

Propuesta de cita: PLAZA CHILLÓN, José Luis (2009): “Gitanos – bandoleros: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana”. Comunicación presentada en las *Cuartas Jornadas Archivo y Memoria. La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*. Madrid, 19-20 febrero. <<http://www.archivoy memoria.com>> [Consulta: 01/03/2009]

Comunicación

“Gitanos – bandoleros”: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana

José Luis Plaza Chillón

Grupo de investigación: HUM-736 “Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea”, Universidad de Granada

Resumen: La imagen del gitano y el bandolero en la creación dibujística de Federico García Lorca es el tema que aborda esta comunicación. Ambos estereotipos masculinos impregnan el imaginario lírico del poeta granadino, y son los que psicológicamente mejor ejemplifican su frustración sexual. La segregación étnica que envolvía a estos personajes en la tradición literaria y real de aquellos años, los hacía vincularse, identificarse y hermanarse con el propio poeta; y por eso acudirá a la tradición de lo que hemos definido como “marginalidad” plástica y poética, donde tipos como el negro, el judío, el homosexual, el morisco y, desde luego, el gitano ayudarán a definir una imagen que más que tópica, trascenderá hacia la modernidad para reflejar un sistema social con trasfondo ideológico de preocupación por la opresión, el dolor, el olvido y el sufrimiento de dichos personajes.

Palabras clave: Gitano; Bandolero; García Lorca; Picasso; Dibujos; Vanguardia; Surrealismo; Poesía; Teatro; Máscara; Homosexualidad; Melancolía; Marginalidad; Etnia; Clown; Pierrot; Payaso; Romancero Gitano; Andalucía.

Abstract: The image of the gipsy and the bandit in the collection of drawings by Federico García Lorca is the issue that this conference deals with. Both male stereotypes permeate the lyrical imagery of the poet from Granada, and they are those which psychologically better exemplify his sexual frustration. The ethnic segregation that involved these characters in the literary and real tradition of those years, made them be identified and joined with the poet. That is the reason why he will return to the tradition of what we have defined as artistic and poetic marginality, where races like the black, the jewish, the moorish and definitely the gypsy people help define an image that has transcended into modernity to reflect a social system with ideological background of concern for the oppression and pain for the suffering of these forgotten characters.

Keys words: Gipsy; Bandit; García Lorca; Picasso; Drawings; Avanguard; Surrealism; Poetry; Theatre; Homosexuality; Melancholia; Marginality; Ethnic; Clown; Pierrot; Romancero Gitano; Andalusian.

1. La imagen masculina en los dibujos de Federico García Lorca

El imaginario dibujístico lorquiano y su proyección iconográfica está poblado de figuras masculinas que representan o enmascaran, según se mire, una larga estela de *clowns*, *pierrots* y payasos que desarrollaría en su obra, y que en algunos casos suponen sus mejores hallazgos estéticos. Son dibujos de amaneradas figuras que al igual que los gitanos, marineros y demás jóvenes, representan toda una época: los años que van de 1924 a 1928, y que, en general, simbolizan un estado sentimental e íntimo que se conjuga perfectamente con su obra dramática y poética, ya que son coincidentes en algunos casos con obras totalmente acabadas como el *Romancero gitano*, o en proyecto, como *Mariana Pineda*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa* o *Los títeres de cachiporra*.

El universo del *clown*, marinero, gitano y bandolero constituye la parte esencial de la iconografía masculina en la obra plástica del poeta y dibujante Federico García Lorca, llegando a convertirse, incluso, una serie con rasgos tipificados. Serán precisamente los marineros y, sobre todo, los gitanos los dos temas más afines y que más tienen en común en el imaginario lírico del granadino, y los que mejor ejemplifican su propia frustración sexual. La marginalidad que envolvía a estos personajes en la tradición literaria y, desde luego, en la vida real de aquellos años, los hacía personajes hermanados e identificados con el poeta, no en vano pronunciaba al calor de una entrevista en 1931, las muy glosadas palabras que lo hacían asumir la misma condición social y humana que sus personajes representados: "...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".¹

Lorca adopta un recurso romántico y decadentista para la creación de estas obras tan personales, jugando con la idea propia de sinceridad frente a lo que siente en su interior. Con estas melancólicas y tristes figuras, Federico va a expresar una lucha interior que se manifestará entre la realidad y la ilusión, entre la razón y la intuición, entre lo que se permite o puede expresar y lo que realmente oculta. El tema de la máscara (territorio liminal por excelencia y por tanto "esencia de la frontera")², y del correspondiente doble tiene que interpretarse dentro del contexto romántico del dolor y la desilusión, dolor que se mantendrá y culminará en su reflexión sobre el mito de "San Sebastián", que compartió vital e intelectualmente con su amigo Salvador Dalí. Destaca, sobre todo, en estos dibujos un sutil estilismo, creando frágiles contornos y nimios perfiles, a veces superpuestos o doblados, antes que atreverse a expresar sin pudor su propia presencia desnuda, y por tanto erótica y homosexual, lo que supondría una crudeza demasiado evidente. Lorca como poeta y artista, heredero de escritores simbolistas como Mallarmé y pintores como Gustav Moureau o Puvis de Chavannes, empleará una serie de recursos poéticos o plásticos para esconder o velar críticamente sus más profundos e íntimos sentimientos. Esto es reflejado en gran parte de los dibujos y en su obra poética, como se ha apuntado en más de una ocasión, tal vez llevada a sus últimas consecuencias, poniendo como posible modelo de lectura deconstructivista, revelando el proceso de

¹ BENUMEYA, Gil (1931): "Estampa de García Lorca (entreviú)". *La Gaceta Literaria*, (98).

² DIEGO, Estrella de (2005): *Travesías por la incertidumbre*. Madrid, Seix Barral, p. 240.

enmascaramiento por medio de mitos e intertextos y ofreciendo otras posibilidades interpretativas.³

Si bien la iconografía *clownista* forma una larga serie de rasgos tipificados que se extiende entre fechas concretas que irían de 1925 a 1928 principalmente, el marinero e incluso el bandolero o gitano como figuras líricas masculinas se irán imponiendo más lenta y desigualmente desde fechas muy tempranas, teniendo su principal proliferación después del viaje a Norteamérica. Cada figura masculina dibujada por García Lorca está impregnada de juventud, son prácticamente adolescentes en una fase preparatoria en la gestación de un hombre adulto; por eso, sus figuras son efébicas y arquetípicas, no pudiendo sobrevivir a ellas mismas, para acabar sucumbiendo inevitablemente en el umbral de la vida adulta. En la tradición iconográfica occidental, las representaciones de Adonis, Orfeo, Antinoo o San Sebastián sucumben en una muerte violenta, manteniendo así la eterna belleza que reporta la adolescencia y la juventud; así sucederá también con los marineros, gitanos o *clowns* lorquianos que son transformados también en privilegiados chicos de sempiterna juventud.⁴

Como en el universo del *clown*, el marinero en la obra plástica lorquiana adquiere diferentes connotaciones que hacen que la propia iconografía se vaya fraguando de manera compleja y, a veces incluso, dispar; la desolación evocadora que sin embargo impregna la mayoría de estos dibujos no le hacen abandonar nunca el sentido melancólico y de aletargada tristeza que envuelve a sus efebos, y que son las mismas derivaciones poéticas que proyecta sobre los dibujos de marineros realizados en 1934 en su viaje a Argentina, pero también de sus gitanos y bandoleros andaluces; un mundo donde la soledad y la lejanía que simboliza a estos personajes, los acerca a un callejón sin salida, con el único futuro incierto del camino errabundo que evoca siempre el mar, o los omnipresentes recuerdos de las abruptas montañas que decoran las cercanas serranías andaluzas.

