

## **Picasso y Rosalía, del cubismo al AutoTune: la disidencia estética como insurrección artística**

### **Picasso and Rosalía, from Cubism to AutoTune: Aesthetic Dissent as Artistic Insurrection**

**María José Gutiérrez Irún**  
**Universidad Antonio de Nebrija**

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Gutiérrez Irún, M. J. (2026). Del cubismo al AutoTune: Picasso y Rosalía, la disidencia estética como insurrección artística. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 2, 3-36. <https://doi.org/10.67280/ridaim.12>



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento–No comercial–Sin Obra Derivada

**Picasso y Rosalía, del cubismo al AutoTune: la disidencia estética como  
insurrección artística**

**Picasso and Rosalía, from Cubism to AutoTune: Aesthetic Dissent as Artistic  
Insurrection**

María José Gutiérrez Irún

<https://orcid.org/0009-0005-6269-783X>

Enviado: 18/10/2025

Aceptado: 02/02/2026

### Resumen

Este artículo propone una lectura comparativa entre Pablo Picasso y Rosalía como figuras artísticas disruptivas que expanden los límites de las convenciones de su tiempo. Desde el cubismo hasta el AutoTune, ambos representan una creatividad radical basada en la transculturalidad y la reinención formal como estrategias de subversión estética. A través de un enfoque interdisciplinar, se analizan los mecanismos de esta ruptura en los contextos de la modernidad y la posmodernidad, mostrando cómo ambos artistas, desde posiciones centrales de legitimidad, reorganizan los códigos de sus respectivas disciplinas. El estudio concluye que, tanto Picasso como Rosalía, operan mediante hibridación transcultural entre lo popular y lo culto, disolviendo los límites entre tradición y vanguardia, redefiniendo el canon artístico y abriendo nuevas formas de entender la autoría, la autenticidad y el impacto social del arte contemporáneo.

**Palabras clave:** Pablo Picasso, Rosalía, cubismo, AutoTune, transculturalidad

### Abstract

This article proposes a comparative reading of Pablo Picasso and Rosalía as disruptive artistic figures who expand the boundaries of their respective cultural conventions. From Cubism to AutoTune, both exemplify radical creativity grounded in transculturality and formal reinvention as strategies of aesthetic subversion. Through an interdisciplinary approach, the study examines the mechanisms of this rupture within the contexts of modernity and postmodernity, showing how both artists, from positions of central legitimacy, reorganize the codes of their disciplines. The analysis concludes that Picasso and Rosalía operate through transcultural hybridization between popular and high culture, dissolving the boundaries between tradition and avant-garde, redefining the artistic canon, and opening new ways of understanding authorship, authenticity, and the social impact of contemporary art.

**Keywords:** Picasso, Rosalía, Cubism, AutoTune, Transculturality.

## 1.– Introducción

“Todo acto de creación es antes un acto de destrucción”. –Pablo Picasso<sup>1</sup>

A lo largo de la historia encontramos cómo ciertos artistas no solo dominan su disciplina, sino que la reinventan, la expanden y la convierten en algo completamente nuevo. Son figuras que no se corresponden con las categorías de su época; que incomodan, inspiran, y abren caminos insospechados allí donde todo parecía estancado y yermo. Pablo Picasso lo fue para la pintura en el primer tercio del siglo XX. Rosalía, a su manera, lo es para la música en el primer tercio del siglo XXI.

Comparar a Pablo Picasso y a Rosalía puede parecer, a primera vista, un ejercicio forzado. Sin embargo, basta mirar con atención para detectar una misma energía disruptiva, una voluntad feroz de fundir tradición y vanguardia, y un talento sin concesiones que redefine las reglas del juego. Él, pintor malagueño nacido en 1881, revolucionó el arte moderno desde el cubismo. Ella, cantante catalana nacida en 1992, ha desafiado las convenciones musicales de la presente centuria.

Picasso fue un maestro en hacer suyo el legado de las grandes figuras del arte español, algo que siempre llevó a gala. Sus tempranas visitas al Museo del Prado –iniciadas a la edad de catorce años–, junto con su posterior constatación, ya en sus primeros años en París, de la influencia que la escuela española había ejercido sobre figuras clave de la modernidad como Édouard Manet, consolidaron en él una conciencia compleja sobre el legado artístico español. Esta conciencia no solo le permitió reconocer el valor estético de los antiguos maestros, sino también intuir su potencial como agentes de ruptura frente a las convenciones académicas, lo que sería fundamental en la gestación de su propio lenguaje vanguardista (Bozal, 1999; Brown, 1996; ArtRewards, 2025). Como recoge Francisco Calvo Serraller (2023, p. 15) en su artículo *Picasso en la escuela española*, en una entrevista que el malagueño concedió a Romuald

---

<sup>1</sup> La frase fue pronunciada por Picasso en una entrevista realizada por Marius de Zayas y publicada en *The Arts* (Nueva York, mayo de 1923, pp. 315–326), bajo el título “*Picasso Speaks*”. Disponible en: [https://projects.mcah.columbia.edu/arthumanities/websites/picmon/pdf/art\\_hum\\_reading\\_49.pdf](https://projects.mcah.columbia.edu/arthumanities/websites/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf) Posteriormente, *The New Yorker* retomó esta cita en 1957, aludiendo a una entrevista aparecida en *Cahiers d'Art* en 1935, en la que Picasso explicaba: “*In my case, a picture is a sum of destructions. I make a picture—then I destroy it*”. Véase: <https://www.newyorker.com/magazine/1957/03/09/picasso-profile-the-surprise-of-the-century>

Dor de la Souchère, éste afirmó que: “debemos buscar las influencias españolas en Cézanne y observar la influencia del Greco en su obra”, ubicando de este modo el origen del cubismo en el pintor de Candia. Pero no debemos olvidar la fascinación que Picasso siempre demostró por Velázquez, de quien nunca dejó de afirmar que era el mejor pintor español de todos los tiempos y del que tomó la majestuosidad y composición de los retratos para luego descomponer y reconfigurar la figura humana. La presencia de Velázquez en la trayectoria de Picasso es constante y sostenida, desde su adolescencia hasta sus últimos años de producción. Su obra está atravesada por alusiones tanto implícitas como explícitas al maestro sevillano, destacando entre estas últimas la emblemática serie *Las Meninas*. Como señala Clavo Serraller (2023, p. 25), “resulta muy significativo que la carrera de Picasso empezara y acabara con Velázquez”, subrayando así la dimensión estructural que dicha influencia tuvo en el desarrollo de su imaginario artístico. Igualmente, la obra de Goya constituyó otra referencia esencial para Picasso, especialmente por su carga expresiva y el dramatismo de su lenguaje visual, aspectos que el malagueño supo integrar en composiciones de fuerte intensidad emocional, como *Guernica*: “transfigura y repite el gesto angustiado y angustioso de la madre con múltiples variantes en el mismo empeño de llevar al límite los rasgos expresivos; es reconocible el sello de Goya en el personaje con los brazos levantados...” (Funiber, s.f.). Ambos artistas, además, compartieron una experiencia histórica marcada por la violencia y el exilio: Goya fue testigo de la invasión napoleónica, de los horrores de la guerra y del destierro forzado en Francia; Picasso, por su parte, vivió la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, y acabó estableciendo su residencia también en el país galo, eventos que dejaron una profunda huella en su producción artística y en su compromiso político. A estas influencias tan palpables tendremos que sumar su acercamiento a tradiciones visuales no académicas: Picasso se inspiró también en las estéticas rituales del África subsahariana<sup>2</sup>, en las estatuillas femeninas de mármol blanco de las Islas Cícladas (datadas en el III milenio a. C.) y en las formas simbólicas del arte ibérico, cuyos diseños arcaicos y alegóricos reinterpretó libremente con el fin de romper con los cánones clásicos y alumbrar

---

<sup>2</sup> A comienzos del siglo XX, el arte africano irrumpió en el panorama parisino a través del Musée d'Ethnographie du Trocadéro y de colecciones privadas, ejerciendo una profunda influencia en las vanguardias. Su expresividad y simplificación formal inspiraron a artistas como Picasso –impactado por su visita al Trocadéro en 1907, decisiva para *Las señoritas de Aviñón*–, así como a Matisse, Derain o Vlaminck. Esta apropiación del llamado “arte primitivo”, hoy revisada desde una perspectiva poscolonial, resultó clave en la renovación estética del arte occidental.

un nuevo lenguaje visual radicalmente moderno (Gaya, 1975; Richardson, 1995; AA. VV., 2010; Hepner, 2021).

Del mismo modo que Picasso no se limitó a reproducir literalmente a los clásicos, Rosalía no se conforma con versionar el cancionero popular español, sino que lo resignifica desde una sensibilidad actual, y lo transforma desde el respeto y la admiración. Su fusión de flamenco, reguetón y experimentación electrónica no es una mera mezcla de estilos, sino un acto de creación radical que subvierte normas y expectativas (Del Pozo, 2019; Fernández, 2022; López García, 2021). Más allá de su capacidad para hibridar géneros, Rosalía comparte con Picasso una cualidad esencial: la capacidad de reinterpretar y abrir nuevos caminos con los materiales heredados. Al igual que el pintor releyó la imaginería ritual de África o el clasicismo para generar una nueva gramática visual, Rosalía revisita los iconos de la música popular española y los convierte en un lenguaje propio. Su interpretación de *Se nos rompió el amor*, canción compuesta por Manuel Alejandro e inmortalizada por Rocío Jurado, no es una versión más, sino una relectura desde la vulnerabilidad contemporánea (Fernández de Molina Ortés, 2023). Desde el respeto absoluto hacia “la más grande”, Rosalía se atreve con el canon y lo vuelve íntimo, como si reescribiera con su voz el gesto expresivo de Jurado. Algo similar ocurre con *Si me das a elegir*, tema quinqué de Los Chunguitos que ella traslada al terreno de la delicadeza y la emoción. Rosalía no niega el origen de estas canciones, sino que las eleva y las desplaza hacia otra esfera estética, logrando que el oyente olvide momentáneamente que no le pertenecen (Lores-Gómez, Martínez Requejo, & Escorial Santa-Marina, 2022). Ese poder creativo –ajeno a la imitación o al pastiche– es señal de una autenticidad excepcional. Lo que une a Picasso y Rosalía no es la técnica ni la época, sino una misma actitud ante el arte: la insurrección.

