

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

La obra plástica de Federico García Lorca

Autora: Cristina Pastor Vara

Tutora: Irune Rosario Fiz Fuertes

Titulación: Grado en Historia del Arte

Julio de 2024

Quiero expresar mi agradecimiento a mi tutora, Irune Fiz Fuertes, por su dedicación y valiosa orientación a lo largo de todo el trabajo. También quiero dedicárselo a mi hermano, Juan Manuel Pastor, mi familia, a mis queridas amigas y a Palma Maceda, por su inestimable apoyo. Y sobre todo a Pilar Gago, quien ha estado a mi lado en cada paso del camino, ha sido mi mayor fortaleza.

ÍNDICE:

1.	JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	4
2.	ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA APLICADA	5
3.	INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA: LA CONSTANTE IMBRICACIÓN ENTRE PINTURA Y POESÍA.....	8
3.1	El simbolismo en la obra de Federico García Lorca.....	9
3.2	Paralelismos del uso de la imagen plástica con otros autores	11
3.3	Influencia de los ismos en sus dibujos.....	12
3.4	Algunas precisiones: etapas; soporte y técnica; espacio representado	14
3.4.1	Etapas:	14
3.4.2	Soporte y técnica	15
3.4.3	La representación del espacio	16
4.	PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS (1918-1923)	17
5.	TOMA DE CONCIENCIA (1924-1928).....	18
5.1	Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes.....	18
5.2	Expresiones artísticas paralelas en la obra de Lorca y Dalí.....	19
5.3	Dibujos con iconografía homosexual masculina	24
5.3.1	Cristología.....	24
5.3.2	Payasos, clowns, arlequines, máscaras y pierrots	25
5.3.3	Marineros	30
5.3.4	Gitanos y bandoleros: poesía y exclusión social.....	33
6.	PERIODO DE MADUREZ (1929-1932)	35
6.1	Autorretratos.....	36
6.2	Lorca en el abismo de la gran ciudad	38
6.3	Alusión constante a la muerte.....	39
7.	LAS MUJERES DE LORCA Y SUS ARQUETIPOS	41
7.1	El amor como estigma	41
7.2	El erotismo.....	43
8.	CONCLUSIONES	44
9.	BIBLIOGRAFÍA	46
10.	ANEXO: IMÁGENES.....	52

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

A lo largo de los cursos del Grado en Historia del Arte en la Universidad de Valladolid se fue consolidando mi interés por hacer el Trabajo de Fin de Grado sobre algún tema relacionado con la figura y la obra de Federico García Lorca. Ese interés no surgió en la Facultad, sino que tuvo un origen anterior, en los años de formación en la Escuela de Arte Dramático, donde descubrí y pude estudiar con cierta profundidad tanto la poesía como el teatro del dramaturgo de Fuente Vaqueros (Granada). A pesar de que la faceta plástica de Lorca es menos conocida, es igualmente rica en producción y honda en contenido. Me interesaron especialmente sus dibujos, puesto que considero que son una más de las formas –y tal vez de las mejores– de capturar la compleja y fascinante personalidad que se refleja en su poesía, añadiendo una dimensión humana que enriquece su obra.

Es de sobra conocido que la pintura era una afición –la menos sobresaliente de sus creaciones– que para él fue algo muy personal. Fueron sus amigos pintores catalanes quienes lo alentaron a desarrollar esa pasión pictórica, a la que tuvo querencia desde sus años de infancia y que fue convirtiéndose en una forma de juego, en un entretenimiento que circunstancialmente dio lugar a cubiertas para libros y bocetos de decorados para algunas de las obras de teatro que representó *La Barraca*.

Como es bien sabido, *La Barraca* fue un grupo de teatro que dirigió el propio Federico junto con Eduardo Ugarte, del que, entre otros, fueron escenógrafos y figurinistas los pintores Norah Borges, José Caballero y Ramón Gaya.

Con el pasar del tiempo se animó a mostrar sus obras al público en algunas exposiciones, como la que tuvo lugar en las Galerías Dalmau de Barcelona, una de las más receptivas hacia el arte moderno, en junio de 1927, con motivo del estreno teatral del drama histórico *Mariana Pineda*. Y, por otra parte, no era extraño que ilustrara las cartas que escribía a sus amigos con dibujos improvisados. Muchos de ellos los hizo en las mesas de mármol del Café de la Alameda de Granada, donde se reunía la tertulia literaria *El Rinconcillo*.

Con el trabajo que pretendo realizar sobre los dibujos lorquianos intentaré arrojar luz sobre la faceta de García Lorca como dibujante. Y, sobre todo, que pueda entenderse a partir del carácter y la naturaleza de cada imagen, la sensibilidad, la manera de ser de su creador, el sentimiento que le permitió destacar en diversas disciplinas artísticas. El estudio de los dibujos

permitirá, además, reconocer cómo la sensibilidad del artista influye en su comportamiento y, al mismo tiempo, investigar la conexión entre todas las artes de Lorca.

Todo nacía de la misma fuente maravillosa, donde se alojaba la extraordinaria capacidad poética innata de Federico. Su hermano Francisco lo confirmaba con estas palabras: *Sin duda, sus dibujos reflejan la intensa visión plástica que caracteriza su obra poética*¹.

Lo más interesante de los dibujos no está únicamente en su factura, sino en el contenido subconsciente que encierran. Lo primero que llama la atención es la ingenuidad que poseen. Me refiero a la simpleza técnica, a su sencillez, que se explica porque García Lorca no tenía formación dibujística. Al fin y al cabo, sus dibujos expresan el universo creativo de un poeta.

El desarrollo y la estructura del Trabajo de Fin de Grado están concebidos con los temas más recurrentes de los dibujos de Lorca. De ahí que, tras un apartado dedicado a introducir la obra del autor y un segundo pensado para tratar las primeras manifestaciones artísticas, se aborde en un tercer apartado, organizado temáticamente, el análisis de sus dibujos. De cada uno de los temas, se estudian sus características más importantes y las circunstancias que impulsaron a Lorca a pintar sobre cada uno de ellos, a la vez que se establece la relación de los dibujos de cada bloque temático con su obra literaria.

Los objetivos que me propongo son principalmente dos: en primer lugar, la realización de un análisis comparativo de la obra de García Lorca con la de otros autores; en segundo lugar, profundizar en el conocimiento del autor y de su obra artística, con especial incidencia en sus dibujos, ya sean aquellos que dejó como trabajos independientes o bien formando parte de su obra escrita.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA APLICADA

No es corto el número de trabajos que se han ocupado de la biografía y la obra de Federico García Lorca, y, consultarla para un Trabajo de Fin de Grado en su totalidad, se plantea como una quimera. No obstante, he examinado una bibliografía múltiple y variada, aunque hay un predominio de datos bibliográficos del autor obtenidos de diversas fuentes: libros, introducciones de las ediciones de las obras originales y traducidas, tesis doctorales, materiales académicos, artículos científicos, revistas literarias, entrevistas y conferencias del autor. Asimismo, como vía de acceso y de búsqueda de la bibliografía que me interesaba, he

¹ Citado en: Plaza Chillón 2020,16.

utilizado herramientas como el catálogo bibliográfico de acceso on-line de la biblioteca universitaria de la UVA, las bases de datos del CSIC, el catálogo de la Biblioteca Digital de revistas académicas, libros y fuentes primarias JSTOR, el portal bibliográfico Dialnet y, en fin, el catálogo colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias Españolas (REBIUN).

Estas herramientas me han permitido acceder a obras que ha sido base fundamental para la realización del TFG en el que me ocupo de la obra de Lorca, tanto de sus poemas como de la obra dramática con dibujos. Entre esas obras destacan las de José Luis Plaza Chillón, Doctor en la Universidad de Granada, especialista en la obra de Federico García Lorca y la relación de esta con las artes plásticas. Dos de sus textos que he consultado y han sido fundamentales para el desarrollo del trabajo son: *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca* y *El apocalipsis según Federico García Lorca: los dibujos de Nueva York*.

Otro autor relevante para mi trabajo ha sido el catálogo de los dibujos de Lorca realizado por Mario Hernández: *El libro de los dibujos de Federico García Lorca*. También han sido relevantes dos obras de Ian Gibson, *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser y Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*; la autobiografía de Dalí, que publicó en 1942 con el título *La vida secreta de Salvador Dalí*; y la obra de Agustín Sánchez Vidal *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, que contextualiza la relación entre los tres creadores han sido otros textos relevantes para la realización de este trabajo.

He de mencionar otras, como la obra de Andrés Soria Olmedo, *Federico García Lorca*, es otra de las que me he servido, lo cual me ha permitido adentrarme en la biografía del poeta granadino, así como los trabajos del historiador Rafael Santos Torroella, de quien he consultado principalmente *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*.

Todas las todas las obras mencionadas que han sido esenciales para conocer tanto a Lorca como la relación de este con Dalí.

Una información esencial sobre los dibujos y cartas a sus amigos y conocidos la hallamos en la investigación de Irene García Chacón, *Cartas animadas con dibujos*. Y también he de mencionar el trabajo de Eutimio Martín, *El 5º Evangelio, proyección de Cristo en Federico García Lorca* donde analiza los primeros dibujos lorquianos y, como en el subtítulo del libro anuncia, aborda la proyección de Cristo en Federico García Lorca.

La consulta del *Epistolario completo* de Federico García Lorca editado por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, me ha permitido indagar en la vida cultural de la época que conoció Federico, los procesos creativos por los que pasó, las relaciones con la vida diaria, las redes de influencias, las dudas y la necesidad de Lorca de compartir experiencias con sus amigos y compañeros y el sentimiento de pertenencia a un grupo que le embargaba.

Más allá de la consulta de los libros mencionados y otros más, he recurrido en numerosas ocasiones a fuentes audiovisuales en línea, para tomar fragmentos de algunas de las obras de Lorca, o a distintas páginas web, como la de RTVE, donde visioné el programa *Imprescindibles: Pepín Bello: así pasen cien años*, en el que José Bello Lasierra, conocido en su grupo como Pepín Bello, habla del paso de Federico por la Residencia de Estudiantes. Para la realización del trabajo me he servido también de fuentes orales, como entrevistas y conferencias, alojadas en distintas páginas web, sobre todo algunas de las realizadas por Plaza Chillón.

Todo este material constata el fuerte interés por la vida y obra de García Lorca, abordado desde múltiples puntos de vista, con frecuencia complementarios. Sin embargo, pese a las valiosas aportaciones reseñadas más arriba, la obra plástica lorquiana ha sido una de las facetas menos abordadas de su producción y por ello se puede hacer una visión de conjunto de la misma, como aquí se pretende. El grueso de su producción aquí analizada se puede entender en clave autorreferencial, y protagonizada por figuras masculinas muy variadas, pero no por ello hemos querido dejar de estudiar aquellos dibujos en los que la protagonista es la mujer, como también lo fue de tantas de sus obras de teatro.

La metodología seguida para la elaboración del trabajo, una vez hechas las lecturas, visionadas y escuchadas las fuentes audiovisuales y orales, y una vez planteados los objetivos mencionados en el epígrafe anterior, ha consistido en el examen de las características principales de los dibujos de Federico García Lorca, en su clasificación formal a partir de los estilos y los temas tratados, en el análisis de la naturaleza de los símbolos en los dibujos lorquianos. Una vez realizada toda esta labor, he tratado de explicar e interpretar el significado profundo de las imágenes pintadas por el poeta intentando siempre ponerlo en paralelo con su obra literaria, al considerar que son dos caras de la misma moneda, dos tipos de expresión de una misma sensibilidad.

Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria.

Federico García Lorca (1989, 953, III)

3. INTRODUCCIÓN A LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA: LA CONSTANTE IMBRICACIÓN ENTRE PINTURA Y POESÍA

Es bien sabida la relación que siempre ha existido entre la poesía y las artes plásticas, que ya surgió como un diálogo armónico en la Grecia clásica, donde se creó una trama perfecta entre lo visual y lo escrito de la que salieron creaciones perfectas. Sirva esta mirada a la Antigüedad como preámbulo de las frecuentes relaciones que entre la palabra y la imagen se advierten en el universo de la Generación del 27, en el que hubo además intercambios diversos y continuos.

Poetas como Rafael Alberti y el propio Lorca no solo crearon y recrearon a través de la palabra, sino que lo hicieron, hábilmente, además, por medio del dibujo. Otros autores como Ramón Gaya o José Moreno Villa también dejaron testimonio de esa relación entre poesía y las artes plásticas, como se ve, entre otras, en la *Revista Litoral* (fig. 1), con la que Lorca mantuvo una estrecha relación, pues en ella vio la luz una de sus primeras obras líricas: *Canciones*, publicada en mayo de 1927, además de algunos de sus romances que posteriormente formarían parte del *Romancero Gitano*. El marinero que aparece en *Revista Litoral* de marzo de 1927 fue adaptado por Lorca en 1925 al añadir la palabra LITORAL para ilustrar la publicación. –El barco al que pertenece este marinero, llamado AMOR. El marinero sostiene una rosa roja en sus manos, simbolizando así la pasión amorosa–².

En el caso de todos los autores mencionados, y también en el de Federico García Lorca, los dibujos son creaciones con una significación paralela a la de su obra literaria. Las obras visuales son entendidas por Lorca como una forma de representar tanto lo real como lo ficticio, lo imaginado, lo anhelado y, sobre todo, lo sufrido. Las creaciones plásticas arrojan luz sobre

² Santos Torroella, 2013, 197.

algunos de los símbolos y metáforas utilizados por el poeta y dramaturgo. Lo que permite concluir que la investigación rigurosa de los dibujos lorquianos es un camino para ahondar y comprender mejor su obra literaria.

Lo mismo que en su poesía, en los dibujos de Federico se refleja la opresión y el destino trágico que imponen los convencionalismos religiosos, y en ellos muestra la frustración causada por la falta de libertad y se testimonia en ellos la condena a la soledad y la muerte de sus pasiones desbordadas. O representa en los dibujos, como lo hace en su obra literaria, a la mujer que simboliza la fuerza del instinto y la libertad, que se encuentra, sin embargo, sofocada por el autoritarismo, como se ve en la obra de teatro *La Casa de Bernarda Alba*.

3.1 El simbolismo en la obra de Federico García Lorca

Las metáforas y símbolos utilizados por Lorca en sus obras permiten explorar temas como la libertad, el erotismo y las pasiones humanas, así como también la tristeza, la angustia y la soledad. Los símbolos invitan a reflexionar sobre las emociones y experiencias propias, y muestran múltiples dimensiones de la condición humana. Lorca de algún modo se va a apoyar en el folclore y la canción popular para incluir estos elementos en su obra, en la que puede reconocerse, además, la influencia que ejercía en él Manuel de Falla.

Como ya hemos señalado, en los dibujos de García Lorca se aprecian los mismos elementos que están presentes en sus obras teatrales: el río, que representa el erotismo; el pozo, que simboliza la muerte; y el bastón, que personifica la autoridad y el poder. Otro de los elementos con una fuerte carga simbólica que se encuentra en los dibujos de Federico, es el luto, que al igual que el pozo y la luna, simboliza la muerte. Este será un tema recurrente, ya que, según Arango, posee un poder fatal y un misterio relacionado con la vida y la muerte³. Arango sostiene que las fases de la luna –crecimiento, curso y desaparición– reflejan el ciclo de la vida humana desde el nacimiento hasta la muerte, lo que establece una conexión significativa con los ritos funerarios⁴.

Por lo que respecta a los colores, son valores cromáticos de su propia obra literaria, que realiza también en sus dibujos. Salazar Rincón afirma que Lorca, en su obra pictórica, utiliza el

³ Arango 1995, 58-59.

⁴ Arango 1995, 58-59.

amarillo para representar la riqueza, la felicidad y la vida, pero también la muerte; el verde, para simbolizar la vida natural, pero también la fatalidad y la muerte amarga; el rosa, para que sea imagen de la paz de lo familiar y lo doméstico; el blanco, como símbolo de la pureza, la nada y una atmósfera de muerte y fatalidad; y el azul, por último, interpreta lo fantástico y el destino trágico⁵. Son colores que se encuentran en la naturaleza, que Lorca consideró en su universo simbólico, como un lugar que comunica un mensaje oculto.

De esta manera, en uno de sus poemas, Federico destaca la relevancia de la naturaleza en el simbolismo literario:

El poeta es el médium de la Naturaleza que explica su grandeza por medio de palabras. El poeta comprende todo lo incomprensible y a cosas que se odian él hermanas las llama ⁶.

Seco de Lucena afirma que otros elementos que en Lorca tienen un gran simbolismo son el agua, que representa el llanto, la sombra y la pena amorosa. Él interpreta el poder reflectante del agua, a través del que García Lorca ofrece una visión del mundo desdoblado y que es otro juego onírico; por lo tanto, el agua en las obras de Federico representa o figura un espejo⁷.

El universo simbólico lorquiano no se acaba ahí, como ha analizado Salazar Rincón, que advierte que el mar simboliza principalmente el anhelo de felicidad amorosa, especialmente en los dibujos de los marineros⁸; el viento tiene una simbología específica, puesto que desencadena tragedias; la arena representa la destrucción, mientras que la sangre encarna el instinto sexual a la vez que es una sensación cromática. El jinete es un presagio de muerte, mientras que la Guardia Civil actúa como brazo ejecutor del poder político y religioso que oprime a los gitanos; el árbol simboliza la construcción de la cruz del martirio. Al contrario que el olivar, que representa el amor, ya que es el lugar de encuentros amorosos. No deja Salazar Rincón de ocuparse de los animales como símbolos en la obra lorquiana. Y así, la zurraya sería representación de malos augurios; el caballo es símbolo del horror, la destrucción, la muerte y la pasión desenfadada; el gallo, de la destrucción y el sacrificio de los gitanos⁹.

Lorca también recurre al simbolismo tradicional de las flores, por ello, no es de extrañar que la azucena simbolice la pureza y la fertilidad. Díez Revenga afirma que el azahar ha sido y

⁵ Salazar Rincón 1998, 86-150.

⁶ García Lorca, 1995, 408.

⁷ Seco de Lucena Vázquez 1990, 160-200.

⁸ Salazar Rincón 1999, 86-150.

⁹ Salazar Rincón 1999, 86-150.

es aún tradicional, sobre todo en el Sur, aunque cae en desuso, que la novia lleve un ramo de azahar que, junto con el traje blanco, indica su pureza, su virginidad¹⁰.

En el universo lorquiano, la campanilla representa la alegría, y la siempreviva se interpreta como un mal presagio o la muerte. Los objetos, como símbolos, también juegan un papel crucial en estos dibujos. Y así, la vara de mimbre que representa la nobleza, dignidad y elegancia del gitano; el pozo o aljibe simboliza la pasión estancada, mientras que el cuchillo, quiere Lorca que sea representación de la valentía y la agresividad asociadas con la hombría gitana. Otros elementos significativos pueden ser las golillas y gorgueras, que muestran el ahogamiento castrador y la asfixia, y que Federico usa especialmente al dibujar a los payasos¹¹.

Fuentes Garrido afirma que se observa que la representación de la cara es crucial para el contacto social, con énfasis en los ojos, labios y cejas. Tanto hombres como mujeres suelen tener los labios pintados, pero no se dibujan orejas¹².

Además, esta autora afirma que el cuello ancho sugiere una conexión entre el pensamiento y las emociones, mientras que los hombros anchos y la cintura estrecha podrían indicar una restricción de impulsos¹³. Las caderas anchas y los brazos pegados al cuerpo sugieren una inhibición y posiblemente un conflicto homosexual.

3.2 Paralelismos del uso de la imagen plástica con otros autores

Plaza Chillón ha establecido un paralelismo entre el uso de la imagen plástica como instrumento de comunicación que hizo el poeta y pintor William Blake¹⁴ en su *Europe a: Prophecy*, –libro iluminado que publicó en 1794– (fig. 2), y la forma en que el autor londinense une texto e ilustración en su obra, con la manera de hacer lorquiana. Paralelismo entre ambos autores que se advierte también en su estética y el enfoque metafórico con que reflejan el mundo moderno, lleno de agobio y crisis, que en el caso de García Lorca es claro en la representación de los ángeles en la obra pictórica. Esto no solamente se observa en estos dos poetas, puesto que otros artistas utilizaron la estética y la metáfora como medio para transmitir emociones y reflexiones profundas sobre la condición humana en un contexto agobiante.

¹⁰ Díez Revenga 1976, 22.

¹¹ Plaza Chillón 2020, 30.

¹² Fuentes Garrido 2011, 2-5. <https://literariamentegrafologico.blogspot.com/2011/05/lorca-traves-de-sus-dibujo>.

¹³ Fuentes Garrido, 2011, 2-5. <https://literariamentegrafologico.blogspot.com/2011/05/lorca-traves-de-sus-dibujo>.

¹⁴ Plaza Chillón 2020, XXV

Así, el crítico Sebastián Gasch encuentra paralelismos con la película del poeta, dramaturgo y cineasta Jean Cocteau *Le Testament d'Orphée* de 1960¹⁵(fig. 3). El poeta francés y Lorca comparten en algunas de sus obras la representación de Dionisos, con un triunfo fácil y predecible en el primero y a veces tormentoso en el segundo. Cocteau experimentó su sexualidad de forma contradictoria, sintiendo una atracción obsesiva hacia lo que él denominaba el sexo sobrenatural de la belleza¹⁶.

3.3 Influencia de los ismos en sus dibujos

Varios artistas fueron influenciados por Lorca y viceversa, especialmente sus amigos cercanos. Sin embargo, la influencia no se detuvo allí; Federico García Lorca encontró su lugar en el mundo de las artes visuales contemporáneas, no solo en Andalucía sino también en otros lugares del territorio español, como es el caso de los pintores Rafael Alberti o José Moreno Villa¹⁷, pero quizás no han sido muy difundidos otros ejemplos notables como el de García Maroto, Adriano del Valle, Giménez Caballero, Benjamín Palencia o José Caballero, entre otros.¹⁸ También se debe destacar el influjo, común a toda la vanguardia de los años veinte, del uruguayo Rafael Pérez Barradas, creador del *vibracionismo*, un movimiento que surge de las bases del cubismo y el futurismo en la segunda década del siglo XX¹⁹. Lorca encontró en esta corriente un medio para expresar el arte contemporáneo a través de una estética maquinista.

La estrecha relación que mantuvo con Salvador Dalí, al que conoció en la Residencia de Estudiantes de Madrid en los años veinte del pasado siglo, conlleva la huella de su arte en el de Lorca, que se manifiesta en determinadas soluciones iconográficas y pictóricas en sus dibujos y en la exploración del mundo onírico, que se advierte en los autorretratos y en los dibujos de los rostros humanos para revelar sufrimiento. Lorca se sumergirá en la soledad rodeado de sus influencias vanguardistas y modernas, empleando un lenguaje enmascarado para ocultar su identidad. Se desdoblará según sea necesario, dando forma a sus obras más personales e íntimas, así como a sus creaciones más innovadoras y contemporáneas, revelando al verdadero Lorca y al auténtico Federico²⁰. Representará su tragedia más profunda a través de un surrealismo *crudo*, mostrando cuerpos destrozados, heridos, mutilados y aniquilados, con

¹⁵ Plaza Chillón 2020, XXV.

¹⁶ Plaza Chillón 2008, 15.

¹⁷ Manuel 1990, 5.

¹⁸ Brihuega 2002, 37- 48.

¹⁹ Brihuega 2002, 37- 48.

²⁰ Plaza Chillón 2008, 16.

referencias a San Sebastián en formas clásicas y abstractas, manos amputadas, genitales femeninos abiertos, seres andróginos y monstruos fantásticos.

Todo ello se advierte especialmente en los dibujos de *Poeta en Nueva York* de los años 1929 – 1930, que, según Plaza Chillón, se hace perceptible en la definición de los rostros sin rasgos y estilización de las manos²¹ en los personajes, con características naturalistas y fórmulas surrealistas que también utilizarían posteriormente otros artistas, como el pintor belga René Magritte²².

Además de dibujos con una influencia expresionista con líneas verticales que dibuja de forma violenta, configurando un espacio gestual. Otras influencias es la del primitivismo en dibujos que posee un gran cromatismo y una expresión muy liberadora, donde el color juega un papel predominante.

Otra influencia, que podemos notar en estos dibujos, es el futurismo, aunque sabemos por las afirmaciones de Antonio F. Cao, que Lorca estaba al tanto de este movimiento, pero no parece guardar mucha afinidad con este y, sorprende cómo, más adelante tendrá mucha vigencia en el teatro lorquiano²³. Un ejemplo son los versos dedicados a la *Oda de Whitman*; o también se pueden observar versos con el uso de este estilo como, por ejemplo: *Paisaje de la multitud que orina, paisaje de la multitud que vomita* o El verso de: *Danza de muros agitan las praderas y América se anega de máquinas de llanto*²⁴. En algunos dibujos de payasos se evidencia un japonismo tardío, por lo tanto, la influencia del Postimpresionismo. No solo se advierte esa fascinación de Japón en algunos dibujos, sino en los títulos de otros, como *Leyenda Japonesa* de 1927.

Esta influencia de los *ismos* fue paralela en su obra poética y en la teatral, y Lorca permite el influjo de estos, porque encuentra la base y la herramienta para poder articular de una forma más concluyente todo lo que necesitaba expresar, tanto en el teatro, como en la poesía, la prosa y los dibujos aquí estudiados.

Lorca no se aleja nunca de las vanguardias, pero en los dibujos que voy a analizar, también se aprecian ciertos procedimientos ancestrales, como la escritura y la caligrafía que adornan las paredes de la Alhambra, tan admirada por el poeta.

²¹ Plaza Chillón 2022, 20.

²² Hernández 1990, 137.

²³ Cao 1984, 41.

²⁴ Cao 1984, 4.

3.4 Algunas precisiones: etapas; soporte y técnica; espacio representado

3.4.1 Etapas:

Entre los años 1918 y 1934, en los procesos tanto de la evolución artística como de la sensibilidad hacia la creación de Federico García Lorca, se pueden identificar cuatro etapas²⁵:

3.4.1.1 Primeras manifestaciones (1918-1923)

El poeta comienza a explorar los temas que le apasionan, a experimentar sus primeras emociones y a desarrollar su estilo único. No hay manifestaciones significativas, solo algunos dibujos caricaturescos realizados en la tertulia El Rinconcillo en Granada. Estos dibujos, cómicos, críticos y lúdicos muestran su gran creatividad.²⁶

3.4.1.2 Toma de conciencia (1924-1928)

A medida que avanza en su proceso creativo, va perfeccionando su estilo, descartando lo trivial y comprendiendo la importancia de la inspiración y las metáforas. Durante 1927, Federico García Lorca alcanza grandes logros literarios al publicar sus obras: *Romancero Gitano* y *Mariana Pineda* y al celebrar su primera exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona. Este año es relevante también en la trayectoria del poeta por sus éxitos y reconocimientos, así como por su dedicación a la experimentación y la implementación de nuevos métodos y procedimientos en su trabajo gráfico²⁷.

3.4.1.3 Periodo de madurez (1929-1931)

En la primavera de 1929, Lorca se traslada a Nueva York, donde experimenta un cambio de escenario que lo lleva a reflexionar sobre sí mismo con mayor profundidad. Como resultado, deja de ser solo un intérprete o mediador, como lo era en el *Romancero*, para convertirse en el protagonista. En mi opinión, es en este momento cuando su obra, tanto en el ámbito visual como literario, alcanza niveles emocionales más elevados y su sensibilidad se manifiesta en toda su intensidad. El tema principal, como siempre, es el amor o más bien, la falta de amor. Representa dos facetas: una que evoca el pasado, la tradición y la felicidad anterior al desencanto. La otra la contemporánea y carente de autenticidad. Como afirma

²⁵ Blanco Altozano 2002, 30.

²⁶ Blanco Altozano 2002, 31.

²⁷ Blanco Altozano 2002, 33.

Blanco Altozano, se presentan dos realidades opuestas: una llena de alegría y la otra marcada por la desgracia²⁸.

3.4.1.4 Época de integración (1932-1934)

Tras regresar de Nueva York, el poeta se convierte en una figura destacada y su enfoque principal se dirige hacia el teatro, un ámbito en el que puede combinar sus conocimientos de diferentes disciplinas artísticas. En este momento realiza una segunda y última exposición en el Ateneo Popular de Huelva en 1932. Sin embargo, no abandona sus otras pasiones. En el campo gráfico, introduce un nuevo motivo iconográfico: el marinero, inspirado en los arlequines y payasos, ya realizados anteriormente, que simbolizan el amor homosexual y cuyo erotismo se vuelve más evidente. Aunque su estilo apenas evoluciona, dedica parte de su tiempo al diseño de decorados y figurines para el Teatro de la Barraca.

3.4.2 Soporte y técnica

El material que Lorca utiliza en su obra pictórica no es siempre el mismo, sino que en cada época privilegia diferentes soportes. Hernández afirma que los dibujos están realizados mayoritariamente en un papel delgado muy similar al papel de cartas o cartulina. En ocasiones, utilizaba cartón para decorados²⁹. Así mismo, Lorca utilizó en ocasiones lo que encontraba a mano, como hacía en la tertulia El Rinconcillo³⁰. Estos dibujos pertenecen a su primer periodo que abarca de 1918 a 1923, donde lo primero que llama la atención de sus dibujos es la ingenuidad de los temas, y, de hecho, él mismo expresaba que se sentía muy niño al dibujarlos³¹.

Sin embargo, los dibujos que realizó para la exposición en las Galerías Dalmau, que pertenecen a su segunda etapa, comprendida entre 1924 y 1928, fueron realizados en otro tipo de soporte siguiendo la recomendación de Dalí³². En referencia a esta exposición, Lorca escribirá posiblemente desde Cadaqués, Lorca a Manuel de Falla a finales de julio de 1927, diciéndole:

²⁸ Blanco Altozano 2002,39.

²⁹ Hernández 1990, 34.

³⁰ Gibson 1998, 245.

³¹ Plaza Chillón 2013,29.

³² Hernández 1986, 71-72.

Hice una exposición de dibujos, obligado por todos. ¡Y he vendido cuatro! Le envió catálogos de recuerdo. Mil gracias por todo...³³.

Utilizaba lápices de plomo, lápices de colores, pastel *gauche*, tinta, y plumillas, tanto para contornos como para rellenar sus dibujos, empleando tinta china negra, verde y azul. Consideraba sus dibujos como una mezcla de poesía y arte visual, expresando emociones y abstracciones para plasmar una realidad creada³⁴.

Su hermano explicaba que le gustaba el proceso creativo espontáneo y libre de responsabilidades profesionales, utilizando la misma pluma con la que escribía poemas y coloreando con lápices escolares³⁵.

Y como técnica utilizada es la línea ininterrumpida con un alcance diferente donde no se puede distinguir lo funcional de lo ornamental³⁶. Ejemplos como *Suicidio en Alejandría* de 1923 (fig. 4) o *Nadadora sumergida* de 1923 (fig. 5).

