

DIMENSION LITERARIA DEL GARCIA LORCA DIBUJANTE

Por Antonio Gallego Morell
Conferencia pronunciada en la
Fundación Universitaria Española
el día 28 de marzo de 1979

García Lorca es el escritor español del siglo XX cuya fama ha crecido de manera mas espectacular. Su presencia viva en la literatura, en los seminarios y departamentos de literatura y de español en el mundo, en el teatro, en el disco o la "cassette" han sido hechos insólitos en nuestras letras. Todos nos hemos esforzado en aportar inéditos o impresos olvidados para ir engrosando el gran "corpus" lorquiano de sus obras completas. Hoy, la copiosa producción lorquiana está editada por Aguilar en edición preparada por Arturo del Hoy; los dos volúmenes que reúnen sus *Obras Completas* suman 2.753 páginas; pensemos que en esa misma colección se publican también las *Obras Completas* de Cervantes que suman 2.064 páginas. Ya en esta última edición se incluyen 60 dibujos del poeta.

Lorca se da a conocer como pintor y dibujante en la primavera de 1927 cuando expone 24 dibujos en la Galería Dalmau de Barcelona: 1. Claro de Luna.- 2. Sueño del marino.- 3. Vaso de cristal.- 4. Vaso de cristal.- 5. Dama en el balcon.- 6. Payaso.- 7. Gota de agua.- 8. Ojo de circo.- 9. Escándalo.- 10. Santa Teresita del Santísimo Sacramento.- 11. Claro de circo.- 12. Naturaleza muerta.- 13. Payaso japonés.- 14. Leyenda de Jerez.- 15. Teorema del jarro.- 16. La mantilla.- 17. La Musa de Berlín.- 18. El viento Este.- 19. Teorema de la copa y de la mandolina.- 20. Merienda.- 21. Pecera.- 22. Beso en el espejo.- 23. Naturaleza muerta y 24. Retrato del pintor Salvador Dalí. En la invitación para asistir a la inauguración de la Exposición el 25 de Junio de 1927, se consigna: "Us inviten a visitar l'exposició de Dibuxos... Josep Dalmau, Salvador Dalí, J.V. Foix, Josep Carbonell, M.A. Cassanyes, Lluís Góngora, R. Sáinz de la Maza, Lluís Montanyá, Rafael Barradas, J. Gutiérrez Gili i Sebastiá Gasch". Reproduzco los títulos de los 24 dibujos porque su enumeración nos muestra que se trata de la presentación de un joven decidido a cultivar el arte plastico y reproduzco los nombres de quienes circulan la invitación para la exposición porque también son significativos de que presentan la exposición de los dibujos de un hombre de letras. Lorca no ha dibujado todavía la portada para su "*Romancero Gitano*" que se publicará al año siguiente, el mismo año en el que ofrecerá su conferencia sobre "Canciones de cuna infantiles" en la Residencia de Estudiantes de Madrid, cuya invitación se circula con un dibujo de José More-

no Villa y otro del propio poeta titulado: "Canción dibujada por Federico García Lorca". No se trata, pues, de ilustrar por ilustrar; García Lorca se autoilustra en sus propios libros, en sus cartas, al evocar su teatro, al aludir a sus propias interpretaciones musicales. Ya en 1923 cuando organizaba las representaciones domésticas de los "Títeres de Cachiporra" él se encargó de pintar las decoraciones para la representación del viejo cuento andaluz "La niña que riega la albahaca y el príncipe pregunton". Y en 1929 publica varios dibujos originales en la revista "Gallo".

En torno a su producción como dibujante va creciendo una copiosa bibliografía. La mayor parte de los nuevos e inéditos dibujos que se han ido incorporando al "corpus" lorquiano proceden de sus cartas y es que Lorca utiliza la imagen plástica como instrumento de comunicación. Como buen andaluz Lorca es un artista que se derrama, que se dá, que se transmite. Pero ante todo es un escritor que se autoilustra y que acaso tenga como el más exacto paralelo el de William Blake.

En 1928 se publica el *Romancero Gitano* de García Lorca por la "Revista de Occidente", en Madrid. La portada aparece impresa a dos tintas y dibujada por el propio poeta: tanto el título del libro como el nombre del autor y el dibujo de un caprichoso jarrón con tres esquemáticos girasoles. Sólo van compuestos con tipos de imprenta el nombre, la editorial y las fechas, (1924-1927), correspondientes a la época en que fueron escritos los poemas. En 1789 William Blake había publicado un volumen de poesías, *Songs of Innocence* cuya portada dibujará también el autor; era un aguafuerte con tres figuras a la sombra de un conjunto de trazos en que las letras que dan título al libro se entrelazan con el tronco y las ramas de un árbol. El nombre del autor y la fecha del libro aparecen también dibujados por el propio Blake. No son los únicos escritores que se dibujan las propias portadas de sus libros, pero tanto en Lorca como en Blake se dan otras circunstancias que acercan sus nombres por encima del tiempo.