Pero Picasso y Rosalía no son los únicos que han reinterpretado a los clásicos españoles. En la pintura encontramos otros artistas modernos que dialogaron con la tradición como fuente de innovación: Dalí convirtió a Velázquez y El Greco en referentes de su universo surrealista; Antonio Saura revisó tanto las *Meninas* como las *Pinturas negras* de Goya desde un enfoque existencial; y Equipo Crónica trasladó estas obras al pop art crítico, mostrando que la modernidad no implicaba rechazo del pasado, sino su relectura creativa (Clavo Serraller 1988; Carmona, 1991). De manera análoga, en la música, Rosalía no será la única que recurrirá a la herencia musical española. Anteriores a ella encontramos grupos de flamenco–rock como Triana o Medina Azahara o de folk–rock como Celtas Cortos, por citar

algunos ejemplos. Hoy entre sus coetáneos tenemos: C. Tangana, con *El Madrileño* (2021), que dialoga con copla, bolero, rumba y flamenco a través del rap y el trap; Fuel Fandango, que fusiona cante jondo, *soul* y electrónica; Omar Montes lleva el flamenco hacia la música urbana; mientras que Carmen París renueva la jota aragonesa, Mercedes Peón y Uxía modernizan la música gallega, y Rodrigo Cuevas y Hevia llevan la tonada asturiana y la gaita hacia la electrónica y la *performance* (Manuel, 2021; The Batán, 2022). En ambos casos, pictóricos y musicales, la tradición española se reinterpreta, se transgrede y se proyecta hacia nuevos públicos y lenguajes, mostrando que lo local puede dialogar con lo global sin perder su identidad.

### Objetivos

Este artículo tiene como objetivo analizar comparativamente las figuras de Pablo Picasso y Rosalía a partir de un eje común preciso: la introducción de una nueva gramática estética –el cubismo en el ámbito de las artes plásticas y el uso creativo del AutoTune en la música contemporánea– como gesto fundacional de transformación del canon desde el interior del sistema cultural.

Lejos de una comparación estilística o biográfica, el estudio se centra en cómo ambos creadores, tras una sólida formación académica y un profundo conocimiento de la tradición, desarrollan prácticas de experimentación que combinan hibridación estética y relectura de repertorios clásicos y populares. En ambos casos, esta operación implica una reconfiguración de tradiciones culturales consideradas subalternas o no hegemónicas, integrándolas en nuevos lenguajes capaces de redefinir los límites de sus respectivos campos artísticos.

La comparación se justifica, por tanto, no por una noción genérica de transgresión –común a numerosos artistas–, sino por el análisis de dos procesos históricos equivalentes de insurrección estética que operan desde posiciones centrales de legitimidad, generando un “antes y después” en la pintura moderna y en la música popular contemporánea.

El artículo se estructura en tres apartados: en primer lugar, se examina la relación entre formación académica, ruptura y permanencia de la tradición; en segundo lugar, se analiza el papel de la técnica (cubismo y AutoTune) como dispositivo de reescritura estética, y, finalmente, se abordan las implicaciones culturales de estas prácticas en la redefinición de la

autoría, la autenticidad y la cultura popular en la modernidad y en el capitalismo cultural tardío.

## 2.- Tradición y ruptura: raíces, formación y experimentación en Picasso y Rosalía

Pablo Picasso y Rosalía comparten un punto de partida común: una sólida formación académica y un vínculo profundo con sus respectivas tradiciones culturales, que les permite dominar los lenguajes clásicos y reinterpretarlos con libertad para crear una obra profundamente personal y transformadora.

Picasso nace en Málaga en 1881, en un entorno artístico gracias a la figura de su padre, José Ruiz Blasco, pintor y profesor de dibujo. Desde muy joven recibe formación clásica y académica, como se aprecia en sus primeras obras de corte realista y detallista, por ejemplo, *El picador* (1890) o *Ciencia y caridad* (1897) (figura 1). (Barr, 1946; Boek, 1958; Clavo Serraller, 1988; Bozal, 1999; Brown, 1996).



Figura 1. Picasso, P. (1897). *Ciencia y caridad*. Museu Picasso. Barcelona.

Posteriormente, se traslada a Madrid, donde estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –durante un corto espacio de tiempo en 1897–, desarrollando una profunda admiración por maestros españoles como El Greco, Velázquez y Goya, cuyas técnicas y temáticas integrará y revisará críticamente en su obra. Más tarde, ya en Barcelona,

entrará en contacto con un ambiente bohemio y vanguardista, y finalmente, en París, establecerá relaciones con intelectuales y artistas esenciales de la modernidad: Max Jacob, Guillaume Apollinaire y Gertrude Stein –mecenas e intelectual influyente en la carrera temprana de Picasso–, así como con su musa, Fernande Olivier, modelo y pareja del artista, quien tuvo un papel clave durante su etapa azul y rosa (Guillén, 1960; Gaya, 1975; *Artistas españoles de París*, 1993; Richardson, 1995).

El cubismo, desarrollado por Picasso y Georges Braque a partir de 1907, revolucionó la perspectiva y el concepto de representación en la pintura moderna, rompiendo con la tradición ilusionista y proponiendo una visión fragmentada y simultánea de la realidad. Picasso no solo colaboró estrechamente con Braque en los años fundacionales del movimiento, sino que, a lo largo de su vida, mantuvo vínculos significativos con figuras clave de otras corrientes vanguardistas, como André Breton, Brassai o Marcel Duchamp (Barr, 1946; Boek, 1958; Rubin, 1991). Estas conexiones evidencian su apertura a diversas influencias culturales y su integración activa en las redes intelectuales y artísticas de la Europa de entreguerras, en las que convergieron el surrealismo, la fotografía y otras formas de experimentación estética. A pesar de alcanzar fama y éxito mundial, Picasso rechaza las etiquetas fijas, transitando con fluidez entre estilos, técnicas y ciudades, consolidándose como un maestro que domina su arte y a la vez se reinventa constantemente.

Rosalía Vila Tobella, nacida en San Esteban Sasroviras (Barcelona) en 1992, se formó en el ámbito del flamenco catalán bajo la tutela de José Miguel Vizcaya, *El Chiqui de la Línea*, quien la animó a iniciar estudios musicales y fue su maestro durante ocho años. Paralelamente cursó la especialidad de Interpretación de Cante Flamenco en la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC), donde desarrolló una formación académica rigurosa que se refleja en la solidez conceptual de sus primeros trabajos. Su álbum debut, *Los Ángeles* (2017), concebido junto a Raül Refree, constituye un proyecto intimista y conceptual en torno a la muerte, que combina cantes tradicionales como la saeta o la milonga, e incluye una versión de *Aunque es de noche*, de Enrique Morente, basada en un poema de san Juan de la Cruz. La crítica destacó la sobriedad, el minimalismo y la intensidad emocional del disco, situando a Rosalía en la tradición de figuras como La Niña de los Peines o el propio Morente (López García, 2021). Un año después, con *El mal querer* (2018) –concebido como proyecto de fin de grado en la ESMUC–, Rosalía dio un paso decisivo hacia la experimentación formal. Inspirado en la novela occitana medieval *Flamenca* (siglo XIII), el álbum articula una narrativa sobre la

toxicidad amorosa y consolida su voz artística, situándola en el puesto 315 de la lista de los 500 mejores discos de todos los tiempos según *Rolling Stone* (2020). Al igual que Picasso con sus grandes maestros, Rosalía muestra admiración por figuras clásicas del flamenco como Lola Flores<sup>3</sup>, Camarón de la Isla, Lole y Manuel o el ya citado, Enrique Morente, versionando también artistas populares como Rocío Jurado, Los Chunguitos, Chavela Vargas, Mercedes Sosa o Manuel Vallejo, dialogando de este modo con el pasado desde la innovación contemporánea. Su carrera se caracteriza además por colaboraciones con artistas de fama mundial como The Weeknd, Bad Bunny o Billie Eilish, abarcando géneros como el reguetón, trap, R&B y electrónica, lo que refleja una versatilidad comparable a la de Picasso al navegar entre el cubismo, el surrealismo y otras corrientes artísticas.