Al igual que el *clown* y el marinero, el gitano-bandolero lorquiano esconde el doble rostro de su personalidad a través de una máscara manifestada a veces como la dulce faz de un efébo joven que se hunde en el ensimismamiento de su pensamiento, otras más como el maniquí muerto de vaciados ojos, aunque ambos simbolicen el amor homosexual reprimido, que sin embargo también se muestra otras veces alegre con delicada apariencia. En García Lorca la máscara del *clown*, o en su caso el profuso maquillaje que lo adorna y esconde, se identifica con una sociedad falsa de la que hay que ocultarse, ya que puede castigar al homosexual si éste es descubierto. Por eso, el homosexual tiene que “travestirse”, esconderse detrás de una máscara, transgrediendo las normas llega incluso a afeminarse, sacrificándose a sí mismo como si se tratara de una incruenta castración simbólica, convirtiéndose en un equívoco consciente de hombre-mujer, transformándose en “máscaras de un perpetuo carnaval” exento de comicidad, mostrando, por tanto, toda su crudeza.⁵ Este fariseísmo social está

³ CARDWELL, Richard A (2000): “Máscaras poéticas y suplementos psicológicos en el *Romancero gitano*”. En: SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, M^a José, VARO ZAFRA, Juan (coord.)... *Federico García Lorca. Clásico / Moderno. 1898-1998*, pp. 583-584. Véase: DERRIDÀ, Jacques (1978): *De la gramatología*. México, Siglo XXI; del mismo autor (1989): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona, Paidós.

⁴ GREER, Germaine (2003): *El chico. El efebo en las artes*. Barcelona, Océano, pp. 33-34.

⁵ GIL-ALBERT, Juan (2001): *Heraclés. Sobre una manera de ser*. Valencia, Pre-textos / Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp., 71-72.

ejemplarmente significado, precisamente, en su obra dramática más “abstrusa, maquillada y enmascarada”: *El público*, donde la “máscara” se muestra como devoradora y castradora; aunque también queda magistralmente poetizado en otras obras no menos complejas y contemporáneas a ésta que suelen incluirse en el denominado “ciclo neoyorquino”, me refiero al drama surrealista *Así que pasen cinco años* y a los expresionistas versos de *Poeta en Nueva York*.

Podemos considerar todo ello como una derivación ante la marcada tendencia que supone la autoidentificación del poeta granadino con su propuesta plástica y poética del *clown*, payaso, arlequín o saltimbanqui en el sentido romántico que proclamaba Baudelaire, de que el actor oculta bajo su triunfo y sus fingidas alegrías, un alma desesperada. En la transfiguración romántica, el modelo del payaso triste, bufón o arlequín, como el bohemio marinero, el errante gitano o el “malvado” bandolero se convierten en figuras de proyección por antonomasia para el artista moderno, fundiéndose “místicamente” en un mismo ideal, demostrando una grandeza heroica al sublimar su propia aflicción y su miseria debajo de un sombrero calañés, una gorra “lepanto” o una máscara teatral.⁶

2. Gitanos-bandoleros: efebos andaluces

Defendía Ernst Bloch en su clásico ensayo *Utopías sociales antiburguesas del siglo XIX*, a los humillados y ofendidos, refiriéndose siempre a la comunidad que sufre; y no a los individuos humillados y ofendidos, cuyo actuar y sufrir no puede ser subsumido en leyes de carácter general. La ilustración y sus derivaciones de la revolución burguesa fracasaron ante los marginados, si se piensa en los postulados de la igualdad formal ante la ley, que no ha de confundirse con la igualdad material de oportunidades.⁷ La identidad del gitano, del judío o del homosexual es de ser marginado existencial; tales figuras de la transgresión de límites son capaces de provocar esa misma transgresión de límites en el campo histórico, de dos maneras: intencional y existencial.⁸ La vida errante de los gitanos resultaba, no obstante, atrayente por su tipismo oriental y por el prestigio que se ligaba a su propio destino como marginados.⁹ El *clown*, el bufón, el marinero, el bandolero, y, por supuesto, el gitano surgen como sinónimos de melancolía; y no hay que olvidar que desde el renacimiento el concepto de melancolía significaba tanto haber nacido bajo el “signo de Saturno” (los héroes de la antigüedad clásica actuaban bajo la maldición divina), como separación y aislamiento del pueblo vulgar por nacimiento e ingenio.

El tema de los gitanos y bandoleros, no tan abundante como el del *clown* y el marinero, se va imponiendo lentamente desde finales de la década de los veinte, aunque florecerá con la publicación del *Romancero gitano* en 1928, con ejemplos excepcionales y autónomos, y que más adelante acompañarían a las habituales dedicatorias en libros y cartas. Al igual que los otros dos estereotipos masculinos, el gitano o bandolero (ambos llegan a identificarse y, a veces, confundirse) representados en la creación plástica

⁶ KING, Russell, S (1978): “The poet and clown: variations on a theme in nineteenth century french poetry”. *Orbis litterarum* (33), pp. 258-262.

⁷ Citado en: MAYER, Hans (1982): *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid, Taurus, pp. 11-15.

⁸ PLAZA CHILLÓN, José Luis (2005): “La imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad”. *Gitanos: pensamiento y cultura* (31), octubre, pp. 42-48.

⁹ STAROBINSKI, Jean (2007): *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid, Abada, p. 13.

lorquiana no esconde el drama de este ser triste, nostálgico y melancólico que por su condición de marginado vive a espaldas de la sociedad, sino que al contrario forma parte irremediamente de ella, alejándose de la ficticia y teatral vida del *clown* e identificándose de lleno con el marinero. Eso no quiere decir que existan dibujos donde el poeta libremente mezcle al payaso con la gola y el gorro de mago, mientras lleva la chaquetilla corta y la corbata que lo identifican con el errante gitano, recordemos *Gitano con gola y sombrero de mago* realizado para la cuarta reedición del *Romancero gitano* en Buenos Aires, y todos los que existen similares a éste, que apenas sufren variación en su tratamiento si los comparamos con las complejas y evolucionadas figuras de los *clowns* y marineros.

García Lorca resolverá la imagen del gitano acudiendo a una iconografía identificativa con el tradicional bandolero andaluz que cobijaba sus fechorías por las serranías andaluzas; y además de utilizar este aspecto de lo gitano que ayudaba a conformar el imaginario andaluz que se desprende de gran parte de su obra, sobre todo del *Romancero*, acude también a la tradición de lo que hemos definido como “marginalidad” plástica y poética: el negro, el judío, el gitano o el morisco, precisamente este último conectará en lugares comunes con la lírica arábigo-andalusí y otras formas culturales “menores” que seguirán ayudando a definir una imagen que más que tópica trasciende hacia la modernidad por reflejar un sistema social con trasfondo ideológico de preocupación por la opresión, el dolor y el olvido que dichos personajes sufrían. Lorca se va a interesar por la “otredad”, que en ocasiones se ha extrapolado equivocadamente para calificar al genial andaluz como gitanista o folclorista, y es conveniente señalar en este sentido las desacertadas opiniones de sus amigos, Dalí y Buñuel, sobre el *Romancero*, y que le llevó a defenderse con unas conocidas palabras dirigidas a Jorge Guillén: “...los gitanos son un tema y nada más. No quiero que me encasillen... Me va molestando un poco mi mito de gitanería... Después no tocaré jamás, jamás este tema”.¹⁰ Al contrario, pensamos que con la imagen efébrica y ambigua que el granadino muestra en sus dibujos de gitanos y bandoleros, llega a romper toda una tradición decimonónica estereotipada y costumbrista del gitano que cuestiona los modelos románticos universalizados por Mèrimée y, sobre todo, por Bizet, a través de *Carmen*, que fue la “culpable” en parte de configurar un nacionalismo etnográficamente tipista.¹¹ Es verdad que existen algunos dibujos que presentan a la figura del bandolero muy tradicional con sombrero calañés, además de trabuco en mano y el barbuquejo sobre la cara que sustituiría a la acostumbrada gola o gorguera de los *clowns* y el enorme cuello de los marineros; así con el dibujo *Bandolero* de 1925, actualmente en paradero desconocido y que aparecía reproducido en otra página de la revista *Litoral* (3-III-1927), inaugura Lorca toda una serie de reproducciones gráficas que resolverá trasmitiéndolas a sus gitanos del *Romancero*. Se mantiene esta iconografía en el expresivo, *Gitano malísimo* (1927-1928) que el poeta enviaría a su amigo Enrique Durán con otros dos dibujos muy diferentes estéticamente, más en la línea de la abstracción lírica y surrealista (nos referimos a *Poema 'Brisa de tierra'* y *Arlequín. Poema*); pero este dibujo de gitano en cuya parte inferior escribía: “Este gitano es un hombre malísimo. ¡ojo!”, supone la fijación de la imagen prototípica que mantendrá

¹⁰ GARCÍA LORCA, Federico (1989): *Obras completas*. Madrid, Aguilar, T. III., p. 902. En adelante para referirnos a esta edición lo haremos con las siglas O. C.