Como buen andaluz Lorca es un gran improvisador, al menos un estupendo aparente improvisador. Y así hemos de enjuiciarlo al enfrentarnos con su faceta musical. Otro escritor de la generación del 27 también toca con soltura el piano: Gerardo Diego. Pero no improvisa, ha estudiado, trabaja sus interpretaciones, ofrece conferencias que ilustra musicalmente, tiene y conoce técnica. Lorca improvisa genialmente al igual que acontece cuando dibuja. Blake también, como Diego al piano, trabaja sus creaciones plásticas, aprieta el dibujo de las formas, compone con técnica, dibuja con conocimiento. Pero coincide en algo fundamental con Lorca: los dos gustan de autoilustrarse, de buscar en el texto literario las constantes fuentes de su inspiración. En torno a la producción plástica de Blake crece hoy una amplia bibliografía como se multiplican las notas y ensayos según se van dando a conocer los dibujos de Lorca.

Es cierto que en el escritor andaluz no se dan muestras pictóricas de la fuerza de dibujo que tienen muchos de los grabados de Blake; ni siquiera conoce Lorca la técnica de trabajar el grabado. Pero muchas de las creaciones más sueltas de Blake creadas al servicio de ilustrar textos literarios coinciden en imaginación, en aciertos intuitivos, con múltiples dibujos de un Lorca que acaso en los albores de su crear literario dudó entre seguir la senda de la pintura o elegir —como eligió— el camino de escribir. Pero Blake también

escribe — como Lorca— seducido por la visión plástica que previamente maneja antes de convertirla en palabra y luego los dos pintan y dibujan arrancando de la palabra. Cuando Blake idea una lámina para un canto del *Purgatorio* de Dante los elementos que escoge, el sentido de composición que utiliza, los colores que matizan, coinciden con visiones loquianas y ambos practican un cultivo consciente de cierto infantilismo que da la razón de ser a sus dibujos y pinturas. Son coincidencias que se establecen por encima de las vivencias claras que los separan. El escritor inglés está seducido por el sentido del volumen que aprende en Miguel Ángel, por la fuerza del trazo de Durerero, por la seguridad que da a su mano de dibujante el neoclasicismo del escultor John Flaxman al que conoció en 1780. El escritor granadino arranca de los chillones colores del arte popular, del sencillo dibujo de la cerámica y de los telares de su pueblo, del escape a las imágenes surrealistas por cuyo mundo le pasea el Salvador Dalí al que ha conocido y con el que convive tanto en el mundo de la Residencia de Estudiantes de Madrid como en el paisaje catalán de Cadaqués. Flaxman introduce a Blake en una bohemia de escritores y de pintores que es lo que también encarna Dalí para Lorca. Blake funciona como buen inglés: desde la bohemia desemboca en el negocio y trabaja como grabador para deslizarse hacia lo visionario imaginando angeles o profetas y santos encarnados. Trabajador incansable creó una original forma de expresión plástica al servicio de la obra literaria: su impresión miniada que al iluminarse finalmente con sus colores creaban obras únicas y no en serie. Lorca actúa como buen andaluz. Hace dibujos en serie pero cada uno para un determinado lugar y con una determinada individualización. Blake monta un negocio o se deja utilizar para que otros lo monten. Lorca dibuja y se prodiga en ofrecer sus creaciones en cartas, en páginas de libros, en hojas volanderas. Pero ambos —no muy altos de estatura, con cierto parecido de figura y de gesto— llegaron al dibujo desde un sentido de inocencia, desde un entusiasmo de permanente juventud. Esto hace que Blake escape hacia el arte de los primitivos y Lorca hacia las creaciones en “naif”. Los dos fueron extrordinariamente impresionables y sinceros y por ese camino va la única senda que lleva a una exacta interpretación de sus creaciones artísticas. Si Lorca hubiese encontrado un patrón que le encarrilase sus lápices de colores hubiese ilustrado —como hizo Blake— pasajes de la *Commedia* del Dante. Como estuvo solo se entretenía con los personajes de su propio mundo literario. Muchas acuarelas de Blake están en la línea de lo que Lorca representa como pintor. En Blake es posible establecer series temáticas en su pintura como acontece al enfrentarnos con los dibujos de Lorca. Y así como en Lorca es posible sorprender imágenes surrealistas dentro de sus aparentes elementos populares que se tocan y esquematizan con trazos chillones de color, en Blake se impone intuir, más allá de la perfección de sus dibujos más apretados en volúmenes y realismo, otras vivencias de una intuición desbordada al servicio de sus maneras de leer. Unas veces, en Blake, es el dibujo completo que impone el marco y pide plaza en cualquier museo, otras el chafarrinon de trazos que evocan un sentido escultórico de sus figuras más que plano y exclusivamente dibujístico, en muchas de sus ilustraciones hay una simple visión de elementos que son simple literatura sin más. Algo de esto último se da constantemente en Lorca; pinta de la mano de la palabra, dibuja al servicio de lo que le bulle dentro y pugna por expresarse en verso o por visualizarse en acción teatral.

