo monocromo de la guitarra. El uso multicolor, en este caso, alude a la diversidad cultural, a la riqueza expresiva del flamenco, a su capacidad para absorber y transformar influencias.

Tipográficamente, el cartel mantiene la sobriedad habitual de esta etapa del Festival. La información textual se ordena con claridad, destacando el homenaje a Vicente Amigo —figura esencial en la renovación del toque flamenco—, cuya mención aparece en fucsia, aportando otro acento cromático. En la parte inferior, se consolida ya de forma estable la mención al “Antiguo Mercado Público, Catedral del Cante”, espacio emblemático donde se celebra el Festival, y cuya presencia simbólica se complementa aquí con la guitarra como edificio, como templo del sonido.

Este cartel se inscribe en una línea de trabajo en la que los artistas convocados apuestan por lenguajes plásticos alejados del folklore, proponiendo interpretaciones conceptuales o simbólicas del flamenco. Valdés, sin abandonar su estilo personal, se acerca al alma del flamenco con una imagen silenciosa y poderosa. Una guitarra que no suena, pero que vibra. Un ícono que se ofrece a la contemplación como un enigma: de dónde nace esa música que es capaz de emocionar sin palabras. Y, sin embargo, en esa aparente contención formal reside toda su intensidad. Porque la guitarra —despojada aquí de sus ornamentos, de sus cuerdas, de sus detalles— se convierte en una forma esencial, casi metafísica, como si fuera la idea misma de la música. Valdés invoca así al flamenco. Le da cuerpo sin cuerpo, le da volumen sin sonido. Lo sitúa en un espacio mental donde el espectador debe imaginar el eco, el ritmo, el “quejío”. Esa es, quizá, la grandeza última del cartel: no busca explicar, sino sugerir; no describe, sino que despierta. Como un cante que resuena en el silencio más hondo, esta imagen invita a mirar como quien escucha: con los ojos entrecerrados, con el alma alerta.



L EDICIÓN (2010)  
MARTÍN CHIRINO

Con motivo del cincuentenario del Festival Internacional del Cante de las Minas, la organización recurre en 2010 a una de las figuras más destacadas de la escultura contemporánea española: Martín Chirino. El resultado es un cartel sobrio y esencial, profundamente simbólico, donde reaparece uno de los motivos centrales de la obra del artista canario: la espiral. Pero a diferencia de otras apariciones previas de esta figura en carteles del certamen, aquí no se trata de un gesto interpretativo: la espiral es la firma, la obsesión, el lenguaje plástico con el que Chirino ha construido una poética escultórica enraizada en la tierra, en el metal, en la energía ancestral.

La espiral que protagoniza el cartel no es ligera ni etérea: es densa, maciza, de trazo negro contundente sobre un fondo ocre que evoca la textura del hierro oxidado, la pátina del tiempo, la memoria sedimentada. No se despliega en el aire como una línea que asciende, sino que se enrosca como una raíz, como una torsión interior. Esta dirección centrípeta convierte la espiral en una imagen de introspección, de viaje hacia dentro, como el cante que se retuerce desde lo más hondo del pecho hasta cristalizar en sonido. En esta clave, la espiral deja de ser una forma para convertirse en un símbolo de resistencia y de identidad, de lucha contra el olvido.

Chirino, que a lo largo de su trayectoria exploró el hierro como material de expresión, encontró en la espiral una forma primitiva capaz de sintetizar movimiento y quietud, origen y destino, tiempo y materia. En este cartel, esa forma actúa como emblema de continuidad: el Festival cumple cincuenta años, pero su sentido permanece intacto, girando sobre sí mismo sin perder el centro. De ahí que el número “50” aparezca en rojo, como una marca temporal sobre el espacio simbólico que ocupa la espiral. El contraste cromático entre ese rojo vibrante y el negro absoluto del símbolo remite a la dialéctica entre pasión y profundidad que define al flamenco.

La composición general está construida con la misma economía de medios que caracteriza la escultura de Chirino: apenas unos trazos, unos gestos precisos, bastan para configurar una imagen poderosa. La silueta que se dibuja en torno a la espiral remite a una guitarra, a un cuerpo en tensión, a un mapa telúrico. Todo se funde en una topografía abstracta

donde la forma no representa, sino que evoca. En esta lógica, el cartel se convierte en una suerte de tótem moderno: una señal en el desierto que habla de pertenencia, de legado, de permanencia. El fondo, de textura rugosa y color terroso, actúa como soporte matérico del gesto. El ocre no es neutro: es la tierra del sur, la piedra calcinada, el papel antiguo donde se han escrito muchas veces los nombres del dolor y del arte. En los márgenes, la tipografía aparece sin estridencias, perfectamente alineada con el rigor compositivo del conjunto. El nombre de La Unión en la parte superior, y el “50 Festival Internacional del Cante de las Minas” aparecen sin buscar protagonismo, como si fueran inscripciones grabadas en piedra.

La elección de Chirino para conmemorar el medio siglo del Festival no solo aporta prestigio institucional, sino que refuerza una idea que atraviesa toda la historia visual del certamen: el flamenco como arte que hunde sus raíces en lo profundo, pero que no cesa de reinventarse desde una conciencia moderna y simbólica. Al invocar la espiral como *leitmotiv* —presente en buena parte de su obra escultórica, desde las forjas monumentales hasta sus dibujos más íntimos—, Chirino conecta con una tradición ancestral que es, a la vez, profundamente contemporánea. En la densidad de su espiral, en la gravedad de su trazo, en la vibración que produce su geometría cerrada, hay una resonancia que conecta con la esencia del cante. La espiral no se agota, no se cierra, no concluye: sigue girando, trazando un camino sin fin que recuerda al propio recorrido del flamenco, siempre en tránsito, siempre transformándose, pero fiel a su esencia.

En este sentido, el cartel se convierte en una metáfora perfecta del aniversario: no una celebración nostálgica, sino una afirmación de futuro. El cincuenta no marca un punto final, sino una nueva vuelta de la espiral. Como el cante, como la vida misma. Y en este aniversario redondo, esa conexión cobra aún más sentido. Porque la espiral, como el flamenco, no avanza en línea recta: se repliega, gira, vuelve, persiste. Y, como el hierro forjado por el artista, nunca se rompe. Solo se transforma. Cada vuelta añade memoria, cada giro incorpora nuevas voces, nuevos duendes, nuevas heridas que seguirán cantándose mientras la espiral no se detenga.



DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL

LI EDICIÓN (2011)  
PEDRO CANO

El cartel del Festival Internacional del Cante de las Minas de 2011, obra del pintor murciano Pedro Cano, representa un regreso a la emoción del paisaje como memoria. Frente a los ejercicios de abstracción geométrica o a los juegos icónicos de los años anteriores, esta propuesta se asienta en la mirada lírica, evocadora y profundamente sensible que caracteriza la trayectoria del artista. Cano no busca el impacto, sino la resonancia. No impone una imagen, sino que la deja emerger, como si el recuerdo del territorio se revelara lentamente sobre el papel. La escena representada no es arbitraria: se trata del Cabezo Rajao, una de las zonas más emblemáticas del paisaje minero de La Unión. En él se alzan, como fantasmas de una memoria industrial, las ruinas de las estructuras mineras —chimeneas, castilletes, casas de máquinas— que marcan el horizonte con su verticalidad melancólica. Todo está envuelto en una atmósfera pictórica, donde los colores se funden como si el tiempo los hubiera suavizado. El cielo, teñido de un naranja que remite al polvo del mineral y a los atardeceres de agosto, desciende hasta fundirse con una gama de lilas, azules y tierras que invocan tanto el calor del sur como la sombra del pasado.

Lo verdaderamente poético del cartel está en su tratamiento pictórico: Pedro Cano trabaja con capas de color que no delimitan, sino que sugieren. Las formas del fondo se adivinan más que se definen. Las estructuras se rellenan con manchas que evocan, que insinúan. El paisaje minero no se impone como escenario rígido, sino que flota en una suerte de deriva temporal. Es como si el pasado de La Unión —su historia, su herida, su identidad minera— aflorara a la superficie con la delicadeza de un recuerdo.

A nivel compositivo, la imagen se ordena en una lógica vertical, donde el terreno asciende hacia el cielo mientras que la mancha azul del primer plano desciende como un eco profundo. Esa dualidad entre tierra y cielo, entre lo árido y lo húmedo, funciona como metáfora visual del cante jondo: un arte que nace de las profundidades, pero se proyecta hacia lo alto. En ese sentido, la elección del Cabezo Rajao no es solo un homenaje al pasado industrial, sino una declaración simbólica. La mina no es aquí un lugar de trabajo, sino el origen tectónico de la emoción. Así, el cartel articula una estructura piramidal que conduce la

mirada de forma ascendente, desde la base azulada hasta el vértice luminoso que corona la chimenea. Esta chimenea, solitaria y blanca, se yergue como eje axial del cartel, como una columna vertebral que sostiene la memoria del paisaje. Es una forma que corta el cielo y que, al hacerlo, se convierte en aliento, en voz mineral, en eco vertical del canto. A su alrededor, las estructuras en ruinas se distribuyen con una geometría sutil, apenas esbozada, pero suficiente para sugerir un orden ya desvanecido. La pintura de Pedro Cano logra, así, convertir la ruina en un templo, una mina en catedral, un paisaje en canto.

La tipografía del cartel se integra con elegancia en la composición. El número “51” aparece en rojo, señalando la continuidad tras el cartel conmemorativo del cincuentenario. El resto del texto —“Festival Internacional del Cante de las Minas”, “LA UNIÓN”— se distribuye en armonía con el ritmo de la imagen, sin romper su cadencia visual. Destaca la elección de una fuente con reminiscencias clásicas, sobria y elegante, que parece tallada sobre la superficie de la pintura. Lejos de competir con la imagen, la tipografía se convierte en parte del paisaje, como si también ella estuviera erosionada por el tiempo.

Uno de los grandes aciertos del cartel es su capacidad para construir un puente entre el territorio y el arte, entre la historia local y la emoción universal. Pedro Cano, con su lenguaje sobrio y evocador, logra transformar un paisaje minero en un lugar del alma. No hay flamenco en el cartel en términos iconográficos —no hay guitarras, no hay cantaores, no hay lunares—, pero sí lo hay en su profundidad simbólica: esa vibración contenida en las ruinas, esa luz que se filtra entre las grietas, esa humedad azul que parece latir desde el fondo del cuadro. El cartel de 2011 es también una afirmación del poder de la pintura. En un contexto donde la imagen digital y los recursos gráficos tienden a dominar el diseño contemporáneo, Pedro Cano reivindica el oficio del pintor, el gesto manual como forma de conocimiento. La obra no grita: susurra. Y es en ese susurro donde reside su fuerza. Como el flamenco más íntimo, el cartel de Cano no necesita elevar la voz para conmover. Basta con mirar con detenimiento para escuchar cómo la tierra herida canta.



# 52 Festival Internacional del Cante de Las Minas



GORDILLO 2011

la Unión  
MURCIA - ESPAÑA  
del 1 al 11 de agosto de 2012

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL

LII EDICIÓN (2012)  
LUIS GORDILLO

El cartel del LII Festival Internacional del Cante de las Minas, firmado en 2012 por Luis Gordillo, irrumpe con una fuerza gestual y ambigua que lo sitúa en la línea de los trabajos más radicales de la historia visual del certamen. Lejos de una representación figurativa o alegórica convencional, la propuesta de Gordillo apuesta por la fragmentación, la superposición y la multiplicidad de sentidos, en perfecta sintonía con su trayectoria artística marcada por la hibridez entre lo abstracto y lo figurativo, entre el automatismo y la conciencia crítica. En este cartel, la imagen no se ofrece como una solución cerrada, sino como una forma en proceso, una maraña de signos que se abre a diversas lecturas, todas ellas conectadas con el flamenco desde una óptica profundamente contemporánea.

En un primer nivel de lectura, el dibujo central puede interpretarse como el rostro de un cantaor en plena queja, con la boca abierta en un grito que desgarrar la superficie del cartel. El uso del negro, el rojo y el dorado —tres colores que remiten respectivamente al dolor, la pasión y el duende— construyen una figura desgarrada, casi espectral, que recuerda a la figura abyecta de Barceló de 1999, aunque aquí la violencia visual se resuelve mediante líneas superpuestas y nerviosas, sin necesidad de una representación anatómica. El trazo, acelerado y rítmico, se convierte en metáfora del cante mismo: una voz que no se modela con exactitud, sino que estalla en el espacio y lo altera.

Sin embargo, la imagen admite otras interpretaciones. En la parte superior del dibujo puede adivinarse el perfil de una cabeza y una mano en alto que evocan la figura de una bailaora, y el resto de la composición se despliega como un torbellino que podría leerse como el movimiento ondulante de su vestido. Esta lectura introduce una dimensión corporal y coreográfica al cartel, y conecta con la dimensión física del flamenco: el cuerpo como lugar de expresión total, como superficie donde se dibuja la emoción.

