

Una aproximación a *Templo* (1987), de Luis Eduardo Aute

Daniel Alonso Piqueras

Lector de ELE. Universidade do Minho. ELACH
danielalonso13@hotmail.com

Daniel Alonso Piqueras es lector de ELE en la Universidade do Minho (Braga). Máster en ELE por la UFV. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y graduado en Lengua y literatura española por la Universidad de Burgos. A su vez, fue investigador de postgrado en University of Edinburgh y Lector en la Universidad Maqsut Narikbayek (Astaná, Kazajistán). Ha impartido docencia en diversas instituciones educativas privadas y públicas de Ecuador, Bulgaria, India y España, como profesor de ELE.

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es analizar la obra de Luis Eduardo Aute, titulada *Templo* (1987). Se trata de una obra que engloba sucesivamente una exposición pictórica, un libro de poemas y un álbum musical. Primero, nos aproximaremos brevemente a la biografía del artista y reflexionaremos sobre su posición única en la canción de autor española. Posteriormente, detallaremos las características del contexto de producción de la obra haciendo hincapié en el carácter arriesgado de esta propuesta respecto a las tendencias musicales dominantes del momento. Y para concluir, estudiaremos el contenido del álbum atendiendo a las relaciones con los otros medios que componen el proyecto. Consideramos que este artículo servirá para destacar el carácter rupturista de esta obra del intérprete de Manila y ampliar la imagen más convencional que se tiene de su cancionero en relación con el compromiso y la protesta.

PALABRAS CLAVE

Luis Eduardo Aute, canción de autor, cultura española, Nueva Figuración madrileña, pos-tmodernidad.

1. UNA APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Luis Eduardo Aute (1943-2020) es una rara avis en la cultura española. Como indica Álvarez del Pino (2024) se trata de un artista total, cuya ingente producción artística engloba cuatro ámbitos claramente diferenciados como son la canción de autor, la cinematografía, la pintura y la poesía. A partir de los años ochenta comenzaron a publicarse las primeras biografías sobre Luis Eduardo Aute y otros intérpretes de la esfera de la canción de autor, a cargo de periodistas especializados en el género como Víctor Claudín (1981), José María Plaza (1983) y González Lucini (1984). Pero recientemente el estudio de su obra ha adquirido un extraordinario vigor editorial mediante la publicación de numerosas obras biográficas relevantes, como los estudios de Abel (1997), García Gil (2016), (2025) y Fernández (2025). En el ámbito académico también hemos constatado un cierto interés por su obra discográfica y en menor medida sobre las otras disciplinas que componen su producción artística. Podemos mencionar las tesis doctorales de Shea (2001), Sierra Fernández (2016), Garzón Gómez (2017), Ramos Barranco (2019) y Tajahuerce Sanz (2021) y artículos como los de Ortuño Casanova (2024) y Badía Fumaz (2022).

2. MÁS QUE UN CANTAUTOR

Luis Eduardo Aute nació en Manila durante la Segunda Guerra Mundial, cuando esta ciudad se encontraba bajo los bombardeos del ejército estadounidense como consecuencia de la ocupación japonesa. Su padre formaba parte de la colonia española y trabajaba como contable en la misma compañía en que Gil de Biedma se desempeñaba como abogado, esta era *Tabacos de Filipinas*. En 1954, tras un breve paso por Barcelona, la familia se instala en Madrid de forma definitiva. Luis Eduardo Aute ya quería ser pintor y también se dedica a la industria cinematográfica de forma efímera. En su juventud, participó como ayudante de dirección en el set de rodaje de producciones internacionales como "Cleopatra" (1963), dirigida por Joseph L. Mankiewicz, "Le voleur de Tibidabo" (1964), de Maurice Ronet y "Chaud, chaud, les visions" (1964) de Marcel Ophüls. Y como explica Faulín Hidalgo (2022: 232) en esta época de juventud también formó parte de importantes exposiciones internacionales, como la Bienal de Sao Paulo. Posteriormente, tras cumplir con la instrucción militar en 1965 y una breve estancia formativa en París, comienza a componer canción de autor, emulando a Bob Dylan, Jacques Brel y George Brassens, entre otros.