Muchas veces en literatura y en carta las líneas paralelas se establecen a base de distingos. Blake muere en 1827, Lorca no nacerá hasta 1898; probablemente no conoció su obra. Pero cuando en 1927 Lorca presenta en las galerías Dalmau de Barcelona veinte y cuatro dibujos con el respaldo artístico de un importante grupo de intelectuales está acariciando la idea de ser un pintor como lo era entonces su amigo Salvador Dalí. Si hubiese encontrado un patrón con quien trabajar hubiese seguido la senda de la pintura. Pero tenía a su lado a Dalí que constantemente hacía literatura de toda su producción artística y que le explicaba sus cuadros a Lorca traduciéndolos en prosa literaria. Y Lorca se contentó con poner al servicio de su literatura sus facultades de dibujante. Y en eso es en lo que por encima de los años coinciden el escritor inglés y el escritor español: los dos se dedican a autoilustrarse. Lorca dibuja una y otra vez el perfil del "Camborio" de su *Romancero*, las peinetas de las figuras femeninas de su teatro, como Blake dibuja los angeles de una literatura que le seduce. Los elementos mitológicos en la pintura de Blake representan algo que debemos situar en línea con el sentido metafórico que pueden tener los limones o las viñetas de floreros, peces y flores en los improvisados dibujos de un Lorca que nació para pintor y desembocó en poeta acaso simplemente porque en su casa temían que ensuciase con el color muebles y cortinas y se creía que la palabra no mancha y tuvo que contentarse en manchar con la palabra como Miguel Ángel manchaba sus techos o paredes con el dedo y creaban los aciertos volumétricos en los que aprendió a dibujar William Blake antes de hacer literatura y después de hacer literatura. Precisamente es resaltando lo que diferencia el hacer artístico de Blake y de Lorca como llegamos a establecer muchos posibles paralelismos, muchas afinidades, muchas coincidencias que aprecen colgadas en el aire, establecidas como notas musicales de una sinfonía que no llegó a producirse.

En muchos dibujos de Blake hay soltura y trazos de gran dibujante pero en otros inspirados en lugares de la Biblia hay esos mismos recuerdos a estampitas de colegio y de niñez que tanto asoman también por los dibujos de Lorca. Y Lorca tuvo cerca al Dalí de entonces que todavía vivía su etapa de extraordinario dibujante y miniaturista antes de que su cerebro manejase los pinceles y se adentrase por los caminos de las experiencias surrealistas. Pero Lorca coincide con Blake en el todo unitario que forman el texto literario y la ilustración. Por eso es esencial no pasar de largo por sus dibujos a la hora de ir a interpretar su obra literaria. Los dibujos se prodigan en sus años primeros brotan inseparables de su literatura, acaso condicionan su hacer literario y a través de ellos Lorca se va adentrando cada vez más en el teatro. Su primera obra, *El Maleficio de la mariposa* nace condicionada desde una versión plástica. Estará tras la obra la procesión de la naturaleza que el Maurice Maeterlinck de *La vida de las abejas* contagia a los escritores modernistas pero Lorca concibe su primer teatro ensayando por delante de los textos decorados y figurines. Luego se deslumbrará ante los ballets de Diaghilev que se cruzan consus recuerdos infantiles de "crístobicas" y escribe con la retina empañada en esas visiones. Un escritor que pinta, que dibuja, que toca el piano: esas facetas de su personalidad dan dimensión a su literatura.

En septiembre de 1923, desde la Vega de Granada, escribe una carta a Melchor Fernández Almagro comunicándole sus propósitos de escribir

una obra de teatro sobre la "Marianita" de la leyenda; "vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminillo secreto de mi niñez con un aire inconfundible. Mujer entrevista y amada por mis nueve años, cuando yo iba de Fuente Vaqueros a Granada en una vieja diligencia, cuyo mayoral tocaba un aire salvaje en su trompeta de cobre". Y al frente de la carta Lorca le dibuja a Fernández Almagro con sus lápices de colores (pastel, cera) un anticipo de la decoración prevista para la representación de una obra todavía no escrita; dibujo con los personajes en su sitio como dispuestos por un director de escena y con algo de visión en "naif" de esa farsa teatral que le bulle en la cabeza. Mariana Pineda semeja, en el dibujo lorquiano, una "menina" con traje verde y peineta andaluza de color rojo entonando con el rojo de la sangre del drama que ha teñido las cortinas y la tapicería del estrado; cornucopias y espejos dorados, candelabros y consolas, cómoda con hornacina, cruz sobre la galería de los cordinajes del balcón y unas nubes moradas a manera de telón alzado y recogido candilejas adentro. Es, en efecto, la desbordada imaginación del poeta, pero trabajando sobre vivencias reales. Son recuerdos de casas concretas granadinas que frecuenta el poeta como en todos los personajes de su teatro y de su lírica, por muy símbolos que se levanten, alientan también recuerdos de personas reales conocidas en uno u otro lugar. Sirva como ejemplo el poema *Elegida* de su *Libro de Poemas* que estimo tiene nombre concreto, el de Maravillas Pareja, hermana del erudito granadino Miguel María de Pareja, a quien yo alcancé a conocer:

Como un incensario lleno de deseos,
pasas en la tarde luminosa y clara,
con la carne oscura del nardo marchito
y el sexo potente sobre tu mirada
!Oh mujer potente de ébano y de nardo!,
cuyo aliento tiene blancor de biznagas.
Venus del manton de Manila que sabe
del vino de Málaga y de la guitarra.