Gordillo, que ha trabajado durante décadas con la fragmentación del rostro y del cuerpo en sus series pictóricas, vuelve aquí a descomponer la forma para explorar sus posibles resonancias simbólicas. Una tercera lectura más abstracta permite ver en el conjunto una silueta que recuerda al contorno del mapa de España, con una península deformada

que se disuelve en líneas nerviosas. Esta ambigüedad cartográfica no es gratuita: puede interpretarse como una alusión al alcance nacional del flamenco, pero también como una metáfora de su descentramiento, de su imposibilidad de ser delimitado. El flamenco, como la imagen de Gordillo, no se deja atrapar por una forma fija. Está en constante transformación, en estado de flujo permanente.

Desde un punto de vista formal, el cartel guarda ciertas resonancias con la pieza de Ana Mercedes Hoyos de 2007. Ambas obras comparten una economía visual basada en el contraste entre el fondo neutro —aquí un gris manchado— y una figura central enmarañada, en este caso casi monstruosa, sucia en algunos momentos. Pero mientras que Hoyos apelaba al símbolo del lazo y a su dimensión femenina, Gordillo propone una imagen más ambigua, sin anclaje reconocible, como si quisiera captar el alma del flamenco desde un espacio anterior al símbolo: desde el trazo, desde la energía pura.

Tipográficamente, el cartel presenta una convivencia deliberada de estilos caligráficos. El número 52 aparece en amarillo, con una tipografía casi lúdica, que contrasta con la inscripción en rojo de “Festival Internacional” en una caligrafía manual agitada, como escrita con urgencia. El “Cante de las Minas” aparece en una fuente negra de mayor peso visual, donde destaca la letra “M” convertida en estructura vertical, evocando quizás un descenso pronunciado que se disuelve. Por último, el nombre de La Unión aparece en la parte inferior derecha, también con un gesto tipográfico singular, con esa “i” final que casi se convierte en persona.

Luis Gordillo, uno de los nombres fundamentales de la pintura española del último medio siglo, aporta aquí su mirada analítica, su voluntad de descomposición, su forma de pensar la imagen como territorio en disputa. En lugar de ofrecer un cartel decorativo o narrativo, propone un dispositivo de sentido abierto, un dibujo que vibra, que desconcierta, que interpela. Como el flamenco más puro, este cartel no se deja poseer a la primera: exige una escucha lenta, una mirada atenta. Bajo su aparente caos late una estructura precisa, y en su trazo más veloz se esconde una historia de emociones que no se puede contar, solo sentir.

(ANTE DE LAS  
MINAS



ARROYO

53 FESTIVAL INTERNACIONAL 2013

Del 1 al 10 de Agosto

LA UNIÓN

MURCIA-ESPAÑA

---

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO NACIONAL  
PREMIO NACIONAL DE LA MÚSICA

LIII EDICIÓN (2013)

EDUARDO ARROYO

El cartel del LIII Festival Internacional del Cante de las Minas, diseñado en 2013 por Eduardo Arroyo, es una obra de apariencia sencilla, pero de notable densidad conceptual. En él, el artista madrileño —figura clave del arte contemporáneo español, vinculado a la Nueva Figuración y al *pop art* europeo— despliega una propuesta visual que, sin recurrir a una representación figurativa tradicional, condensa múltiples capas de sentido en torno a la identidad, la memoria, el territorio y el arte flamenco.

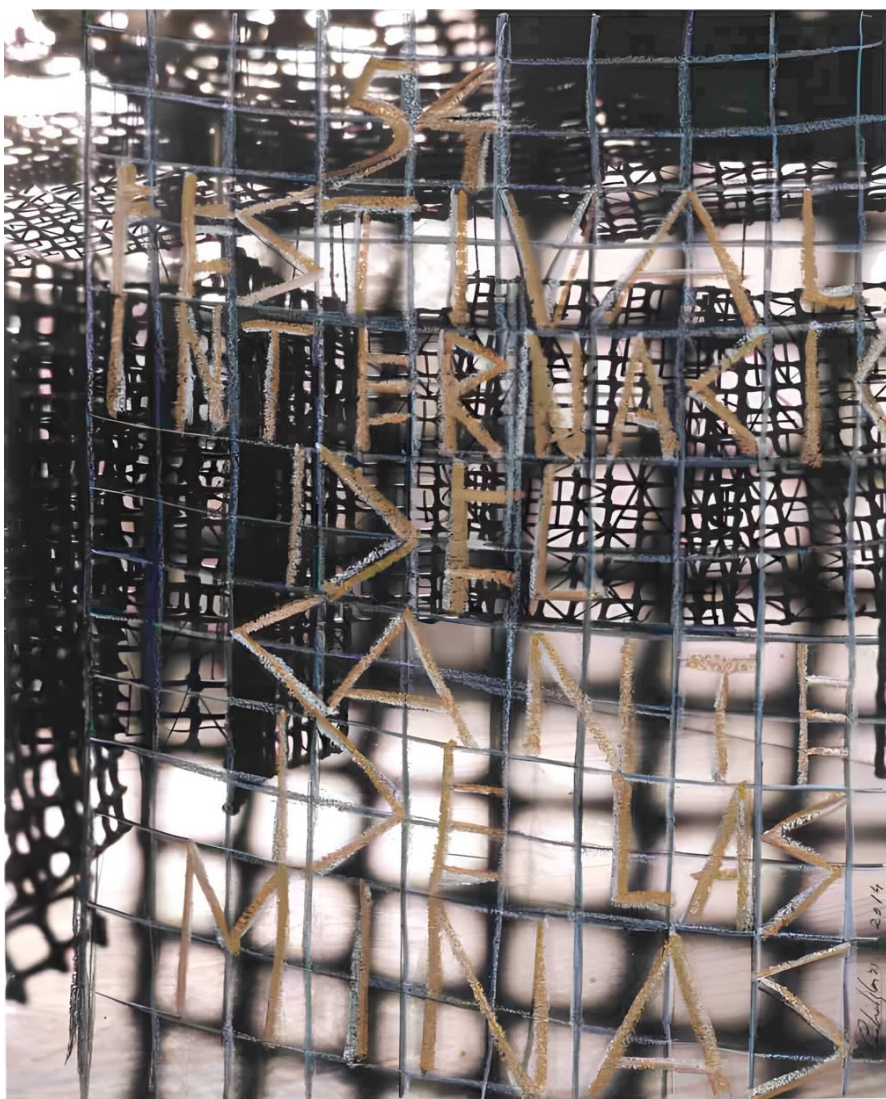
El eje de la composición es una silueta humana construida a partir de manchas de color, recortes cromáticos que configuran una cabeza sin rasgos faciales, pero inequívocamente humana. No hay ojos, ni nariz, ni boca, pero sí una presencia latente, un rostro que se intuye más que se define. La elección de esta forma remite a la idea del rostro como construcción cultural, como archivo de experiencias y símbolos. La cabeza sin rostro puede entenderse como metáfora del cantaor anónimo, del sujeto colectivo que encarna el flamenco como expresión popular y ancestral. Al no individualizarse, la figura se convierte en arquetipo: cualquier cantaor, cualquier minero, cualquier cuerpo vibrante atravesado por la historia del cante.

El rostro se construye a partir fragmentos de papeles de colores que parecen esquirlas, fragmentos de un mosaico roto y recompuesto. Los colores elegidos —ocres, grises, terracotas, negros y azul cobalto— remiten directamente a la tierra, al mineral, al paisaje de La Unión. No se trata de una paleta decorativa, sino simbólica: es la gama del subsuelo, del polvo, del óxido, del carbón. La cabeza se erige, así como una figura mineralizada, como un retrato hecho de cantera y memoria. Sin embargo, el cartel puede leerse también como una reflexión sobre el rostro como espacio simbólico. En una época dominada por la imagen, por el retrato constante, por la sobreexposición, Arroyo elige lo opuesto: un rostro sin rostro. Y al hacerlo, permite que el espectador proyecte ahí su propia memoria del flamenco. La cabeza anónima se convierte en pantalla colectiva, en superficie compartida de reconocimiento. Es un cartel que invita a completar, a imaginar, a participar.

Desde el punto de vista formal, Arroyo retoma aquí su característico lenguaje de formas planas y contornos nítidos. El uso del color se aleja del expresionismo o del gesto pictórico libre: hay contención, hay voluntad constructiva. Cada fragmento parece una pieza de un puzle que, al ensamblarse, da lugar a una figura cargada de sentido. La imagen se construye desde la economía, pero no desde la pobreza. Al contrario: en su simplicidad reside su potencia visual. La elección de no incluir elementos explícitamente flamencos no implica una lejanía respecto al tema, sino una lectura más conceptual. Arroyo entiende el flamenco como identidad. Y esa identidad no se muestra, se evoca.

Tipográficamente, el cartel juega también con la heterogeneidad. El título “Cante de las Minas”, escrito a mano en la parte superior con un trazo terroso, se dispersa como si emergiera directamente de la superficie pictórica. Las letras, de formas irregulares, parecen talladas en arcilla o escritas sobre polvo. El texto “53 Festival Internacional 2013”, también se caligrafía manualmente, remitiendo a cierta voluntad lúdica, desdramatizada, que forma parte del legado artístico de Arroyo. En la parte inferior, aparecen las declaraciones y premios que se van sumando al palmarés del Festival, reconociendo la relevancia del evento y dando prestigio a la comunicación.

La fragmentación que propone Arroyo no es sólo estética, sino profundamente política y cultural. Es un modo de entender la historia no como una línea continua, sino como un collage de vivencias, de dolores, de tradiciones que se solapan. El flamenco, en ese sentido, se presenta aquí no como una esencia pura, sino como una forma híbrida, hecha de cortes y de uniones. Como ese rostro, el cante se arma con lo que la historia ha roto. Por todo ello, el cartel de 2013 no compite en espectacularidad con obras anteriores, pero sí ofrece una mirada lúcida y poética sobre el flamenco y sobre la imagen. Eduardo Arroyo, fiel a su estilo, desplaza el foco del objeto al concepto, de la ilustración a la idea. En esta creación, el flamenco se piensa, y en ese gesto de pensar la imagen, el cartel encuentra su lugar como obra autónoma, como pieza de arte en sí misma, pero también como espejo roto donde todos podemos reconocernos.



**54** FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS

LA UNIÓN • **2014**  
DEL 6 AL 16 DE AGOSTO

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL - MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

LIV EDICIÓN (2014)  
CRISTINA IGLESIAS

Con una propuesta conceptual y poderosa, Cristina Iglesias transforma en 2014 el cartel del LIV Festival Internacional del Cante de las Minas en una auténtica instalación escultórica sobre papel. Fiel a su lenguaje personal, Iglesias propone una imagen que trasciende lo meramente decorativo para convertirse en una estructura simbólica cargada de resonancias espaciales, históricas y materiales. Lejos de recrear sus tópicos visuales, la artista construye una obra que se piensa desde el espacio, desde el volumen, desde el lugar. Y no un lugar cualquiera, sino el lugar del trabajo, del esfuerzo, de la memoria minera.

La imagen central del cartel se puede considerar una continuación de una de sus esculturas metálicas: un complejo entramado de celosías, de retículas tridimensionales que, según sus propias palabras, evocan la dureza de las condiciones de trabajo del minero. El hierro oxidado, los huecos que se repiten, las sombras proyectadas, las líneas cruzadas, componen una suerte de arquitectura cerrada y densa, que alude al encierro, a la presión, a la lucha contra la materia. Las estructuras parecen jaulas, pero también túneles, galerías, laberintos subterráneos. Este espacio metálico, opresivo, pero también fascinante, actúa como una representación abstracta de la mina: no como superficie, sino como estructura, como interioridad.

Sin embargo, desde mi punto de vista, hay en la imagen otra dimensión, también simbólica y evocadora, que dialoga con la historia cultural del propio Festival. La disposición reticular, la luz que se filtra entre los huecos, el ritmo repetitivo de las líneas, evocan de forma sutil pero poderosa las vidrieras del Antiguo Mercado Público de La Unión, sede histórica del certamen. No es una cita directa, pero sí una resonancia visual: esa malla translúcida recuerda también a las estructuras metálicas del techo, la luz tamizada que cae sobre el espacio. En este sentido, el cartel establece un vínculo profundo entre el espacio físico—“La Catedral del Cante”— y el universo escultórico de Iglesias. El Mercado Público y su cubierta modernista se reconfiguran aquí en clave contemporánea: como forma viva, como geometría habitada por la voz.

Otro de los elementos más singulares del cartel es su manera de integrar el texto. El título del Festival —“54 Festival Internacional del Cante de las Minas”— no se sob reimprime sobre la imagen, como es habitual,



sino que aparece escrito con trazos ocres directamente sobre el entramado. Las letras parecen grabadas, esgrafiadas, como si alguien las hubiera trazado con los dedos en el polvo acumulado sobre una rejilla oxidada. Esta solución es profundamente significativa: inscribir el texto sobre la estructura es, en cierto modo, inscribir el cante sobre la historia, dejar huella en la materia. El cartel no se limita a nombrar el Festival: lo integra en su superficie, lo vuelve parte de la obra.