Ya hemos comentado como Pablo Picasso transformó el curso del arte al abandonar la representación realista, incorporando el lenguaje del cubismo, entablando un diálogo con el llamado “arte primitivo”, pero, además sabiendo conectar con los horrores de su época y plasmarlos en obras como *Guernica*. El malagueño no solo pintaba: respondía al mundo, lo descomponía y recomponía en nuevas formas. La innovación de Picasso no fue únicamente técnica, sino profundamente conceptual: reconfiguró la manera de ver, desafiando los principios de la representación pictórica clásica (Calvo Serraller, 1988, Rubin, 1991; Chipp, 1995). Rosalía, por su parte, si bien no ha inventado un nuevo género musical, ha llevado a cabo una transformación radical del lenguaje de la música popular contemporánea desde una sensibilidad propia. Su obra fusiona tradición, experimentación y globalización con una originalidad que redefine el impacto artístico en la era global. Al igual que Picasso, ha roto estructuras preexistentes para crear un código nuevo; ha reformulado el cancionero popular español, el flamenco y los géneros urbanos desde una perspectiva femenina y cosmopolita, generando una forma de canto postmoderno con proyección internacional. Esta mutación se extiende más allá del sonido: Rosalía ha elevado el videoclip a la categoría de obra visual total, integrando música, moda, diseño gráfico y escenografía con una coherencia estética que remite al arte contemporáneo. En *Motomami* (2022), despliega un lenguaje propio basado en la fragmentación, la distorsión vocal, la ironía y la puesta en escena, descomponiendo su

---

<sup>3</sup> Rosalía realizó un cameo en *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019), interpretando junto a otras mujeres la copla *A tu vera* (León y Solano), popularizada por Lola Flores en 1962. Posteriormente, expresó su admiración por la artista en la serie documental *Lola* (Movistar+, 2021).

identidad artística para reconstruirla con absoluta libertad formal. Su capacidad para romper moldes desde el centro de la industria global la sitúa en la órbita de figuras como Björk o Kanye West (Martos, 2022). En definitiva, del mismo modo que Picasso transformó nuestra forma de mirar, Rosalía ha revolucionado nuestra manera de escuchar y de sentir la música como una experiencia artística holística. Partiendo del flamenco –uno de los géneros más reglados y puristas–, Rosalía ha sabido absorber influencias tan diversas como el reguetón, el trap, la música electrónica o la clásica, preservando una identidad singular. En *El mal querer*, construyó un álbum–concepto que fue al mismo tiempo transformación radical y homenaje; en *Motomami*, llevó aún más lejos esa deconstrucción, desafiando los códigos comerciales y estéticos del pop contemporáneo (Batán, 2022; Gambín, 2022).

Ambos artistas comparten una cualidad esencial: su aporte creativo, que les permite ir más allá de las formas heredadas manteniendo su diálogo con la tradición. Picasso pintó como Velázquez antes de destruir la figura. Rosalía ha cantado por soleá antes de introducir *beats* de *dembow* –género urbano originado en la República Dominicana a partir del *reggaetón* y el *dancehall*, toma su nombre del tema *Dem Bow* de Shabba Ranks y se caracteriza por un ritmo acelerado y sincopado, asociado a la danza y a identidades juveniles urbanas (Estevéz, 2022; Ossa Martínez, 2022). En ambos casos, el pasado no es una prisión, sino una palanca. Ni Picasso ni Rosalía fueron recibidos con unanimidad. Todo lo contrario: su irrupción generó tanto fascinación como rechazo. En 1907, Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Avignon*, una obra que fractura de forma radical las convenciones del arte occidental: elimina la perspectiva renacentista, articula los cuerpos en planos superpuestos y recurre a referencias consideradas ajenas al canon europeo (Malraux, 1951; Marchán, 1970; Santos Torroella & Casado, 1988). Lejos de ser una simple provocación formal, esta pintura dará paso a un nuevo lenguaje visual –el cubismo– que introduce una visión plural, ambigua y desestabilizadora de la figura humana, del espacio y de lo convencional. En palabras del propio Picasso: “hago un cuadro y después lo destruyo (...) Quiero llegar a un punto en que nadie pueda decir cómo se ha hecho una pintura mía” (Chipp, 1995, p. 292).

Más de un siglo después, Rosalía construye *El mal querer* (2018) (Figura 2), que como se ha señalado previamente, es un álbum conceptual que también parte de una tradición codificada –el flamenco y, en particular, la literatura medieval– para transformarla desde dentro. Inspirado en la ya mencionada *Flamenca*, el disco despliega una narrativa feminista y una estética sonora híbrida, donde conviven palmas, AutoTune y referencias visuales

barrocas y contemporáneas. “Yo quería hacer algo que estuviera anclado en el flamenco pero que también fuera contemporáneo. No hay nada más revolucionario que mirar atrás para construir algo nuevo”, afirmó Rosalía en una entrevista (Rodríguez, 2018).



Figura 2. Rosalía (2018). *El mal querer*. Versión vinilo para coleccionistas. Telva.com.

En 1910, cuando Picasso, junto a Braque, presenta sus obras cubistas, la crítica habla de “locura”, “provocación”, “insulto al arte” (Rubin, 1991; Chipp, 1995). Décadas más tarde, el franquismo instrumentalizaría su figura como símbolo patrio mientras censuraba el contenido político de obras como *Guernica* (Larrea, 1947; Clavo Serraller, 1981). Rosalía ha provocado reacciones similares en plena era de la sobreexposición digital. Por un lado, ha sido aclamada por la crítica internacional y ha ganado premios como el *Grammy Award*, el *Grammy Latino* y el *Premio Nacional de Música*. Por otro, ha sido acusada de apropiación cultural por su uso del flamenco como artista no gitana y del reguetón sin ser hispanoamericana, además de haber provocado intensos debates sobre autenticidad, industria y género. La innovación, parece, no se expresa sin fricción. Como Picasso en su momento, Rosalía desordena los códigos establecidos. Su música, sus videoclips, su estética visual –a medio camino entre lo urbano, lo barroco y lo conceptual– incomodan porque no se dejan atrapar fácilmente. En esa feroz resistencia a ser clasificada está, precisamente, su potencia. Tanto en Picasso como en Rosalía, la innovación surge del mestizaje entre lo culto y lo popular, entre lo local y lo global, entre el respeto por la raíz y la voluntad de transgresión. *Las señoritas*

*de Avignon* y *El mal querer* comparten, así, una misma pulsión fundacional: la de dinamitar los lenguajes heredados para crear nuevos modos de expresión, autónomos, fragmentarios y profundamente personales.

### 3.– Tecnologías de la distorsión: cubismo y AutoTune como lenguajes de ruptura

Como se ha expuesto anteriormente, el cubismo significó descomponer el mundo visible en planos simultáneos. Frente a la ilusión de profundidad y armonía de la tradición renacentista, los cubistas desestructuraron la figura y el espacio para mostrar múltiples puntos de vista a la vez, esto es, una visión poliédrica. Este recurso formal implicaba una nueva relación con la realidad: no se trataba de imitarla, sino de desarmarla para revelarla. Como afirmó Picasso en su famosa entrevista con Christian Zervos publicada con el título *Conversation avec Picasso* en *Cahiers d'Art* (1935) y recogida en Chipp (1995, p. 294): “el arte no es la aplicación del canon de belleza, sino lo que el instinto y el cerebro pueden concebir más allá de ese canon”.

A la ya mencionada obra *Las señoritas de Avignon*, en la que las cinco figuras femeninas presentan rostros angulosos y distorsionados –en ruptura deliberada con los cánones representacionales marcados– sumaremos otro ejemplo clave: el *Retrato de Ambroise Vollard* (1910) (figura 3). En esta obra, el rostro del galerista aparece descompuesto en una sucesión de planos geométricos que anulan cualquier posibilidad de visión frontal o estable del sujeto, profundizando en la lógica cubista de desarticulación de la forma y cuestionamiento de la perspectiva clásica. Este primer cubismo denominado analítico, sentó las bases del cubismo sintético. En esta segunda etapa, los artistas –incluyendo a Picasso y Braque– simplificaron las formas, introdujeron colores más vivos y recurrieron al collage, ampliando así el lenguaje plástico y abriendo nuevas vías para la representación (Rubin, 1991).



Figura 3. Picasso, P. (1910). *Retrato de Ambroise Vollard*. Museo Pushkin. Moscú.

Esta evolución transformó radicalmente la concepción del espacio y la figura, e influyó decisivamente en otros artistas y movimientos de vanguardia. Juan Gris aportó una mayor claridad y orden compositivo, mientras que Fernand Léger integró formas mecánicas y colores intensos. Así, el cubismo no solo modificó la percepción visual en la pintura, sino que se erigió como un referente fundamental del arte moderno, desafiando las nociones de realidad y representación hasta el momento, y estimulando el desarrollo de múltiples corrientes artísticas a lo largo del siglo XX (Barr, 1946; Chipp, 1995).

Un siglo más tarde, el AutoTune, un *software* creado para corregir imperfecciones vocales (Hugill, 2010), se transforma en manos de artistas como Rosalía en un recurso expresivo deliberado. En *El mal querer*, el AutoTune no disimula el artificio, sino que lo enfatiza: desfigura deliberadamente la voz, la somete a un intenso procesamiento digital y la convierte en algo casi inhumano, subvirtiendo así la expectativa de “autenticidad” asociada al flamenco histórico. Al igual que el cubismo con el rostro humano, el AutoTune rompe la continuidad tímbrica de la voz, descomponiéndola en saltos, quiebros y efectos digitales que revelan su construcción. En la canción *Pienso en tu mirá*, la voz de la catalana se presenta con una afinación deliberadamente artificial, casi robótica, que contrasta con el contenido lírico emocional. En *De aquí no sales*, el procesamiento vocal se entrelaza con el rugido de una motocicleta, borrando la frontera entre cuerpo y máquina. En ambos casos, la voz no se “corrige”, se desfigura creativamente para expresar ambigüedad, desasosiego y violencia simbólica. En temas como *Malamente*, *Yo x Ti*, *Tú x Mí* o *Con Altura*, el AutoTune se integra

en una identidad sonora marcada por el cruce entre flamenco y música urbana, evidenciando la voluntad de Rosalía de transitar entre géneros sin perder coherencia estética (*WebFlamenco*, 2021 y *EsMediterrani*, 2019). En cambio, en composiciones de corte más acústico como *Alfonsina y al mar*<sup>4</sup> o *Catalina*<sup>5</sup>, el uso del AutoTune es mínimo o inexistente, revelando la formación vocal académica de la artista. Esa formación clásica también la observamos, por citar algún ejemplo, en sus interpretaciones flamencas, donde al más puro estilo clásico nos vamos a encontrar una Rosalía que no renuncia a sus raíces, como ocurre cuando canta por granaínas<sup>6</sup>. Pero también emplea el AutoTune sin medida en clásicos como *Llorona*<sup>7</sup>; Rosalía juega y experimenta desde el conocimiento y la libertad, va y viene entre estilos ¿no es acaso lo que hizo Picasso a lo largo de su vida artística? Con el álbum *Motomami*, Rosalía lleva esta experimentación a su punto más alto: el AutoTune se combina con distorsiones y manipulaciones digitales para construir una propuesta sonora que desafía las convenciones de la música pop contemporánea. Este carácter experimental se manifiesta en el uso del AutoTune, la fragmentación sonora y la ruptura con los códigos convencionales del pop global. Esta operación revela un doble gesto: por un lado, el arraigo en la técnica flamenca ortodoxa; por otro, una voluntad explícita de propuesta disidente mediante tecnologías digitales que expanden los límites expresivos de la voz.

