

Dos formas de espacialidad homosexual a través de la obra plástica de Gregorio Prieto y Federico García Lorca. De los espacios de ensoñación a las zonas de encuentro sexual entre hombres

Jesús Martínez Oliva¹

Recibido: 16 de diciembre de 2021 / Aceptado: 21 de octubre de 2022

Resumen. Este trabajo pretende valorar el papel que juega la proyección espacial en la representación de incipientes identidades homosexuales en el arte español de las décadas de los años 20 y 30. A través del análisis de algunas fotografías y pinturas de Gregorio Prieto y algunos dibujos de García Lorca veremos cómo ambos autores adoptan dos resoluciones de diferente signo a la hora de abordar la espacialidad homosexual. Gregorio Prieto propone en sus pinturas y fotografías espacios de ensoñación, espacios utópicos que posibilitan la presencia homosexual. Esos “espacios otros” en los que la norma aparece eludida son presentados mediante el recurso de la invocación de un tiempo pasado. En su obra se superponen la evocación mitificada de la antigüedad clásica, como el enclave en el que la pederastia era una respetada forma de amor, con el tiempo presente representado por los marineros, tropo de la homosexualidad en las primeras décadas del siglo XX. De forma comparativa mostraremos cómo en los dibujos de García Lorca, cargados de sensualidad erótica y de referencias a sus propias experiencias vitales, late el palpito de una incipiente subcultura homosexual. El rebosante erotismo telúrico de sus dibujos de bosques y parques o la idea del merodeo en torno a espacios tabernarios vinculados al alcohol y a los marineros son metafóricas figuraciones de las zonas de encuentro sexual entre hombres de la época, en los que podía confluír el *cruising* con la prostitución. Estos espacios cobran especial relevancia para el autor tras su experiencia neoyorquina y cubana.

Palabras clave: Espacialidad homosexual; dibujo; pintura; Prieto; García Lorca

[en] Two forms of homosexual spatiality through the plastic work of Gregorio Prieto and Federico García Lorca. From dream spaces to areas of sexual encounters between men

Abstract. This paper aims to assess the role played by spatial projection in the representation of incipient homosexual identities in Spanish art in the 1920s and 1930s. Through the analysis of some photographs and paintings by Gregorio Prieto and some drawings by García Lorca we will see how both authors propose two resolutions of different sign when dealing with homosexual spatiality. In his paintings and photographs, Gregorio Prieto proposes spaces of reverie, utopian spaces that make homosexual presence possible. These “other spaces” in which the norm appears to be eluded are presented through the recourse to the invocation of a past time. In his work, the mythologised evocation of classical antiquity, as the enclave in which pederasty was a respected form of love, overlaps with the present time represented by sailors, the trope of homosexuality in the first decades of the twentieth century. By way of comparison, we will show how García Lorca’s drawings, charged with erotic sensuality and references to his own life experiences, are a hint of an incipient homosexual subculture. The overflowing telluric eroticism of his drawings of forests and parks or the idea of loitering around tavern spaces linked to alcohol and sailors are metaphorical figurations of the sexual meeting places for men of the time, where cruising and prostitution could converge. These spaces took on special relevance for the author after his New York and Cuban experience.

Keywords: Homosexual spatiality; painting; drawing; Prieto; García Lorca

Sumario: 1. Introducción. 2. Los espacios utópicos y de ensoñación de Gregorio Prieto. 3. “Los espacios otros”: algunas heterotopías homosexuales en los dibujos de García Lorca. 4. A modo de conclusión. 5. Referencias bibliográficas. 6. Referencias documentales.

Cómo citar: Martínez Oliva, J. (2022). Dos formas de espacialidad homosexual a través de la obra plástica de Gregorio Prieto y Federico García Lorca. De los espacios de ensoñación a las zonas de encuentro sexual entre hombres, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(2), pp. 181-188.

¹ Universidad de Murcia. E-mail: jesusmar@um.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2386-8895>

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar el papel que juega la proyección espacial en la representación de nuevas e incipientes identidades homosexuales en el arte español de las décadas de los años 20 y 30 del pasado siglo. A través del análisis de una selección de fotografías y pinturas de Gregorio Prieto y de dibujos de García Lorca veremos cómo ambos autores plantean formas de resistencia homosexual a los regímenes espaciales de la heterosexualidad obligatoria. Ambas figuras –compañeros de la celebrada Generación del 27– compartieron un contexto homófobo en el que la representación de las subjetividades no normativas tiene que adoptar diferentes estrategias del armario, plagadas de camuflajes, encriptadas metáforas, desubicaciones temporales y oscuros simbolismos de tintes surrealizantes. Sin embargo, como apunta Enrique Álvarez en *Dentro fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española* (2010, p. 15), el armario deviene paradójicamente un sitio de resistencia al orden social heteronormativo. Estas obras son de hecho una sagaz respuesta al ambiente opresivo del momento de su producción que sumía la homosexualidad en la invisibilidad y el silencio. Al final de los años 20 y principios de los 30 la Dictadura de Primo de Rivera intensificó la persecución de la homosexualidad, concretamente en 1928, con la imposición de penas de 2 a 12 años de cárcel, abultadas multas e inhabilitación para la función pública.