La obra no es plana, sino que tiene cuerpo. El cartel presenta una experiencia del espacio que se puede recorrer con la mirada como si fuera un objeto tridimensional. La obra exige una contemplación activa: hay que adentrarse en sus entramados, seguir las líneas, perderse entre las sombras. Es, en este sentido, un cartel que se comporta como escultura, que convierte al espectador en visitante. Desde el punto de vista compositivo, la imagen domina verticalmente el cartel. Todo es estructura, pero una estructura que vibra, que respira, que se transforma con la luz. Esa tensión entre rigidez y movimiento es una de las claves del arte de Iglesias, y también conecta con el alma del flamenco: una música que nace del compás, del ritmo geométrico, pero que estalla en momentos de emoción inesperada.

En este cartel, la rigidez del metal se ve interrumpida por la escritura, por la luz, por el eco de una voz que no se oye, pero que está. En la franja inferior, el cartel recupera la estructura tipográfica habitual de los últimos años: información institucional, fechas, ubicación, y menciones a los reconocimientos del Festival —en esta ocasión se añade la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes—. Pero esta parte, aunque funcional, no compite con la fuerza visual de la imagen principal. Es más bien un pie de página que asienta la obra, que le da anclaje sin restarle intensidad.

En definitiva, el cartel de 2014 se inscribe en una línea de trabajos que apuestan por la abstracción y la conceptualización. Cristina Iglesias, con su inconfundible poética material, ofrece una visión del Cante de las Minas que no se basa en lo anecdótico, sino en lo estructural. El cartel se convierte así en una imagen que, como el cante se siente. Una celosía que deja pasar la luz, pero no la olvida. Una red donde vibra la memoria.



LV EDICIÓN (2015)  
CRISTÓBAL GABARRÓN

La edición número 55 del Festival Internacional del Cante de las Minas apostó por una estética desbordante de energía visual con la obra del artista murciano Cristóbal Gabarrón, quien firmó un cartel audaz y rupturista. En esta ocasión, el lenguaje del collage se convierte en el medio para materializar una imagen que, si bien deconstruida, remite de forma inmediata a uno de los emblemas más reconocibles de La Unión: el castillete minero. El conjunto de formas, texturas y colores configura una estructura vertical que, en su centro, revela la silueta reconocible del castillete con sus poleas, símbolo de la minería, de la dureza del trabajo, pero también del ascenso, del esfuerzo vertical que el cante jondo metaforiza.

Lejos de una representación literal o documental, Gabarrón opta por una construcción simbólica: el castillete es también un cuerpo, un tótem mecánico, una criatura fragmentada donde las poleas se convierten en ojos o coronas, en signos de movimiento perpetuo. Esta visión ambigua —entre lo industrial y lo humano— conecta con la intensidad del flamenco como arte físico, donde el cuerpo y el metal parecen entrelazarse. En ese juego visual, el cartel se convierte en una alegoría: el cante es extracción, pero no de mineral, sino de emoción; un grito que surge desde lo profundo como lo hace el mineral desde el subsuelo.

El tratamiento matérico es otro de los elementos distintivos. Gabarrón trabaja el collage no como simple superposición, sino como campo de batalla plástica donde texturas rugosas, papeles rasgados y superficies pictóricas conviven con violencia controlada. Hay un impulso gestual que recorre todo el cartel, un ritmo que parece responder a la cadencia del cante o del pico sobre la roca. El uso de papeles fragmentados, trazos abruptos y zonas de color punteadas dota a la imagen de una vibración particular, como si el cartel pulsara desde su interior.

Los colores —verdes ácidos, rosas, rojos, ocre— crean una tensión entre lo orgánico y lo artificial, entre lo cálido y lo eléctrico. Todo el conjunto parece latir. El fondo verde claro sobre el que se eleva la figura acentúa su carácter escultórico: no hay escenario, no hay paisaje, solo ese vacío que enmarca y exalta la figura central. En este contexto, el castillete no solo es ruina industrial: es también columna vertebral de un cuerpo imaginario, eje vertical que articula la historia, la identidad y la resistencia

del territorio. A su alrededor, trazos blancos casi lúdicos sugieren una escena ritual, un marco donde el arte se celebra como acto mágico.

En cuanto al tratamiento tipográfico, Gabarrón insiste en lo gestual: todo el texto principal —el número de la edición, el título del Festival, la localización— está manuscrito en rojo, como si fuera una pintada o un grito escrito al vuelo. Esta decisión refuerza la tensión entre lo institucional y lo expresivo, entre la norma y el arte vivo. Las letras no son neutrales: tiemblan, se desbordan, laten como una prolongación del gesto pictórico. Así, el cartel de 2015 se inscribe en una línea de propuestas que, sin renunciar a la identidad local, abren el Festival a los lenguajes más libres del arte contemporáneo. Frente a la solemnidad de otras ediciones, Gabarrón opta por el riesgo, por la fragmentación, por la apertura interpretativa. En esa figura deformada, cruzada de materiales y colores, se adivinan no solo los ecos de la mina, sino también los del canto y la danza. La verticalidad, la torsión, la energía contenida son los verdaderos protagonistas. En definitiva, este cartel busca interpretar el flamenco desde una visión simbólica donde el castillete minero se convierte en cuerpo, en estructura vibrante, en tótem del esfuerzo colectivo. Gabarrón transforma el emblema industrial en icono plástico, y en ese gesto se intuye la idea de que el arte, como el flamenco, es siempre una forma de sacar luz de la oscuridad, belleza de la herida, canto de la piedra.

A lo largo de su carrera, Gabarrón ha reivindicado la libertad del gesto, la expresividad del color y el compromiso del arte con la emoción y la memoria colectiva. En ese sentido, su cartel continúa invitando a repensar el flamenco desde una óptica contemporánea: más abierta, más radical. Su propuesta visual interpela, no conmemora, empuja hacia adelante. Es, en definitiva, una grieta luminosa por la que el Festival continúa asomándose a nuevas posibilidades estéticas y simbólicas, dejando atrás la superficie conocida para explorar territorios más arriesgados y contemporáneos. Un cartel que no solo mira al pasado con respeto, sino que abre el porvenir con coraje, recordándonos que en el Cante de las Minas, como en el arte de Gabarrón, el verdadero gesto siempre es una conquista del presente.



# LA UNIÓN

**56 FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS  
DEL 3 AL 13 DE AGOSTO DE 2016**

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL ▪ MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

LVI EDICIÓN (2016)  
ERWIN BECHTOLD

En 2016, el Festival Internacional del Cante de las Minas volvió a contar con Erwin Bechtold como autor del cartel oficial, veinticinco años después de su primera participación en 1992. Aquella obra había introducido una mirada abstracta y conceptual que se desmarcaba de los enfoques más figurativos, abriendo nuevas posibilidades visuales para representar el universo flamenco. Su nueva aportación se inscribe en esa misma línea de trabajo plástico, marcada por la depuración formal y la contención expresiva.

El regreso de Bechtold no fue, por tanto, un ejercicio nostálgico, sino una reafirmación de la madurez estética alcanzada por el Festival y una declaración de continuidad en su voluntad de diálogo con las vanguardias plásticas. La obra de 2016, recupera la sobriedad formal y la contundencia conceptual que ya habían marcado su intervención de 1992, pero lo hace desde una nueva perspectiva simbólica. La estética del Festival ha evolucionado, sin embargo, la elección del artista alemán afincado en Ibiza no responde al gesto de una simple conmemoración, sino al deseo de renovar el compromiso con un lenguaje visual que encuentra en la abstracción una vía de profundidad expresiva.

En esta ocasión, la imagen central del cartel alude de forma directa, aunque no explícita, a uno de los elementos más significativos del imaginario minero y del festival: la lámpara. Una lámpara minera que no se representa como objeto figurativo, sino que se convierte en estructura plástica. El fondo gris que domina el cartel funciona como espacio envolvente, como gruta o galería, mientras que el volumen negro de la parte inferior remite a la base de la lámpara o incluso al pedestal donde esta se eleva como emblema. En el centro de ese dispositivo compositivo, una forma amarilla de contorno irregular brilla como una llama viva, una chispa que se abre paso entre las sombras.

La lectura simbólica resulta inmediata: la luz entra en la mina. La llama se convierte en metáfora del cante. Es la voz que irrumpe, que ilumina, que se adentra en la oscuridad de la tierra para abrir un surco de sentido. Pero no se trata de una luz grandilocuente ni decorativa. Es una llama contenida, casi secreta, cuya fuerza radica en su capacidad de insinuación. La geometría que la rodea —ese bloque gris que lo cubre todo— podría entenderse como la propia mina: opaca, cerrada, telúrica. Y, sin

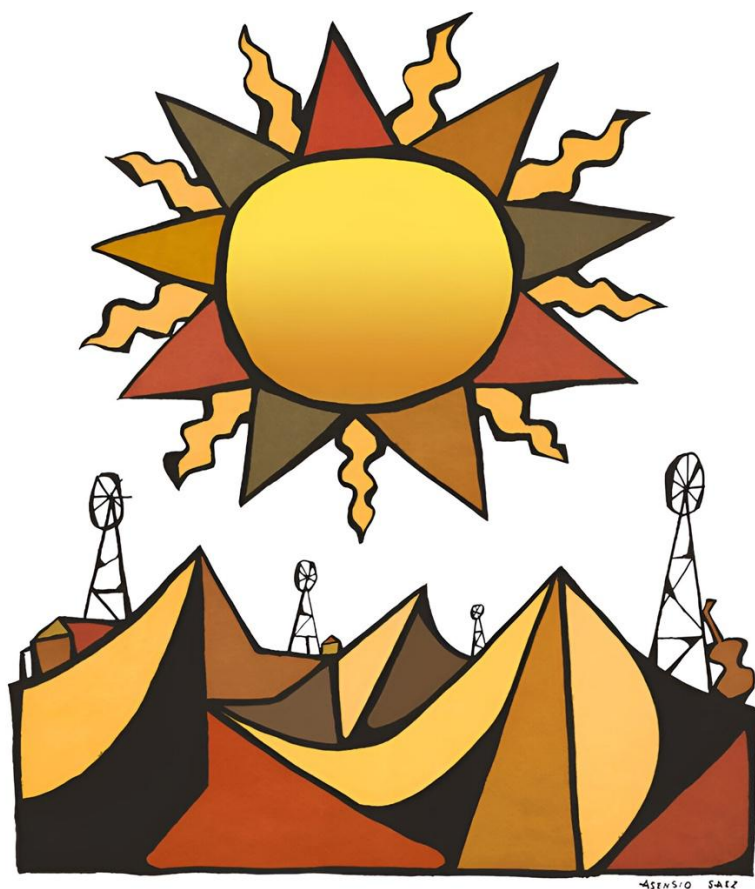
embargo, ahí dentro arde algo. En ese contraste entre la materia densa y la energía interior se cifra buena parte del mensaje del cartel.

Formalmente, la obra vuelve a desplegar la gramática visual que ha definido la trayectoria de Bechtold: planos amplios, masas cromáticas que no buscan la representación sino la evocación, una radical economía de medios que confía en el poder del color, la textura y el espacio. No hay detalles que distraigan, no hay narración: todo está al servicio de una imagen que exige contemplación. Como el flamenco más depurado, el cartel no se ofrece a la mirada de inmediato, sino que pide tiempo, escucha, atención. El espacio blanco que rodea la llama funciona casi como una aparición. Es el respiro que interrumpe la densidad del gris y del negro. Allí ocurre algo: un destello, una epifanía, una vibración. Si el cartel de 1992 inauguró la abstracción como lenguaje posible para el Festival, el de 2016 la consagra como vía legítima de profundidad simbólica. Bechtold condensa el flamenco en una tensión entre luz y sombra, entre peso y elevación. El cartel construye un espacio de interioridad, una atmósfera donde el silencio pesa tanto como la música.

Desde el punto de vista tipográfico, el diseño respeta los códigos institucionales de las últimas ediciones, situando la información en la parte inferior, fuera del campo pictórico. Esta decisión refuerza la autonomía plástica de la imagen: lo que hay arriba no es un cartel informativo, sino una obra. No se fuerza la integración de texto e imagen; se permite que el lenguaje visual respire con independencia. La lámpara arde sola. Es un faro en mitad del gris.

Bechtold vuelve a levantar un monumento visual al flamenco. Su propuesta de 2016 no es una reiteración de la de 1992, sino su desarrollo más sobrio, más esencial, más desnudo. Una síntesis cargada de memoria y de futuro. La elección de la lámpara minera como figura central no es casual: en ella se condensan la historia del territorio, la metáfora del arte y el símbolo del esfuerzo, además de ser el máximo trofeo del Festival. La lámpara alumbraba sin estridencias. Arde sin quemar. Es, al mismo tiempo, herramienta de trabajo y símbolo de esperanza. La mina —esa gran boca oscura— vuelve a ser protagonista. Pero ahora no se ve desde fuera: la miramos desde dentro. Y allí, suspendida en su centro, una llama sigue encendida.