Por otra parte, en los versos transcritos va el recuerdo directo de la poesía de Manuel Machado, tan justamente intentada revalorizar por Emilio Orozco.

Lorca, en su carta, continúa comunicándole a su amigo el ambiente del drama que proyecta y como por el balcón de la decoración teatral se cuelan los pregones callejeros: "¡alhucema fina de la sierra!", "¡naranjitas de Almería!". A Lorca le llega la inspiración por los ojos y por los oídos, tiene un instinto literario visual y auditivo: es, en suma, el pintor y el músico que lleva dentro. Y, así, la prosa de Lorca continúa pintando, dibujando lo que puede sorprenderse asomándose a los balcones de la farsa: "los árboles recién plantados de la placeta de Gracia saben ya por los pajaros y por el pino del seminario, que un romance trágico y lleno de color ha de dormirlos en las noches del plenilunio turquesa de la vega". Sólo manejando esta decisiva carta para la interpretación de la obra lorquiana es posible adentrarnos de lleno para analizar las claves literarias y artísticas del Lorca autor de cartas y del Lorca de los dibujos. Y de la mano de esas confidencias en prosa lírica y de esos improvisados apuntes hemos de interpretar el nacimiento de su

obra dramática. Porque en todas las cartas de Lorca, aún cuando alude a los motivos mas intrascendentes, aflora una prosa lírica, hace literatura, como hace literatura con los lápices de colores o con los finos plumines cuando también dibuja.

Hasta hace pocos años, hasta que contamos ya con un material suficiente, no cabía hablar de Lorca como autor de un copioso epistolario. En las letras españolas no existía tradición de atender a la dimensión literaria de las cartas de nuestros hombres de letras. Entre los franceses el caso era bien distinto. Sin embargo, investigadores cuidadosos acertaron a vislumbrar la calidad y el interés de Don Juan Valera estudiado desde esta vertiente. Unas cuantas cartas incluidas en la primera edición de las *Obras Completas* de García Lorca, dada a la estampa por Aguilar, en 1955, no ofrecían muestreo suficiente para estudiar esta faceta del escritor. Pero hoy es ya distinto. Tenemos editado un amplio epistolario y conocemos muchos nuevos dibujos que ilustran sus cartas por esta característica de que para Lorca la ilustración o autoilustración es un intento más de comunicación y toda su obra —lírica, teatro, prosa— es constante afán comunicativo: la otra faceta del gran juglar que también llevaba dentro. Sus dibujos los concibe como mensajes, como tarjetas postales que se autofabrica el poeta, como cartas ilustradas que pretenden llegar mas allá de donde la letra alcanza. A Manuel de Falla le pregunta en carta si por fin se van a colocar unos azulejos de cerámica que den fé del paso por Granada del músico ruso Glinka y en la carta van dibujados tres limones en color limón porque Lorca los ve ya de antemano como formando parte de la ilustración de las cerámicas de "Fajalauza" propuestas para la lápida. En otra carta de Fernández Almagro le dibuja en la cabecera del papel verdoso —la tradición de Juan Ramón Jiménez— un cesto de frutas, una copa, una pera y la cifra mágica de 1927. "Pronto —le dice— recibirás mi primer libro. Dedicado a tí, a Salinas y Guillén; mis tres debilidades". Es el dibujo brindado a la poesía pura, el bodegón lleno de todo el espíritu de la literatura de 1927 que poda exuberancias, que va silenciando estridencias rubenianas: en el cesto, dos naranjas y tres peras cortadas con rama y verdes hojas y coloreadas de amarillos y rosas. Es la "nostalgia de un jarrón sobre una mesa": el bodegón poético de Pedro Salinas. Lorca transmite con su bodegón plástico su trance literario, su manera de acertar a ver las cosas. Hay tanta o más literatura en esos delgados trazos de su dibujo que en muchos de sus poemas. No son limones para exprimir, no son naranjas para comer: son como las uvas moscateles, las naranjas mandarinas y los higos morados que aparecen en la primera página de *Platero y Yo*. Mas que frutos que dá la tierra, fruto que crea el escritor, elementos de su mundo literario, aciertos de su expresión poética dichos en dibujo, rimados en color. Elementos y colores que cuando saltan a la realidad la tonalizan, la contagian: son los limones redondos que corta Antonio Torres Heredia y los va tirando al agua "hasta que la puso de oro". Es, ante todo, la hipérbole de un poeta andaluz, pero es que no son limones del árbol sino limones de su paleta que al deshacerse en el agua derraman su color. Y por eso son limones redondos; porque los ve caprichosamente dibujados por él y él los pinta redondos y con un color que tira a oro que no es exactamente el color desvanecido al verde del limón.