3.4.3 La representación del espacio

A principios del siglo XX, artistas como Pablo Picasso o Georges Braque a través del cubismo comenzaron a cuestionar las representaciones tradicionales del espacio, en busca de un nuevo modo de representación que dejara atrás la ventana albertiana, esencialmente a través de la desconstrucción, la fragmentación y la multiplicidad de puntos de vista.

Lorca se deja influir por la nueva vanguardia y por la manera innovadora y original de representar el espacio. Para ello utiliza varias soluciones y crea espacios a través del uso del color sin preocuparse por la perspectiva, de una manera donde experimenta con la abstracción y el tratamiento cubista del espacio, alejándose de la ilustración tipográfica. Ejemplo de ello son las diferentes obras de la exposición en las Galerías Dalmau. Es el caso de *Vaso de cristal* de 1927 (fig. 6), donde crea un espacio subjetivo y no tangible, donde no persigue representar un espacio real, sino simbólico e incluso busca la ausencia de espacio; o del *Parque* de los años 1935-36 (fig. 7), representado con elementos figurativos como gotas de agua o ramaje, donde domina una envolvente abstracción. Su enfoque poético y plástico en los dibujos, refleja su

³³ Maurer, Anderson 1997, 497- 498.

³⁴ Maradiaga de la Campa 1999, 32.

³⁵ Maradiaga de la Campa 199, 32.

³⁶ Hernández 1986,78.

búsqueda de unir la abstracción con el cubismo³⁷ como tantos artistas vanguardistas en Europa en ese periodo.

Otra obra donde se ven estas variaciones es el dibujo, *Paso de la Virgen de los siete dolores* de 1924 (fig. 8), donde se entremezclan varias técnicas. Si bien en el primer plano como en el último se adapta a una perspectiva convencional, en la representación de la calzada y el puente, Federico superpone planos sin ninguna perspectiva³⁸.

En algunos dibujos se evidencia una clara tendencia a la abstracción, que en algunos casos se resuelven a base de líneas finas y que se podrían relacionar con la caligrafía utilizada en el dibujo *Rosa de la muerte* de 1927 (fig. 9). La estilización y la abstracción también queda patente en el dibujo de *Mandolina veneciana* de 1926 (fig. 10) o *Lira* de 1927 (fig. 11) con la representación de un instrumento musical con una línea más fina y atormentada³⁹.

4. PRIMERAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS (1918-1923)

▪ La tertulia de El Rinconcillo (Café Alameda)

La serie de estos dibujos toman el nombre de la tertulia así llamada que tenía lugar en un espacio al fondo del extinto café Alameda en Granada, donde el poeta se reunía con sus jóvenes amigos e intelectuales de esa ciudad. Antes de entrar en contacto con este grupo, se debe marcar como precedente el inicio del poeta de los estudios de Derecho y de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada en 1915. Esta circunstancia no frenó su escritura y al año siguiente publicó su primera obra, *Impresiones y paisajes* de 1918, la cual es la única en formato de prosa, y marca el debut del escritor. En este libro, narra sus viajes e investigaciones por diferentes lugares como Madrid, El Escorial, Medina del Campo, Salamanca y León, llevados a cabo entre los años 1916 y 1917. La portada de la obra fue diseñada por su amigo, el pintor Ismael González de la Serna.

Entre los tertulianos de El Rinconcillo se encontraban su hermano Francisco García Lorca, así como los pintores Manuel Ángeles Ortiz e Ismael González de la Serna, el crítico literario José Fernández, y Francisco Soriano⁴⁰. Es de los herederos de este último de donde

³⁷ Soria Olmedo 1955, 36- 48.

³⁸ Hernández 1986, 73.

³⁹ Hernández 1986, 78.

⁴⁰ Gibson 1998, 230.

proviene las cincuenta y cinco caricaturas que Mario Hernández recoge en *Los dibujos de Federico García Lorca* (1990). Son dibujos hechos en diferentes fechas de 1923, en formatos improvisados, o reutilizando otros existentes, como una forma de entretenimiento en el café. En algunas ocasiones se intenta en ellos satirizar el mundo universitario, utilizando un regionalismo local con un tipismo granadino. Esto dio lugar a algunos dibujos como es, el personaje con lunares. Ejemplos de estos dibujos son: *Ser monstruoso con lunares*, *Monsieur Troplong*, *Hombre con camisón y embudo en la cabeza* o *El yo no tengo la culpa* del año 1924 (fig. 13,14,15 y 16).

5. TOMA DE CONCIENCIA (1924-1928)

5.1 Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes

La Residencia de Estudiantes en Madrid, se convirtió desde su fundación por la Junta para la Ampliación de Estudios en 1910, en un espacio de intercambio cultural y de difusión del pensamiento de vanguardia. En ella se formaron los hijos de las clases dirigentes liberales, y de 1910 a 1939 fue uno de los principales núcleos de modernización científica y educativa de España. Su sede definitiva se levantó en los Altos del Hipódromo (fig. 17), con un conjunto de edificios modernos, de estilo neomudéjar, con capacidad para 150 estudiantes. El nuevo edificio contaba con instalaciones diáfanas que permitían una gran entrada de luz solar, además de amplias estancias como biblioteca, aulas y espacios de ocio.

Es aquí, gracias a su amistad con Fernando de los Ríos, donde se instaló Lorca cuando llega a estudiar a Madrid; en la capital permanecerá casi diez años entre 1919 y 1928. Es una etapa fructífera en lo literario; en ese tiempo escribe dos de sus obras más conocidas: el *Romancero gitano*, en poesía y *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda* en teatro.

La Residencia era un hervidero cultural, pero Federico no entró en contacto con este mundo sin conocimientos previos. Y en este sentido se debe destacar el papel jugado por su madre, que le influyó cultural y artísticamente. Era maestra de escuela y despertó en él un temprano interés por el teatro y la música.

Lorca siempre se rodeó de artistas e intelectuales con quienes compartir intereses y amistad. Como hemos visto, en Granada formó parte de la tertulia de El Rinconcillo en el café Alameda, en Madrid se relaciona con la conocida como Generación del 27, de la que él mismo formó parte. Poco después, crearía más círculos cercanos, como La Barraca o el Club Teatral

Anfistora⁴¹, que de alguna forma estaban relacionados con dicho grupo, tanto en lo poético como en lo artístico⁴².

Muchos nombres de la cultura de los años 20 y de la Generación del 27 se relacionan con Lorca, especialmente Salvador Dalí, con quien tuvo una relación tumultuosa de amistad-amor. La evidencia de esta relación se encuentra en cartas intercambiadas por Lorca con amigos, entrevistas y testimonios. Sobre todo, las intercambiadas con Dalí, que antes de morir, hizo unas declaraciones sobre la amistad con Lorca, definiéndola como trágica, ya que no pudo corresponder físicamente a la pasión que realmente sentía por su amigo, por su condición heterosexual⁴³. En cualquier caso, más allá de vicisitudes sentimentales, lo que interesa destacar para nuestro trabajo son las interferencias creativas entre los dos creadores.

5.2 Expresiones artísticas paralelas en la obra de Lorca y Dalí

Entre los años 1925 y 1928, la profunda amistad de Lorca y Dalí aunará en cierta medida la obra pictórica de ambos artistas. Los dos se encuentran inmersos en el ambiente artístico vanguardista de la época, caracterizada por la exploración de nuevas formas de expresión y el cuestionamiento de las establecidas.

Las primeras obras que revelan el especial vínculo existente entre Federico García Lorca y Salvador Dalí son: *Naturaleza muerta al claro de luna, –invitación al sueño–* de 1926 (fig. 18) y *Mesa delante del mar* de 1926 (fig. 19), dos creaciones dalinianas de 1926. La primera está inspirada en la fotografía de Anna María Dalí, *Haciendo el muerto* de 1925 (fig. 20), foto que fue entregada por el poeta a la Revista *La Alhambra* en 1929, para su publicación. En la segunda pintura vuelve a aparecer la cabeza de Lorca, pero en este caso junto con la del pintor, siendo esta unión recurrente en otras obras dalinianas como *Natura morta –Naturaleza muerta–* de 1926 (fig. 21). En los objetos inanimados, se pueden identificar claramente la cabeza de Lorca unida a la cabeza de Dalí, además de objetos del *corpus plástico* de Lorca, como es la presencia de una guitarra y una luna en lo alto y mencionados en su Oda a Salvador Dalí: *La Noche, negra estatua de la prudencia, tiene el espejo redondo de la luna en su mano.*⁴⁴

⁴¹ Prieto 1977, 17-38.

⁴² Prieto 1977, 17-38.

⁴³ Gibson 1998, 475.

⁴⁴ García Lorca 2013, 26.

- **San Sebastián**

En lo temático, ambos artistas compartían intereses similares sobre temas como la inconsciencia, la sexualidad y más concretamente por la identidad sexual. La fascinación que sentían los dos amigos por la figura de San Sebastián es un claro ejemplo, y este santo se convertirá en un emblema erótico y castrador de una amistad y un amor sin sexo.

Ciertamente no fueron los únicos en interpretarlo de este modo. Su representación frecuente, y casi siempre andrógina desde el Renacimiento, lo hizo susceptible, a ojos modernos, de ser considerado el protector oficioso de los homosexuales, y, por tanto, su representación no deja de tener un halo de transgresión hacia los valores morales establecidos, aunque en la tradición cristiana es el protector de los apestados.

El surrealismo hará de San Sebastián un mito iconográfico del sufrimiento, con las flechas que atraviesan sus costados, al igual que el santo impávido que soporta el dolor, y así será expresado por Dalí y Lorca en sus cartas, especialmente en las cartas que Dalí escribe al poeta. En el mes de marzo de 1927:

En mi San Sebastián te recuerdo mucho y a veces me pareces tú (...). ¡A ver si resulta que San Sebastián eres tú! Pero ahora déjame que use su nombre para firmar. Un gran abrazo de tu San Sebastián⁴⁵.

El interés que Lorca sentía por este santo le llevó a preparar tres conferencias para el 17 de octubre de 1926, en el Ateneo de Granada sobre el mito de San Sebastián. Va a ilustrarlas con diapositivas, y en una de sus cartas le pide a Jorge Guillén una postal de la escultura de Alonso de Berruguete, que se encuentra en el Museo de Escultura de Valladolid (fig. 22), y que seguramente Lorca pudo contemplar en su visita a la ciudad en abril de 1926. Al hilo de esto, escribe al poeta vallisoletano:

Ahora trabajo mucho. Voy a dar tres conferencias. *El mito de San Sebastián*. Quisiera que me mandaras una foto de San Sebastián de Berruguete. En la segunda conferencia proyectaré varios famosos⁴⁶.

Es bien sabido, que a Lorca le encantaba esa pequeña obra de Berruguete, en la que veía al santo como un joven y hermoso efebo, que le recordaba a Lord Alfred Douglas, el joven y díscolo amante de Oscar Wilde⁴⁷. La admiración que sentía Lorca por el escritor irlandés se remonta a sus reuniones en El Rinconcillo.

⁴⁵ Maurer 2020, 151.

⁴⁶ Maurer, Anderson, 1989, 896.

⁴⁷ Gibson 1998, 257.

Un año después de la conferencia del Ateneo de Granada, Lorca realizó su primer *San Sebastián* de 1927 (fig. 23). Tiene una intensa carga poética en su abstracción y una intensa síntesis formal, en la que se atisba, no solo la influencia de Dalí, sino también el conocimiento de la abstracción lírica presente en la obra de Joan Miró –en su etapa surrealista– con la pintura titulada, *Siesta* de 1925 (fig. 24).

Este *San Sebastián* lorquiano permite que nos detengamos en otro de los elementos comunes en la obra de Lorca y Dalí, el ojo, utilizado de manera simbólica por distintas culturas. Juan E. Cirlot menciona la importancia del ojo como centro de convergencia de fuerzas, la luminosidad exterior y física y la luminosidad interior, el yo espiritual, siendo el sol la fuente evidente de la luz externa. Siempre en relación con la mirada de los dioses protectores del país o de la región, como Ra, Amón, Horus, Osiris, quienes eran dioses solares, dioses del ojo divino⁴⁸. El ojo también puede simbolizar la percepción de la realidad de manera más profunda, la capacidad de ver más allá de lo evidente y descubrir la esencia de las cosas⁴⁹.

Sin embargo, desde la perspectiva del surrealismo, esta tradición se puede interpretar como un elemento perturbador y punitivo, como se nos mostrará más adelante en la icónica escena del ojo cortado en la película de *Un perro andaluz*⁵⁰ (fig. 25), cuyo guion fue pergeñado por Dalí y Buñuel en los inicios de 1929.

Lorca va a seguir utilizando el símbolo del ojo en el dibujo de *Arlequín Ahogado* de 1927 (fig. 26), *Amor intellectualis* de 1927 (fig. 27) y *Rostro con Flecha* de los años 1935-36 (fig. 28). La excepcional calidad de este órgano, su pureza y hermosura, la diversidad de los colores del iris, las distintas tonalidades de expresión y la interacción constante entre las personas atraerían la atención de Lorca.

En el mismo año, realiza su principal dibujo de *San Sebastián* de 1927 (fig. 29). Lorca se centra en uno de los atributos principales asociados al mártir, el árbol y apenas hay muestras de patetismo. Para su representación se acerca más a la sensualidad del *San Sebastián* de Antonello da Messina de los años 1430–1479 (fig. 30), apartándose de la tradición medieval.

También Dalí recurrirá a la pintura del renacimiento, acudiendo a la imagen de Andrea Mantegna de 1480 (fig. 31) como referencia para su *San Sebastián* de 1927 (fig. 32), con un tratamiento más clásico, a lo referente a una estilización geométrica y una composición

⁴⁸ Cirlot 1954, 9.

⁴⁹ Plaza Chillón 1999, 57.

⁵⁰ Sánchez Vidal 1988, 153-223.

piramidal clásica. Además, en la obra se aprecia explícitamente la presencia de Lorca mediante la cabeza cercenada. Dalí, busca eliminar la conexión simbólica de los objetos y la noción de misterio, lo infinito y las emociones, eliminando la imagen perturbadora de la sangre. Lorca, tras ver este San Sebastián de Dalí escribe:

Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser⁵¹.

Más adelante, con motivo de la publicación del *Romancero gitano* en el número 15 de la revista *L'Amic de les Arts* (1928), Dalí publica un dibujo titulado *Federico García Lorca en la Platja de Empúries visto por Salvador Dalí* (fig. 33). No es un retrato realista, sino que es la visión daliniana de la figura de Lorca y se basa en el imaginario de la figura de San Sebastián. El granadino aparece de pie en la playa de Ampurias de Cadaqués, rodeado de extraños objetos que más tarde, sus amigos bautizarían como *aparatos*. Son objetos con formas geométricas y antropomorfas. Se puede ver una cabeza separada y una mano amputada, sujetando un objeto alargado. Además, la mano visible del poeta presenta una vena dibujada que guarda similitud con la de la mano cortada. Lo más curioso es que el retrato que Dalí hizo de él en *L'Amic de les Arts*, es similar a la fotografía enviada por Lorca a Dalí con varias alusiones a este último (fig. 34). Esta fotografía se acompaña de una especie de aureola santoral, que deja entrever la referencia a San Sebastián. Lorca está retratado por un fotógrafo ambulante en la plaza de Urquinaona. La foto se tomó en el Portal de la Pau, enfrente del edificio de estilo afrancesado que alberga la Autoridad Portuaria en Barcelona⁵².

En el campo del dibujo, Lorca expresa esa misma unión en *El beso* de 1927 (fig. 35). Es uno de los dibujos expuestos en las Galerías Dalmau de Barcelona, que con motivo del estreno de la obra teatral *Mariana Pineda*, se inauguró el 25 de junio de 1927, exhibiéndose una selección de veinticuatro dibujos del poeta. Sería la única exposición individual del que se saldaría con la venta de solo cuatro de los dibujos expuestos.

Son sus amigos quienes se encargan de realizar críticas en las revistas catalanas: Sebastián Gasch en *L'Amic de les Arts* y Salvador Dalí en la *Nova Revista*. En esta reseña de Dalí, se elogia al autor por su intuición y soltura, sin necesidad de mencionar sus dibujos:

⁵¹ Santos Torroella 1998, 60.

⁵² Gibson 1999, 275.

Toda esta plástica afrodisiaca y poética de los dibujos recientemente expuestos, tiene sin embargo para nosotros un defecto en el que es poco probable, que los ampurdaneses caigan nunca: el defecto, cada día más irresistible de la extrema exquisitez⁵³.

Volviendo al dibujo que aquí interesa, *El beso*, el perfil de la cabeza dibujada en sombra es claramente el retrato de Lorca, destacándose la silueta de las orejas, por lo tanto, se está incorporando secretamente a su propia obra y con un lenguaje íntimo que solo ellos dos conocían.

En su aspecto estilístico se aprecian precedentes de vibracionismo barradiano y del cubismo, ya que juega con unidades contrapuestas y se observa un movimiento claro en el rostro dividido, pero no fragmentado con alusiones sexuales hacia Dalí⁵⁴. Destaca el color rojo que rodea como una sombra al rostro principal que mira al espectador con languidez y tristeza, sin rasgos faciales marcados y una cierta transparencia, donde los labios de las dos imágenes se unen, casi rozando el rostro. En este también se puede apreciar el mismo color intensificando la mirada. Se percibe claramente una combinación de los dos personajes, a modo de fusión amorosa entre Federico y Dalí.

De nuevo encontramos la unión de las cabezas de los dos amigos en otro dibujo de Dalí titulado: *Autorretrato* de 1927 (fig. 36), publicado en la revista *L'Amic de les Arts*, Sitges, el 31 de enero de 1927⁵⁵. De manera que este fructífero intercambio de retratos y autorretratos, más o menos velados, con su consiguiente carga simbólica, permite interpretarlos como una metáfora de la frustración amorosa entre ambos artistas.

No se puede dejar de mencionar que todas estas obras con siluetas superpuestas tienen como precedentes obras picassianas realizadas pocos años antes. La más conocida de estas es *La danza*, de 1925 (fig. 37), que fue publicada en julio de 1925 en el n° 4 de la revista dirigida por André Breton *La révolution surréaliste*, que nació en el ámbito de la literatura, pero que poco a poco fue introduciéndose en el campo de la pintura, interesándose por las vanguardias del siglo XX.

⁵³ Hernández 1990, 11.

⁵⁴ Hernández 1990, 10.

⁵⁵ Gibson 1998, 7.

5.3 Dibujos con iconografía homosexual masculina

En este apartado es crucial no olvidar el contexto histórico, la década de 1920, donde la represión sexual, la censura y los tabúes de la época eran la nota común en cualquier país, mucho más en la España de la dictadura de Primo de Rivera, en la que podemos hablar de una estricta persecución a los homosexuales. Lorca, ante esta situación hostil, experimentó una tensión y una angustia que impactaron en su concepción del amor, todo lo cual se refleja en su obra. Ignorar la condición sexual del poeta o quitar importancia a esta tensión, restaría profundidad a la comprensión de su obra. Es por ello que consideramos esta óptica como fundamental a la hora de abordar un análisis de sus dibujos teniendo en cuenta los temas recurrentes en ellos.

5.3.1 Cristología

La presencia del tema del sacrificio de Cristo se empieza a revelar en obras de la etapa anterior, como en su primera obra teatral, *El maleficio de la mariposa*, de 1920, donde a través del personaje de Curianito, que muere por su amor hacia la Mariposa se evidencia el tema sacrificial. Lo mismo sucede en *Mariana Pineda* de 1927, y *Bodas de sangre* de 1933, en las que el sacrificio por amor y por la libertad se convierte en un tema central.

En cuanto al tema de los peces, dado que los dibujos de los peces tienen una forma redondeada, se asemejan a la simbología eucarística de los primeros cristianos. Más adelante esto fue recogido en el N.º 1 de la Revista *La Révolution surréaliste* (fig. 38), en cuya portada una gran figura de pez domina la composición.

El Retrato de Salvador Dalí de 1927 (fig. 39), realizado unos días antes de que se inaugurara la mencionada exposición en las Galerías Dalmau, ha sido interpretado como un intento por parte del poeta de transmitir unas sensaciones a través del subconsciente utilizando los colores amarillo y rojo, donde muestra una representación lúdica con una vestimenta extraña y un gorro ovalado que recuerda a los payasos⁵⁶.

En este dibujo emergen varios atributos de su habitual *corpus plástico*, como una luna menguante amarilla, una torre con influencias árabes y los peces. Además, de un pez grande en una posición que se asemeja a una corbata. Todo ello atravesado por un dedo claramente fálico

⁵⁶ Hernández 1986,34.

en la mano derecha. En el dorso del papel que contiene el dibujo se encuentra otro de un florero, con un cromatismo muy influenciado por la pintura de Dalí. Al verlo y teniendo en cuenta que en cada uno de sus dedos cuelga uno de esos peces, el pintor catalán afirmó:

Lorca me vio como una encarnación de la vida, tocado como uno de los dioscuros. Cada dedo de la mano derecha había sido convertido en un pez cromosoma⁵⁷.

Sin duda este dibujo representa el epítome sentimental de ambos artistas que como Castor y Pólux –hijos de Leda y Zeus–, supieron transformarse en almas gemelas.

En la mayoría de los dibujos, el pez se representa junto a una forma redondeada, evocando la imagen icónica de la importancia del cristianismo. El pez simboliza la divulgación de Jesús entre los primeros seguidores. En el dibujo, *Naturaleza muerta* de 1927 (fig. 40), vemos una composición extraordinaria que muestra formas cubistas, en la cual un pez lleva en su boca la sagrada forma, como un símbolo de la participación plena en el simbolismo del agua con la iconografía del bautismo⁵⁸.

Otros de los dibujos en los que esta simbología está presente es el titulado *Paje de la pecera* de 1926 (fig. 41). Se aprecia en la obra la espiral que forma la gola, que se alza por delante del rostro sin quebrar su línea, como si fuera transparente, realizando una serie de superposiciones y fundidos. Sostiene una ancha copa de cristal a modo de cáliz, donde se ve cómo nada un diminuto pez rojo. Una vez más, este elemento está ligado a la eucaristía, repitiéndose en otras de las obras aquí analizadas.

5.3.2 Payasos, clowns, arlequines, máscaras y pierrots

Introduzco este apartado evocando el poema en prosa de *Pierrot*, fechado el 19 de marzo de 1918 de *Poesía inédita de Juventud*. En este texto de Lorca está representando un Pierrot de sexualidad ambigua, y su conocimiento profundo de la mitología clásica, permite hacer una comparación directa con Ganímedes⁵⁹, el joven de gran belleza, que según la leyenda mitológica Zeus, transformado en un águila, se llevó al Olimpo convirtiéndolo en su amante⁶⁰. Ganímedes y Pierrot son jóvenes y bellos, y se ven atrapados en ambientes que limitan su libertad y expresión con normas y convenciones. En el poema *Pierrot*, Lorca nos muestra la dualidad de su identidad, y el conflicto que le causa la pretensión, por un lado, de esconder su

⁵⁷ Citado en: Hernández 1986, 279.

⁵⁸ Plaza Chillón 2020, 10.

⁵⁹ Peral Vega 2015, 54.

⁶⁰ Peral Vega 2015, 68.

propio yo detrás de una máscara, con diferentes variantes como, máscara que cae y máscara que llora, de ahí su afirmación: *yo soy una máscara eterna*⁶¹.

Por otro lado, subyace el anhelo de ser libre y auténtico. Hay una frase inicial en el prólogo de este poema que testimonia el conflicto y nos introduce dentro del universo literario y pictórico del poeta. Lorca escribe: *Nadie entrará nunca en las interioridades dolorosas*⁶².

En los dibujos lorquianos se recurre con frecuencia a la iconografía de payasos, clowns, arlequines y pierrots. Estas figuras, al igual que otros personajes poco viriles, según los estándares de la época, o los gitanos y marineros, pertenecen al mismo periodo que abarca de 1924 a 1928.

El mundo onírico y melancólico del circo también está presente en otras obras teatrales y dramas lorquianos como *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Poesía inédita de juventud*. Dos obras de extensa complejidad temática: la decepción amorosa desde la perspectiva masculina y el tiempo como tema central en este mundo de ensueño.

Los dibujos que Federico traza representan una interesante y contrastante visión de los personajes del circo, puesto que, según Gibson, en lugar de transmitir alegría y risa, Lorca dibuja a los arlequines, payasos y clowns llorando, incluso sangrando, para resaltar la farsa y la comedia que no puede evitar la tragedia⁶³.

Estos personajes marginados se enfocarán en temas de la realidad social, como prostitutas, personajes circenses y de la *Commedia dell'arte*⁶⁴ que se convierten en excluidos o desplazados, simbolizando la protesta social y el poder de los artistas contra la norma establecida y representando la inmensa soledad y marginalidad que viene junto con la vida nómada.

Desde el punto de vista formal, destaca en estos dibujos la sutil estilización con contornos frágiles y perfiles mínimos y esquemáticos, que se ha interpretado como búsqueda del reflejo de la vida interior⁶⁵. Lorca resuelve estos payasos con cierta simplicidad, con unos estereotipos muy marcados, como los sombreros y sus asfixiantes *gorgueras*, que se utiliza para tapar de algún modo los hombros, que es el único elemento de virilidad de estos payasos.

⁶¹ Citado en: Peral Vega 2015, 65.

⁶² Citado en: Peral Vega 2015, 74.

⁶³ Plaza Chillón 2012, 98.

⁶⁴ Plaza Chillón 2012, 98.

⁶⁵ Hernández 1990,147.

A veces, las figuras están superpuestas, lo que representa sin pudor su propia presencia desnuda, subrayando de este modo el componente erótico. Se advierte la influencia de pintores decadentistas, como Gustave Moreau o Puvis de Chavannes⁶⁶, en el uso de imágenes del simbolismo y en la búsqueda de la belleza y la expresión de lo subjetivo a través de la estética. Al igual que éstos, Lorca camufla la angustia personal, tanto en su obra poética como pictórica, para universalizar sus sentimientos y emociones, haciendo que el lector o espectador se identifique con ellos.

Ejemplos artísticos más cercanos en lo temporal son los proporcionados por Pablo Picasso o Barradas, a los que se deben importantes contribuciones en este ámbito. El influjo picassiano se deja ver en cómo ambos tamizan la realidad social utilizando metáforas y símbolos. Además, al igual que el malagueño, Lorca utiliza imágenes relacionadas con su tierra y el folklore andaluz, más acentuada en el caso del granadino la pulsión por transmitir la marginalidad y la opresión de ciertas clases sociales⁶⁷.

Ambos artistas coinciden también en una intensidad de los colores, que acrecientan la tristeza y melancolía, sobre todo en Picasso en las obras de su *Época Azul y Rosa*⁶⁸, interpretadas en clave personal, como una expresión de su desaliento en esa parte de su vida, pero también en conexión con un tardosimbolismo aún imperante en los inicios del siglo XX. Los cuadros de Picasso y los dibujos de Lorca muestran a un artista de circo en una pose estática, sin movimiento, alejado del público y sin espectadores en general. Ambos evitan la personalización y presentan personajes anónimos, creando una clara separación entre la realidad y la representación artística. En definitiva, el circo entendido como un espectáculo feliz que entretiene a niños y adultos contrasta con la visión melancólica y estática que presentan estos artistas en sus obras.

Otra clara influencia en Lorca es la de Rafael Barradas, con quien contacta a raíz de la colaboración en el estreno de la obra el 22 de marzo de 1920⁶⁹: *El maleficio de la mariposa*. Lo que mejor define esto, sin duda, son los rostros planos y de óvalo bien delimitado y un espacio ocular apenas insinuado, pero que sin embargo nos mira con una profundidad inquietante. Además, Lorca y Barradas sintieron un magnetismo intelectual recíproco que se va a ver en

⁶⁶ Plaza Chillón 2012, 101.

⁶⁷ Plaza Chillón 2012, 107.

⁶⁸ Plaza Chillón 2020, 23.

⁶⁹ Peral Vega 2015, 85.

varias obras, en retratos y en la colaboración en el dibujo de *Payasito que llora* de 1925 (fig. 42).

Entre los dibujos que incluyo en este bloque destaca la *Cabeza desdoblada de Payaso* de 1927 (fig. 43), donde Lorca muestra en una de las cabezas de payaso una expresión nostálgica en sus ojos abiertos, mientras que en la otra el rostro dormido tiene una expresión más sutil. Esta representación simbólica refleja la dualidad entre la inocencia y la madurez, entre la fragilidad y la determinación.

En efecto, estas nuevas formas de arte visual influenciaron su manera de representar la realidad y explorar las emociones, con el desdoblamiento de los rostros en estos payasos. Podría estar utilizando la misma línea interpretativa que Dalí, al mezclar la vigilia y el sueño⁷⁰. Es interesante mencionar que en la película *El Perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, se representa un desdoblamiento similar entre los dos yoes. En esta cinta se muestra al *yo* inmaduro y desvirilizado frente al *yo* adulto y decidido. Este tema de la dualidad y el desdoblamiento, presente tanto en el arte de Lorca como en la película nombrada, revela la preocupación de estos artistas por la complejidad de la identidad humana y los diferentes aspectos de la personalidad⁷¹.

Otro de los dibujos que se atribuye a la estancia catalana de Lorca en el año 1927, aunque carece de firma del autor, es el *Payaso japonés* (fig. 44). En el dibujo la sonrisa del payaso se dibuja y esboza de forma sutil, proporcionándole un aire enigmático. En su mano sostiene un abanico abierto, dando idea de elegancia en su movimiento. La tonalidad empleada es oscura; recurre al azul marino y el negro, que le sirve para contrastar con el rostro blanco del payaso. El fondo del dibujo está compuesto por sinuosos y fluidos trazos, y de este modo se crea una atmósfera teatral y sinuosa.

El ritmo curvo de los encajes de los puños y la línea caligráfica testimonian habilidad del trazo, mientras que la máscara alargada y los ojos levantados sugieren un misterio y un encanto propios del teatro japonés Noh⁷². En el dibujo se aprecia la fascinación que Lorca tenía por todo lo oriental. No solo se advierte esa fascinación en este dibujo, sino en los títulos de otros suyos, como *Leyenda Japonesa* de 1927 (fig. 45).

⁷⁰ Hernández 1990, 68.

⁷¹ Quer Antich 1998, 21- 48.

⁷² Hernández 1986, 149.

A su amigo Sebastián Gasch, Federico le dedica otro de los dibujos que se puede incluir en este apartado, *La leyenda de Jerez* de 1927 (fig. 46). En él aparece de nuevo la *golilla*, que parece estar estrangulando al personaje⁷³, que al igual que los arlequines, en esta obra, tiene el rostro desdoblado. –El desdoblamiento se repite en el arco de la ventana con una serie de puntos–. El dibujo se encuentra delante de una taberna en cuya fachada se pueden ver tres cruces, que simbolizan la muerte. La cruz como elemento religioso también se encuentra en la obra dramática *El público*, en la que el personaje llamado *Desnudo Rojo*, asociado al homoerotismo, simboliza el padecimiento de los homosexuales⁷⁴.

