

Lo que el
flamenco
nos enseña

A

C

Pedro G. Romero

Lo que el flamenco nos enseña. En realidad, desde el principio, eso que llamamos el flamenco ha sido un camino importante en mis trabajos. Desde antes de 1988 con la serie Fla-Co-Men o en mi primera exposición El almacén de las ideas con las piezas en torno al tríptico Tradición/Traducción/Traición años antes de que Enrique Morente lo convirtiera en su emblema. En aquellos años escribía José Luis Borja sobre mi trabajo: «tan importante es Se pelean en mi mente de Camarón de la Isla como el Black Angel’s Death Song de The Velvet Underground.» Pero a mi me interesó siempre el flamenco como modo de hacer, como manera de vivir, como «lebensformen», no tanto como un comentario semiótico sobre la identidad, una ironía sobre los típicos tópicos o una nostalgia de no sé qué infancia perdida. Creo que era 2005 cuando alguien hizo una crítica de mi exposición La ciudad vacía, con el Archivo F.X. en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona: «yo creía que esta era una exposición sobre iconoclastía, y lo es, pero está contaminada por el vicio del flamenco, todo lo que se mueve, sube y baja escaleras, es irremediablemente flamenco». creo que la intención era despectiva pero yo lo tomé como una buena señal. Y ahí sigo. Por eso me ha costado tanto enseñar, precisamente, lo que el flamenco me ha enseñado. No es así en los últimos años. Las cosas han cambiado y uno puede pensar que el flamenco también ha alcanzado su mayoría de edad.

Lo que el flamenco nos enseña. Me interesa eso, lo que enseña. Obviamente hay una dimensión pedagógica en ese «enseñar», pero la palabra significa también mostrar, exhibir, exponer, sin perder ese sentido reduccionista, casi pediátrico. Mi trabajo, lo he dicho muchas veces, no se bien lo que es, pero seguro que viene de algo que se organizó en torno a los beatos mozárabes, a Paolo Ucello y Antonia di Paolo, a los talleres de El Bosco o la extensa familia Brueghel, precisamente en los momentos en que se conformaba una relativa autonomía al régimen visual del arte fuertemente anudadas con las invenciones del amor cortés o del papel moneda, por dar algunos ejemplos. El flamenco también, me temo, es «enseña» y, en ese sentido, en esta exposición se tratan ampliamente esas marcas. Especialmente en dos trabajos: por un lado, la larga serie Flamenca, co, from the..., hasta 21 piezas que intentan agrupar las distintas significaciones que se le ha dado a la palabra «flamenco», a su porqué y los distintos campos que esa polifonía de significados abr; por el otro, Banderizas, una suerte de retratos de tres amigas, tres flamencas, María Cabral, Pastori Filigrana y Lorena Padilla, retratos que tanto le deben también al famoso tango trianero, «qué bonita está Triana cuando le ponen al puente banderitas gitanas». O debía cantarse «banderas republicanas»

Lo que el flamenco nos enseña es, también, una exposición en la Galería Alarcón Criado, galeristas, y buenos amigos, para los que estaba preparando está exposición en la sala que tenían en la calle Velarde y, no se les ha ocurrido ahora otra cosa, que trasladarse a un nuevo y amplio espacio, en Triana, a un ala de la antigua Fábrica de Cerámica de Santa Ana, pared con pared con la oficina de la Bienal de Flamenco de Sevilla y de la Sala Helios Gómez del Museo Municipal de Cerámica. Esta deriva –literalmente «enseña» significa eso, «ir por una senda, devenir, deriva»– me ha obligado, cuando los trabajos estaban prácticamente terminados, a volcarme en Triana, en cierto imaginario del arrabal. En efecto, ese desplazamiento no es cualquier cosa. Los flamencos lo saben bien. Triana es un mito, es verdad, un mito antiguo y moderno. Desde el antiguo Trastévere y su bohemia a las especulaciones sobre la expulsión de los gitanos de la Cava a mediados del siglo XX, especulaciones no sólo inmobiliarias. En ese sentido, respecto a Sevilla, Triana tuvo siempre un funcionamiento de «chora», en el sentido platónico de la palabra. Un espacio donde el logos y el mito funcionan a la vez. Para estos trabajos últimos el desplazamiento a Triana ha sido básico. reencontrarme con la Soleá de los alfareros, con las santas, iconoclastas y ceramistas, Justa y Rufina, con Torrigiano en huelga de hambre en la cárcel de la Inquisición por haber destrozado a martillazos una imagen de la Virgen que él mismo había modelado y cocido, también allí, en Triana. Goya, el primer artista en comprender el funcionamiento del flamenco aunque todavía no se llamara flamenco, entendió bien estas paradojas nuestras: ¿cómo dos santas, famosas por destruir ídolos, pueden ser las patronas de la ciudad iconodúlca por excelencia? ¿cómo el artista que inventó la imagería, el famoso Torrigiano, pudo ser castigado como iconoclasta? ¿cómo el mismo pueblo que era perseguido, encarcelado y esclavizado –negros, moros, judíos, gitanos, mercheros, flamencos y germanos– podían estar haciendo fiestas –bailes, letras y músicas– con el mismo ingenio de los filósofos?

Pedro G. Romero, 2024.



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Pedro G. Romero

Vista de exposición



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Vista de exposición

Pedro G. Romero



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Pedro G. Romero

Vista de exposición



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Vista de exposición

Pedro G. Romero



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Pedro G. Romero

Vista de exposición



A

C

Lo que el flamenco nos enseña

2024

Vista de exposición

Pedro G. Romero



A

C

Archivo F.X.: tiqqun

Una conversación de 2011 y una fotografía de 2012.

Comisario Valentín Roma.

Producido para la serie «ohar-koaderno» de Artium en octubre de 2012.

–¿En qué sentido le parece sintomático Ai Weiwei?

–Solo digo que me sorprende que en el campo del activismo artístico apenas se le menciona, ni para bien ni para mal. La solidaridad viene, sobre todo, de las grandes galerías y el sector más conservador del arte. Sería una especie de cantautor comprometido, pero de derechas. El caso, innegable, es que su posición frente a la dictadura china es un hecho que solo podemos aplaudir. No ni ná, qué dicen en mi pueblo. Tres negaciones que son una afirmación rotunda. Ni a Tao, ni a Mao ni a Alain Badiou, ¿verdad?, a lo que se opone es a la actual dictadura... ¿podríamos llamarla comunista? Es evidente, es su línea de trabajo, una de las muchas culminaciones del productivismo capitalista: serialidad, repetición, mercantilización... pero no es un cínico como Damien Hirst, aunque sus estrategias conceptuales son similares, quizás en versión peripatética. Su experimento persigue un fin opuesto al de las estrategias sesentayochistas. La publicidad no es solo el medio. Lo interesante, me parece, es que su posición política deja en evidencia mucho del arte activista del presente, el hacker-art y otras estrategias similares alrededor de las luchas antiglobalización, ahora el 15-M... ¡cualquier día estas estrategias serán las de la extrema derecha!; en fin, los «modos de hacer» tienen una ideología en sí misma y no basta hoy con el detournement, en manos ya de la publicidad comercial, para que el mensaje y el medio digan cosas distintas.

Fragmento de una entrevista a Pedro G. Romero para la revista *Hyppocampe*, 2011.*

*Nota bene: Esta pieza se elaboró en 2012 y la entrevista que se menciona es de 2011. Es de sobras conocida la pieza de Ai Wei Wei rompiendo un jarrón chino de la dinastía Han, suponemos. Quizás, es su primera obra conocida. Dropping a Han Dynasty Urn es de 1995. Pero en abril de 2013, en la exposición de otra de sus piezas cerámicas, en el CAAC de Sevilla, una señora de Triana tropezó con uno de los 96 jarrones de porcelana roja y blanca, de 27×35 centímetros cada uno, parte de Ghost Gu Coming Down the Mountain, de 2005, perteneciente a la Faurischou Foundation de Copenhague, Dinamarca. La exposición, titulada Ai Wei Wei: resistencia y tradición había sido comisariada por Luisa Espino y Juan Antonio Álvarez Reyes. Recuerdo que, el mismo día de la noticia, Ignacio Tovar, con guasa, me llamó y me dijo que si lo había roto yo. También fue el propio Tovar el que me llamó horas después para, riéndose, decirme que no, que lo había roto una señora de Triana que estaba sacando una fotografía a la pieza.



Pedro G. Romero

A
C

Tiqqun

2024

Terracota. Terracotta

17 x 12 cm

Obra única
Unique piece



Bloom

Cinco libretas y pinzas de ropa
Five notebooks and wooden clothes pegs

15 x 11 cm c.u

A

C

Mosaica

Objetos de cerámica rotos y reconstruidos, medidas variables, 2024.
Ensamblaje con adhesivos polivalentes.
Donación Fábrica de Cerámicas Santa Ana, Triana, Sevilla.
Producciones de 2012: **tiqqun**
Producciones de 2024: **Torrigiano, Santas Justa y Rufina, Soleá de los alfareros**

Es un antiguo juego de palabras. Perdónenme los filólogos y etimologistas, policías muy efectivos, sí, pero que también inventan la realidad. «Mosaico» viene de «musa», de los entes o diosas que inspiran a artistas y poetas, lo sabemos. Un mosaico suele ser una construcción artística hecha con trozos o teselas de distintos colores y matices que alcanzan o figuran una escena determinada. En principio nada tiene que ver con Moisés. Pero recordemos los avatares que conducen a la «ley mosaica», las llamadas tablas de la ley y también los diez mandamientos. Dios le dicta, le imprime mediante una suerte de rayo láser celestial, los diez mandamientos a Moisés, y cuando este baja del monte Sinaí se encuentra a su pueblo de fiesta, adorando un becerro de oro, falso ídolo que han creado durante la larga espera pensando que el profeta no volvería. Es curioso, en muchas pinturas de los siglos XVI y XVII esas fiestas orgiásticas están protagonizadas por gitanos, por ese error de entender que los gitanos o egipcianos venían de Egipto, y muchos artistas se inspiraron en ese pueblo nómada para representarlos en plena celebración. Pues bien, Moisés se enfurece y rompe las tablas de la ley. En principio no hay problema: Dios acaba perdonándonos y vuelve a hacer otras tablas o recompone los trozos de las rotas por Moisés. Ahí empiezan polémicas de cabalistas que ahora nos interesan poco. Lo importante de esas polémicas es que buscan una fórmula, una ley mosaica también, por la que lo que se rompe pueda ser reconstruido de uno o de distintos modos. Igual, Dios reconstruyó la ley de otra manera y eso se aviene mejor con el espíritu de la comunidad y, mira qué suerte, todos volvieron a la religión monoteísta. Esa «ley mosaica» que marca cualquier reensamblaje me pareció fundamental para entender una ciencia de lo roto, del fragmento. Y más, cuando andaba yo en indagaciones iconoclastas. Romper una imagen implica una ley sobre su futura reconstrucción. No hay restauración inocente. Cuando una iglesia se quemaba, ¿qué había que reconstruir, el templo barroco que había ardido –Felipe Alaiz dijo que el barroco era el estilo que mejor ardía– o su modelo anterior renacentista, o incluso dejar a la vista la nervadura gótica que sujetaba su techumbre? Prácticamente el arte catalán que conocemos apareció a partir de estos incendios; ya sabemos que en Cataluña los anarquistas quemaron muchas iglesias desde que entró el siglo XIX. Pues bien, esa particular ley mosaica me ha obsesionado desde siempre.

Tiene algo que ver con el *kintsugi* japonés, seguramente, el arte de reconstruir un objeto cerámico roto con resina de oro para señalar el hecho de que se rompiera y mereciera la pena repararlo. Por supuesto hay falsificaciones: las piezas se rompen adrede para entrar en el mercado de objetos venerables. Y exóticos. Tiene algo que ver puesto que, en un primer momento, cuando hice la primera pieza **tiqqun**,

es decir, «reparación» o «restitución», esta era un comentario crítico sobre los famosos trabajos de Ai Weiwei de romper jarrones de viejas dinastías chinas. ***Dropping a Han Dynasty Urn*** es de 1995. En realidad, yo quería señalar que en ese gesto de iconoclastia había también implícita una ley de cómo iba a reconstruirse lo roto. No vamos a hablar de qué pasó desde 1995 hasta hoy y de cómo se ha «reconstituido» la obra de Weiwei, con todo lo que eso significa en el cambio global de una China comunista a lo que hoy es una potente dictadura de corte capitalista. El gesto disruptivo de Weiwei no ha acabado de entenderse bien con la mutación económica y política del gigante oriental. En fin, al año siguiente de hacer yo esa pieza, una señora de Triana rompió, por accidente, mientras se hacía un selfi, una de las vasijas de ***Ghost Gu Coming Down the Mountain***, con el consiguiente escándalo para conservadores de arte, empresas aseguradoras y la colección de la Fauschou Foundation de Copenhague que había prestado la pieza. Pero, juro que yo nada tuve que ver ni con la rotura ni con la posterior reconstrucción de la valiosa vasija de cerámica.

Las tres piezas posteriores que se presentan, **Torrigiano, Santas Justa y Rufina y Soleá de los alfareros** son también averiguaciones sobre esta «ley mosaica» que creía haber descubierto. Sabemos que las santas Justa y Rufina, ceramistas, sabedoras de truco que hacía llorar a la diosa Salambona, se apostaron tras unos matorrales en la romería que se celebraba a la diosa y mientras los romeros bailaban y bebían, la atacaron con saña, dejando la estatua hecha añicos. ¿No es paradójico que las Santas Patronas de una ciudad por excelencia iconódula como es Sevilla llegaran al martirio y la santidad precisamente por ser iconoclastas? Con Torrigiano, inventor de la imaginería, pasó algo similar. La leyenda nos dice que fue encarcelado por la Inquisición por romper una imagen de la Virgen que él mismo había modelado y cocido, y esto se consideró, no como la destrucción de un bien mueble por impago, sino como la destrucción de la imagen verdadera de la madre de Cristo. ¿No es sorprendente que el padre de los imagineros muera en huelga de hambre encausado como iconoclasta? Es curioso que Goya tratara en sendos trabajos estas dos paradojas sevillanas. **La Soleá de los alfareros** también sale de ahí. Goya viene a Sevilla a tomar apuntes de unos Murillo para un encargo regio, y en una juerga de tres días con los majos de entonces, los que ahora llamamos flamencos, contrajo unas extrañas fiebres que le llevaron a refugiarse en casa de un médico y mecenas gaditano, precisamente coleccionista aventajado de grabados de Hogart, Blake, Flaxman o Tiépolo. De esas fiebres y su recuperación salen los **Caprichos** y toda la revolución que suponen no solo para el arte de Goya sino para el mundo del arte moderno. Con los tres cráneos rotos de Goya he reconstruido el amplio y vasto mito de los orígenes de las soleares de Triana, que en algún momento se llamaron **Soleá de los alfareros**. Las toponimias y onomásticas de Triana me sirvieron para reconstruir las **Santas Justa y Rufina**. Las muchas etimologías que intentan explicar el nombre de Triana me sirvieron para reparar el **Torrigiano**. Vendrán muchas más operaciones de este tipo, seguramente.