Cuando Lorca recorta cromos en infantil "collage" y cuando dibuja un perfil de persona o de cosa con la plumilla inglesa que acoplaba en un pali-llero comprado en la librería y papelería de Sabatell o de Caso volvía a hacer literatura como hacía literatura cuando ponía las manos al piano y pisaba el pedal. No hay en las letras españolas un ejemplo de vocación literaria mas completa: así debieron de pasar por la vida un Lope de Vega, un Gustavo Adolfo Becquer, un Juan Ramón Jiménez y los tres con otras tantas tradiciones literarias que vienen a confluir en este poeta del 27.

Juan Ramón es un poeta que pinta, con todas las de la ley, enmarcando sus cuadros, a la manera de la época, en gruesos marcos tallados en dorado o de pasta; aclarando en agua sus pinceles, fabricando el malva que no vendían en las tiendas de Moguer, ni en las de Huelva, ni en las del Madrid del barrio del Prado y de los anticuarios. Lorca no es pintor a esta manera ni a la manera como vió dibujar a Dalí en Cadaqués inspirándose en fotografías. Allí tuvo la escuela de un miniaturista, de un soberbio dibujante e intuitivo copista de museo que mezclaba su oficio con los escorzos interminables que le llevaban a la aventura surrealista y al automatismo que formulaba el artista como fantástico canon daliniano. Pero Lorca, por encima de todo, será siempre el mismo sol elemental y esquemático que pintaba de niño lo sigue pintando de escritor conocido y triunfante. "Me siento limpio, confortado, alegre, niño cuando hago los dibujos" le confiesa el poeta a Sebastián Gasch Y en otro lugar de este mismo epistolario es mucho más explícito: "Usted ya sabe —le escribe— el extraordinario negocio que me causa el verme tratado como pintor. Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como esta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices. Esto me alegra y divierte de manera extraordinaria".

En 1926 tiene Lorca veinte y ocho años, ya, en una carta a Fernández Almagro le pega cuatro estampillas de aquellas colecciones que "juntaban" los niños y le pregunta a Melchor quién será Cuyás porque ve por las fechas que se consignan bajo el busto que murió muy joven. ¿Donde estarán las cartas de Fernández Almagro a Federico?, ¿le contestaría la pregunta explicándole que se trataba del pianista y compositor mallorquín autor de varias operas de corte ballinesco entre ellas *La Fattucchiera*? Estos eran unos datos eruditos por los que preguntaba el poeta; porque a la vista del cromo él ya había forjado su propia interpretación: "es —escribe— como un Becquer vestido de invierno, mitad romano, mitad catedrático de literatura. La mujer que está mirando a través de sus gafas no lleva el miriñaque blanco como pueden suponer los poetas incautos. No hay mas que ver el color de su frente, para saber que esa dama de ilusión, está vestida color de huevo y lleva una calavera coronada de rosas en las manos". Es decir, la imagen, el retrato, la indumentaria y el color de la piel ya sugieren al poeta suficientes elementos para crear una historia. Lorca tiene una visión plástica para adentrarse por la creación literaria, sus sugerencias nacen desde lo plástico. Tras el cromo del músico Cuyás imagina toda una leyenda al estilo becqueriano como antes de empezar a escribir *Mariana Pineda* adelanta a su amigo el esbozo del decorado y comienza por ser antes que el autor del drama el director de escena que coloca a los personajes en su sitio y su propio anticipado escenógrafo.