¹¹ Sobre el tema y la imagen del bandolero consultar los siguientes títulos imprescindibles: BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio (1992): *Bandolerismo y delincuencia subversiva en la baja Andalucía*. Sevilla, Renacimiento. GÓMEZ MARÍN, J. A. (1972): *Bandolerismo, santidad y otros temas españoles*. Madrid, Miguel Catellote D. L. y BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio y ARDILLA, Luis (1973): *El bandolerismo andaluz*. Madrid, Turner.

más adelante, donde la luna no ha dejado de ser ese elemento simbólico imprescindible y las lágrimas convertidas en sangre hacen su aparición tempranamente, convirtiéndose en “compañeras” inseparables de tantos personajes masculinos. De 1925 es también el dibujo conocido como *Dama y bandolero con guitarra*, que aparece reproducido al dorso de otro dibujo más popular (*Dama en el balcón con mantilla de madroños*), y que es sólo el bosquejo rápido de un arrepentimiento, ya que la figura femenina con vestido de novia está sin definir y el propio bandolero que toca la guitarra adoptando un “contraposto” un tanto melancólico apenas si puede ser identificado, si acaso, solamente por el gorro con las tres borlas como único elemento de color, además de los ensayos cromáticos que aparecen encima de los dibujos donde el poeta escribe la palabra “querido” y que parece el comienzo de una carta abandonada; aunque la primera impresión que obtenemos es que podría tratarse de un *clown*, por la gran gorguera que abraza su cuello más típica de éstos, pero la aparición de la figura femenina lo acerca al mundo errante de los gitanos, en lo que podría ser la representación de una boda.

Lorca fija la imagen definitiva del gitano en el dibujo, *Busto de Antoñito el Camborio* (1928) del ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a su amiga Emilia Llanos, situándolo frente al poema que da título al dibujo *Prendimiento de Antoñito el Camborio camino de Sevilla*, cuyo estereotipo se reiterará en otros ejemplares dedicados a otros amigos y enviados a través de cartas;¹² sin embargo es éste el que mejor resolución plástica tiene y el de mayor complejidad, conteniendo todos los elementos y atributos que harán del joven adolescente, el gitano metafórico por excelencia de García Lorca. Se puede considerar a esta figura, con una cargada herencia romántica o decimonónica aunque transformada psicológicamente, como una máscara de Federico. Es cierto que lo dibuja con los mismos elementos definidores del bandolero tradicional andaluz (sombrero calañés, chaleco abotonado, chaquetilla corta, camisa de cuello redondo y adornos de encaje) si bien ahora suprime el trabuco. Lorca presenta a “Antoñito” como un auténtico retratado a la antigua usanza, realzando y mitificando la personalidad del mismo; frente a los anónimos marineros o *clowns*, este gitano, y por extensión todos, van a representar un ejemplo de belleza juvenil y atemporal que sólo pertenecerán al cerrado mundo del “Romancero..”, trascendiendo ideológicamente, por otro lado, a una visión social, que, si bien emana de la estética del romanticismo, concluirá en un acertado aseveramiento de la modernidad que históricamente ayudaría a definir un cierto “nacionalismo” andaluz con perspectivas universales. Será precisamente el siglo XIX en su segunda mitad cuando se afiancen los nacionalismos europeos mostrando un interés por las manifestaciones folclóricas y el arte tradicional y popular, así historiadores como Hobsbawn, afirman que el trasfondo de un ideario burgués y la agenda materialista consecuente fueron el motor común de las reivindicaciones de muchos intelectuales y políticos en el primer cuarto del siglo XX.¹³ El granadino, sin embargo, se mostrará con sus dibujos de gitanos y con los poemas del *Romancero* partidario de otras formas de cultura “marginal” que él mismo reivindicaba por el hecho de ser de Granada, que servirían precisamente para romper todos estos

¹² GALLEGO MORELL, Antonio (1979): “Dos dibujos inéditos de García Lorca”. *Ya*, 27-V-1979.

¹³ HOBSBAWN, E. J. Y RANGER, T (1997): *Naciones y nacionalismos desde 1780*. Barcelona, Crítica. Para el caso de España se puede consultar por la época histórica que vivió García Lorca; BERAMENDI, Julio G. (1991): *Los nacionalismos de la España de la II República*. Madrid, Siglo XXI. De la abundante bibliografía sobre Andalucía, destaca sobre todo: RUIZ LAGOS, Manuel (1985): *Ensayistas del mediodía: mentalidades e ideologías autóctonas andaluzas en el período de entreguerras*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. Todo este mundo queda codificado en imágenes en el ejemplar estudio de: REYERO, Carlos (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa / Calpe.

estereotipos tradicionales, abandonando todo lo que se había caracterizado como exótico en Andalucía, huyendo de Mèrimèe y su dañina “Carmen”. En el *Romancero* articulará y transformará en moderna actualidad lo excluido, lo minoritario, lo no homogeneizado e identificado de ser un “desterrado” de esta sociedad por su condición de homosexual disfrazado con estas deliciosas máscaras. Trascenderá también políticamente los localismos regionalistas para acudir a un arte más compartido y, desde luego, nada excluyente, ya que su contribución a conformar ese ideario cultural andaluz lo acercará a una modernidad decididamente no burguesa, por eso reivindica “ser andaluz” (aunque “del reino de Granada”, matiza). Lorca apuesta, por tanto, por la heterodoxia de la subjetividad, plasmándolo genialmente en su poesía y dibujos. Por eso, su actitud “nacionalista” se sumerge en Granada y con ella en Andalucía, pero con una actitud alejada de los cánones políticos de su época basada en la tolerancia y en el diálogo establecido entre los distintos elementos de la conflictividad histórica española de aquellos años, por ello, su nacionalismo, como señala Alberto Egea, es más bien un “contranacionalismo” basado en multitud de elementos de origen clásico combinado con las formas más populares descendientes de la popularidad, que se manifiestan ejemplarmente en el *Romancero...*,¹⁴ obra conciliadora del imaginario poético de Andalucía que como su propia historia ha demostrado ser un crisol de culturas, donde lo pagano, ibérico, cristiano, judío, musulmán o gitano se han mezclado articulando fragmentos de identidad cultural en conveniencia plural, y que Lorca reivindicará en diversas entrevistas o conferencias como el sugerente *Homenaje a Soto de Rojas* donde convierte a Granada en la esencia ancestral y mítica de Andalucía, una Andalucía armonizadora, plástica, histórica, amante de lo pequeño, lo diminuto, lo aparentemente menos importante, y por extensión de lo marginal, de lo único, de lo equívoco, por eso decía, “...Granada ama lo diminuto. Y en general toda Andalucía...”, constituyendo el ejemplo armonizador de la diversidad cultural e histórica con la espiritualidad de sus gentes.¹⁵

