

La iconografía de San Sebastián en Federico García Lorca: hagiografía y homoerotismo*

José Luis Plaza Chillón
Universidad de Granada
jlplazachillon@hotmail.com

Recepción: 10/06/2018; Aceptación: 12/12/2018; Publicación: 10/10/2019

Resumen:

Dentro del corpus plástico de Federico García Lorca destacan tres dibujos en los que sobresale la iconografía de San Sebastián. La imagen del mártir cristiano se erigirá entre 1925 y 1928 en un emblema poético que ocupará gran parte de la obra del granadino, del que se hará también partícipe su amigo Salvador Dalí. La figura del santo, como motivo artístico y literario, dinamizará el complejo diálogo estético entre ambos artistas.

Palabras clave: García Lorca, Dalí, San Sebastián, dibujos, homosexualidad.

Resum: *La iconografía de Sant Sebastià en Federico García Lorca: hagiografía i homoerotisme*

Dins del corpus plàstic de Federico García Lorca es destaquen tres dibuixos en els quals sobresurt la iconografia de Sant Sebastià. La imatge del màrtir cristià s'erigirà entre 1925 i 1928 en un emblema poètic que ocupará bona part de l'obra del granadí, del qual també es farà partícip el seu amic Salvador Dalí. La figura del sant, com a motiu artístic i literari, dinamitzarà el complex diàleg estètic entre els dos artistes.

Paraules clau: García Lorca, Dalí, San Sebastià, dibuixos, homosexualitat

Abstract: *The iconography of Saint Sebastian by Federico García Lorca: hagiography and homoeroticism*

Federico García Lorca's plastic corpus features three drawings in which the iconography of San Sebastian stands out. The image of the Christian martyr would be erected between 1925 and 1928 in a poetic emblem that would occupy a large part of the work of the Granada artist, in which his friend Salvador Dalí would also participate. The figure of the saint, as an artistic and literary motif, would invigorate the complex aesthetic dialogue between the two artists.

Keywords: García Lorca, Dalí, Saint Sebastian, drawings, homosexuality

* Grupo de investigación: HUM-985. UNES. Universidad, escuela y sociedad. Ciencias Sociales. Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales (Universidad de Granada)

Putrefacción y santidad: Dalí y Lorca

Cuando en 1925 Federico García Lorca, Salvador Dalí y Pepín Bello inventan el concepto de putrefacto (Santos 1998:17-19)¹ se produce un cambio radical en la estética lorquiana que daría lugar, entre otras creaciones, a los crípticos *Poemas en prosa*. Estos renovados planteamientos se anuncian en las conferencias: *La imagen poética de Luis de Góngora e Imaginación, inspiración y evasión*, cuyo contenido se entiende como una variante de la contraposición clásica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, adquiriendo más relevancia esta segunda acepción. Estas flamantes ideas nos dan algunas claves para tratar de entender el embrollo estético entre Dalí y Lorca durante la década de los veinte, y donde *San Sebastián*, como mito e imagen, se erige en el eje central de sus vidas y obras; sobre todo la del catalán, cuya poética estaba regida entonces por las nociones de, «astronomía» y «putrefacción», equivalentes a los lorquianos de «imaginación» e «inspiración». Los amigos de la Residencia frente a la idea de putrefacción burguesa proponían el de «astronomía» en el vocabulario daliniano (Sánchez 1995:75); así se aprecia en las obras de Dalí de aquellos años, que la «putrefacción plástica» adquiere preponderancia en *La miel es más dulce que la sangre* y *Aparato y mano* (1927) (Lauge 2000:536-537). En ambas pinturas puede comprobarse como esas apariencias orgánicas de la putrefacción sustituyen a las formas arquitectónicas y geométricas de la astronomía. En 1927 Dalí utiliza la imagen de San Sebastián como símbolo de la objetivación de las emociones y la deshumanización del dolor, para con posterioridad acudir a la putrefacción orgánica (Cate-Arries 1995:11-28). Ante lo expuesto sostenemos que las expresiones artísticas evolucionarán de manera paralela entre 1925 y 1928, donde los conceptos estéticos de ambos se unen; así el de «imaginación» lorquiana se asemeja al de “astronomía” daliniana como apolíneos, frente a los de «inspiración» y «putrefacción» como dionisiacos.