Tanto el cubismo como el AutoTune pueden leerse, por lo tanto, como tecnologías de la distorsión con valor poético. Ambos desestabilizan la percepción unitaria del sujeto: el retrato cubista ya no es una identidad fija, sino una superposición de planos; la voz modulada electrónicamente ya no es una emisión natural, sino una huella tecnológica atravesada por el artificio. Y en ambos casos, esa distorsión no resta verdad, sino que la amplifica, revelando así que toda representación es una construcción. Tanto en Picasso como en Rosalía, la fragmentación implica una destrucción necesaria para seguir creando: el gesto formal de romper con la unidad deviene en un acto de emancipación expresiva. *El mal querer* subvierte la narrativa del amor romántico con una voz que ya no se somete ni a un tono uniforme ni a

---

<sup>4</sup> Rosalía. (2023, Mar 9). *Alfonsina y el Mar* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=M2IENfMyaWc>

<sup>5</sup> Rosalía. (2016, 17 Oct.). *Catalina* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=0OMvDZUW15g>

<sup>6</sup> La *granaína*, derivada del fandango granadino, es un estilo flamenco de tono melancólico y compás libre, asociado a Granada y de gran exigencia vocal. Rosalía. (2017). *Granaína* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=V7LMSZxiuVM>

<sup>7</sup> Rosalía. (2018). *Llorona* [Video musical]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=p\\_kbOEg\\_zPg](https://www.youtube.com/watch?v=p_kbOEg_zPg)

una forma estable, del mismo modo que *Las señoritas de Avignon* rompe con la mirada tradicional patriarcal del cuerpo femenino a través de su deformación expresiva. Rosalía lo explicó así: “me interesa que lo puro y lo procesado convivan. La voz limpia y el AutoTune, lo antiguo y lo nuevo. Me parece una forma de contar quién soy” (*The Fader*, 2018). Este gesto de cruce de culturas y de distanciamiento de las formas convencionales puede leerse en paralelo al cubismo: romper la figura para liberarla. Como en *Las señoritas de Avignon*, donde las mujeres ya no son objeto de una mirada ordenada y normativa, sino presencias indómitas y múltiples, en *El mal querer* la voz de la protagonista emerge como un sujeto en tensión, desdoblado, escindido y resistente.

#### 4.– Transculturalidad y desvío: Pablo Picasso, Rosalía y la reinención estética

Los procesos de transculturalidad y resignificación cultural han constituido una de las líneas de fuerza más controvertidas del debate contemporáneo en el arte y la música popular. Sin pretender establecer una equivalencia ética o histórica, el paralelismo entre Picasso y Rosalía permite observar cómo la hibridación estética puede operar como motor creativo, aunque bajo marcos de poder muy distintos. Se ha citado ya cómo el uso deliberado de lenguajes foráneos constituye un eje transversal en las prácticas del pintor y la cantante. Ambos artistas dialogan con tradiciones ajenas, reconfigurándolas desde una perspectiva personal –los referentes africanos en el caso de Picasso; el flamenco, la imaginería religiosa y la cultura gitana en el caso de Rosalía– para reconfigurarlos desde una posición de autoría individual, desmarcándose de lo heredado. Esta dinámica activa un juego entre homenaje, transformación y desfiguración, del que surgen tanto avances estéticos como fricciones culturales (Ríos-Espinosa, 2019).

Las máscaras africanas y las figuras ibéricas no fueron simples citas visuales para Picasso, sino una herramienta de ruptura: “las máscaras no eran esculturas como cualquier otra. Eran cosas mágicas [...] estaban contra todo: contra los espíritus desconocidos, amenazadores. Las llevé conmigo como armas” (Malraux, 1974, pp. 17-18). El arte africano, invisibilizado por el discurso colonial y relegado al estatuto de lo primitivo por las instituciones europeas, fue para Picasso una forma de dinamitar los códigos clásicos del cuerpo y del espacio. Sin embargo, como advierte Sally Price en *El arte primitivo en los lugares civilizados* (1991), este proceso de incorporación transcultural se produjo desde una relación profundamente asimétrica: las culturas de origen no fueron reconocidas como interlocutoras

activas, sino absorbidas en un sistema artístico que incorporó elementos de tradiciones visuales no europeas en su proyecto modernista, generando tensiones sobre visibilidad y reconocimiento cultural dentro del sistema artístico europeo.

Rosalía, por su parte, ha sido objeto de debates similares por el uso del flamenco y de imaginarios culturales generalmente asociados al pueblo gitano andaluz. En *El mal querer*, se adueña de códigos musicales, visuales y coreográficos del flamenco jondo para crear una obra que, si bien rigurosamente documentada, emerge desde una voz ajena a ese linaje biográfico. Rosalía no se limita a reproducir modelos; compone a partir de la investigación y de la tensión entre tradición y modernidad. No obstante, este uso ha sido criticado por algunos sectores como una forma de blanqueamiento cultural, al despolitizar elementos que históricamente encarnan experiencias de marginalidad. En ambos casos, esta operación actúa como una táctica creativa y una forma de intervención cultural: descontextualizar lo heredado para liberarlo de sus usos anteriores y otorgarle nuevos significados. Picasso desmonta el clasicismo académico desde lo “primitivo”; Rosalía desmonta el flamenco ortodoxo desde lo electrónico y lo pop. Ambos activan un proceso de traducción radical: no copian, no homenajean servilmente. Reescriben el original y lo insertan en una nueva matriz cultural.

Ahora bien, resulta imprescindible interrogar las asimetrías de poder que median en estos gestos culturales. No toda transculturalidad es equiparable, ni puede analizarse al margen de los contextos históricos, políticos y simbólicos que la enmarcan. ¿Es posible interpretar del mismo modo el uso de máscaras africanas por parte de un pintor europeo blanco como Pablo Picasso en 1907, que la relectura del flamenco llevada a cabo por una mujer catalana del siglo XXI como Rosalía? En el primer caso, nos situamos en un momento histórico atravesado por la expansión colonial europea y por la consolidación de un aparato epistémico profundamente eurocéntrico. El uso de manifestaciones artísticas del África colonizada por parte de Picasso, puede entenderse como un “mimetismo invertido”, una “apropiación” de formas no occidentales que se produce desde una posición hegemónica que transforma lo “otro” en recurso formal al servicio de la innovación artística occidental, sin reconocer la procedencia ni los marcos culturales originales de aquellas producciones. Tal como sugiere Homi Bhabha (2013), este tipo de gestos estéticos participa de una lógica de ambivalencia colonial: el arte africano es simultáneamente temido y deseado, denigrado y fetichizado, colocado en un lugar de inferioridad cultural pero convertido en fuente de regeneración para el arte moderno europeo. Esta tensión se inscribe en lo que Bhabha

denomina el “espacio intersticial” de la representación (Gallego Durán, 2012), donde los significados se negocian en condiciones desiguales. Pero esto nos lleva a plantearnos hasta qué punto es justo analizar y juzgar desde nuestra contemporaneidad no solo la obra de Picasso sino de tantos otros. Sobre este significativo tema, volveremos más adelante.

En el caso de Rosalía, aunque no se trata de una “apropiación colonial” en sentido estricto, sí emergen tensiones vinculadas a la legitimidad de la representación cultural y al lugar desde el que se ejerce dicha relectura. El flamenco, íntimamente asociado a la historia del pueblo gitano, ha sido sistemáticamente marginado al tiempo que se ha folclorizado y mercantilizado desde discursos dominantes. La reinterpretación que propone Rosalía –al fusionar el flamenco con géneros como el trap, el reguetón o el pop global– puede leerse, desde la teoría de Bhabha, como una práctica de hibridación cultural que desafía las nociones esencialistas de identidad. Sin embargo, dicha operación se produce desde una posición privilegiada dentro del sistema artístico contemporáneo, lo que genera una zona de ambivalencia entre innovación legítima y la mediación simbólica. La pregunta no es sólo si su gesto es válido, sino qué memorias activa, qué voces desplaza y bajo qué mecanismos de control se legitima su éxito.

En ambos casos, se hace necesario atender a los dispositivos que configuran las relaciones de poder en los procesos de resignificación cultural. Tal como plantea Bhabha, la producción de cultura en contextos de desigualdad no puede pensarse como un simple intercambio de formas, sino como un proceso conflictivo de traducción, desplazamiento y reinscripción de significados, en el que operan memorias coloniales, jerarquías simbólicas y tensiones identitarias. Analizar estas dinámicas implica interrogar no solo los objetos usurpados, sino también los sujetos que los incorporan y las condiciones estructurales que permiten, cuestionan o sancionan tales operaciones.