La producción que vamos a analizar de estas dos importantes figuras plantea dos resoluciones de diferente signo a la hora de abordar la espacialidad homosexual. Por un lado, veremos una espacialidad homosexual utópica, fantaseada o soñada en la obra de Gregorio Prieto, que funciona como una suerte de edén compensatorio ante la frustrante situación de la homosexualidad en la época. Espacialidad utópica más por lo que acontece en ella y por lo que evoca –retrotrayéndonos a otro tiempo histórico/mítico– que por los lugares en sí representados que son espacios reales. Por otro, García Lorca en algunos de sus dibujos realizados a partir de la experiencia neoyorquina propone una espacialidad homosexual de tipo heterotópico. En su caso veremos reflejados poéticamente espacios reales en los que se subvierten las reglas heteronormativas que regían el espacio público. Dichos dibujos traslucen las experiencias del autor en algunos de los lugares de encuentro para hombres de la incipiente subcultura homosexual de finales de los 20 y principios de los 30, y que hoy denominaríamos espacios de *crusing* (Espinoza, 2020; Martínez Oliva, 2004).

Abordaremos el tema con una metodología de trabajo interdisciplinar en la que recurriremos a los textos fundamentales en los que se ha teorizado en torno a los usos homosexuales del espacio (desde Foucault, 2009; Chauncy, 1995; Betsky, 1997, Crimp, 2005 o Álvarez, 2013), a los enfoques de la historia social y cultural que analiza la homosexualidad en las décadas de los 20 y los 30 (Aresti, 2010 o Vázquez y Cleminson, 2011) y al rastreo de las perspectivas espaciales en los estudios de las obras plásticas de Prieto y García Lorca.

2. Los espacios utópicos y de ensoñación de Gregorio Prieto

El término utopía proviene del griego y significa literalmente “no” “lugar”. De forma más clara para el castellano lo podríamos glosar como lo hizo Quevedo: “no hay tal lugar”, al traducir al castellano un fragmento de la célebre obra de Tomás Moro, *Utopía* (1516). De forma genérica el término se utiliza para definir una sociedad o un lugar ideal para la existencia humana inexistente en el mundo real. Algo parecido a la famosa isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto descrita por Tomás Moro en su obra anteriormente citada.

Gregorio Prieto propone en sus pinturas y fotografías espacios utópicos, espacios de ensoñación positiva que posibilitan una presencia de la homosexualidad de forma libre y despreocupada. Estos espacios en los que la heteronormatividad aparece esquivada son presentados mediante recursos como el sueño (en el que todo es posible) o mediante la estrategia de la invocación de un pasado mítico, o en ocasiones ambos entrelazados.

La invocación de la cultura griega y romana a través de la ruina y de los restos de la cultura clásica –en el caso de Prieto con especial énfasis en las estatuas– es una manera de expresar metafóricamente las relaciones homosexuales en su forma más idealizada y aceptable (Cooper, 1990, p. 229). Esto es una constante en la obra del pintor de la generación del 27 y uno de los pretextos habituales del arte homosexual pregay desde Winckelmann (Aldrich, 1993, pp. 49-53). Por otro lado, señalar que este reciclaje cultural, y de forma más amplia el palimpsesto de realidades reificadas por la mirada homosexual, es una forma de hacer propiamente *queer* que sigue perviviendo incluso en las prácticas artísticas actuales que abordan la diversidad LGTBQI. El espacio de la ruina del que vamos a ver algunos ejemplos, ya sea Taormina, La Acrópolis de Atenas, Delfos o Pompeya son espacios reales en el tiempo presente de Prieto, sin embargo, no eran posibles las experiencias homosexuales que dichos lugares pretenden evocar y simbolizar en su obra. Las recreaciones del mundo clásico en sus trabajos actúan como impugnaciones míticas al espacio y la realidad de su tiempo presente.

Las obras marcadas por este interés por el mundo clásico corresponden fundamentalmente al periodo de su estancia en Italia, 1928-33, periodo en el que estuvo becado por la Academia de España en Roma. Aunque dicho interés se remonta incluso antes (a la adolescencia) en su estancia romana confluyó con otros factores como la asimilación de los valores defendidos por la nueva vanguardia italiana de la vuelta al orden de movi-

mientos como *Valore Plastici*, a finales de los años 20. De igual modo conviene tener en cuenta su asimilación del surrealismo que empezaba a ser una de las corrientes dominantes en Europa. Ambos influjos conformarán la poética vanguardista del creador manchego (García Luengo, 2019, p. 120). Por otro lado, la obligación de los becados en La Academia de viajar al menos dos de los cuatro años que duraba su pensionado le llevó a realizar un primer viaje a Pompeya y Sicilia en 1928, donde se produce su asombroso descubrimiento de Taormina. Después realizará otros viajes de especial calado a Atenas o Delfos en 1930, donde se seguirá empapando de la cultura y las formas del mundo clásico. Afortunados viajes, en especial el realizado a Delfos donde inició una intensa relación sentimental con el bailarín egipcio Lakis.