Siendo coetáneo de Joan Manuel Serrat (1943), Víctor Manuel (1947) y Lluís Llach (1948), Luis Eduardo Aute debe inscribirse en la segunda generación de cantautores. Según indican Romano, Lucifora y Riva (2021: 17) es la primera generación que se beneficia de la confluencia entre los medios de comunicación, canción popular y mercado de consumo ¹, por lo que estos

¹ Según González Lucini (1998: 65) la musicalización de sonetos de Góngora por Paco Ibáñez "abrió una nueva senda a nuestra cultura popular por la que posteriormente fueron muchos los que le siguieron". Claudín (1981) explica que en 1959 surge una "canción nueva", que se opone al oficialismo radiofónico. Torrego Egido (1999: 230) alude a 1961, con el primer recital de la *Nova cançó*, integrada por autores como como Raimon, Pi de la Serra o Montillor, como primer ejemplo de canción de autor. Y en esta misma idea prosigue

intérpretes alcanzaron una difusión impensable en artistas anteriores, como Raimon, Paco Ibáñez y Chicho Sánchez Ferlosio, quienes además mantenían posiciones políticas mucho más firmes y rupturistas. Sus primeros éxitos fueron “Aleluya” (1967) y “Rosas en el mar” (1967) que alcanzaron resonancia internacional mediante las interpretaciones de artistas como Ed Ames y Peggy March, además de las versiones de Massiel y Rosa León.



“Familia negra”, (1960)
Óleo sobre lienzo. 98 x 78 cm. (Seacex, 2008: 23)

3. LA CANCIÓN ECFRÁSTICA Y LITERARIA

En toda la obra musical de Luis Eduardo Aute subyace el deseo de traspasar las fronteras del formato discográfico para dar cabida a las demás expresiones artísticas que componen su obra, por tanto, es normal la inclusión de pinturas y dibujos en portadas y contraportadas de sus álbumes o la musicalización de poemarios propios o de otros artistas.

En su etapa crepuscular, publicó musicalizaciones de poetas que admiró a lo largo de su trayectoria como el postista Edmundo de Ory (2006) y el poeta beat Carlos Oroza (2018) y además comenzó un proyecto denominado Animal (1994-2016) que englobaba diferentes

Vázquez Montalbán (2000), quien no duda en afirmar que la canción de autor española fue una continuación de la Nova cançó.

volúmenes de poemigas ². Se trata de piezas caracterizadas por el humor y la brevedad que recuerdan a la creación léxica de los movimientos de vanguardia y a la sentencia aforística de la greguería de Ramón.

Por tanto, creemos necesario ampliar la interpretación convencional de la canción basada en la autoría a otras esferas como la literatura y la pintura. Y en este sentido, creemos que su cancionero debe ser interpretado bajo otras nociones complementarias, como la de canción literaria, según Haro Ibars (1976) y efrástica, según Hernández (2011) y Meza (2021). Creemos que se trata de definiciones que resultan más precisas que la noción de autor y nos sirven para remarcar el espacio intersticial en que se encuentran muchas de sus canciones, que surgen de la prolongación de otros proyectos autoriales como exposiciones pictóricas y poemarios.

4. TEMPLO

4.1. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN (1986-1987)

En España, tras la victoria socialista de 1982, el cambio se consolida con los gobiernos largos del PSOE, caracterizados por un perfil socialdemócrata³. Como consecuencia del conjunto de iniciativas legislativas desarrolladas en esta época de europeización y modernización, podemos considerar que se instala una conciencia inédita en nuestra Historia, que los historiadores Juliá y Mainer (2001) definen como “democrática”. Todos estos cambios tuvieron un profundo impacto en la sociedad española, que vivió un acelerado proceso de transformación. Como indica Fouce (2002: 250) se trata de una “exaltación del presente”, que guarda una estrecha relación con las políticas culturales gubernamentales, para crear un icono de la nueva España democrática. Pero el zeitgeist de la época no se refleja en *Templo*, pues la temática del álbum se encontraba totalmente alejada de las modas de la época y no reflejaba la efervescencia cultural del momento.