# LVII FESTIVAL INTERNACIONAL



## LA UNIÓN • MURCIA CANTE DE LAS MINAS DEL 2 AL 12 DE AGOSTO DE 2017

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL \*\* MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

LVII EDICIÓN (2017)  
ASENSIO SÁEZ / ESTEBAN BERNAL



El cartel del LVII Festival Internacional del Cante de las Minas, correspondiente al año 2017, constituye un gesto de memoria visual y afectiva: un homenaje explícito a Asensio Sáez, figura fundacional en la identidad cultural de La Unión. Coincidiendo con el décimo aniversario de su fallecimiento y con el cincuenta aniversario del cartel que él mismo diseñó en 1968, la organización del Festival recupera aquella obra histórica y la reinterpreta, convirtiéndola en un acto de relectura cargado de resonancias. En esta doble efeméride, la Fundación Cante de las Minas opta por volver al trazo del artista, escritor, poeta, maestro e intelectual unionense, cuya influencia trasciende lo estético para situarse en el corazón mismo del proyecto cultural del municipio.

Lo que se presenta en 2017 no es una réplica literal del cartel de 1968, sino una edición intervenida con extrema delicadeza por el también artista Esteban Bernal. Su aportación —un suave degradado en la esfera del sol— apenas se percibe como alteración, pero introduce un matiz significativo: el sol ya no es un disco plano, sino una esfera que transita hacia el atardecer, que sugiere profundidad, luz cambiante, ciclo. Así, el pasado y el presente se entrelazan en una imagen que mantiene toda la potencia gráfica del original, pero que se abre también al gesto contemporáneo.

La composición del cartel es sencilla y potente. En el centro se alza un gran sol geométrico, rodeado de formas triangulares que lo componen como una especie de corona solar. Los rayos del sol —alternando líneas rectas y onduladas— sugieren tanto la energía ardiente del verano unionense como una estilización simbólica del arte flamenco en su estado más puro: vibrante, expansivo, innegociablemente luminoso. Debajo de esta figura central se despliega un paisaje sintético, construido con tintas planas, que representa el perfil de la Sierra Minera de La Unión. Castilletes, montañas, lomas y la silueta reconocible de una guitarra surgen en la línea del horizonte, organizando una geografía emocional y simbólica.

Los colores elegidos —ocres, tierras, naranjas, amarillos quemados y negros— conforman una paleta cálida, directamente vinculada con la estética de lo minero. No hay azul, no hay verde, no hay colores frescos: todo el cartel respira mineral y fuego. Estos tonos hablan de una tierra

agotada pero fértil en memoria; una tierra que, como el flamenco, ha sido trabajada hasta la extenuación y que, sin embargo, continúa produciendo belleza. La decisión de mantener las tintas planas (salvo por el degradado puntual del sol) refuerza el carácter gráfico y sintético de la imagen, dotándola de una fuerza icónica casi atemporal.

Desde el punto de vista compositivo, el cartel responde a una lógica de lectura vertical. La mirada asciende desde la base del paisaje hasta el sol, en un movimiento que evoca la estructura de muchas coplas flamencas: desde el dolor terrenal hasta la catarsis lumínica. La guitarra que aparece en el margen derecho, casi como un guiño, refuerza esa conexión con lo jondo, sin necesidad de convertirse en protagonista. Es un elemento más del paisaje, una piedra sonora entre las demás. En esta elección se nota la sabiduría de Sáez: no hay necesidad de subrayar lo flamenco cuando todo lo que aparece en la imagen vibra con espíritu.

La tipografía, también se respeta en esta versión de 2017. Con un estilo robusto y claro, los textos se disponen con orden y jerarquía, evitando cualquier competencia visual con la ilustración. La parte superior del cartel, con la inscripción “LVII Festival Internacional”, se mantiene en negro y en caja alta, con una sobriedad que equilibra el estallido cromático de la imagen central. En la parte inferior, el nombre de “La Unión” y “Murcia” aparecen en un rojo oscuro, subrayando el vínculo con el territorio. Aquí, texto e imagen no se interfieren: se acompañan, como si cada elemento supiera cuál es su lugar.

Más allá de su eficacia visual, el cartel de 2017 destaca por su capacidad de condensar una memoria estética y afectiva. Es una imagen que remite a una etapa inaugural del Festival, cuando todavía se estaba formando su identidad visual, y que al mismo tiempo adquiere, con la intervención mínima de Bernal, una nueva luz. La decisión de homenajear a Asensio Sáez no es simplemente institucional: es, sobre todo, una afirmación de continuidad. La obra de Sáez no solo pertenece al pasado del Festival, sino a su presente. En esa recuperación hay un reconocimiento profundo: el Festival no se entiende sin su legado artístico y poético. La Unión, convertida aquí en paisaje simbólico, vuelve a ponerse bajo el sol de Asensio Sáez. Y en esa luz, todavía vibrante, arde una forma de verdad.



# LA UNION

LVIII FESTIVAL INTERNACIONAL  
DEL CANTE DE LAS MINAS

1-11 AGOSTO 2018

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL • MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

ORGANIZA



EXCOCCION



LVIII EDICIÓN (2018)  
HERNÁNDEZ COP

El cartel del LVIII Festival Internacional del Cante de las Minas, realizado por Francisco Hernández Cop, se inscribe dentro de una lógica de homenaje y de retorno a las raíces visuales del certamen. Tres décadas después de haber firmado en 1988 una de las obras que ilustró la imagen del Festival —la de la silla, el porrón, la guitarra y el carburo—, el artista es nuevamente convocado para actualizar aquel vínculo estético y afectivo con La Unión. En esta ocasión, Hernández Cop reinterpreta la identidad minera del municipio a través exclusivamente de un motivo simbólico: el carburo. Este objeto, inseparable del imaginario del trabajo en la mina, adquiere aquí un protagonismo absoluto, desdoblado en seis variaciones formales que conforman una retícula visual.

Frente a la organización tripartita del cartel de 1988, el de 2018 apuesta por una repetición más ordenada, casi serial, aunque no exenta de dinamismo. Los carburos representados no son exactamente iguales: cada uno varía en su posición, en la orientación del asa o en el juego de sombras. Esa leve alteración entre elementos semejantes introduce una vibración en la composición, como si el objeto inerte adquiriera vida propia. No hay una sola lámpara: hay seis presencias metálicas que evocan la multiplicidad del minero, su anonimato, su esfuerzo colectivo. Como si en cada carburo habitara un rostro no mostrado, una historia no contada, una voz no oída. En esta repetición estática se cifra una poética de la resistencia: el carburo no ilumina, pero sigue estando ahí, como testimonio de una memoria encendida.

El fondo multicolor sobre el que se inscriben estas figuras introduce una dimensión atmosférica que enriquece la lectura simbólica. En esta ocasión, el color no está sobre la imagen, como ocurría en 1988, sino que está tras ella. Lejos de ser un simple decorado, este campo pictórico se convierte en una cartografía cromática del territorio unionense. Los colores aluden directamente a los elementos geográficos y sentimentales de La Unión: el amarillo de las arenas de Portmán, el azul del Mediterráneo, el ocre de la Sierra Minera, el violeta de los cielos crepusculares. Es decir, el cartel no solo representa un objeto —el carburo—, sino también un paisaje. Esta fusión entre símbolo y entorno, entre objeto y emoción, le otorga a la obra una densidad lírica notable. Como en una pintura de raigambre romántica, el color se convierte en atmósfera, en aliento, en espacio afectivo.

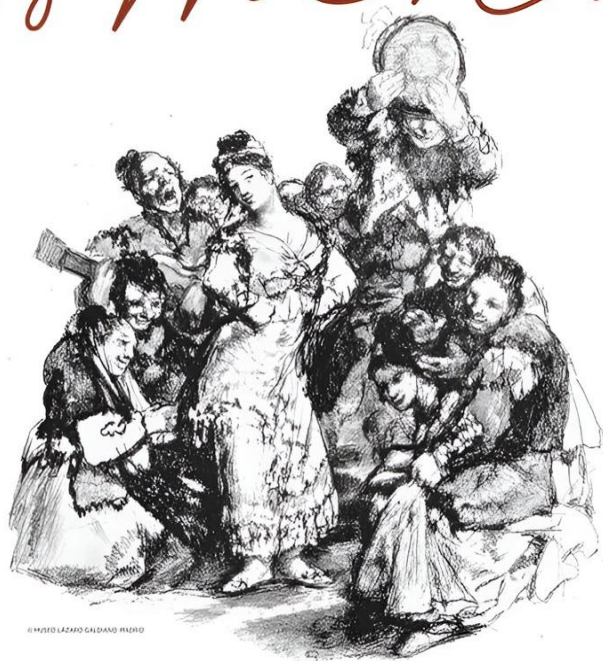
Superpuesto a esta sinfonía cromática, aparecen escritos unos versos de un cante por cartageneras de Enrique Hernández Luike: “Vi un minero en la cantina. Con mucho conocimiento. Él que trabaja en la mina. Conoce el mundo por dentro. Y lo demás lo adivina”. Estos versos, semi-transparentes y fundidos con el fondo, actúan como voz en off del cartel. No irrumpen ni destacan con estridencia, sino que se dejan intuir, como susurros de un tercio que aún resuena. La cartagenera, por su origen musical y su contenido, conecta directamente con la identidad del Festival: une el cante con la mina, la sabiduría del trabajo con la intuición poética. La figura del minero no se presenta aquí como héroe épico, sino como sabio silencioso, como alguien que conoce el mundo no por haberlo visto, sino por haberlo vivido desde sus entrañas.

La técnica pictórica de Hernández Cop mantiene la claridad compositiva y la limpieza formal que caracterizan su estilo. Los contornos de los carburos están bien definidos, pero no excesivamente marcados, permitiendo que la materia pictórica fluya entre figura y fondo. La luz que recorre las superficies metálicas no es naturalista, sino simbólica: más que iluminar, vibra. En este sentido, el cartel se sitúa en un equilibrio muy medido entre figuración y sugerencia, entre objetividad y evocación. Cada lámpara parece así contener no solo luz, sino memoria condensada en pigmento.

En su conjunto, el cartel de 2018 es también una afirmación del papel de la memoria visual en la construcción identitaria de un Festival. La decisión de invitar de nuevo a Hernández Cop, treinta años después, no responde solo a un gesto nostálgico, sino a una voluntad de continuidad simbólica. En un contexto donde los lenguajes plásticos del Festival han experimentado una notable diversificación —desde la abstracción hasta el arte conceptual, desde la fotografía hasta el pop más vibrante— este cartel representa un retorno a lo esencial: a la imagen como signo, como metáfora, como lugar de encuentro entre pasado y presente. Y eso es exactamente lo que transmite esta obra: un regreso a la luz interior que solo puede encenderse con un carburo y un cante.

LIX FESTIVAL INTERNACIONAL

# Canste de las Minas



© MUSEO LAZARO GALLAND MADRID

*La Unión España*

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL · MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

DEL 31 DE JULIO AL 10 DE AGOSTO DE 2019

LIX EDICIÓN (2019)  
FRANCISCO DE GOYA

El cartel del LIX Festival Internacional del Cante de las Minas de 2019 constituye un cruce revelador entre tradición y reinterpretación contemporánea. En esta ocasión, como ocurrió durante los primeros años de la década del 2000, la imagen central no es creada *ex profeso* por un artista invitado, sino que se recurre a una obra de uno de los grandes maestros del arte español: Francisco de Goya. La estampa seleccionada, “El vito”, pertenece a la serie de dibujos del Museo Lázaro Galdiano y representa una escena de baile andaluz cargada de fuerza expresiva y de una vitalidad que trasciende los siglos. La elección de Goya no es arbitraria: no solo se recupera una escena costumbrista vinculada al folclore, sino que se invoca a un artista que, como el flamenco, supo conjugar el gozo con la sombra, la celebración con la tensión.

La composición de la imagen es notable por su dinamismo y densidad. Goya sitúa a la bailaora en el centro de un corro humano que la rodea y la jalea, formando una espiral de cuerpos, gestos y rostros que parecen vibrar al ritmo del compás. La escena está dominada por un trazo expresivo, a medio camino entre la ilustración y la pintura, que captura no solo el movimiento físico, sino también la intensidad emocional del momento. Es un baile, sí, pero también un rito. La bailaora no está sola: el grupo la sostiene, la impulsa, la contempla como si en ella se concentrara una energía colectiva. Esta estructura circular remite, de algún modo, al espacio escénico del propio Festival, donde el público rodea al cantaor, al guitarrista, al bailaor, generando una atmósfera de comunión estética.

La decisión de integrar esta obra histórica dentro del lenguaje visual del Festival introduce una capa de lectura especialmente interesante: el flamenco como herencia, como patrimonio que se reinterpreta y recontextualiza sin perder su esencia. Goya encuentra aquí un nuevo escenario. Su “Vito” no es una estampa congelada en el tiempo, sino una imagen revivida en el contexto del Cante de las Minas. El gesto no es nostálgico, sino dinámico: se trata de tender puentes entre los siglos, entre los lenguajes del grabado y del diseño contemporáneo, entre el arte ilustrado y el arte jondo.