Esta correspondencia entre Pablo Picasso y Rosalía pone de relieve que los procesos de traducción y resignificación cultural pueden operar tanto como dispositivos de innovación formal como generar tensiones simbólicas dentro de los sistemas artísticos que los acogen. Su análisis exige atender no solo a los efectos estéticos, sino también a los regímenes de visibilidad, legitimidad y circulación que los sostienen. Ambos creadores resignifican, transforman y rearticulan lenguajes culturales diversos, pero lo hacen desde posiciones históricas radicalmente distintas. Picasso se inscribe en un modelo de autoría central en la modernidad europea, caracterizado por la autonomía creativa y la legitimación institucional.

Rosalía, en cambio, representa una forma de autoría propia del capitalismo cultural tardío: híbrida, múltiple y digital, legitimada por lo popular, lo performativo y lo corporal. Donde uno descompone el cuerpo en planos geométricos, la otra lo convierte en superficie performativa: uñas, pelo, velocidad, moda, fragmento vocal (Figura 5).



Figura 5. Sannwald, D. (2022). Lanzamiento de *Motomami*. PóluxWeb.

Es evidente que Picasso nunca será *Motomami*<sup>8</sup>, lo que no implica desprecio hacia el primero ni exaltación acrítica de la segunda. Implica reconocer que el arte no puede ser leído fuera de su tiempo, y que cada forma disruptiva responde a un régimen de visibilidad, poder y deseo específico. Cancelar a Picasso sería tan absurdo como exigirle que hubiera pensado como pensamos hoy. Del mismo modo, exigir a Rosalía que encarne los valores de la modernidad artística sería anacrónico. Picasso nunca será *Motomami*, ¿y...? *Motomami* tampoco quiere ser Picasso. Ambos nos hablan de su tiempo, pero ambos encarnan el gesto de crear incomodando.

---

<sup>8</sup> En una entrevista concedida a la revista *Cosmopolitan* en marzo de 2022, Rosalía explicó qué significa ser una “motomami”: “una mujer fuerte, luchadora y decidida, pero también con dudas e inseguridades”. Véase: *Cosmopolitan* (2022, marzo), «¿Qué significa ser una Motomami? Rosalía lo ha desvelado», disponible en: <https://www.cosmopolitan.com/es/entretenimiento-cultura/a39391543/rosalia-motomami-que-es/>

## 5.– Evoluciones rupturistas: de *Guernica* a *Motomami*, gestos que redefinen su tiempo en clave global

Ya ha quedado constatado como la trayectoria artística de Pablo Picasso se caracteriza por sucesivas rupturas y reinenciones que no solo marcaron su desarrollo personal, sino que transformaron el curso de la historia del arte. Tras pasar por diferentes etapas –azul (1901–1904); rosa (1905–1907) (Elgar, 1956; Lieberman, 1962); primitivista (1906–1908) (Harrison, Frascina, & Perry, 1998)– llega al cubismo, convirtiéndose este en la lengua franca del arte moderno y Picasso en el modelo del artista cosmopolita. Pasado el periodo cubista, el pintor amplió su lenguaje pictórico hacia nuevas dimensiones políticas y expresivas. *Guernica* (1937) es el ejemplo paradigmático: un mural que trasciende el cubismo para convertirse en un símbolo universal contra la barbarie y la guerra, mediante un lenguaje visual que combina desarticulación, monumentalidad y carga emotiva (Puente, 1983; Chipp, 1995; Giunta, 2009; Tusell, 2009). Concebida como encargo del Gobierno de la República en plena guerra civil contra el bando sublevado del general Franco desde julio de 1936, la obra fue destinada al pabellón español de la Exposición Internacional de París de ese mismo año (Martín, 1982). Más allá de su gestación en un contexto bélico (Hensberger, 2017), *Guernica* ha atravesado una compleja trayectoria hasta su llegada definitiva a España en 1981 (Tusell, 2017), ya en democracia:

Comprobamos cómo el *Guernica* no sólo se ha convertido en una de las obras más importantes del siglo XX, sino que ha trascendido el hecho histórico del bombardeo de la ciudad vasca para convertirse en un icono de paz y contra la guerra. Aunque tras la matanza de la localidad vasca se produjeron otros mortíferos ataques aéreos durante la Segunda Guerra Mundial, todo el mundo reconoce esta obra como imagen que representa la barbarie de un bombardeo, precisamente gracias a que Picasso decidió plasmarla sobre lienzo (Tusell, 2023, p. 133).

Picasso vivió lo suficiente para presenciar el impacto de su obra en sucesivas generaciones de artistas, desde los expresionistas hasta los grafiteros contemporáneos. Su legado es incuestionable: está presente en museos, manuales escolares y, sobre todo, en la memoria colectiva del siglo XX. La obra influyó profundamente en la pintura moderna y en la conciencia social, abriendo el camino para la vinculación entre vanguardia y compromiso ético (Hensberger, 2017). Continuó explorando diferentes estilos en las décadas siguientes,

desde el neoclasicismo hasta el expresionismo y el surrealismo, redefiniendo los límites del arte contemporáneo y cuestionando los cánones establecidos.

El malagueño llegó incluso a incursionar en la dramaturgia con *Le Désir attrapé par la queue*, pieza teatral surrealista en seis actos que redactó en francés en enero de 1941, durante la Ocupación. Concebida como gesto de resistencia, la obra anticipa las propuestas estéticas que posteriormente caracterizarían el Teatro del absurdo. La puesta en escena oficial no se produjo hasta 1967, cuando fue presentada en el *Festival de la Libre Expression de Saint-Tropez*, aunque finalmente tuvo lugar en la localidad vecina de Gassin debido a la prohibición municipal (Essin, 1966; Bersani, 1984; Reed, 2002; Richardson, 2021). Esta concepción expandida de la obra encuentra un precedente histórico en la trayectoria de Picasso, especialmente en su colaboración con los *Ballets Russes* dirigidos por Serguéi Diáguilev, donde pintura, vestuario, escenografía, música y danza se integraban en un proyecto escénico unitario. Al igual que en aquellas producciones, el interés no residía en la suma de disciplinas, sino en la creación de un acontecimiento estético total, capaz de dialogar con su tiempo y de circular en un contexto cultural internacional. Picasso se había convertido en un “artista global” (Beaumont, 1946; Bellenger, Gallo & Romano, 2018).

De modo análogo, Rosalía ha protagonizado en los últimos años una evolución rupturista que está reconfigurando la música popular del siglo XXI. Tras *El mal querer* (2018), *Motomami* (2022) representa un salto aún más radical y ha sido interpretado como un manifiesto de libertad expresiva y desobediencia a las normas de género, estilo y mercado musical (Bedenbaugh, 2022). Así como *Guernica* fue un acto político contra la violencia y la opresión, *Motomami* puede entenderse como un gesto de resistencia cultural que desafía las fronteras entre lo popular y lo culto, lo local y lo global, lo femenino y lo masculino. Rosalía declaró en una entrevista a *Pitchfork* que buscaba “romper con lo que se espera de mí, dejar que convivan las contradicciones y jugar con ellas” (Escobedo Shepherd, 2022).

Rosalía representa una nueva estética mestiza que articula tradición y modernidad en un diálogo global, rompiendo con convenciones artísticas y sociales. Su trabajo ha provocado debates sobre la autenticidad cultural, cuestionando si su hibridación estética es innovadora o evidencia dinámicas de poder cultural. Más allá del éxito comercial, su obra ha redefinido los límites entre géneros musicales. *Motomami* constituye el proyecto más ambicioso de Rosalía hasta la fecha y puede entenderse como una obra de arte total, donde convergen

música, cuerpo, imagen, lenguaje visual y performance, encarnando nuevas formas de disidencia cultural, subjetiva y estética (Auslander, 2008).

Como *Guernica* en su momento, *Motomami* representa un proyecto artístico innovador, en este caso, en la música contemporánea, explorando nuevas formas de identidad y experimentación estética. Aunque Rosalía se encuentra aún en proceso de construcción de su legado, su impacto ya es evidente: ha abierto un nuevo territorio entre el flamenco, el pop y la música urbana; ha demostrado que una artista española puede conquistar los mercados anglosajones sin renunciar a su idioma ni a su herencia cultural; y ha inspirado a nuevas generaciones que entienden la tradición y la modernidad no como polos opuestos, sino como herramientas creativas complementarias. Del mismo modo que Picasso, Rosalía ha evidenciado que el arte no se limita a la repetición ni a la perfección técnica, sino que implica riesgo, invención y transgresión. Si el siglo XXI demanda referentes capaces de hablar en plural, de mezclar lenguajes y de desafiar fronteras, Rosalía se consolida como una figura clave. Así como Picasso contribuyó a universalizar la vanguardia desde una sensibilidad española (Cabañas, 2001), Rosalía hace lo propio en la música popular contemporánea, convirtiendo, por ejemplo, su *Motomami Tour* en un manifiesto estético de alcance transnacional.

Su propuesta combina flamenco, reguetón, jazz y electrónica experimental, desafiando jerarquías estéticas arraigadas y reflejando el imaginario de una juventud hiperconectada que rehúye categorías fijas. En *Motomami*, la identidad se despliega en múltiples facetas: la artista se expone, se desdobra y se parodia, cuestionando las narrativas convencionales de autenticidad. Esta operación se amplifica mediante una estética transmedia que convierte cada lanzamiento en una experiencia visual integral –videoclips, estilismos, coreografías, escenografías y diseño gráfico– y culmina en una crítica irónica al *star system*, subvirtiendo los códigos tradicionales de la música comercial. A través de una identidad compleja y fluida – que oscila entre la *fuerza* (moto) y la *ternura* (mami)–, Rosalía propone un modelo de feminidad fortalecida, resiliente y no domesticada, ajena tanto a los discursos normativos tradicionales como a ciertas expectativas del mercado cultural contemporáneo (Auslander, 2008).