La exposición pictórica *Templo* se inauguró en la Galería Kreisler 2 de Madrid en diciembre de 1986, aunque como indica el periodista González Lucini (*Cantemos como quien respira*, 04/07/2020) en el mes de mayo ya se había inaugurado en el Museo Municipal de Bellas Artes

² En los sucesivos volúmenes que componen esta serie recoge los poemigas. El libro *AnimaLhada* (2005) recopila los tres primeros volúmenes, este incluía dibujos estereoscópicos, un DVD con animaciones artesanales y un CD ya editado previamente. Posteriormente, aparecieron tres volúmenes más. En 2007 publicó *AnimaLhito*, que incluía dibujos y un CD producido por Javier Monforte. En 2010 publica *No hay quinto aniMaLo* que integra la serie de dibujos *Fragments fluidizos* y en 2016 *El sexTo animal* con el apartado de fotografías y dibujos eróticos *Pornografía marmórea o Sexo en la bañera de la habitación 19-12 del Holiday Inn de Puebla, México*, 2015.

³ Como indica Pérez Pérez (2014: 63), estas transformaciones se reflejaron en tres ejes principales. En la educación, mediante la LRU (1983) y LODE (1985), en el sistema sanitario, con la Ley General de Salud (1986) y en el sistema de pensiones, a través de la Ley 26/1985, que reformó el sistema de contribuciones a la Seguridad Social. Desde 1986, se puede hablar de una fase de crecimiento económico, que se prolonga de forma sostenida. Pero, aun así, se producen graves consecuencias sociales, como el paulatino proceso de desindustrialización y una elevada tasa de desempleo.

de Santander y el libro de poemas titulado *Templo de carne* se publicó también en 1986. Hay que indicar que la película *Delirios de amor*, de la que dirigió el segundo capítulo o *delirio* titulado *El muro de las lamentaciones*, fue estrenada en noviembre. El álbum musical se grabó entre septiembre y octubre de 1987 y la edición de lujo que incluía la reproducción de las pinturas anteriores, se terminó de imprimir en noviembre. Por tanto, podemos considerar que se trata de una época de febril creación artística por parte de Luis Eduardo Aute, quien entonces se encontraba en un momento de máximo éxito comercial, tras la publicación consecutiva de dos álbumes de gran aceptación popular, como fueron *Cuerpo a cuerpo* (1984) y *Nudo* (1985).

4.2. RUPTURA Y TRADICIÓN: LA TEMÁTICA DE PASIÓN

García Gil (2020) señala la presencia de la heterodoxia y simbología de Pasión en esta obra. Además, valora este proyecto de Luis Eduardo Aute como una forma personal de explicar su visión histórica de la pintura religiosa, en la línea continuista de la gran pintura figurativa. Es decir, tanto el álbum musical como el libro de poemas se encuentran supeditados a la exposición pictórica que, a su vez, es la génesis de todo el proyecto. En este sentido, incluye unas declaraciones del propio autor, que redundan en lo ya expuesto:

Es un disco inacabado. No me lo dejaron terminar. No son canciones. Son poemas escritos en verso libre de tamaño variable que escribía a partir de una serie de pinturas que fueron de una exposición que hice llamada "Templo". Escribí los poemas sin pensar en la música, a partir de las pinturas. Pensé que quería hacer un disco distinto: un estuche con reproducciones de las pinturas, los poemas y luego el doble vinilo. La idea era hacer un disco de lujo para minorías y dijeron que sí. Pero según iba grabando me fui extendiendo en la grabación y apareció el director de la compañía y me dijo que el disco salía como estaba. Salió en bruto. (García Gil, 2020).

Si revisamos la prensa de la época, podemos comprobar cómo el propio Aute reafirma esta idea, y precisa de forma explícita de donde surgió la inspiración para la creación de esta obra:

Después de aquella Semana Santa en Sevilla, donde encontré una iconografía que creía perdida, donde me fascinó la Esperanza por el puente de Triana a las cinco de la mañana; me puse a trabajar en este proyecto que me llevó dos años. Y comencé a pintar con elementos pictóricos sacros, después vinieron los poemas y después las canciones (ABC Sevilla. 05/05/1988. Pág. 68).

Como explica Díez (2017: 312) al analizar la condensación de términos de origen cristianos presentes en el álbum, estos no se muestran según su significado tradicional, sino que, en la mayoría de los casos, Luis Eduardo Aute se sirve de la reorientación de los referentes extralingüísticos para posibilitar nuevas connotaciones que surgen de forma provocadora y rupturista, según la cultura de los años ochenta, dominada por la postmodernidad. Por tanto, explica:

Un simple vistazo permite notar la conexión con la pasión de Cristo, en casi todos los casos. El torturado cuerpo de Cristo posibilita el desplazamiento hacia prácticas carnales y apoya una doble identificación insólita: Dios-Cristo = Amada-el poeta. (Díez, José Ignacio, 2017: 310).