Otra repetición son las cruces pequeñas, que en diferentes contextos evoca un simbolismo religioso arraigado en el cristianismo, transmitiendo significados relacionados con la fe, el sacrificio y la redención. Las coloca estratégicamente, como colgantes sobre el pecho, en fachadas y remates de edificios, o elevándose en lo alto de las torres. Incluso pueden aparecer reflejadas en el agua al revés.

La representación de la botella en la fachada, relacionada con el consumo de vino, puede tener una lectura dionisiaca⁷⁵. Esta interpretación también se ha querido ver, más allá de los dibujos, en algunos de los retratos de Lorca, como el que estando en Cataluña, se hizo junto a Dalí. En la fotografía aparecen los dos amigos en traje de baño, sentados en una mesa (fig. 47): Federico con una copa de cristal en la mano y Salvador sosteniendo un cartabón donde se quiere simbolizar lo báquico o dionisiaco, frente a lo apolíneo. Son declaraciones que hizo la autora de la fotografía, Anna María Dalí, a Mario Hernández en la primavera de 1977⁷⁶.

Para terminar con los dibujos de este epígrafe, menciono el *Pierrot priápico*, realizado en una fecha indeterminada entre 1932-1936 (fig. 48), en el que se evidencia definitivamente el deseo homosexual de Lorca, que enmascara el bufón lastimero. En el dibujo, de marcada influencia surrealista, aparece un enorme falo en el centro con borlas negras sobre un traje blanco. Los tonos rojos definen el carmín de los labios y simbolizan la pasión latente. El dibujo, que en su título hace referencia a la erección prolongada del pene, hace una exaltación genital y puede interpretarse como un símbolo castrador, asociado a Príapo, dios de la fecundación en la mitología griega, hermano de Hermafrodito, relacionado con la

⁷³ Plaza Chillón 2020, 31.

⁷⁴ Plaza Chillón 2020, 68.

⁷⁵ Gibson 1998, 56.

⁷⁶ Hernández 1990, 19.

homosexualidad en el arte occidental⁷⁷. El color amarillo simboliza la esterilidad, que tan presente está en su obra teatral *Yerma* de 1934⁷⁸. Todos los colores mencionados, hechos a base de toques cortos y yuxtapuestos, a la manera puntillista destacan sobre el fondo blanco, además se acerca a la abstracción con finas líneas entre cruzadas.

5.3.3 Marineros

Los marineros se encuentran en un escenario muy diferente al de los payasos. La iconografía del puerto marítimo como lugar para las relaciones sexuales entre marineros es explícita. La figura del marinero se asociará a ambientes marginales, inframundanos, de prostitución tabernaria. Esta iconografía se incrementará tras su viaje a Nueva York.

Esta estética de lo sórdido no es solo patrimonio de García Lorca. Años después encontramos marineros muy sexualizados en los refinados dibujos de Jean Cocteau, que se realizaron en 1947 para ilustrar la primera novela de Jean Genet, *Querelle de Brest*. Esta iconografía de lugares ocultos o guetos fue posteriormente utilizada por el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder en la película *Querelle –Un pacto con el diablo*⁷⁹– (fig. 49)

En el entorno lorquiano, se debe destacar en esta temática marinera la obra del pintor Gregorio Prieto, también homosexual, al igual que lo era Luis Cernuda, quien también se refiere en sus poemas a los marineros⁸⁰.

Los tres autores coincidieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Fue Gregorio Prieto quien señaló la fuerte conexión de estos dibujos con las vanguardias plásticas parisinas y los relacionó con su propia obra⁸¹, de la que mencionamos *Danza del espectro marinero*, que Prieto hizo en 1930, (fig. 50). En la vanguardia española, Prieto crea una mitología personal donde el mundo del homoerotismo se manifiesta en una temática amplia y osada. Los marineros no solo serían parte importante de sus obras, sino que también estarían llenos de efebos juveniles, maniqués metafísicos, esculturas clásicas fragmentadas y ruinas grecorromanas.

Otra aproximación pictórica a la temática del marinero la encontramos en el vallisoletano Juan Antonio Morales, coautor, junto con José Caballero, del diseño de los

⁷⁷ Plaza Chillón 2020, 55.

⁷⁸ Peral Vega 2015, 87.

⁷⁹ Plaza Chillón 2020, 108.

⁸⁰ Gibson 1998, 400- 402.

⁸¹ Bozal 2013, 214.

carteles para el estreno de *Yerma* en 1934. Morales realizó una serie de obras cercanas al surrealismo, como la onírica *Marinero ciego* de 1930 (fig. 51), cuyas características formales se acercan, como veremos, a la obra lorquiana, sobre todo las realizadas en Sudamérica, donde aparecen marineros con los ojos desasosegados y vacíos que parecen espectros.

Casi todos los marineros de Lorca son representados como borrachos. De algunas de sus cabezas emergen como fuentes dos chorros de agua en los que se mezcla la vida y la muerte, el vicio y la virtud, o el vertiginoso remolino del agua y el mareo. Parecen caer, pero se mantienen en pie. De vez en cuando, de sus gorras marineras emergen cintas misteriosas y caprichosas, que se transforman en inquietantes pájaros marinos⁸².

En estos dibujos se mantiene una composición tradicional que incluye casas al fondo. Se destaca principalmente la representación de la virilidad de los personajes, especialmente en la imagen de los hombres mayores, donde se acentúa con un color de piel oscuro, asociado a la masculinidad exótica.

En el dibujo *Pareja de hombre y joven Marinero* de 1929 (fig. 52). El poeta muestra una complejidad colorista que en nada se parece a la de dibujos anteriores. El escenario elegido no concuerda con la iconografía de un puerto, sino más bien con una imagen pastoral. En él se pueden ver dos casas y dos cipreses, sin ningún paisaje que haga referencia a un puerto de mar. Más bien se está evocando el paisaje granadino y más concretamente el de la casa familiar en la Huerta de la Vega (fig. 53).

Es probable rastrear referencias homoeróticas en la androginia del joven, en claro contraste con el hombre maduro que lo aguanta en su regazo, y lo sujeta por la cintura con el brazo de pinza, lo que ha querido verse como una alusión a la garra con la que Zeus se transforma en un águila⁸³. De nuevo Lorca alude a la mitología griega y al mito de Ganímedes: *El muchacho más bello que ha existido y raptó el maduro y velludo Zeus*⁸⁴.

La figura de la mujer que asoma por un balcón con los brazos extendidos y la boca abierta, como si estuviera gritando escandalizada, se representa de manera esquemática, casi sin prestarle atención, en contraste con el balcón, lo que le da un aspecto fantasmal debido a la unión de manos y mangas.

⁸² Plaza Chillón 2020, 97.

⁸³ Plaza Chillón 2020, 102.

⁸⁴ Citado en: Plaza Chillón 2020, 102.

Lorca sigue utilizando una iconografía muy similar a la de los dibujos de payasos, y los personajes se sitúan en un ambiente convencional, con fondos tradicionales y una taberna que se asocia a lo marinero, representada por la palabra *vino* y una botella. Otro aspecto importante que destacar es el contraste cromático y simbólico de los dos protagonistas. El hombre, cuya virilidad queda resaltada por sus densa cabellera y barba, además del vello en el pecho y en las manos. El marrón oscuro y empastado de su traje, sin cuello, realza la fuerza del volumen de su cuerpo, en el que destaca el músculo de su brazo. Se representa la masculinidad a través de un hombre mayor, de piel oscura y asociado a la fuerza viril, en contraposición con la piel clara y sensible del joven marinero, atribuida a la feminidad.

Otro dibujo de similar iconografía es *Tres marineros y un grumete* de los años 1929-1931 (fig. 54). La ilustración es muy parecida al anterior dibujo. Representa a tres marineros de diferentes razas, caucásica, oriental y negra, que rodean y agobian a un efébo grumete. Este dibujo forma parte de las obras creadas en su estancia neoyorquina.

La representación de este hombre barbado coincide con la representación del dibujo *Cabeza de joven con barba rizada* de 1934 (fig. 55). Donde muestra toda la expresividad de un Zeus barbado y de pelo rizado. La barba ondulada es un símbolo de virilidad. Hemos de recordar que los versos a Whitman en su Oda cantan a la desnudez masculina viril.

Ni un solo momento,
Adán de sangre, macho,
hombre solo en el mar,
viejo hermoso Walt Whitman, (...) ⁸⁵.

Otro de estos dibujos marineros de Lorca es *El marinero borracho* de 1934 (fig. 56), *Montevideo*, donde aparecen dos jóvenes: uno con una postura sobria, con los ojos abiertos y una actitud de vigilancia hacia su compañero, quien claramente presenta signos de embriaguez, tiene los ojos cerrados y se apoya en una mesa con una botella en la mano. Llama la atención el llamativo vocablo *amor* convertido en *Roma* por efectos del alcohol, que ha transformado el sentimiento ⁸⁶. Lorca asocia lo báquico a lo cruel, a lo egoísta, a lo efímero y a lo opuesto al amor. Toda la escena está presidida por una doble luna negra, una en la axila del marinero, que

⁸⁵ García Lorca 1988, 34.

⁸⁶ Plaza Chillón 2020, 114.

quiere ser una doble alusión al amor y la muerte: sexo interrumpido o no iniciado, utilizado como metáfora⁸⁷.

5.3.4 Gitanos y bandoleros: poesía y exclusión social

Al igual que la representación de los marineros, los gitanos y bandoleros también son un carácter del imaginario lírico, además de construir un simbolismo de frustración sexual. La marginalidad con la que se ha asociado a estos personajes está relacionada con Lorca. Cuando vuelve de América, en una entrevista publicada el 15 de enero de 1931 en *La Gaceta Literaria*, dirigida por Rodolfo Gil Benumeya⁸⁸, Lorca asumía la misma condición humana y social que estos perseguidos al haber nacido en Granada:

Yo creo que ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío (...) del morisco que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y sin embargo es. Que no existe, pero influye. O influye precisamente porque no existe⁸⁹.

La vida errante de los gitanos le resultaba muy atractiva al asociarla además al tipismo oriental⁹⁰. La marginalidad de estos personajes transmite una profunda melancolía que se refleja en cada uno de sus dibujos. Aunque la presencia de gitanos y bandoleros no sean tan abundantes como los payasos, logran destacar con la publicación del *Romancero gitano* en 1928, y también son personificados en cartas y libros dedicados a ellos.

En esta representación hay dos partes muy bien diferenciadas: la alegría y bohemia de los gitanos; y la tragedia con la presencia de los guardias civiles. Es curioso observar que, a pesar de ser granadino, Federico decida situar a los gitanos en Jerez de la Frontera en lugar de en su ciudad natal.

En los dibujos, Lorca ofrece una imagen completamente diferente, que se aleja de la representación decimonónica, estereotipada y costumbrista, aunque el gitano-bandido pueda evocar los grabados románticos del siglo XIX. Por ejemplo, en imágenes de pintores como Manuel Barrón en la *Cueva del gato* de 1869 (fig. 57).

En el dibujo *Gitano malísimo* de 1925 (fig. 58), más próximos a la abstracción lírica, hallamos una representación de un universo con una fisiología y simbología diferentes a la

⁸⁷ Plaza Chillón 2020, 114.

⁸⁸ Gibson 1998, 378.

⁸⁹ García Lorca 1989, 575

⁹⁰ Hernández 1990, 111.

decimonónica⁹¹. En él la luna asoma como ese elemento simbólico y, por primera vez, aparecen las lágrimas sangrantes, que acabarán convirtiéndose en un elemento imprescindible para muchos dibujos de componente masculino como los payasos, marineros y gitanos.

Otro dibujo es *Busto de Antoñito el Camborio* de 1928 (fig. 59), que pertenece al libro *Romancero Gitano*. Este estereotipo es más complejo, ya que engloba todos los atributos de un adolescente bandolero andaluz. Incluye elementos como la chaquetilla, chaleco, sombrero calañés y camisa con cuello redondo, pero se omite el tabuco.

El dibujo se asocia al poema que lleva por título *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo⁹²

⁹¹ Hernández 1990, 148.

⁹² García Lorca 2013, 79-82.

6. PERIODO DE MADUREZ (1929-1932)

- **Los dibujos neoyorquinos: Un acercamiento al surrealismo como una evasión poética y existencial.**

Lorca emprendió el viaje hacia Nueva York, invitado por la Universidad de Columbia, para dar una serie de conferencias sobre literatura y teatro español, junto a otros autores destacados como Fernando de los Ríos.

Cuando el buque *Olympic* (fig. 60) atraca en Nueva York, el 25 de junio de 1929, están esperando en el muelle al poeta, Ángel del Río y Federico de Onís, y el poeta zamorano León Felipe, varios periodistas y su amigo García Maroto, que había llegado de Ciudad de México⁹³. Durante su estancia en esta ciudad, personas cercanas al poeta destacaron el impacto que la ciudad tuvo en él. Jaén Urban recoge unas palabras de Lorca al respecto:

Y en ella multitudes enloquecidas que iban y venían arrasando todo como termitas o langostas y asesinatos nocturnos en el cielo⁹⁴.

Estas palabras nos evocan que, además de sus compromisos académicos, Lorca aprovechó su estancia en la ciudad para sumergirse en la bulliciosa vida cultural y social. Convivió con otros artistas y músicos en los cafés, bares y teatros de Greenwich Village, empapándose de las últimas tendencias artísticas de la época. Le impactó de manera especial la modernidad de la arquitectura, pues no se debe olvidar que la llegada de Lorca coincidió con el auge constructivo de imponentes rascacielos. En una carta a sus padres, fechada el 28 de junio de 1929⁹⁵, les escribe:

A mí me levanta el espíritu ver cómo el hombre, con ciencia y con técnica logra impresionar con un elemento de naturaleza pura; es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundiendo con las estrellas, miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra⁹⁶.

Fue muy consciente de la gran diferencia con las ciudades europeas de entreguerras. Así lo escribe en otra carta a sus padres: *París y Londres son dos pueblos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora (...)*⁹⁷

⁹³ Gibson 1998, 370.

⁹⁴ Citado en: Jaén Urban 2014, 30.

⁹⁵ Maurer, Anderson 1997, 614.

⁹⁶ Maurer, Anderson 1997, 614.

⁹⁷ Federico García Lorca 1997, 615.

Sin embargo, no toda la experiencia fue positiva. También experimentó el menosprecio y el racismo por parte de muchos de sus anfitriones y de la sociedad estadounidense, pues en ocasiones le rechazaban por su condición de español y homosexual. Esta situación difícil, le dejó una huella profunda en su vida y obra.

Se debe valorar, además, que llegó en un momento difícil de su vida. Se haría complicado entender *Poeta en Nueva York* sin tener presente el último desencuentro amoroso de Federico con Emilio Aladrén. Y sin considerar lo que le afectó la película de Dalí, con quien ya estaba enemistado. *Un Perro Andaluz*, estrenada en 1929, fue la gota que colmó el vaso, a García Lorca le molestó el título al interpretarlo como una alusión jocosa y faltona a su persona, según se lamentó con Ángel del Río⁹⁸.

Los dibujos son tan expresivos como sus poemas, reflejan el sufrimiento y la fascinación, así como la crítica al sistema social y político. La intención original de estos fue ilustrar el poemario neoyorquino junto con postales, fotografías y fotomontajes, pero no se ocupó de organizar la edición hasta 1935, año en el que delegó esta tarea en su amigo José Bergamín. Este ya se había encargado de publicar el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Bodas de sangre*⁹⁹, que aparecieron un año antes, en la prestigiosa revista *Cruz y raya*¹⁰⁰

Los dibujos neoyorquinos de Lorca pueden ser considerados surrealistas. Se distancia del realismo ortodoxo¹⁰¹ y traza los dibujos con una técnica en la que se aprecia la influencia de las líneas largas y sinuosas, que otorgan cierta sutileza a los dibujos. Más adelante, este estilo tendrá mucha vigencia en el teatro lorquiano. Ejemplo de ello lo hallamos en algunos de los poemas de *Poeta en Nueva York: Paisaje de la multitud que vomita o Paisaje de la multitud que orina* o en versos de la Oda a *Walt Whitman*, del mismo poemario, con versos como: *Una danza de muros agita las praderas y América se anega de máquinas y llanto*.¹⁰²

6.1 Autorretratos

⁹⁸ Gibson 1998, 372.

⁹⁹ Plaza Chillón 2019, 64.

¹⁰⁰ En la sede de esta revista, Bergamín logró convencer a Lorca de que desestimara la incorporación de las imágenes propuestas. Finalmente, la edición mexicana de *Séneca* de 1940 incluyó solo cuatro dibujos del poeta. Los documentos originales fueron publicados en la definitiva edición de *Galaxia Gutenberg*, realizada por el hispanista Andrew Anderson en 2013

¹⁰¹ Hernández 1990, 129.

¹⁰² Citado en: Cao 1984, 41

Están creados en Nueva York entre 1929 y 1930, aunque hay unos posteriores realizados después de su regreso a España, que sigue los mismos estándares estéticos. Todos comparten características físicas distintivas: una cabeza poderosa, cejas prominentes y la presencia constante de pequeños lunares en el rostro que se asemejan a diminutas lunas, lo que hace que el retratado sea inconfundible¹⁰³. Además, se pueden observar pequeñas criaturas fantásticas o fabulosas que rodean a la figura, aunque su identificación puede resultar difícil. García Lorca estaba familiarizado con el muestrario de los Beatos que incluye animales y bestias amenazantes como símbolos del mal, como ejemplo: *El templo con el Arca de la Alianza y La bestia que surge del abismo*, del *Beato de Liébana* de Fernando I y Sancha de 1047 (fig. 61).

Los autorretratos reflejaban sus propias poses y expresiones faciales, convirtiéndose en víctima de sus propias creaciones y mostrando una visión romántica del sufrimiento.

Los autorretratos de Lorca se alejan del enfoque clásico de retratar fielmente la personalidad y se convierten en una evocación del ser humano extraordinario. Destacan por la síntesis y economía de medios, y por mostrar un aura de misterio y una relación directa con su poética.

Esto puede verse en *Autorretrato en Nueva York* de los años 1929-1931 (fig. 62). Los rascacielos aparecen como símbolo de amenaza, de una metrópoli totalmente deshumanizada que resulta en una pesadilla angustiosa. Destaca el paisaje urbano de Nueva York que rodea al protagonista, con una figura fantástica y antropomorfa emergiendo de los edificios. Aparecen algunos elementos ya mencionados, como los ojos con las cuencas vacías, la ausencia de boca y nariz, y también aparecen representadas unas diminutas lunas a modo de lunares; unas manos sintetizadas y un esquematizado sexo rodeado de figuras que podrían definirse como quiméricas criaturas¹⁰⁴.

Otro de los dibujos es *Autorretrato con animal fabuloso en negro* de los años 1929-31 (fig. 63). Presenta similitudes con otros trabajos del artista, destacando las manchas de lunares y un rostro pálido y ancho. La bestia se sitúa en el lado derecho, según miramos, completamente coloreada de negro y tiene un aspecto antropomórfico, con unos ojos oblicuos y cabello enredado hacia atrás. Un perfil definido y patas delanteras que parecen estar arañando o hiriendo profundamente, lo que le da una presencia casi humana. Mantiene las características formales de los animales e insinúa los cabellos de mujer, dejando de lado otros atributos

¹⁰³ Plaza Chillón 2010, 18.

¹⁰⁴ Hernández 1990, 129.

humanos. Las líneas ondulantes de los brazos se doblan en un gesto de temor y autodefensa, aunque la delicadeza con la que están dibujadas les otorga un toque sutilmente amanerado¹⁰⁵.

En otro dibujo, *Autorretrato con bandera y animal fabuloso* de los años 1929-31 (fig. 64), que, por otra parte, no es un retrato en sí, sino la representación de una escena dramatizada, el poeta se muestra por primera vez de cuerpo entero junto a un animal que adquiere una posición prominente. En esta obra se vuelve a representar la tachadura con una cruz¹⁰⁶, posiblemente aludiendo a motivos religiosos y críticos. Junto a la cabeza del poeta, se encuentran una serie de letras repetidas, como una proyección gráfica de poesía verbal, (*abcdefghijklabcde*). Esta peculiaridad se repite en otros autorretratos.

En este dibujo hay una figura similar que aparece representada en la obra de *San Cristóbal* (fig. 65). Sostiene un estandarte con la imagen del animal infernal, enfrentándose a otra amenaza bélica de color dual que parece estar sentada en una verja, separando al animal de la figura humana. El dibujo retrata una situación tensa y dramática entre un animal y una figura, que se ha interpretado como una alusión a la homosexualidad de la poeta vivida de modo trágico¹⁰⁷.

6.2 Lorca en el abismo de la gran ciudad

El primer dibujo de este bloque es *Bosque sexual* de 1932 (fig. 66), que con total seguridad se entregó a José Bergamín para ilustrar la primera edición de *Poeta en Nueva York*¹⁰⁸. Representa un poema gráfico con una fuerte influencia expresionista, cercano a la atracción en las líneas que dibuja de forma violenta, configurando un espacio gestual con trazos verticales, que simulan figuras femeninas y masculinas, evidenciando el sexo¹⁰⁹.

Las figuras manifiestan también una iconografía surrealista con labios y ojos ocultos en las bocas dibujadas. Se disimula la pasión homosexual con una especie de cortina castradora que oculta la verdad, posiblemente aludiendo a la práctica de la subcultura homosexual hoy conocida como *cruising*¹¹⁰, que implica encuentros amatorios fugaces en espacios abiertos, como lugares suburbanos, marginales o baños públicos.

¹⁰⁵ Hernández 1990, 134.

¹⁰⁶ Plaza Chillón 2019, 110.

¹⁰⁷ Plaza Chillón 2019, 110.

¹⁰⁸ Plaza Chillón 2019, 111.

¹⁰⁹ Plaza Chillón 2019, 111.

¹¹⁰ Plaza Chillón 2022, 65.

Lorca buscaba visibilizar esta marginalidad que se practicaba en la zona del West Side, en las orillas del río Hudson, representado con dos dibujos abstractos: *Parque*, de 1935 (fig. 67) y *Parque en línea envolvente*, de 1935 (fig. 68). En todos ellos se puede ver mediante un trazo limpio y frágil sobre fondos temblorosos sin color¹¹¹.

Muchos de estos dibujos muestran influencias del primitivismo y el surrealismo, con ciertas variantes que se pueden observar claramente en el dibujo *Escena de un domador y un animal fabuloso*, de 1929 (fig. 69), que posee un gran cromatismo y una expresión muy liberadora, donde el color juega un papel predominante.

Se observa un animal insólito, amarrado con una cadena, y una serie de figuras apocalípticas de aspecto fantasmagórico. La imagen del animal resulta extraña, no solo por su color azul, sino también por su mirada leonina. El sombrero de mago en el dibujo transmite magia y misterio, y la cabeza del animal terminada en seis puntas añade un toque de masculinidad al personaje. La barba del personaje es muy similar a la de una *Pareja de hombre joven y marinero* vista anteriormente, y recordando también las caricaturas de la serie *El Rinconcillo*, de 1923.

Por último, cabe mencionar el dibujo titulado *Animal fabuloso dirigiéndose a su casa* de los años 1929-1930 (fig. 70). La casa está rodeada de manos cortadas de color negro, que dan un aspecto fúnebre y parecen huellas impresas que se alejan hacia un lugar indefinido. Las manos tienen ramificaciones nerviosas evocativas de los sistemas venosos dalinianos, creando un mundo representado en fragmentos. La dilación y fragmentación presentes en las manos reflejan angustia y castración.¹¹² Sirva como ejemplo la obra: *Las manos cortadas* de 1934 (fig. 71). Es una de las creaciones más profundas de notorio equilibrio abstracto y líneas sencillas de Lorca.

6.3 Alusión constante a la muerte

Varios expertos en la obra de Lorca han señalado que el autor utiliza con frecuencia símbolos para abordar los temas centrales, destacando especialmente la obsesión por la muerte y que queda evidenciado en muchos de sus textos y dibujos. Además, tenía una singular

¹¹¹ Hernández 1990, 148.

¹¹² Plaza Chillón 2019, 126.

premonición de su propia muerte, como lo demostró en una anécdota en La Vega, cuando le contó a su padre un sueño unos días antes de fallecer. En este sueño, relató cómo tres mujeres con tupidos velos negros pasaban a su alrededor, cubriéndose hasta los pies sin dejar ver sus rostros y llevando grandes crucifijos en las manos. Al pasar cerca de él, tenían un gesto amenazador. Ese mismo día, en toda España comenzaba la locura cainita¹¹³.

En *Busto de hombre muerto* de 1932 (fig. 72), considerado como una representación que presagia la muerte, conecta con la tradición del género de la *Vanitas* cristiana en el arte occidental. Como afirma Sánchez Vidal, Lorca durante su visita a Córdoba en el verano de 1916¹¹⁴, tuvo la ocasión de ver los cuarenta y ocho cuadros de Juan Valdés y escribiría en su libro juvenil *Impresiones y paisajes*:

Quando se mira un sepulcro se adivina el cadáver de su interior sin encías, lleno de sabandijas como la momia de Becerra, o sonriendo satánicamente como el obispo de Valdés Leal¹¹⁵.

Lorca sustituye los símbolos barrocos por artefactos extraños, que parecen provenir de lugares desconocidos, con lo que crea un mundo surrealista.

Se hallan otros elementos vegetales, pero lo que más destaca es la representación de pequeños ataúdes, vegetación que languidece, que se enreda en el cuello del cadáver y brota de las cuencas de los ojos.

Otro de los dibujos es *Joven y pirámides –Deseo de las ciudades muertas–* de 1929-30 (fig. 73), donde el joven con los ojos cerrados en el pedestal, rodeado de grandes pirámides, nos traslada a un escenario atípico, evocador de lo egipcio, aunque adaptado a la temporalidad vivida en Nueva York. La escena simbólica muestra la sangre como elemento central, con una cantidad enorme en el pecho formando una figura floral. La sangre se convierte en un elemento de sacrificio al partir el corazón, para dar vida a cinco seres filiformes representados en las pirámides adyacentes a la tumba del protagonista.

Para concluir, me ocupo del dibujo *Dos figuras sobre una tumba* de los años 1929-31 (fig. 74). Se observa que las figuras se distinguen por los trazos dados a cada una de ellas. La figura más grande está marcada ligeramente con pluma, haciéndola casi invisible y dándole una apariencia fantasmagórica. Hallamos un elemento repetido en otras obras, como ramos

¹¹³ Martínez Nadal, 1980, 36.

¹¹⁴ Soria, Sánchez, Vidal 2000, 59.

¹¹⁵ Citado en: Soria, Sánchez, Vidal 2000, 59.

venenosos en la imagen más pequeña. Este elemento influye en la apariencia cadavérica de la figura, transformándola en un ser muerto.

7. LAS MUJERES DE LORCA Y SUS ARQUETIPOS

7.1 El amor como estigma

Según Andrés Soria, la visión de la mujer de Lorca se refleja en la construcción de los personajes femeninos en su obra teatral y pictórica, destacando la madre castradora, la amante y la esposa. Estos personajes representan roles tradicionales en la sociedad¹¹⁶.

En la obra de Lorca, los personajes femeninos representan la represión, la sexualidad y la violencia de género en una sociedad patriarcal. A través del lenguaje y la simbología, el autor muestra la lucha de estas mujeres por romper con las normas impuestas y encontrar su voz en una sociedad opresiva. Inicialmente, se presentan como seres débiles que anhelan el amor y están influenciadas por la tradición romántica, resaltando la falta del ser amado.

Esto mismo simboliza el dibujo: *Retrato de Dama española sentada* de 1929 (fig. 75). En un pueblo andaluz, una joven viste un hermoso vestido verde y una mantilla negra con madroños, contemplando en soledad la plaza vacía. Mientras observa a los espectadores, refleja melancolía y desgana, con un rosario acabado con borla y cruz como metáfora sacrificada.

Esta idea se percibe también en el dibujo: *Soledad Montoya* de 1930 (fig. 76), dibujado en La Habana en el primer *Romancero gitano de la Pena negra*. La imagen martirial se advierte en el espacio creado con una cruz vacía detrás, en la que se crucifica la palabra *hombre*, además de en las largas *guedejas*¹¹⁷, al estilo de los nazarenos.

Al fondo se aprecia un paisaje andaluz y sobre una cruz se lee la palabra *Hombre*. La joven lleva un vestido de color púrpura intenso, que evoca claramente una de las imágenes favoritas de la Pasión de Cristo, el *Ecce Homo* (fig. 77). Es bien conocida la afinidad que Lorca tenía con la pintura de Juan de Juanes de 1565¹¹⁸. La postura de las manos entrelazadas debajo del pecho en la representación de Jesús, típica en la iconografía penitencial. Esta fusión de dos

¹¹⁶ Soria, Sánchez, Varo 2000, 238-239.

¹¹⁷ Plaza Chillón 2022, 154.

¹¹⁸ Plaza Chillón 2022, 154.

prototipos nos lleva a una visión unitaria de la mujer, que combina armoniosamente lo pasional y lo espiritual.

También se va a encontrar la idea de la mujer pura y asexual representada por la Virgen María, y sus connotaciones represivas que asociaban el pecado con la sexualidad¹¹⁹. Puede apreciarse en el dibujo: *Muchacha granadina en su jardín* de 1924 (fig.78), en el que hallamos gestos similares a los de la popular imagen de la *Virgen de los Dolores* de José de Mora de 1671 (fig. 79), que se encuentra en la iglesia de Santa Ana de la ciudad granadina, un lugar muy apreciado por el poeta.

En la obra poética y gráfica de Lorca, hay que destacar un tema que se repiten con frecuencia, el bordado. Lorca tuvo conocimiento de esta práctica y que puede intensificar, porque en su casa todas las mujeres bordaban, como se puede apreciar en el retrato de Vicenta Lorca Romero (fig. 80), madre de Federico, en la Vega de Granada.

En la obra poética-plástica, la mujer estaba obligada a elegir entre el amor o el punto de aguja. Lorca defenderá a través de sus personajes femeninos, el verdadero amor físico como reflejo de su propio amor frustrado y reprimido¹²⁰, y expresará su descontento hacia una sociedad banal y burguesa influenciada por valores morales en decadencia.

El tema se destaca en el dibujo: *La monja gitana* (fig. 81), realizado en La Habana o posiblemente en Nueva York en 1930. En él la protagonista se muestra realizando una tarea doméstica minuciosa en el patio de un convento, condenada a sentir la nostalgia de un amor reflejado a través del hilo y la aguja. El color rojo, que simboliza la sangre, se destaca en el bordado sobre el blanco impecable, con un toque erótico y sacrificado. Un verso del *Romancero gitano* lo ejemplifica:

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris,
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.