García Lorca a partir del *Busto de Antoñito el Camborio* (1928) del ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a Emilia Llanos, realizará una serie de figuras que representan a este gitano universal en otros ejemplares del mismo poemario o los dibujados en distintas misivas; si bien éste es de más compleja elaboración, especialmente por insistir en la composición cromática del mismo y hacer de la figura un verdadero retrato de recuerdos clasicistas. Existe, no obstante, en todos unas características comunes que se repiten y se reiteran en sus hermosos rostros añiados y efébicos, figuras de estereotipado afeminamiento, con ojos de inmensas pupilas, aunque en otras ocasiones aparezcan con el iris vacío pero con los mismos ropajes o sombreros, acercándolos sin remisión al mágico y melancólico mundo del *clown* con los cónicos gorros de borlas negras y las caras que parecen estar empolvadas con arroz blanco y los adornos de alambres que destacan sobre las cortas chaquetillas que se convierten en abstractas anotaciones gráficas que evocan notas musicales. Dichas características se encuentran en dibujos como, *Busto de Antoñito el Camborio bajo la luna* (1930) del ejemplar dedicado a Rafael Suárez Solís conservado en La Habana, o *Antoñito el*

¹⁴ EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto (2000): “El ‘Romancero gitano’ de Federico García Lorca: ¿modernidad dialógica o fragmentación clásica?” En: SORIA OLMEDO Andrés, SÁNCHEZ MONTES, M^a José, VARO ZAFRA, Juan (coord.)... *Federico García Lorca, Clásico...*, p. 519; del mismo autor véase, *García Lorca, Blas Infante y Antonio Gala. Un nacionalismo alternativo en la literatura andaluza* (2001): Sevilla, Fundación Blas Infante.

¹⁵ SECO DE LUCENA VÁZQUEZ DE GARDNER, M^a Encarnación (1990): *La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, pp. 12-30.

Camborio (1930) realizado también en la misma capital cubana y que aparece en la portada que abre el poema de la muerte de “Antoñito” del ejemplar dedicado a Félix Lizaso donde aparece nuevamente la añorada imagen del malogrado gitano, con un rostro más que melancólico y una afilada daga dibujada en la parte superior apuntando hacia su hombro a modo de premonición de su anunciada muerte, o *Antoñito el Camborio* (1932) estampado sobre otro ejemplar a Carlos Martínez Barbeito en la portadilla de *Muerte de Antoñito el Camborio*, o los existentes en la tercera edición del *Primer romancero gitano* realizada en Buenos Aires en 1933 con dibujos como: *Gitano andaluz con pompones en los hombros* (1934) dedicado a Gabriel Manes y que regaló el poeta junto a un manuscrito del *Retablillo de Don Cristóbal* y el dibujo del *Marinero del Amor*; también *Gitano andaluz y luna con nombre de Corina* (Montevideo-1934) a quien iba dedicado, o *Gitano andaluz con sombrero andaluz de gran borla negra* realizado en la misma fecha y ciudad que el anterior, pero dedicado a Sarah Bollo, y que tiene gran parecido a un *clown* clásico como el *Gitano andaluz con mechones ondulados* (1934). Para la cuarta edición del *Romancero* realizada también en la capital porteña compondría una publicación de lujo numerada con cien ejemplares donde sigue reproduciendo la misma imagen sin apenas variación, como el *Gitano andaluz bajo la luna dormida* (1934) con dedicatoria a Lola Membrives, actriz que estrenaría sus obras como protagonista en Buenos Aires, o el más siniestro *Gitano bajo el llanto de la luna* (1934) que como alguno de los marineros aparece con los ojos vacíos y sin iris, la luna menguante vigilando y las lágrimas de lluvia y sangre que destila el tanático astro, coincidiendo con los versos que aparecen reproducidos en la misma página correspondiente al *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*:

“...Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre cinco tricornos.

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre, con cinco chorros.
Ni tu eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo...”¹⁶

Un dibujo de connotaciones surrealistas que premoniza la tragedia y la muerte del gitano, contrastando, en este sentido, con el *Gitano andaluz ante la casa de vinos* (1935), de dulce rostro y triste mirada, que contiene el mismo sentido dionisiaco que poseían los marineros al colocarlo delante de una taberna, una habitual costumbre, por otra parte, de los gitanos varones el acudir a casas de vinos o tabernas donde podían ejercitar sin problemas su más profundo y noble sentido artístico: el cante jondo.

¹⁶ O.C. T. I, p. 418.

Los dibujos de gitanos van asociados siempre a la poesía, más en concreto al *Romancero*, y por tanto debemos de interpretarlos como auténticas metáforas personificadas en el propio García Lorca y que se identifica con el “ser andaluz” más allá del desafortunado tópico y por encima de un nacionalismo “cateto” y exclusivista; por eso cuando en 1926 lleva a cabo la conferencia-recital del poemario, en la presentación deja muy claro sus intenciones: “El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal”.¹⁷ Más adelante el poeta sigue apuntando ideas que nos servirán de ayuda para una más justa interpretación de sus creaciones plásticas referidas al “Romancero”, y que en cierto modo se pueden extrapolar a gran parte de su singular iconografía masculina; continúa diciendo: “...el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista [...]. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. [...] Un libro anti-pintoresco, anti-folklorico, anti-flamenco [...], donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena [...], pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender”.¹⁸ Todo lo escrito por el poeta y lo que podemos aventurar como hipótesis nos ayuda a reflexionar sobre esta figura del gitano que al igual que el *clown*, el marinero, el ángel o la imagen misma de San Sebastián se presenta también como máscara metafórica del granadino convertida en autorreferencial; Lorca irá aún más allá cuando nos introduzcamos de lleno en el análisis de su poemario, aunque a veces se cansa de llevar “esa máscara” que tanto le pesa, como confesaba en la carta dirigida a Jorge Guillén: “me va molestando un poco mi mito de gitanería...” y que mantiene en la citada introducción de la lectura-conferencia del poemario: “...Por eso no me quejo de la falsa visión andaluza que se tiene de este poema a causa de recitadores sensuales de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo, lo defenderán de sus actuales amantes excesivos, que a veces lo llenan de baba”.¹⁹ El paso del tiempo le dio la razón, desde luego, lo que no quita que el cansancio estético a que se vio sometido lo llevara al complejo mundo que rodea *Poeta en Nueva York*.

Si los gitanos se pueden considerar como representantes emblemáticos de las fuerzas creadoras e imaginativas que son propias del artista, no es nada descabellado pensar que los gitanos manifiestan los valores propios del “arte nuevo”, un arte puro y pro forma que busca unos “dibujos puros”, aunque dentro de múltiples posturas estéticas que incluyen el propio purismo, haciendo del arte como de la poesía un mundo aparte, por eso la poesía pura se convertía en sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta.²⁰ Esto es representado en el mundo del *Romancero* y sus dibujos de gitanos por la división de dos universos: uno lunático que observa al propio gitano y otro telúrico manifestado por los ausentes guardias civiles, ambos como conceptos de vitalidad y racionalidad con una inclinación simpática hacia el primero por su cercanía al arte puro que representan los gitanos (seres marginales) y de los que se desprende su destino

¹⁷ O.C. T. III, p. 340.

¹⁸ *Ibíd.*.

¹⁹ *Ibíd.*.

