



Módulo 6

## 6.6. DIBUJOS

Por **Andrés Soriano Olmedo**

Catedrático del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

En *Juego y teoría del duende* (1933) advertía Federico García Lorca que todas las artes “unen sus raíces en un punto [...] materia última y fondo común incontrolable y estremecido, de leño, son, tela, y vocablo”.

Sin que todos esos medios tengan que ponerse en pie de igualdad, su obra se singulariza porque los usa todos. Los dibujos lorquianos están tocados por una gracia que resplandece en soportes materiales corrientes y cercanos: papel de cartas, lápices de plomo y de colores, tinta negra... Sólo en 1927, cuando se decidió a exponer sus dibujos (más o menos al mismo tiempo que publicaba *Canciones* y *Romancero gitano*), empleó cartulinas de mayores dimensiones, tinta china y colores en gouache o pastel. Más allá de esa ocasión, se ciñó casi siempre a sus antiguos hábitos.

Los primeros testimonios de su afición al dibujo datan de 1923 y se prolongan hasta el final de su vida. Así lo atestigua el catálogo compilado en 1986 y ampliado en 1990, hasta reunir 383 piezas, de las que 213 son dibujos exentos y el resto se reparte en dedicatorias y dibujos realizados en ejemplares de sus propias obras, dibujos originales e impresos en libros de poetas coetáneos, decorados y figurines para teatro, y dibujos incluidos en cartas. Verlos reunidos sugiere encontrarse con un «mapa de su pensamiento», señala Cecelia Kavanaugh, algo que puede compararse con los cambios de forma, tema y punto de vista propios de su escritura.

Cabe despejar dos áreas en ese mapa. La primera la forman una cincuentena de caricaturas realizadas en 1923 en la tertulia granadina del «Rinconcillo» del Café Alameda, de tipos grotescos como «Monsieur Troplong», con su trompa fálica, «El yo no tengo la culpa» o «El esesperaico» [sic], todos ellos resueltos con un crudo expresionismo de zoología fantástica que los aleja del resto de la producción lorquiana; aunque, como afirma Francisco García Lorca, este juego de café se prolongó hasta la entrada de Federico en la Residencia de Estudiantes de Madrid, «donde se originó el nombre de “putrefactos”, que designó a estas caricaturas, ya con una cierta connotación literaria». Todavía en 1926 Salvador Dalí tenía preparados los dibujos para un *Libro de los putrefactos*, reconstruido por Rafael Santos Torroella, cuyo texto no llegó a dar Federico.

El segundo ámbito que podemos distinguir es el del teatro. Federico se inició en la escenografía como ayudante de Hermenegildo Lanz en el diseño de dos de los telones para las piezas de guiñol que montaron en su casa el día de Reyes de 1923, para las que Falla compuso la música. Instalado en Granada desde 1919, Falla era un amigo cercano y se había convertido ya en una figura de talla mundial. En su casa, encima de un piano que Federico oyó tocar muy a menudo, tenía enmarcados los dibujos de Picasso para el ballet *Le Tricorne* (versión de *El sombrero de tres picos* que montó Diaghilev en 1919 para los *Ballets russes*, con coreografía de Massine). De este modelo provienen los figurines realizados por Lorca para los *Títeres de cachiporra*, *La zapatera prodigiosa* (1930) y, sobre todo, los pensados para el entremés de Cervantes *La cueva de Salamanca*, que

## Un MOOC sobre

Federico Ferrn Lorca



habría de representar la compañía La Barraca en 1932. Además, es probable que viera también el dibujo picassiano del telón, en el que un arco en primer plano unía unas casas encaladas y dejaba ver un pueblo y una sierra blanca bajo una noche estrellada y azul, así como un esquemático paisaje, que recuerda a varios de los fondos dibujados por Lorca (teatrales y no teatrales) y también al decorado de Dalí para Mariana Pineda.