Este amor por el mundo clásico tiene una especial fijación por las estatuas como apuntamos anteriormente. Corredor Matheos (1998, p. 62) recoge un texto autobiográfico de Prieto titulado “Habla una estatua” en el que el artista expresa dicha querencia:

No sé por qué inexplicable misterio se vio siempre mi vida atávicamente enlazada a la más remota civilización grecorromana. Como en una llamada lúcida e irresistible, el mundo de mis ilusiones se formaba cada vez más fuertemente unido a lo estatuario; para mi adolescencia, las estatuas fueron una obsesión, que no me dejaban tranquilo entre un vivir de palpitante angustia y estremecido amor. En estas estatuas veía yo el cielo de Grecia (...); otros preferían la clase de “Desnudo”, yo, en cambio, siempre vi y sentí más la vida de éstas, al parecer, inanimadas estatuas, que en esas carnes sin vitalidad del modelo profesional (...) ¡Cuántas veces en mi andar solitario por los jardines y parques iba contemplando estatuas con el arrobo de un enamorado! (...) Un cuerpo joven escapa de la muerte y va hacia la vida aureolada de amor estatuario.

Concebía las estatuas como seres plenos de vida que trascienden lo efímero y encarnan la eternidad, aspecto éste que tanto obsesionaba a Prieto y que será una constante en ciertas facciones de la cultura homosexual durante décadas. Apuntaremos tres ejemplos de obras en las que podemos ver ese amor por la estatuaría clásica. Para empezar, un dibujo a carboncillo de un autorretrato, conservado en la Fundación Gregorio Prieto, que nos muestra un primer plano de su rostro frente a la escultura de un poderoso torso masculino truncado en posición reclinada que parece metafóricamente coronar sus pensamientos y sus deseos. En una fotografía *S. T.*, de 1928-30, vemos a Prieto desnudo sensualmente abrazado a una estatua como si de un amante se tratara contraponiendo su piel atezada con la blancura de la estatua. Podríamos aquí hablar de agalmatofilia, la parafilia consistente en sentir atracción por las estatuas. Algo similar se puede deducir de la conocida fotografía *Herido por la belleza clásica*, 1928-30, en la que un Prieto desnudo yace con el rostro extasiado sobre una serie de yesos de esculturas clásicas amontonadas en los almacenes de la Academia de España.

Yendo un poco más allá de este amor a las estatuas se da también una relación muy especial con determinados lugares. Acerca del cuadro *Las cariátides* de 1930-1 el autor narra una experiencia –no sabemos si real o fantaseada– en la que el manchego de forma intencionada se queda encerrado en la Acrópolis tras el cierre del recinto y pasa la noche vagando entre los edificios y mármoles, teniendo una experiencia –nos atreveríamos a decir– decididamente erótica con el propio espacio:

...me he quedado dormido envuelto en la noche clarísima, son las tres y diez al despertar no sé qué me pasa, me encuentro transportado de pronto a toda una ciudad blanca, grandiosa que impone su belleza con fuerza acariciadora, con amor de fuerza viril y con gracia armoniosa de adolescente. Me abraza con pasión, con fuerza irresistible, no existe voluntad posible que sepa esquivar su amor gracioso y potente, me estrecha la noche, me aprisionan los templos, me besan los mármoles, yo ya no existo, yo ya la noche, los templos, los mármoles, yo ya el cielo, entregado. (Diario de 1930, AFGP)

Otra obra en la que tanto la evocación erotizada de un tiempo pasado a través del espacio de la ruina como el sueño juegan un papel fundamental es *Ruinas de Taormina*, 1928. Tras su primer viaje a Sicilia se produce el descubrimiento de la belleza y la sensualidad de Taormina, que el manchego concibe a partir de entonces como un auténtico paraíso. Ya la tradición literaria bucólica situaba sus pastores homosexuales en Sicilia y desde mediados del XIX esta isla era un destino turístico homosexual. Fotógrafos como Von Gloeden y su primo Wilhelm Plüchow habían plasmado en sus fotos realizadas en el cambio de siglo esta idealización homoerótica del pintoresco pueblo siciliano no exenta de exotismo desde su mirada germánica. Un lugar romántico donde la libertad sexual entronca con la tradición clásica y el paisaje mediterráneo, configurándose como un entorno idílico. Con este tono arrobado la describe el manchego:

Taormina es una torre maciza que los ángeles levantaron en el mar, la adornaron de casas de piedras, de plantas, de teatros, de escalinatas, se disfrazaron de griegos, se desnudaron, lucieron al sol sus muslos macizos y sus piernas redondas y pechos cuadrados, su perfil recto, el vientre de concha y su órgano viril, e inmortalizaron el tipo.