El cartel articula esta imagen *goyesca* con una intervención tipográfica que acentúa la tensión entre lo clásico y lo actual. El título “Cante de

las Minas” aparece escrito en una tipografía manuscrita de gran formato, “a sangre”, es decir, desbordando los márgenes del espacio gráfico, como si la escritura misma participara del baile. Este gesto gráfico introduce una vibración contemporánea en el conjunto: el trazo de la letra no es neutro, sino pasional, casi gestual, como el rasgueo de una guitarra o el movimiento de una bata de cola. El color elegido —un rojo terroso— no es solo decorativo: remite a los óxidos propios de la Sierra Minera, conectando así el cartel con la geografía sentimental de La Unión.

La combinación de estas dos capas —la imagen de Goya y la tipografía intervenida— da lugar a una propuesta visual híbrida que evita tanto la iconografía convencional como el formalismo abstracto. En su lugar, propone una lectura cultural del flamenco como fenómeno histórico y social. La escena de “El vito” representa, al fin y al cabo, un momento de exaltación popular, de fiesta compartida, de catarsis colectiva. Y eso es, en buena medida, lo que el Festival del Cante de las Minas encarna: una celebración ritual donde la música no es solo arte, sino también identidad, resistencia, memoria.

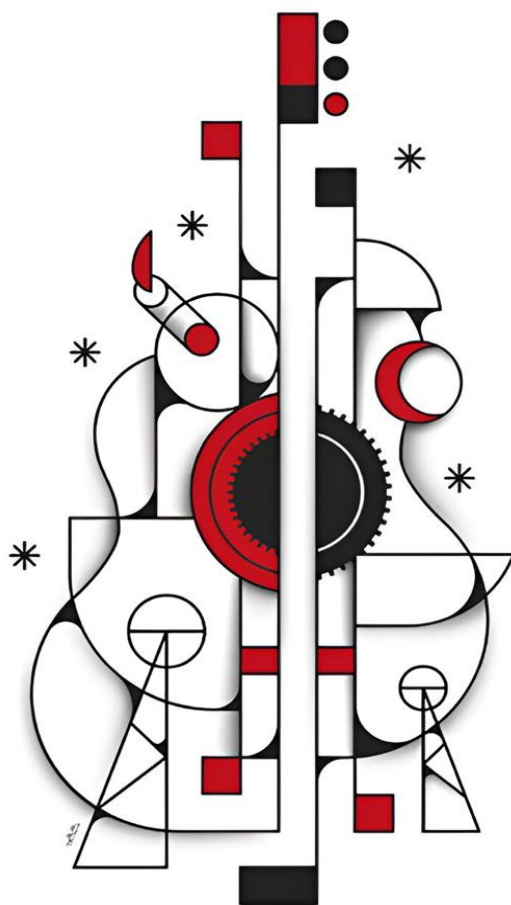
Formalmente, el cartel apuesta por una composición limpia, con fondo blanco, que permite destacar los elementos visuales sin saturación. La imagen ocupa el centro, mientras que la información textual se dispone con sobriedad en la parte superior e inferior del cartel. La convivencia entre una tipografía moderna y otra manuscrita refuerza el diálogo temporal que atraviesa todo el diseño. En la parte inferior, el nombre de La Unión y las fechas del Festival aparecen con claridad, pero sin imponerse sobre la imagen, manteniendo un equilibrio armónico entre funcionalidad y poesía visual.

En definitiva, el cartel de 2019 se construye como una metáfora visual del propio flamenco: una tradición viva, en movimiento, capaz de dialogar con el pasado sin perder su fuerza presente. Goya, el cronista del alma española, presta su mirada a un Festival que ha hecho del arte y la emoción su razón de ser. Y en ese cruce entre el grabado ilustrado y el cante jondo, entre el papel antiguo y la pantalla contemporánea, el cartel se convierte en un espacio de resonancia, donde el baile continúa, la voz vibra y la historia se canta de nuevo.



59 FESTIVAL INTERNACIONAL V2.0 / EDICIÓN ONLINE

# CANTE DE LAS MINAS



## LA UNIÓN 2020

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL / MEDALLA DE ORO AL MEJOR EN LAS AMÉRICAS  
DEL 29 DE JULIO AL 8 DE AGOSTO [WWW.FESTIVALCANTEDELASMINAS.ORG](http://WWW.FESTIVALCANTEDELASMINAS.ORG)

LIX EDICIÓN (2020)  
PEDRO JAVIER BERNAL

El cartel del año 2020 del Festival Internacional del Cante de las Minas —denominada “59 V2.0” debido a su naturaleza digital y no presencial por causa de la pandemia del COVID-19— es un ejemplo de cómo el diseño gráfico contemporáneo puede sintetizar tradición, identidad y contexto histórico a través de una imagen conceptualmente rica y visualmente depurada. Pedro Javier Bernal firma una obra digital que, sin renunciar al impacto estético, plantea una lectura simbólica y compleja del certamen.

La pieza, realizada íntegramente con técnicas digitales, se articula en torno a una figura central: una guitarra construida con geometrías puras, líneas rectas y curvas que, en su superposición, generan planos de profundidad. Lejos de la representación orgánica o expresionista del instrumento, Bernal opta por un lenguaje cubista y constructivista que permite incluir en el cuerpo de la guitarra elementos propios de la iconografía minera: ruedas dentadas que aluden a las casas de máquinas, carburos estilizados, castilletes esquemáticos e incluso referencias cartográficas al mapa de concesiones mineras de Carlos Lanzarote de 1907, mediante la utilización de planos superpuestos. De este modo, el instrumento —símbolo esencial del flamenco— se convierte en una suerte de archivo visual, un palimpsesto de referencias al territorio, a la historia y al esfuerzo colectivo que habita el subsuelo de La Unión.

La guitarra, además, se presenta cortada verticalmente por una línea que recorre toda la composición de arriba abajo, aludiendo al Cabezo Rajao: una grieta simbólica que puede leerse como metáfora del trabajo minero, pero también como herida, como fractura, como recuerdo de la imposibilidad de celebrar el Festival de manera física. Esa hendidura central divide, pero no separa: articula los dos planos del cartel, y refuerza la idea de que, incluso en la distancia o la ausencia, el Festival sigue latiendo. Las formas que se expanden desde la grieta son a la vez técnicas y poéticas: engranajes, lunas, estrellas, cuerdas visuales y proyecciones de líneas que evocan tanto la ingeniería minera como el carácter ritual y nocturno del flamenco.

En esa “madrugá flamenca” sugerida por la presencia de astros, el cartel sitúa la acción en un tiempo suspendido, íntimo, esencial. El cromatismo general de la obra responde a una economía de medios que no renuncia al simbolismo. El fondo blanco permite que el trazo negro de

las formas y las líneas estructurales adquiriera peso gráfico, mientras que los acentos en rojo —distribuidos con precisión quirúrgica en puntos clave de la composición— funcionan como latidos, como marcas de vida, sufrimiento o pasión. El rojo, en este contexto, representa tanto la sangre y la lucha del minero como el ímpetu vital del cante.

La tipografía, elegante y moderna, se sitúa en la parte inferior con un tratamiento sobrio, destacando el nombre de “La Unión” con una variante tipográfica que alude al propio diseño geométrico de la imagen central. La fecha, marcada en rojo, subraya el carácter extraordinario de esta edición online. El cartel, así, cumple con la doble función de representar y de comunicar, de conmemorar una edición excepcional marcada por la pandemia, pero también de reivindicar la vigencia del arte gráfico como forma de construcción simbólica.

El cartel encuentra parte de su potencia visual en la inspiración formal que toma de la Bauhaus, tanto por su rigor compositivo como por la economía de elementos. La construcción de la guitarra a partir de geometrías puras, la reducción cromática al blanco, negro y rojo, y la disposición equilibrada de los volúmenes responden a los principios fundacionales de la escuela alemana: forma y función, estructura y significado. A esta raíz moderna se suma una referencia local y afectiva: la obra de Asensio Sáez, cuyo legado se hace presente en el tratamiento de las ligaduras entre líneas, resueltas mediante pequeños planos curvos sólidos que no solo articulan las transiciones formales, sino que aportan una sensación de profundidad escultórica.

En definitiva, el cartel de Pedro Javier Bernal es una obra contenida y poderosa, que consigue conjugar la herencia plástica del Festival con un lenguaje visual acorde a los nuevos tiempos. En una edición donde no hubo escenario físico ni aplauso en directo, la imagen deviene escenario simbólico: la guitarra es también el pozo, el mapa, el tótem. Y desde esa grieta digital que divide y conecta a la vez, se cuele, intacto, el eco hondo del cante. Esta propuesta visual no solo responde con solvencia a las exigencias del diseño contemporáneo, sino que también se alinea con una tradición gráfica que entiende el cartel no como simple instrumento de comunicación, sino como dispositivo de memoria y reflexión.



LX FESTIVAL  
INTERNACIONAL

# CANTE DE LAS MINAS

LA UNIÓN DEL 29 DE JULIO AL 7 DE AGOSTO DE 2021

DECLARADO DE INTERÉS TURÍSTICO INTERNACIONAL [WWW.FESTIVALCANTEDELASMINAS.ORG](http://WWW.FESTIVALCANTEDELASMINAS.ORG) MEDALLA DE ORO AL MÉRITO EN LAS BELLAS ARTES

FUNDACIÓN  
CANTE DE  
LAS MINAS

España  
Global

AYUNTAMIENTO DE  
LA UNIÓN

Asamblea Regional  
de Murcia

Región de Murcia

ica

inaem

LX EDICIÓN (2021)  
PEDRO DIEGO PÉREZ CASANOVA

El cartel de la LX edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, realizado por el artista Pedro Diego Pérez Casanova en 2021, marca un poderoso retorno a la figuración emocional después de una década caracterizada por la experimentación formal y la exploración conceptual. Frente a las propuestas anteriores, en las que el símbolo, la metáfora o la abstracción vertebraban el discurso visual, Casanova opta por una imagen de alto impacto expresivo: una bailaora en plena ejecución, convertida en una explosión pictórica de color y movimiento. El cuerpo de la figura —rojos, negros, ocres, con vestigios de blanco— no está descrito, sino sugerido, construido a través de manchas, texturas y veladuras que remiten al gesto pictórico más que a la anatomía.

La imagen no representa a una mujer que baila: encarna el propio acto de bailar. El cuerpo parece estar a punto de desintegrarse en la pintura, como si la pasión del movimiento lo hiciera arder desde dentro. Ese tratamiento evanescente, casi fantasmagórico, convierte a la bailaora en figura de fuego, de tierra, de mina y de arte. El rojo, color central de la composición, no es solo símbolo de flamenco, sino también de la sangre, del dolor y de la pasión. La forma en que la figura se diluye en el fondo negro evoca tanto la oscuridad de la mina como la profundidad emocional del cante jondo, donde la luz —como la figura— emerge desde dentro.

La obra se incendia desde el gesto, desde la emoción, desde el trazo. El cuerpo de la bailaora es devorado por llamaradas de pigmento, parece atravesado por una combustión interna que lo descompone y lo eleva. En esta construcción visual de la bailaora como llama viva, como aparición ígnea en la oscuridad, resuenan ecos de la pintura de Gerhard Richter, por la oscilación entre lo figurativo y lo abstracto. Casanova ofrece alma desde una mirada contemporánea, filtrada por la sensibilidad, pero fiel a lo analógico del pincel.

A nivel compositivo, el cartel se construye desde una diagonal ascendente, lo que transmite una fuerza dinámica, una elevación simbólica del arte flamenco. La bailaora, aunque sin rostro definido, adquiere una presencia totémica: parece taconear o girar, como atrapada en un momento suspendido entre trance y catarsis. El fondo negro absoluto no es solo vacío, sino espacio escénico, noche minera, telón emocional. En

ese contexto, el cuerpo ardiente de la bailaora se convierte en el único punto de luz, en el eje en torno al cual todo vibra.