Pedro G. Romero

Mosaica (Torrigiano)

2024

Cerámica rota y reconstruida. Una pieza
Broken and reconstructed ceramics. One piece

48x25 cm

Obra única
Unique piece

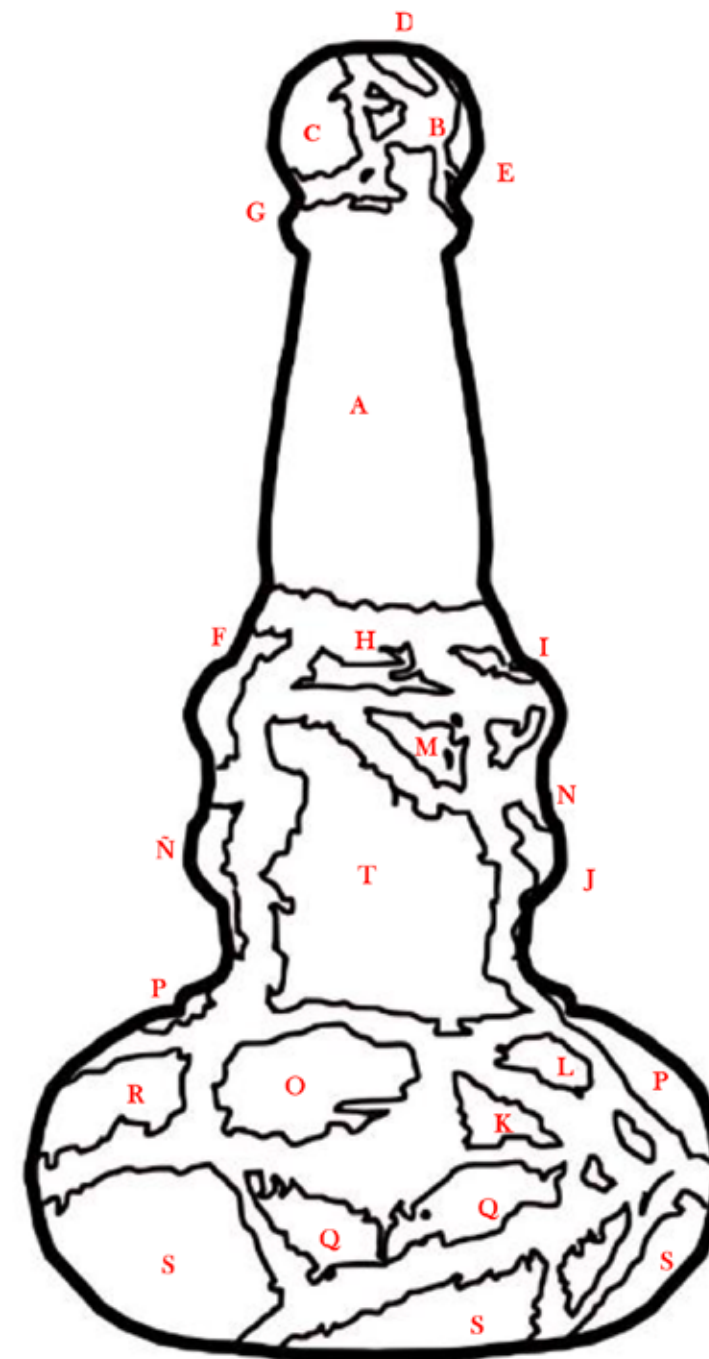
Mosaica (Torrignano)

Cerámica rota y reconstruida, Una pieza, 48x25 cm, 2024.

Etimología de Triana.

Donación de Fábrica de Cerámica Santa Ana, Triana, Sevilla.

- A. Tri-anna, (tres-ríos)
- B. Trans Amnem, (más allá del río)
- C. Tras Ana, (pasado el río Ana)
- D. Trans Flumen Anam
- E. Trastévere
- F. Ma Wara An-Nahr
- G. Ma-Wara-Fnahr
- H. Madinat al Taryana
- I. Altrayana
- J. Atthriana
- K. Atrayana
- L. Atarayana
- M. Taryana
- N. Tarayana
- Ñ. Trajana,
- O. Athriana,
- P. Tris Anne, Madre Matris, Madre Ana
- Q. Turris Ianuaria
- R. Turris Iana, Torre de Jano
- S. Tiriana, barrio judío de Tiro
- T. Tiranah, barro o arcilla





Pedro G. Romero

Mosaica (Santa Justa y Santa Rufina)

2024

Cerámica rota y reconstruida. Dos piezas
Broken and reconstructed ceramics. Two pieces

48x17 cm / 53x21 cm

Obra única
Unique piece

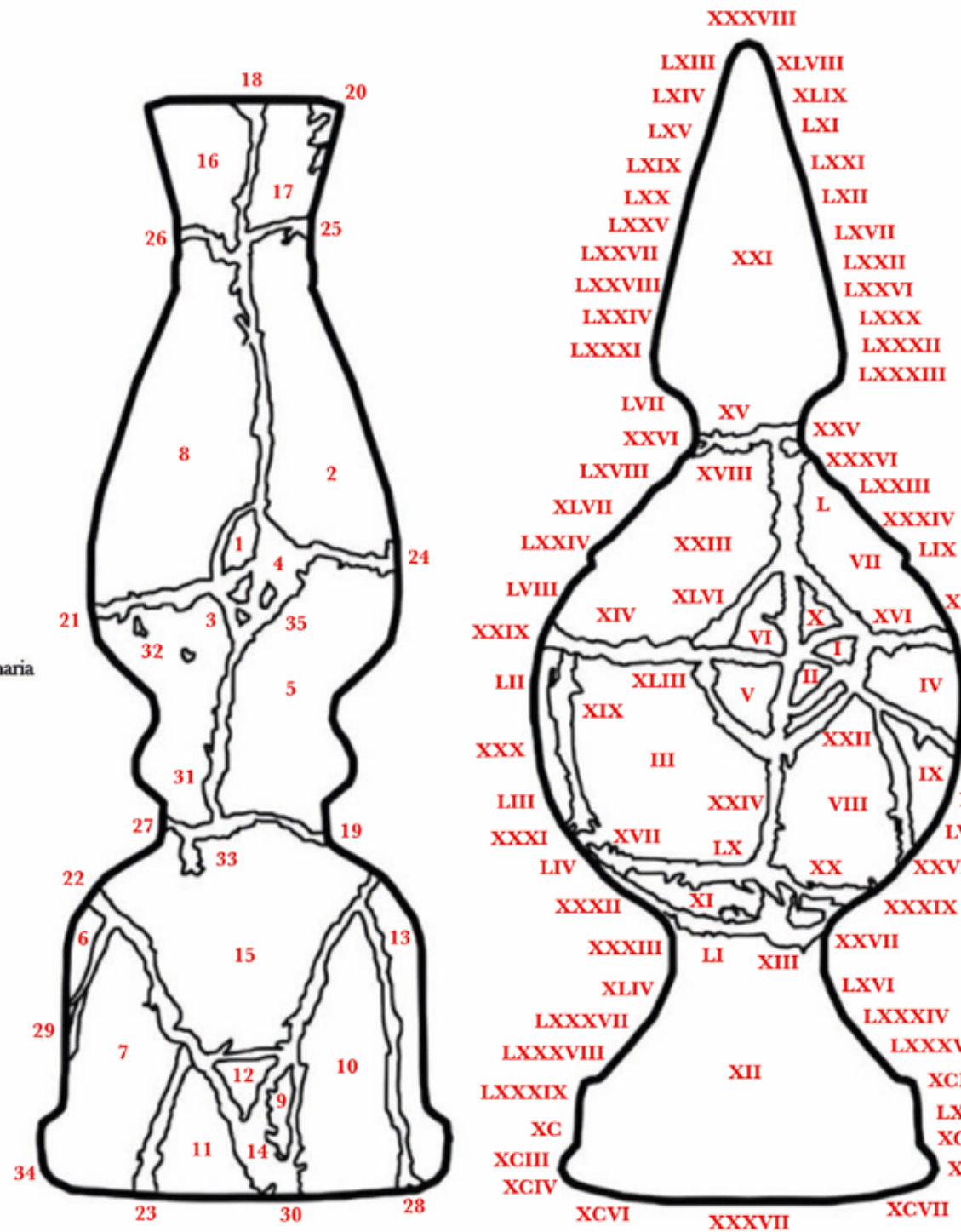
Mosaica (Santas Justa y Rufina)

Cerámica rota y reconstruida, Dos piezas, 48x17cm/53x21 cm, 2024.

Toponimia y onomástica de Triana.

Donación de Fábrica de Cerámica Santa Ana, Triana, Sevilla.

1. Triana, Sevilla
2. Triana, Valverde del Camino, Huelva
3. Triana, Arenas de San Pedro, Ávila
4. Triana, Buenavista, Tenerife
5. Triana, Villajoyosa, Alicante
6. Triana, Melilla
7. Triana, Zaragoza
8. Triana, Castillo de Locubín, Jaén
9. Triana, Las Palmas de Gran Canaria
10. Triana, Los Llanos de Aridane, La Palma
11. Triana, Nueva, Llanes, Asturias
12. Triana, Piloña, Asturias
13. Triana, Barreiros, Lugo, Galicia
14. Triana, Cambados, Pontevedra, Galicia
15. Triana, O Valadouro, Lugo, Galicia
16. Triana, Val do Dubra, A Coruña, Galicia
17. Triana, Rus, Jaén
18. Triana, Totana, Murcia
19. Triana, Trigueros, Huelva
20. Calle Mayor de Triana, Las Palmas de Gran Canaria
21. Triana, aldea de Girona
22. Triana, municipio de El Paso, La Palma
23. Triana, pedanía de Vélez-Málaga
24. Triana, condado de Madison, Alabama, U.S.A.
25. Trianna, Amity, New York, U.S.A.
26. Triana, villa de Alenquer, Portugal
27. Triana, villa de Grosseto, Toscana, Italia
28. Triana, Aguascalientes, México
29. Triana, Ojo Caliente, Zacatecas, México
30. Triana, Apodaca, Nuevo León, México
31. Altos de Triana, Matanzas, Cuba
32. Triana, Manicaragua, Villa Clara, Cuba
33. Triana, villa de Magdalena, Colombia
34. Triana, San Lázaro, Rimac, Lima, Perú
35. El Triana, Aldea Beleiro, Chubut, Argentina



- I. Triana, ¡ay, mi Triana!
- II. Qué bonita está Triana
- III. Banderitas republicanas
- IV. Banderitas gitanas
- V. Trianera, ¡guapa, guapa!
- VI. De Triana a Nueva York
- *
- VIII. ¡Por el puente de Triana!
- IX. ¡De Triana la cielo!
- X. ¡De Triana a la gloria!
- XI. Que también es de Triana
- XII. Lunes de Triana
- XIII. La yesca de Triana
- XIV. El barro de Triana
- XV. El barrio de Triana
- XVI. La cava de los gitanos
- XVII. Mira si soy trianero
- XVIII. Triana es un pozo
- XIX. Esperanza de Triana
- XX. Se arrodilla Triana
- XXI. Ni de Triana
- XXII. Desde la azotea de Triana
- **

- XIV. ¡Toma Triana!
- XXV. De Triana, ná
- XXVI. Y Triana un sentimiento
- XXVII. En plan Triana
- XXVIII. Se reza Triana
- XXIX. Cerámica de Triana
- XXX. Cachorro de Triana
- XXXI. Mercado de Triana
- XXXII. Callejón de la Inquisición
- XXXIII. Negros de Triana
- XXXIV. ¡Triana alfarera!
- XXXV. Soy gitano de Triana
- XXXVI. En el barrio de Triana
- XXXVII. Me bautizo en Triana
- XXXVIII. Una mierda pa Triana
- XXXIX. Flamenco de Triana
- XL. Soleá de Triana
- XLI. Triana, ¡niña!
- XLII. Trianero y maricón
- XLIII. Gagancho de Triana
- XLIV. Siguiriya de Triana
- XLV. Triana, puente y aparte
- XLVI. Tri, tri, Triana
- XLVII. Gordito de Triana
- XLVIII. Naranjito de Triana
- XLIX. Marifé de Triana

- *VII. De Sevilla, servil ano, de Triana, maricones
 **XXIII. República Independiente de Triana
 ***XCIII. Tres tristes travestis tragan tripis en Triana

- L. La Esmeralda de Triana
- LI. T de Triana
- LII. Fernando el de Triana
- LIII. Triana morena
- LIV. El Pasma de Triana
- LV. El Corpus de Triana
- LVI. La Estrella de Triana
- LVII. ¡Al Rocío con Triana!
- LVIII. Juan de Triana
- LXXI. Luisa Triana
- LIX. La Pastora de Triana
- LX. La Cruz Roja de Triana
- LXI. Don Cecilio de Triana
- LXII. El barbero de Triana
- LXIII. Una fiesta en Triana
- LXIV. Asamblea general
- LXV. Triana, contigo vida mía
- LXVI. De Triana a las Tres Mil
- LXVII. El Bari de Triana
- LXVIII. Los Morancos de Triana
- LXIX. El Perlo de Triana
- LXX. Oliver de Triana
- LXXII. Rosalía de Triana
- LXXIII. Gracia de Triana
- LXXIV. Imperio de Triana
- LXXV. El Sordillo de Triana
- LXXVI. Gorito de Triana
- LXXII. Chiquito de Triana
- LXXVIII. Antonio de Triana
- LXXIX. El Charro de Triana
- LXXX. Amalia de Triana
- LXXXI. Jarillo de Triana
- LXXXII. La Piquer de Triana
- LXXXIII. Rodrigo de Triana
- LXXXIV. Tres Caídas de Triana
- LXXXV. Peligro en Triana
- LXXXVI. Petalada en Triana
- LXXXVII. Triana, Triana
- LXXXVIII. Triana, tirana
- LXXXIX. Amanecer con Triana
- XC. Perderse en Triana
- XCI. Morir con Triana
- XCII. Triana Trans
- ***
- XCIV. Triana Pura
- XCV. Triana y Triana
- XCVI. Señor Joaquín y Señá Santa Ana
- XCVII. Triana



Mosaica (Soleá de los alfareros)

2024

Cerámica rota y reconstruida. Tres piezas
Broken and reconstructed ceramics. Three pieces

33x22 cm c.u.