San Sebastián, como idea, motivo artístico o poema, se transformará también en un emblema erótico entre Dalí y Lorca. En el cuadro del catalán *Composición de tres figuras (Academia neocubista)* (1926), refleja el principio purista y racional, no sólo en la estilización geométrica de la forma o por la composición piramidal clásica, sino por la autorreferencia elogiosa de la pureza artística en un género tan clásico como el «cuadro dentro del cuadro»; destaca la figura central de San Sebastián, que se exhibe con alguno de los atributos que lo identifican, como el árbol donde es amarrado y la vena abierta en la muñeca izquierda, motivo reiterado en estos años, que alude irónicamente a ciertos ademanes masturbatorios, convirtiéndose en un leitmotiv de toda su producción (Santos 1984:72). También se hace explícita la presencia de Lorca a través de la cabeza cercenada

1. Se referían a «todo lo caduco, todo lo muerto, y anacrónico que representan muchos seres y cosas» (Alberti 1975:172).



Fig.1. Alonso Berruguete, *Martirio de San Sebastián*, 1527-1532. Museo Nacional de Escultura, Valladolid (procedencia del monasterio San Benito el Real, Valladolid).

ubicada en el centro de la composición.

Lorca y Dalí compartían la fascinación que les producía la contemplación de San Sebastián como mártir; mientras el catalán trabajaba en *Academia neocubista*, el granadino escribe tres conferencias; así se lo indica a Jorge Guillén en 1926: «Ahora trabajo mucho. Voy a dar tres conferencias. *El mito de San Sebastián*. Quisiera que me mandaras una foto de San Sebastián de Berruguete. En la segunda conferencia proyectaré varios famosos». En la misma misiva el andaluz comenta algunos poemas de Guillén que le han gustado mucho, calificándolos de «castos y profundos»: «Son una invitación a la astronomía», dice, a la vez que considera la verdadera poesía como fruto del amor, esfuerzo y renunciamiento, apelando a San Sebastián como símbolo de estas tres características (García 1989-III: 896 y 892).

Ambos conocían la tradición artística que, desde la antigüedad hasta la contemporaneidad, había elevado a San Sebastián a símbolo, arquetipo y protector de los homosexuales, con su carga andrógina y sadomasoquista. Así era recordado por Alberto Savinio,

impulsor de la pintura metafísica a través de la revista *Valori plastici*, que defendía, además del «retorno al orden», volver a los valores de forma e inspiración en las tradiciones artísticas italianas de los siglos XIV y XV, que es cuando la imagen de San Sebastián recobra protagonismo (Egbert 1981:463). Dalí admiraba a Savinio porque exaltó a San Sebastián como homosexual, no solo por su androginia sino por este aliciente adicional: «la razón por la cual los invertidos sienten tal atracción por San Sebastián puede hallarse en la analogía entre ciertos detalles sexuales y las flechas que laceran el cuerpo desnudo del joven pariente de Diocleciano», cultivando el exhibicionismo erótico y las apetencias sádicas (Savinio 1983:368-369); Dalí se refiere a esta propuesta en su poema-ensayo sobre el mártir (Dalí 1928:9-12). San Sebastián encarnará la objetividad suprema a la que debe aspirar el arte contemporáneo: «Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama en el nombre de San Sebastián» (Santos 1987:44). La pasividad, la serenidad y la indiferencia del santo cuando las flechas penetran son las cualidades que proyectará en su obra.