4.3. LOS LÍMITES DE EDICIÓN Y SECUENCIACIÓN

4.3.1. El álbum discográfico

En un primer acercamiento, resulta claro que la disposición de este singular ciclo narrativo no obedece a los episodios doctrinales de los Evangelios, sino que estas canciones suponen la representación heterosemiótica verbal y sonora de una serie de imágenes pictóricas, heredadas de la tradición de la iconografía religiosa. En un programa de radio póstumo el propio Aute manifiesta:

“Aparecieron las canciones porque allí donde acababa la imagen necesitaba palabras para expresar lo que quería contar”. (Y la palabra se hizo música. Arte y canción. *Homenaje a Aute*, 04/04/2020, 25:14)

Respecto a la disposición de los temas, Díez (2017: 309) señala que libro de poemas y álbum musical se componen del mismo número de obras, pero hay una mínima variación en el orden. El último tema del álbum musical es “Transfiguraciones” y en el libro de poemas es “Al fin” (1987)⁴.

La cita que abre el libreto es del poeta romántico alemán Novalis y sirve para resumir el concepto temático del álbum:

“No hay más que un templo
en el Universo
y ese es el cuerpo humano.
Nada hay más sagrado
que esa forma elevada.”

Además, el libreto incluye un prólogo a cargo del filósofo Fernando Savater titulado “La pérdida de la carne”, que también servía para ilustrar la exposición pictórica y cuyo comienzo es:

“Somos la herida. La llaga que no cesa, el gotear rojizo, rijoso, por la grieta abierta en la piel rajada. Y la convulsión que nos pasma es lo que guardamos del ángel perdido al caer en el cuerpo.”

Entre los instrumentistas aparecen Billy Villegas al bajo, Alejandro Monroy al piano, Tino di Geraldo a la batería y Bernardo Fuster a la percusión. Además, también hay invitados singulares, que dotan de nuevos matices expresivos al sonido del álbum, como el saxofonista Javier Paxariños, la actriz Natalia Millán y el guitarrista flamenco Manolo Sanlúcar. La producción corre a cargo del guitarrista Luis Mendo, aunque contó con los arreglos de cuerda del célebre músico argentino Carlos Montero. En líneas generales, recuerda al sonido synth-rock con tintes new age, que en esa época realizaban otros cantautores como Leonard Cohen (1984). El diseño es de Máximo Raso y sigue una estética que podríamos definir como minimalista.

⁴ Como indica Trujillo (2015: 158) en la edición de *Volver al agua*, se alteró mínimamente el orden y título de los poemas originales de *Templo de carne*. Así, “Al fin” pasó a llamarse “Perderme, perderme al fin”.

4.3.2. La exposición pictórica

Como señala Garzón Gómez (2017: 210), el propio Aute se refirió a su obra pictórica de esta época como “Transrealismo”, de forma paralela a la “Transvanguardia” italiana y en menor medida a la “Nueva Figuración madrileña”, que tenía un cariz mucho más cosmopolita. En este sentido, Calvo

Serraller (2013: 6-8) indica que la ubicación de una obra de arte en la postmodernidad ha de ser “elástica”, pues la superposición de estilos y tendencias resulta vertiginosa ⁵.



“Al fin” Óleo sobre lienzo. 150 x 120 cm
(Seacex, 2008: 75)

⁵ En términos parecidos, se expresa el historiador de arte Valeriano Bozal sobre la génesis de las vanguardias en la pintura española:

“Entre nosotros (por la pintura española) no se perfilan enérgicamente, con precisión los estilos, los modos que caracterizan a la vanguardia europea; entre nosotros hay, por el contrario, cierto eclecticismo, una mezcla de neo cubismo, de simbolismo y surrealismo, incluso ciertos brotes de realismo”. (Bozal, 1991: 123)