Taormina es el espectáculo más maravilloso del mundo de fondo el teatro, el mar. Taormina impintable, indescriptible, Taormina es bella para verla y gozarla, y derramarse de gusto, la ves con ojos cerrados porque la ves en sueños, soñando despierto, yo he soñado (durmiendo) con Taormina y no la he visto tan hermosa que despierto. (Diario 1928, AFGP)

En esta obra la evocación y mitificación de la antigüedad clásica, como el enclave en el que la pederastia era una respetada forma de amor, se complejiza con la superposición de figuras de un tiempo presente como los marineros que en la década de los veinte y de los treinta se había convertido en un tropo contemporáneo de la homosexualidad. Así lo atestigua la obra de un gran número de artistas y literatos de la época como Charles Demuth, Marsden Hartley, Jean Cocteau o en España varios de los autores de la generación del 27 como Luis Cernuda, Federico García Lorca, Emilio Prados y el propio Gregorio Prieto (Sahuquillo, 1991, pp. 121-22; Plaza Chillón, 2012). Esta fusión de tiempos dispares en un mismo plano, esta suerte de utopía heterocrónica, funciona como una forma de crítica al tiempo presente. Estas obras atravesadas por el misterio y la ensoñación son una huida de un presente oscuro y opresivo. Una mirada hacia atrás que promulga una visión de futuro, una utopía del porvenir basada en las ruinas del pasado de resonancias benjaminianas.

El marinero del primer término –dado el parecido físico se trataría del propio pintor– aparece soñando una escena homosexual en la que dos marineros se encuentran y charlan en el teatro greco-romano de Taormina. De forma secuencial al fondo vemos de espaldas esta misma pareja de marineros alejarse abrazados. Marinero cantado en la Generación del 27 como símbolo de libertad, pero también el marinero como emblema homoerótico. Así lo condensaba poéticamente Cernuda en “Los marineros son las alas del amor”: “Si un marinero es mar/ (...) /quiero sólo ir al mar donde me anegue”. Apuntar también que Prieto disfrutaba paseándose por las calles de Roma y Atenas vestido de marinero:

Salgo a la calle vestido de marinero y los que me ven salir de un hotel céntrico me miran y me remiran hasta que me pierden de vista. Yo como si no notara nada, yo me siento maravillosamente bien dentro de este traje blanco que, fino y ligero me da la sensación de que voy desnudo, envuelto en nieve; mi cara, mi pecho y mis manos destacando como un bronce cubierto de nieve. “Yo, el auriga de Delfos”. (Diario 1930, AFGP)

En otro cuadro como *Luna de miel en Taormina*, 1932-35, especialmente conocido por haberse expuesto en la Exposición Internacional de París del 37 junto al Guernica, de nuevo tenemos a Taormina como espacio propicio para lo homoerótico, en el que el autor representa de forma camuflada una luna de miel homosexual mediante la utilización de maniqués, habituales en la pintura metafísica y en la plástica surrealista. Los inanimados maniqués se sexualizan y adoptan roles de género. Uno de ellos con actitud masculina acoge sobre su regazo al segundo maniqué en actitud más pasiva pero ataviado con pantalón de marinero, lo que parece indicarnos que se trata de dos figuras masculinas. Esta escena transcurre en la noche, el espacio del misterio y la ocultación, propicio para el desarrollo de los amores prohibidos. A esto podemos sumar el simbolismo homoerótico de los numerosos objetos que aparecen en el cuadro. La estatua truncada, (exaltación homófila de la belleza del cuerpo masculino), la cabeza efébrica (Antínoo), el pájaro de vivos colores (símbolo fálico), la hiedra (planta báquica y pasional) o el limón (fruto amargo con simbología homosexual: en la generación del 27 símbolo del amor amargo, frente a la media naranja vinculada a la heterosexualidad). Al fondo, los barcos surcando el mar (símbolos del viaje iniciático, la escapada y el cambio, reservorio de la imaginación y la fantasía). (Treviño, 2016, pp. 411-12)

En obras como *Marineros en las calles de Roma* o *Tres marineros orando*, nos topamos con sugerentes y atrevidas fotografías de marineros orinando en las calles de Roma. En otra de las fotografías de esta serie Prieto aparece vestido de marinero sentado junto a una escultura romana togada, con otro marinero descansando la cabeza en su regazo, en este caso Manolo Pascual, escultor bilbaíno también pensionado en La Academia en la disciplina de grabado.

Con algunas de estas fotografías realizadas al alimón con Eduardo Chicharro idearon un proyecto de libro que nunca se llevó a cabo. Tras tener una buena cantidad de imágenes de corte surrealista decidieron escribir unos textos que las acompañaran a modo de explicaciones poéticas, el proyecto nunca se concluyó. Solamente alguna imagen fue publicada en la revista *Postismo* en 1945. Las más abiertamente homosexuales no vieron la luz hasta hace bien poco en la exposición comisariada por Almudena Cruz Yábar en la Academia de San Fernando en 2014.

Se conserva una hoja manuscrita por Chicharro con los títulos anotados, pero resulta muy difícil establecer una relación clara con las imágenes. Algunos títulos son bastante elocuentes para la perspectiva de este trabajo: “Pederastas en libertad”, “La sociedad no lo entiende y lo manda prender”, “Devorado por sus propios instintos”, “Dos hombres maravillosamente desnudos”, “El viajero”, “El enamorado de la historia”, “Noches de a bordo”.

Como señala José Esteban Muñoz en *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa* (2020, p. 77) las utopías excesivamente abstractas pueden flaquear si están alejadas de la realidad social, pero pueden ser efectivas si al menos invitan a activar una imaginación política transformadora y esto es lo que ocurre con las obras de Prieto. Éstas funcionan como una quimera compensatoria. Muestran a través de la imaginación y la ensoñación la sociedad misma perfeccionada. Son la representación del aún no consciente. De hecho, sus cuadros parecen avanzar algunas de las figuraciones del arte gay de los años 70 y 80 en la que se empieza a representar de forma más directa y evidente las relaciones sexuales y afectivas entre hombres.