San Sebastián ha encarnado los ideales comunes de los héroes míticos; los elementos trágicos que rodean al martirio han hecho de este tema un género literario y, sobre todo, plástico. El santo fue condenado a morir asaeteado por su actividad proselitista a favor del cristianismo, y al relacionarse con lo militar tuvo una enorme difusión en la Edad Media porque también se asoció a la lucha contra las epidemias. La representación más antigua se conserva en la cripta de Santa Cecilia en las catacumbas de San Calixto en Roma, junto a Policamo y Quirino. En el siglo VII aparece revestido con una armadura de oro sobre una túnica bordada (mosaico de San Pietro in Vincoli, Roma), con barba y aspecto de viejo, figura que perdurará hasta el siglo XV. En el Renacimiento se impondrá el modelo clasicista extendiéndose por toda Europa como un joven atractivo atado a una columna (Duchet 1999:350-352).

La religión ha proporcionado a lo largo de la historia, temáticas y relaciones que si se presentan de cierto modo puede adivinarse la homosexualidad, la androginia o el hermafroditismo. El redescubrimiento del paganismo en el Renacimiento derivó en el refloreamiento neoplatónico de la homosexualidad intelectual, pero no se redujo sólo a esto, ya que el tema de San Sebastián es recorrido por una consciente vena de sensualidad, que no debe calificarse de blasfema, y que estaba relacionada con esa nueva manera de entender el problema del placer (Zuffi 2001:68-69). La desnudez de San Sebastián utilizada abundantemente durante el Renacimiento y el Barroco se ha usado, no para mostrar la humillación y vejación del mismo, sino más bien como un pretexto para exhibir el cuerpo masculino, unas veces ahondando en su masculinidad corpórea, otras más, mostrando un afeminamiento andrógino (Nicholl 2005:525-532).

Existen dos dibujos de García Lorca fechados entre 1927 y 1928 que responden a la iconografía tradicional de representación; el primero (Colección Arboleya, Madrid) muestra a San Sebastián asaeteado por tres flechas y atado a un árbol, con el cuerpo semidesnudo, aureola y un esquemático capitel jónico a sus pies similar al dibujado por Dalí en 1927. Lorca sigue la tradición aurea, con acertados atisbos de realismo y sin apenas muestras de patetismo. El segundo dibujo (Fundación Federico García Lorca) es apenas un esbozo, un nimio apunte sin concluir del que han desaparecido las flechas y el soporte del martirio; tiene doble nimbo y el rostro partido en dos, cercano estéticamente al vibracionismo aprendido del pintor uruguayo Barradas.

En su idea sobre San Sebastián, Dalí elimina toda reverberación simbólica de los objetos, además de la idea de misterio, lo ilimitado y los sentimientos, anulando el incómodo mundo del *pathos* y representado por la imagen repetida de la sangre; observemos lo que dice: «Las flechas, llevaban todas anotadas su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía: *Invitación al coágulo de sangre*. [...]. Cada gota de agua,

número. Cada gota de sangre una geometría» (Dalí 1928:10). Este proyecto estético, al que fue invitado el granadino, sólo puede lograrse por medio de una ironía deshumanizante; en las cartas enviadas al poeta observamos la conceptualización estética sobre el santo con una afirmación tomada de su propia práctica pictórica: «...es ironía, pintar todas las olas del mar ¡Ironía!» (Santos 1987:48); si observamos el dibujo lorquiano que ilustra el poema en prosa *Suicidio en Alejandría*, en la revista *L'Amic de les Arts*, aparecen enumeradas las olas del mar que pisotea el personaje representado que duplica su rostro y lo bifurca en dos: ¿Dalí y Lorca?

2. San Sebastián y la alteridad



Fig.2. Federico García Lorca, *San Sebastián*, (apunte), c. 1927-1928. Fundación Federico García Lorca, Granada.