En resolución, sabemos que Federico conoció la obra de Picasso de cerca y desde muy pronto. En una entrevista (1934) sobre La Barraca se jactaba de tener como escenógrafos a los mejores pintores de la escuela española de París, «los que aprendieron el más moderno lenguaje de la línea al lado de Picasso». Entre otros, Ismael de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Peinado, Palencia, Cossío, Norah Borges, Moreno Villa y, desde 1920, el uruguayo Barradas, maestro de toda la vanguardia hispanoamericana. Lorca fue el único poeta de la joven generación literaria que firmó el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos a favor del arte nuevo (1925), y participó de lleno en el «feliz encuentro de pintura y literatura» que caracterizó el «momento del 27», según Eugenio Carmona.

El resto es poesía. Así lo expresó Joan Miró: «los dibujos de Lorca me parecen obra de un poeta, que es el mejor elogio que puedo hacer a toda expresión plástica». Cada dibujo, un poema. Si en principio los pensó como ilustraciones complementarias de los textos, en ciertos momentos llegaron a ser invenciones destinadas a significar algo que la palabra no podía expresar. No es una mera evolución, sino un acendramiento, una intensificación formal y emocional.

Igual que en su escritura, el año 1927 marca cierta línea divisoria en su producción pictórica. Durante el lustro anterior, los dibujos habían sido sobre todo regalos (en hoja aparte o incluidos en el regalo que constituye toda carta) en forma de racimos de limones colgantes, cestas de fruta, payasos, paisajes, vírgenes, santos, solitarias solteras granadinas. Imágenes que recogían elementos de un mundo que «pasa por el grabado popular, la estampa romántica, el bordado, o la cerámica, los exvotos y el vidrio pintado», como indica Mario Hernández. En enero de 1927 se despidió de Jorge Guillén: «Un abrazo (he procurado animar mi carta con dibujos)».

Estos dibujos respiran la verdad de la inocencia, aunque a veces los temas resultan más complejos. Santos Torroella apuntó la importancia del «clownismo» de Barradas en las obras de Dalí y Lorca y su inserción en la panoplia de figuras circenses que Jean Starobinski estudió como figuras de la inocencia frente a la sociedad «tiznada» de la modernidad. En ella los payasos de Lorca están cerca de los «Purs Pierrots» de Laforgue. Aunque a menudo esas figuras se desdoblán y prefiguran el tema de la máscara que oculta otra máscara, tema desarrollado, por ejemplo, en la sofisticada elaboración de *El Público*.

La exposición pública de veinticuatro piezas en la Sala Dalmau de Barcelona (del 25 de junio al 2 de julio de 1927, un día después del estreno de *Mariana Pineda*), promovida por los colaboradores de *L'Amic de les Arts* (entre otros Dalí y Sebastià Gasch) supuso un cambio cualitativo, pues se esmeró en ampliar y condensar al máximo la reflexión y el rigor plástico (Fourneret). Se esforzó por prescindir de la perspectiva convencional y experimentar con el espacio a la manera cubista – «Merienda»–, aunque siguió combinando estos experimentos formales con el arabesco figurativo de sus damas españolas, floreros y payasos. En otros casos, concentró varios motivos, como en



## Un MOOC sobre

Federico Ferrín Lora



el retrato de Dalí como payaso que hunde una mano en un jarrón de peces fálicos. Le escribió a Falla: «Hice una exposición de dibujos, obligado por todos. ¡Y he vendido cuatro!».