3. “Los espacios otros”: algunas heterotopías homosexuales en los dibujos de García Lorca

Michel Foucault en “Des espaces autres”, (2009: 69-70) define las heterotopías como utopías situadas, lugares reales en los que se producen encuentros e intersecciones inesperadas que desestabilizan el orden establecido, generando contraespacios:

También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables.

A la hora de precisar un poco más el sentido de las heterotopías para nuestro estudio retomaremos la conferencia radiofónica germinal titulada “Utopies et heterotopies” (2009, pp. 19-32) pronunciada en 1966 y que antecede a la más atemperada y contenida “Des espaces autres”. De la taxonomía realizada por el autor en dicha conferencia nos interesa especialmente las que califica de heterotopías de desviación, destinadas a aquellos individuos cuyo comportamiento supone una desviación de la norma. El autor cita los psiquiátricos, los asilos, los prostíbulos o los cementerios. Las heterotopías son esos lugares otros que actúan como impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. En la heterotopía se da la yuxtaposición en un lugar real de múltiples espacios o acciones en sí mismos incompatibles. Por poner un ejemplo útil para nuestra argumentación: la expresión del deseo o del afecto entre hombres en el espacio público heteronormativo de una calle en el contexto de principios del siglo XX.

Lorca plantea en algunas de sus obras más atrevidas heterotopías de desviación sexual. El granadino a pesar de vivir su condición homosexual de forma tormentosa, asumiendo las concepciones medicalizadas de una homosexualidad patologizada e interiorizando una subjetividad abyecta y difícilmente habitable, obsesivamente vinculada a la muerte (para él “los muertos y los amantes descarriados vienen a ser lo mismo” como le dijo a Gallego Burín en una carta de 1920 (Lorca, 1997, p. 80)), sin embargo llegará a plantear a partir de su experiencia en Nueva York una poesía, un teatro y también una producción gráfica que vislumbran la posibilidad de la transformación real de las estructuras sociales imperantes. En algunos de estos dibujos cargados de sensualidad erótica y de referencias a sus propias experiencias vitales evidencia el palpito de una incipiente subcultura homosexual. El rebotante erotismo telúrico de sus dibujos de bosques y parques o la idea del merodeo en torno a espacios tabernarios vinculados al alcohol y a los marineros son figuraciones de las zonas de encuentro sexual entre hombres, en los que podía confluír el *cruising* con la prostitución. En estos espacios abiertos al aire libre, tanto naturales (bosques, jardines, parques) como urbanos (calles en entornos portuarios y tabernarios) se producen rupturas de la regimentación normativa de vida ordinaria por la apropiación *queer* de los mismos.

Es de sobra conocida la importancia para Lorca del tema del jardín, asunto fundamental de la poesía modernista y simbolista vinculado al del amor. En este sentido Christopher Maurer en el prólogo de *Jardín deshecho* (2019, pp. 17-28) hace un recorrido por la importancia del jardín en las diversas etapas de la obra de Lorca. A nivel dibujístico este motivo también ocupa un lugar destacado como veremos a continuación.

La estética poética de Lorca ancla sus orígenes en la Vega granadina con frondosas arboledas, verdes huertas y rumor de acequias. Así lo podemos saborear en el dibujo *Bosque y camino*, 1924-5. Jardín edénico de la infancia, como dice uno de sus versos “cuando todas las rosas manaban de mi lengua”. Impronta que perdura en toda su trayectoria, pensemos en sus firmas con enredaderas y trepadoras floraciones presentes hasta el final de sus días. El despertar erótico del autor en la adolescencia va ligado a un pansexualismo en el que la presencia del eros inunda la naturaleza. Abundan también las evocaciones de la Antigüedad clásica que le permiten evadirse a un mundo sensual y (homo)erótico: ahí están Baco, el dios del vino y Dionisio, el dios del sexo, la fertilidad y el libertinaje. En *Bosque*, 1924, podemos ver unos árboles fálicamente inclinados coloreados con vibrantes colores. El dibujo es una referencia Orfeo –dios con connotaciones homosexuales ya que tras perder a Eurídice renuncia a la compañía de las mujeres– y al arte de su música con el que era capaz de conmovir a los árboles del bosque haciendo que se inclinaran a su paso.