¹¹⁹ Plaza Chillón 2011, 234.

¹²⁰ Plaza Chillón 2011, 233.

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!¹²¹

Hernández, afirma que la imagen de la monja es similar a otras imágenes ya vistas de mujeres de Granada, anhelando un amor imposible¹²². La escena que se forma a su alrededor parece ser la misma, a pesar de tratarse de una situación particular, por la corona de flores que lleva en la cabeza que contrasta con el encierro obligado y el silencio religioso. Esta situación particular de la corona de flores se puede entender en estos versos:

Paca la Roseta, que fue secuestrada y que cuando volvió iba (según la Poncia) con el pelo suelto y con una corona de flores en la cabeza¹²³.

Otro testimonio de la reiteración de la costura ante la falta de libertad para amar, lo hallamos en *La casa de Bernarda Alba*, donde las hijas de Bernarda han de escoger entre una vida de sumisión y deberes domésticos, o un amor prohibido fuera de su pequeño pueblo. Desde el primer momento, la madre aclara a qué clase de vida están condenadas sus hijas, al imponerles un luto de ocho años, y cómo han de pasar ese tiempo en una casa con puertas y ventanas cerradas al mundo:

Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles¹²⁴.

En cambio, *Doña Rosita la Soltera* representa los clichés femeninos del siglo XIX, desafiando la estigmatización de las mujeres solteras. Lorca reinterpreta los arquetipos femeninos siguiendo, la corriente simbolista de forma única, explorando la dualidad de personajes como Salomé, Cleopatra y Helena de Troya.¹²⁵

7.2 El erotismo

Destacan en este bloque el dibujo que órbita alrededor de los *Poemas en Prosa*, principalmente, *Venus* de 1934 (fig. 82). Portadilla del poema *Agua sexual*; en el libro ilustrado por Federico García Lorca de Pablo Neruda, y que fue enviado al crítico Sebastián Gasch¹²⁶.

¹²¹ García Lorca 2013,27

¹²² Hernández 1990, 51.

¹²³ García Lorca 1987,67.

¹²⁴ García Lorca 1987, 11-49.

¹²⁵ Plaza Chillón 2011, 233.

¹²⁶ Plaza Chillón 2022, 167.

Esta obra tiene reminiscencias clasicistas, como lo apunta el propio título. Aunque también se puede apreciar una influencia de los maniquís desangelados y metafísicos de Giorgio de Chirico¹²⁷, sirva como ejemplo *Melancolía* de 1916 (fig. 83).

Lorca crea una *Venus* de cierta complejidad, ya que introduce elementos explícitamente sexuales de evidente sadomasoquismo, como los pechos seccionados, la vulva abierta y herida con abundante vello púbico y con algunos componentes de influencia daliniana, presente en obras como en, *La miel es más dulce que la sangre* de 1927 (fig. 84). En obras anteriores de Lorca ya se había podido advertir esta fusión de rasgos fisonómicos como senos, enjambres, salpicaduras de puntos, partículas y todo tipo de hormigas pululantes, miembros amputados, degollaciones, etc.¹²⁸.

8. CONCLUSIONES

Lorca es recordado como uno de los poetas más destacados del siglo XX, aunque también incursionó en otras disciplinas artísticas como el teatro, la prosa, la música y la pintura. El hecho de que la mayoría de sus dibujos estén firmados ha de interpretarse como una autoafirmación de su faceta como artista plástico.

Su expresión artística multifacética es un reflejo de su personalidad compleja y apasionada. Los dibujos demuestran un predominio de la vida instintiva, de creaciones imaginativas y una fuerte fantasía.

La ingenuidad que muestran los dibujos de García Lorca se debe a su simpleza técnica y sencillez, las cuales se explican porque el poeta no tenía formación en dibujo. Estos reflejan el universo creativo de un poeta por medios diferentes a la palabra.

La influencia de los *ismos* en su trabajo se ve reflejada en la técnica empleada. Su especial relación con el surrealismo se percibe en la búsqueda para tratar de expresar las fuerzas del subconsciente. Lorca buscaba capturar los rasgos esenciales de emoción y forma para llevarnos a una comprensión más profunda de la realidad. Creo que la emoción en que, desde las formas más puras de la sensibilidad se expresa Lorca, es la que guía la mano del artista. Como muestra en su libro de poemas sobre Nueva York, un ser imaginativo, un poeta

¹²⁷ Plaza Chillón 2022, 163.

¹²⁸ Santos Torroella 1984, 80-101.

que representaba un hombre diferente, una figura que renace y se une a una larga tradición de arte y visiones.

Además, las mujeres y el imaginario femenino ejercieron una poderosa influencia en el autor, hecho que se manifiesta tanto en sus dibujos como en su obra literaria. Su trabajo contribuyó significativamente a la lucha por la libertad de la mujer a través de estas creaciones.

El legado literario de Lorca sigue siendo estudiado y admirado. Sus obras, siguen siendo interpretadas en teatros de todo el mundo y se considera una parte importante del teatro español actual, pero su obra plástica no ha sido estudiada en la misma medida pese a ser un medio de expresión más que nos permite adentrarnos con mayor profundidad en su pensamiento.

El desenlace trágico de la vida de Lorca y su muerte a manos del régimen franquista no impidió que se siga estudiando y admirando su obra. ¡Lorca sigue vivo!, En cada teatro, en cada biblioteca, en cada librería de cualquier casa y en el corazón de los que amamos su obra.

9. BIBLIOGRAFÍA

Libros

Arango, Manuel. Antonio. 1995. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Bozal, Valeriano. 2013. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España: 1900-1939*. Antonio Machado Libros.

Carmona Muela, Juan. 2008. *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. 4ª ed. Madrid: Akal.

Christopher Maurer, Andrew A. Anderson. 1997. *Epistolario completo*. Madrid: Cátedra

Cirlot, Juan Eduardo. 1954. *El ojo en la mitología: su simbolismo*. Barcelona: Laboratorios del Norte de España.

Cooper, Emmanuel. 1991. *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes.

De la Torre Ballesteros, Guillermo. 2009. *Federico García Lorca: correspondencia y amistad*. Carlos García. España: Editorial Iberoamericana.

Gallego Morell, Antonio. 1968. *García Lorca: cartas, postales, poemas y dibujos*. Ed., introducción y notas por Antonio Gallego Morell. España: Editorial Moneda y Crédito.

García Chacón, Irene. 2014. *Cartas animadas con dibujos: la complicidad estética de las vanguardias en España*. Madrid: Visor.

García Leal, José. 1995. *Arte y conocimiento*. Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada. Granada.

García Lorca, Federico. 1987. *La casa de Bernarda Alba*. Edición Austral

García Lorca, Federico. 1987. *Poeta en Nueva York*. El Salvador: Cátedra.

García Lorca, Federico. 1994. *Poesía inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico. 2013. *Romancero gitano*. Barcelona.

García Lorca, Francisco. 1981. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.

Gibson, Ian. 1998. *Pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. Editorial Plaza y Janes. Barcelona.

Gibson, Ian. 2016. *Lorca, Dalí, el amor que no pudo ser*. Barcelona. Debolsillo.

Hernández, Mario. 1986. *Federico García Lorca: dibujos*. Ministerio de Cultura.

Hernández, Mario. 1990. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. España. Editorial Comares.

Jaén Urban, Gaspar. 2014. *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*. Alacant/Alicante: Universidad de Alicante.

Jiménez Gómez, Hilario, Luis García Montero, 2009. *Alberti y García Lorca: la difícil compañía*. Sevilla: Renacimiento.

Madariaga de la Campa, Benito. 1999. *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Santander: Institución Cultural de Cantabria.

Maurer, Christopher, Andrew A. Anderson. 2013. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Maurer, Christopher, 2020. *El jardín deshecho. Lorca y el amor*. (Catálogo de la exposición) Centro Federico García Lorca. Granada.

Manuel, Jesús, 1990. *La influencia de Lorca en la pintura moderna*. Campus, Granada.

Martín Eutimio. 2013. *El 5o evangelio: la proyección de Cristo en Federico García Lorca / Aguilar*.

Martínez Nadal, Rafael, 1980. *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid: Ed. Cátedra.

Plaza Chillón J. Luis. 2020. *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*. Editorial Comares. L.S. Granada.

Plaza Chillón J. Luis. 2022. *El apocalipsis según Federico García Lorca: los dibujos de Nueva York*. Comares. Madrid: Cátedra.

Plaza Chillón, J. Luis. 2001. *Escenografía y artes plásticas. Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca*. Universidad de Granada.

Prieto, Gregorio. 1977. *Lorca y la generación del 27*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Salazar Rincón, Javier. 1999. *Rosas y mirtos de luna...: naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Santos Torroella, Rafael. 1984. *La miel es más dulce que la sangre: las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. Barcelona: Seix Barral.

Seco de Lucena Vázquez de Gardner, Encarnación. 1990. *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

Soria Olmedo, Andrés, Sánchez Montes, María José, Varo Zafra, Juan. 2000 *Federico García Lorca: clásico moderno (1898-1998): Congreso internacional*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Víctor, Fernández, Santos Torroella, Rafael. 2013. *Querido Salvador, querido Lorquito: epistolario (1925-1936)*. Barcelona: Elba.

Artículos de Revistas científicas

Blanco Altozano, Pilar. 2002. *Sensibilidad y expresión en la obra de Federico García Lorca*. Departamento de Dibujo, Diseño y Estética. Bellas artes 7: 13-50.

Brihuega, Jaime. 2002. *El entorno de las relaciones plástico-literarias en la cultura española. (1918-1936)*. Catálogo-exposición. *Palabras y miradas: Luis Cernuda y la vanguardia histórica española*. Madrid, Sevilla: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes / Junta de Andalucía.

Broullón-Lozano, M. Antonio. 2022. “Yo soy amor que no muere”: *Federico García Lorca ante Ludwig van Beethoven*. Documentos, textos y transtextualidad, Ogiogia. Revista electrónica de estudios hispánicos 31:67-90

Caparrós Esperante, Luis. 2021. *Autorretrato en Nueva York: lectura de un dibujo de Federico García Lorca*. Castilla. Estudios de Literatura 12: 291-323.

Díez de Revenga Torres, Pilar. 1976. *Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba*. Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura 56: 1931

Faxeadas Brujats, María Luisa, 2015. *El vibracionismo de Rafael Barradas: genealogía de un concepto*. Archivo Español de Arte 351: 281-298.

García-Luengo Manchado, Javier. Generación del 27: *Pintura, música y poesía*. Universidad de Salamanca. Revista artículos: 287-300.

García Morejón, Julio. 1998 *Federico García Lorca: la palabra del amor y de la muerte*. Sao Paulo: Facultad de Iberoamericana.

Insúa Cereceda, Mariela. 1998. *Lorca y Dalí: el retrato en la mirada*. Revista Signos. Valparaíso, 31:43-44.

Luque Moya, Gloria 2020. *El desgarrador canto a la muerte. Análisis filosófico de la obra de Federico García Lorca*. Claridades. Revista de filosofía. Universidad de Málaga, 12/1:307-325.

Peral Vega, Emilio. 2015. *Pierrot/Lorca: White Carnival of Black Desire*. Suffolk, UK: Tamesis. Revista investigación teatral 6: 121-121

Peral Vega, Emilio. 2021. *La verdad ignorada: homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*. Madrid: Cátedra. Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica 32:717-719.

Plaza Chillón J. Luis 2002. *Visión escenográfica del teatro barroco desde la vanguardia contemporánea: García Lorca versus Calderón*. De investigación artística y gestión 33: 99-10.

Plaza Chillón, J. Luis 2006. *Degollaciones, decapitaciones, amputaciones... la poética de la violencia en los dibujos de Federico García Lorca*. La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria. Vol. 1: 831-842.

Plaza Chillón, J. Luis 2008: *Imágenes que explican poesía: para una interpretación de los dibujos de Federico García Lorca*. Comunicación presentada en las Terceras jornadas Archivo y Memoria. Madrid 21-22 febrero.

Plaza Chillón, J. Luis 2010 *El tiempo detenido: autorretratos de Federico García Lorca en Nueva York*. Revista: Papeles de cultura contemporánea 12:15-21

Plaza Chillón, J. Luis. 2011. *La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca: aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista*. Revista De arte 10: 231- 252.

Plaza Chillón, J. Luis 2012. *Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca*. Revista De Arte 43:95-114.

Plaza Chillón, J. Luis. 2014. *Luis Una proyección gráfica de la palabra: Los dibujos abstractos y vibracioncitas de Federico García Lorca*. 13: 216-239

Plaza Chillón, J. Luis. 2016. *La dimensión gráfica de Poeta en Nueva York. Los dibujos neoyorquinos de Federico García Lorca*. Revista de Ingeniería Y Humanidades 27: 22-35

Salazar Rincón, J. 1998. *Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca*. Revista de la Universidad a distancia. La Seu D'Urgell XIV: 277-292.

Soria Olmedo, Andrés 1955. *Federico García Lorca y el arte*. Revista Hispánica Moderna. Vol. 44. 1: 36-48

Soria Olmedo, Andrés. 2015. *Vida cotidiana y memoria histórica: el caso Lorca*. Campus Universitario de la Cartuja. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Arizona journal de Hispanic Cultural Studies. 19: 231-246

Tesis doctorales

Ferrando Mateu, R. Anna. 2020. *El surrealismo en el teatro de vanguardia de Federico García Lorca: El público y Comedia sin título*. (Tesis doctoral). Programa de Doctorado en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción Escuela de Doctorado de la Universitat Jaume I.

Plaza Chillón, J. Luis. 2011. *El teatro y las artes plásticas: escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

Valente Uribe, Paulina. 2000. *Federico García Lorca. Los putrefactos*. (Tesis doctoral) Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Chile.

Recursos digitales

Arriba Gente. Entrevista. *Obra: El Público de Federico García Lorca/ Marta Pazos, directora teatral y escenógrafa.* https://youtu.be/wxr4ckDv_5k. (Consultado el 25 de abril).

Calero Rodríguez. J. Ramón. 2024. *La granada de federico García Lorca.* <https://youtu.be/ogGieO7-AQ4?t=2328> . (Consultado 11 de abril 2024).

Cao, Antonia. 1984. *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro.* London: Támesis Book. <https://www.eurobuch.de/>. Consultado el 30 de mayo 24)

García Montero, Luis, Emiliozzi, Irma Montequin, Ernesto. *Conferencias Federico García Lorca. De Granada a Buenos Aires.* Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Buenos Aires. <https://youtu.be/EVH7ENGzNG0>. (Consultado el 12 de mayo 20024).

Gibson, Ian: *Luis Buñuel, entre García Lorca y Dalí.* Literatura Andaluza en Red. <https://youtu.be/EVH7ENGzNG0>. (Consultado 20 de mayo 2024).

Escribano, Elena, Ventura, Carmen. Curso de formación para docentes. *García Lorca, Federico.* Sesión 4. <https://youtu.be/InSyWR0i7eQ> .(Consultado 3 de abril 2024).

Fuentes Garrido, Antonia. 2019. *Lorca a través de sus dibujos.* <https://literariamentegrafologico.blogspot.com/2011/05/lorca-traves-de-sus-dibujos.html>. (Consultado 8 de abril 2024).

García Lorca, Federico 1998. *La suite de los espejos.* <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/suites.pdf>. (Consultado 29 de marzo 2024).

García Lorca, Federico. *Algunos poemas.* https://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/sites/default/files/publicaciones_cal/antologia_garcia_lorca_digital.pdf. (Consultado 22 enero 2024).

García Lorca, Federico. *Elegía.* <https://trianarts.com>. Consultado el 24 de febrero 2024.

Plaza Chillón J. Luis, Del Arco: *Poeta en Nueva York: una visión apocalíptica lorquiana. pedagogía cultural de una ciudad en 1929.* La Madraza UGR. Sala virtual 1 <https://youtu.be/q0bBpPdjZ4E>. (Consultado 20 de mayo 2024).

Plaza Chillón. J.Luis. *Los dibujos de Federico García Lorca: imágenes de amor y de muerte»:* <https://youtu.be/K7rlHtSCcMI?t=2235> (Consultado 15 de abril al 20 de abril 2024).

Plaza Chillón J. Luis. *90 años de la Barraca. Hacia un Teatro Clásico en escena.* Festival Iberoamericano Siglo de Oro <https://youtu.be/DjATM5f4-PI>. (Consultado 20 de abril 2024)

Plaza Chillón J. Luis, Soto, R y Márquez H. *El apocalipsis según García Lorca: los dibujos de NY.* <https://youtu.be/oDLppZP-DII>. (Consultado 15 de abril 2024).

Plaza Chillón, J Luis .2008: *Imágenes que explican poesía: para una interpretación de los dibujos de Federico García Lorca* Comunicación presentada en las Terceras Jornadas Archivo y Memoria. Madrid, 21-22 febrero. <http://www.archivoy memoria.com> (Consultado el 17 de junio)

Venegas Moreno A. Eugenia. *La mujer en la obra de Federico García Lorca*.
<https://youtu.be/IzdWoCs-UCs?t=20>. (Consultado 22 de marzo 2024).

10. ANEXO: IMÁGENES



Figura 1. Federico García Lorca. Portada del número 3 de la Revista Litoral, Málaga de 1927. <https://edicioneslitoral.com/?v=04c19fa1e772>



Figura 2. William Blake. *Europe Prophecy* de 1794.

https://www.reprodart.com/kunst/william_blake/europe_prophecy_entharon_sle_hi.jp_g

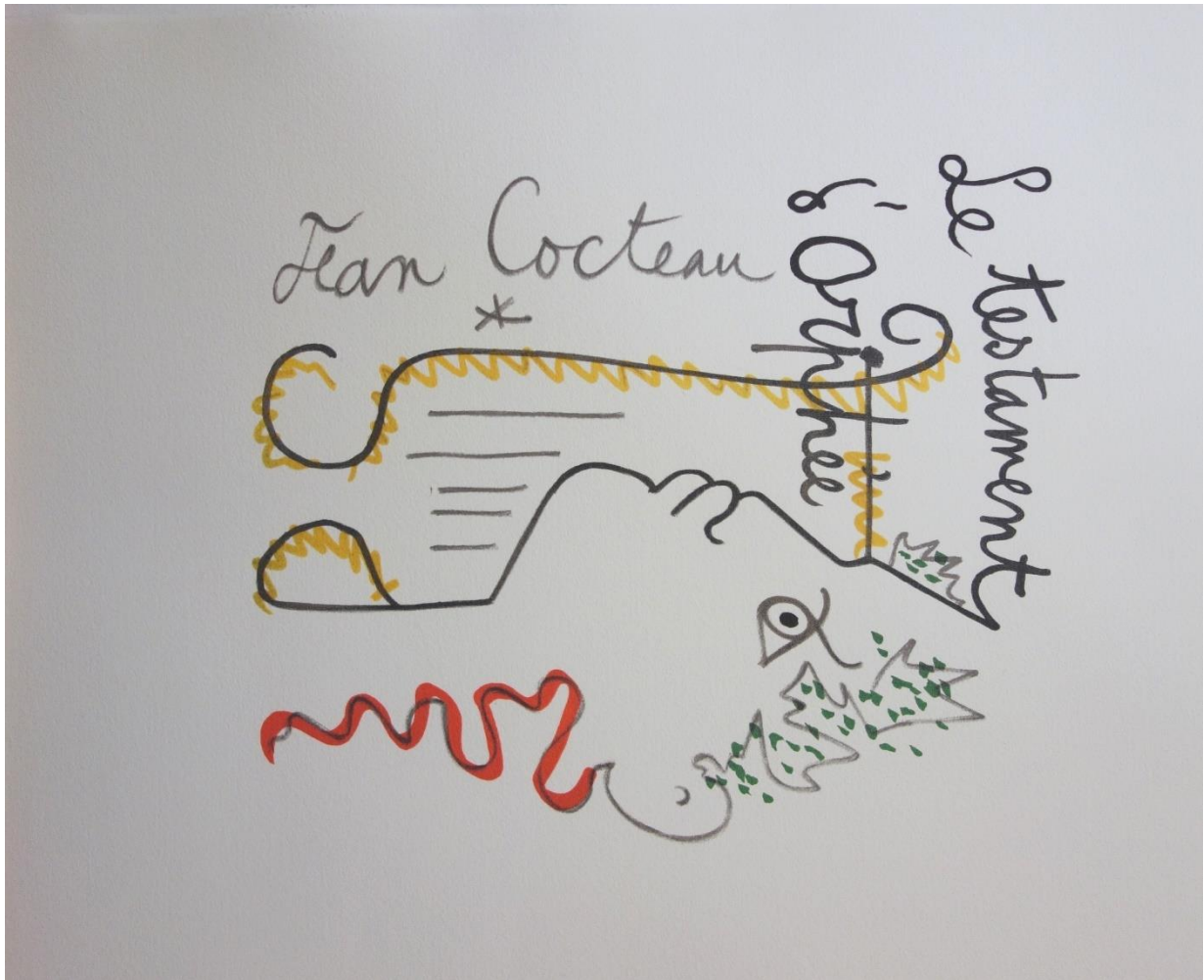


Figura 3. Jean Cocteau. *Le testament d'Orphée* de 1960.

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fpixels.com%2Ffeatured%2F>



Figura 4. Federico García Lorca. *Suicidio en Alejandría* de 1923. Del libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández. (Pág. 160).

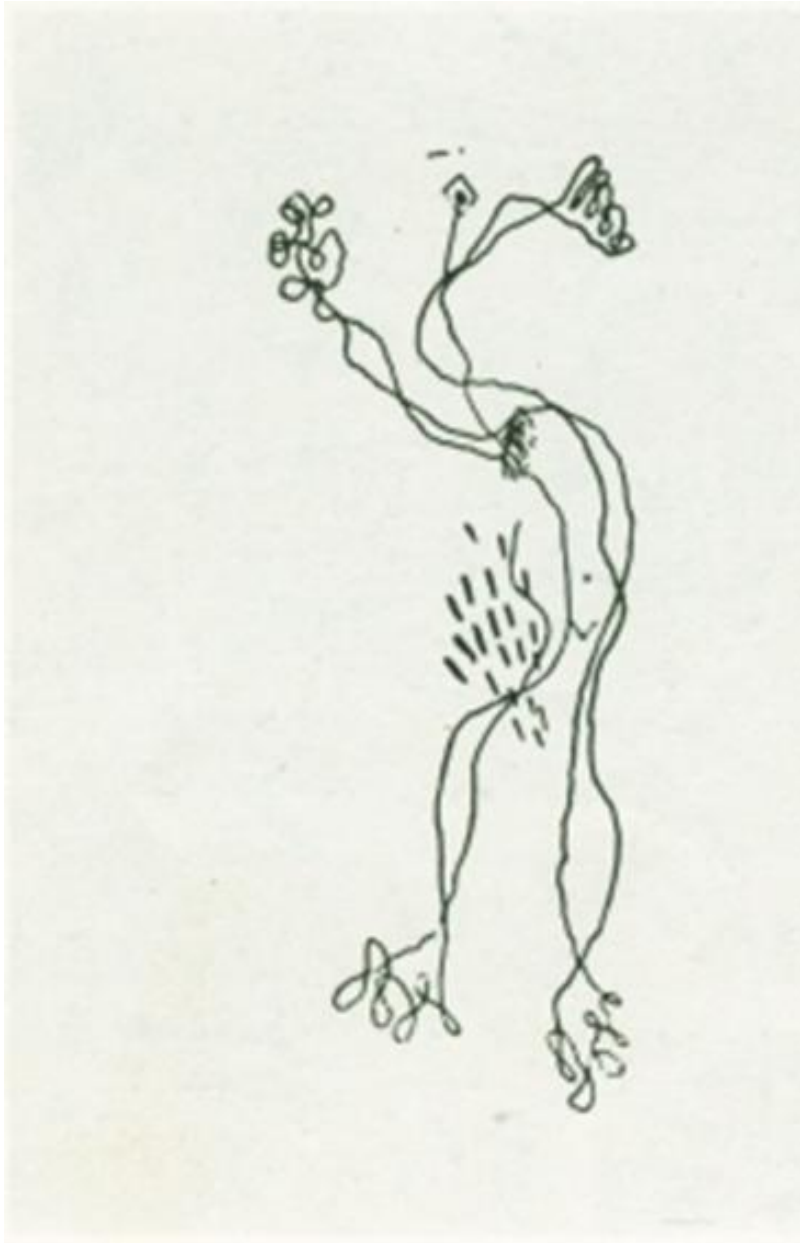


Figura 5. Federico García Lorca. *Nadadora sumergida* de 1923. Del libro de los dibujos de F G L. (Pág. 160).

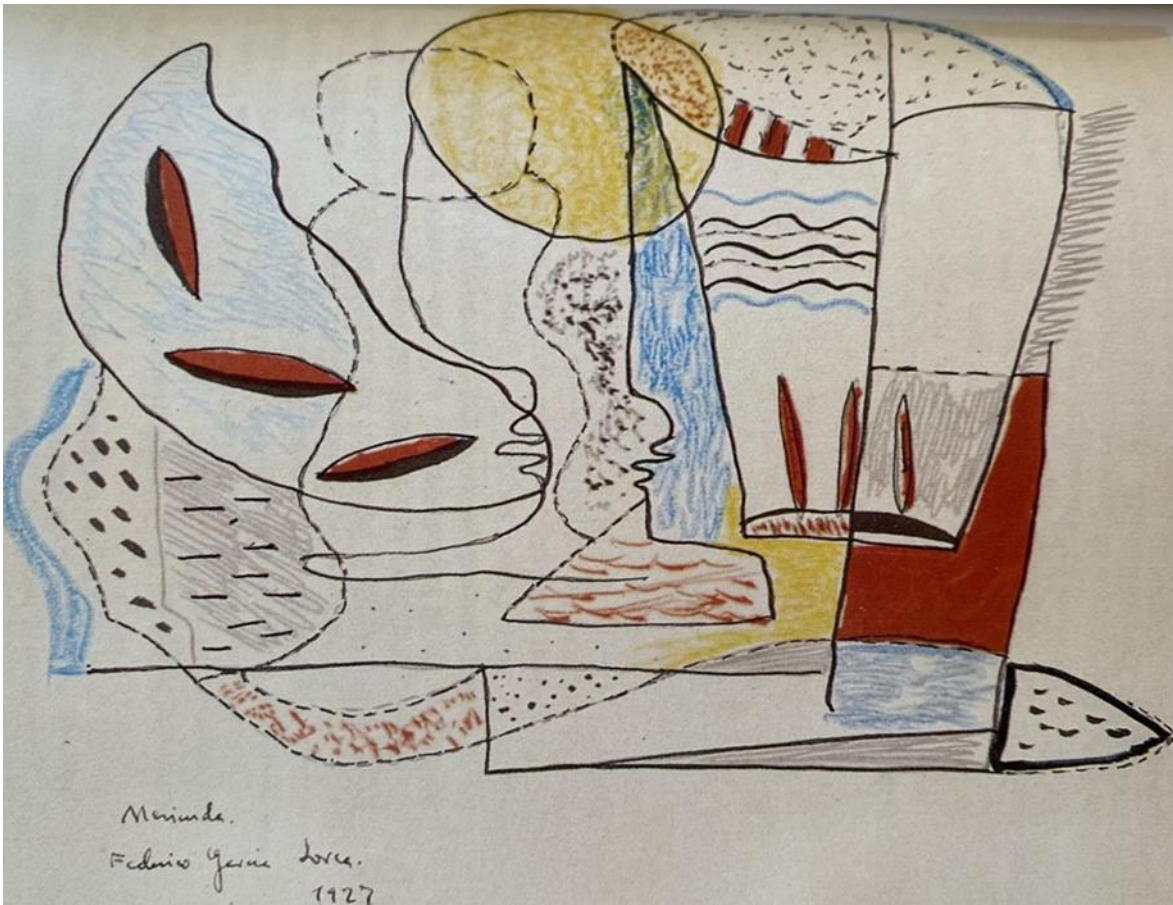


Figura 6. Federico García Lorca. *Vaso de cristal* de 1927. Libro de los dibujos de F G L de Mario Hernández de 1990. (Pág. 192).

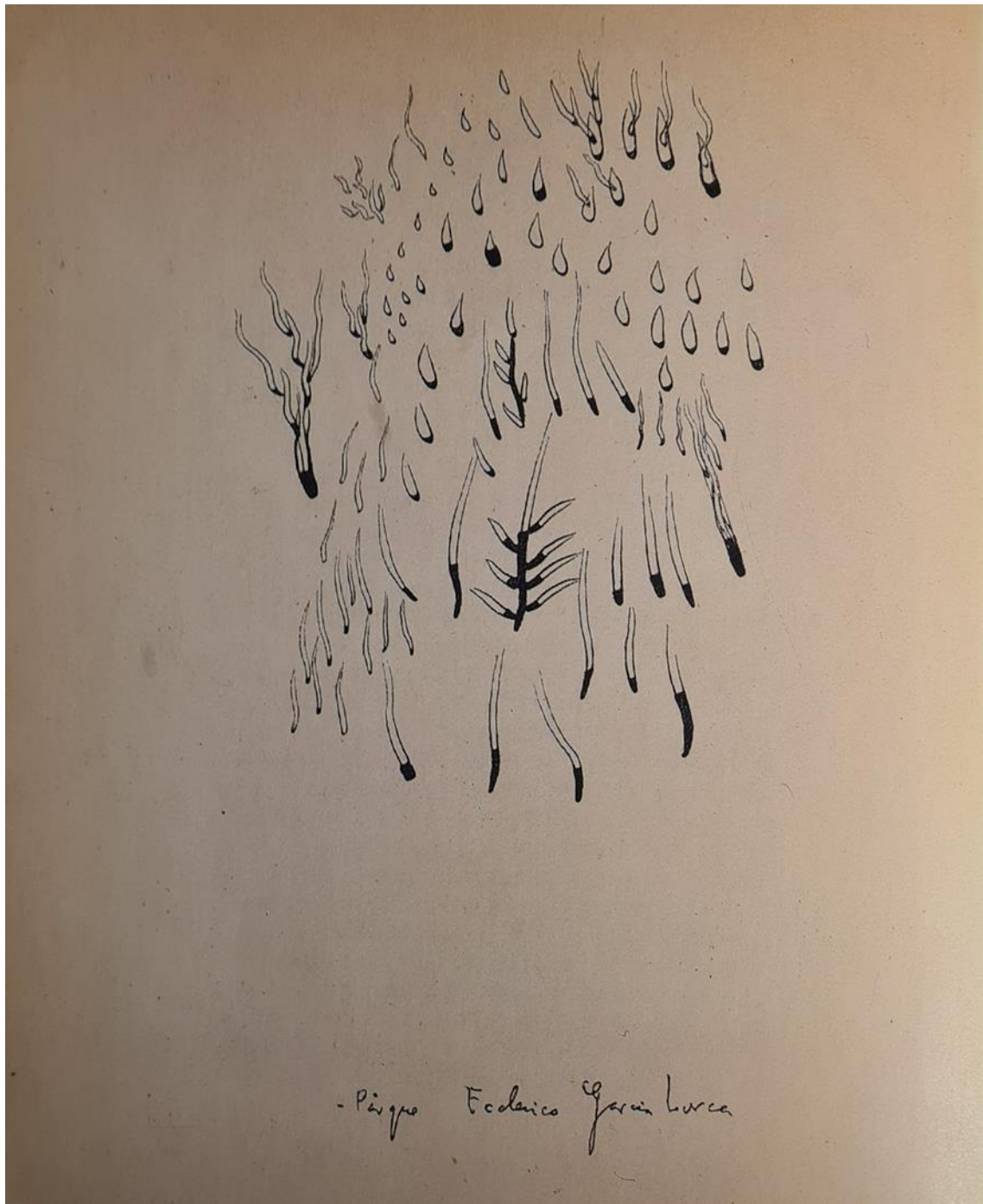


Figura 7. Federico García Lorca. *Parque*, 1935-1936. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 44)



Figura 8. Federico García Lorca. *Paso de la Virgen de los siete dolores* de 1924. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 101).