Dalí abordó con sutileza el lugar que ocupaban esos «dibujos coloreados» en el artículo «Exposición de dibujos colorits», publicado por *La Nova Revista* en septiembre de 1927. Juan José Lahuerta ha notado el modo en que la evocación de lo escolar y lo infantil en los dibujos de Lorca tiene algo de treta para defender sus propias ideas. El espacio de esos dibujos no es el lugar de la ingenuidad, sino un espacio donde la «pura y desafectada poesía» de los cubistas se opone a «la máxima concreción casi erótica del tacto» de los metafísicos italianos. Esa era la idea que le interesaba en ese momento, algo que contradice el verso de la «Oda a Salvador Dalí» donde se exaltaban las barreras de contención de lo irracional. Federico había escrito: «Tu fantasía llega donde llegan tus manos», y Salvador replica: «Toda esta poesía hallada con las manos y no con el corazón, con la paciencia del relojero, ha posibilitado a Lorca partir de esta poesía y caminar hasta los límites que ya que no pueden ser los de las manos, han tenido que ser los de la música».

A su vez, el ideal simbolista de la música como modelo confluye con la liberación de los dedos; la mano acierta cuando no obedece al intelecto: «El instinto afrodisíaco de Lorca lo hace todo antes que su imaginación, su espíritu tiene siempre un papel en segundo plano; cuando su imaginación precede a sus dibujos, estos se resienten de ello, quedan limitados a puras ilustraciones más o menos encantadoras desde el punto de vista popular-infantilista». Sin embargo, Dalí no desdeña ese encanto, y atribuyendo el «asimetrismo armónico» de ciertos dibujos a los orígenes andaluces y orientales del autor, acaba con un desplante lúcido e irónico: el único defecto de estos dibujos – en el cual difícilmente pueden caer los ampurdaneses como él– es «el defecto cada día más irresistible de la extrema exquisitez».

Para Lorca lo interesante de este momento es que la práctica del dibujo le sirve como catalizador de la reflexión estética más intensa de toda su carrera. No deja de dialogar o debatir con Dalí, que le critica *Canciones* en junio de 1927 («Tus canciones son Granada sin tranvías, sin aviones aún»), y al mes siguiente publica «San Sebastián», un poema en prosa dedicado a Lorca en el que, a modo de manifiesto artístico, se distancia del esquematismo cubista para rendirse a la presencia de las cosas y a las asociaciones irracionales que suscitan. Al acusar recibo, Lorca acepta el posicionamiento estético de Dalí: «Tu sangre pictórica y en general toda la concepción plástica de tu estética fisiológica tiene un aire concreto y tan proporcionado, tan lógico y tan verdadero de pura poesía que adquiere la categoría de lo que nos es necesario para vivir». Esa «estética fisiológica», a la que Lorca también dedicará otros textos, rige los cuadros de la que Santos Torroella ha denominado «época lorquiana» en la pintura de Dalí, caracterizada por un léxico figurativo de objetos inorgánicos amenazadores y punzantes y de objetos orgánicos dotados de vida elemental, y muchos de cuyos motivos, como las degollaciones y mutilaciones y la presencia de lo orgánico en líneas que representan venas y nervaduras, se convertirán también en patrimonio figurativo de Lorca.

El poeta encuentra otro polo simultáneo del debate estético en Sebastià Gasch. Gasch publicó en agosto de 1927 una crítica tan cariñosa como la de Dalí, aunque fundamentada en parámetros opuestos. A su juicio el punto de partida no es el «instinto afrodisíaco» sino la «intuición pura», cuya «inspiración guía la mano del autor. Una mano que deja hacer, que no opone resistencia, que ni sabe ni quiere saber a dónde es conducida». El mundo que nos desvela esa mano es el de



## Un MOOC sobre

Federico García Lorca



la ternura lírica ante lo que hoy denominaríamos kitsch y que en 1926 llamaron «putrefacto»: «Los dibujos de Lorca se dirigen exclusivamente a los puros, a los simples, a los capaces de sentir sin comprender. A los inefables degustadores de la infinita poesía de los objetos pueriles, antiartísticos y antitrascendentales, desde la tarjeta postal ilustrada hasta el inmenso lirismo del interior de la *loge de concierge*, pasando por toda la intensidad patética del rótulo del bistrot. Poesía plástica, inventó Jean Cocteau. Nada más exacto para hablar de estos dibujos».