Se trata de una pintura con mucho empaste en que destacan la frontalidad y la disposición asimétrica de las figuras, que ocupan una gran superficie pictórica, sobre un fondo plano y a menudo sin perspectiva. Los personajes son arquetípicos y aunque se podrían asociar a la tradición religiosa, están exentos de cualquier connotación religiosa. En toda la serie las figuras están desnudas y asumen diversos estigmas de Pasión, como la hemolacria, los clavos y otras marcas en distintas partes del cuerpo. Hemos de mencionar que la reinterpretación de la iconografía de la pintura religiosa no es novedosa en la obra de Luis Eduardo Aute, pues en la serie anterior, titulada "Pasión" (1983), se encuentran numerosas versiones de temas clásicos como la Anunciación y el Descendimiento, a menudo de forma provocadora:



"Descendimiento II" Óleo sobre lienzo. 150 x 130 cm
(Seacex, 2008: 57)

4.3.3. El verso libre

Tras reflexionar brevemente sobre la pintura, vamos a hacerlo sobre la poesía. Según la clasificación de Paraiso (1985) podemos apreciar distintos tipos de verso libre. Primero, apreciamos un tipo de verso libre en que únicamente permanecen el lenguaje poético y el propósito expresivo, pero no el retorno de ciertos elementos presentes en la lírica, como la rima, el ritmo o la métrica. En este caso, la estructura divisoria en estrofas y versos se diluye o resulta secundaria, por lo que se puede considerar que se trata de pequeñas narraciones en prosa ⁶:

⁶ Utrera Torremocha (2010: 186) señala que un rasgo característico del verso libre es la ausencia de organización en estrofas tradicionales.

“Por donde levitas/ sigo la nube que levantan tus pies;/ intento atraparla, salto, la toco/ y me clava
su rayo mortal/ y caigo a la tierra, al barro primero/ que espera el milagro/ impaciente.../ el soplo di-
vino/tu aliento al decirme:/

“Levántate/ y anda/ levitemos juntos”. (Luis Eduardo, 1987: “Por donde levitas”)

Pero también encontramos muestras que cuentan con una primacía de la repetición de acen-
tos, que es acompañada por la rima:

“Tus labios veniales / tus ojos mortales / tu cuerpo desnudo, entero, abatido”. (Luis
Eduardo, 1987: “Tu sueño eterno”)

En este caso, podemos comprobar la existencia de versos anfíbracos, que corresponden a una
sílabas tónica entre dos átonas, pero las canciones no siguen un patrón rítmico determinado.
Y también cabe destacar versos de naturaleza opuesta, en que prime la rima sobre el ritmo:

“No la boca sino el beso / fue el crimen transgresión / humana de lo Perfecto/ boca que por el beso
/ se traiciona contra Dios / para besarse en su espejo”. Además, apreciamos versos dísticos o pareados
con una estructura sintáctica paralela, que no siguen un esquema métrico o rítmico determinado:
“Tu sed transubstancia mi sudor / en vino que bebemos en cada beso / Tus pies no se hundan / en
los lagos de mis lágrimas”. (Luis Eduardo, 1987: “No la boca, sino el beso”)

Ahora pasamos a revisar los modelos de verso libre que se basan en un ritmo diferente, de pen-
samiento o de imágenes. No creemos que sea excluyente respecto al ritmo versal, sino comple-
mentario. Valoramos que conecta de forma más firme con la naturaleza rupturista de la
vanguardia. En *Templo* encontramos muestras que se basan en una estructura de versificación
basada en la recurrencia léxica y semántica:

“Que tu mirada viera / como la mía miraba / la tuya, tan ajena.../ lágrima de sangre / cuánto lamento
verte/ esa lágrima de sangre”. (Luis Eduardo, 1987: “Lágrima de sangre”)

Vamos a concluir que las canciones de *Templo* se disponen de una forma eminentemente he-
terogénea que dificulta encontrar la presencia de rasgos líricos predominantes. Se caracterizan
por la libertad rítmica, la ausencia de rima e irregularidad métrica, por lo que mayoritariamente
podemos considerar la existencia de una forma de prosa latente en la poesía. Pero esto no
significa que no se pueda rastrear la presencia de estructuras sometidas a esquemas tradicio-
nales, pues en el verso libre también hay ejemplos de regularidad y periodicidad propios de la
tradicción métrica. Estimamos que en estas canciones destacan el ritmo de pensamiento, que
surge de la reiteración de determinadas ideas, construcciones y estructuras y el ritmo léxico
sintáctico y semántico, que se basa en las figuras de repetición y los paralelismos sintácticos.