Obra única
Unique piece

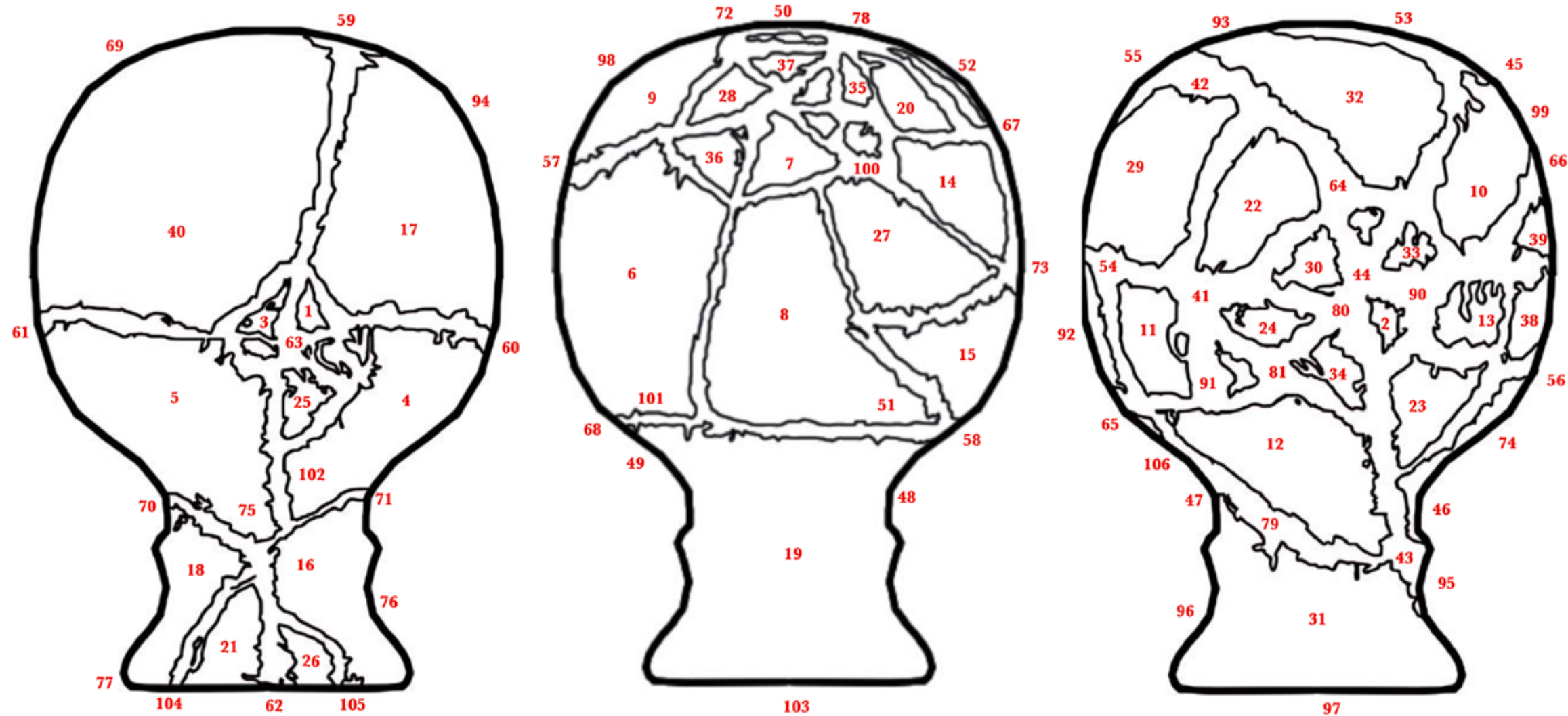
Mosaica (Soleá de los alfareros)

Cerámica rota y reconstruida, Tres piezas, 33x22 cm. c.u., 2024.

Genealogía de las soleares de Triana.

Donación de Fábrica de Cerámica Santa Ana, Triana, Sevilla.

1. ¡Ay, soledad, soledad! 2. Petenera de Albinyana 3. Petenera catalana 4. Petenera valenciana 5. Paterna 6. Paterna de Rivera 7. Paterna del Río 8. Petén 9. Soledad 10. Cantares de soledad 11. Soledades 12. La soledad 13. Soledad del gitano 14. Soledad de Tapia 15. Olé 16. ¡Olé! 17. Jaleo 18. Bolera del jaleo 19. Jaleo de la gariana 20. Petenera sefardita 21. Son de esclavo 22. Samba del esclavo 23. Petenera del niño turco 24. A la una nació yo 25. Romance de la monja 26. Monja a la fuerza 27. La petenera se ha muerto 28. Petenera gaditana 29. Petenera mexicana 30. Petenera veracruzana 31. Petenera americana 32. Petenera de Petén 33. Petenera Huasteca 34. Járabe mexicano 35. Tonaquilla 36. Tonaquillas mexicanas 37. En la Habana hice una muerte 38. Ni Puerto Rico es tan rico 39. Petenera nueva americana 40. Petenera portuguesa 41. Soleá-Petenera 42. Soleá-Apolá 43. Polo 44. Caña 45. Policaña 46. Polo natural 47. Polo de Tobalo 48. Polo americano 49. Polo flamenco 50. Polo malagueño 51. Polo del Contrabandista 52. Caña dulce 53. Rondeña 54. Malagueña 55. Fandango 56. Fandango indiano 57. Fandanguillo 58. Enfandangado 59. Afandangado 60. Casas de fandango 61. Solearilla 62. Soleá grande 63. Soleá corta 64. Soleá 65. Soleares 66. Soleá de Triana 67. Soleares del Zurraque 68. Soleares de la cava de los civiles 69. Soleá de El Fillo 70. Soleá de Enrique Ortega 71. Soleá de Silverio 72. Soleá de José Lorente 73. Soleá del Portugués 74. Soleá de Ribalta 75. Soleá de Charamusco 76. Soleá de la Andonda 77. Soleá de Paquirri El Guanter 78. Soleá de la Serneta 79. Soleá de Ramón El Ollero 80. Soleá de Santamaría 81. Soleá de Cagancho 82. Soleá de Francisco Amaya 83. Soleá de Pinea 84. Soleá de José Yllanda 85. Soleá de Rafael Moreno 86. Soleá de El Machango 87. Soleá de Noriega 88. Soleá de El Quino 89. Soleá de Pepe de la Matrona 90. Soleá de El Sordillo 91. Soleá de Manuel Oliver 92. Soleá de Antonio Mairena 93. Soleá de Antonio Ballesteros 94. Soleá anónima de Triana 95. Soleá por bulerías 96. Bulerías por soleá 97. Bulerías para escuchar 98. Soleabulería 99. Giliana 100. Romance 101. Corridos 102. Corridas 103. Carretillas 104. Alboreás 105. Bamberas 106. Trianera 107. Pregón



FLAMENCA, CO, from...
21 paneles de policarbonato para signos braille, 60x90 cm c.u., 2023-2024.
Traducciones: Trijne Vermunt, Nuria Rodríguez Riestra.
Diseño: Filiep Tacq.
Impresión: Sevilla Rotulación
Producción: Alarcón Criado

Entendemos que el arte es un idioma, una lengua oficial; siempre me han interesado más las jergas, los modos de hacer que tienen esa tensión de la jerga frente a la lengua hegemónica. En muchos sentidos los modos de hablar (phonesis) están anudados a los modos de hacer (poiesis) y a los modos de mirar (esthesis) de manera inevitable. Lo que circula en ese triángulo es una verdadera política. En el campo del flamenco he encontrado, muy a menudo, más que en cualquier otra parte, las resistencias de esos mismos modos de hablar. El flamenco, de mil maneras, quiere ser irreductible frente a todo intento de institucionalización. En su epigenética sigue operando la jerga, la confusión, el extravío. Llevo explorando esos modos de hablar, recorriéndolos, acompañándolos, todos estos años. Es una conversación que dura ya décadas, donde aparecen afectos ineludibles, transformadores. El flamenco es, sobre todo, un arte de transición. Siempre va de un sitio a otro. Solo se queda parado para demostrar que es el mundo el que gira. La traducción es un bendito problema, un temblor, no una solución autoritaria. Un temblor del suelo, del significado, de cualquier certeza. No se trata ya de «juegos del lenguaje» sino de verdaderos «bailes del lenguaje». La lengua ejercida por todo el cuerpo en verdadera coreografía. Así, frente a la emergencia del fascismo identitario que quiere siempre reducirlo, sea a lo español, a lo andaluz, a lo gitano, a lo que sea, aparece aquello que José Bergamín llama «lo popular minoritario». El colectivo malagueño Agustín Parejo School recogía tempranamente la frase de Noam Chomsky, escrita con quemaduras de cigarro sobre un colchón de gomaespuma carcelario: «Let's start building a mass movement sophisticated enough». O sea, traducido en plata, «si queremos construir un movimiento verdaderamente popular será sofisticado o no será». Esa lengua que estamos intentando seguir –una germanía, el caló de los gitanos, el argot carcelario, las glosas del lumpen, el habla de los poetas– está permanentemente en tránsito. Apenas cabe en índices o diccionarios. Continuamente se reinventa. Fred Moten me decía «this is undercommons». Lo «abajocomún». Es lo que va por debajo. Así se refería desde finales de los años 60 el poeta y pensador Agustín García Calvo a lo popular, al pueblo, lo que siempre se nos escapa, «lo que va por debajo».

Este trabajo culmina mis intentos de acercarme a las raíces de lo que el flamenco, como jerga, significa. Se trata, por ahora, de 21 definiciones expuestas a modo de diccionario. Son 21 voces distintas que he encontrado sobre por qué el flamenco se llama «flamenco». Algunas son definiciones locas y delirantes, no me importa. Muestran la multitud de campos que el flamenco ha ido abriendo, una polifonía de formas y tiempos donde lo de menos es el origen, ya digo, el flamenco siempre es trans. Otras son verdaderamente sensatas y podría defenderlas como ciertas. Pero no es tanto eso lo que me interesa. Alice Becker-Ho explica muy bien que la jerga no es una lengua para la comunicación general. El hablante parece que se comunica pero siempre guarda un secreto. Dice lo contrario de lo que habla e incluso, a veces, lo contrario de lo que parece estar eludiendo. El flamenco es una máquina de lenguaje que funciona de esa manera. Hugo Schuchardt hablaba, frente a la etimología genética y vertical, de la contaminación entre términos. Unas palabras afectan a otras como las distintas ondas que se confunden en un estanque donde empiezan a caer las primeras gotas de lluvia. Y por muchos motivos, esa interacción es lo que me interesa. Por muy disparatado que me parezca, las invenciones y teorías sobre por qué el flamenco se llama «flamenco», como la palabra que designa la lengua de los habitantes de Flandes, siempre acaban abriendo, insisto, un significado, un tiempo, un campo, un conjunto de formas. Hay muchos ejemplos, como esa teoría de que, en las pinturas de la escuela flamenca, de Brueghel el Viejo a Teniers el Joven, siempre se representan escenas de taberna con sus cantes y sus bailes. El mundo de los Países Bajos antes de la reforma protestante. Es un disparate, desde luego, pero ¿ese delirio no esconde alguna verdad?

Me abstengo de calificar ninguna de estas ideas como verdadera, aunque tengo algunas razones concluyentes. Lo que es interesante es cómo se han contaminado unas a otras. La del «cuchillo flamenco», por ejemplo, ha sido capaz de resignificar la abundancia de navajas y cuchillos en el attrezzo de nuestros cantaores, guitarristas y bailaores. Gerhard Steingress aportó datos fundamentales sobre eso mismo, como que «hablar flamenco» es lo primero que distingue al grupo humano que después se va a dedicar a cantar y bailar significando el género. Alfonso Sastre ya había rastreado ese parentesco con la germanía. Seguro que esta línea principal se ha visto enriquecida por los muchos otros significantes, variados y delirantes, ya lo hemos dicho. Solo una nota de partida que da cuenta de esta riqueza contradictoria y paradójica: «Vlaming», es decir, «tierra en el agua», se pronunció desde el francés como «flaming», es decir, «fugoso, fuego, encendido», y de ese error de los etimologistas vienen estas ascuas. No me digan, el «agua» se transmuta en «fuego». No es un mal punto de partida.



A

C

Pedro G. Romero

FLAMENCA, CO, from...
2024

Impresión UVI sobre PVC (21 paneles dactilográficos)
UVI printing on PVC (21 typing panels)
90 x 60 cm
Obra única. Unique piece



A
C



FLAMENCA, CO, from...