José María Carrillo, de todos los íntimos de Lorca en Granada el más cómplice, profesó al poeta una amistad profunda y vitalicia y dejó una serie de testimonios bastante reveladores sobre el despertar sexual de Lorca recogidos por Agustín Penón:

García Carrillo insistía en que Lorca siempre contaba que, cuando era crío en la Vega de Granada, había “jugado” con todos sus compañeros. Mira, Pepe –decía–, cuando yo era así de pequeño, ya se la había meneado a todos ellos”. “Yo he estado con todos los chicos de Asquerosa”. Y sigue contando Carrillo: “Adoraba a los campesinos y en especial a los catetos; le gustaban sucios y sudorosos. Cuando volvía a Granada desde Madrid le gustaba pasarlo bien, y nosotros teníamos que decirle que anduviese con cuidado, que él se podía largar, pero nosotros no, y que nos comprometía. (Gibson, 2016, p. 432)

Federico Pillamoscas lo denominaba Gabriel Morcillo, pintor y amigo del círculo granadino, por su pericia para conseguir los jóvenes que le gustaban:

García Carrillo le dice a Penón: Federico tenía una necesidad tremenda de sexo, dos o tres veces al día. Y si no lo conseguía se ponía nervioso e impaciente. Decía: “Esto es terrible, no puedo seguir así, no trabajo bien”. (Gibson, 2016, p. 433)

Algunos dibujos de los años 30 de parques y jardines necesitan ser releídos desde una perspectiva homoerótica que los vinculen con las experiencias del *cruising* en espacios públicos. Ya en su primer libro *Impresiones y paisajes* nos decía Lorca que “Un jardín es un sagrario de pasiones, y una grandiosa catedral para bellísimos pecados”. Sin embargo, fue en Nueva York donde debió conocer de cerca este tipo de actividad homosexual, como se desprende de la mención a Battery Park (un parque al sur de Manhattan conocido por ser un lugar de encuentros sexuales casuales) en su conferencia *Un poeta en Nueva York*:

La soledad de los poemas que hice de la multitud rima con otros del mismo estilo (...) como los nocturnos del Brooklyn Bridge y el anochecer en Battery Place, donde marineros y mujercillas y soldados y policías bailan sobre un mar cansado, donde pastan las vacas sirenas y deambulan campanas y boyas mugidoras (citado en Maurer, 2019, p. 158)

Autorretrato en Nueva York, 1929, es el primer dibujo en el que vemos en la esquina inferior izquierda una representación de un parque o un jardín con las características formas esquemáticas filiformes. Un espacio en el que la naturaleza da un respiro al entorno deshumanizado y amenazante de la metrópolis de los rascacielos.

Bosque sexual, 1932, publicado por primera vez en 1940 en la primera edición de *Poeta en Nueva York*, es un dibujo de poderoso título y de trazado esquemático que muestra hojas naviculares flotantes a modo de arbustos que parecen inspirados en las pinturas rupestres claviformes y filiformes del Pindal y Altamira. Los árboles de este bosque animado parecen miccionar o eyacular y entre ellos aparecen intercalados labios. A nivel formal autores como Jaime Brihuega (2018) han señalado la influencia en el autor de la microscopía histológica de los tejidos neuronales aprendidos de Ramón y Cajal, que había presentado una conferencia en la Residencia de Estudiantes. Lo neuronal, lo capilar piloso, lo capilar sanguíneo, lo radicular botánico es una constante en la obra surrealista de Dalí y en especial en la de Lorca. De igual modo este historiador apunta que tanto el esquematismo rupestre como lo radicular botánico son elementos compartidos por la Escuela de Vallecas presentes en autores como Alberto Sánchez o Benjamín Palencia.

Si en *Bosque sexual* podríamos pensar en una sexualidad telúrica antropomorfizada en *Parque con línea envolvente*, 1935-36 nos sitúa en un espacio construido diseñado para el uso humano. En este último vemos los recorridos circulares y plegados sobre sí mismos propios del deseo y del deambular del *cruising*. En este sentido propondríamos una lectura paralela de este dibujo con la *Gacela del amor de cien años* (gacela del paseo) en la que un grupo de mozos de paseo van desapareciendo misteriosamente al son de tiernos ayes entre los arrayanes.

Como sabemos Lorca proyectaba un poemario que llevaría por título *Jardín de los sonetos* que no pudo materializar. Algunas de las composiciones hoy forman parte de los *Sonetos del amor oscuro* y *El Diván del Tamarit*, en ellas encontramos al autor transido de melancolía por la lejanía del amante o por la imposibilidad del amor, pero algunos de los poemas están atravesados por un erizado erotismo, como “¡Ay Voz secreta del amor oscuro!”. En uno de los tercetos de este soneto la alusión al sexo sin fruto entre la maleza parece harto evidente:

Huye de mí, caliente voz de hielo,
No me quieras perder en la maleza
Donde sin fruto gimen carne y cielo
(García Lorca, 2018, p. 41).

A nivel sociológico Vázquez y Cleminson, en *Los invisibles una historia de la homosexualidad masculina* (2011), recogen las subculturas homosexuales en España a principios del siglo XX descritas por la mirada sociológica y criminalista de Bernaldo de Quirós, *La mala vida en Madrid* y Max-Bembo, *La mala vida en Barcelona*. Este último, habla de cines, teatros, la vía pública, tranvías, aglomeraciones y urinarios como lugares de encuentro, de la campaña de las damas para acabar con los urinarios o de cómo los parques y jardines han sido tomados por los homosexuales: “Ya no es el parque el sitio de los enamorados: es el de los homosexuales”. (Vázquez y Cleminson, 2011, p. 269)

Los otros espacios en los que se produciría la ruptura de las normas heteronormativas serían las calles portuarias y tabernarias pobladas de marineros. A partir de su estancia neoyorquina y el descubrimiento de su floreciente escena gay en torno a Harlem (Chauncy, 1995) será cuando la figura del marinero cobre más importancia. La experiencia en una de las famosas fiestas en casa del poeta Hart Crane, regada con alcohol y la presencia de marineros borrachos, debió ser una experiencia liberadora y muy alejada de la opresiva España de

la que había huido afectado por una fuerte depresión (Gibson, 2016: 268-73). En los numerosos dibujos que realizará de marineros la asociación entre el alcohol y el amor será una constante (biere, vinos, amor son palabras que aparecen en estos trabajos). La bebida, reconoce en “Paisaje de la multitud que vomita”, despierta en él algo que le hace ver algo suyo que le causa temblor.