En efecto, Jean Cocteau tituló *Poesie plastique* una exposición de objetos y dibujos (1926). Lorca se tomó esa idea mucho más en serio. La exposición le provocó una suerte de fiebre creativa y especulativa durante agosto de 1927, sobre todo en el balneario alpujarreño de Lanjarón. A principios de mes le cuenta a Dalí que Dalmau le ha enseñado sus dibujos a Picabia y le manda «estos dibujos que no son buenos pero que me ponen en camino para otros que quiero hacer». En sucesivas cartas a Gasch, animado por sus elogios, reflexiona sobre la poesía como «denominador común entre las artes», como señala A. Monegal, molde autónomo para la plástica y para la prosa, así como sobre el respectivo papel de la voluntad y el instinto, tomando como trasfondo los artículos críticos del propio Gasch. El 25 de agosto le escribe :

Estoy alegre con mis dibujos y crea que vivo al hacerlos momentos de una intensidad y de una pureza que no me da el poema.[...] En prosa hago ahora un ensayo en el que estoy interesadísimo. Me propongo dos temas literarios, los desarrollo y luego los analizo. Y el resultado es un poema. Trato de unir mi instinto con el virtuosismo que posea.[...] En cuanto cojo la pluma para dibujar, me vuelvo de lo más abstracto que existe. Tengo horror a lo anecdótico. Como sé que le divierten mis títulos, le adelantaré algunos de los que luego verá. "Cleopatra", "Ecce homo de escuela española", "Brisa de mar", "Venusómetro", "Suplicio de San José", "Poema del anzuelo". Me parece que quedan puros.

Gasch había elogiado en *La Gaceta Literaria* 8, 15 de marzo de 1927, «la imaginación pura» y «el pur instinctivisme» de Miró.

El 2 de septiembre, ya de regreso a la Huerta de San Vicente, Lorca se extiende en una apología de su trabajo dirigida a Gasch, perfilando el punto de soldadura entre plástica y poesía, contrapesando la «abstracción» con un «salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano», y el abandono de la mano «a la tierra virgen» con un «trabajo grande» de composición:

Yo he pensado y hecho estos dibujitos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados, como el "San Sebastián" y el "Pavo real". He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo.[...] Pero sin tortura ni sueño (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones. Estos dibujos son poesía pura o plástica pura a la vez. [...] Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad. Es más, yo titularía estos dibujos [...] Dibujos humanísimos. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón.

La explicación de Lorca se hace cargo sin complejos del programa sintético con el que Gasch concluía su panorama de la pintura moderna: «Esperamos ávidamente una obra genial que aproveche las conquistas técnicas del cubismo, que las enriquezca con la poesía del surrealismo,



## Un MOOC sobre

Federico García Lorca



que fusione, finalmente, la abstracción y la realidad, que una, finalmente, la inteligencia y la sensibilidad» (*La Gaceta Literaria*, 15 de octubre de 1927). El diálogo continúa en el artículo que Gasch dedica a «Lorca dibujante» ponderando el «sentido plástico instintivo que se opone decisivamente a la caída en la divagación literaria» y su mano «que se abandona [...] y que pare sin esfuerzo, sin tortura» (*La Gaceta Literaria*, 15 de marzo de 1928).

La idea de la poesía como plástica domina el proyecto lorquiano de reunir sus dibujos con prólogo de Gasch y quizá epílogo de Dalí. «Sería un precioso libro de poemas», comenta en enero de 1928, y en otra ocasión afirma: «Hago poemas de todas clases». En septiembre envía «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría» para que se publiquen en *L'Amic de les Arts*: «Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo! ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina». No interesa tanto que Lorca no quiera contradecir la oposición frontal de Gasch al surrealismo (en general siguió sus ideas para trazar el «Sketch de la nueva pintura») como que llame poemas a dos conjuntos de prosa y dibujo; nuevamente en justa unión de concentración expresiva y «nuevo temblor» del sentido.