Todo su teatro está lleno de acotaciones establecidas desde la ladera del pintor. En *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* se cierra el prólogo mientras sigue sonando el piano y cruzan por el balcón una bandada de pájaros de papel negro y luego Belisa aparece con una cofia inmensa y lanzando una cascada de puntillas y entredores hasta sus pies". Es decir, Lorca imagina situaciones de puro apunte escenográfico. No imagina que cruce una bandada de pájaros sino que ve pájaros pintados porque esa realidad es para él más viva, más real, más literaria. Mas adelante dibuja el comedor de Perlimplín: "Las perspectivas están equivocadas deliciosamente. La mesa con todos los objetos pintados, como en una cena primitiva". Otra vez visión de pintor, intentos de lograr la composición total de la escena con lo pictórico condicionado a lo literario. En *La Zapatera prodigiosa* acota que invade la escena "una suave luz naranja" y subraya el "verde rabioso" del traje de Zapatera. En *Así que pasen cinco años* cuida la aparición de la Máscara: "Viene la Máscara primera. Esta viste un traje 1900 con larga cola amarillo rabioso, pero de seda amarillo, cayendo como un manto, y máscara blanca de yeso; guantes hasta el codo, el mismo color. Lleva sombrero amarillo y todo el pecho sembrado con lentejuelas de oro. El efecto de este personaje debe ser el de una llamarada sobre el fondo de azules lunares y troncos nocturnos". Es acotación del pintor, visión del efecto total. Y como contraste en esa misma escena la mecanógrafa vistiendo traje de tenis con boína de color intenso. Incluso las escenas de *Bodas de Sangre* están dibujadas y compuestas con visión de pintor: "Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos". Hay siempre fidelidad a esas maneras iniciales de pinturas y dibujos infantiles porque cuando al fin desemboca, tras la crisis que le lleva a *Poeta en Nueva York*, en el surrealismo, el surrealismo cultiva la búsqueda de ese mundo infantil, la marcha atrás a la caza de nostalgias primarias. Y cuando antes se contagia de cubismos las firmas infantiles también son válidas para insertarse en la nueva geometría de la época. Por eso cuando Pepe Caballero ilustra su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* los trazos de su dibujo se insertan plenamente con los textos literarios. Porque ya entonces, a la altura de 1935, el poeta ha definido plenamente cuales son las fórmulas válidas para su ilustración porque más que autoilustrarse el poeta y el autor teatral lo que hicieron fue vestir con lenguaje literario los dibujos-proyectos de sus poemas y de sus dramas o farsas.

Al cabo de los años Alberti acabará pintando desde lo literario, dibujando literatura. Pero Lorca comenzó por hacer literatura desde la imagen. El no llegó a ver el cine en color como Alberti, ni las maravillas de un Wall Disney acoplando color, imagen, dibujo y música. Pero intuyó estas realidades. García Lorca pintó a su manera y tocó el piano a su manera; una gran técnica hubiese estorbado a su talento literario. En música y en pintura Lorca lograba imitaciones geniales para estimular sus originales creaciones literarias. En cada trazo de sus dibujos Lorca veía un mundo de posibilidades literarias a desarrollar. No alcanzaba a sorprender tanto las posibilidades pictóricas de su obra literaria —como luego haría Alberti— como a multiplicar las posibilidades de desarrollo poético o teatral de los simples trazos de sus lápices.

Pero es curioso este talante barroco, de entrecruzamiento de las distin-

tas artes, que se da en los poetas del 27. El tema de la pintura en la poesía de Alberti y el tema de la música en la poesía de Gerardo Diego son dos cosas simbólicas de este sorprendente auge. Y Lorca se nos ofrece, como en todo, también aquí, como un ejemplo de síntesis. Es en sus obras teatrales donde mejor y con mayor extensión se entrenaba el cultivo del texto literario con evocaciones plásticas. Cuenta Gregorio Prieto que un día Lorca le declaró en la Residencia de Estudiantes: “la poesía de tu pintura y la pintura de mi poesía nacen de la entraña del mismo manantial”. Afirmación que corrobora en carta a Sebastián Gasch: “yo he pensado y hecho estos dibujos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados”. Es la gran afirmación barroca que inspiró a Emilio Orozco una serie de ensayos que posteriormente integraron uno de sus libros mas personales. Y todo nos lleva a afirmar esta inicial vocación pictórica de Lorca: cuando piensa en editar sus dibujos, cuando insistentemente le habla de ellos a Sebastián Gasch en cuya correspondencia puede sorprenderse esta evolución desde la facilidad ingenua e infantil hacia otra cosa desembocaría en sus maneras surrealistas: “He procurado escoger los rasgos esenciales de emoción y de forma, o de superrealidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica, nos lleve a comprender mejor la realidad que tienen en el mundo”.

La identificación del trazo dibujístico con el texto es a veces absoluta. En carta a Sebastián Gasch el trazo de la letra *i* cruza como una rúbrica por la carta y baja nueve líneas para dibujar solo con tres puntos una cabecita. En otra ocasión le dibuja a Ana María Dalí utilizándo un “collage” de palabras arbitrarias. En alguna otra carta a Fernández Almagro el dibujo abre la epístola como ilustración de la letra *o* de la palabra inicial y, constantemente hay un intento de insertar en el dibujo algún texto literario, pero texto concebido por lo que tiene de trazo en sí mas que por lo que incorpora como tal texto, de alusión a lo que dice.