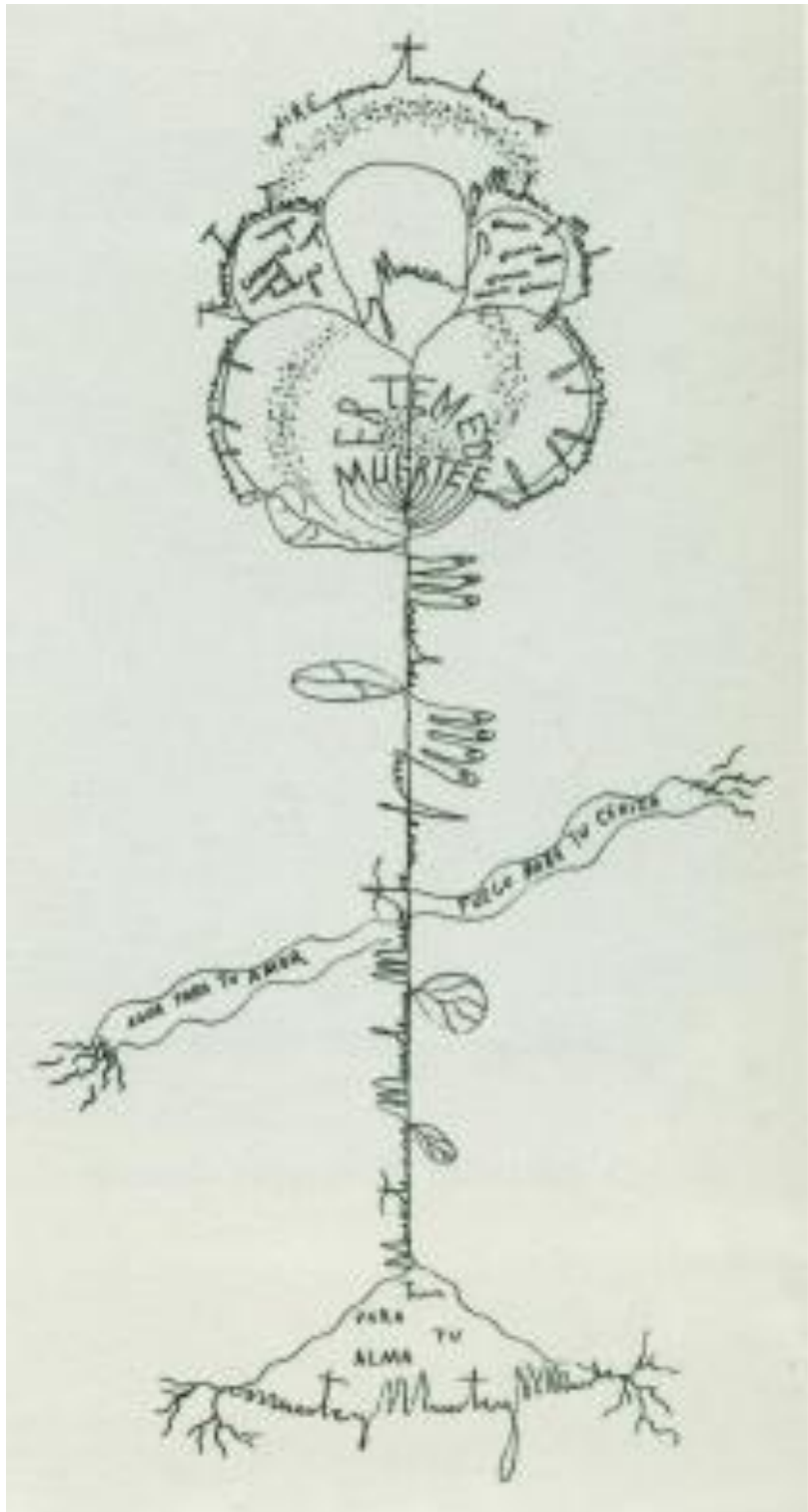


Figura 9. Federico García Lorca. *Rosa de la muerte* de 1927. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1986 (Pág. 97).

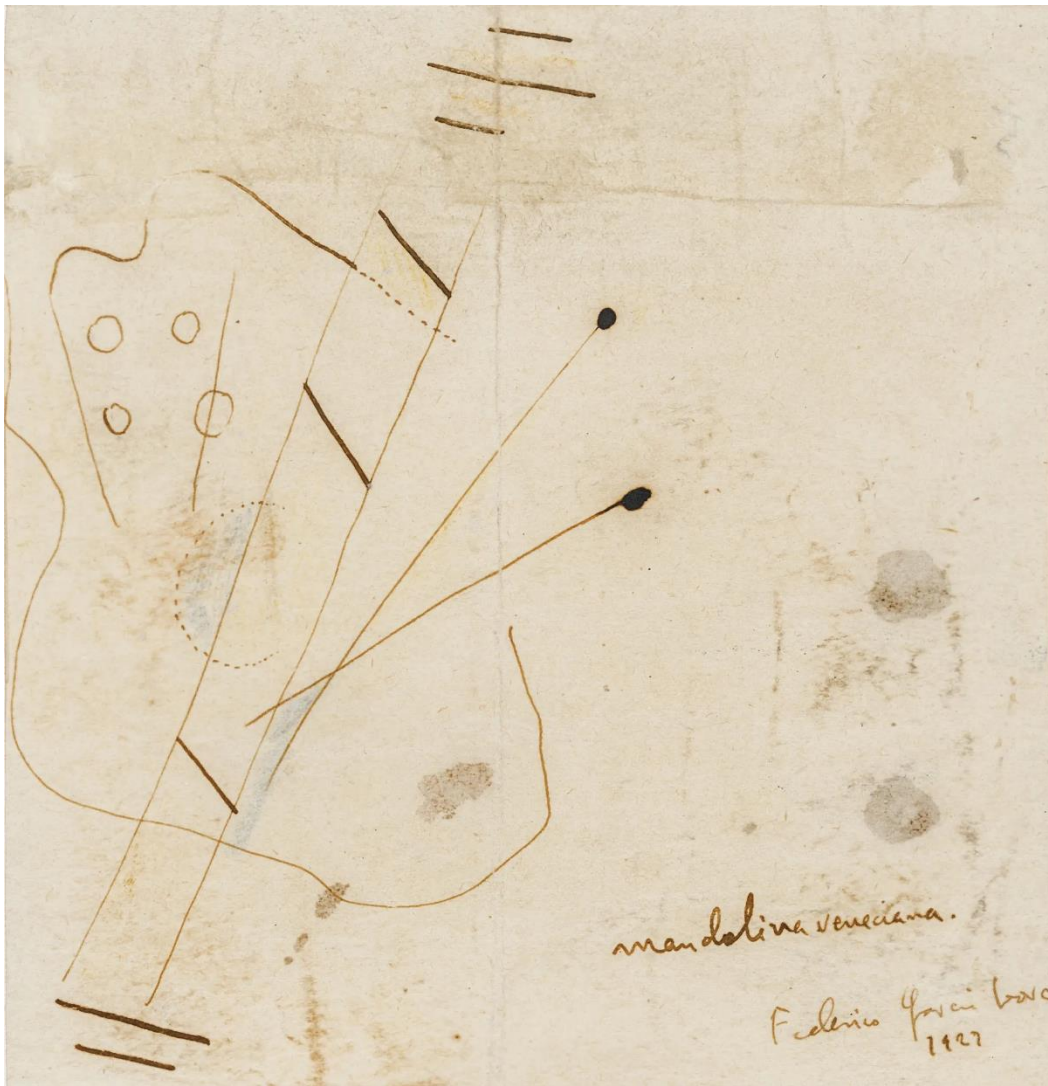


Figura 10. Federico García Lorca. *Mandolina veneciana*.
<https://gregorioprieto.org/wp-content/uploads/oa58.webp>

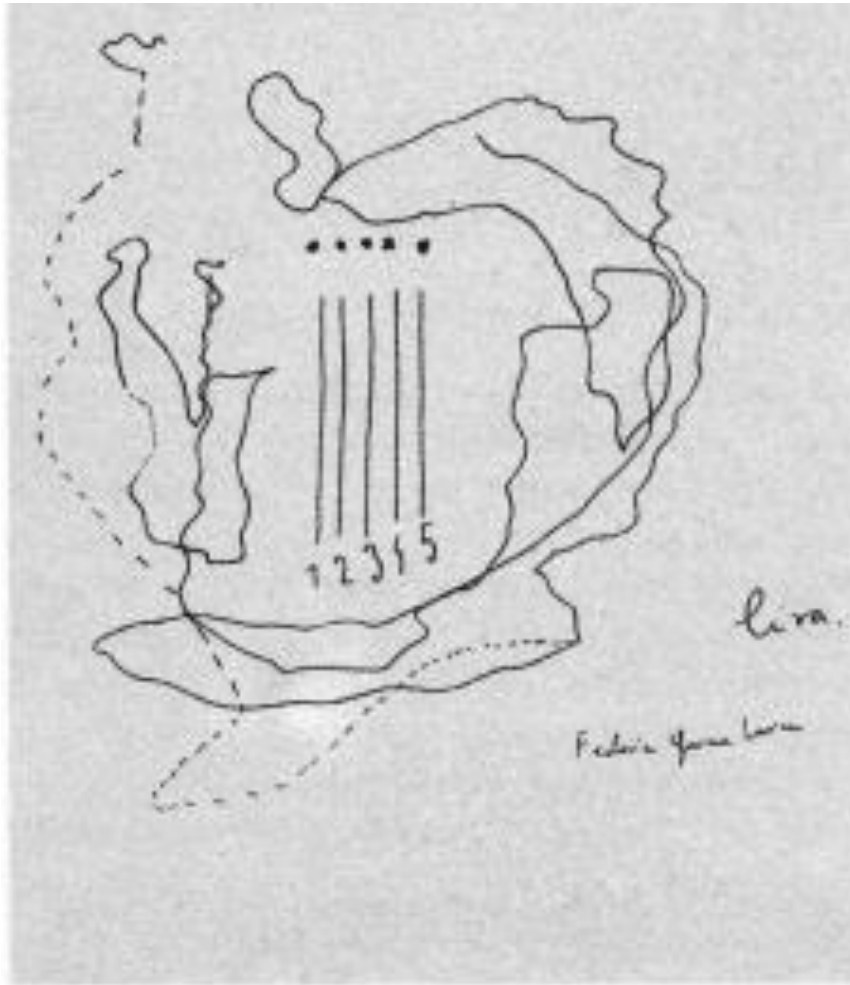
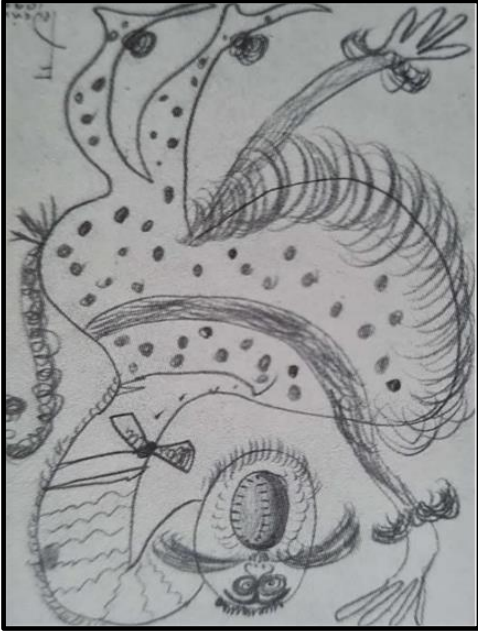


Figura 11. Lira. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1986 (Pág. 155).



Figuras 13,14,15 y 16. Federico García Lorca. *Ser monstruoso con lunares, Monsieur Tropolong, Hombre con camisón y embudo en la cabeza y El yo no tengo la culpa*. Del libro de Los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 75-81).



Figura 17. Edificio de La Residencia de Estudiantes, Madrid en el año 1927.
<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.dsalamanca.es>

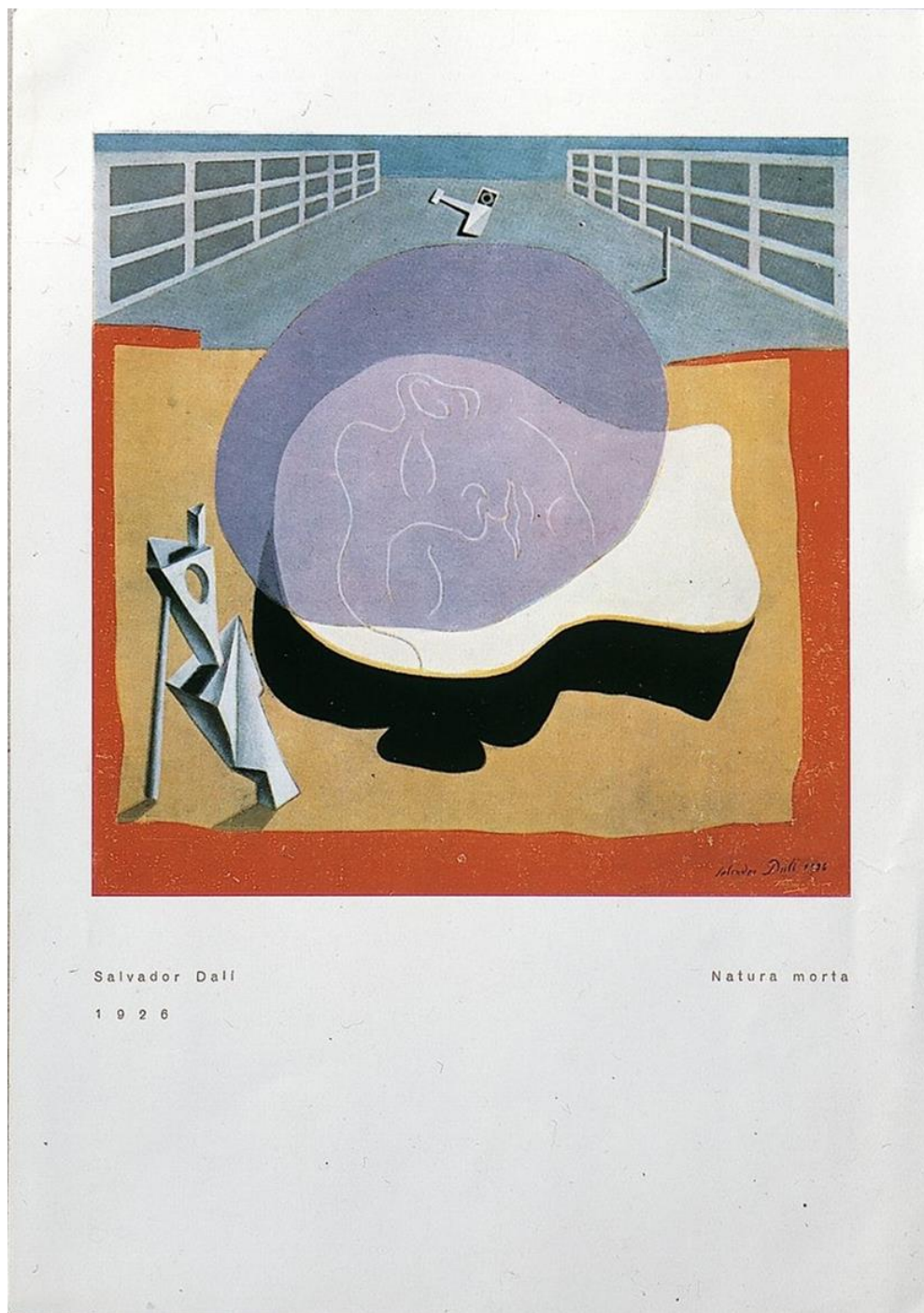


Figura 18. Salvador Dalí *Naturaleza muerta al claro de luna, (invitación al sueño)* 1926, de la Fundación Gala-Salvador Dalí. (Cuadro inspirado en la fotografía de Anna María Dalí, *Haciendo el muerto*). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ian Gibson. (Pág. 6).



Figura 19. Salvador Dalí. *Mesa delante del mar* de 1926. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres. <https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.salvador-dali.org>



Figura 20. Fotografía de Anna María Dalí, *Lorca Haciendo el muerto* en Cadaqués de 1925 Entregada a la Revista neoyorquina *Alhambra* en 1929, para su publicación. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ian Gibson. (Pág. 6)



Figura 21. Salvador Dalí. *Natura morta (Naturaleza muerta)* de 1926.
<https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AS11136.jpg>



Figura 22. Alonso Berruguete, *Martirio de San Sebastián* de 1527-1532. Museo Nacional de Escultura, Valladolid (procedencia del monasterio San Benito el Real, Valladolid) .
[https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%](https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2F)

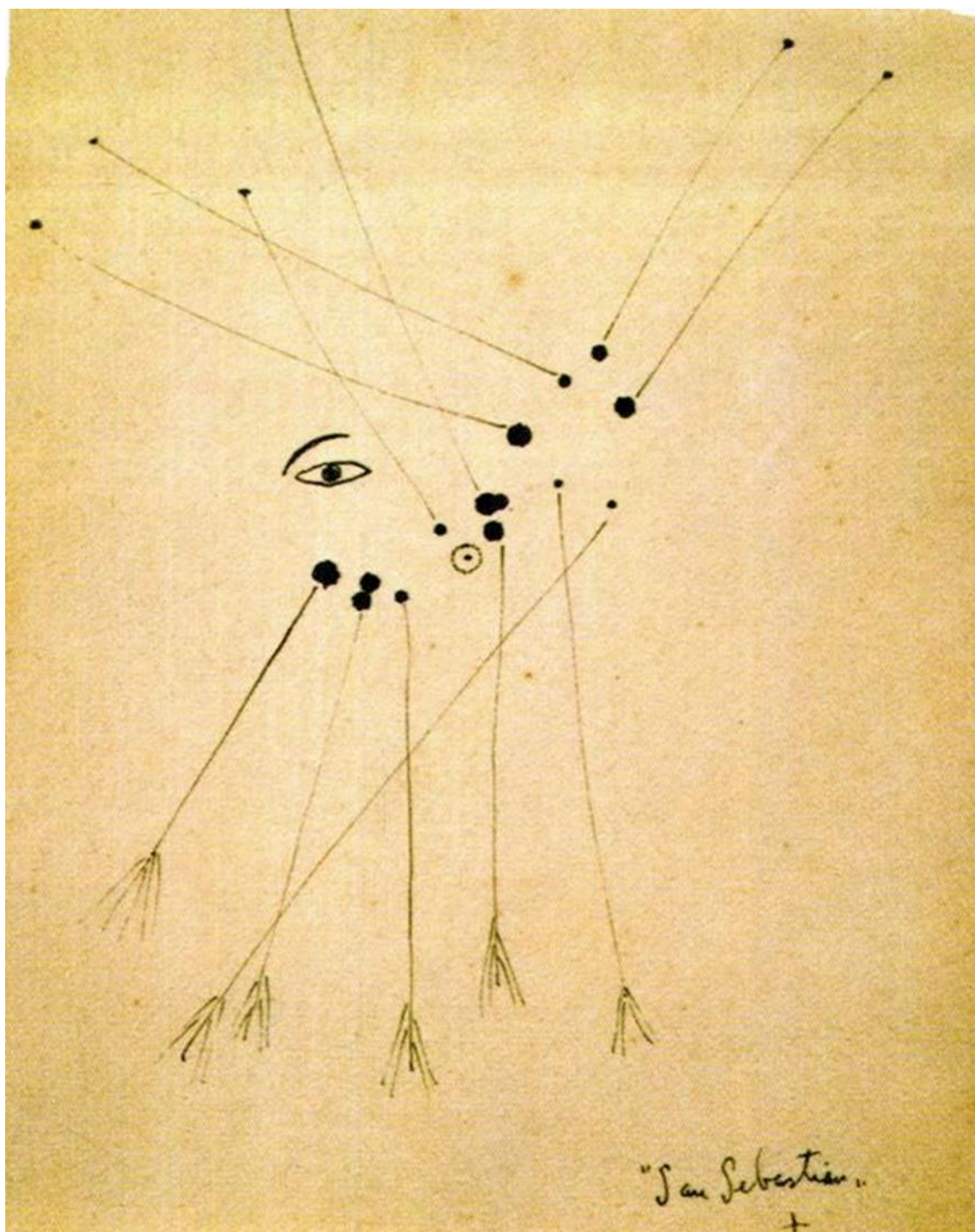


Figura. 23. Federico García Lorca. *San Sebastián* de 1927. Colección particular, Madrid. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 195).

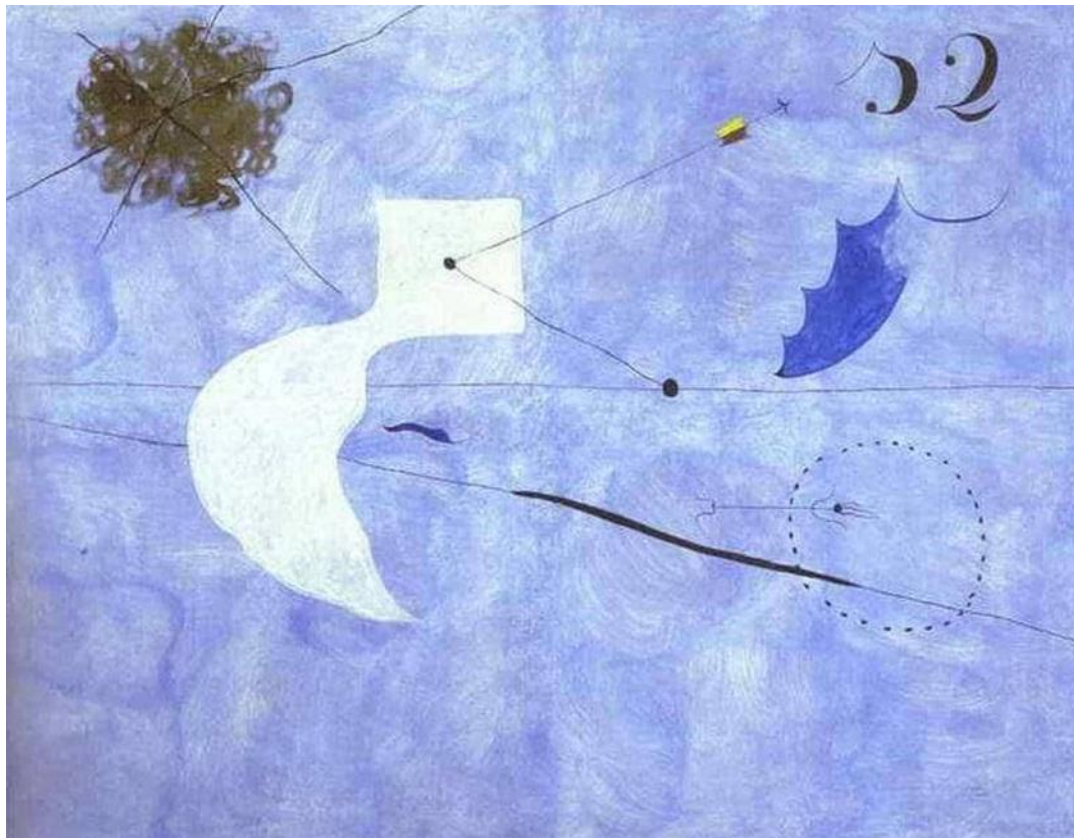


Figura 24. Joan Miró. *Siesta* de 1925 <https://www.joan-miro.net/assets/img/paintings/siesta.jpg>

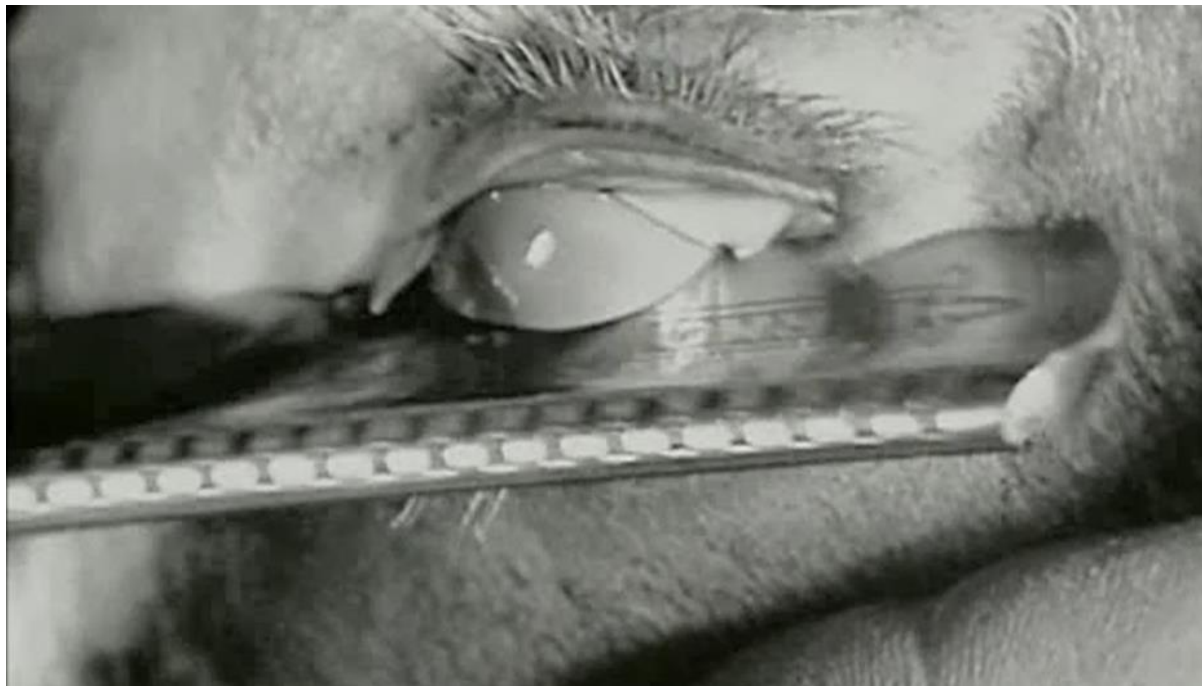


Figura 25. Fotografía de la escena del ojo rajado en *Un perro andaluz* de 1929 de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

<https://i.pinimg.com/564x/75/32/10/75321027a8267b832d80e8bc2c182b4e.jpg>

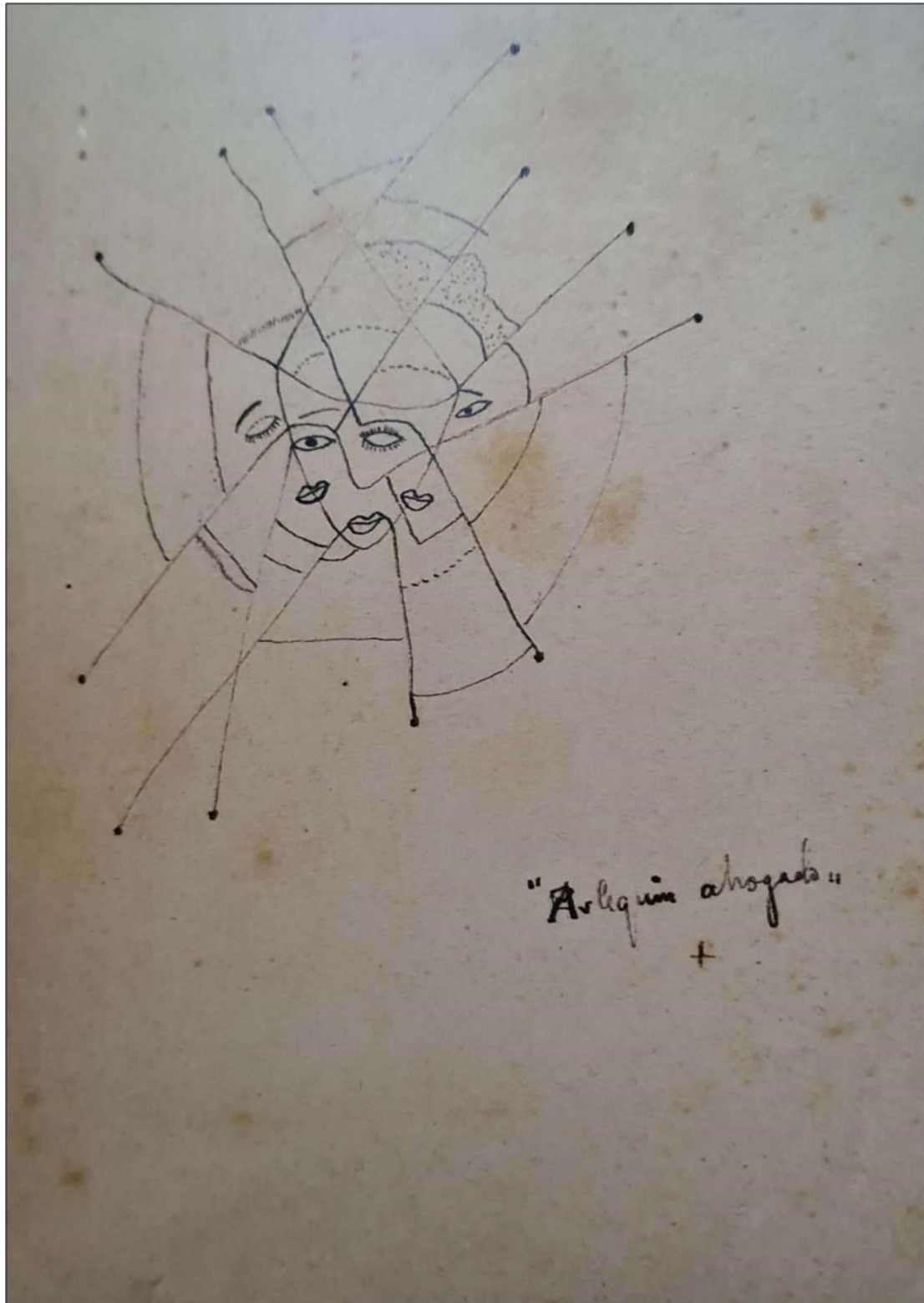


Figura 26. Federico García Lorca. *Arlequín Ahogado* de 1927. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 199).