2024

Impresión UVI sobre PVC (21 paneles dactilográficos)

UVI printing on PVC (21 typing panels)

90 x 60 cm

Obra única. Unique piece



A
C

FLAMENCA, CO, from...
2024

Vista de exposición

La mesa que baila.
Mesas, performance y vídeos (diversas duraciones: 11 minutos aproximadamente c.u.), 2024.
Con la colaboración de Luz Arcas, Úrsula López, Leonor Leal y Antonio Molina el Choro.
Edición: Joaquín Aneri.
Producción: Alarcón Criado

En su análisis del objeto mercancía, Marx empieza advirtiéndonos de su carácter «endemoniado», «rico en sutilezas metafísicas» y «reticencias teológicas». Sorprende esta observación de Marx, que apenas se adentrará en estas cuestiones en el resto de su obra salvo para hacer una crítica furibunda de la religión. Pero Marx, aquí, quiere hablarnos de cómo se constituye una mercancía en la sociedad capitalista, de por qué su valor va más allá del trabajo necesario para fabricar un objeto útil. Marx habla del trabajo necesario de una forma muy gráfica, no solo del tiempo de trabajo sino también del desgaste del cuerpo humano, «gasto de cerebro, nervio, músculo, órganos sensibles, etc., gasto de funciones humanas». La lectura inmediata que puede extraerse es que, para Marx, todo lo que no sea «valor de uso» va dirigido solo a tener «valor de cambio», es decir, a averiguar cuánto cuesta, cuál es su plus de valor.

Mi interés por este texto, que he leído innumerables veces, como el interés de tantos artistas y escritores desde el campo de las artes, tiene que ver con la lectura reduccionista que el marxismo ha hecho de nuestro trabajo, el de los artistas, que queda reducido a esas condiciones mágicas, teológicas o metafísicas que producirían un plus de valor. Entendamos la actividad de los artistas, verdaderamente, como una suerte de vanguardia de los trabajadores del quinto estado, flâneurs, bohemios, autónomos, manuales y precarios, punta de lanza de lo que llamamos «clases creativas» o lo que Martha Rosler describió como «clases culturales». Mi última lectura tenía que ver con mi convencimiento de que es aquí, en la lectura de este fragmento, donde Walter Benjamin saca la imagen de la teología como el jorobadito que habita la máquina del materialismo histórico. El símil del enano que maneja desde dentro la máquina de jugar al ajedrez de Metzel es de sobra conocido. Yo hablé sobre ese asunto en Madrid, por la mañana, y por la tarde, en Sevilla –y sumen ahí gasto y esfuerzo de trabajo si quieren–, veía al Choro, bailaor gitano de Huelva, en el espacio de La Aceitera de Rocío Molina y en la sala B del Teatro Central de Sevilla, interpretando unos textos míos con su propio baile. En un momento dado, el Choro sacaba una mesa y bailaba encima, debajo, alrededor de esta; vaya, que puso la mesa a bailar tal y como Marx decía. La descripción que Marx hace de cómo el capitalismo ataca a los fantasmas culturales de la tradición y, a cambio, nos ofrece los nuevos fantasmas de la producción estaba allí retratada como una potente alegoría. También el núcleo duro de su observación que tantas veces pasa inadvertido. La producción de fantasmas es un trabajo como otro cualquiera.

Esa coincidencia despertó en mí la posibilidad de volver a leer a Marx de forma paradójica, su lectura más productiva, como ensayaron repetidas veces Walter Benjamin o José Bergamín, vaya, autores que me han formado. Sabemos que «la mesa que baila» es un símil que Marx toma de las popularizadas sesiones de espiritismo, extendidas por toda Europa tras el fracaso de la revolución de 1848. Algo parecido estaba sucediendo en China con las revoluciones campesinas que contenían una fuerte carga religiosa y que Marx refiere a la par.

Ese oxímoron, una lectura teológica de la mercancía, un materialismo espiritista, como queramos llamarlo, encierra para mí preguntas y respuestas sin resolver. Y eso me resulta revelador. El oxímoron permite que el funcionamiento dialéctico no se resuelva, no hay síntesis ni conclusiones. Lo que Marx piensa sobre la mercancía sigue todavía bailando.

Porque, claro, resulta que Marx, en su descripción del funcionamiento de lo material como mercancía en el sistema capitalista, está hablando sobre todo de arte. La mercancía que más y mejor se ajusta a la descripción de Marx es la obra de arte. Las obras de arte –o sea, nuestro trabajo– son la mercancía pura, la mercancía absoluta, la mercancía por excelencia. Obviamente, Marx sabe que en el arte también hay un trabajo, pero lo que se produce, según él, es mera plusvalía. Por eso la contradicción es tan importante. No es ni en el campo del materialismo ni en el campo de la teología donde este asunto puede resolverse y, como decía Benjamin, más que una síntesis, más que una respuesta, lo que se produce es la potencia dialéctica permanente. O sea, un baile.

Porque cualquier función útil que quiera darse al trabajo del arte, de la decoración al entretenimiento, de lo asistencial a lo religioso, cualquiera, es capaz de identificar claramente el diferendo entre trabajo y valor de uso. Pero no es eso. Lo que Marx nos dice es que nuestro trabajo solo puede llevar a producir plusvalor. El marxismo lo ha leído como capitalismo absoluto y a nosotros, los artistas –Baudelaire lo sabía muy bien–, como pura mercancía que solo produce mercancía.

«Donde está el peligro está también lo que nos salva», según refirió Hölderlin. Hablando en plata, no hay nada más obsceno que el plusvalor de la mercancía artística y, sin embargo, esa potencia sigue manteniendo nuestro trabajo. Guy Debord decía, seguro que exageradamente, que los gitanos, sin ofrecer resistencia alguna al capitalismo, se dejaban atravesar por este y, sin embargo, ese rayo apenas era capaz de cambiar su forma de vida. Aunque en realidad yo elaboro esta pieza con artistas del amplio campo del flamenco, porque es desde hace muchos años mi medio de trabajo, también pienso que en el flamenco esa definición de Debord relampaguea. Sí, el flamenco, rayo y relámpago.

Obviamente, Marx habla de que las condiciones sociales en que se produce esa plusvalía son un condicionante importante. Todo el valor del trabajo depende de las relaciones sociales. Igualmente, el trabajo del arte es, sobre todo, un trabajo en la tensión de esas mismas relaciones. Reducir el arte a mera plusvalía, como hace Marx, explica bien la dirección que el propio arte ha tomado en el seno del capitalismo en los últimos años. Benjamin, volvemos a él, decía que los pasajes cubiertos de París eran, a la vez, encarnación utópica del socialismo y pura exhibición de la mercancía burguesa. Pensemos en la mesa que baila con esa misma ambivalencia. En el rayo está el trueno, pero primero llega el relámpago.

Lo que llamo «la mesa que baila» es, simplemente, poner en danza todo esto. Es en ese baile, en su endemoniada coreografía, donde se esconde una respuesta cierta a por qué nuestro trabajo es trabajo y, además, mera, pura, plusvalía. Es un trabajo que como tal agota el cuerpo y que sin esos añadidos –teológicos, metafísicos, sensoriales, espirituales, emocionales– no produce uso alguno. Marx no podía comprender esa paradoja y apenas fue capaz de enunciarlo más que poniendo una mesa de pie, sobre sus tacones, y haciéndola bailar.



A

C

Pedro G. Romero

La mesa que habla (Luz Arcas)
2024
Video: 7:19 min
Edición 1/5
Mesa/Table: 74 x 50 x 99 cm



A

C

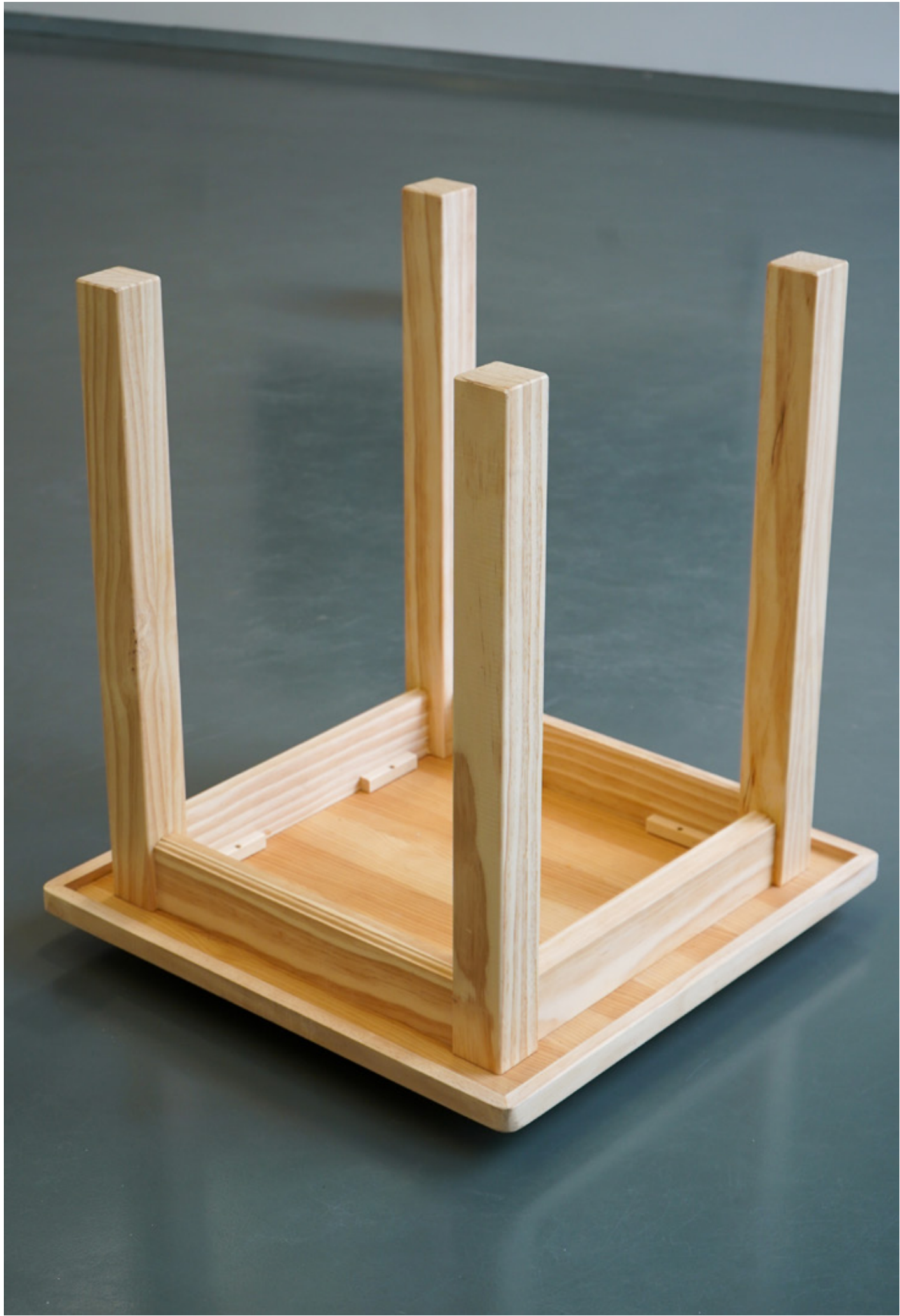


A

C

Pedro G. Romero

La mesa que trabaja (Leonor Leal)
2024
Video: 11:40 min
Edición: 1/5
Mesa/Table: 125 x 77,6 x 190 cm



A

C

Pedro G. Romero

La mesa de bar que baila (Antonio Molina El Choro)
2024
Videosculptura. Videosculpture
11:46 min
Mesa/Table: 80 x 70 x 70 cm

Dos Torre

Vídeo, 19:16 min, 2023.
Con la colaboración de Perrate y Gabriel de la Tomasa.
Producción: Casa Natal de Federico García Lorca en Fuentevaqueros, Granada.
Fotografía: Alex Catalán.
Montaje: Sergi Dies.
Sonido: Alberto Carlassare.

En un paseo, a medias entre el humor y la trascendencia, su conversación intenta ubicarnos en el lugar desde el que se produce el flamenco. Una especie de poner el cuerpo en situación para que acuda la memoria y el infundio, los dos veneros con los que cantan. Se presta especial atención al ejercicio de traducción que se ensaya sobre lo que dicen: «Primo, qué se nos entienda, ¿no?», dice Perrate antes de empezar la conversación, tratando de contextualizar lo que dicen y cómo lo dicen.

Dos Torre básicamente es eso, un pequeño ensayo sobre un particular «modo de hablar».

Dos Torre es una pieza surgida durante el rodaje de la película Siete Jereles y presentada en la Casa Natal de Federico García Lorca en Fuentevaqueros, en 2022, dentro del proyecto 2 y 2 son 22, firmado también por Pedro G. Romero. Sus protagonistas, los cantaores flamencos Perrate y Gabriel de la Tomasa, son descendientes, por distintas ramas, de la mítica familia del cantaor gitano Manuel Torre –así, «Torre» era su apodo, «alto como una torre»–, que, dice la leyenda, dio a conocer a Lorca los llamados «sonidos negros». En efecto, nos adentramos plenamente en el territorio del mito. Los dos primos debaten, conversan, traducen, modulan y cantan sobre el legado de su abuelo y bisabuelo y tatarabuelo, un árbol genealógico que resulta complicado de seguir. La complejidad y amplitud de lo que los gitanos llaman «familia» es uno de los subrayados de la conversación.

Por un lado, su memoria los lleva a recorrer las propias leyendas familiares a las que añaden, además de su ascendencia gitana, elementos afro-descendientes e italianos. No se trata tanto de una genealogía lineal, más bien de un contagio, como quería Hugo Schuchardt, «una suerte de ondas concéntricas que se interfieren unas a otras». Ni tan siquiera importa el orden cronológico ni si la transmisión ha sido oral o tecnológica –discos, vídeos, fotografías incluso–, fuentes que los propios artistas no acaban de encontrar demasiado diferentes de la experiencia directa.

Por otro lado, tratan de ponerse de acuerdo sobre la forma de hablar, la phonesis, la forma de cantar que han heredado –que, en la práctica, resulta ser muy diferente entre sí– y cómo esa transmisión condiciona su poiesis y su esthesis, es decir, la forma de hacer y la forma de mirar que les constituye como artistas.



A

C

El día del terremoto

Distintos vídeos, (4 min. c.u.), 1998-2024.
Cámara y baile 1998: Israel Galván.
Voces: Rocío Márquez, Perrate, Niño de Elche.
Tema original: Soleá de Triana, *El día del terremoto*, Pepe de la Matrona.
Edición: Joaquín Aneri.