En adelante, los dibujos prosiguen por ese camino de simultánea «economía de líneas» y «sentido trágico», como señala Mario Hernández. Especialmente los que realiza en Nueva York, pues poseen una complejidad análoga a su escritura en ese momento: aparecen manos cortadas, ojos vacíos, «agujas instaladas en los caños de la sangre»; y se abren a los autorretratos, en ocasiones tomando como modelo una bestia apocalíptica cuya iconografía procede de los Beatos medievales, y que probablemente alude a la amenaza de la sexualidad. A veces esa bestia quiere entrar a una casa o aparece sometida a un domador sanguinario en dibujos donde el color potencia una expresividad turbadora.

Al margen de estos dibujos, Lorca continuó su actividad de siempre, dibujando dedicatorias en libros propios y ajenos. No sabemos cuáles fueron los dos dibujos que figuraron en la Exposición Regional de Arte Moderno en la Casa de los Tiros de Granada, entre noviembre y diciembre de 1929, mientras él estaba en Nueva York, aunque sí tenemos constancia de los ocho que mandó a una exposición colectiva en el Ateneo Popular de Huelva (1932), en la que participó entre otros el joven onubense José Caballero, colaborador de *La Barraca* e ilustrador de la primera edición del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

En los años treinta, Lorca vuelve a sus temas y formatos de siempre con mayor seguridad y libertad (los marineros, por ejemplo, son ya emblemas sexuales, sin ambigüedad, como en las ilustraciones de las *Seamen Rhymes* del mexicano Salvador Novo) o extiende a la obra de otros la experiencia de unos dibujos que ya no son ilustraciones. Es el caso único de *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio*, de Pablo Neruda, con poemas del ciclo de *Residencia en la tierra*; o de la serie última, extraordinariamente simplificada y depurada, que le brindó al suizo Jean (Hans) Gebser, autor de la primera monografía sobre Lorca dibujante. Un estudio cuya importancia reside menos en la teoría junguiano-goetheana que sustentaba su interpretación de los dibujos como expresión del «reino de las madres», que en la maravilla tipográfica del editor Guy Levis Mano.



# Un MOOC sobre

Federico García Lorca



En conclusión, cada dibujo, un poema: «La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo». (Federico García Lorca, «La imagen poética de don Luis de Góngora»).

## Bibliografía

Eugenio Carmona "El sketch de la nueva pintura y las opciones de lo moderno" *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, nº 21-22, Diciembre 1997, págs.131-165

Cavanaugh, Cecelia J. *Lorca's Drawings and Poems: Forming the Eye of the Reader*, Bucknell University Press, 1995.

Federico García Lorca, *Dibujos. Proyecto y catalogación*, Mario Hernández, Madrid, Ministerio de Cultura/Fundación para el Apoyo de la Cultura, 1986. Con estudios de María Zambrano, Santiago Ontañón, Julián Gállego, Lucía García de Carpi, Rafael Santos Torroella, María Clementa Millán,

Marie Laffranque, Patrick Fournerey y Mario Hernández. Incluye 352 piezas. Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress/Fundación Federico García Lorca, 1990.

Lahuerta, Juan José *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid: «La Caixa», SECC, Fundación García Lorca, Residencia de Estudiantes, 2010.

Monegal, Antonio *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998.

Peral Vega, Emilio *Pierrot/Lorca. White Carnival of Black Desire*. Woodbridge, Tamesis, 2015.

Plaza Chillón, José Luis «La dimensión simbólica de los dibujos lorquianos» en Peral Vega, Emilio (dir.) *Federico García Lorca: cien años en Madrid (1919-2019)*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Consejería de Madrid, 2019, págs.. 263-284.

Santos Torroella, Rafael «Los putrefactos» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1995.

Soria Olmedo, Andrés *Dibujos como poemas*, Madrid, Ediciones