La repuesta de García Lorca al concepto objetivista de las emociones y la deshumanización del dolor que propone Dalí sobre el mártir es reveladora, cuando no muy diferente, ya que posee su propia visión estética del mito. Su peculiaridad pasa por no renunciar al mundo del sentimiento, y esto se observa en los dibujos citados, y en otra versión plástica que realiza (Colección particular, Madrid, 1927), y cuyo único atisbo antropomorfo es un ojo rodeado de flechas. Lorca da respuesta a Dalí de su idea dispar sobre el santo en una carta de agosto de 1927: «Las flechas de San Sebastián son de acero pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no se descompongan, y yo las veo largas... en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al

mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser» (Santos 1998:60). Federico se identifica con un San Sebastián atravesado por flechas, y así lo representa Dalí en los dibujos en los que el granadino se convierte en protagonista, como en el titulado *La*

playa de la revista *Verso y Prosa*², en el que se funden las cabezas del pintor y el poeta, sobresaliendo el motivo de la vena daliniana; y en otro titulado, *El poeta en la platja d'Empuries vist per Salvador Dalí* (1927), donde reaparecen una cabeza cercenada junto a una mano con el motivo de la vena. Ambos dibujos encierran alusiones personales de íntima significación, los mismos elementos emergen en la fotografía de García Lorca en la plaza Urquinaona de Barcelona (1927),³ en la que el poeta adopta la misma postura que tiene el referido dibujo de Dalí publicado en *L'Amic de les Arts*, pero al que curiosamente Lorca añade, a modo de *collages*, otros detalles alusivos a San Sebastián. La cabeza se corona con una doble aureola semejante a la que rodea los dibujos lorquianos sobre el santo, y cuya identificación personal no deja lugar a dudas: Lorca entronado sobre una basa de columna emula al mártir cristiano.

Se preguntaba Dalí mientras componía su prosa poética si Lorca y San Sebastián eran el mismo personaje. Este escrito sobre el santo se anunciaba como la llegada literaria de Dalí al escenario catalán, a la vez que suponía un manifiesto sobre la estética de la asepsia y la «santa objetividad». Apareció en *L'Amic de les Arts*⁴ y fue dedicado al poeta de acuerdo con lo que Dalí le había dado a entender, sugiriendo oblicuamente en el texto a «alguien muy conocido», cuya cabeza recuerda a parte del santo.⁵ Se manifiesta de esta forma en el dibujo que acompaña a dicho texto, donde muestra la cabeza del santo en forma de pez aplanado (motivo lorquiano); en una carta enviada a Lorca en septiembre de 1928 lo llama «lenguado», coincide esta alusión con la del dibujo (Santos 1987:93). Resulta evidente el distanciamiento estético de la visión que ambos tienen del santo; observemos esta frase: «San Sebastián es un mito de agua dulce en vaso de cristal puro». Para Lorca es un mito alejado del mar transformado en imagen de la hondura emocional y cósmica del misterio, que ahora reclamaba para su poesía, un mito del que se ausenta el amor; y refiriéndose a los santos mártires añade: «San Sebastián se salva por su belleza y los demás se salvan por el amor». García Lorca intenta alejarse de la representación iconográfica tradicional de San Sebastián potenciada por los «románticos del renacimiento», pero no lo consigue, por eso insiste en que no fue martirizado «amarrado a un árbol rugoso», sino a «una columna de jaspe, amarillo y traslúcido como su carne» (Santos 1998:60-61). Parece referirse con esta concisa descripción al *San Sebastián* de Mantegna (Museo del Louvre, 1480), alejándose así de la tradición medieval más acorde con la heroicidad religiosa

2. *Verso y prosa*. Murcia, 4, abril, 1927, p. 1.

3. Al parecer la célebre foto del poeta fue tomada realmente en el Portal de la Pau, y no en la plaza Urquinaona; Permanyer, Lluís, «García Lorca no estaba en Urquinaona», *La Vanguardia*, 25-06-2017.