En 1998, preparando con Israel Galván nuestra primera colaboración, Los zapatos rojos, se me ocurrió que bailara frente a Triana, desde los bajos de Marqués de Contadero, la soleá de Triana que Pepe de la Matrona grabara para la Antología del Cante Flamenco de 1954 que guio Perico el del Lunar. La idea era sencilla, directa, inmediata. Israel llevaba en su mano derecha una HandyCam de Sony que yo tenía y se trataba de proyectar después, en el escenario, lo que de esta forma agresiva y caótica la cámara grababa. Era difícil que Israel entendiera que todo debía estar entregado al azar, al acontecimiento, al accidente. No importaban las imágenes sino el flujo de las mismas. No se trataba de un videoclip sino de una performance. Años después, La Ribot quiso hacer algo similar con Cristina Hoyos. Lo que hicimos con esas imágenes fue proyectarlas a la vez que Israel bailaba en directo esa soleá de Matrona grabada y alterada mínimamente por Manuel Soler para cuadrar su compás a una soleá de baile. ¿Qué contaba esta escena en la trama de Los zapatos rojos, en principio basada en las notas biográficas que conocemos de Félix el Loco? Se trataba de encontrar la conmoción, el pathos, eso que después Federico García Lorca llamaría el «duende». Es curioso, y poco conocido, que el famoso texto de Teoría y juego del duende es expuesto por primera vez por Lorca como guía de lectura de su Poeta en Nueva York, que, en principio, nada tenían que ver con el flamenco. ¿O sí? ¿O era eso lo que verdaderamente interesaba a Lorca del flamenco y no tanto sus estampas, sus imágenes y sus maravillosos gitanos? Mi fascinación por esa soleá de Matrona, por esas tres letras engarzadas, montadas en la soleá como cuentas de un collar –un efecto de montaje que analizaron bien Walter Benjamin o Aby Warburg, tan bien leídos después por Georges Didi-Huberman–, mi pasión por lo que allí se cantaba y se contaba, venía de lejos. Fue José Manuel Gamboa quien, a principios de los años 80, ante mi interés por algo que había sonado en el tocadiscos de una reunión de aficionados de Arahá, me grabó varias casetes con todo lo que había de Matrona. A final de los años 90 yo estaba fascinado por igual por El Negro del Puerto, por los Sonic Youth y por Conlon Nancarrow, y eso se nota en Los zapatos rojos. Lo que siempre me interesó del efecto de conmoción y montaje del flamenco, elementos aparentemente contradictorios en el entendimiento de cualquier ritual cuando es exactamente su esencia, es su capacidad de arrastrar la gran Historia, esa genealogía que

siempre nos oprime, hacia abajo, hacia los afectos, las cuitas del cuerpo, los suspiros del amor. Las tres letras que canta Matrona, procedentes de distintas piezas escénicas –tonadillas, zarzuelas y entremeses, alguna incluso de origen mexicano– arrastran una catástrofe histórica –seguramente el terremoto y tsunami de Lisboa del 1 de noviembre de 1755 que, por cierto, tanto afectó a Sevilla– hacia las dolencias del cuerpo, el amor y los afectos, así es. Recuerdo ahora que aquella tragedia de Lisboa fue un punto de inflexión en la reflexión filosófica moderna sobre la idea de progreso. Frente al Archivo de Indias hay una inscripción que recuerda la catástrofe. En este mismo espacio de Alarcón Criado hay una marca de hasta dónde llegó el agua, marcas que empezaron a popularizarse tras aquel desastre. Al recuperar ahora aquellas imágenes –y doy aquí las gracias a Rocío Márquez, Perrate y Niño de Elche por haber actualizado con su voz las impresiones de aquellos días lejanos– me asombra todavía el genio de Galván. Educado en la religión apocalíptica de los testigos de Jehová, se asombra cuando al sonar ese momento de Matrona, «se hundió la Babilonia». La cámara había reflejado la cruz y cúpula de la iglesia de Santa Ana que desde allí se veía: la ruina de la puta Babilonia, que es como los protestantes llaman siempre a la Iglesia romana. Pero lo que quiero recordar ahora es la conmoción que supuso para mi trabajo el flamenco, operar con el flamenco y con los flamencos, desde los Gamboa hasta José Luis Ortiz Nuevo, desde mis trabajos con Israel Galván hasta mis colaboraciones con Rocío Márquez, Niño de Elche, Perrate y tantos otros, una lista numerosa que aquí no puede entrar. Y cómo cierta casualidad, cierta deriva, cierto devenir, ese afecto, en el sentido original que Spinoza da a la palabra, ha transformado radicalmente mi trabajo, desde luego, pero también mi vida, mi forma-de-vida (mi lebensform, que Wittgenstein pone en el origen de los juegos de lenguaje que nos conforman como sujetos), que ha quedado marcada irremediablemente por el flamenco.



Pedro G. Romero | El día del terremoto (1998-2024) | Israel Galván y Niño de Elche
Vídeo: 4:07 min
[LINK](#)



Pedro G. Romero | El día del terremoto (1998-2024) Israel Galván y Perrate
Vídeo: 4:30 min
[LINK](#)



Pedro G. Romero | El día del terremoto (1998-2024) Israel Galván y Rocío Márquez
Vídeo: 4:16 min
[LINK](#)



Pedro G. Romero | El día del terremoto (1998-2024) Israel Galván y Pepe de la Matrona
Vídeo: 4:39 min
[LINK](#)

A

C

Esquineras: New Babylon/Triana Groep

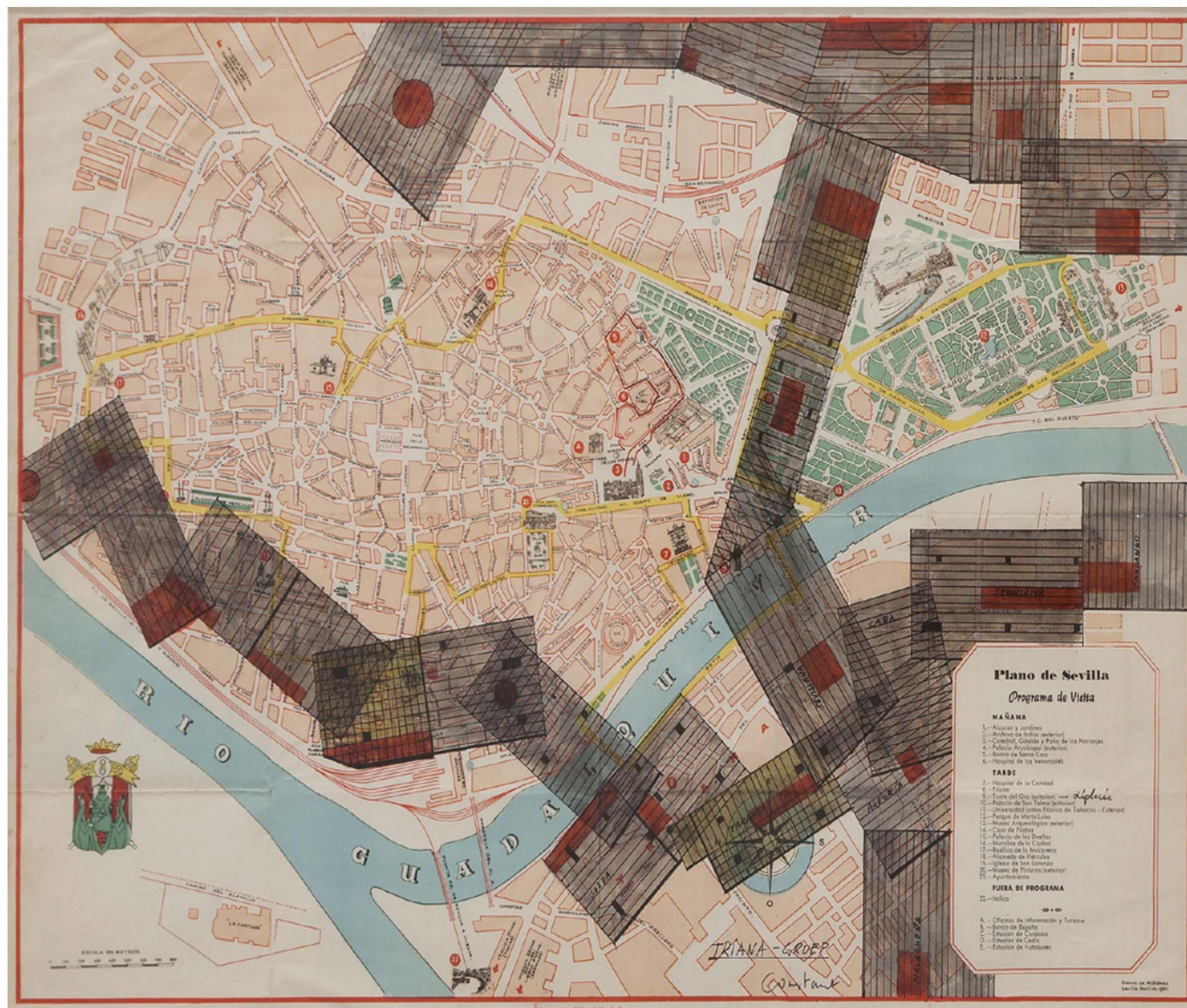
Mesas de ocho patas, Medidas variables con traza de movimiento, 2024.
Ensamblaje de Marcos Velázquez.
Mapa editado en 2014 por la pie.fmc [Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos] para el proyecto *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. (2013-2019)

Lo más probable es que el nombre de Híspalis, más allá del regalo etimológico que nos hizo san Isidoro, proceda efectivamente del pseudo-fenicio Spal, pero sin el significado de «palafito», es decir, construcción palustre sobre la que se edificará el antiguo asentamiento que no era otro que la gran marisma de la desembocadura del Guadalquivir. Spal, ligado a la divinidad Baal, vendría a significar algo así como «Ciudad del Señor», vaya. En la zona del Carambolo había un santuario dedicado a las divinidades Baal y Astarté, y había alguna conexión entre esos islotes habitados y el señor de Baal. Sí, Baal es la misma divinidad que nombra a Babel o a Babilonia. Es decir, de «isla de Baal» a «isla del Señor». Hablamos de la época mítica que seguimos llamando «Tartessos», una construcción mitológica como otra cualquiera. Entonces, aún no se diferenciaban claramente las islas de Sevilla y Triana, así que no sabemos exactamente cuál de las dos riberas estaba dedicada a Baal y si habría otra dedicada a Astarté. Recordemos que en el mito de las santas Justa y Rufina es a la diosa Salambona a la que destruyen y Salambona no es más que otro de los nombres de Astarté. El resto del relato etimológico sigue siendo el mismo Spal-Hispalis-Isbiliya-Sevilla, y todo para llegar a un significado tan evidente, o sea, Sevilla, «Ciudad del Señor».

La gran Sevilla siempre quiso ser la nueva Roma, como Roma quería ser la nueva Jerusalén. Y, como Roma, Sevilla se convirtió más bien en la gran Babilonia. Ese es uno de los significados que Guy Debord regala al artista holandés Constant para nombrar su proyecto New Babylon. Originalmente el proyecto se llamaba Dériville, o sea, «ciudad en deriva». Toda la literatura del siglo áureo incide en esa imagen de Sevilla como la gran Babilonia, o sea, la ciudad de Baal, o sea, la «Ciudad del Señor», en este caso en relación al pecado. Debord viajó a Sevilla en 1983 y vivió en la ciudad poco más de seis meses y aun así la incorporó en su autobiografía, Panegírico, como una de sus habitaciones icónicas. Constant, gran aficionado al flamenco, guitarrista y miembro de la escuela ricardista de Ámsterdam –en memoria del Niño Ricardo– viajó en distintas ocasiones. En 1965 realizó el Triana Group, una de las piezas seminales de New Babylon. Se trataba del mapa de una ciudad sombreada con los lugares donde debía alzarse la nueva estructura aérea y móvil donde discurriría la vida de la futura urbe. Los sectores suelen coincidir

con líneas de ferrocarril, transporte metropolitano o fluvial. En este caso –hay otros mapas, de Rotterdam, París o Barcelona– introduce una peculiaridad y los sectores de Triana, de ahí el nombre de Triana Group, en vez de ser distinguidos con colores –amarillo, rojo, azul–, llevan escritos denominaciones de distintos palos flamencos: Soleá, Taranta, Alegría, Malagueña, Sevillana, Caña, Seguiriya y Fandango.

En la entrevista que publicó en 1992 Jean Clarence Lambert, Constant: los tres espacios, hablan sobre el proyecto New Babylon. Al terminar el capítulo, Lambert pidió al artista si tenía algo que añadir a todo lo ya dicho sobre el asunto. Constant simplemente sacó su guitarra y versionó la clásica soleá que grabara Pepe de la Matrona para la primera Antología del Cante Flamenco de 1954. Registrada como Soleá de Triana, aquella grabación decía así: «Se hundió la Babilonia, porque le faltó el cimiento, pero nuestro querer no se acaba aunque le falte firmamento». Es muy interesante la polifonía de significados que recoge aquí el término «firmamento». Por un lado es, evidentemente, «suelo firme». Por otro lado, el firmamento de las estrellas del cielo que le da connotaciones astrológicas al hundimiento de Baal-Babilonia. Finalmente, «firmamento» significa también «contrato, papeles, matrimonio», es decir, que aquel era un querer furtivo.



Esquineras. New Babylon/Triana Group

Edición facsímil de 2014 a partir del mapa original intervenido de Constant del año 1964 perteneciente a la colección MNCARS.

Facsimile edition of 2014 from the original intervened map of Constant from the year 1964 belonging to the MNCARS collection.

A
C



Pedro G. Romero

Esquinas. New Babylon/Triana Groep

2024

Enmarcado sobre ocho patas

Framed on eight legs

70 x 52 x 90 cm

Obra única. Unique piece

A



Pedro G. Romero

C



Esquinas. New Babylon/Triana Group

2024

Enmarcado sobre ocho patas
Framed on eight legs

70 x 52 x 80 cm

Obra única. Unique piece

A
C



Pedro G. Romero

Esquinas. New Babylon/Triana Group
2024

Enmarcado sobre ocho patas
Framed on eight legs

70 x 52 x 73 cm

Obra única. Unique piece



A

C



A

C

Esquineras: Helios Gómez

2024

Impresión original. Número I de «¡Viva Octubre!», 1934. Doble marco en bisagra

Original printing. Issue I of “¡Viva Octubre!”, 1934. Double hinged frame

Helios Gómez, 26 x 21 cm (43 x 38 cm framed)
Texto, 37 x 40 cm (58 x 54 cm framed)

Pedro G. Romero

Esquineras: Helios Gómez

Doble marco, Medidas variables con traza de pliegue, 2024.
Ensamblaje de Marcos Velázquez.
Helios Gómez, Impresión original. Número I de «¡Viva Octubre!», 1934.