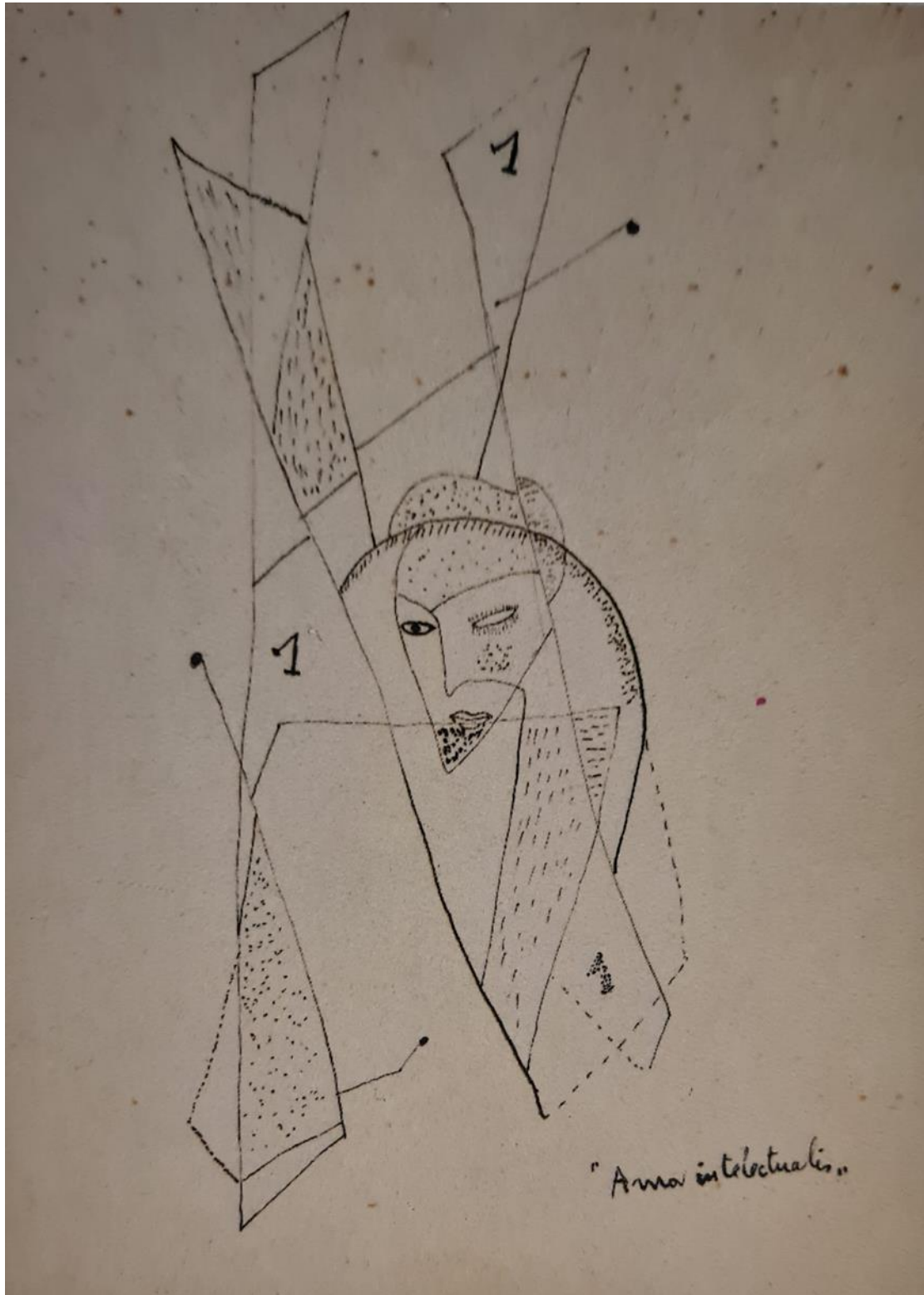


Figura 27. Federico García Lorca. *Amor intellectualis* de 1927. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 196).

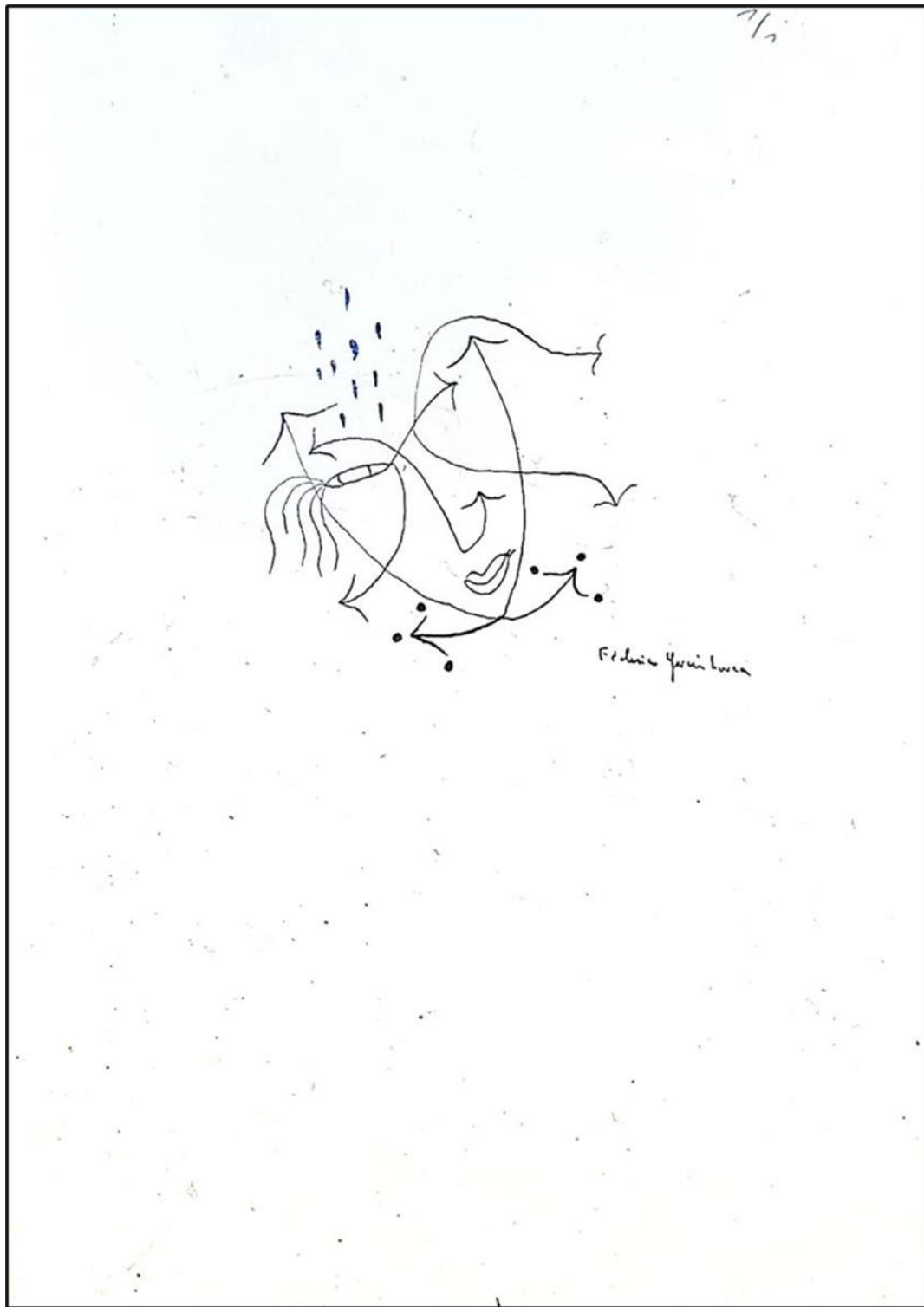


Figura 28. Federico García Lorca. *Rostro con Flecha* de 1935-36. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 210).

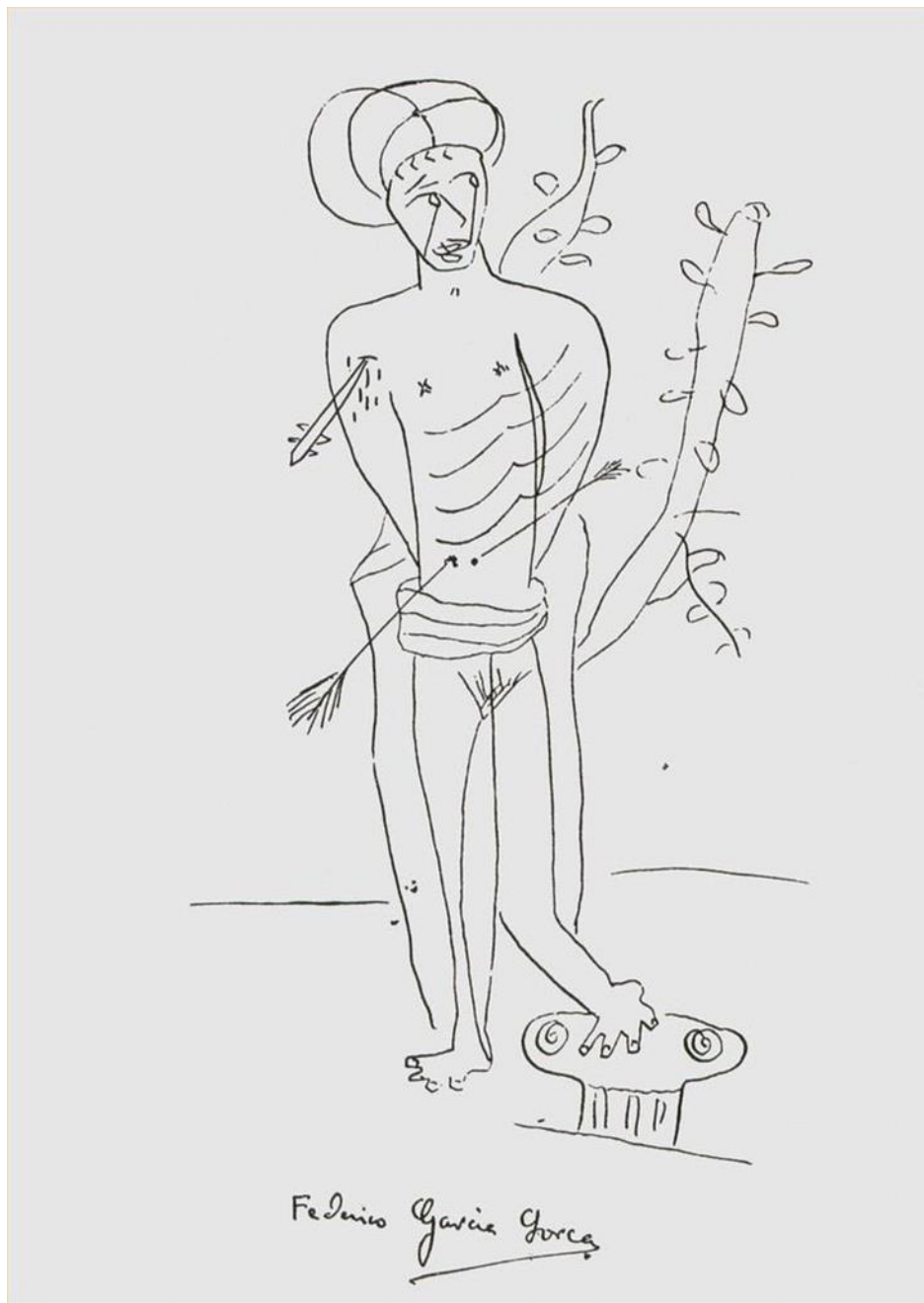


Figura 29. Federico García Lorca. *San Sebastián* de 1927-1928.
Colección Antonio Arboleya, Madrid.
<https://www.google.com/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Flinkillo.blogspot.com>



Figura 30. Antonello de Messina, *San Sebastián* de los año 1430–1479.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Antonello_da_Messi](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Antonello_da_Messina)
[na](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/ce/Antonello_da_Messina)



Figura 31. Andrea Mantegna, *San Sebastián* de 1480.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c1/Andrea_Mantegna_088.jpg/320px-Andrea_Mantegna_088.jpg



Figura 32. Salvador Dalí, *San Sebastián* de 1927. Fundación Federico García Lorca. Granada.

<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.museoreinasofia.es>



Figura 33. Fotografía de Federico García Lorca en la Platja de Empúries visto por Salvador Dalí. Sacada de: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ian Gibson (Pág. 8).

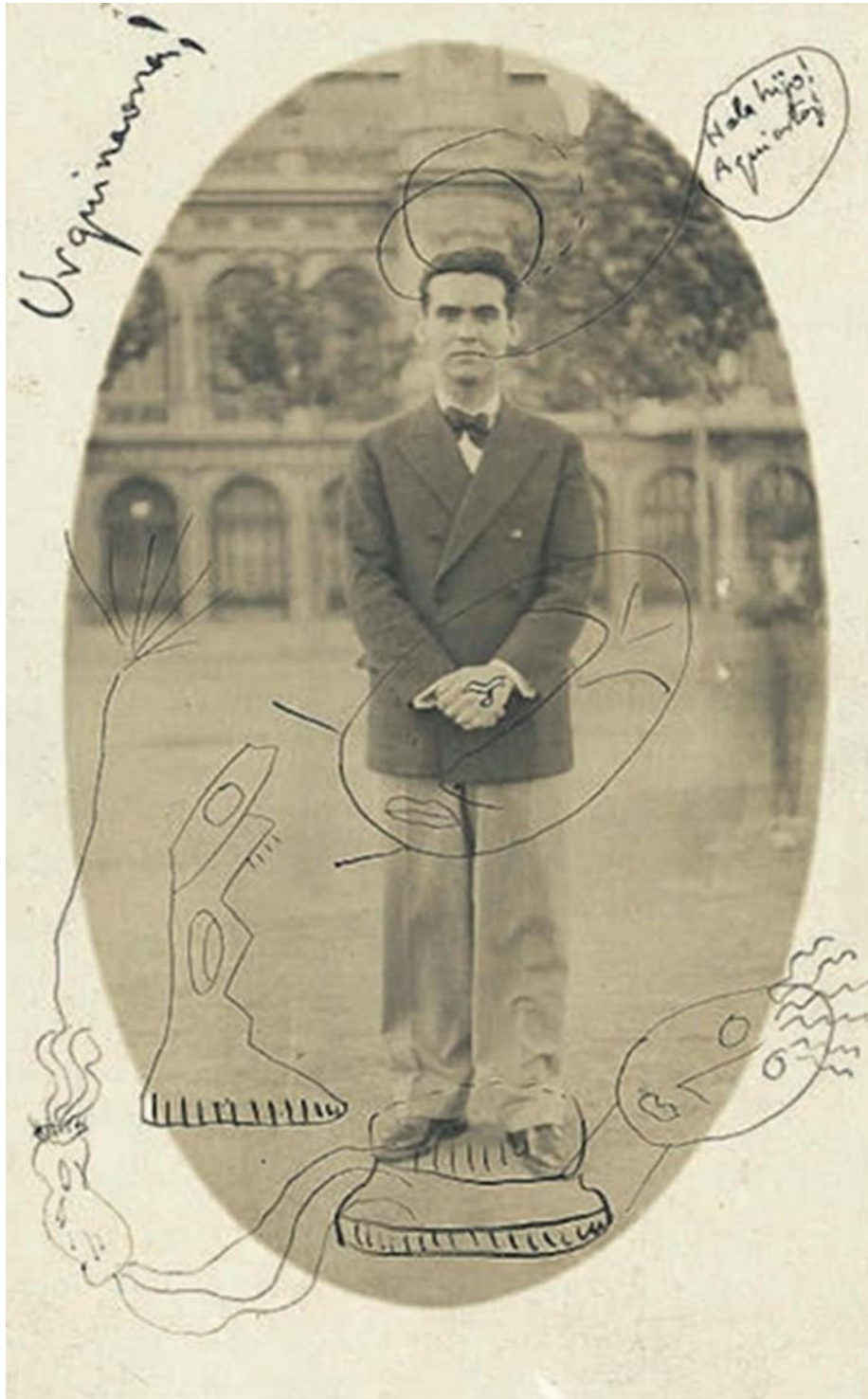


Figura 34. Foto de 1927, hecha por un fotógrafo callejero en Barcelona. Fotografía sacada de: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ian Gibson (Pág. 7).

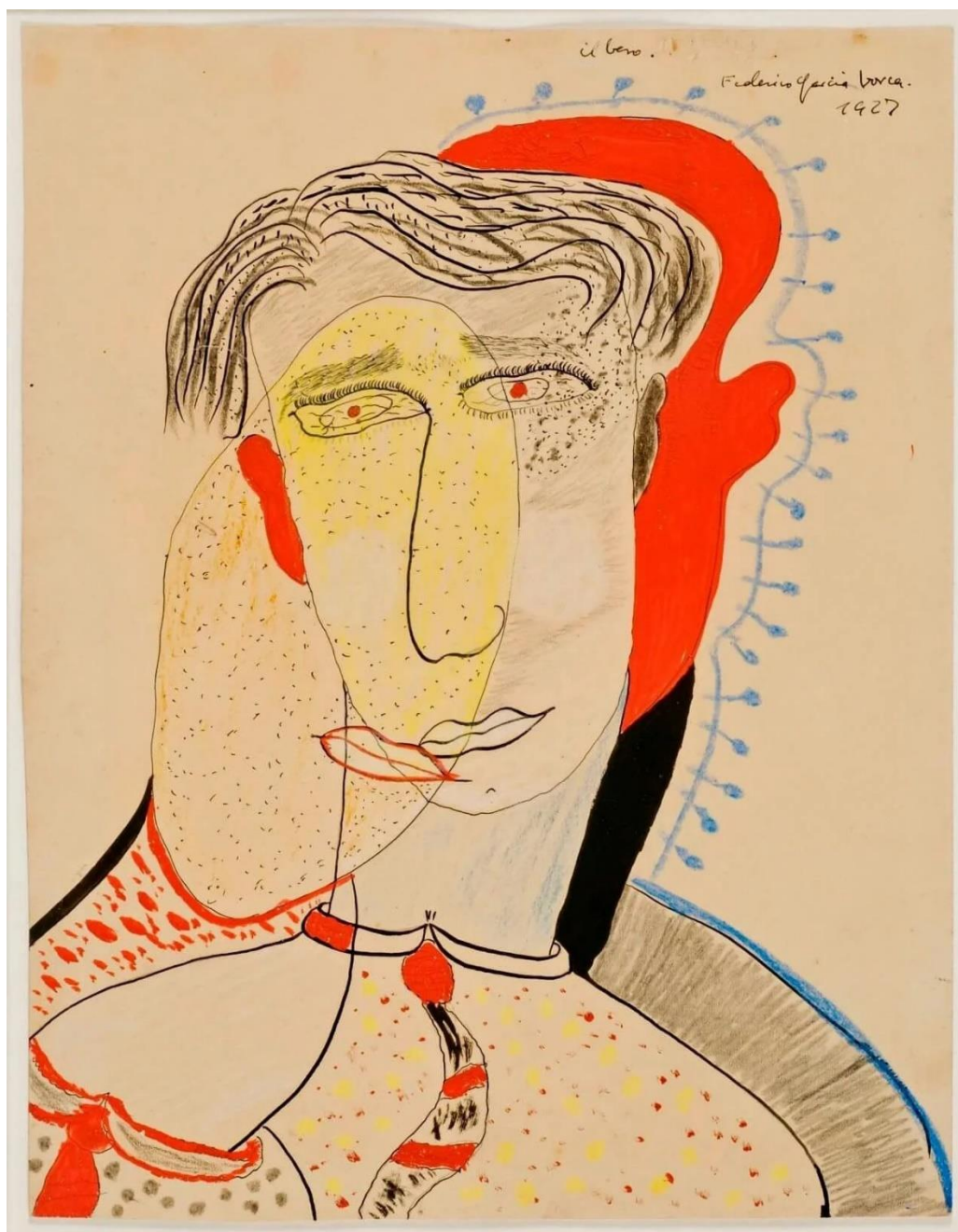


Figura 35. Federico García Lorca. *El beso* de 1927. Colección Francisco Gómez Suarez, Granada. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 131).



Figura 36. Salvador Dalí. *Autorretrato* de 1927. Publicado en la *Revista L'Amic de les Arts*, Sitges el 31 de enero de 1927. Fotografía sacada de: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Ian Gibson (Pág. 7).



Figura 37. Pablo Picasso. *La danza* de 1925. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/28/picasso-three-dancers>.

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
15, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.

Nous sommes
à la veille
d'une
RÉVOLUTION



Vous pouvez y
prendre part.

Le BUREAU
CENTRAL
DE RECHERCHES
SURREALISTES 15, Rue de Grenelle,
PARIS-7^e
est ouvert tous les jours de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2

Figura 38. N.º 1 de la Revista: *La Révolution surréaliste*. 1924. Paris. Francia.

<https://c7.alamy.com/compes/gg2c4k/primer-numero-de-la-revista-la-revolution-surrealiste-la-revolucion-surrealista-en-la-parte-posterior-de-la-pagina-diciembre-1st-1924-francia-paris1924-francia-paris>



Figura 39. *Retrato de Salvador Dalí*. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, Girona 1927. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández. 1990 (Pág. 10).



Figura 40. Federico García Lorca. *Naturaleza muerta* de 1927. Libro de los dibujos de FGL, de Mario Hernández de 1986 (Pág. 149).



Figura 41. Federico García Lorca. *Paje de la pecera* de la Colección de Manuel López Barnú, Fuengirola. Málaga 1926. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 72).



Figura 42. Federico García Lorca y Rafael Barradas. *Payasito que llora* de 1925.

<https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Felpais.com>.



Figura 43. Federico García Lorca. *Cabeza desdoblada de Payaso* de 1927. Libro de dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 76).



Figura 44. Federico García Lorca. *Payaso japonés* de 1927. Libro de los Dibujos de Federico García Lorca de Mario Hernández de 1990 (Pág. 77).

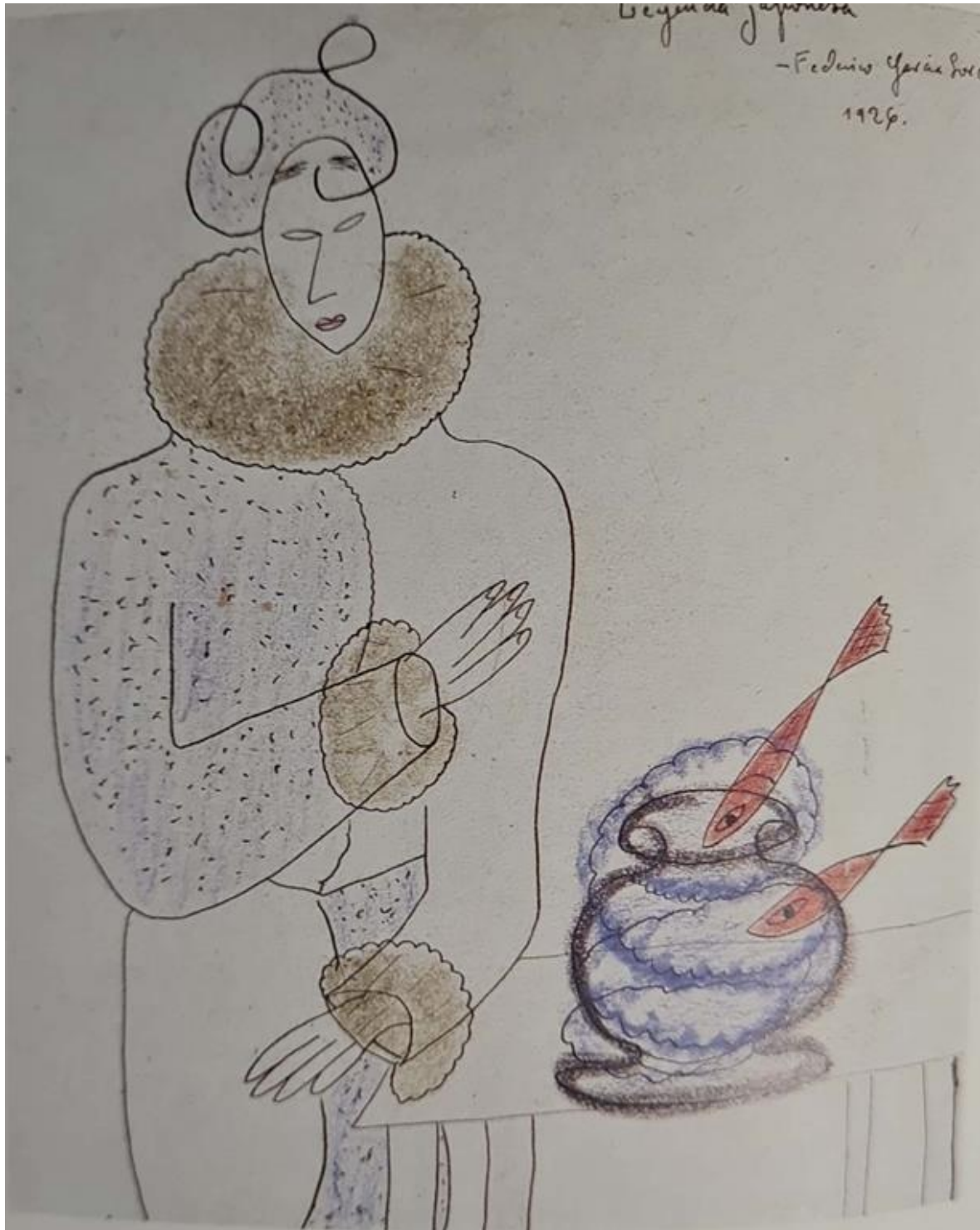


Figura 45. Federico García Lorca. *Leyenda Japonesa* de 1927. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 188).

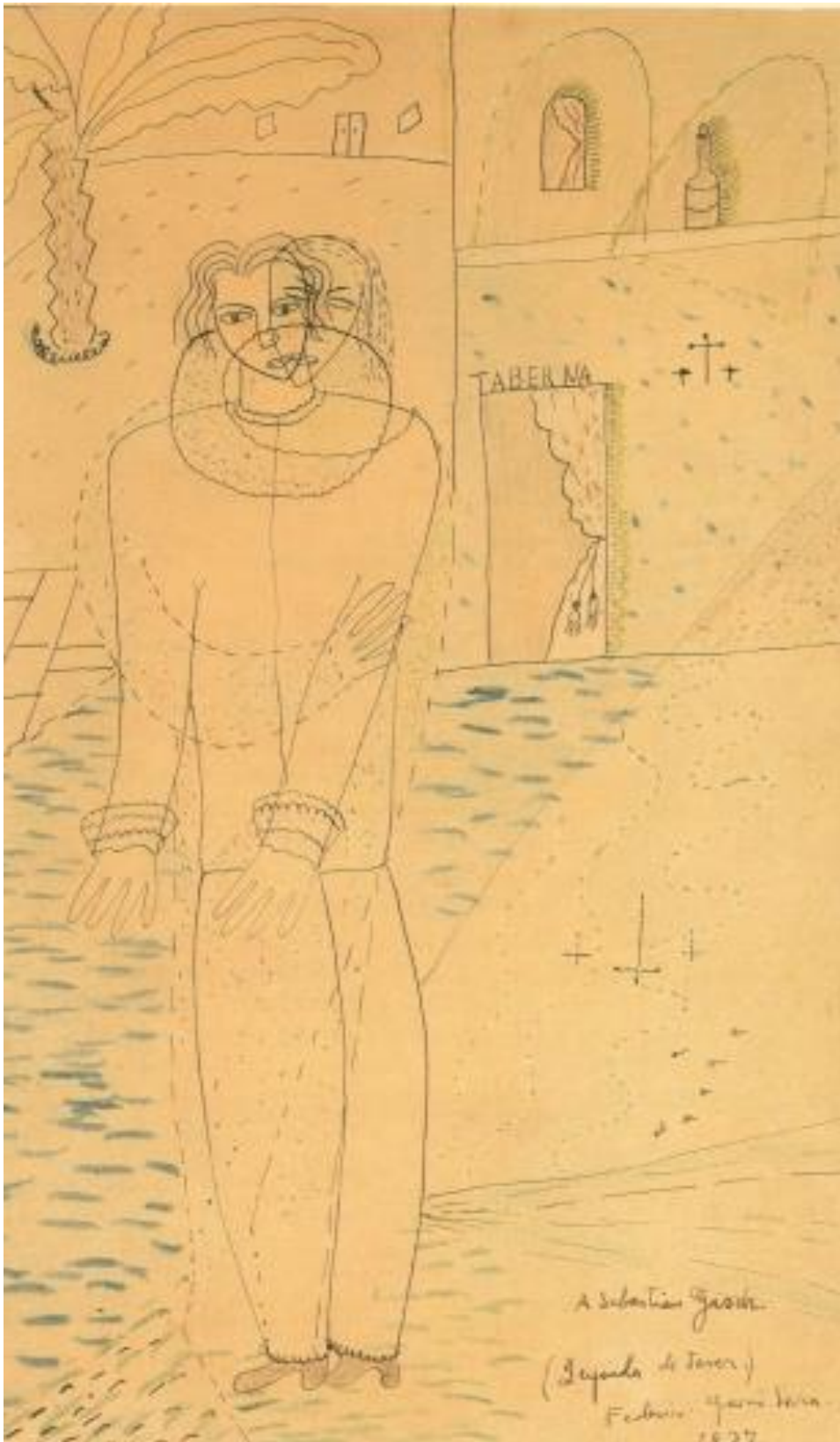


Figura 46. Federico García Lorca. *La leyenda de Jerez* de 1927. Libro de los dibujos de Federico García Lorca de Mario Hernández de 1990 (Pág. 78).



Figura 47. Fotografía de Anna María Dalí. *Salvador Dalí y Federico García Lorca en la playa de Cadaqués*. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 23).