4. Fue publicado en español en la revista granadina *Gallo*, 1, 1928, p. 9.

5. Dalí, Salvador, «San Sebastià», *L'Amic de les Arts*, 16, 3-VII-1927, p. 52-54.

derivada de las representaciones de carácter devocional extendidas principalmente por repertorios como *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine; y se aproxima, por tanto, al concepto de heroicidad pagana que proponían los pintores del Renacimiento y el Barroco.⁶ En bastantes ocasiones el santo es mostrado como un ser andrógino, una versión cristianizada de Hermafrodito, así en una pintura barroca del florentino Giovanni Biliverti se muestra dotado de pechos femeninos, si bien la figura más generalizada es la de un joven de sexo equívoco. Con frecuencia los artistas encontraron problemas para describir la agonía a la cual estaba siendo sometido, no es de extrañar, por tanto, que la exposición de San Sebastián dentro de las representaciones tradicionales de santos cristianos, ofrezca el material más abundante para el estudio de imágenes sádicas con un marcado carácter homoerótico (Lucie 1992:214-218).

3. Esteticismo y androginia



Este acuciado «paganismo religioso» recuperado por Lorca fue una realidad poética compartida por muchos artistas del Renacimiento italiano; Miguel Ángel, Leonardo, Correggio, Cellini, Parmigianino o Giulio Romano, manejaron en sus obras una propuesta iconográfica con el predominio estético del modelo de Eros homosexual derivado de la antigüedad clásica, como Ganimedes, Apolo, Hebe o Cupido, que en la representación de su desnudez muestran una exhibición del cuerpo masculino. Al igual que San Juan Bautista, San Sebastián, se consagró en la época del dandismo a la ambigüedad sexual, androginia, afeminamiento y homosexualidad, que simbólicamente se ejemplifica en el tema del hermafrodita, cuyo origen moderno se remonta precisamente al Renacimiento. Tanto en precedentes literarios como visuales desde la Grecia clásica hasta el siglo XVI apoyan la androginia como el tipo de belleza adecuado en el contexto homoerótico, y cuya invención no corresponde a la tradición mitológica sino a la literatura tardía romana, como

Fig. 3 y 4. Federico García Lorca: en la plaza Urquinaona [Portal de la Pau], 1927. Patronato Federico García Lorca, Granada. Donación de Ana María Dalí; y en la playa de Ampurias visto por Salvador Dalí, *L'Amic de les Arts*, 15, 1927.

6. La difusión de la tradición iconográfica medieval del santo mártir cristiano en España vino de la mano de los trabajos de los ‘bollandos’ y los “Flos Sanctorum”, uno de los más conocidos fue el del padre toledano Ribadeneira que influyó poderosamente en el poeta alemán Rainer Maria Rilke (Ferreiro 1966).

las *Metamorfosis* de Ovidio o los *Epigramas* de Marcial. Tanto el término hermafrodita como andrógino fue sinónimo de afeminamiento y homosexualidad en la antigüedad tardía de la mano de los padres de la iglesia griega, como a lo largo de la Edad Media, y este mismo conjunto de asociaciones siguió vinculado al hermafrodita particularmente con la homosexualidad durante el Renacimiento (Saslow 1989: 86-97).

En una carta de Lorca a Dalí sobre el complejo asunto del santo dice: «Todos tenemos una capacidad de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica» (Santos 198:61). Es conocido el miedo que el poeta tuvo de airear su intimidad, y la desazón que le producían las malas críticas cuando estas provenían de sus amigos; un ejemplo lo suficientemente glosado fue la carta que Buñuel escribió a Pepín Bello lanzando un cruel ataque hacia el granadino, pero también hacia el que más tarde sería su cómplice, Dalí, demostrando con ello la ansiedad que le producía el hecho homosexual (Sánchez 2004:213). Este fue el comienzo del distanciamiento entre ambos, que se acentuará cuando el catalán escriba al poeta refiriéndole la impresión que le ha producido su *Romancero gitano*, tachándolo de «putrefacto» (Santos 1987:88-94). Buñuel seguirá reiterando su rabia homófoba contra Federico en otra misiva dirigida también a Bello y cuyo cometido principal es de nuevo descalificar el *Romancero gitano* (Sánchez 2004:234).