Especialmente el espacio que frecuentaba el joven Helios Gómez, el Kursaal Internacional de Sevilla. En el escenario principal actuaban los flamencos, ese era su motor principal. Juana la Macarrona, Juanito Mojama o Manuel Torre actuaban allí, pero también aparecían las últimas novedades del circo o de la técnica: el cinematógrafo, porejemplo. Ensussalonesprivadosse reunían lospoetasultraístas, esa extraña vanguardia que tan bien ejemplifica lo que Fredrick Jameson describe como una rara alteridad entre modernismo y modernidad en las letras hispanas. Lo que en el mundo anglosajón son dos campos opuestos –la esfera del simbolismo y la de la modernidad competían ferozmente– se dan aquí extrañamente entreveradas. Rubén Darío y F. T. Marinetti se abrazaban en aquellas radicales tertulias poéticas. Al florido modernismo le suceden futurismo, dadaísmo y bolcheviquismo como ondas de una misma piedra lanzada a las aguas de un estanque. Pero, además, por encima de esos cenáculos literarios, del escenario y la pista de baile, en los salones del piso de arriba, la C.N.T. organiza asambleas y algaradas callejeras. Desde allí voló el ladrillo al paso de Jesús de las Penas. Y allí se reunió Felipe Alaiz –primer mentor de Helios Gómez– que había trasladado Solidaridad Obrera a Sevilla tras la suspensión del periódico en Barcelona, con las obreras de las fábricas de cerámica de Sevilla; allí hizo su aparición política en la escena sevillana su compañera gitana, Cleopatra. Helios Gómez mostró en el Kursaal –que tan fuertemente evoca lo que sería La Cuadra de Paco Lira en los años 70– su primera exposición de dibujos, bajo la sombra de Norah Borges, bajo la sombra de Frans Masereel. Si creemos la crónica de Manuel Chávez Nogales, cuando esta exposición se trasladó a Madrid, los tres pisos del Kursaal se respiraban en aquellas tintas: comunismo-libertario, vanguardismo-realista y gitano-flamenco. En ¿Anarquismo gitano?, Silvia Agüero y Nicolás Jiménez retoman con acierto las dudas manifestadas por muchos historiadores sobre si Helios Gómez era o no gitano. A mí me parece importante entender que fue en los ambientes flamencos donde el joven Helios –su padre, procedente de los conflictos del agro extremeño, fue secretario del ayuntamiento de Camas y pertenecía a la logia masónica Tierra y Libertad, la misma de Diego Martínez Barrio (después Isis y Osiris), donde tenía como sobrenombre «Helio»– tomó conciencia de sus orígenes gitanos o decidió, desde luego, apostar por esa hipótesis de forma determinante. La racialización es un elemento fundamental en el funcionamiento del flamenco, lo de menos son sus múltiples orígenes. Cuando Francesc Tosquelles recuerda la potencia retórica de Helios Gómez, subraya la vinculación que había entre el hacer político del artista y la fuerza del rapsoda

popular que recitaba a Federico García Lorca, poemas propios y se entonaba con algún fandanguillo. «¡El día que la revolución tenga la fuerza que guía al poeta popular, ese día la revolución triunfará!». Tosquelles adelanta además que fue en aquellas juergas donde se dio cuenta, por primera vez, de la fuerte interrelación entre la psicología del sujeto y el ambiente en que se movía, eso que ahora se llama epigenética. Ese entendimiento de su identidad gitana desde el flamenco funciona de forma providencial, una suerte de distanciamiento que explica bien por qué Helios Gómez fue el primero, uno de los primeros al menos, en entender que ser gitano era, sobre todo, una cuestión política. El campo imaginario –¿cómo es posible entender al grupo andaluz Estampa popular sin el trabajo de Helios Gómez?– del artista sevillano, desde la estampa flamenca hasta la mística cristiana revolucionaria pasando por la visión del agro como un lugar de explotación y esclavitud, procede del flamenco, del campo real e imaginario que este proyecta sobre el significado de ser gitano. Derrotado, tras la guerra civil española, Helios Gómez volvió a refugiarse en cierto flamenquismo de tipo folklórico, olvidando otra de sus más interesantes hipótesis de trabajo, el necesario ajuste de cuentas de las gitanas y los gitanos con lo que había significado para ellos el flamenco.



A

C

Esquineras: Lucien Roisin

2024

Postal original editada por “La casa de las postales” de Barcelona. Circa 1920. Doble marco en bisagra

Original postcard published by “La casa de las postales” of Barcelona. Circa 1920. Double hinged frame

Lucien Roisin, 9 x 13,5 cm (25 x 35 cm framed)
Texto, 37 x 40 cm (58 x 54 cm framed)

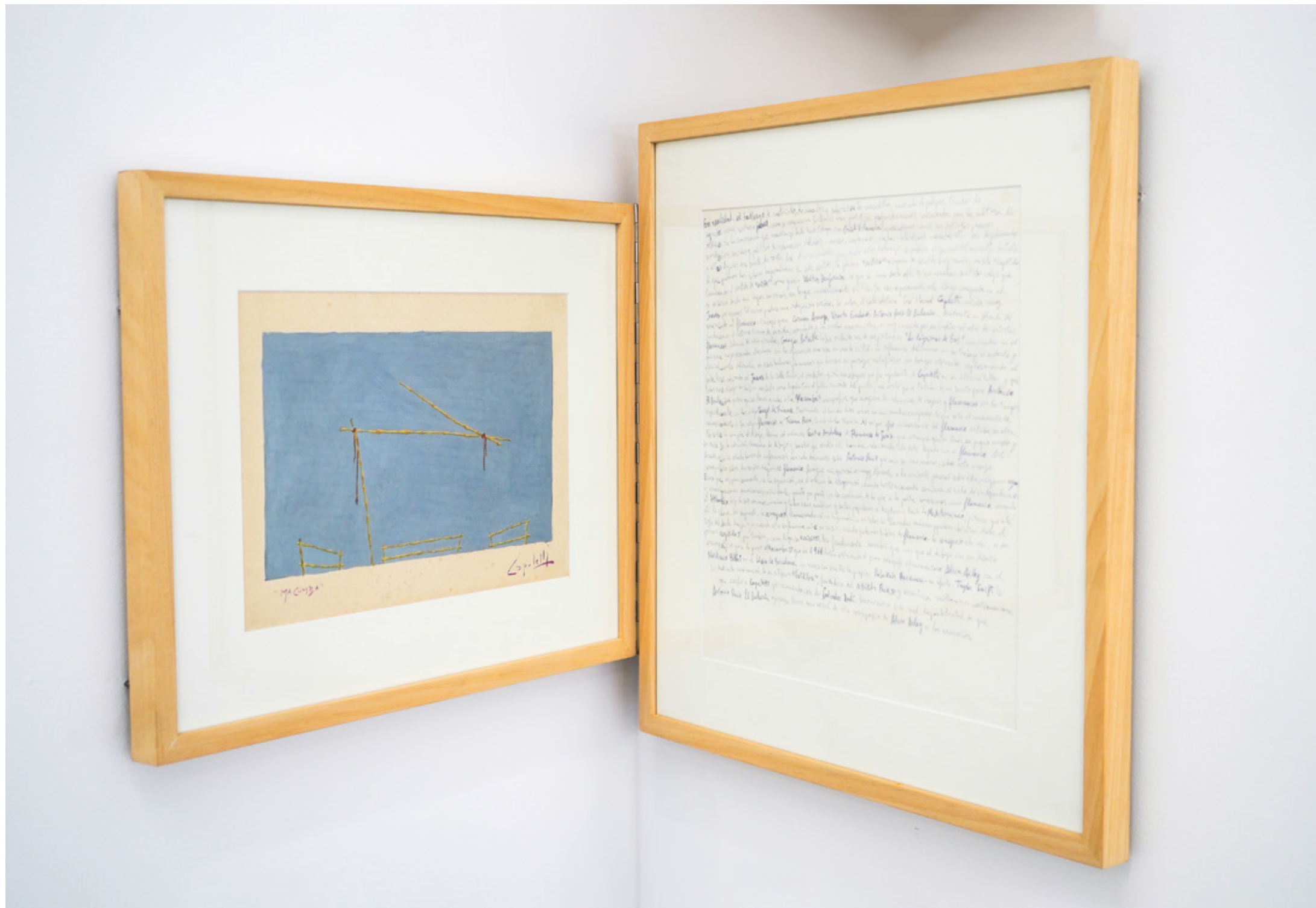
Pedro G. Romero

Esquineras: Lucien Roisin

Doble marco, Medidas variables con traza de pliegue, 2024.
Ensamblaje de Marcos Velázquez.
Postal original editada por «La casa de las postales» de Barcelona, Circa. 1920.

La imagen tenía algo perturbador. En principio no dejaba de ser una de las típicas postales que Lucien Roisin, un fotógrafo y editor francés establecido en Barcelona, publicaba. Esta era la número 11 del segundo álbum, ANDALUCÍA TÍPICA. LOS BAILES ANDALUCES. También se había editado en francés. ANDALUZIE TIPIQUE. LES DANZES ANDALUZES. Su subtítulo, «Cuadro flamenco», aparecía tanto en la edición española como en la internacional. Roisin figuraba sobre todo como editor, aunque también era fotógrafo. Y, en muchos sentidos, figurinista y creador de las series: en este caso, contrató a varios músicos y bailaoras, que dispuso en distintos grupos o individualmente, y los fotografió. «La casa de las Postales», el comercio que las exponía en Barcelona, estaba en la rambla de Santa Mónica. Tuvo tal éxito el negocio que, en muchos casos, Roisin compraba las imágenes a fotógrafos locales o hacía encargos concretos. En este caso no he podido precisarlo por más que lo he intentado. La serie completa fue revisada en el Fondo Tomàs Carreras i Artau del Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya. En el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, donde tienen gran parte de los negativos de estas fotografías, me dijeron que solo sabían que se trataba de una imagen obtenida en Andalucía en el primer tercio del siglo XX. Mi obsesión era ubicar con exactitud la imagen y, según parece, la serie completa se realizó en Sevilla alrededor de la Feria de Abril, al igual que el primer álbum de ANDALUCÍA TÍPICA giraba en torno a la Romería del Rocío. Pero mi interés y afán de precisión se concentraban en localizar el tapiz que enmarca como una potente escenografía al conjunto flamenco. Lo que me había interesado de esa imagen, la confusión entre fondo y figura, pasaba por saber algo más de ese telón de fondo. No me interesó identificar a los artistas que allí salían retratados. El grupo, más o menos artificial, con sus atributos de guitarras y bandurrias, tampoco es del todo típicamente sevillano. En otra imagen de la serie van los mismos artistas subidos en el remolque de un camión camino de la feria donde después se les ve desembarcar. Acudí a la Universidad de Sevilla para intentar identificar el escenario y el tapiz pero, como suele ser habitual, no tenían idea alguna del asunto. Por las lámparas, parecía una instalación expofeso, que las fuentes consultadas sitúan unas veces en el entorno de los pabellones de la Exposición de 1929 y otras en el del Alcázar de Sevilla. Me pusieron en contacto con Pilar Benito, conservadora de tapices y textiles en Patrimonio Nacional, pero tampoco supo darme noticias concretas sobre el singular tapiz guerrero

de la escenografía. Algunos investigadores lo habían identificado con los de «La empresa de Túnez», la magnífica serie que los flamencos Jan Cornelisz Vermeyen, pintor, y Willem de Pannemaker, tejedor, realizaron entre 1550 y 1554 por encargo de María de Hungría y que se encuentra depositada en el Alcázar sevillano. Pero ninguno de los doce gigantescos paneles de la serie coincidía con estas imágenes. ¿Sería simplemente ese juego lingüístico, flamencos sobre flamencos, lo que me atraía tanto de la imagen? Quiero decir, un grupo de artistas flamencos, de los de cantar y bailar para turistas, superpuesto con una de las obras maestras del tapiz flamenco, en este caso de Flandes, que había supuesto un hito en la propaganda política de su tiempo. Pero mientras más investigaba en las imágenes y bocetos de «La empresa de Túnez», una descripción de la conquista y saqueo de dicha ciudad por los ejércitos de Carlos V, más me daba cuenta de que, a la vez, era la fusión y el contraste entre fondo y figura lo que me fascinaba. El ruido de la fiesta popular e intrascendente burlándose de la magnificencia de la gran historia. Como pasa en los romances del ciclo carolingio que rescatara Luis Suárez en las voces de José de los Reyes «el Negro del Puerto» o de Juana, Dolores y Tío Alonso «el del Cepillo». Hay una gran diferencia entre la gran Historia, con mayúsculas, de los romances medievales originales y las historias menores –así, escritas en minúscula– que las voces, locuciones y giros lingüísticos de estos cantaores arrastran.



A

C

Esquineras: José Manuel Capuletti

2024

Dibujo original de José Manuel Capuletti, «Macumba», boceto para escenografía, 1996.
Doble marco en bisagra

Original drawing by José Manuel Capuletti, «Macumba», sketch for scenography, 1996. Double hinged frame.

José Manuel Capuletti, 25 x 36 cm (43 x 53 cm framed)
Texto, 37 x 40 cm (58 x 54 cm framed)

Pedro G. Romero

Esquinas: José Manuel Capuletti
Doble marco, Medidas variables con traza de pliegue, 2024.
Ensamblaje de Marcos Velázquez.
Dibujo original de José Manuel Capuletti, «Macumba», boceto para escenografía, 1966.