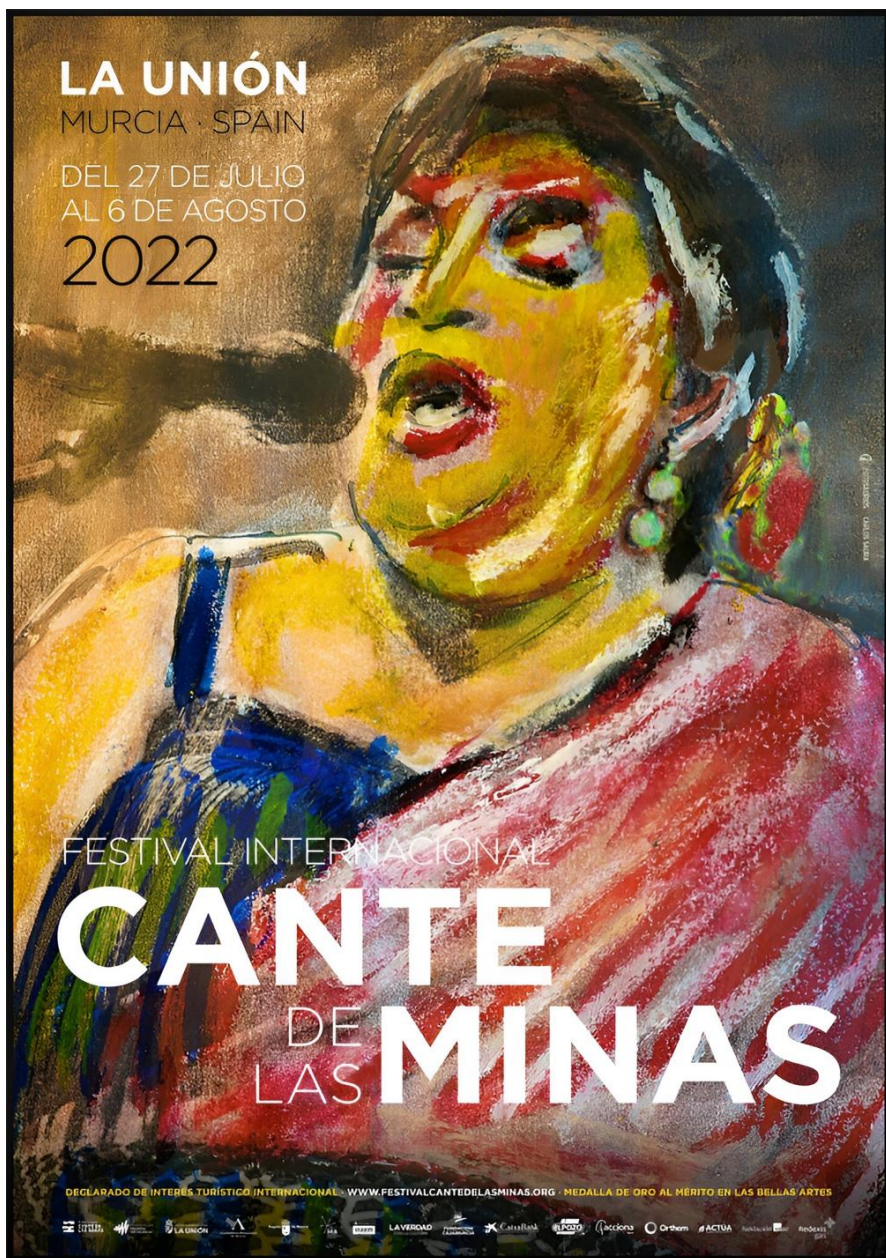
La decisión de trabajar con una estética pictórica tan marcada —donde lo matérico, lo gestual y lo sensorial dominan sobre lo racional— conecta con una tradición expresionista que ha estado presente en otras ediciones, pero que aquí alcanza un grado extremo de intensidad. La imagen, más que ilustrar el Festival, lo dramatiza: es una escena que podría estar arrancada de una actuación en la Catedral del Cante, pero tamizada por la memoria, por la emoción, por el temblor del pincel.

Tipográficamente, el cartel apuesta por una solución sobria y elegante, en tonos crema que remiten a lo solemne, lo conmemorativo, y que equilibran la potencia de la imagen. La composición está organizada con claridad, con una jerarquía visual que permite identificar con rapidez la edición y la localización, sin restar protagonismo a la obra central. La elección del color, además, refuerza el carácter celebratorio del cartel: no solo se trata del regreso a la presencialidad tras un año de pandemia, sino también del hito que supone alcanzar las sesenta ediciones de historia.

El cartel de Pedro Diego Pérez Casanova es, en definitiva, una imagen de umbral: una puerta entre el pasado y el futuro del Festival. Recupera el cuerpo, la emoción, la escena, pero lo hace desde un lenguaje plástico contemporáneo, sin renunciar a la pintura como espacio de vibración. Como una llamada suspendida en la oscuridad, la bailaora se convierte en símbolo de resistencia, de arte encendido, de luz que danza en medio de la sombra. Este retorno a la imagen figurativa —aunque atravesada por la disolución matérica— supone también una reivindicación del cuerpo como centro simbólico del flamenco.

Después de años en los que la identidad del Festival se ha abordado desde claves abstractas, conceptuales o incluso tecnológicas, el cartel de 2021 revaloriza la presencia física del arte jondo. El cuerpo, en su fragilidad y en su potencia, en su disolución y en su energía, vuelve a ser protagonista. Y lo hace no desde la representación estática, sino desde la vibración del gesto, del trazo, de la llama.





LXI EDICIÓN (2022)  
CARLOS SAURA

El cartel de la LXI edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, correspondiente al año 2022, supone un tributo doblemente significativo: por un lado, a una de las grandes voces del flamenco contemporáneo, Encarnación Fernández, icono indiscutible del Festival y única mujer con dos Lámparas Mineras; y por otro, al universo plástico y emocional del artista multidisciplinar Carlos Saura, quien firma la obra. La elección de Fernández, cantaora unionense, no solo apela a la memoria del certamen, sino que encarna la esencia del cante: esa voz arraigada en la tierra, modulada por la experiencia, dolida y luminosa a un tiempo. Lejos de la mitificación genérica, el cartel apuesta por una figura real, concreta, viva. Pero no se trata de una mera reproducción fotográfica: lo que Saura ofrece es un retrato transformado, intervenido, una imagen que vibra entre el realismo y la exaltación cromática.

El procedimiento artístico empleado por Saura pertenece a su serie denominada “Fotosaurios”, un proyecto personal en el que el cineasta y fotógrafo interviene sus propias fotografías impresas con técnicas pictóricas —acuarela, témpera, ceras, lápices de color— hasta convertirlas en piezas híbridas, a medio camino entre la imagen capturada y la imagen soñada. En este caso, el rostro de Encarnación emerge desde la materia con una fuerza expresiva arrolladora. Las líneas del retrato no están cerradas ni definidas: se difuminan, se deslizan, se empaстан con el fondo como si la emoción del cante hubiera estallado sobre la superficie. El resultado es una figura que no está contenida por los límites de la forma, sino que se expande, que canta hacia fuera desde dentro del color. La paleta elegida —dominada por amarillos vibrantes, rojos ardientes, verdes eléctricos y un fondo de tierras ocre— no persigue la armonía, sino la intensidad.

El trazo de Saura, visceral y libre, descompone el rostro para recomponerlo emocionalmente: el gesto abierto de la boca, los ojos cerrados, la postura corporal de la cantaora son traducidos a manchas y tensiones cromáticas, que expresan más que describen. Hay algo de expresionismo lírico en la obra, una herencia directa de artistas como Oskar Kokoschka, donde la figura humana no es retratada, sino evocada desde la materia misma. La obra de Saura se inscribe en una tradición de artistas que han explorado el cruce entre imagen y emoción, entre retrato



y símbolo. En su forma de intervenir la fotografía con trazos pictóricos se vincula el legado de artistas como Antonio Saura —hermano del cineasta—, pero también la descomposición lírica del color de Matisse. Esta genealogía implícita convierte el cartel en algo más que una representación: es una relectura contemporánea del retrato flamenco como acto de revelación. Saura no busca documentar a Encarnación Fernández, sino devolverla al instante primitivo del cante donde todo se desborda. En esa materia encendida que vibra sobre el rostro, se cifra también la identidad del Festival: una memoria que no se conserva, sino que se reinventa cada vez.

A nivel simbólico, la decisión de retratar a Encarnación Fernández con esa fuerza pictórica no es solo un gesto de admiración: es una declaración de principios. En un Festival donde la imagen ha explorado caminos conceptuales, abstractos y poéticos, este cartel devuelve el protagonismo al cante mismo, al cuerpo que lo encarna, al rostro que lo pronuncia. La figura de Fernández aparece como un tótem de verdad jonda, como una sacerdotisa del sonido telúrico, como una mujer que ha cantado desde lo más profundo de la mina emocional.

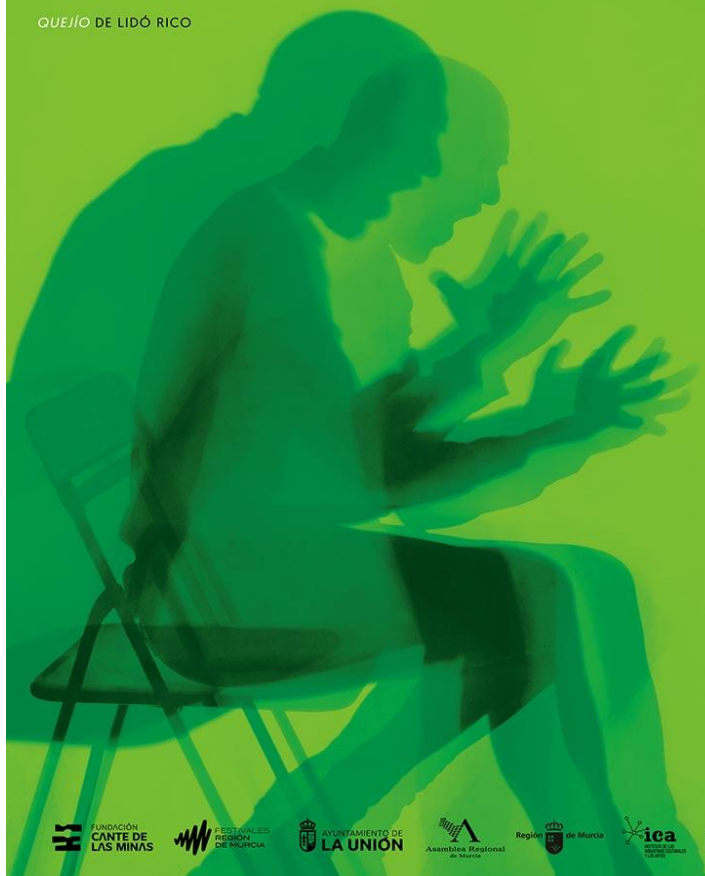
Tipográficamente, el cartel se organiza de forma clara y contemporánea, con un equilibrio perfecto entre modernidad y respeto institucional. Los textos aparecen en blanco, sobreimpresos en el cuerpo mismo de la obra, sin interferir, pero sí en diálogo con ella. El nombre del Festival y la localización se sitúan en la parte inferior, mientras que la fecha —“2022”— se destaca en la zona superior izquierda, con un juego tipográfico que combina cuerpo de texto fino y trazo grueso. Esta disposición otorga a la imagen central todo el protagonismo, como corresponde en una obra donde la voz de Encarnación parece aún sonar.

En definitiva, el cartel de Carlos Saura para el Festival del Cante de las Minas 2022 no solo homenajea a una figura clave del flamenco, sino que también demuestra que la pintura sigue siendo un medio vivo para capturar lo inasible: la emoción del cante, la energía del instante, la memoria de una tierra y, por supuesto, la atención del espectador. Es una obra que no mira el flamenco desde fuera, sino que lo siente desde dentro, como un grito de color que se expande más allá del papel para cautivar miradas.

# LA UNIÓN FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CANTE DE LAS MINAS 2023

/ 3 · 12 / AGOSTO /

QUEJIO DE LIDÓ RICO



FUNDACIÓN  
CANTE DE  
LAS MINAS

FESTIVALES  
REGIONAL  
DE MURCIA

AYUNTAMIENTO DE  
LA UNIÓN

Asamblea Regional  
de Murcia

Región de Murcia

ica  
INSTITUTO DE  
CANTES DE LAS MINAS

inaem

DISEÑO DE JOSÉ LUIS MONTIÑO

LXII EDICIÓN (2023)  
LIDÓ RICO

El cartel del LXII Festival Internacional del Cante de las Minas, realizado en 2023 por el artista plástico Lidó Rico, representa una propuesta singular dentro del recorrido visual del certamen. En lugar de recurrir a una iconografía reconocible o al simbolismo tradicional del flamenco, la obra se centra en capturar el instante emocional del “quejío”, ese momento de máxima intensidad expresiva en el que el cantaor se vacía por dentro. No hay una figura canónica ni un entorno paisajístico o escenográfico: lo que se presenta es un cuerpo fragmentado por la luz, multiplicado por la técnica, casi como una figura “ectoplásmica”, convertida en eco visual del cante jondo.

La obra está atravesada por una poderosa tensión entre presencia y desaparición, entre gesto y espectro. La figura que aparece en el cartel no es estable: está en tránsito, desdoblada por el efecto de la técnica fotoluminiscente que emplea el artista. Un procedimiento que se basa en un fenómeno físico mediante el cual ciertos materiales absorben luz —normalmente ultravioleta— y la emiten posteriormente en forma de resplandor visible. Con ella se puede capturar el rastro activando el soporte lumínicamente para que la silueta quede impresa como una huella energética. Es una forma de pintar con luz, de inscribir el gesto en la materia, y de convertir lo efímero en imagen.