San Sebastián es Lorca, y Lorca se trastoca a su vez en «Cristo-mártir y crucificado», por eso insiste: «...le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y la ley de su momento. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía!» (Santos 1998:61). Ni en una heterosexualidad lastrada por la culpa, ni en una homosexualidad también culpable, y vinculadas las dos a la constelación simbólica de la «rayo-luna» que castra, encontrará el poeta acomodo dramático; ello queda ejemplarmente reflejado en su drama surrealista *El público*, donde cobra todo sentido el inquietante *Solo del pastor bobo*, que tanto ha desconcertado a la crítica y en el que se hace patente la relación entre el bisturí que ahonda y la herida del costado del personaje, «Desnudo rojo». Ambas representan una posición «crítica y prometeica»: el hombre atado desnudo a una columna a donde un buitre acude cada día para devorar una virilidad puesta en duda, de cuyo imaginado centro parte también la identificación de Federico con San Sebastián. El ajuste del símbolo del rayo a las concomitancias simbólicas del bisturí, la flecha o el dardo, tampoco debe sorprendernos. En uno de los dibujos del santo muestra la androginia cuando desplaza deliberadamente hacia arriba el paño de pureza para mostrar un sexo de evidencia femenina, lo repite también en el dibujo *El suplicio del patriarca San José* de 1928 (Plaza 2008-II:958-962) donde son anulados los atributos masculinos para transformarse en una vagina. La martirizada relación entre el sexo y el castigo, y ese insistido santoral en el que Lorca representa su penitencia erótica, se equipara a San Sebastián, Prometeo, al «Desnudo

rojo», San Juan Bautista y Cristo (Marful 1991:158-161). Incluso en el dibujo de Dalí que acompaña a su escrito sobre el santo se advierte la relación que el pintor establece entre el pez -símbolo cristológico- y San Sebastián, omnipresente en *El público* en esa asimilación del «Desnudo rojo» y el «Pez-luna», cuya reiteración adquiere proporciones litúrgicas (Martínez 2002:75-99).

El esteticismo decadentista inauguró nuevas perspectivas al tratamiento, no sólo de la androginia y su transformación en el arte, sino que se produjo una cierta apertura a medida que la homosexualidad se hacía más visible, como consecuencia de la influencia de ciertos círculos privados; sus manifestaciones culturales se volvían más definidas y precisas, e incorporaban al arte referencias tanto de la Edad Media, Renacimiento o del misticismo de los griegos. En literatura, el homosexual podía ser protagonista, un héroe, un santo o un mártir, aunque se le definiera como un esteta, o un dandi destinado al desastre; baste recordar los escritos de Barbey d'Aurevilly, Baudelaire o Musset, para comprender que el dandi era un artista que escondía su dolor detrás de la serenidad de una máscara y lo convertía en una pose; idea desarrollada por García Lorca y que se expresa en esa lucha entre la realidad y la ilusión, entre la razón y la intuición, o entre lo que permite expresar y lo que se oculta, como reflejan sus dibujos de *clowns* (Plaza 2009:1-16). En el clima intelectual y artístico de finales del XIX el andrógino o el hermafrodita representaron la perfecta fusión de los dos principios, el femenino y el masculino, que equilibraban y unían la inteligencia y la estética (Bornay 1990:307-321).