En realidad, el hallazgo de materiales, documentos y saberes en los mercadillos, mercados de pulgas, tiendas de segunda mano, rastros o «jueves», como se conocen en Sevilla, es una práctica crítica profundamente enraizada con la cultura de archivo. En la conversación que mantengo desde hace tiempo con Oriol Vilanova, hemos visto cómo los distintos procesos económicos, sociales y políticos de ordenación del saber –museos, academias, modas, bibliotecas, mercados, etc.– van desplazando a estos lugares una suerte de resto. Así, el conocimiento que desde estos hallazgos se produce es ya cualitativamente distinto al que producen los saberes hegemónicos. En ese sentido, la palabra «crítica» recupera su sentido originario, no solo «capitular» sino también en el sentido de «crisis», como quería Walter Benjamin. Lo que se mira desde allí es, en muchos sentidos, algo que se observa desde un lugar en crisis, un lugar, entonces, necesariamente crítico. Por eso, seguramente, este dibujo comprado en el Jueves por apenas cincuenta euros produce una indagación curiosa. Su autor: el vallisoletano José Manuel Capuletti, artista muy vinculado al flamenco –trabajó para Carmen Amaya, Vicente Escudero o Antonio Ruiz el Bailarín–. Residente en Alcalá de Guadaira en el último tramo de su vida, vinculado a los círculos mairenistas, es muy conocido por sus tardíos retratos de artistas flamencos. Además de estos vínculos, Georges Bataille incluyó en Las lágrimas de Eros una de sus pinturas, un cuadro en el que una mujer desnuda atraviesa con las espinas de una rosa un vaso de cristal. La influencia daliniana en su trabajo es evidente y especialmente delirante en esos bailaores flamencos que danzan en paisajes metafísicos con hongos atómicos estallando al fondo. Pero, volviendo al Jueves de la calle Feria, el vendedor, que me aseguró que fue ayudante de Capuletti en su último taller y que todos esos dibujos los había recibido como legado tras el fallecimiento del pintor, me contó que se trataba de un boceto para Antonio el Bailarín, que quiso llevar a cabo esa coreografía, Macumba, que recogiera las relaciones de negros y flamencos con los tangos, especialmente con los viejos tangos de Triana. Obviamente, el hombre hizo sonar en mí muchas campanas. No solo era el momento de reconocimiento de los viejos flamencos de Triana Pura, también la teoría del origen afro-americano del flamenco estaba en alza. No solo le compré el dibujo, llamé al entonces Centro Andaluz de Flamenco de Jerez, que siempre quiso tener su propio museo, y avisé de la colección inmensa de dibujos y bocetos que vendía aquel hombre, relacionado todo ese legado con el flamenco.

Así, durante años he estado buscando información, en cada documento sobre Antonio Ruiz que caía en mis manos, de ese ensayo coreográfico sobre las raíces negras del flamenco. Aunque mi opinión es muy diferente a la corriente general sobre sus orígenes negros. Pienso que es, precisamente, en la separación, en el corte, en la disyunción donde históricamente comienza el ciclo de independencias y emancipaciones americanas, coincidente punto por punto con la evolución de lo que a la postre conocemos como flamenco; cuando el Atlántico deja de ser un mar común y todas esas músicas y bailes populares se desplazan hacia lo mediterráneo; pienso que ahí está la clave. Por supuesto, lo «negro», llamémoslo así, es hegemónico en todas las llamadas músicas populares ibéricas desde el siglo XVI, desde luego, y es cuando esta influencia entra en crisis cuando podemos hablar de flamenco. Lo «negro» está ahí, es su primer «capítulo», pero también, como digo, su «crisis». Pero, finalmente, descubrí que no, que el dibujo era un diseño escenográfico para la pieza Macumba que en 1966 había estrenado el gran coreógrafo afroamericano Alvin Ailey con el Harkness Ballet en el Liceo de Barcelona. La música era de la propia Rebekah Harkness –en efecto, Taylor Swift le ha dedicado una canción de su álbum Folklore–, fundadora del «Bitch Pack» y excéntrica millonaria norteamericana que aceptó a Capuletti por recomendación de Salvador Dalí. Desconozco si es real la posibilidad de que Antonio Ruiz el Bailarín quisiera llevar una versión de esta coreografía de Alvin Ailey a los escenarios.

Banderizas

Edición, papel y tanza, A5 en medidas variables, 2004
Impresión R2dom
Producción Alarcón Criado

Es Ricardo Molina –refutado por Manuel Urbano– quién ofrece la primera pista, los «farolillos» gitanos que adornan el primitivo puente de barcas que describe en Triana Carlos Dembowski, en Dos años en España y Portugal durante la guerra civil 1838-1840, o sea, durante la primera guerra carlista. Lo cierto es que la expresión «banderitas gitanas» aparece en jotillas y seguidillas manchegas en ese tiempo, refiriéndose a los coloridos adornos de ferias y colmados. Recordemos que la bandera de la nación es algo tan reciente en España como el flamenco. La rojigualda no empieza a imponerse en espacios oficiales hasta el siglo XIX, justo después de que nazca la nación española tras la guerra civil que sigue a la invasión napoleónica. Antes podemos hablar de Reino, de casas nobiliarias, de ejércitos, de hermandades, de banderizos, pero no propiamente de banderas nacionales. Es señalado el apogeo institucional de esta enseña en Sevilla precisamente, en el llamado puente de Triana, primero en torno a la Velá de Santiago y Santa Ana, después en torno al puente nuevo. Tanto en 1852, en el día de su inauguración, como vemos en el daguerrotipo de Francisco Leygonier, como en las pinturas anónimas que ilustran la visita de Isabel II –el puente lleva su nombre real– a Sevilla diez años después, se muestra el puente de Triana colmado de banderas de naciones, ducados y emblemas variopintos, banderitas de todo tipo saturando el paisaje visual hasta la extenuación. «Triana, que bonito esta Triana cuando le ponen al puente banderitas gitanas» debe de afianzarse en ese momento, suerte de habanera, tango o tanguillo –no entremos ahora en ese nominalismo–, que representa lo mismo que los «farolillos»: el arrebatador colorido de los trapos más que el significado político de las enseñas. Esto queda en la memoria de todos los trianeros con fuerte impronta, de manera que, en los breves años de la República de 1873, la I República, se volverá a utilizar el puente de Triana para escenificar el nuevo momento político y se adornará profusamente con banderas. Pero la bandera republicana que Sevilla adoptó entonces no era la oficial, apenas aprobada poco antes del Levantamiento de Sagunto que hace desaparecer la propia República, sino la bandera roja de la Comuna de París que, además, se emparentaba con el rojo sangre de la enseña municipal, subrayando así cierto carácter canonalista o federalista de la opción republicana sevillana. «Triana, que bonito está Triana cuando le ponen al puente la bandera republicana» nace en ese momento. Mucha literatura, tanto española como francesa, así lo testimonia: María, La hija del jornalero (1843) de Ayguals de Izco, El idiota o los trabucaires del Pirineo (1857) de Pedro Mata, o La fille du bandit (1875) de Alex de Lamothe. Una literatura donde, paradójicamente, flamencos y carlistas se dan la mano en una extraña alianza anti-

moderna, castiza, podríamos decir, donde se va describiendo una verdadera guerra de banderas precisamente en el momento de proliferación de ese tipo de enseñas. Así que la polémica sobre los tangos que grabó Pastora Pavón, La Niña de los Peines, con el título Del color de cera, mare, en 1943 no ha lugar. No es que Pastora no se atreviera a grabar bajo el franquismo la letra original –lo que parece obvio–, sino que las dos letras se utilizaban ya desde tiempo atrás. Los tangos con «banderitas gitanas» o «banderas republicanas» eran ya antiguos. Es verdad que esa segunda versión republicana se popularizó muchísimo en el repertorio de muchas cantaoras y cantaores durante la II República y la guerra civil de 1936-1939. Con Pastora no se trataba, entonces, de un combate entre la rojigualda y la tricolor. Y mira que ese feminista violeta –más que el morado del pendón castellano comunero original– gustaría a La Niña de los Peines. Pero lo que nos interesa, de todas maneras, no es tanto el difuso origen genealógico de la letra sino su funcionamiento político. ¿Qué pasa cuando, desde 1971, existe ya una bandera gitana? ¿Qué pasaría si ahora adornamos el puente con esas nuevas «banderitas gitanas»? Por cierto, que la rueda eterna del nómada que separa cielo y tierra nada tiene que ver con la rueca de la bandera de la India, mítico origen de los Rroms, que es abstracción de la rueda de lanas con que hilaba Mahatma Gandhi. Por otro lado, como me recordó Pastora Filigrana: ¿Y sí la bandera republicana fuera la enseña republicana andaluza, federalista o independentista, la arbonaida –que colgó por primera vez del ayuntamiento de Aracena en 1932– pero con la estrella roja en el centro? En realidad, la hipótesis apologética que me defendía Isabel Escudero, «las banderitas gitanas, un cielo lleno de trapos de colores de todo tipo, es más político que cualquier enseña nacional por muy progresista que esta sea», me parece mucho más ajustada al sentido político que siempre ha tenido el flamenco y que reside más en la resistencia de los cuerpos que en las ideologías, sean del tipo que sean. Es más, las únicas banderas que pueden impedir que un cielo poblado de ellas se desplome sobre nosotros y nos aplaste son aquellas que mantienen separados significado y significante, o sea, «banderitas gitanas» o, como quería Baruch Spinoza, «las sencillas enseñas de la alegría».



A

C

Banderizas (instalación)

2004

Papel A5 y tanza. Medidas variables
A5 paper and rope. Variable measures

Edición 1/3

Banderizas, (Lorena Padilla)
Ensamblaje de banderas, 150x90 cm, 2024.
Cosido de Debaga Tatting Textiles.
Donación de Lorena Padilla.

Una bandera gitana: «A ver, Pedro, tengo una bandera gitana, de fábrica industrial, sintética. Es la única cortina de mi casa. Cuelga en la puerta que separa la sala del balcón trasero, donde tiendo la ropa. Te puedo dar esa, la que tapa la cristalera de mi puerta trasera. Es una bandera sencilla, pero tiene mucha historia. Ha estado en saraos guapos. Hasta ha salido en el Telesur, el de la república venezolana. Me grabaron con ella al frente, en primera línea de una manifestación. Me entrevistaron, querían saber por qué llevaba esa bandera». Se refiere a la gran manifestación de Barcelona contra las declaraciones antigitanas de Salvini en Italia en 2018. «Me la regalaron, sí, fue una donación. Me invitaron a Madrid, antes de la pandemia, a un congreso de gitanas feministas por la diversidad. Yo era joven, mucho más joven. Brigitte Vasallo y mi jefa en temas de interculturalidad me insistieron en ir. Vino toda la oficina. Hablé allí. Me tocaba a mí hablar.» El congreso, organizado por la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad, se celebró en Madrid en noviembre de 2017. «Había venido Farruquito a apoyarnos. Vino al hotel a decirnos cosas bonitas. Las gitanas lo tocaban, lo abrazaban con ganas y nada más darse la vuelta decían: anda, pues no es tan guapo. Estaba todo el mundo con ánimo. Fue un día de alegría, podríamos decir. Había un pastor evangelista que apoyaba el encuentro. El pastor y su mujer, podríamos decir la pastora, decían amén y aleluya a todo lo que salía de mi boca. Amén y aleluya a cuestionar críticamente la forma en que la religiosidad y la moral de los castellanos penetra en las comunidades gitanas de toda la península. La mujer del pastor, la pastora, me dio la bandera después de decir yo todas esas cosas: toma tú la bandera».

Una bandera republicana: «La bandera republicana que me molaría apañarte es una que estuvo en Settat, en Marruecos, cuando los de la fábrica de Roca deslocalizaron parte de la producción e hicieron un ERE y se llevaron parte de la factoría allí, a Marruecos. Me fui con dos de la CGT a montar allí el sindicato. Aquí estaba todo perdido. Nos fuimos allí a ayudar a montar una sección sindical potente». Efectivamente, Roca creó Roca-Maroc en 2008 y desde entonces hostigó al sindicato hasta que, en el 2011, CDT (Confédération Démocratique du Travail) empezó a plantarles cara. «Fue con dos compañeros. Gregorio, aún activo en Roca. Venía del PSUC. Hijo de dos republicanos de Guadix. Encontró allí la fosa donde enterraron a su abuelo, ejecutado en la guerra civil por los fascistas. Y Emilio Calero, entonces ya lo habían despedido de Roca. Es grande Emilio,

tiene un poco tus hechuras. Su familia es de Chiclana de Segura. Sigue en CGT. Lo conocí en la puerta de la fábrica parando camiones. Yo con 15 años. Él y su mujer son como mi familia. Son compañeros del Azagra y la Revuelta. Nos empezábamos a ilustrar para esto y para otras cosas. Sensibilidades de la época. Entonces, nos importaban los símbolos, sí». Azagra y Revuelta son dibujantes, ella de Guadix y él de Morón de la Frontera. «La bandera estará por ahí, en las cajas de la mudanza que aún no tengo abiertas. No sé si en mi casa o en casa de mi madre en Vallirana. Creo que están en una caja pequeña con otras banderas republicanas y otra de Palestina. Igual mi madre ha hecho retales con ellas para limpiar. Me encanta eso de ella. Dice que las banderas tienen un paño muy bueno para limpiar los pomos de las puertas».

Banderizas, (María Cabral)
Ensamblaje de banderas, 155x98 cm, 2024.
Cosido de Debaga Tatting Textiles.
Donación de María Cabral.

Una bandera gitana: El 19 de noviembre de 2021, en el festival Temporada Alta de Girona, asistí al estreno nacional de Terebrante, la pieza escénica que Angélica Liddell dedicó al cantaor Manuel Agujetas, a la seguriya, al llanto fúnebre y al ¡ay! primigenio. No quiero valorar la pieza, las emociones iban ese día por otro lado. Más allá de la experiencia estética, me sumé a la pieza como una plañidera más. Al final, la propia Angélica Liddell se envolvía en la bandera gitana en un gesto de reivindicación política que yo sentí como mío. Nunca había sentido una emoción profunda ante esa enseña, que sí consideraba como una eficaz representación, pero que ese día tomó carácter de transferencia. También sentí que yo me envolvía con la bandera gitana. La bandera la habían colocado los actores Gumersindo Puche y Palestina de los Reyes. Por Carlos Marquerie, que hacía la iluminación, sabemos que la bandera ha tenido diversas encarnaciones y tamaños ajustándose a las proporciones de cada marco escénico a condición de que siempre pudiera servir de saya, de lienzo que rodeara el cuerpo de la actriz.