En la obra de Picasso, la representación de la mujer constituye un eje central de su producción artística, aunque no exento de debate crítico. En composiciones emblemáticas,

el cuerpo femenino aparece desarticulado y mostrado desde múltiples perspectivas, generando una tensión visual entre erotismo, violencia y dominio (Daix, 1987). Algunos estudios interpretan estas representaciones como reflejo de las estructuras de poder y las normas de género en la modernidad europea, evidenciando cómo la autoría artística y la experimentación formal negocian dichas tensiones. Esta tensión se reproduce también en la vida personal del pintor, marcada por relaciones conflictivas con mujeres –artistas, compañeras y modelos– que a menudo quedaron relegadas a un papel subordinado en su entorno creativo. El cuerpo femenino –recurrente, mutable, fragmentado– no es un objeto pasivo, sino una figura en constante metamorfosis: a veces monumental, otras esquiva, siempre vibrante de tensión. El erotismo picassiano no busca la belleza ideal, sino la intensidad del encuentro, la irrupción de lo instintivo en la forma. En obras como *Escena erótica* (1902), *Retrato del Artista haciendo el amor* (1903) o las múltiples variaciones sobre el acto sexual y la figura reclinada de la mujer, el trazo se convierte en gesto carnal y la línea en prolongación del deseo. Lo erótico no es aquí una categoría decorativa, sino una experiencia total que desborda los límites entre arte y vida, entre representación y necesidad interior.

Pero esta manifestación de lo erótico en Picasso no se encuentra únicamente en su obra plástica, sino también en su producción escrita (Torre, 1948; Inglada, 2006). Algunos textos de carácter erótico han sido recogidos y analizados en diversas publicaciones, como el estudio de Jiménez Millán (2023), donde se destaca la dimensión íntima, impulsiva y transgresora de su expresión verbal<sup>9</sup>. En Picasso, el erotismo es creación en estado puro: una forma de conocimiento inmediato, corporal, esencial. Investigaciones recientes –como Carmona a raíz de la exposición *Picasso 1906. La gran transformación* (2023)– señalan la presencia de cuerpos andróginos, figuras sexualmente indeterminadas y una constante permutación entre rasgos masculinos y femeninos, configurando una “estética de lo fluido” que cuestiona la rigidez identitaria y aporta nuevas claves para entender la modernidad

---

<sup>9</sup> Esta faceta literaria, aunque menos conocida, no pasó desapercibida para algunos contemporáneos. En un artículo del crítico y escritor Guillermo de Torre, titulado *Picasso. Escritor* y publicado el 6 de abril de 1947 en el diario bonaerense *La Nación*, el autor recuerda cómo el propio Picasso le confesó que nunca había respondido a una carta, que rehuía las entrevistas y que desautorizaba burlescamente aquellas que se publicaban sobre él, insistiendo en que sólo quería mostrarse a través de su obra, no mediante teorías. Para de Torre, el hecho de que el artista se hubiera volcado a la escritura en la cincuentena respondía a algún tipo de “trauma coercitivo” que le empujaba a ello. El crítico evoca también una anécdota significativa ocurrida en 1937, en la trastienda del marchante Kahnweiler, cuando Picasso, con la ingenuidad de un adolescente, se hurgó los bolsillos y, sacando un fajo de papeles, comenzó a leer sus últimos poemas en voz alta a los presentes.

artística del pintor. En este sentido, el cuerpo no solo es un espacio de intervención visual, sino también un lugar de experimentación formal y simbólica donde se negocian identidades múltiples, abiertas a la transformación y la otredad.

Por su parte, Rosalía articula una relectura del género desde una posición de poder femenino y subversión. En su música y puesta en escena, juega con papeles asociados a la feminidad y al flamenco –el lamento, la pasión, la sensualidad– pero también con la agresividad, la irreverencia y la ambigüedad sexual. En *Linda* (2021)<sup>10</sup>, colaboración con la cantante dominicana Tokischa, construyen un espacio de intimidad entre mujeres donde el deseo no es subordinado ni cosificado, sino autónomo, lúdico y disidente (Estevéz, 2022; Rouhani, 2022). Sin embargo, en el videoclip de *Saoko*<sup>11</sup> (2022) apreciamos la tensión existente entre lo masculino y lo femenino, donde Rosalía despliega una estética de velocidad, motor y fuerza –habitualmente asociada a lo masculino– mientras desafía estereotipos de género y sexualidad (Figura 6). Esta relectura de estereotipos viriles recuerda la noción de género como construcción cultural propuesta por Judith Butler, donde la identidad se configura a través de actos repetidos y resignificados (Butler, 2021). En este contexto, la voz “autotuneada” de Rosalía se convierte en un instrumento de juego e insubordinación, ampliando el espectro expresivo femenino.

Vemos pues cómo ambos artistas, Picasso y Rosalía, a través de sus etapas rupturistas y proyectos emblemáticos, no solo redefinen su propia obra, sino que abren nuevas posibilidades para sus respectivos campos artísticos. En contextos de crisis social y cultural –la guerra civil española para Picasso; la globalización, la tecnología y las luchas identitarias para Rosalía–, ambos convierten la fragmentación y la experimentación en herramientas para intervenir críticamente en el presente. Del mismo modo que Picasso contribuyó a universalizar la vanguardia desde una sensibilidad española, Rosalía proyecta tradición y modernidad en un lenguaje global, evidenciando que la ruptura estética se acompaña de reflexión sobre cuerpo, deseo e identidad, mostrando cómo el arte puede cuestionar normas culturales y explorar nuevas formas de subjetividad.

---

<sup>10</sup> Rosalía & Tokischa. (2021, 1 septiembre). *Linda* [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CmmTz3W-JO0>

<sup>11</sup> Rosalía. (2022, 4 feb.). *Saoko* (Video oficial) [Video musical]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6o7bCAZSxsg>



Figura 6. Rosalía, *Saoko* (vídeo musical) (2022). FilmAffinity.

## 6.– La recepción crítica de Picasso y Rosalía

En términos de recepción crítica, Picasso fue inicialmente alabado como el genio fundador del cubismo y el modernismo, pero también criticado por sus posturas personales y su aparente misoginia (Richardson, 2021; Tenenbaum, 2023). La relación de Pablo Picasso con el comunismo fue tan visible como ambigua, marcada por un compromiso político sincero, pero nunca dogmático. Su afiliación al Partido Comunista Francés en 1944 respondió a una toma de postura ética contra el fascismo y el franquismo, más que a una adhesión ideológica cerrada. Si bien participó en actos del partido, firmó manifiestos y produjo obras con fuerte carga política –como *Masacre en Corea* (1951) o *La guerra y la paz* (1952)–, Picasso nunca abandonó su independencia artística ni se sometió a las normas estéticas del realismo socialista. Esta tensión ya era perceptible incluso antes de su afiliación formal, como revela el comentario de Christian Zervos en *Cahiers d'Art* (1935), recogido posteriormente por Guillermo de Torre en un artículo en el diario *El Sol* (Madrid, 11/04/1936): “se ha dicho en la URSS de su obra que constituye la última etapa de las manifestaciones burguesas” (p. 2). Tal juicio resume la desconfianza que el arte moderno suscitaba en los sectores más ortodoxos del comunismo, para quienes la experimentación formal resultaba incompatible con los fines ideológicos. A pesar de estas críticas, la figura de Picasso fue instrumentalizada por el Partido como emblema del artista comprometido,

mientras él mantuvo una posición equidistante entre la solidaridad política y la libertad creadora. De Torre, en ese mismo artículo, hacía la siguiente reflexión sobre la obra de Picasso:

¿Es posible considerar esta obra como el suntuoso crepúsculo del arte de nuestro tiempo, zaguero del declinar de una sociedad llegada a su término? ¿No habrá, por el contrario que ver en ella el alba de un movimiento de emancipación espiritual? (...) Los enlaces nuevos del pensamiento y del sentimiento que Picasso ha introducido en el arte, las asociaciones desconocidas de la plástica y el sueño, ¿no crean acaso estimulantes energías para la sociedad por venir? (1936, p. 2).

Ya hemos visto también cómo, con el tiempo, su figura ha sido reexaminada bajo perspectivas feministas y postcoloniales, cuestionando su lugar en el canon y su uso del “primitivismo” (Pollock, 2022). Rosalía, en cambio, se enfrenta a la crítica contemporánea en contextos muy distintos, entre la industria musical de carácter global, el feminismo y las redes sociales. En estas últimas, Rosalía lleva siempre por bandera el hecho de romper con las etiquetas y expectativas de género, según ella misma ha declarado: “ser libre para ser contradictoria”. No olvidemos que Picasso fue libre y también contradictorio: su figura desafió convenciones, pero también incurrió en tensiones no resueltas entre transgresión y poder. Del mismo modo, Rosalía ha alzado la voz contra la asimilación estética de lo ajeno, defendiendo el respeto hacia las culturas de origen y señalando las desigualdades en la industria musical, sobre todo en el trato hacia mujeres y artistas racializadas. En redes sociales y discursos públicos, ha llamado a un diálogo más justo y consciente dentro del mundo del espectáculo. Su reinterpretación del flamenco ha generado debates en torno a la autenticidad y los procesos de resignificación cultural, mientras que su desafío a los roles tradicionales de género ha sido simultáneamente celebrado y cuestionado por sectores conservadores. La multiplicidad de su imagen pública –entre diva pop, artista experimental y activista cultural– muestra las tensiones propias de la mujer artista en el siglo XXI.