En el siglo XIX la imagen predominante de San Sebastián se reproduce al margen del sentido devocional y se representa como dolor de la humanidad o nuevo *Ecce homo*, aunque lo más recurrente del mártir adquiere siempre implicaciones ambiguas y complejas, produciendo un movimiento determinado de conciencia para el que se deleita contemplándolo (Reyero 1996:174). Este nuevo tratamiento de la imagen de San Sebastián configurará un tema de cierta entidad a finales del siglo XIX y en el período de las vanguardias. El decadentismo y su manifestación en las artes visuales, que evitaba lo explícitamente erótico o vulgar, aspiraba a expresar sentimientos y emociones más que el aspecto físico. Lo que tipificaba la obra de los artistas del decadentismo era la exhibición de un lujo sensual, de ensoñación pre-surrealista y de influencia clásica, observado tras las veladuras del Renacimiento italiano. La androginia constituiría un tema particularmente atractivo para los artistas homosexuales, pues sugería la posibilidad de una identidad pública como tercer sexo, dando lugar a una verdadera «metafísica de la sexualidad» (Diego 1992:66).

4. La antigüedad soñada



Fig.5. Federico García Lorca, *San Sebastián*,
c. 1927-1928.
Colección Antonio Arboleya, Madrid.

Dos antecedentes literarios muy cercanos influyeron en la actualización del mito de San Sebastián en los años de la vanguardia, ejerciendo una enorme presión en la redefinición lorquiana del mismo; se trataba de *El retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde y *El martirio de San Sebastián* de Gabrielle D'Annunzio. En la obra de Wilde, si bien sólo se hace alusión expresa a San Sebastián dentro de la descripción de la decoración de una habitación, en todo el discurso sobre la belleza aquel subyace en cuanto a ideal. El tema mefistofélico de la obra de Wilde podría entenderse como un relato moral tomado por una advertencia sobre su propia persecución y la decisión de defender sus amistades homosexuales y modo de vida. El escritor buscó inspiración en el *San Sebastián* del pintor barroco

Guido Reni, que constituyó su obra plástica favorita (Cartés 2000:629). La admiración de García Lorca por el escritor irlandés es constatada por su primer biógrafo en la época del Rinconcillo; aludía a su amigo Pérez de Roda que «hablaba de las amarguras de Wilde, cuya reivindicación estaba entonces en pleno fulgor en los ambientes literarios ingleses» (Mora 1958:57). El hermano del poeta incide sobre lo mismo refiriéndose al también «rinconcillista» Paco Soriano, que inició al grupo en nuevos gustos estéticos y lecturas poco usuales en la Granada de aquella época, recomendando especialmente la conmovedora *Balada de la cárcel de Reading* (García 1990:143). El refinamiento estético de Soriano acercó a Lorca al sensualismo sentimental de músicos como Chopin o Debussy, éste último compuso precisamente la música para el montaje teatral *El martirio de San Sebastián* de D'Annunzio. La idea primigenia de la misma la gestaría con la visión del «laurel herido» hasta llegar a la figura del santo mártir asaeteado de flechas. Desde el decadentismo hasta la vanguardia, la obra mezclaba lo cristiano con lo pagano, en este caso, el mito de Adonis, en un afán de despertar el misterio antiguo con los medios que ofrecía el arte contemporáneo. (Strobel 1990:140-141). Debussy se encargó de la música,

influenciado por la inevitable atmósfera wagneriana, el teatro oriental y los modernos ballets rusos de Diaghilev, que fueron los encargados de la puesta en escena de *El martirio de San Sebastián*. La música de Debussy fue usada también en la sesión de títeres del día de Reyes de 1923 en la casa de Lorca, donde Manuel Falla interpretó al piano *La serenata de las muñecas*.