Es posible sorprender a lo largo de toda la extensa obra del poeta y del prosista los ejemplos que nos llevarían a destacar sus valores plásticos. Y entonces para respaldar esas afirmaciones habría que ponderar la importancia inicial que tuvo el Lorca dibujante. Ante otros escritores esta sería la metodología a manejar al enfrentarnos con el hecho literario en sí. Pero en Lorca destacan estas posibilidades desde otra perspectiva. Lo importante no es el valor plástico de sus textos sino la dimensión literaria de sus dibujos. Y es porque en Lorca hubo inicialmente un pintor, alentó en el niño la afición al dibujo, al color, al cuadro: por eso al “guiñol”, al “teatrigo”. De niño, en su casa temía ensuciar con las pinturas alfombras, suelos y cortinajes y por eso acudió a los lápices. El dibujante, el pintor estuvo reprimido y desembocó en lenguaje lírico pero pronto volvió a ver como sus textos se vestían, se coloreaban, se ponían en pie y su literatura se deslizó hacia el teatro. Y entró en el teatro imaginando lo que quería escribir desde el dibujo. La citada carta a Fernández Almagro en la que le expone su idea de hacer un drama sobre Mariana Pineda dibujándole como concibe la escena es una pieza clave para la interpretación de toda la literatura lorquiana. Ubaldo Bardi ha hablado de un Lorca escenógrafo de sí mismo, Sebastián Gasch de los intencionados dibujos de Cocteau y de las creaciones de Max Jacob; hoy lo ponemos en relación con William Blake. Y es curioso que aquel poeta de Granada cuya

primera exposición de dibujos en la Galería Dalmau de Barcelona pasó desapercibida de los círculos artísticos catalanes sea al final de esa copiosa bibliografía que se interesa por su vida y por su obra presentado como pintor. Porque faltan muchos dibujos que engrosarán en sucesivas ediciones los 60 que hoy recogen sus *Obras Completas*. Porque los dibujos no ilustran esa edición definitiva que hay que ir cerrando de su creación literaria sino que son tan texto como un poema, un acto teatral o un fragmento de prosa. Sus dibujos también son parte de su hacer literario. El no veía nunca separación entre el trazo de su lápiz y el rasgo de su pluma. No fue un escritor que escribió a máquina sino un escritor que dibujó sus textos. Podría ofrecerse una colección de firmas del poeta; Hay "Federicos" dibujados para todos los gustos. Los poetas de la generación del 27, por aquellos años, escriben con mas seriedad: casi todos quieren ser profesores. Y acaso Lorca lo que hubiese querido ser era pintor. Pero temía manchar las cortinas de su casa, las faldas de la mesa de camilla que su madre cuidaba y se contentó con dibujar con lápices de todas clases y ya con el lápiz en la mano pasar de la línea a la letra. Por eso decimos que es un escritor completo: de una parte cultiva el verso, el teatro, la prosa; de otra el dibujo, la pintura, la música. Y finalmente asoma el juglar que lleva dentro. Y en esa combinación de realidades vivas juega un gran papel la Vega de Granada y sus experiencias catalanas. El "caso" literario de Lorca es insólito en las letras de su tiempo. La dimensión literaria de sus dibujos no fué sorprendida por los primeros críticos que se acercaron a su obra. Pero a medida que crece el volúmen de su obra plástica se acentúa la valoración del Lorca dibujante y cambian muchos de los criterios con que inicialmente nos acercamos a valorar su literatura.

Jean Gebser ha intentado descifrar el aparente secreto de algunos de sus dibujos destacando el papel de la noche, de la obscuridad, de la luna en toda su creación literaria y en su creación como dibujante; el papel, en suma de la sombra y por eso del perro que ladra en la noche, en las sombras. Señala también el sentido de las manos cortadas de uno de sus dibujos y la presencia de sólo cuatro dedos en una de esas manos. Es, para el crítico la tradición mítica, por una parte, de la inactividad, de la negación de la acción y, de otra, la conjunción con "Aqueron" cuyo nombre significa el país en que no cuentan las manos, en donde no cuenta el tiempo. Y acaso el crítico se desliza ya demasiado lejos cuando intenta explicar el dibujo de la mano con una nueva simbología aplicada al número de 9 dedos que le lleva a la igualdad "neuf - nouveau" por lo cual sería el dibujo una aspiración a crear algo nuevo, a adentrarse —no lo explica así el autor— por el mundo del "ultra", del más allá, de la experiencia artística nueva. Según Gebser la vivencia de su estirpe materna y de su estirpe paterna es fácil sorprenderla en algunos de sus dibujos. Creo —sinceramente— que es fácil equivocarse al intentar realizar interpretaciones muy freudianas a la vista de las creaciones del Lorca dibujante. El propio poeta en sus confesiones a los amigos es enormemente transparente. "Mi corazón es un pozo de agua pura" le confiesa a Vicente Aleixandre. Y al confiarle a Gerardo Diego cual es su idea del fenómeno poético le explica minuciosamente: "Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía?. Aquí está: mira". El texto nos dice mucho de su realismo literario pero también de su realismo como dibujante y como pintor: las manos cortadas, las gotas de sangre, los cuatro dedos de una de ellas son recuerdos de

cualquier resto arqueológico aunque también haya quien le buscase significación a cualquier Venus mutilada. Existe más surrealismo a la hora de interpretar al poeta dibujante que a la hora de dibujar el poeta seducido por la realidad de una parte y por los textos literarios que maneja de la otra.