Gracias a la fotoluminiscencia, la figura no aparece como un retrato estático, sino como una vibración detenida, como una presencia que acaba de ocurrir o que está a punto de reaparecer. Lidó Rico somete su propio cuerpo a un proceso performativo. El resultado es una imagen atrapada en un bucle de luz, una silueta que se proyecta hacia adelante en un eco visual del cante jondo. Las manos abiertas condensan el esfuerzo expresivo, el dolor que busca salida. Esas manos, repetidas en diferentes posiciones, no solo registran un movimiento, sino un grito: una necesidad de decir lo indecible

El uso del verde como color dominante resulta también significativo. En un contexto en el que los carteles del Festival han explorado paletas asociadas a la tierra, al fuego o a la noche, Lidó Rico introduce un verde casi quirúrgico, fluorescente, que remite tanto a lo contemporáneo como a lo corpóreo. El cuerpo que canta está vivo, late en ese verde que parece irradiar.

A nivel compositivo, el cartel se organiza desde la izquierda, donde se sitúa la figura, hacia un vacío progresivo que ocupa la derecha: un espacio sin forma, sin contenido, que funciona como eco visual del “quejío”, como ese lugar hacia el que se lanza la voz sin saber si encontrará respuesta. Esta disposición lateral —poco habitual en la historia del certamen— refuerza la idea de que el cartel no muestra algo cerrado, sino algo que está ocurriendo, algo que aún resuena.

Además de lo visual, Lidó Rico trabaja con lo sonoro. No de forma literal, sino simbólica: su imagen no representa un sonido, sino que lo sugiere. La repetición de la figura, la superposición de sombras, el juego de transparencias y duplicaciones actúan como partituras del “quejío flamenco”. La imagen se convierte así en una onda, en una frecuencia que podría escucharse si se afina la mirada. Esta intención —la de que la imagen “se escuche”— conecta con una de las ambiciones más profundas del arte contemporáneo: disolver las fronteras entre disciplinas, transformar el cartel en experiencia. Con ese gesto se concentra una voluntad de renovación, de sinergia entre tradición y contemporaneidad. El cartel de 2023 no es un espejo del flamenco: es su reverberación. Un “quejío” visual atrapado en una instantánea luminosa, que confirma que el arte, cuando es sincero, no necesita traducciones. Solo verdad.

Frente a los homenajes figurativos de años anteriores o a las propuestas simbólicas de inspiración plástica o literaria, aquí la emoción no es narrada ni representada, sino encarnada. El cartel no busca explicar el “quejío”, sino colocarlo frente al espectador en su forma más cruda y esencial: como vibración, como cuerpo que arde en la tensión de un gesto. En ese sentido, la obra de Lidó Rico reformula las posibilidades expresivas del cartel como soporte: ya no es solo una pieza promocional o conmemorativa, sino un acto performativo que se mantiene latente en el papel. La inclusión del propio cuerpo del artista, sometido a un trance lumínico, convierte esta obra en un autorretrato emocional donde el canto se convierte en identidad compartida. De este modo, el cartel de 2023 trata de habitar al cantaor y, en ese tránsito, se abre una nueva vía para el imaginario visual del Festival, donde la tradición no se conserva como reliquia, sino que se transforma en energía viva.



LXIII EDICIÓN (2024)  
JAUME PLENSA

El cartel de la LXIII edición del Festival Internacional del Cante de las Minas, realizado por Jaume Plensa, representa un giro introspectivo y simbólico dentro de la trayectoria visual del certamen. Fiel a su poética escultórica, Plensa traslada al plano gráfico una de sus obsesiones formales y conceptuales más reconocibles: la cabeza como contenedor del alma, como geografía del pensamiento y como lugar donde se cuece la voz antes de nacer. En esta ocasión, el artista convierte ese elemento central de su obra en la imagen-símbolo del cante jondo, articulando una alegoría visual en la que la mente, la garganta y la oscuridad de la mina se entrelazan en un solo cuerpo.

La imagen presenta una cabeza vista de perfil, velada por una textura reticular, como si estuviera tejida o atrapada por una malla de sombra. Desde ella, una serie de líneas descendentes parecen emanar como lágrimas o sudor, pero también como vetas minerales que surgen del pensamiento, una suerte de llanto intelectual, de canto interior que busca salida. El rostro velado que habita el cartel parece contener un grito mudo, un dolor contenido que remite tanto al “quejío” del cantaor como al sufrimiento ancestral del minero: ambos cuerpos, marcados por la oscuridad, extraen desde dentro una verdad que duele. La elección del blanco y negro no es un gesto estético gratuito, sino una declaración de intenciones: el cartel no busca seducir con el color, sino con la densidad simbólica. Se trata de una imagen contenida, sobria, silenciosa, que remite a la hondura del cante, a la oscuridad del interior minero, y también a la garganta como gruta desde la que brota la voz.

Tipográficamente, la disposición del texto resulta deliberadamente dispersa, casi errática, como si fuera una letanía descompuesta. Las palabras están separadas, a veces desplazadas de su orden natural, lo que obliga al espectador a detenerse, a recomponer mentalmente la frase “Festival Internacional del Cante de las Minas”. Este gesto tipográfico no solo introduce una ruptura con la lógica comunicativa habitual, sino que opera como reflejo visual del cante jondo: una forma de arte que tampoco sigue estructuras normativas y que exige del oyente una implicación emocional y cognitiva. El texto está tratado con una textura que recuerda al polvo del carbón, al roce de las manos sucias del trabajo

minero, o incluso a un estarcido inacabado, como si las letras hubieran sido extraídas de una pared o de una chapa oxidada.

A nivel compositivo, la obra apuesta por un equilibrio asimétrico. La cabeza ocupa el centro, pero el texto se disemina por los márgenes, generando una tensión entre vacío y lleno, entre imagen y palabra. En este vacío, tan blanco como cegador, resuena la idea de silencio previo al “quejío”, del espacio que antecede al estallido sonoro. La pieza, en su conjunto encarna la dimensión más profunda del flamenco: la voz como emanación del pensamiento, como explosión desde el abismo interior. La mina, el cante y la cabeza se funden en una única metáfora que condensa los tres elementos centrales del Festival.

El gesto de Jaume Plensa conecta además con la historia del certamen desde una perspectiva conceptual. Si bien muchos carteles anteriores han representado el cuerpo del cantaor o sus símbolos —la guitarra, la bailaora, el carburo—, esta obra sugiere que la verdadera mina está en el interior del ser humano. En este sentido, Plensa convierte la cabeza en lámpara y en caverna, en lugar de origen y de destino. La textura de la figura evoca también lo textil o lo poroso, como si la materia misma estuviera vibrando, a punto de quebrarse. Todo en esta imagen es tensión contenida: luz que no aparece, voz que aún no ha brotado, forma que se intuye entre capas de oscuridad.

Por último, hay un eco de los primeros carteles del Festival, como el propio artista ha reconocido. Esa voluntad de regresar a una sobriedad inicial, casi de cartel artesanal, conecta con el espíritu original del certamen: un espacio de resistencia cultural, de expresión verdadera, sin artificios. Pero, lejos de una nostalgia plana, Plensa reinterpreta ese legado con la potencia del arte contemporáneo, incorporando su lenguaje propio y su capacidad para pensar el cuerpo como territorio poético.

En definitiva, el cartel de 2024 es una meditación sobre el origen. Plensa no nos muestra al sujeto cantaor, sino el lugar desde donde canta. No representa la voz, sino el espacio mental, físico y simbólico del que emerge. Una propuesta sobria, honda y perturbadora, que recuerda que, como la mina, el cante jondo nace en la oscuridad y se abre paso hasta la luz.





## CARTELES PARA UNA MEMORIA VIVA: SÍNTESIS VISUAL Y PROYECCIÓN SIMBÓLICA DEL CANTE DE LAS MINAS

---

A lo largo del presente volumen se ha desplegado un marco teórico que sitúa la cartelería cultural —y en particular, la desarrollada en el contexto del Festival Internacional del Cante de las Minas— en un espacio simbólicamente denso donde confluyen el arte, la publicidad y la representación identitaria. Esta intersección ha sido analizada desde una perspectiva que no opone estos ámbitos, sino que los comprende como vectores en permanente diálogo, inscritos en una cultura visual contemporánea caracterizada por la hibridación de códigos, funciones y estéticas. El cartel, en tanto que formato visual históricamente ligado tanto a la experimentación artística como a la eficacia comunicativa, constituye un objeto privilegiado para observar esta confluencia. Como se ha señalado, su trayectoria moderna muestra cómo el lenguaje visual publicitario ha absorbido, resignificado o reelaborado recursos formales propios del arte. Al mismo tiempo, el arte contemporáneo ha tomado prestados los soportes, los lenguajes y las estrategias de la comunicación de masas, borrando los límites entre alta y baja cultura, entre autonomía estética y funcionalidad persuasiva.

En este marco, el cartel cultural aparece como un género específico, diferenciado del cartel comercial o institucional, cuya lógica híbrida le permite funcionar como un espacio visual donde se articulan tanto las estrategias de difusión como las aspiraciones simbólicas de los eventos que representa. Esta doble dimensión convierte al cartel cultural en un objeto visual de alta complejidad, en el que la tensión entre arte y publicidad no se resuelve, sino que se intensifica como motor de significación. En el caso del Festival Internacional del Cante de las Minas, esta tensión encuentra un terreno particularmente fértil. La cartelería del certamen no solo anuncia un evento: lo construye simbólicamente, lo inscribe en el imaginario colectivo, lo vincula con una memoria

cultural, lo traduce en clave estética. El arte, aquí, no es un adorno externo, sino el medio privilegiado mediante el cual se representa lo propio, se resignifican los códigos de lo flamenco y lo minero, y se configura una marca cultural que conjuga tradición y contemporaneidad.

Más allá de su dimensión comunicativa, la cartelería del Festival Internacional del Cante de las Minas se configura como una superficie de inscripción simbólica que refleja y modela las múltiples capas de significado asociadas al evento. En este sentido, el cartel no solo sirve como instrumento de difusión, sino como un espejo visual que proyecta, condensa y transforma los imaginarios ligados al flamenco, a la minería, al territorio y a la propia identidad cultural de La Unión. Cada cartel del Festival, en su especificidad plástica, constituye una representación estratégica de lo que el evento ha querido ser —o parecer— en cada momento de su historia. A través de su evolución gráfica, se vislumbran las mutaciones del propio Festival: sus anhelos de proyección nacional e internacional, su voluntad de enraizamiento local, sus tensiones entre lo patrimonial y lo espectacular, entre lo tradicional y lo contemporáneo. En esta evolución, el cartel ha funcionado como un palimpsesto donde se superponen referentes estéticos, iconografías flamencas, evocaciones mineras, alusiones geográficas y estrategias discursivas orientadas a reforzar la legitimidad cultural del evento. La mina, la lámpara, la guitarra, el cante, el territorio agreste o la figura del arte flamenco se han convertido en signos recurrentes, que reaparecen con distintas modulaciones formales y simbólicas según el contexto histórico y el autor.

El hecho de que los carteles hayan sido realizados en su mayoría por artistas plásticos —en muchos casos de trayectoria reconocida a nivel internacional— refuerza esta condición híbrida del cartel como obra situada entre el arte y la comunicación. La intervención del artista no es aquí decorativa, sino configuradora: da forma a una identidad visual que se renueva año tras año, pero que mantiene un núcleo simbólico que remite a la singularidad del Festival. En este sentido, el cartel del Cante de las Minas deviene un artefacto visual performativo: no solo representa una identidad, sino que la constituye, la actualiza y la proyecta. Es una imagen que no se limita a ilustrar un evento, sino que

participa activamente en su construcción simbólica. Así, la cartelería del Festival no solo documenta su historia: la dramatiza, la estetiza y la reinscribe en el imaginario colectivo.

Lejos de una progresión lineal o estilísticamente homogénea, la evolución estética de los carteles del Festival Internacional del Cante de las Minas revela un proceso de acumulación simbólica, relectura crítica y mutación plástica, donde cada década se articula como una etapa singular en el relato visual del flamenco y su imaginario territorial. La etapa fundacional (1961–1970), dominada por la figura de Asensio Sáez, constituye el primer gran corpus iconográfico del certamen. Sus carteles no se limitan a ilustrar el Festival, sino que lo interrogan desde una poética visual profundamente enraizada en la materialidad del cuerpo, el esfuerzo minero y la vibración emocional del cante. Alegorías como el hombre-carburo, la lámpara como símbolo emocional o el cuerpo del minero-cantaor construyen una estética de la memoria que transforma el cartel en rito gráfico de pertenencia.