²⁰ BLANCH, Antonio (1976): *La poesía pura*. Madrid, Gredos, p. 12.

inmediato de muerte y posterior pena, sentimiento que enmascara la verdadera tragedia que esconde el “gitano-Lorca” en su interior y que nos mostrará a través de las sugestivas metáforas de sus versos y su obra dibujística. Esta relación entre la máscara metafórica y la realidad extrapoética (social, erótica o sexual) ejemplificada en la pena y muerte gitana, son mostradas como metáforas de frustración personal vinculada a su propia castración homoerótica. Lorca utilizaría una serie de recursos poéticos y plásticos para esconder sus más íntimos sentimientos; según la observada tradición post-simbolista, el más sugerente es tal vez el recurso del mito o la religiosidad primitiva, ambas muy comentadas por la abundante crítica del *Romancero* y que él señala al referirse que su libro se abre con dos mitos inventados, el de la “luna como bailarina mortal y el viento como sátiro”, referido al poema de *Preciosa y el aire*: “Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa y mito de la playa tartesa donde el aire es suave como pelusa de melocotón y donde todo drama o danza está sostenido por una aguja inteligente de burla o ironía”.²¹ Y este proceso de enmascaramiento por medio de mitos e intertextos es el reto que el poeta deja al lector para que continúe allí donde él se calla, e igual sucedería con su obra “pictórica” que ofrece distintas posibilidades interpretativas que hay que intentar dilucidar; como los verdaderos e inconscientes sentimientos enmascarados, castrados o reprimidos, acercándonos, de este modo, a un concepto “lacaniano” del arte que diríamos “a posteriori” (que no es más que una continuación freudiana del mismo), conectando en Lorca con su particular e imaginario mundo a través de su propia sombra o “su alma”, lo que el poeta iraní Hedayat ha identificado como “nuestro lado oscuro”²² (formando siempre parte del inconsciente colectivo del hombre), y que el psicoanalista francés ha definido como el “reino de lo imaginario” y su reflejo en el espejo (“le stade du mirior”), centro emocional deseado y recordado (escenario primigenio sexual) como ausencia del que sale para introducirse en otros universos simbólicos, aunque también fisiológicos.²³

Acudimos de nuevo a dos dibujos donde la figura del gitano es el protagonista; el primero, *Gitano andaluz al pie del ‘Romance de la luna, luna’*, fechado en Montevideo en 1934 y dedicado a su “viejo y queridísimo camarada” José Mora Guarnido (el primer biógrafo de Lorca)²⁴, representa otra vez al gitano como chico o adolescente efébo pero todavía con cara más añorada, con una gran luna negra dibujada encima de la cabeza. El dibujo y su proyección gráfica en el poema lorquiano contiene la esencia de gran parte del desarrollo teórico del propio *Romancero*, al menos en cuanto a lo mítico y su conexión con el folclorismo de raíz decimonónica, por los temas que trata como el de la luna, el baile flamenco, la pena negra, la religión, los gitanos..., todos ellos motivos de la poesía y la plástica andaluza finisecular en figuras simbolistas como Romero de Torres, Villaespesa o los hermanos Machado.²⁵ Motivos que retomará García Lorca creando un conjunto de referencias intertextuales que habían tratado otros autores simbolistas como Verlaine o Juan Ramón Jiménez; así el tema de la luna y su constante

²¹ O.C. T. III, p. 342; y LÓPEZ MORILLAS, J (1973): “García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre *Romancero gitano*”. En: GIL, Ildelfonso Manuel (dir.) *Federico García Lorca*. Madrid, Taurus.

²² HEDAYAT, Sadeq (2000): *El búho ciego*. (ed. J. Abeleira). Madrid, Hiperión.

²³ Véase: LACAN, Jacques (1995): *Escritos*. México, Siglo XXI; y ALTHUSSER, Louis (1970): *Freud y Lacan*. Barcelona, Anagrama.

²⁴ MORA GUARNIDO, José (1958): *Federico y su mundo (Testimonio para una biografía)*. Buenos Aires, Losada. Existe una reedición a cargo de HERNÁNDEZ, Mario (1998): Granada, Fundación Caja de Granada.

²⁵ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José (1996): *Alma andaluza*. (ed. Antonio Sánchez Trigueros / Estudio preliminar de Richard Cardwell). Granada, Universidad de Granada.

aparición con distintos personajes, como en este caso concreto del *Romance de la luna, luna* y su correspondiente dibujo, que representa una imagen negra de la muerte aunque en los versos se muestre seductora y como una amenaza sexual al enseñar sus senos. Es un mito que expresa los sentimientos y los temores reprimidos del poeta, evocando el mito clásico de Endimión, y que Lorca podría haber leído en la traducción francesa de la poesía del británico Keats. El granadino había elogiado la plasticidad encomiable del mismo en su célebre conferencia sobre “La imagen poética de Luis de Góngora”;²⁶ en dicho mito la diosa Selene se enamora del joven pastor Endimión (paradigma de belleza ideal, que se puede admirar e incluso acariciar pero nunca poseer) al verle dormido en una cueva del monte Latmos (Sacromonte granadino) y pidió a Júpiter que el niño nunca envejeciera, estando eternamente dormido (o metafóricamente muerto) como un ser pasivo mientras lo contempla Selene (la mujer agresora y castradora), despertándose solamente para entregarse a ella.²⁷ Lorca esconde en este poema a lo que no quiere enfrentarse, lo que prefirió reprimir enmascarándose a través de su obra y que en el *Romancero gitano* contiene bastantes referencias edípicas, manifestadas en dicho poema mediante el niño que todavía sueña con la madre y su regreso al regazo por temor a enfrentarse a la mujer-luna (Selene, el elemento femenino). El poeta en 1928, año de la publicación del poemario, en una conferencia larga y documentada sobre las “Canciones de cuna españolas”, hacía coincidir estas estremecedoras palabras: “...Muchas veces la madre construye en la canción una escena de paisaje abstracto, casi siempre nocturno, y en ella pone, como en el auto más simple y viejo, uno o dos personajes que ejecutan alguna acción sencillísima y casi siempre de un efecto melancólico de lo más bello que se puede conseguir. Por esta escenografía diminuta pasan los tipos que el niño va dibujando necesariamente y que se agrandan en la niebla caliente de la vigilia”.²⁸ El *Romancero* a pesar de su apariencia popular y andalucista, es más complejo de lo que en principio parece ser; está repleto de dificultades; es más, es un libro donde nada es lo que se muestra, lleno de disfraces y máscaras, donde se integran desde un localismo extremado hasta las cultas alusiones mitológicas, e incluso es manifestada su obsesión cristológica (constante por otra parte en la totalidad de poética, dramática y plástica) a través del “prendimiento” y calvario de sus gitanos, tan alejados ya del tópicos decimonónico y convertidos en seres sufrientes como “alter ego” del poeta granadino.²⁹ El segundo dibujo al que nos referíamos es *Llanto de un gitano por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), realizado sobre la segunda hoja de dicho manuscrito y regalado a José María de Cossío, al que también pidió en un misiva que llevara un lema suyo para la publicación de dicho poema,³⁰ y cuyo tratamiento iconográfico es bastante desconcertante si lo comparamos con el resto, ya que presenta a un gitano similar a un *clown* triste, con los tradicionales abalorios y ornamentos, aunque con un larguísimo y estilizado gorro en forma cónica y abundantes lágrimas que emanan de sus ojos entornados, sin faltar, desde luego, la siempre omnipresente luna. Se trata de una imagen mucho más expresiva, y que recuerda a los personajes femeninos contemporáneos (mujeres que lloran desgarradoramente) que pinta por estos años

²⁶ O.C. T. III, p. 230.

²⁷ FEAL DEIBE, Carlos (1971): “Romance de la luna, luna; una interpretación”. *Modern Language Note*, (86), pp. 284-288. El tratamiento iconográfico del mito en las artes plásticas viene excelentemente recogido en: GREER, Germaine. *El chico. El efebo en...*, pp. 113-116.

²⁸ O.C. T. III, pp. 289-290.

²⁹ HARRIS, Derek (2000): “La percepción sensorial en el *Romancero gitano*: el caso de ‘Thamar y Amnón’.” En: SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, M^a José, VARO ZAFRA, Juan (coord.). *Federico García Lorca. Clásico...*, pp. 95-109.

³⁰ O.C. T. III, p. 941.