En La Habana, lugar en el que experimenta de forma más abierta la homosexualidad, los biógrafos hablan de constantes salidas nocturnas, turismo sexual, prostíbulos homosexuales, e incluso rumores de alguna experiencia desafortunada que acabó en la comisaría, así lo recoge el escritor cubano Ernesto Hernández Busto (2002, sin paginar) en uno de los capítulos de su biografía sobre Lezama Lima.

A partir de su estancia neoyorquina la figura del marinero como apuntábamos cobrará gran peso en su quehacer gráfico. Esta figuración homoerótica es quizás una de las parcelas más estudiadas de su producción dibujística, desde Hernández (1990, 111-112) hasta el último y más pormenorizado de los estudios de Plaza Chillón (2020, 87-122). En nuestro caso repararemos solamente en algunos dibujos en los que la proyección espacial juega un papel significativo a nivel simbólico. En este sentido cabría destacar dos de sus dibujos con una representación más directa de la homosexualidad en el espacio público, ambos del año 1929. En el primero, *Pareja de hombre y joven marinero*, la cercanía y el contacto físico entre los hombres remarca la tensión sexual de la escena. Sobre un poyete aparece sentado un marinero viril y corpulento y en una de sus piernas apoyado un joven marinero de fisionomía efébrica, con una flor en su boca, al que agarra por la cintura. Al fondo a la derecha una mujer se asoma al balcón de una casa adyacente a una tienda de vinos y agita sus brazos escandalizada ante la presencia de esta escena homosexual en plena calle. El telón de fondo arquitectónico creado por el autor con estas dos casas rematadas con teja de cañón, coloreadas de marrón y sobre las que despuntan las copas de dos abetos, tiene un aire más rural y granadino que portuario, asociación de ideas que hace al dibujo aún más inquietante y perturbador. En el segundo, *Tres marineros y grumete*, va un paso más allá y se atreve incluso a plantear la transgresiva idea del sexo grupal: tres marineros de distintas razas rodean a un joven grumete, también ubicados al aire libre, aunque en este caso en un entorno portuario insinuado mediante un muelle junto al mar y la característica representación del autor de una taberna al fondo. La polaridad entre marineros corpulentos y masculinos con el contrapunto del grumete más joven y de rasgos femeninos muestra un tipo de relación que puede evocarnos el modelo pederástico griego, retomado y enarbolado en los años 20 por figuras como André Gide, modelo al que Lorca no duda en sexualizar sin ambages dejando de lado cualquier atisbo de platonismo.

Otros dibujos remarcan este sentido antinormativo a través de encriptadas inscripciones que hay que leer atentamente. En la margen superior derecha de “El marinero borracho”, Montevideo, 1934, aparece la palabra ROMA que se proyecta de forma invertida sobre el cuello marinero como AMOR y esta a su vez sobre la botella como ROM. Roma, el epicentro de la moral católica, prohíbe el amor heterodoxo. Pensemos de forma paralela en el poema “Grito hacia Roma” de *Poeta en Nueva York* y la dura crítica de éste a la moral del Vaticano. El ambiente de taberna portuaria en el que aparece este marinero ebrio junto con el poder alterador de la realidad del alcohol son la combinación perfecta para propiciar un espacio heterotópico de desviación sexual.

Un último ejemplo que puede ser leído como toda una declaración de principios: “Marinero del Moreno”, de 1934, posible autorretrato del autor, que es descifrado por Eutimio Martín (2013, p. 594) del siguiente modo:

Este marinero, como leemos en la gorra, pertenece al equipaje del barco MORENO. Pero el trazado de las letras revela la separación de NO. De modo que no leemos moreno sino MORE NO. No es necesario ser un gran latinista para traducir more por según la costumbre, según la norma. Es decir: «según la costumbre» o «según la norma», no. Pero no, ¿qué? Seguimos leyendo la continuación del mensaje, pero prolongando la lectura en la etiqueta de la botella: amo. Y tenemos ya la integridad del texto: SEGÚN LA NORMA, NO AMO.