5. RELACIONES ENTRE MEDIOS

En 2012 Luis Eduardo Aute creó su última obra discográfica, titulada *El niño que miraba el mar*. Esta comprendía un álbum musical y un DVD con la película de animación titulada *El niño y el basilisco* que posteriormente fue adaptada al formato libro ilustrado por la Editorial Démpage. En su análisis sobre esta obra, Ortuño Casanova (2024: 237) la define como “proyecto multimedia y transmedia” pues “transmite a través de varios lenguajes y plataformas el mensaje de la letra de la canción / poesía “El niño que miraba el mar”, pero conformando cada una de estas expresiones una narrativa independiente”. A partir de esta consideración, creemos que *Templo* es una obra interdisciplinar en que se suceden dos operaciones de transposición entre medios de forma sucesiva, estas serían la écfrasis y la musicalización⁷. Por tanto, resultaría posible valorar *Templo* como una adaptación de un medio o de su sustrato en otro nuevo y así guardaría una estrecha relación con la categoría de transposición intermedial, según Rajewsky (2005).

Badía Fumaz y Marías (2024) crean un modelo de estudio que sirve para explorar la relación entre música y literatura y supone una efectiva simplificación de modelos previos como el mencionado de Rajewsky (2005) y Gil González y Pardo (2018). Estimamos que no sirve para englobar todos los fenómenos que se dan en *Templo*, pero sí para reflexionar sobre la musicalización como fenómeno intermedial, que estas autoras denominan “presencia intermedial”. En nuestro caso, cabría valorar que esta presencia efectiva de la literatura en la música se diese en la investigación sonora de la palabra, que se haría evidente en los recitados de la actriz Natalia Millán y del propio Luis Eduardo Aute en varias canciones del álbum como “Y el verbo se hizo carne” o “Al fin”, así como el coro junto a los autores catalanes Jaume Sisa y Pau Riba en la canción titulada “Transfiguraciones”. Pero también contemplaríamos la propia lectura y análisis literario de los temas que componen el álbum musical, pues se trata de una obra cuya base es la lírica, lo que justifica la inclusión de reproducciones de los poemas en el libreto musical.

A su vez, estimamos que estos poemas constituyen una forma exegética de trasposición narrativa, pues surgen de la exploración de la relación entre lenguaje e imagen. Por tanto, hay otros elementos adicionales respecto al timbre, tono, armonía y ritmo, que pasarán a formar parte del discurso lírico colaborando en la construcción del significado, creemos que estos son de origen pictórico, como el color, la línea o la perspectiva.

Estimamos que la carga semiótica de los diferentes medios que componen *Templo* está interrelacionada entre sí y por tanto se trata de un fenómeno con representación variable y carga semiótica compartida que sigue una única línea narrativa, por lo que no hay grandes cambios en el argumento, significado o diégesis original. En este sentido, se puede reflexionar sobre su naturaleza imitativa.

⁷ Rajewsky (2006) distingue tres tipos de categorías de intermedialidad. Estas son la referencialidad a otro medio mediante evocaciones, explícitas o implícitas, la composición de una nueva realidad mediante el carácter contiguo de dos o más medios y la transposición o adaptación de un medio o de su sustrato en otro nuevo. Gil González y Pardo (2018) reformulan el modelo de Rajewsky con nuevas categorías como la remedialidad que, a su vez, subdividen en intermediación, remediación, metamediación y paramediación y la transmedialidad, que se subdividiría en transmediación y transmedia.

6. CONCLUSIONES

En este artículo hemos repasado una de las obras más destacadas de la producción de Luis Eduardo Aute, como es *Templo* (1987). Para ello, hemos partido del acercamiento a su biografía y su relación con la canción de autor española, con el objetivo de destacar su carácter singular y la dificultad de ser encasillado de forma monolítica como cantautor al uso. A continuación, hemos considerado diversas formas según las cuales podríamos redefinir su cancionero de forma más adecuada, frente a la noción comúnmente aceptada de autoría, que no sirve para contener el carácter literario o artístico de sus canciones. Las dos nociones que hemos incorporado son de carácter complementario entre sí y sirven para incluir otras inquietudes artísticas que componen su proyecto autorial, estas son canción literaria y ecfrástica. Tras estas consideraciones de tipo genérico, nos hemos introducido en el análisis de nuestra obra objeto de estudio. Para ello, hemos partido del estudio del contexto de producción y recepción de la obra, lo que nos ha servido para valorar su carácter rupturista y decididamente anticomercial, frente a las tendencias de consumo musical y cultural de mediados de los años ochenta.