El tema de la muerte tan vivo en su creación literaria lo encontramos en sus dibujos de forma insistente ya en los mismos títulos de algunos de ellos: Rúa de muerte, Muerte, o Degollaán, San Sebastián, Virgen de los Siete Dolores, junto a otros temas en que figura la pena y las lágrimas o la insistencia de la palabra escrita —muerte— en el dibujo “Aire para tu boca”.

En los dibujos aflora una botánica marchita, deshojada, con las hojas que parecen traídas de cualquier libro de texto de ciencias naturales: siempre la huella infantil, la sugerencia concreta de sus recuerdos de niños o, mejor, de su permanente estado de niñez a lo largo de toda su vida.

El músico que lleva dentro transfiere al mundo de su creación dibujística una concreta sugerencia, la del pentagrama y notas musicales se entrelazan con ese mundo de la botánica. En una de sus formas más características flotan en su interior y navegan por el agua unas inequívocas notas musicales mientras los peces penden de unas cuerdas que semejan los tallos que salen de un jarrón que ha trastocado todo su significado y se convierte en arbitraria viñeta. Por eso en la edición de los dibujos, por Aguilar, a continuación de la reproducción de la música de sus canciones nos parece contemplar un todo continuo, una misma cosa.

Muchos versos del poeta evocan un dibujo que le bulle en la cabeza. Por ejemplo:

Una araña
inmensa
hace a la luna
estrella

Y esa luna-estrella es el equivalente en su escritura de las imágenes movidas, superpuesta, no ajustadas de muchos de sus dibujos aunque esto sea también secuela de sugerencias fotográficas. No olvidemos que para interpretar muchos lugares de la creación literaria de los años veinte hay que partir de lo que significó para aquellos escritores el auge de la fotografía. Al fondo de muchos textos pueden estar Gongoras o Quevedos, un Gil Vicente o una sugerencia del cancionero popular, o de Verlaine, pero también puede estar una máquina Kodak de las que por entonces hacían furor. Muchos gestos muchas posturas de los dibujos lorquianos captan instantes fotográficos y la colocación de muchas cabezas, de muchas manos tienen la técnica de cuando se posaba ante el fotógrafo: el retrato de Salvador Dalí supone la cámara fotográfica que capta el momento.

En todos los floreros que dibuja —y son muchos— las líneas se ondulan, son floreros barrocos en los que tallos y perfiles del cristal se confunden como las borlas del madroño y los ojos de una supuesta Ana María Dalí se confunden también en el retrato.

Cuando Lorca se detiene a dibujar trajes, corbatas y sombreros se acerca siempre a crear figurines ideales para cualquier representación: son dibujos de carácter: el galán, el marido engañado, la musa, la muchacha 1ª, el muchacho 3º, el marino, el payaso,... y en algún caso desdobra el figurín con

gorra de marino o sombrero de hombre del campo.

Y aparecen en los dibujos el sello del humor. En su "perspectiva urbana con autorretrato" Lorca se dibuja unas gruesas cejas y dos manos concebidas como flechas que señalan, apuntan a los ojos, en esta caricatura del poeta trazado por el propio poeta, entre la misma botánica elemental y alicaída, con el abecedario siguiendo las ventanas de los rascacielos que tanto le impresionaron en Nueva York y en los que introduce la sugerencia de un porche que salva el agobio de las construcciones entre figuras animales que evocan técnicas de murales o de pinturas rupestres.

Característico de todos sus dibujos es un desajuste de elementos, un disparate de composición: los peces están fuera de las peceras y de los jarrones; en un mismo dibujo las cabelleras vuelan en distinta dirección, de la alcoba se escapan hacia el campo las luces de la mesilla de noche, como de las tabernas salen las botellas y los vasos para convertirse en motivos ornamentales de la fachada.

Pero hay un elemento, muy repetido en los dibujos lorquianos y de muy pensada y meditada raíz literaria: las lágrimas casi siempre son tratadas como hojas, de los ojos caen y salen ondulados tallos con sus hojas bien claramente dibujados. Y esto no es un puro capítulo. Es el mito de las Helíades —las hermanas de Faeton— que arranca de Ovidio, las "gallardas plantas" que canta Góngora, el dolor que se convierte en álamo. Todo un tema literario que asoma conscientemente a los dibujos lorquianos: entrañable dimensión literaria de su creación dibujística. Ese "marinero" que llora tallos con sus hojas está en la tradición literaria que le llega al poeta con la misma fuerza con que coge de calles y plazas de su ciudad natal balcones y barandas para sus dibujos que irrumpe en su producción con las mismas imágenes que lo hacen en su hacer literario. Por eso al editar los dibujos de Lorca —como se viene haciendo— entre el "corpus" de sus *Obras Completas* estos no se incorporan simplemente como ilustraciones de los volúmenes. Son un capítulo más de sus obras literarias. No son la otra faceta del poeta sino la creación literaria de un autor indivisible.