4. A modo de conclusión

Queda claro que estas figuraciones de la espacialidad homosexual, tanto a través de la evocación de espacios utópicos de ensoñación como hemos visto en la obra de Prieto como por medio de la estilización poética de espacios reales de encuentro sexual entre hombres presente en los dibujos de Lorca, jugaron un papel fundamental en la definición de unas incipientes identidades homosexuales. La búsqueda de un espacio propio en el que poder habitar y ubicar la experiencia homosexual aparece como una necesidad vital. Ambos casos muestran cómo —a pesar de que la homosexualidad no podía ser narrada en el contexto de los años 20 y 30— fueron capaces de encontrar inventivas formas de representación con las que poder esquivar los modelos identitarios heteronormativos. Prieto mediante diversas estrategias como las evasiones anacrónicas, la mitificación y reificación homosexual del mundo clásico a través de las ruinas y la estatuaria, la utilización de simbolismos en clave homoerótica o mediante una práctica fotográfica vanguardista fue capaz de imaginar un mundo utópico futuro, anticipando de algún modo parte del imaginario del arte gay post-Stonewall, desvelando lo todavía no consciente. Por otro lado, la espacialidad homosexual en los dibujos de Lorca tiene —a pesar del uso de un lenguaje plástico menos realista— un claro anclaje autobiográfico y referencial de los espacios que este pudo

conocer y experimentar en la subcultura homosexual de la época, especialmente tras sus incursiones en Nueva York y Cuba. A pesar del tono melancólico y poético de muchos de estos dibujos, así como del lenguaje gráfico utilizado, a veces esquemático, a veces expresionista y surrealizante –como ocurre en los dibujos de parques y jardines– éstos podrían ser leídos como un “registro documental” de cierta euforia ante el descubrimiento de un mundo nuevo, sin tantas inhibiciones sexuales, así como la constatación de un Lorca con una mirada nueva, dispuesto a defender la licitud del amor homosexual.

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación

5. Referencias bibliográficas

- Aldrich, R. (1993). *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. Routledge.
- Álvarez, E. (2010). *Dentro fuera, el espacio homosexual masculino en la poesía española*. Biblioteca Nueva.
- Bernaldo de Quirós, C.; Llanas Aguilaniedo, J. M. (1998). *La mala vida en Madrid. Estudio psicossociológico con dibujos y fotografías del natural*. Instituto de Estudios Altoaragoneses y Egido Editorial.
- Betsky, A. (1997). *Queer Space: Architecture and Same Sex Desire*. Morrow.
- Brihuega, J. (2018). *Cambio de siglo, República y exilio: Arte del siglo XX en España*. Antonio Machado.
- Chauncy, G. (1995). *Gay New York Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Basic Books.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal.
- Cooper, E. (1990). *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes.
- Corredor Matheos, J. (1998). *Gregorio Prieto*. Fundación Gregorio Prieto.
- Espinoza A. (2020). *Cruising. Historia íntima de un pasatiempo radical*. Dos Bigotes.
- Foucault, M. (2009 [1984]). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Traficantes de sueños.
- García Lorca, F. (2018). *Sonetos del amor oscuro*. Egales.
- García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo*. Andrew, A. y Maurer, C. (eds.). Cátedra.
- García-Luengo, J. (2019). La tradición clásica como referencia de vanguardia: la Antigüedad griega y romana en la obra del pintor Gregorio Prieto (1897-1992). *Studia Philologica Valentina*, Vol. 21. 117-132.
- Gibson, I. (2016 [2009]). *Lorca y el mundo gay*. Ediciones B.
- Hernández Busto, E. (6 de marzo 2002). Narciso en Upsalón, (1929-33). Lezama sus posibles pasiones homosexuales y Lorca en La Habana. *El estornudo*. <https://www.revistaelestornudo.com/lezama-lima-lorca-cuba/>
- Hernández, M. (1990). *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Tabapress. Grupo Tabacalera. Fundación Federico García Lorca.
- Maurer, C. (ed) (2019). *Jardín deshecho. Lorca y el amor*. Centro Federico García Lorca.
- Martín, E. (2013). *El quinto evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Aguilar.
- Martínez Oliva, J. (2004). Usos y apropiaciones queer del espacio: de las zonas de cruising a los barrios gays comerciales, *The Gendered City: espacio urbano y construcción de género*. Ediciones Universidad Castilla La Mancha. 50-71.
- Muñoz, J. E. (2020 [2009]). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja negra.
- Plaza Chillón, J. L. (2012). La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca. Hacia una formulación icónica del arte gay. *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e intercambio científico, Campus Vida. 801-815.
- Plaza Chillón, J. L. (2020). *Efebos tristes: la iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*. Comares.
- Plaza Chillón, J. L. (2016). El viaje literario de Federico García Lorca a Buenos Aires y sus consecuencias gráficas. Marineros porteños: erotismo y desolación. *El Greco en su IV centenario: Patrimonio hispánico y diálogo cultural. XX Congreso Nacional de Historia del Arte*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 531-548.
- Sahuquillo, A. (1991). *Federico García Lorca y la cultura homosexual masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil Albert y Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Instituto Juan Gil Albert.
- Treviño, C. (2016). *Estudio de las Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)*. Tesis doctoral online.
- Vázquez, F. y Cleminson, R. (2011 [2007]). *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*. Comares.
- VV. AA. (2014). *Gregorio Prieto y la fotografía*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6. Referencias documentales

Prieto, Gregorio. Hojas manuscritas de diarios de viajes por Italia, 1928 y Grecia, 1930. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto (AFGP).