Picasso, donde la tragedia expresionista enmascara el gélido cubismo. El gitano llora la muerte de Ignacio con una emoción que acongoja, Lorca-gitano llora la infortunada tragedia de su querido amigo y compone una de las más bellas elegías escritas en lengua castellana, conectando nuevamente con el ambiente mítico y ritualístico pero distanciándose de las tradicionales actitudes practicadas por los pueblos primitivos, quizá, por eso implora, una y otra vez su negativa a participar como espectador en la muerte de Ignacio: “¡Qué no quiero verla!”, y así llora el gitano cerrando sus ojos para no ver la sangre derramada en una voluntad de aislamiento solitario, como la soledad que contempla este gitano-*clown* vigilado por la luna y despidiéndose angustiosamente de una persona querida, convirtiendo ese sentimiento de amistad personal y privada en un personaje inolvidable,³¹ cuya extrapolación a Lorca lo hace universal. Un Federico clarividente parece trazar su futuro con este poema llorado por un gitano afeminado y casi irrisorio, sin embargo su distanciamiento hace que la elegía sea, tal vez, su expresión más dolorida y solitaria, convirtiendo a esta obra en la más desgarradora de todas las creadas; la figura llora lo que hemos recordado muchos años después:

“...Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos”.³²

Quizá no sería exagerado pensar que esta elegía sea una de las mayores, sólidas y profundas contribuciones a la poesía amorosa (¿amor fraternal?), tal vez nunca ha estado tan presente y con tanta solemnidad la relación entre el amor y la muerte (eros y tánatos); no hay que olvidar que en la tradición de la poesía elegíaca “de la amistad” que se remonta a los antiguos griegos, el amor aparece siempre de forma vitalista y que a pesar de estar íntimamente preocupado por la muerte no está orientado hacia ella. Sin embargo, lo más importante es que el doliente (Lorca) acaba por descubrir que no ha sufrido en vano, y sus lágrimas derramadas (las del gitano en el dibujo) no han sido inútiles, llevan hacia un equilibrio emocional que se consigue al comprender que “nada muere” (como le ha sucedido al torero y también a Federico).³³

3. Gitanos-*clowns*: tristes adolescentes

Existe una curiosa serie iconográfica en la que el poeta-dibujante funde dos imágenes predilectas: el payaso y el gitano. Una de sus aportaciones más difundidas y de mayor calado estético es, sin duda, *Gitano con gola y sombrero de mago* (1934), perteneciente a un ejemplar dedicado al periodista argentino Pablo Suero del *Primer Romancero gitano* y en cuya portadilla del *Romance de la luna, luna*, se reproduce dicho dibujo. Se trata de una composición lineal, segura y equilibrada, donde el artista prescinde totalmente del color, lo que no resta frialdad a la figura representada, sino todo lo contrario, vuelve el misterio a través de la mirada ciega de sus ojos vacíos, realzado por su largo y estilizado cuello dándole ese acostumbrado toque manierista. Llama la atención la transformación sufrida en el gorro del payaso, casi convertido en un capirote

³¹ MORALES ORTIZ, Gracia María (2000): “La significación mítica de la muerte en el ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’: un esquema contradictorio”. En: SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, M^o José, VARO ZAFRA, Juan (coord.). *Federico García Lorca, Clásico...*, pp. 614-627. Véase: BOWRA, C. M (1984): *Poesía y canto primitivo*. Barcelona, Antonio Bosch editor.

³² O.C. T. I, p. 558

³³ WOODS, Gregory (2001): *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*, Madrid, Akal, p. 119.

de “pasión religiosa” más que en el sombrero de un mago, y que repetirá en otros dibujos de iconografía masculina. La gola aparece ahora simple, no es la gorguera espiral que ahogaba a los *clowns* que también dibujaba por estos años, sino que su tinte de bandeja decapitadora hace realzar la cabeza del joven. Solamente evoca el mundo gitano, la chaquetilla corta y ajustada además de la pequeña corbata, un elemento que se vuelve a repetir en otros dibujos del mismo ejemplar del “Romancero”. Este dibujo es muy parecido al que le hizo a su amigo Jorge Larco, escenógrafo y pintor argentino, en una edición del *Romancero* durante su estancia en la capital bonaerense, y cuya única diferencia es el sinuoso entrelazamiento de dos extrañas flores que enmarcan la composición.³⁴ Lorca en sus dibujos “realistas”, hace auténticos ejercicios de abstracción, como en este caso, ya que la reducción de los medios utilizados a la mínima expresión gráfica, le aporta un cierto toque antinaturalista, fuera de la realidad, donde lo poético y visual supera a lo puramente plástico. Es un poema inquietante y trágico como el que alumbra dicho dibujo y abre el libro:

“...Por el olivar venían,
bronce y sueño los gitanos,
las cabezas levantadas
y los ojos entornados...”³⁵

La imaginación inventiva de García Lorca supera la simple mimesis trascendiendo los cánones de la tradicional “imitatio” para dirigirse a un mundo más particular, misterioso a veces, otras más onírico, cuyo ejemplo máximo es precisamente este gitano: mitad mago, mitad sacerdote, que lo aleja de los melancólicos y reprimidos payasos de finales de la década de los veinte. Es verdad que nunca abandonó su inspiración poética, su mundo interior queda plasmado en aquellos payasos y arlequines que se desdoblaron como un “alter ego”, y que se mantiene en el dionisiaco y marginal mundo de otros jóvenes “ocultos” convertidos en bellos aunque desolados marineros; tal vez, como señalaba María Zambrano al referirse, en general, al complejo mundo de los dibujos lorquianos, estaban realizados “bajo la impronta de lo sacro”. Por eso Lorca no puede ser un mito, precisamente por su carácter “sagrado”, que es una categoría que se basta a sí misma y que aparece en todo lo creado por Federico. El poeta llevó en su vida el estigma y la fuerza de los sacrificados, víctima del sacrificio, y tiene que apurar el cáliz de la soledad. Insiste la pensadora malagueña: “Los dibujos son sustancia misma de su poesía. En ellos se produce la identidad entre lo visto y él: la visión y la unidad. Son instantáneos, idénticos a sí mismo cumpliendo la perfección metafísica propuesta por Espinoza entre lo visto y el que ve, como Plotino que dice que el amor es el ojo con que el que ama ve al objeto amado y, al ver al objeto amado, está viéndose a sí mismo. [...] En sus dibujos, se produce esa identidad entre lo visto, lo mirado y el amor, y en este sentido a Federico se le ve a sí mismo sustancialmente, tanto o más que en ciertos aspectos de su poesía lírica. [...] Del entrelazamiento cósmico que hay en alguno de sus dibujos. No es un hombre, no es una mujer, aunque lo sea; es algo que sucede en el cosmos”.³⁶

³⁴ RUIZ MANTILLA, Jesús (2007): “Lorca: un misterio sin resolver. Cartas y dibujos inéditos”. *El País (Vida y artes)*, 21-X-2007, p. 49.

³⁵ O.C. T. I, p. 394.

³⁶ ZAMBRANO, María (1986): “Lo sacro en Federico García Lorca”. En: CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Federico García Lorca. Dibujos*. Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 17-18.

Este mismo prototipo iconográfico se repite en *Cabeza de payaso con gola envolvente* (1934), en la misma página del *Romance de la luna, luna* en cuya portadilla aparece una dedicatoria “A Lolín”, y la estilizada firma del poeta; aunque ahora sólo dibuja la cabeza con la tradicional gorguera en espiral acabada con la omnipresente punta de flecha y los tres puntos negros, un sombrero de “mago” terminado en una flácida borla acabada en forma de mano, a cuya misma altura vuelven a aparecer las gotas de sangre o lágrimas sangrantes, dándole un aura más dramática y envolviéndolo en un tono particularmente surrealista. Coincide de nuevo el *Romance de la luna, luna* con otro dibujo de *Pierrot con flecha* (1930) en un ejemplar dedicado a Pepín Castellanos en la estancia del poeta en La Habana, en un dibujo donde se vuelven a repetir elementos ya comentados, como la gran flecha y las sinuosas líneas acabadas en manos que se repiten a menudo en otras obras realizadas después de su estancia en Nueva York, llegando a utilizar de un modo particular en los trágicos y surrealistas dibujos de la serie bonaerense que utilizó para ilustrar los poemarios, *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio* y *El Tabernáculo* de Pablo Neruda y Ricardo E. Molinari, respectivamente;³⁷ lo único que distorsiona o singulariza a este efébo Pierrot es su gran gorro a modo de barquito de papel que deja asomar unos lineales y suaves cabellos que afeminan bastante al personaje.