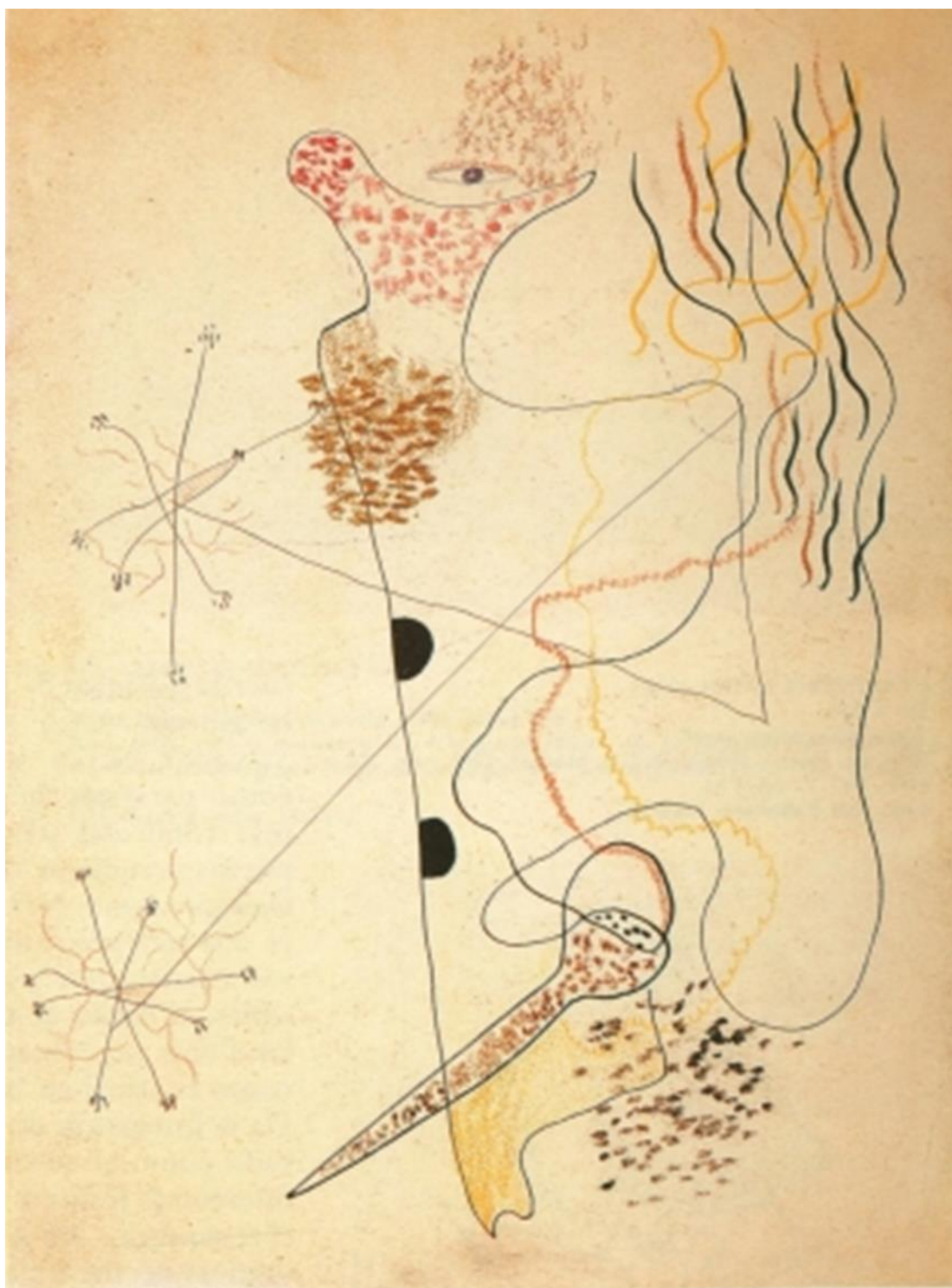


Figura 48. Federico García Lorca. *Pierrot priático* de los años 1932-1936. Libro de los dibujos de Federico García Lorca de Mario Hernández de 1990 (Pág. 207).

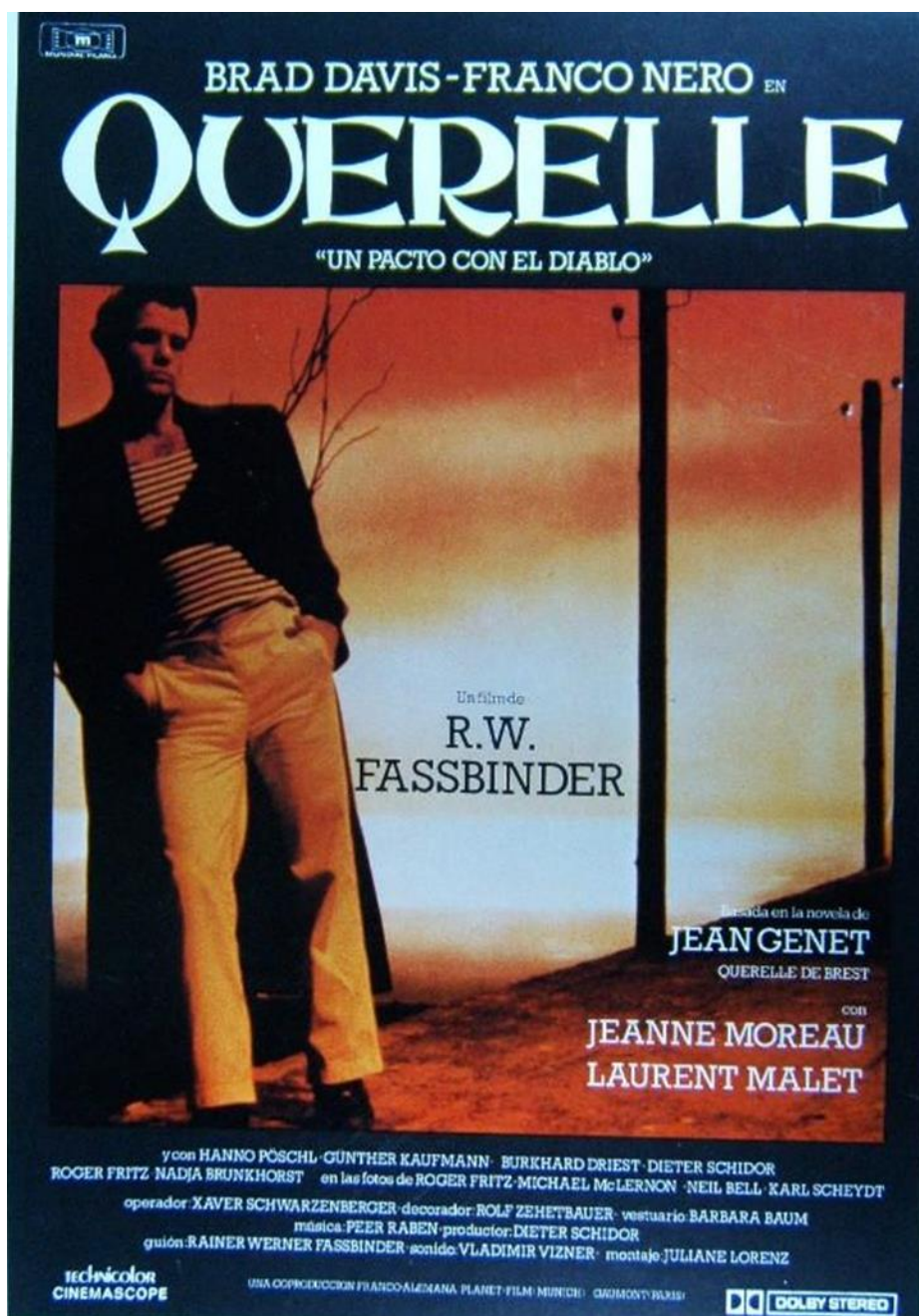


Figura 49. Película *Querelle* (*Un pacto con el diablo*) de 1982, por el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder. <https://cloud10.todocoleccion.online/cine-guias-peliculas/tc/2020/03/03/10/195806067.jpg>



Figura 50. Gregorio Prieto *Danza del espectro marino* de 1930.
<https://gregorioprieto.org/wp-content/uploads/p360.webp>



Figura 51. Juan Antonio Morales. *Marinero Ciego* de 1930. <https://4.bp.blogspot.com/--qeSzrg>

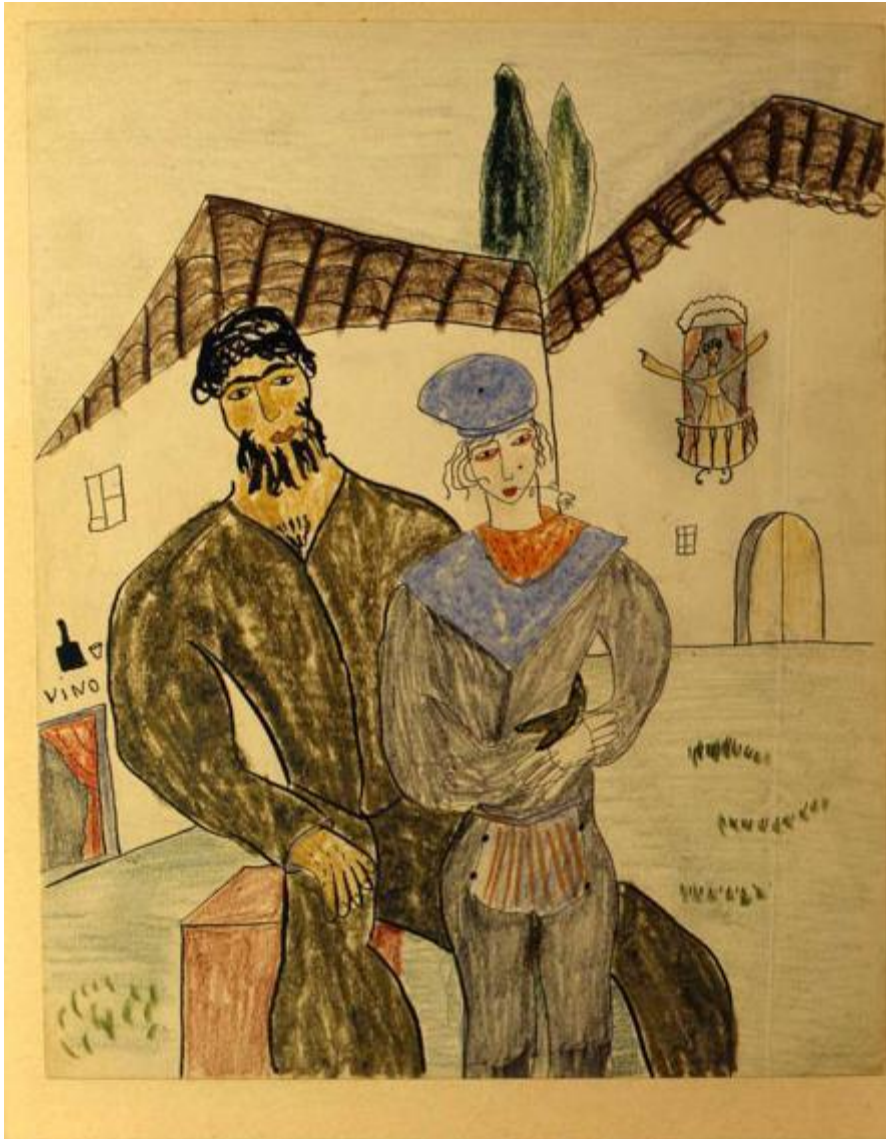


Figura 52. Federico García Lorca. *Pareja de hombre y joven Mariner* de 1929. Casa del Museo de la Fundación Camilo José Cela, A Coruña. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 126).



Figura 53. Huerta de San Vicente. Granada. *El jardín deshecho. Lorca y el amor.* (Catálogo de la exposición) Centro Federico García Lorca. Granada.



Figura 54. Federico García Lorca. *Tres marineros y un grumete* de los años 1929-1931. Del libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990. (Pág. 204).

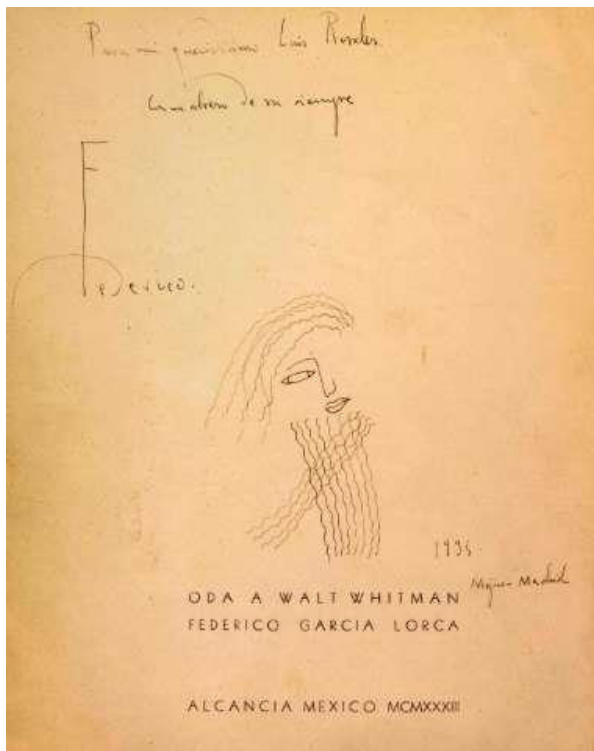


Figura 55. Federico García Lorca. *Oda a Walt Whitman: Cabeza de joven con barba rizada* de 1934. Junto con fotografía de Walt Whitman con mariposas en la barba. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 227)



Figura 56. Federico García Lorca. *El marinero borracho* de 1934. Montevideo. De la colección María Teresa Díez-Canedo). Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández, 1990 (Pág. 205).



Figura 57. Manuel Barrón. *La cueva del Gato* de 1869. (Carmen Thyssen Málaga)
<https://artemisialatenebrista.com/wp-content/uploads/2020/09/CTB.1998.11>
<https://artemisialatenebrista.com/wp-content/uploads/2020/09/CTB.1998.11-760x517.jpg>



Figura 58. Federico García Lorca. *Gitano malísimo* de 1925. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 200).



Figura 59. Federico García Lorca. *Busto de Antoñito el Camborio* de 1928. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández (Pág. 218).

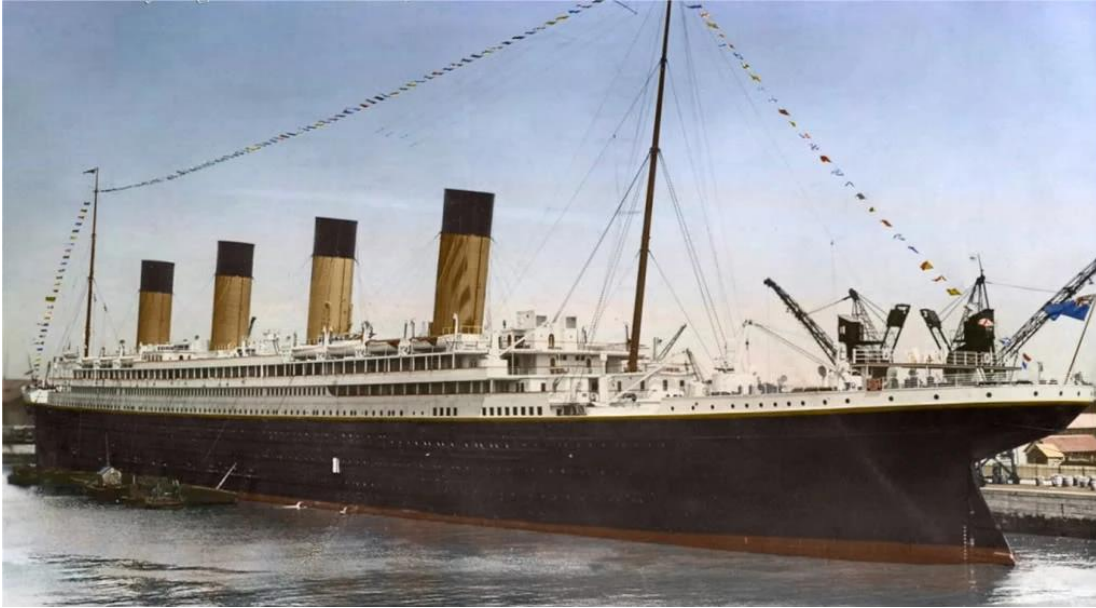


Figura 60. Buque *Olympic*.

<https://www.google.es/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.alamy.es%2Fimagenes%2Frms-olympic.html&psig=AOvVaw0hidf-Qhk3A->

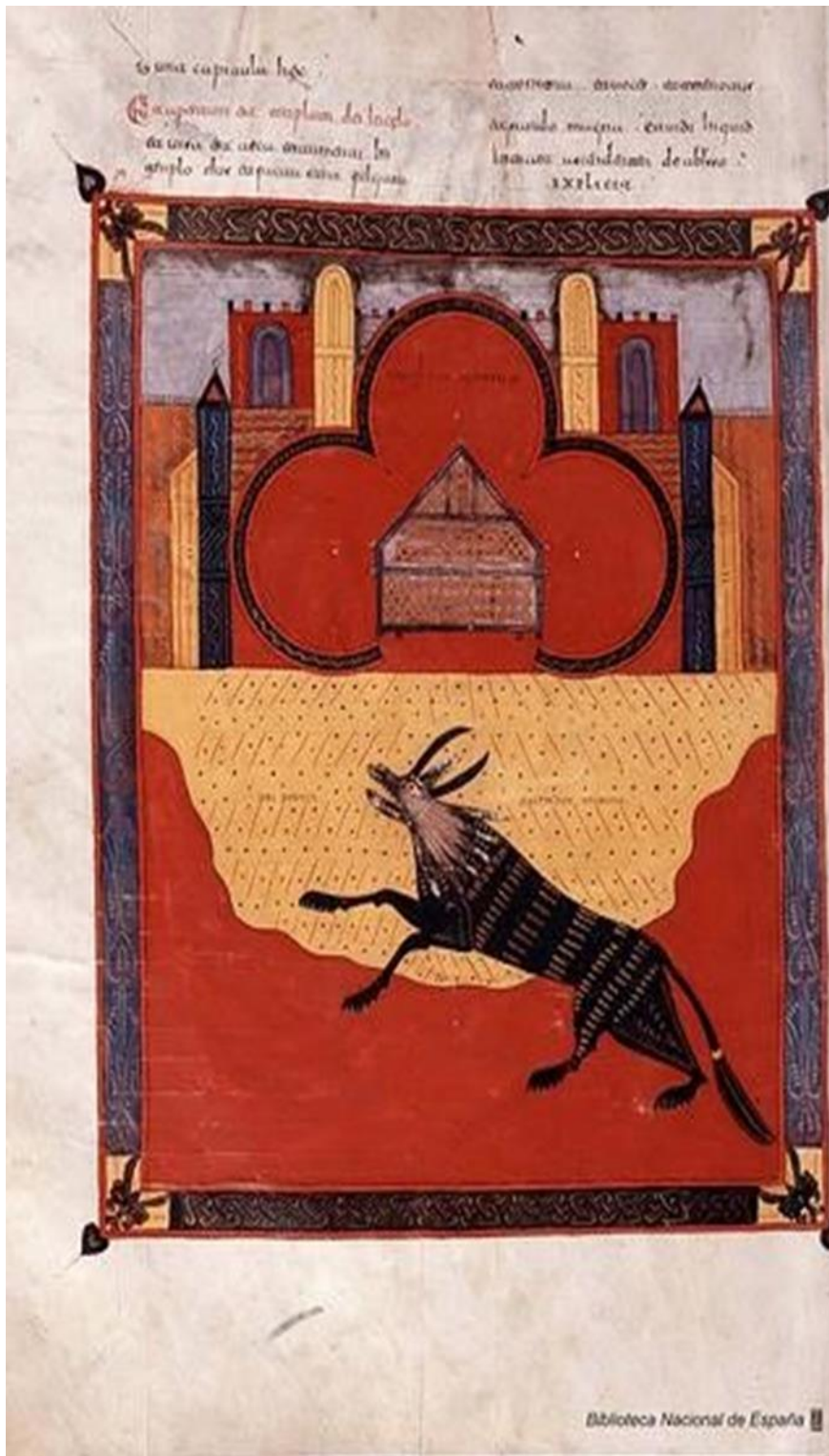


Figura 61. *Beato de Liébana, El templo con el Arca de la Alianza y la bestia que surge del abismo de 1047.* Biblioteca Nacional, Madrid. <https://blogger.googleusercontent.com/img>

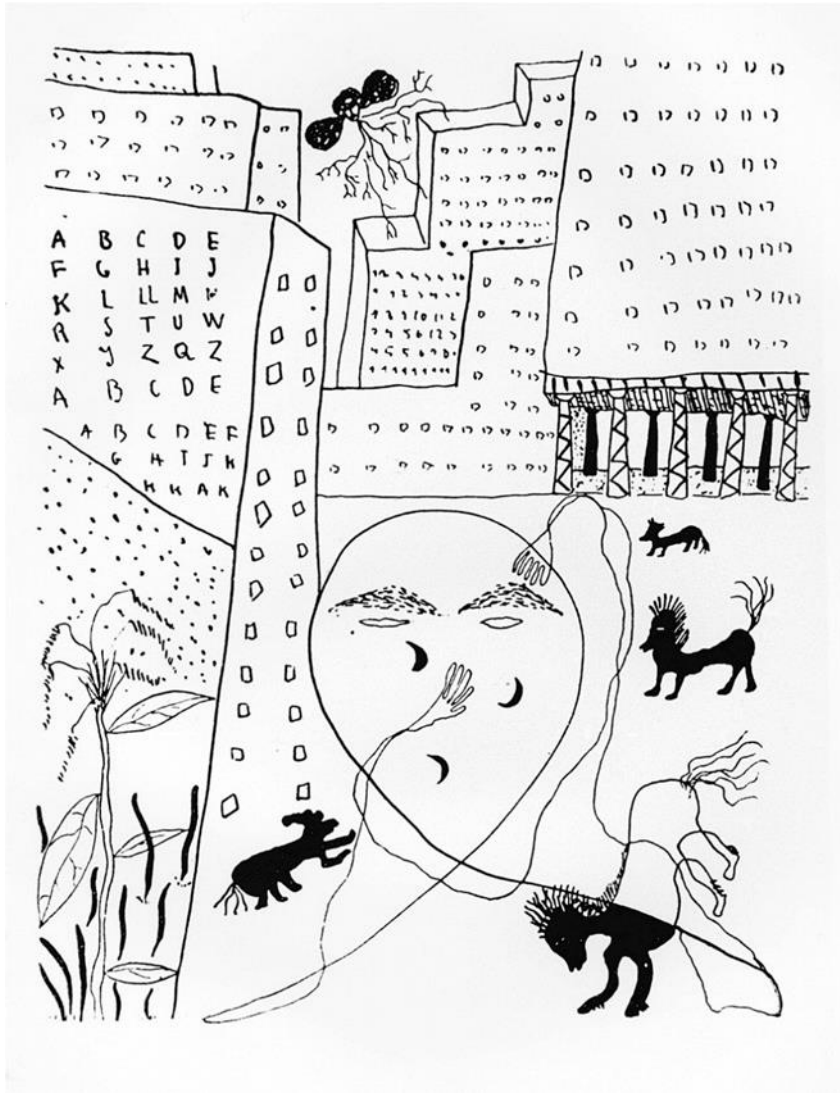


Figura 62. Federico García Lorca. *Autorretrato en Nueva York* de los años 1929-1931. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández. (Pág. 133).



Figura 63. Federico García Lorca. *Autorretrato con animal fabuloso en negro* de los años 1929-31. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 133).

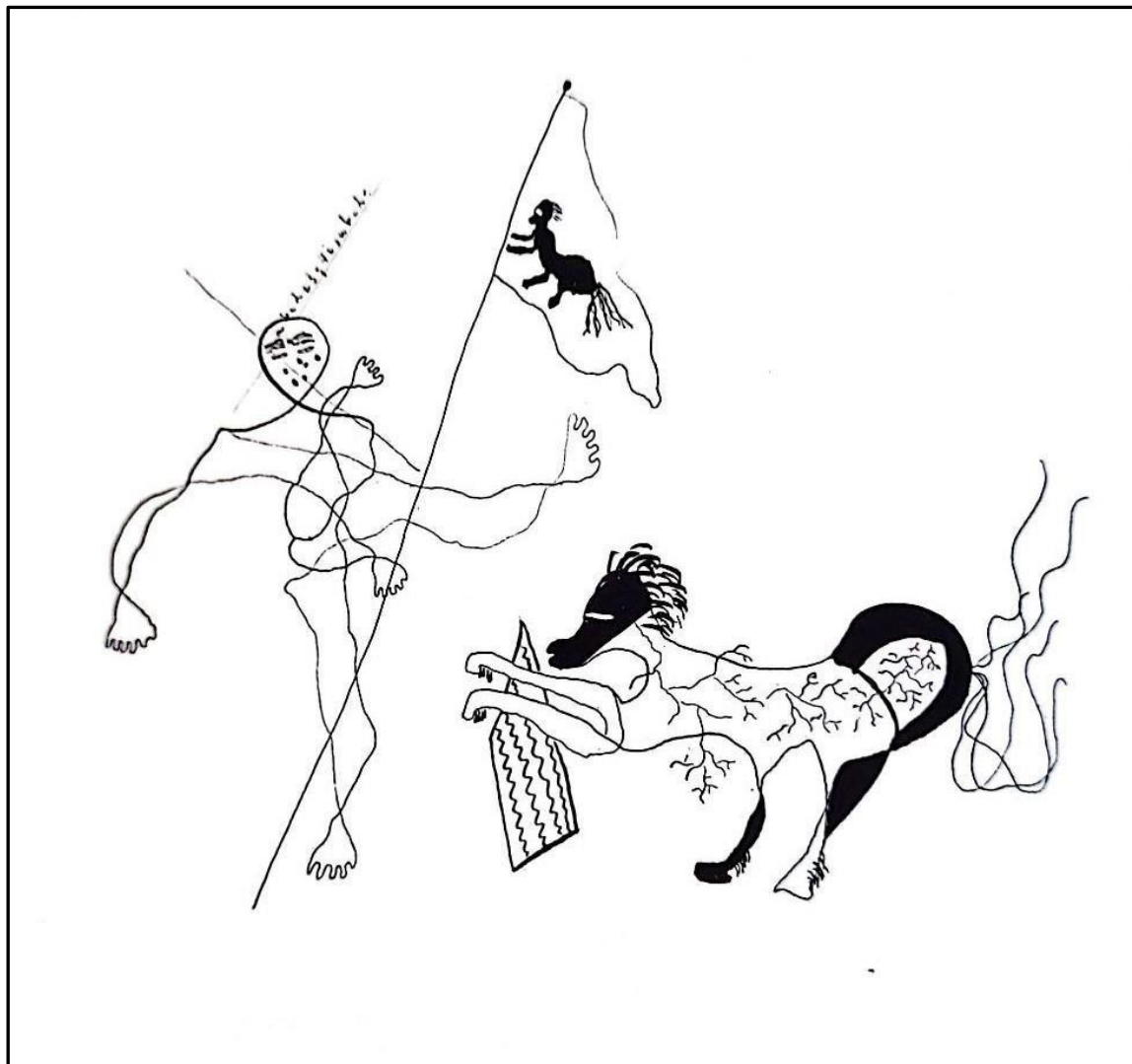


Figura 64. Federico García Lorca. *Autorretrato con bandera y animal fabuloso* de los años 1929-30. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 134).



Figura 65. Federico García Lorca. *San Cristóbal* de 1929. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 204).

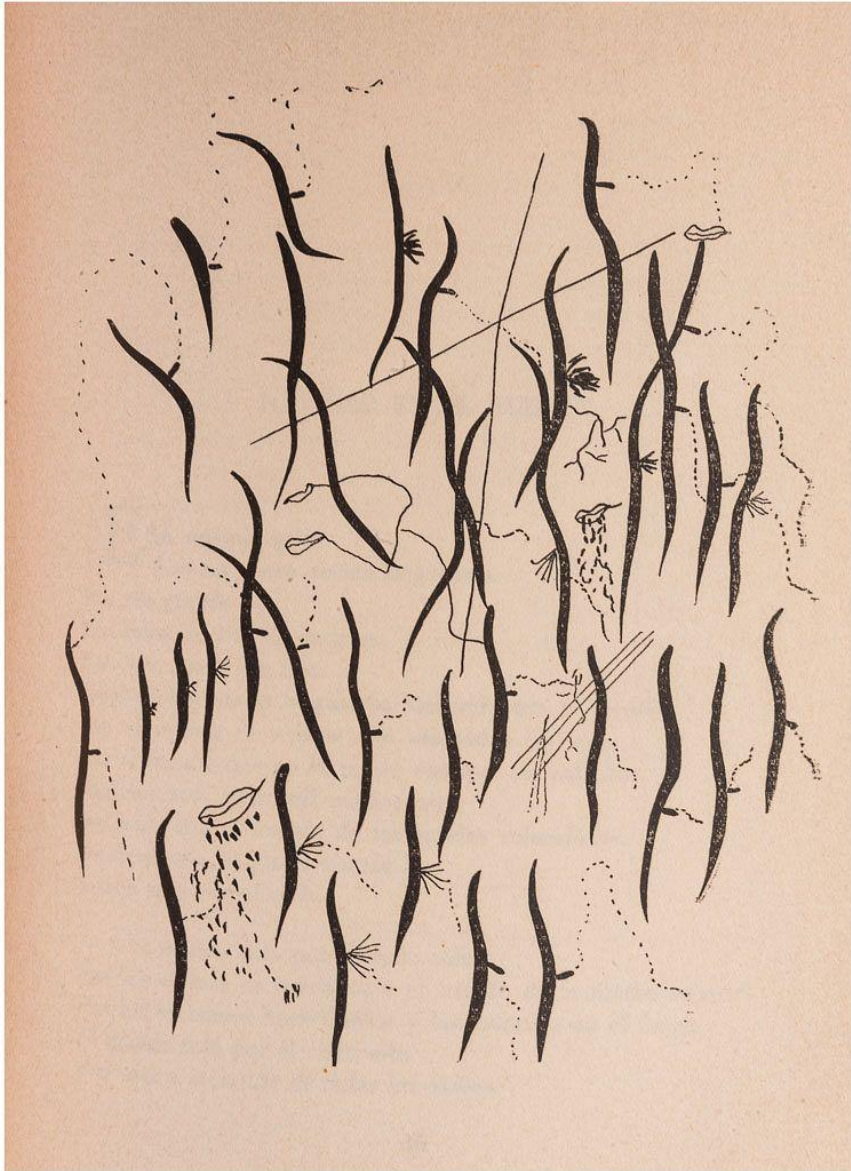


Figura 66. Federico García Lorca. *Bosque sexual* de 1932. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 207).