Sin embargo, la figura de Rosalía, entendida como construcción estética y política, también se ha visto recientemente interpelada desde el ámbito del activismo y la ética profesional. Como señala un artículo de *ABC* de julio de 2025, el diseñador Miguel Adrover rechazó colaborar con la artista alegando su silencio público respecto al conflicto en Gaza, lo que reavivó el debate sobre la responsabilidad política de las figuras culturales en contextos de violencia y crisis humanitaria. La respuesta de Rosalía –en la que reivindica formas no

visibles de disidencia y cuestiona la presión simbólica ejercida entre iguales en lugar de hacia los centros reales de poder— evidencia una tensión contemporánea entre acciones artísticas, compromiso político y gestión de la imagen pública. Este episodio no solo ilustra las exigencias que enfrentan los artistas en el espacio mediático mundial, sino que también subraya cómo el activismo, el arte y la moda se entrecruzan hoy como lenguajes con capacidad crítica y, a la vez, profundamente condicionados por la exposición en la era contemporánea: la frontera entre el compromiso ético legítimo y la imposición ideológica velada. La expectativa social de que las figuras públicas se pronuncien obligatoriamente sobre temas políticos complejos puede convertirse en un mecanismo de presión que limita la pluralidad de formas de expresión y resistencia. La acusación implícita de “silencio cómplice” reduce las múltiples estrategias discursivas a un juicio moral totalizante, desestimando las complejidades individuales y contextuales que motivan el hablar o el callar. Así, esta lógica puede derivar en un control ideológico disfrazado de activismo, que desplaza el foco desde los verdaderos centros de poder hacia la vigilancia simbólica entre iguales, como la propia Rosalía señaló en su respuesta. Esta dinámica cuestiona las condiciones bajo las cuales se espera que el arte y la visibilidad mediática se conviertan en espacios de compromiso político, sin dejar de ser también escenarios de negociación estética y autoprotección.

En definitiva, tanto Pablo Picasso como Rosalía encarnan modelos de disrupción artística que, desde contextos históricos y lenguajes distintos, han sabido transformar sus medios de expresión en vehículos de cuestionamiento social, político y cultural. Lejos de limitarse a innovaciones formales, sus obras interpelan directamente las estructuras de poder, los discursos sobre la identidad y las expectativas impuestas al arte y a quienes lo crean. Ambos convierten la creación artística en un acto de resistencia, donde lo estético y lo ético se entrelazan, desafiando las convenciones de su tiempo y dejando abierta la posibilidad de nuevas formas de subjetividad, representación y compromiso en el arte contemporáneo.

## 7.– Conclusiones

Picasso y Rosalía, aunque separados por lenguajes y contextos radicalmente distintos, encarnan la figura del artista como agente de transformación simbólica, cultural y social. Su innovación formal e hibridación cultural funcionan como estrategias de transgresión y resignificación: desde el cubismo hasta el AutoTune, desde *Las señoritas de Avignon* a *El mal*

*querer*, sus obras desafían convenciones y reconfiguran las fronteras entre arte, identidad y poder.

El planteamiento interdisciplinar de este estudio —que articula historia del arte, teoría musical, estudios culturales y de género— se vincula con líneas recientes de la investigación contemporánea, como las propuestas de Torres-Lobo (2025), centradas en las intersecciones entre cómic y música medieval, o las de Vela (2025), sobre “lienzos sonoros” que exploran correspondencias entre materia pictórica y estructura musical. Desde esta perspectiva, Picasso revisa la tradición pictórica europea y el arte africano para cuestionar cánones y jerarquías culturales, mientras Rosalía fusiona flamenco, reguetón, pop y electrónica, construyendo una identidad performativa que desafía expectativas de autenticidad, género y circulación transcultural.

La trayectoria de Rosalía permanece abierta y en constante renovación: su proyecto más reciente, *Lux*, muestra exploraciones en géneros como la ópera, referencias visuales y conceptuales complejas, y colaboraciones internacionales, ampliando los límites de lo posible en el arte contemporáneo y subrayando que la innovación artística se reinventa con cada obra.



**Figura 5.** *Apropiacionismo (in)debido*. Montaje fotográfico realizado a partir de una fotografía de Rosalía de *Hola.com* y de la fotografía de Robert Capa *Pablo Picasso con Françoise Gilot y su sobrino Javier Vilató en la playa de Golfe-Juan (Francia)* (1948, Yale University Art Gallery), (elaboración propia).

Ambos artistas convierten el arte en un terreno de confrontación ideológica y simbólica. La distorsión formal se convierte en acto político y cultural, abriendo fisuras en los discursos hegemónicos y obligándonos a reflexionar sobre cuerpo, identidad, tradición, memoria y poder. En definitiva, comparar a Picasso y Rosalía evidencia que la creatividad radical, la experimentación formal y la hibridación cultural son motores de transformación estética y social, capaces de redefinir su tiempo y proyectar nuevas posibilidades para la práctica artística contemporánea.

### Referencias bibliográficas

#### Libros

- Artistas españoles de París. Praga 1946* (catálogo de exposición). (1993). Caja Madrid.
- AUSLANDER, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- BARR, A. (1946). *Picasso. Fifty Years of his Art*. Museum of Modern Art.
- BEAUMONT, C. W. (1946). *Ballet Design: Past and Present*. The Studio Publications.
- BELLENGER, S., GALLO, L., & ROMANO, C. (eds.). (2018). *Picasso et les Ballets Russes, entre Italie et Espagne: Voyages imaginaires*. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.
- BHABHA, H. K. (2013). *El lugar de la cultura*. Bellaterra.
- BOEK, W. (1958). *Picasso*. Labor.
- BOZAL, V. (1999). *Pablo Picasso*. Electa.
- BRASSAÏ. (2002). *Conversaciones con Picasso*. Turner.
- BROWN, J. (ed.) (1996). *Picasso y la tradición española*. Nerea.
- BUTLER, J. (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- CABAÑAS BRAVO, M. (2001). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALVO SERRALLER, F. (1981). *El Guernica*. Alianza Editorial y Ediciones Cero Ocho.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Editorial.

- \_\_\_\_\_ (2023). Picasso en la escuela española. *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, (276), 10–25.
- CARMONA MATO, E. (1991). *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- CARMONA MATO, E. (2023). *Picasso 1906. La gran transformación*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Fundación Mapfre.
- CHIPP HERSCHEL, B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal Ediciones.
- DAIX, P. (1987) *Picasso créateur. La vie intime et l'œuvre*. Seuil.
- ELGAR, F. (1956). *Picasso: época azul y rosa*. Gustavo Gil.
- ESSIN, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Seix & Barral.
- GAYA NUÑO, J. A. (1975) *Picasso*. Aguilar.
- GIUNTA, A. (2009). *El Guernica de Picasso. El poder de la representación*. Biblos.
- GUILLÉN, M. (1960). *Conversaciones con los artistas españoles de la escuela de París*. Taurus.
- HARRISON, C., Frascina, F., Perry, G. (1998). *Primitivismo, cubismo y Abstracción*. Ediciones Akal.
- HUGILL, A. (2012). *The digital musician*. Routledge.
- INGLADA, R. (2007). *Picasso textos españoles (1894–1968)*. Fundación Málaga.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (2023). Picasso: La escritura como diario íntimo. *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, 276, 88-99.
- LARREA, J. (1947). *Guernica. Pablo Picasso*. Curt Valentin.
- LIEBERMAN, W. S. (1962). *Pablo Picasso. Épocas azul y rosa*. Timun Mas.
- MALRAUX, A. (1974). *La tête d'obsidienne*. Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1951). *Las voces del silencio*. Aguilar.
- MARCHÁN, S. (1970). Picasso pintor de la realidad. *Revista de Ideas Estéticas*, enero–marzo, t. XXVIII, núm. 109, 62–68.
- MARTÍN MARTÍN, F. (1982). *El Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937*. Universidad.

- OSSA MARTÍNEZ, M. A. de la. (2022). El gagá de la República Dominicana: Análisis, características musicales y vinculación con África, Haití y el vudú. *Comprendiendo América. El aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente*, 436-450.
- PUENTE, J. de la. (1983). *El Guernica. Historia de un cuadro*. Sílex.
- POLLOCK, G. (2022). *Diferenciando el canon: El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Exit Publicaciones.
- PRICE, S. (1991). *El arte primitivo en los lugares civilizados*. Siglo XXI Editores.
- REYNOLDS, S. (2012). *Retromanía: La adicción del pop a su propio pasado*. Caja Negra Editora.
- RICHARDSON, J. (1995). *Picasso I. Una biografía, 1881–1906*. Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Picasso II. Una biografía, 1907–1917*. Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2008). *A life of Picasso, 1917–1932*. (Vol. 3). Random House Int.
- \_\_\_\_\_ (2021). *A life of Picasso: The Minotaur Years: 1933–1943*. (Vol.4). Alfred A. Knof.
- RUBIN, W. (1991). *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Ediciones Polígrafa.
- SANTOS TORROELLA, R., & Casado, M. J. (1988). *Picasso*. Sarpe.
- TENENBAUM, E. (2023). *Las mujeres detrás de Picasso*. Lumweg.
- TORRE, G. de. (1948) Picasso, escritor. *La aventura y el orden*. Losada.
- TUSELL GARCÍA, G. (2009). El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo. *Circunstancia*, núm. 19, 10-20.
- \_\_\_\_\_ (2017). *El “Guernica” recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*. Ediciones Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (2023). Guernica: Imágenes de guerra, símbolo de paz. *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, 276, 132-141.
- AA.VV. (2010). *Picasso y la escultura africana: Los orígenes de Las Señoritas de Avignon*. Artemisa Ediciones.
- VAN HENSBERGEN, G. (2017). *Guernica: La historia de un icono del siglo XX*. Debate.
- ZERVOS, C. (1935). Conversation avec Picasso. *Cahiers d'art*, 7 (10).