El modelo iconográfico termina con el dibujo *Payaso que dice unos versos* de 1936 en una carta del 15 de enero que aparece con un membrete del “Restaurant Casa Pascual” de Madrid. Representa la tradicional figura del *clown* con la gola en espiral acabada en flechas, el alto gorro cónico de imitador de mago que se abre como auténticas alas de sombrero que dejan asomar una serie de elementos ramificados de carácter fisiológico a modo de cabellos que parecen venas abiertas; una inscripción en el dibujo que simula el “bocadillo” de un cómic, contiene el siguiente poema:

“Ay, Joaquín
lindo colorín
de Sevilla!
Muestra el traspotín
en tu jardín
de Maravilla
Federico... Se va”.³⁸

Concluimos señalando de manera especial el dibujo que Lorca realizó como modelo para el bordado de una funda de cojín, *Pierrot, modelo para un cojín* (1928), y que resulta indirectamente autenticado por las inscripciones de la mano del poeta. El cojín fue bordado por unas primas del poeta y contiene alguno de los elementos que hemos ido desmenuzando: la mesa con un jarro (bodegón), la tanática luna, y sobre todo, el propio Pierrot colorista, con gran gola rizada y un peculiar sombrero de evocaciones femeninas, aunque muy a la moda de los “felices años veinte”.

³⁷ PLAZA CHILLÓN, José Luis (2006): “Degollaciones, decapitaciones, amputaciones... la poética de la violencia en los dibujos de Federico García Lorca”. En: *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: La multiculturalidad en las artes y en la arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria, Anroart ediciones / Gobierno de Canarias, pp. 831-841, T.I.

³⁸ O.C. T. III, p. 944.

Existen todavía multitud de dibujos asociados al tema del *clown*, pero su comentario excedería de nuestro análisis, por eso obviamos su alusión, ya que no va alterar en nada la línea del discurso que hemos planteado. *Clowns*, marineros, bandoleros, gitanos, arlequines: efebos tristes todos, son temas y figuras de su poesía lírica y dramática que se desdoblán en ejemplares dibujos con plena autonomía artística;³⁹ aunque es la imagen del gitano-*clown*, sin duda, la figura reveladora que conduce la condición humana a la amarga conciencia de si misma, y el portador por excelencia de lo hermoso.

Ilustraciones



Ilustración 1. [*Payaso de rostro desdoblado*] 1927. Tinta y lápices de color sobre papel. 155 x 115 mm. Col.: Fundación FGL, Madrid (Legado Jean Gebser).

³⁹ ALBERTI, Rafael (1976): “Líneas y colores”. *Trece de nieve* (1-2), 2ª época, pp. 153-155.



Ilustración 2. [*Marinero del "Amor"*, Buenos Aires, 1934]. Tinta china sobre cartulina recortada. 245 x 161 mm. Col.: Fabio Manes, Buenos Aires.



Ilustración 3. [*Bandolero*, ca. 1925]. Medidas y paradero desconocidos.

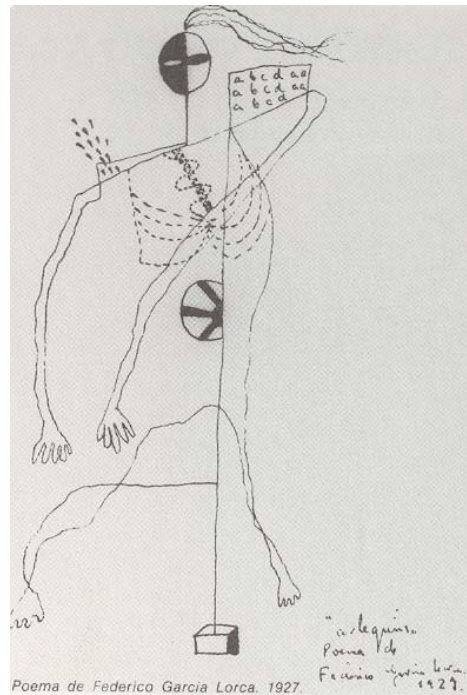


Ilustración 6. *Arlequín. Poema* [Granada] 1927. Tinta. Medidas y paradero desconocidos.

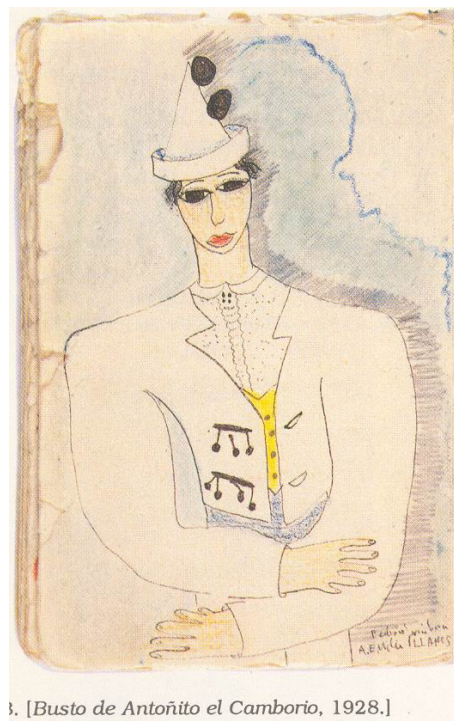


Ilustración 7. [*Busto de Antoñito el Camborio*, 1928.]. Tinta y lápices de color en pág. 78, frente a *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*. 1ª edición. Ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a Emilia Llanos. Granada, 1928. Col: Antonio Gallego Morell, Granada.

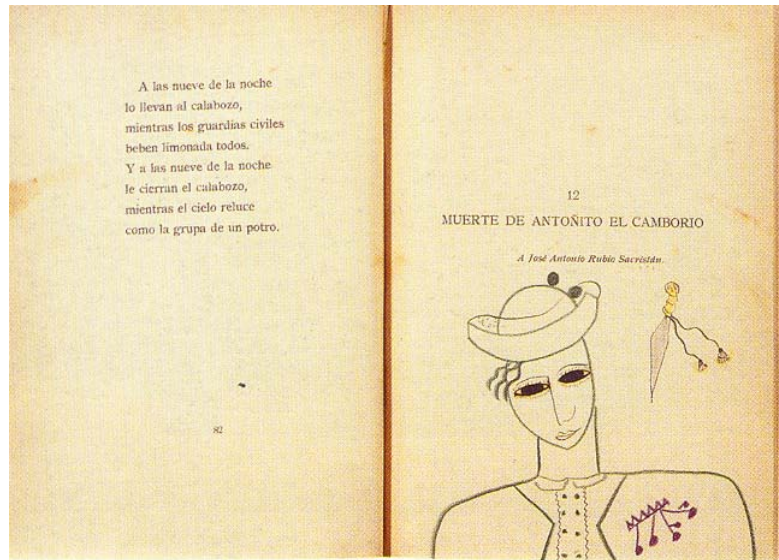


Ilustración 8. [*Antoñito el Camborio*, La Habana, 1930]. Medidas desconocidas. Pertenece al mismo ejemplar citado en el dibujo anterior. En portadilla de *Muerte de Antoñito el Camborio*. Ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a Félix Lizaso, La Habana, 1930.