Posteriormente, hemos estudiado cada uno de los medios que componen esta obra de forma separada y las relaciones entre ellos. En este sentido, nos hemos centrado en destacar la relevancia de la pintura de *Pasión* en la obra pictórica y de las distintas formas de verso libre en el libro de poemas.

Además, hemos definido *Templo* como una obra interdisciplinar que guarda una estrecha relación con la categoría de transposición y surge de dos operaciones consecutivas, como son la écfrasis y la musicalización. En este sentido, hemos considerado diversos modelos teóricos como los de Rajewsky (2006), Gil González y Pardo (2018) y Badía Fumaz y Marías (2024). Podemos concluir que la obra de Luis Eduardo Aute es una de las más fecundas e inexploradas en la última etapa de la cultura española y todavía no ha sido objeto de la atención que merece por parte del ámbito académico. Cinco años después de su muerte, no se ha publicado un catálogo razonado que incluya el conjunto de su producción, pero sí está siendo objeto de revalorización por parte de amplios sectores de crítica y público. Quizá nuestro álbum objeto de estudio sea una de las obras más minoritarias de su extensa producción discográfica, pero a su vez es una de las más interesantes para comprender su ethos autorial.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referencias a libros

- Abel, David F. (1997): *Luis Eduardo Aute. Melodía Poética*. Valencia: La Máscara.
- Álvarez Del Pino, Antonio (2024): *Vera-ópera. La pintura de Luis Eduardo Aute*. Madrid: Gong.
- Bozal, Valeriano (1991): *Historia del arte en España: desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Akal.
- Calvo Serraller, Francisco (2013): *La invención del arte español*. Madrid: Galaxia Guttemberg.
- Claudín, Víctor (1981): *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Ediciones Júcar, Madrid.

- Faulín Hidalgo, Ignacio (2022): *¡Hola, Mr. Pop! Cuando la modernidad llegó a España para quedarse: 1965-1969 Vol. II*. Madrid: Sial.
- Fernández, Miguel (2025): Luis Eduardo Aute: *Me va la vida en ello*. Barcelona: Plaza y Janés.
- García Gil, Luis (2016): *Aute, lienzo de canciones*. Madrid: Milenio.
- García Gil, Luis (2025): *Aute infinito*. Madrid: Alianza.
- Gil González, A. J. y pardo, P. J. (2018): *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertis.
- González Lucini, Fernando (1984): *Veinte años de canción en España (1963-1983)*, 4 vols. Madrid: Grupo Cultural Zero.
- González Lucini, Fernando (1998): *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paraíso, Isabel (1985): *El verso libre hispánico orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos.
- Plaza, José María (1983): *Luis Eduardo Aute*. Madrid: Júcar.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2010): *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000): *Cancionero general del franquismo*. Barcelona: Crítica.

Referencias a otras publicaciones del mismo autor

- Aute, Luis Eduardo (2015): *Volver al agua*. Madrid: Sial.

Libro con un editor y artículos

- Hernández, Gabriela (2011): "El golpe maestro: la canción como écfrasis". *Entre artes: entre actos: écfrasis en intermedialidad*. Eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. Bonilla Artigas Editores. México DF: UNAM, pp. 203-214.

WEBGRAFÍA

- Aute, Luis Eduardo (2008): "Transfiguraciones (1956-2008)" SEACEX: MECD. Accedido 29 julio 2025, en: https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/luis_eduardo_aute.pdf
- Badía Fumaz, Rocío (2021): "Una lectura de "Las cuatro y diez" de Luis Eduardo Aute desde los géneros literarios". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 900, 2021, pp. 17-20. Accedido 29 de julio 2025, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8284966>
- Badía Fumaz, Rocío y Marías, Clara (2024): "El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música". *Revista Sigma*, n.º 33, pp. 159-175. Accedido 29 de julio 2025, en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Correa, Mar (05/05/1988): "Me entusiasma y fascina Sevilla, en esta ciudad me siento muy libre". *ABC Sevilla*. Accedido 29 de julio 2025, en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19880505-68.html>