Una bandera republicana: Esta bandera republicana, la tricolor de la legítima República proclamada el 14 de abril de 1931, se la he pedido a mi tía Lola Núñez Moreno, gitana y prima hermana de mi madre, hija de mi tata Leli la Molía. Para mí siempre fue un espejo: feminista, la primera mujer de mi familia que cursó estudios universitarios, interesada en el activismo político desde su juventud, perteneció a la Joven Guardia Roja, organización que abandonó en 1975. Con 21 años pidió su entrada en el PCE, aunque se pensaron mucho si aceptarla o no porque manifestaba claros desacuerdos con la dirección por su condición y aspiraciones como mujer y como gitana. Aun así, en la actualidad, sigue afiliada al Partido Comunista de Trebujena y tiene el mismo número de afiliado que tenía su padre. Esta bandera es, digámoslo así, familia mía. Tiene un significante más poderoso que su mismo significado. Tengo otra bandera en casa, más anecdótica; y pensé, también, en pedirle al ayuntamiento de Trebujena una de las que ellos utilizan en sus reivindicaciones políticas más institucionales. Pero, finalmente, pensé también en que las banderas, aunque no lo parezca, tienen un carácter íntimo, algo que se pega a nuestros cuerpos.



A

C

Banderizas (vista de exposición)
Izquierda: Lorena Padilla
Derecha: María Cabral

2024

150x90 cm /155x98 cm

Ensamblaje de banderas.
Cosido de Debaga Tatting Textiles

Flag assembly. Sewing of Debaga Tatting Textiles.

Obras únicas. Unique pieces

Pedro G. Romero



A

C

Banderizas (vista de exposición)
Izquierda: Lorena Padilla
Derecha: María Cabral

2024

150x90 cm /155x98 cm

Ensamblaje de banderas.
Cosido de Debaga Tatting Textiles

Flag assembly. Sewing of Debaga Tatting Textiles

Obras únicas. Unique pieces

Pedro G. Romero

Banderizas, (Pastora Filigrana)
Ensamblaje de banderas,148x103 cm, 2024.
Cosido de Debaga Tatting Textiles.
Donación de Pastora Filigrana.

Una bandera gitana: La bandera lleva escrito el nombre de Sandra Heredia. Tanto ella como María Filigrana y la propia Pastora han portado la enseña como símbolo de la existencia del Pueblo Gitano y sus reivindicaciones. Así, en las manifestaciones públicas reivindicativas propias del movimiento gitano como el 8 de abril, Día Internacional del Pueblo Gitano, que conmemora la fecha del Primer Congreso Mundial Romaní de 1971, o el 22 de noviembre, Día Andaluz del Pueblo Gitano, que conmemora la llegada de estos, procedentes del Egipto Menor, al Reino de Jaén en 1462. Y también en actos de política general, donde la presencia gitana y feminista es imprescindible, como los actos y movilizaciones del 1 de mayo, Día Internacional de los Trabajadores, o del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer. La bandera gitana fue consensuada por el pueblo romaní en el congreso de Londres de 1971. Las famosas «banderitas gitanas» de los tangos trianeros son anteriores, nos preceden, pero en la enseña sigue viva una cierta expresión de la propia existencia, hay continuidad entre aquellas banderitas y esta enseña. Al fin y al cabo, la existencia hoy de cada persona gitana es un acto de resistencia y una victoria que celebrar contra siglos de persecución.

Una bandera republicana: La bandera republicana con la que siempre me he identificado no es otra que la arbonaida andaluza, la bandera histórica de Andalucía a la que se le añade la estrella roja internacionalista. No es la bandera de un Estado-Nación que reclama un territorio, es la bandera levantada por las clases populares andaluzas para reclamar la soberanía de la tierra que se habita y se trabaja. La estrella roja internacionalista es el símbolo de la solidaridad entre las personas y pueblos oprimidos, entre los que para mí también está el Pueblo Gitano. La arbonaida –nuestra tierra o tierra pequeña– ha sido explicada con connotaciones paisajísticas o aludiendo a nuestra herencia árabe y musulmana, sin embargo, empezó funcionando en contextos anarcosindicalistas y de carácter federal. He portado siempre esta enseña, desde mi casa o desde el sindicato. Respeto la tricolor, sé de las luchas que significa, pero si se trata de abanderar, esta enseña roja, verde y blanca es la que siempre me ha llamado. Esta bandera, exactamente esta tela, ha sido confeccionada por la distribuidora sevillana Clásicos y Macarras, dedicada a la moda urbana antifascista. [<https://clasicosymacarras.blogspot.com/>]



A

C

Pedro G. Romero

Banderizas (Pastora Filigrana)
2024
148x103 cm
Ensamblaje de banderas
Cosido de Debaga Tatting Textiles
Flag assembly. Sewing of Debaga Tatting Textiles
Obra única. Unique piece



A



C

Pedro G. Romero
1964, Aracena, Huelva, España

Pedro G. Romero reside y trabaja entre Sevilla y Barcelona.

En 2024 Pedro G. Romero recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Su trabajo ha sido mostrado en espacios como documenta14 Kassel/Aténas (2017) o la Bergen Assembly (2019) de la que, además, fue curador invitado. También se presentó ampliamente en la Bienal de Sao Paulo (2010) o en la Bienal de Venecia donde fue el primer representante del Pabellón de Catalunya. Del mismo modo presentó exposiciones particulares en Bienal de Sidney (2023), Bienal de Coimbra (2024), Bienal de Tesalónica (2009) o Bienal de Göteborg (2013): Participó también en la Bienal de Medellín (2007), en dos ediciones de la Bienal Sur en Buenos Aires (2019) y Río de Janeiro (2022) y en la Bienal de Arquitectura de Venecia (2023).

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó una retrospectiva a su trabajo Máquinas de trovar (2022), el Ca2M de Madrid, el MNAC de Barcelona y la Universidad de Valencia presentaron la monografía Habitación (2018) o en la Württembergischer Kunstverein Stuttgart Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur (2010); sus trabajos con el Archivo F.X. tuvieron presentaciones completas en Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura /Tratado de Paz, de la que también fue curador y comisario con Archivo F.X./Esthesis en 2013-2016, Museo Picasso de Barcelona con Archivo F.X./Economía, Economía:Picasso en 2017 o Fundació Antoni Tàpies con Archivo F.X./Política, La ciudad vacía, Comunidad en 2006.

Su obra ha participado en eventos significativos del Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el IVAM de Valencia, el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Musac de León, el CCCB de Barcelona, Santa Mónica de Barcelona, La Panera de Lleida, el Museo Pompidou de Málaga, el CAAC de Sevilla, el MEIAC de Badajoz, Kunsthause de Berlín, Kadist en París, Academia de España en Roma o la Bienal de Flamenco de Sevilla entre otras muchas.

Ha sido comisario/curador, como le gusta llamarse por recoger las dos acepciones –el que ordena y el que cuida- del término, de exposiciones para espacios y centros como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palau de Vierreina. Centre de l’imatge, el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Gran Palais de París, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Museo Patio Herreriano de Valladolid, Centro Federico García Lorca de Granada, Malva de Buenos Aires, Museo de la Universidad Autónoma de Ciudad de México, etc. Es relevante, en este sentido las muestras dedicadas a Vicente Escudero, Helios Gómez, José Val del Omar, José Pérez Ocaña, Gonzalo García Pelayo, Toto Estirado, 4taxis, Darcy Lange, Chema Cobo o

Joan Brossa. En 2024 presentó «popular» sobre la colección del IVAM de Valencia, como ampliación de su campo de trabajo.

Además de sus muchos catálogos y publicaciones de arte, es autor de ensayos y narrativas como Las correspondencias (ed. Periférica), Los países (ed. Periférica), S.I. Sevilla imaginada (ed. Almuzara), Los dineros (ed. Athenaica), Exaltación de la visión. Fuentes y vertientes distintas para la lectura de Fuego en Castilla (ed. Mudito & co), Wittgenstein, los gitanos y los flamencos (ed. Arcadia), El ojo partido. Flamenco Cultura de masas y vanguardias (ed. Athenaica), etc.

Entre 1999 y 2019 dirigió y produjo el proyecto «Archivo F.X». Desde 1997 trabaja en el proyecto «Máquina ph», sobre cultura popular. Además, ha formado parte del equipo de dirección del proyecto UNIA arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía, fue miembro fundador de la Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales y pertenece a la (pie.fmc) Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. Dirige la colección Cultura popular y flamenco para la editorial Athenaica.

Ha trabajado como director artístico y dramaturgo de la compañía de Israel Galván hasta 2019. Ha trabajado igualmente con Úrsula López, Leonor Leal, Lucía Álvarez La Piñona, Javiera de La Fuente, Rosario Toledo o el Ballet Flamenco de Andalucía, entre otros muchos. Ha realizado el aparato artístico en producciones de Rocío Márquez, El Niño de Elche, Perrate, Proyecto Lorca, Sistema Tango, Sebastián Cruz, María Marín o Ruído Clavel, entre otras colaboraciones.

Ha dirigido las películas La Pel.licula (2005), Nueve Sevillas (2019), Siete Jereles (2021), de caballos y guitarras (2023), Caracafé en Kazajistán (2024) y está dirigiendo la serie Lo que va por debajo (2024). La Cineteca de Madrid y el MNCARS dedican un ciclo a su cine este 2024 bajo el título Flamenco, películas y cintas de vídeo.

[LINK CV](#)

Pedro G. Romero
1964, Aracena, Huelva, España

Pedro G. Romero lives and works between Seville and Barcelona (Spain).

In 2024, Pedro G. Romero received the National Prize for Fine Arts.

His work has been shown in venues such as documenta14 in Kassel/Athens (2017) and the Bergen Assembly (2019), where he was also invited as a curator. His work was widely presented at the São Paulo Biennial (2010) and the Venice Biennale, where he was the first representative of the Catalonia Pavilion. He has also had solo exhibitions at the Sydney Biennale (2023), the Coimbra Biennial (2024), the Thessaloniki Biennial (2009), and the Göteborg Biennial (2013). Additionally, he participated in the Medellín Biennial (2007), two editions of the Bienal Sur in Buenos Aires (2019) and Rio de Janeiro (2022), as well as the Venice Architecture Biennale (2023).

The Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) dedicated a retrospective to his work Máquinas de trovar in 2022. The Ca2M in Madrid, the MNAC in Barcelona, and the University of Valencia presented the monograph Habitación in 2018, and the Württembergischer Kunstverein Stuttgart showcased his work in Wirtschaft, Ökonomie, Konjunktur (2010). His projects with Archivo F.X. were shown in Donostia/San Sebastián European Capital of Culture /Tratado de Paz (2013–2016), for which he also served as curator. His work Archivo F.X./Economía, Economía: Picasso was presented at the Picasso Museum in Barcelona in 2017, and Archivo F.X./Política, La ciudad vacía, Comunidad was displayed at Fundació Antoni Tàpies in 2006.

His works have been featured in important events at the Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), the IVAM in Valencia, the Bilbao Fine Arts Museum, the Musac in León, the CCCB in Barcelona, Santa Mónica in Barcelona, La Panera in Lleida, the Pompidou Museum in Málaga, the CAAC in Seville, the MEIAC in Badajoz, the Kunsthaus in Berlin, Kadist in Paris, the Spanish Academy in Rome, and the Seville Flamenco Biennale, among many others.

Romero has been both a curator and commissioner—roles he enjoys, as they reflect the two meanings of the term, “the one who organizes and the one who takes care.” He has curated exhibitions for institutions such as the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palau de la Virreina – Centre de l’Imatge, MACBA, the Grand Palais in Paris, the Institute of Culture and Arts of Seville, Museo Patio Herreriano in Valladolid, Centro Federico García Lorca in Granada, Malva in Buenos Aires, and the Museo de la Universidad Autónoma de Ciudad de México, among others. Notable exhibitions he has curated include those dedicated to Vicente Escudero, Helios Gómez, José Val del Omar, José Pérez Ocaña, Gonzalo García Pelayo, Toto

Estirado, 4taxi, Darcy Lange, Chema Cobo, and Joan Brossa. In 2024, he presented the exhibition Popular, focused on the IVAM collection in Valencia, expanding his field of work.

In addition to numerous art catalogs and publications, Romero has authored essays and narratives such as Las correspondencias (ed. Periférica), Los países (ed. Periférica), S.I. Sevilla Imaginada (ed. Almuzara), Los dineros (ed. Athenaica), Exaltación de la visión. Fuentes y vertientes distintas para la lectura de Fuego en Castilla (ed. Mudito & co), Wittgenstein, los gitanos y los flamencos (ed. Arcadia), and El ojo partido. Flamenco Cultura de masas y vanguardias (ed. Athenaica).

Between 1999 and 2019, he directed and produced the project Archivo F.X. Since 1997, he has been working on the Máquina ph project, focused on popular culture. He has also been part of the management team of the UNIA arteypensamiento project at the Universidad Internacional de Andalucía, was a founding member of the Cultural Policy Reflection Platform, and is part of the (pie.fmc) Independent Platform for Modern and Contemporary Flamenco Studies. He directs the Cultura popular y flamenco collection for Athenaica publishing.

As an artistic director and dramaturge, he worked with Israel Galván’s company until 2019. He has also collaborated with Úrsula López, Leonor Leal, Lucía Álvarez La Piñona, Javiera de la Fuente, Rosario Toledo, and the Ballet Flamenco de Andalucía, among many others. He has contributed his artistic vision to productions by Rocío Márquez, El Niño de Elche, Perrate, Proyecto Lorca, Sistema Tango, Sebastián Cruz, María Marín, and Ruído Clavel, among others.

He has directed the films La Pel.ícula (2005), Nueve Sevilla (2019), Siete Jereles (2021), de caballos y guitarras (2023), Caracafé en Kazajistán (2024) and is directing the series Lo que va por debajo (2024). The Cineteca de Madrid and the MNCARS are dedicating a cycle to his cinema this 2024 under the title Flamenco, films and videotapes.

[LINK CV](#)