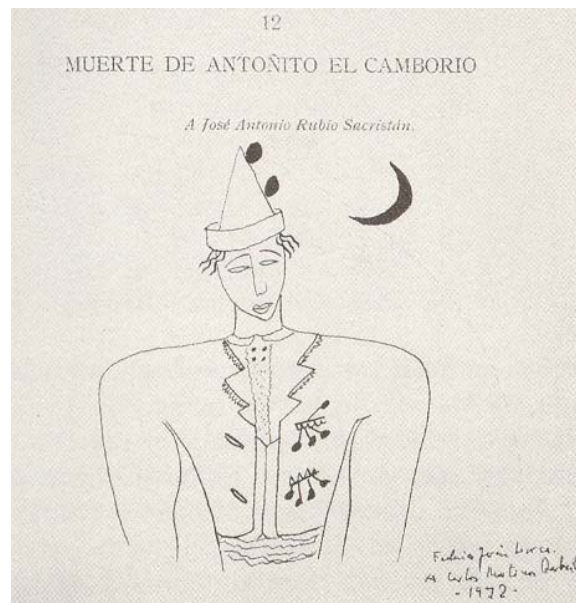


Ilustración 9. [*Antoñito el Camborio*] 1932. Tinta azul en portadilla de *Muerte de Antoñito el Camborio*. 2ª edición. Ejemplar dedicado a Carlos Martínez Barbeito del *Romancero gitano*. Santiago de Compostela, mayo de 1932. Col: Carlos Martínez Barbeito, La Coruña.

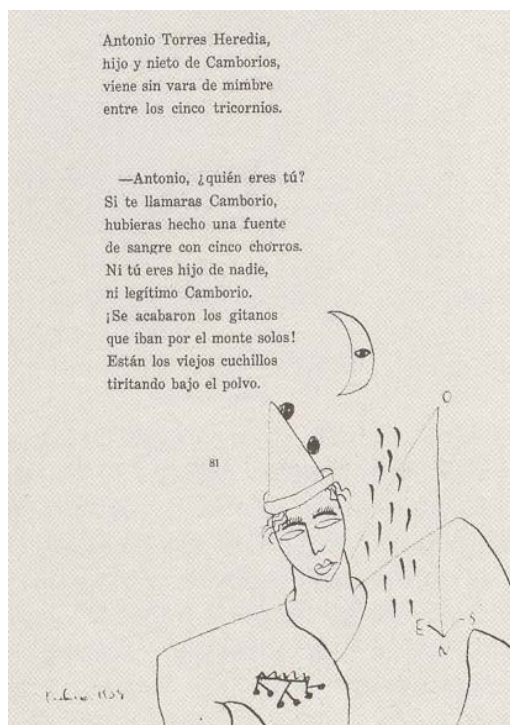


Ilustración 10. [*Gitano bajo el llanto de la luna*]. Buenos Aires, 1934. Tinta en pág. 81 del *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*. 4ª edición del *Primer Romancero gitano*. Ejemplar dedicado a Pablo Suero, Buenos Aires, 1934. Col: Antonio Carrozzì Abascal, Buenos Aires.

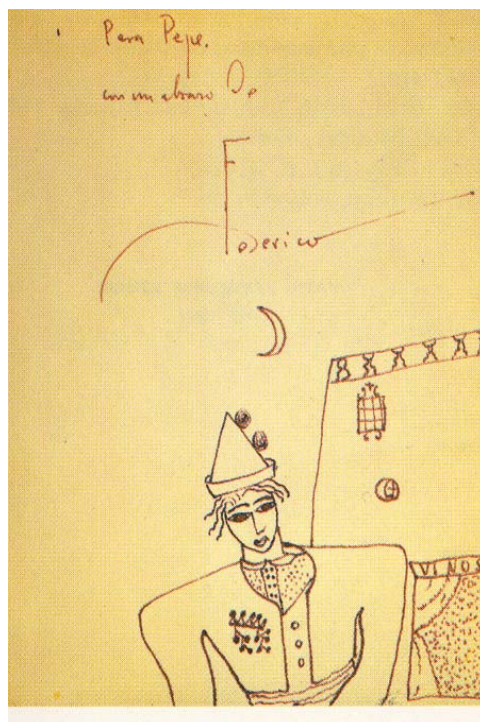


Ilustración 11. [*Gitano andaluz ante casa de vinos*, Madrid, ca. 1935]. Tinta magenta en página de respeto. *Primer romancero gitano*. 5ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1935. 200 x 145 mm. Col.: Fundación FGL, Madrid.

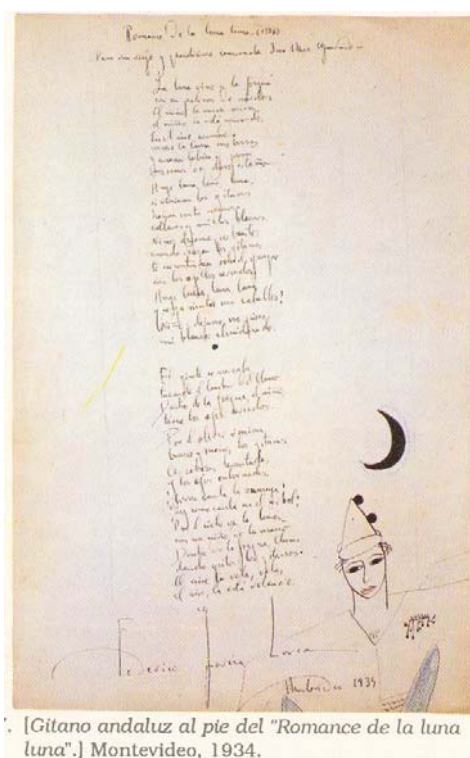


Ilustración 12. [*Gitano andaluz al pie del Romance de la luna, luna*] Montevideo, 1934. Tinta y lápices de color. 330 x 316 mm. Col.: Nora Dei Cas Giraldi, Lille.



Ilustración 13. [*Llanto de un gitano por Ignacio Sánchez Mejías*] 1935. Tinta sobre segunda hoja del manuscrito del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* regalado a José María Cossío. 215 x 155 mm. Col.: José María de Cossío, Casona de Tudanca (Diputación Provincial de Santander).



Ilustración 14. [*Gitano con gola y sombrero de mago*] Buenos Aires, 1934. Tinta en portadilla del *Romance de la luna, luna*. Primer romancero gitano. 4ª edición. Ejemplar dedicado a Pablo Suero, Buenos Aires, 1934. Col.: Antonio Carrozzi Abascal, Buenos Aires.

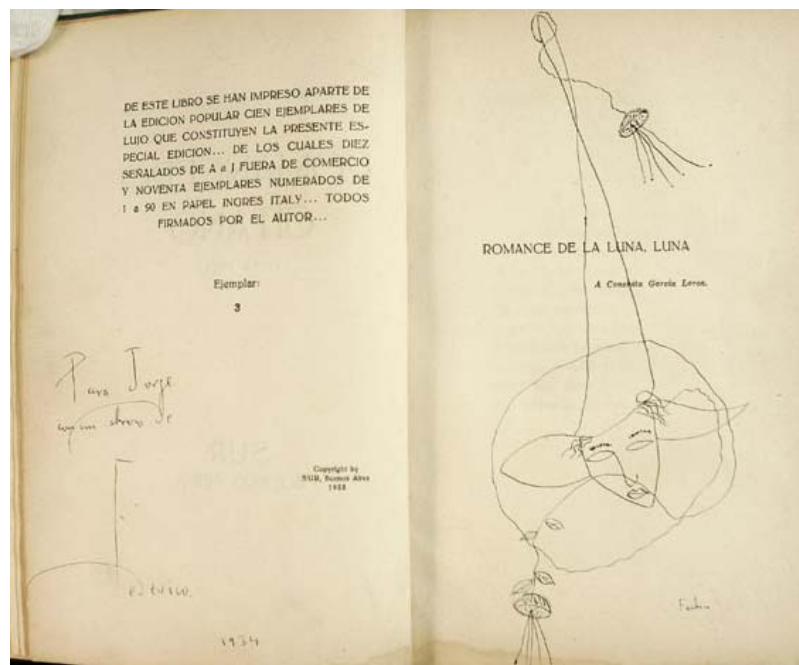


Ilustración 15. [*Dibujo de gitano con sombrero cónico*, 1934]. Realizado sobre la página del *Romance de la luna, luna* del ejemplar del *Romancero gitano* regalado a Jorge Larco en Buenos Aires en 1934.