- Díez, J. Ignacio (2017): "Luis Eduardo Aute y su "Templo" de Erotismo". *Analecta Malacitana*, n.º 39, pp. 305-320. Accedido 30 de julio 2025, en: <https://doi.org/10.24310/analecta.v39i1.5623>
- Fouce Rodríguez, Héctor (2002): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Accedido 30 de julio 2025, en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/55031>
- García Gil, Luis (*El Templo de carne de Aute*, 11/04/2020): Accedido 30 de julio 2025, en: <https://luisgarciaGil.com/el-templo-de-carne-de-aute/>
- Garzón Gómez, Juan Antonio (2017): *Los álbumes discográficos de la canción de autor en España como soporte de obras plásticas: correspondencia expresiva pintura-música-palabra*. (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Accedido 31 de julio 2025, en: <http://hdl.handle.net/10481/52762>
- González Lucini, Fernando (*Cantemos como quien respira*, 04/07/2020): Accedido 27 de julio 2025, en: <https://fernandolucini.blogspot.com/search/label/Testimonios%20musicales>
- Haro Ibars, Eduardo (3/4/76): "Orgón y Pablo Guerrero: una simbiosis." *Triunfo*. Accedido 24 de julio 2025, en: <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/64898/RTXXX~N696~P68-69.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Meza Alegría, Gabriel (2021): "Heterosemiosis, expansión y écfrasis musical en la musicalización del poema "El árbol de la Ternura" de Elicura Chihuailaf". *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos*, Vol. 14, pp. 104-123. Accedido 26 de julio 2025, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8352048>
- Ortuño Casanova, Rocío (2024): "Luis Eduardo Aute y la (pos)memoria de la Batalla de Manila de la II Guerra Mundial". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 33, pp. 223-242. Accedido 24 de julio 2025, en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38823>
- Pérez Pérez, José Antonio (2014): "Este es el tiempo del cambio. España 1992-1986. Una sociedad en transformación". *España en democracia: actas del IV Congreso de Historia de Nuestro Tiempo / coord. por Carlos Navajas Zubeldia, Diego Iturriaga Barco*, pp. 63-82. Accedido 26 de julio 2025, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3303453>
- Rajewsky, Irina (2006): "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on Intermediality". *Intermedialités: histoire et theorie des arts, des lettres et des techniques*, n.º 6, pp. 43-64. Accedido 26 de julio 2025, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9930237>

- Ramos Barranco, José Rafael (2019): *La canción de autor española: manifestaciones culturales y sociales en la España de la segunda mitad del siglo XX*. (Tesis doctoral, Université de la Sorbonne nouvelle de París). Accedido 23 de julio 2025, en: <https://theses.hal.science/tel-03045407/>
- Romano, Marcela, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (dirs.) 2021): "Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura". Mar del Plata: EUEM. Accedido 30 de julio 2025, en: <https://repositorio.ual.es/handle/10835/16006?locale-attribute=en>
- Sierra Fernández, Gustavo (2016): *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción social* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). Accedido 30 de julio 2025, en: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/26977>
- Shea, David (2001): *Lodo por la patria: estudio cultural de la canción comprometida en Bárbara Dane y Luis Eduardo Aute*. (Tesis, doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). Accedido 24 de julio 2025, en: <https://acedacris.ulpgc.es/handle/10553/19721>
- Tajahuerce Sanz, Ignacio (2021): *El compromiso en la poesía española y su relación con la música popular (1975-2020)*. (Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza). Accedido 28 de julio 2025, en: <https://n9.cl/46bdm>
- Uned (04/04/2020): *Y la palabra se hizo música. Arte y canción. Homenaje a Aute*. Accedido 28 de julio 2025, en: <https://www.youtube.com/watch?v=GIIf9ICM5o>

FUENTE DE LAS IMÁGENES

Imágenes	Fuente	Título	Autor
Imagen 1	Seacex, 2008	"Familia negra"	Luis Eduardo Aute
Imagen 2	Seacex, 2008	"Al fin"	Luis Eduardo Aute
Imagen 3	Seacex, 2008	"Descendimiento II"	Luis Eduardo Aute