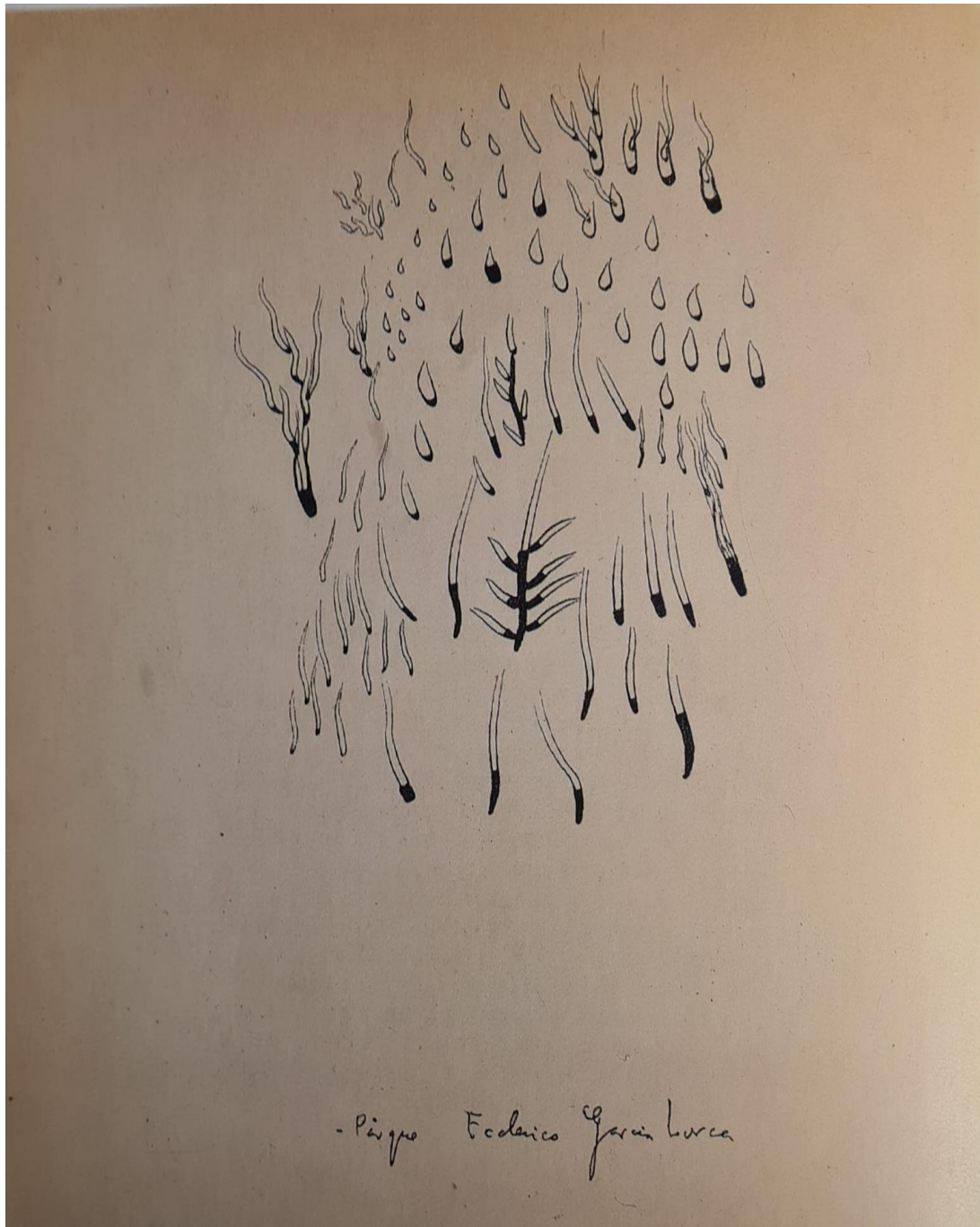


Figura 67. Federico García Lorca. *Parque* de 1935. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 209).



Figura 68. Federico García Lorca. *Parque en línea envolvente* de los años 1935-36. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 209).



Figura 69. Federico García Lorca. *Escena de un domador y un animal fabuloso* de 1929. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 201).

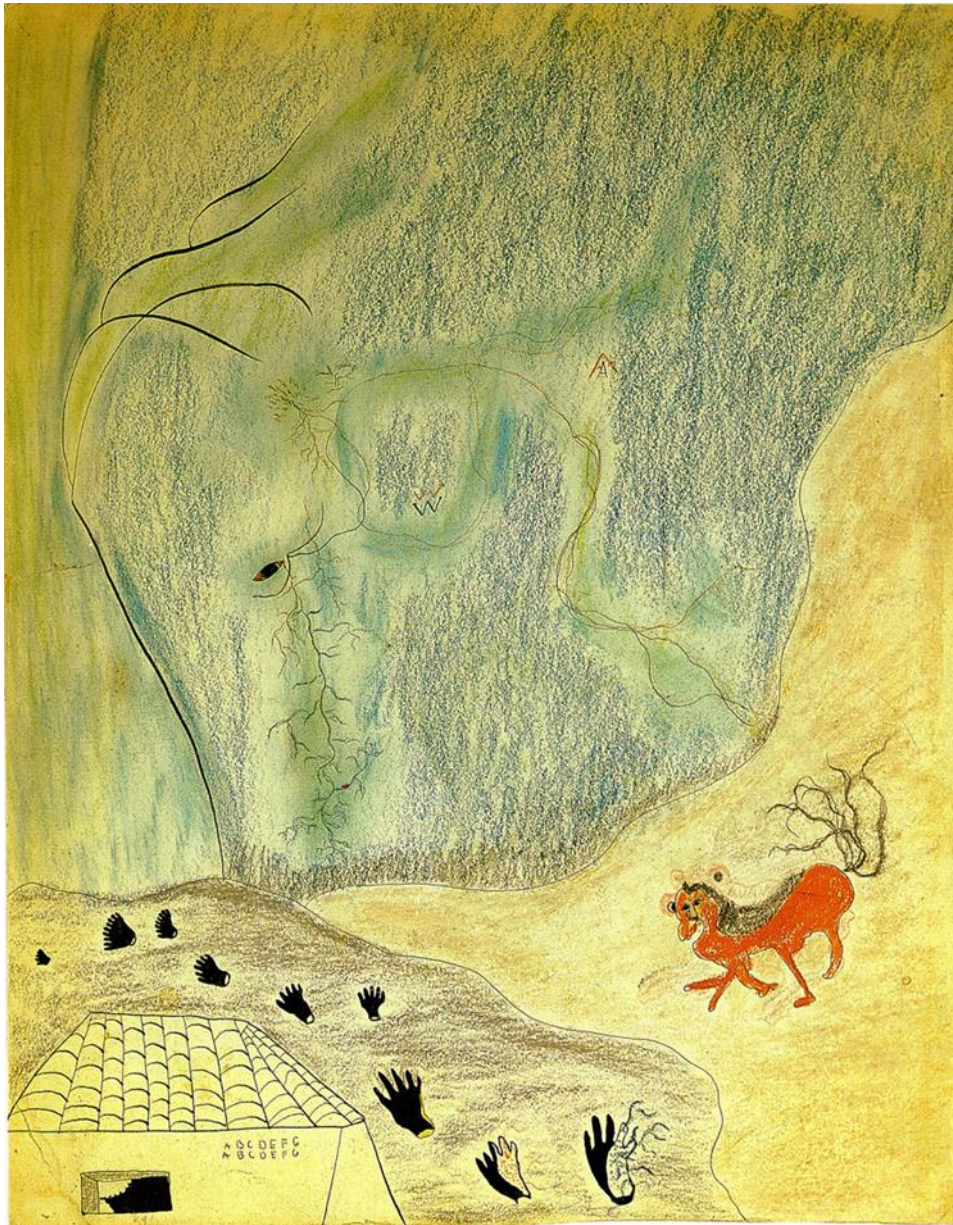


Figura 70. Federico García Lorca. *Animal fabuloso dirigiéndose a su casa* de 1929-1930. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 201).

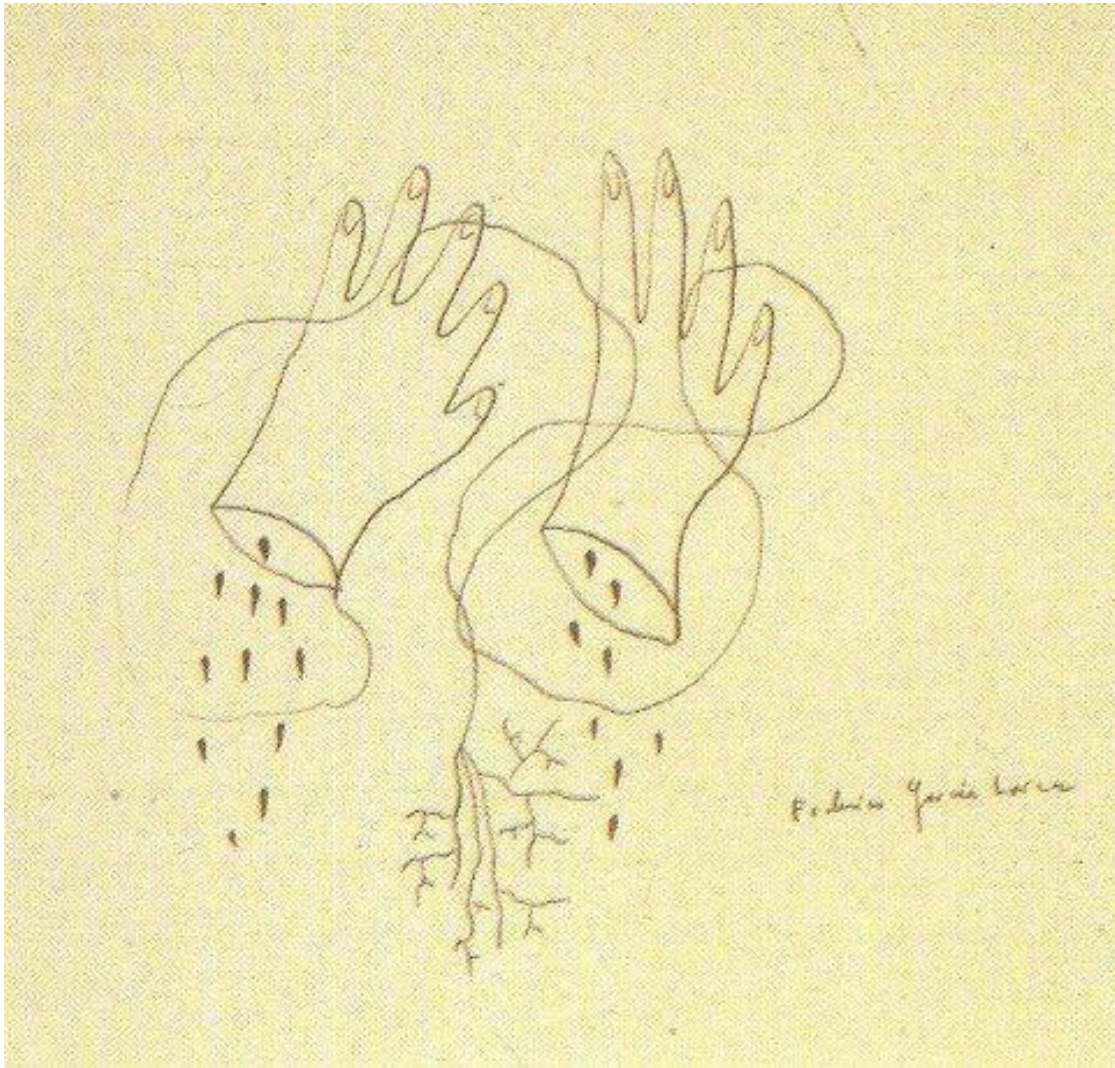


Figura 71. Federico García Lorca. *Las manos cortadas* de 1913. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1986 (Pág. 160).



Figura 72. Federico García Lorca. *Busto de hombre muerto*, de 1932. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 204).



Figura 73. Federico García Lorca. *Joven y pirámides, o Deseo de las ciudades muertas* de los años 1929-30. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 202).

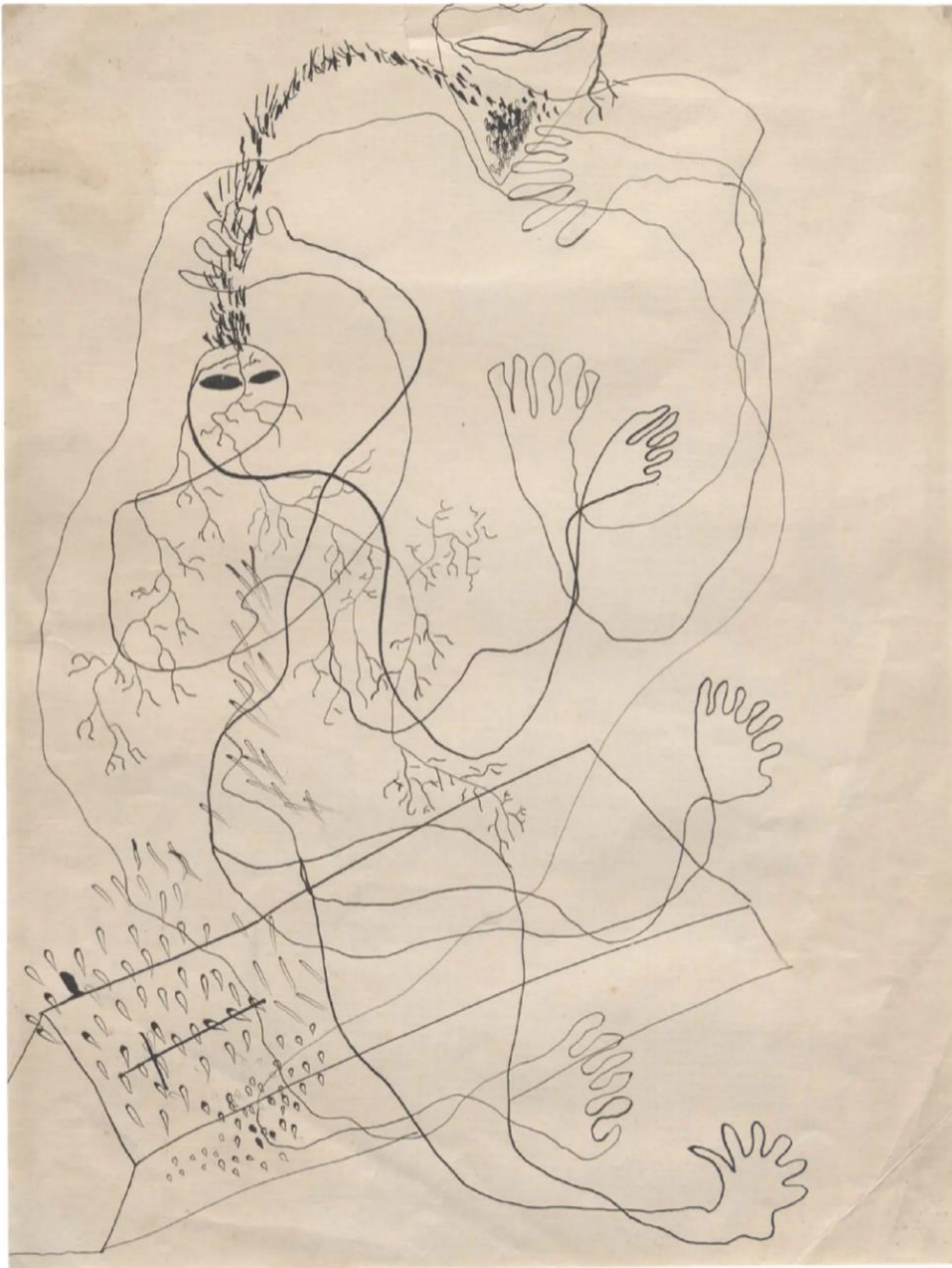


Figura 74. Federico García Lorca. *Dos figuras sobre una tumba* de los años 1929-31. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández 1990 (Pág. 203).



Figura 75. Federico García Lorca. *Retrato de Dama española sentada* de 1929. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 200).

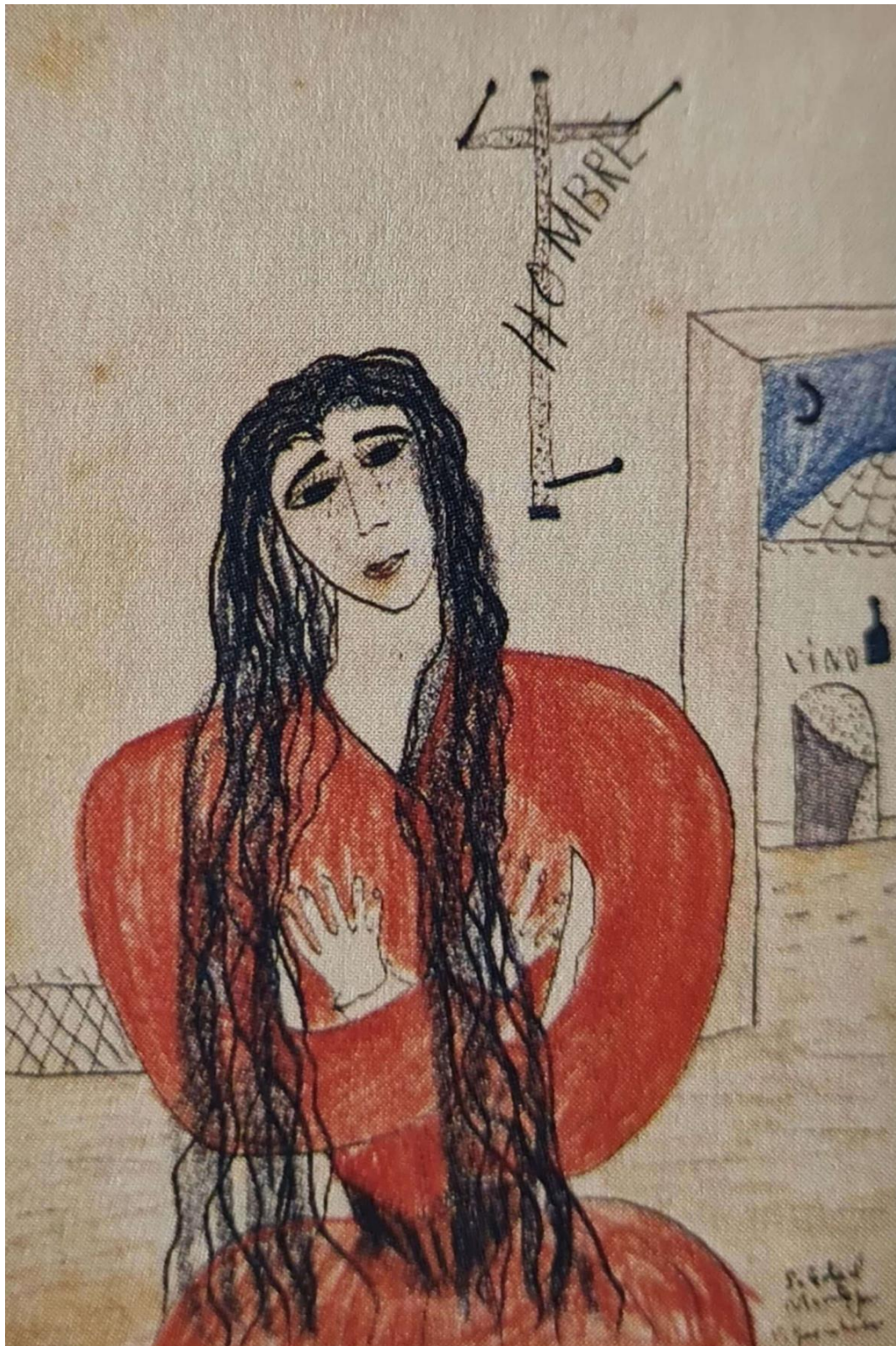


Figura 76. Federico García Lorca. *Soledad de Montoya* de 1930. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 219).



Figura 77. Juan de Juanes. *Ecce Homo* de 1565.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra->

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf>



Figura 78. Federico García Lorca. *Muchacha granadina en su jardín* de 924. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1999. (Pág. 54).



Figura 79. José de Mora. *Virgen de los Dolores* de José de Mora de 1671
<https://www.researchgate.net/publication/327645510/figure/fig5/AS:670681947709449@1536914445533/Virgen-de-los-Dolores-detalle-Jose-de-Mora-1671-Iglesia-de-Santa-Ana-Granada-Foto.jpg>



Figura 80. Retrato de Vicenta Lorca Romero. Catálogo Jardín deshecho: Lorca y el amor.
Centro Federico García
Lorca.[https://www.centrofedericogarcialorca.es/descargas/CFGL-
JardinDeshecho_catalogo.pdf](https://www.centrofedericogarcialorca.es/descargas/CFGL-JardinDeshecho_catalogo.pdf)



Figura 81. Federico García Lorca. *La monja gitana* de 1930. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 62).

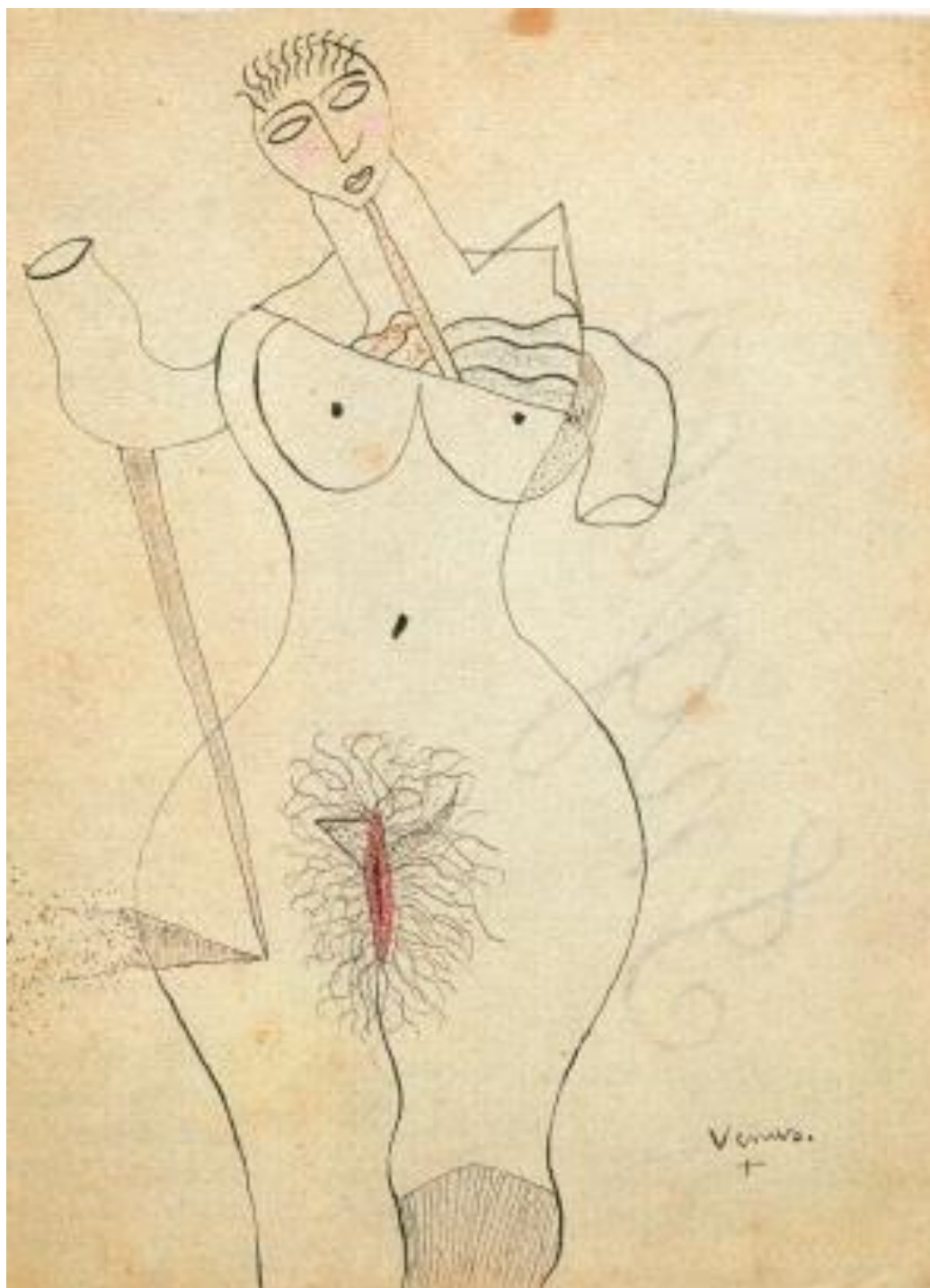


Figura 82. Federico García Lorca. *Venus de* 1934. Libro de los dibujos de FGL de Mario Hernández de 1990 (Pág. 53).

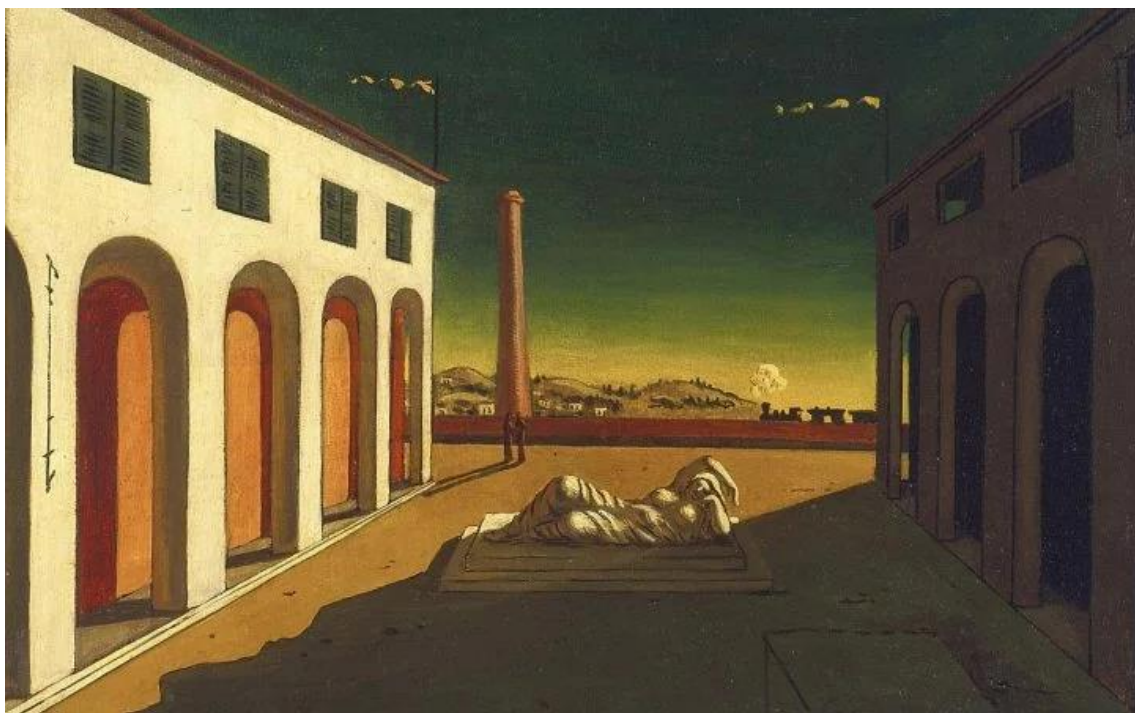


Figura 83. Giorgio de Chirico. *Melancholía* de 1916. https://www.descubrirelarte.es/wp-content/uploads/bfi_thumb/plaza-3-nw4i2gtvelxmdp2x83eidkd6fqept0qfo67t7hh3pw.jpg

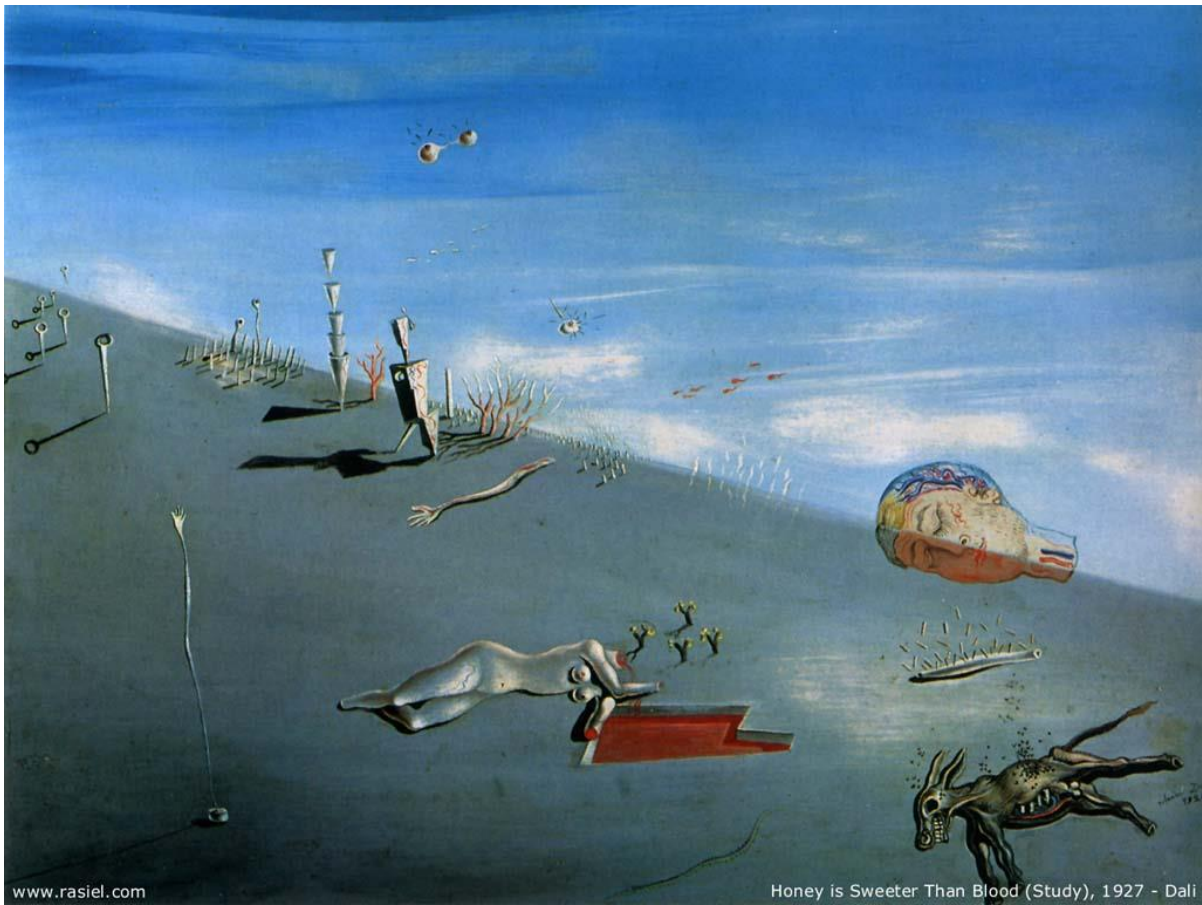


Figura 84. Salvador Dalí. *Cenitas y La miel es más dulce que la sangre de 1927.* Colección particular. <https://blogger.googleusercontent.com>.