Los años setenta inauguran una etapa de apertura formal y búsqueda expresiva. La incorporación de nuevos artistas —Celdrán, Conesa, Muñoz Barberán, Soto, Linares o Colectivo Iluro— y técnicas —incluida la fotografía, bajo el prisma de Ramón García y Jayam— dio lugar a una cartelería plural, más fragmentaria y libre, donde la imagen dejó de ilustrar para empezar a evocar. Del signo al cuerpo, del símbolo a la boca que grita, los carteles de esta etapa consolidan una concepción profunda: el cartel no ha de explicar el flamenco, sino vincularse a él. La imagen se convierte así en huella, en vibración visual de lo minero, pero también del duende, en superficie donde lo jondo se inscribe no como representación, sino como presencia. Durante la década de los ochenta, la cartelería del Festival del Cante de las Minas experimenta un proceso de depuración formal y creciente conceptualización visual. La línea se estiliza, la composición se geometriza y la emoción se canaliza a través de una síntesis gráfica elocuente y refinada. Elementos como la guitarra, la lámpara minera o el carburo dejan de representarse desde la literalidad para convertirse en signos totémicos, portadores de una carga simbólica intensa, bajo la mirada de autores como Arias Resino, Garza, Fiszbein y Arleros, Hernández Cop, Diseño Metro, Grupo

Grafic, o Ekipo. La visualidad se vuelve más abstracta, más sugerente, en sintonía con las corrientes internacionales del diseño contemporáneo. Sin embargo, bajo esa economía expresiva persiste la vibración profunda del flamenco. Incluso cuando la iconografía alude a lo religioso —ya sea mediante la figura alegórica del ángel flamenco de Conesa o la referencia elocuente a la “Catedral del Cante” de Bernal—, lo hace desde una poética visual que no ilustra, sino que invoca. En este contexto estético, se incorpora también la mirada femenina de Fina Benítez, que amplía el fuera de campo simbólico del Festival al incluir una sensibilidad distinta, más centrada en la evocación sensorial.

La gran transformación llega en los años noventa, cuando el cartel deviene espacio de autoría artística. Figuras como Chillida, Barceló, Tàpies, Gaya, Canogar, Saura, Bechtold, Niebla o Caruncho convierten el encargo gráfico en gesto plástico, en experiencia visual autónoma. La imagen deja de representar y comienza a evocar. El cartel se desmaterializa, se llena de grietas, manchas, texturas, abstracciones, y el flamenco, en lugar de mostrarse, se insinúa como ausencia presente. Es la década de mayor radicalidad formal, en la que el cartel se aproxima a la poesía visual y a la obra de arte contemporánea. Entre 2001 y 2010, el certamen se abre definitivamente al mundo, y con ello se institucionaliza simbólicamente. Las obras cedidas por Picasso, Miró o Dalí —que se verían ampliadas con Goya en 2019— actúan como legitimación cultural, mientras que artistas contemporáneos como Manolo Valdés, Ana Mercedes Hoyos, Pérez Villalta, Martín Chirino, Berrocal, Lucas o de Andrés instauran nuevos lenguajes simbólicos. Es el tiempo de la espiral, de la geometría como emblema, del cartel como superficie conceptual. La imagen no representa el cante: lo convoca desde la abstracción.

Por su parte, la década 2011–2020 reafirma esa vocación autoral, pero introduce una renovada conciencia de territorio, memoria y celebración. Figuras como Pedro Cano, Cristina Iglesias, Luis Gordillo, Eduardo Arroyo o Cristóbal Gabarrón reelaboran los símbolos mineros desde registros personales, líricos, abstractos o experimentales. El cartel se transforma en un archivo sensible del alma del flamenco y de La Unión. Al mismo tiempo, esta década coincide con importantes aniversarios del Festival, lo que propicia una serie de encargos a artistas que

ya habían dejado su huella en etapas anteriores, reforzando así la dimensión conmemorativa del cartel. Erwin Bechtold, Hernández Cop o incluso Asensio Sáez —cuya obra es reelaborada por Esteban Bernal en un gesto de recuperación y homenaje— regresan al certamen, activando una memoria visual que entrelaza pasado y presente. Esta voluntad de diálogo con la propia historia gráfica del Festival no supone una mirada nostálgica, sino un ejercicio de reapropiación crítica, donde la tradición se actualiza sin perder su densidad simbólica. Por último, el quinquenio reciente (2021–2024) marca una inflexión emotiva. Frente a etapas más simbólicas o conceptuales, estas obras apuestan por una representación encarnada, sensible y directa del cuerpo flamenco: la guitarra planificada de Pedro Javier Bernal, la bailaora que se disuelve de Pérez Casanova, la voz que se multiplica de Lidó Rico y el alma flamenca y minera en la cabeza de Plensa. Es una estética de la emoción visual, donde el cartel arde, vibra y canta con trazo propio. Así, más que una evolución teleológica, lo que revelan estas décadas es una tensión fecunda entre representación y sugerencia, entre símbolo y trazo, entre identidad y experimentación. El cartel ha sido, en definitiva, no solo espejo visual del Festival, sino una de sus más elocuentes formas de cante.

Desde el punto de vista estético, muchos de los carteles analizados se configuran como auténticas obras artísticas. Firmados por creadores plásticos de reconocido prestigio, estos carteles incorporan lenguajes propios del arte contemporáneo, se resisten a la obviedad del mensaje unívoco y asumen una lógica más próxima a la creación autónoma que a la comunicación comercial. Sin embargo, esta dimensión artística no elimina su función publicitaria: antes bien, la potencia, al dotar al mensaje de una densidad simbólica que intensifica su eficacia y su perdurabilidad. Esta hibridación —lejos de constituir una anomalía— responde a una lógica profundamente contemporánea, en la que los lenguajes del arte son cada vez más incorporados por la comunicación institucional y cultural como estrategias de legitimación, distinción y diferenciación simbólica. El capital simbólico del arte se convierte aquí en un valor estratégico en el mercado cultural, y el cartel actúa como una interfaz privilegiada para esa transferencia.

A lo largo de más de seis décadas, los carteles del Festival Internacional del Cante de las Minas han conformado un archivo visual de inusitada densidad simbólica. No se trata solo de una colección de piezas gráficas que promocionan anualmente un evento: nos encontramos ante una constelación de imágenes que, en su conjunto, narran visualmente la historia contemporánea del flamenco, la memoria minera de La Unión y el proceso de transformación del Festival en un emblema cultural con proyección internacional. Cada cartel ha contribuido a codificar visualmente lo jondo, pero también a reimaginarlo. En ellos, el flamenco no aparece como una esencia fija, sino como una construcción simbólica en permanente resignificación. Las imágenes no solo documentan: interpretan. No solo representan, performan. El cartel se convierte así en un dispositivo de memoria y de proyección, capaz de recoger las huellas del pasado al tiempo que formula nuevas visiones del flamenco y del territorio. Esta función archivística no implica neutralidad. Muy al contrario, los carteles han sido espacios activos de disputa simbólica, donde se negocian los relatos de identidad, se amplían los márgenes de representación y se ensayan nuevas formas de mirar el cante, el cuerpo, la tierra y la tradición. El archivo visual del Cante de las Minas no es un inventario de estilos, sino una coreografía de sentidos: una secuencia de gestos gráficos que, año tras año, han actualizado la imagen pública del flamenco y su imaginario colectivo.

Cada obra se inscribe en una genealogía visual previa, pero a la vez introduce una inflexión nueva, una torsión significativa, una mirada particular. Así, el cartel de cada edición no solo es testimonio de un año determinado, sino también eslabón de una cadena iconográfica que enlaza generaciones, estéticas y sensibilidades. Esta continuidad discontinua es la que hace del cartel no solo una superficie visual, sino una forma de pensamiento cultural. Además, este archivo visual ha contribuido de manera decisiva a consolidar la identidad visual del Festival. La reiteración de ciertos elementos —el castillete, la lámpara, la guitarra, la boca que canta, el carburo, el paisaje minero— ha generado un repertorio iconográfico que ya forma parte del imaginario colectivo de La Unión y del flamenco en general. Estas imágenes, más allá de su autoría o estilo, funcionan como signos de pertenencia y

reconocimiento. Son, en sí mismas, memoria encarnada. Cada imagen ha funcionado como un umbral, como una antesala visual desde la que acceder al mundo jondo. Y en ese tránsito, el cartel ha desempeñado una labor doble: por un lado, mantener viva la tradición; por otro, abrir nuevos caminos para su representación contemporánea. No se ha tratado de repetir fórmulas, sino de reescribir, cada año, una nueva manera de mirar y de hacer mirar el flamenco. Esa es, quizá, la paradoja más fecunda de esta trayectoria visual: que el cartel, siendo un formato efímero, ha conseguido generar una de las narrativas más duraderas y complejas del imaginario flamenco contemporáneo. Frente a otros medios más estables —la fotografía, el cine, la pintura, incluso la crítica— el cartel ha sabido inscribirse en el espacio público, en el tiempo breve de la atención visual, con una potencia simbólica que desborda su condición de soporte promocional. Ha sido un grito gráfico, un eco silencioso, un espejo sensible. Hoy, cuando el cartel cultural compite con múltiples lenguajes y pantallas, su fuerza sigue intacta. Su poder radica precisamente en esa capacidad de síntesis: en un solo plano conviven el arte y el deseo, la identidad y la diferencia, la tradición y la invención. Por eso, los carteles del Cante de las Minas no solo cuentan la historia de un Festival: cuentan también la historia de una comunidad, de una estética y de una emoción compartida. Porque, como el cante, el cartel también sabe decir sin explicar, mostrar sin definir, doler sin herir. Y en ese decir, en ese mostrar, en ese doler —tan flamenco, tan visual, tan nuestro— reside su verdad.





## AGRADECIMIENTOS

---

Este libro no habría sido posible sin la generosa complicidad de la Fundación Cante de las Minas, cuyo compromiso con la cultura ha trascendido lo musical para convertirse en una auténtica defensa del arte y la memoria visual. Agradezco profundamente el acceso al archivo gráfico del Festival, así como la confianza depositada en esta investigación que busca poner en valor uno de los patrimonios más singulares del certamen: su cartelería. Gracias por custodiar esta colección de imágenes que no solo ilustran, sino que piensan y sienten el flamenco. Este trabajo es también un homenaje a esa labor silenciosa pero esencial de conservar, difundir y hacer hablar a los carteles. Gracias por abrir las puertas a esta lectura que quiere ser, más que una mirada académica, un acto de amor visual hacia el Cante de las Minas.



## REFERENCIAS

---

- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Forma
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press
- Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 4. Seuil
- Baudrillard, J. (1981). *La sociedad de consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante: Por una estética de la globalización*. Adriana Hidalgo
- Cao, M. L. (2007). La retórica visual como análisis posible en la retórica del arte y de la imagen. *Arte, individuo y sociedad*, 10, 39-62
- Costa, J. (2022). *El cartel: arte múltiple en la sociedad urbana*. Experimenta Libros
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos
- Dondis, D. A. (1973). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili
- Eco, U. (1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Lumen
- Grupo μ (1993). *Tratado del signo visual*. Cátedra
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Sage
- Herederó Díaz, O., y Chaves Martín, M. A. (2016). El arte en la publicidad. Tipologías del uso del arte visual en la comunicación comercial. *Comunicación y Medios*, 34, 96-113. <https://goo.su/6HpOnH>
- Iskin, R. E. (2013). The Janus-Faced Modernity of Toulouse-Lautrec and Jules Chéret. *Visual Resources*, 29(4), 276–306. <https://goo.su/uaSF>
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Catedra

- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. La marca editora
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. [Original 1790]. Tecnos
- Koffka, K. (1935). *Principles of Gestalt Psychology*. Harcourt, Brace and Co
- Köhler, W. (1929). *Gestat Psychology*. Liveright
- Krauss, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge
- Lash, S., y Lury, C. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Polity Press
- Mateos, S. M. (2012). ARTvertisers. Arte y publicidad en las Vanguardias históricas. *Questiones publicitarias*, 1(17), 39-53
- Millefiorini, F. (2004). La poesia nella «Dinamo futurista» di Fortunato Depero, *Gradiva*, 25, 40-52. <http://hdl.handle.net/10807/36076>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós
- Moholy, L. (1966). El Lissitzky. *The Burlington Magazine*, 108(756), 160–163. <http://www.jstor.org/stable/874885>
- Osterworld, T. (2003). *Pop Art*. Taschen
- Panofsky, E. (2004). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial
- Peirce, C. S. (1965). *Collected Papers*. The Beknap Press of Harvard University Press
- Peters, J. D. y Rothenbuhler, E. W. (1997). Más allá del temor a las imágenes. La realidad de la construcción. En Veyrat-Masson & Dayan (comps.) *Espacios públicos en imágenes*, (pp. 27-46). Gedisa
- Purcell, K. W. (2006). *Josef Muller-Brockmann*. Phaidon Press
- Vázquez Astorga, M. (2015). *El cartel, medio de publicidad y propaganda*. *Artigrama*, 30, 15-28
- Voloshinov, V. N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Nueva Visión
- Zapata Garcés, J. G. y Carantón Sánchez, I. (2012). El arte en el cartel publicitario. Estudio iconológico e iconográfico del cartel en Colombia desde 2000 hasta 2010. *Ciencias Sociales y Educación*, 2(3), 65-84

*Este libro se terminó de elaborar en marzo de 2025  
en la ciudad de Sevilla, bajo los cuidados de  
Francisco Anaya Benítez, director de Egregius editorial.*