### Artículos académicos

- BERSANI, L. (1984). Picasso's Theatre of Desire. *Modern Language Notes*, 99 (5), 1034-1056.
- FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS, E. (2023). An Example of Linguistic Stylization in Spanish Musical Genres: Flamenco and Latin Music in Rosalía's Discography. *Languages*, 8 (2), 128. <https://doi.org/10.3390/languages8020128>
- GALLEGO DURÁN, M. d. M. (2012). Identidad híbrida y migración en "Más allá del mar de arena" de Agnès Agboton y "El vientre del Atlántico" de Fatou Diome. En Más igualdad, redes para la igualdad. Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM). Sevilla: Alciber, 271-277.
- LÓPEZ GARCÍA, J. A. (2021). Siguiendo la estela de Enrique Morente: análisis de la identidad nacional y la experimentación en el flamenco contemporáneo. El caso de Rosalía. *Revista de Flamencología*, 14(2), 45-61. <https://revistas.um.es/flamenco/article/download/491011/317691/1796651>
- LORES-GÓMEZ, B., MARTÍNEZ REQUEJO, S., & ESCORIAL SANTA-MARINA, S. (2022). El «Román de Flamenca» y el lenguaje musical de Rosalía. Una propuesta didáctica conforme al Diseño Universal de Aprendizaje (DUA). *CAUCE. Revista Internacional De Filología, Comunicación Y Sus Didácticas*, 45(1), 93-116. Recuperado a partir de <https://revistascientificas.us.es/index.php/CAUCE/article/view/22548>
- MANUEL, P. L. (2021). The Rosalía Polemic: Defining Genre Boundaries and Legitimacy in Flamenco. *CUNY Academic Works*. [https://academicworks.cuny.edu/jj\\_pubs/339/](https://academicworks.cuny.edu/jj_pubs/339/)
- REED, S. (2002). Picasso and the theatre: Resistance, Absurdity and Performance. *Theater Research International*, 27 (3), 295-309.
- RÍOS-ESPINOSA, M. C. (2018). Arte y Estética de la Disrupción. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31 (1), 199-213. <https://doi.org/10.5209/ARIS.60212>
- TORRES-LOBO, N. (2025). La música medieval en el cómic: entre la fidelidad histórica y la recreación visual. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, 32-51. <http://doi.org/10.67280/ridaim.4>
- VELA, M. (2025). Lienzos sonoros: Franz Liszt *am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840). *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, 53-67. <http://doi.org/10.67280/ridaim.2>

### Entrevistas, prensa y recursos en línea

- ArtRewards. (2025). *The Eternal Genius of Picasso*. ArtRewards.net.  
<https://www.artrewards.net/editorial/the-genius-of-picasso-explained>
- Batan, C. (2022, 17 de marzo) *Rosalía Levels Up as a Global Pop Superstar*. The New Yorker.  
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/rosalia-levels-up-as-a-global-pop-superstar#:~:text=make%20Madonna%20blush,-.Rosal%C3%ADa%20has%20evolved%20from%20flamenco%20experimentalist%20to%20international%20deconstructionist%2C%20grabbing,of%20Japanese%20and%20Korean%20culture.>
- Bedenbaugh, T. (2022, 24 de marzo). *Rosalía 'Motomami' review: An emotional tour de force of genre hybridization. The singer wrestles with questions of fame and heartbreak* Slant Magazine.  
<https://www.slantmagazine.com/music/rosalia-motomami-album-review/>
- Gambín M. (2022, 10 de marzo). *Rosalía reborn: Motomami, el nuevo álbum de la superestrella catalana.* *El Nacional* (Catalunya).  
[https://www.elnacional.cat/en/culture/music-rosalia-reborn-motomami-third-album-catalan-superstar\\_728535\\_102.html](https://www.elnacional.cat/en/culture/music-rosalia-reborn-motomami-third-album-catalan-superstar_728535_102.html)
- Martos, C. (2022, 18 de marzo). *Rosalía slaps down prejudices on Motomami, a record that's as chaotic as it is exciting.* *El País* (English Edition).  
<https://english.elpais.com/culture/2022-03-18/rosalia-slaps-down-prejudices-on-motomami-a-record-thats-as-chaotic-as-it-is-exciting.html>
- Del Pozo, M. (2019, 15 de diciembre). *El mapa de los orígenes de Rosalía.* *El País*.  
<https://elpais.com/especiales/2019/rosalia>
- Escobedo Shepherd, J. (2018, 8 de noviembre). *Entrevista a Rosalía.* *Pitchfork*.  
<https://pitchfork.com/reviews/albums/rosalia-el-mal-querer/>
- Escobedo Shepherd, J. (2022, 18 de mayo). *Work hard, play hard: How Rosalía makes her music.* *Pitchfork*.  
<https://pitchfork.com/features/interview/rosalia-on-motomami-songwriting-fame/>
- EsMediterrani. (2019, 16 de enero). *La hibridación en Rosalía: Entre el flamenco y lo urbano.*  
<https://esmediterrani.info/2019/01/16/la-hibridacion-en-rosalia/>
- Estévez, M. (2022, 22 de marzo). *Women rule dembow music — Even amid the industry's rampant sexism & racism. Somos* (Refinery29).  
<https://www.refinery29.com/en-us/2022/03/10910158/dembow-women-music-sexism-racism>
- Europa Press. (2023, 13 de noviembre). *El Reina Sofía recupera la teoría del homoerotismo en la obra de Picasso en el cierre del año del pintor.* Europa Press.

<https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-reina-sofia-recupera-teoria-homoerotismo-obra-picasso-cierre-ano-pintor-20231113152350.html>

Fernández, A. (2022, 29 de noviembre). *Rosalía y la cultura flamenca*. És Mediterrani. <https://esmediterrani.info/2022/11/29/rosalia-y-la-cultura-flamenca>

Funiber. (s. f.). *Bocetos para Guernica, de Picasso*. Obra Cultural FUNIBER. Recuperado de [https://obra-cultural.funiber.org/exposicion/bocetos-para-guernica-de-picasso/?utm\\_source=chatgpt.com](https://obra-cultural.funiber.org/exposicion/bocetos-para-guernica-de-picasso/?utm_source=chatgpt.com)

Hepner, G. (2021). *Picasso and the Reinvention of Art: How the Past Shaped a New Visual Language*. Guy Hepner Gallery. <https://guyhepner.com/news/448-picasso-and-the-reinvention-of-art-how-the-past-shaped-a-new-visual-language/>

Panicello, N. (2022, marzo). *¿Qué significa ser una Motomami? Rosalía lo ha desvelado*. Cosmopolitan. <https://www.cosmopolitan.com/es/entretenimiento-cultura/a39391543/rosalia-motomami-que-es/>

Picasso, P. (1923, mayo). *Picasso speaks. The Arts* (Nueva York), 315–326. Entrevista de Marius de Zayas. Disponible en [https://projects.mcah.columbia.edu/arthumanities/websites/picmon/pdf/art\\_hum\\_reading\\_49.pdf](https://projects.mcah.columbia.edu/arthumanities/websites/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf)

Rosalía. (2019, s.f.). *Entrevista en The FADER*. <https://www.thefader.com/2019/05/29/rosalia-el-mal-querer-espanol-entrevista>

Rouhani, N. (2022, 19 de noviembre). *Cómo evolucionó el dembow hasta convertirse en lo más candente de la música urbana*. Billboard. <https://www.billboard.com/espanol/musica/como-el-dembow-llego-a-ser-el-genero-mas-candente-de-la-musica-latina-urbana-1235157832/>

Rosalía. (2025, 30 de julio). *Rosalía responde al diseñador Miguel Adrover tras la polémica por Palestina: «No publicar no significa no condenar»*. ABC Estilo. <https://www.abc.es/estilo/rosalia-responde-miguel-adrover-tras-polemica-palestina-20250730223419-nt.html>

RTVE. (2020, 9 de septiembre). *Menos rock y más música urbana: Rolling Stone actualiza su mítica lista 'Los 500 Mejores Álbumes de la Historia' e incluye a Rosalía y Bad Bunny*. <https://www.rtve.es/playz/20200923/rolling-stone-rosalia-bad-bunny-500-mejores-albumes-historia/2042813.shtml>

WebFlamenco. (2021). *Rosalía y la fusión del flamenco con lo urbano*. <https://www.webflamenco.es/rosalia-y-la-fusion-del-flamenco-con-lo-urbano/>

### Referencias audiovisuales

Rosalía. (2016, 17 de octubre). *Catalina* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=0OMwDZUW15g>

Rosalía. (2017). *Granaína* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=V7LMSZxiuvM>

Rosalía. (2018). *Llorona* [Video musical]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=p\\_kbOEg\\_zPg](https://www.youtube.com/watch?v=p_kbOEg_zPg)

Rosalía & Tokischa. (2021, 1 de septiembre). *Linda* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=CmmTz3W-JO0>

Rosalía. (2022, 4 de febrero). *Saoko (Video oficial)* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=6o7bCAZSxsg>

Rosalía. (2023, 9 de marzo). *Alfonsina y el Mar* [Video musical]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=M2IENfMyaWc>

Rosalía. (2025, 27 de octubre). *Berghain (Official Video) [Video musical]* feat. Björk & Yves

Tumor. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=htQBS2Ikz6c>