Si atendemos a la producción poética y dramática lorquiana observaremos que está repleta de referencias a la tradición martirológica, santoral y mítica, por eso no es raro que infunda a sus obras plásticas una determinada emoción religiosa. La hermana del poeta apunta a la acendrada formación religiosa de Federico, incidiendo más en lo ritual y en lo mítico: «una práctica donde la emoción principal era la belleza» (García 2002:89-91). La verdadera religiosidad lorquiana se acentúa sobre todo en lo ancestral, lo primitivo, en las religiones de origen de dominación telúrica orientadas a la creación y a la regeneración. Religiones de la maternidad o la naturaleza, plenas de energía sexual como generadora de vida (Valente 1976:196). Lo religioso y lo pagano puede rastrearse también en el variado santoral plasmado en sus dibujos, desde el albaiciner *San Miguel* al neoyorquino *Martirio de Santa Radegunda*. Conecta con esa constante contradictoria que caracteriza a la teatralidad y dramatismo de las manifestaciones religiosas andaluzas, cumbre del barroquismo escenográfico contrarreformista, que en Granada tuvo un especial arraigo debido a la recuperación de los autos sacramentales llevada a cabo a finales de la década de los veinte, en las que el poeta se implicó de lleno junto a otros amigos.⁷ En estas manifestaciones religiosas es difícil dilucidar la diferenciación de lo espiritual y lo sensual, del recogimiento o la pasión desenfrenada, sin embargo, se produce la exaltación extrema de los sentimientos: el sufrimiento, el dolor, la crueldad, la sangre, el martirio, la pasión..., junto a la alegría, el delirio o el misticismo mal interpretado; en definitiva, se ajustan a la conceptualización de lo apolíneo y lo dionisiaco, que unido a lo erótico y tanático, llevaron al poeta a un conocimiento hagiográfico del que se formaría su imaginario poético. Observemos estas palabras enviadas a Sebastián Gasch en 1927, donde reflexiona sobre el carácter diferenciador y contradictorio, e incluso antieuropeo que tiene Andalucía: «Aquí se comprenden las llagas de San Roque, las lágrimas de sangre y el gusto por el cuchillo clavado. Andalucía extraña y berberisca»; dicha misiva era enviada desde la población alpujarreña de Lanjarón, cuyo santo patrón era San Sebastián, como también lo era de Cadaqués, pueblos vacacionales de los dos protagonistas (García 1989-III: 969-980).

Lorca sintió fascinación con la imaginería religiosa de tradición barroca; en su primer libro *Impresiones y paisajes*, hay multitud de alusiones a distintas obras de arte que

7. Fernández Almagro, Melchor, “Los autos sacramentales y el público de hoy”, *El defensor de Granada*, 25-VII-1928, p. 1.

pudo ver en el viaje realizado por tierras de Castilla con su profesor Antonio Berrueta, donde sucedió uno de sus «primeros encuentros» con San Sebastián mientras recorría el monasterio de Silos: «En el altar principal se venera un San Sebastián mártir, que muestra su desnudez de una manera antiartística» (García 1989-I: 48). Sus palabras son una premonición, que se transformarán en toda una sentencia estética ocho años después cuando escribe: «¿acaso San Sebastián no se salvaba “por su belleza” y “posa y construye su cuerpo dando eternidad a lo fugitivo y logrando hacer visible una abstracta idea estética?» (Santos 1998:61). Lorca se adelanta aquí a la idea objetivista, sincrética y deshumanizada que emana del San Sebastián daliniano, y se anticipa a la vanguardia en la concepción del tema iconográfico adecuado a los tiempos del «arte nuevo», a la vez que lo sitúa como un «personaje» válido y revitalizado para la actividad creadora.

Las distintas poéticas de vanguardia realizarían variaciones sobre el tema, desde el ultraísmo hasta la lírica surrealista del 27; en este sentido destacamos un sugerente aforismo de José Bergamín titulado *Martirio de San Sebastián*, dice: «Traspasado el poeta mentirosamente de luz –de inteligencia- cada nueva saeta en un nuevo sentido que le perpetúa agonizante, firmemente clavado contra el árbol, desnudo-cuerpo a cuerpohumano y natural. Desangrándose, vive».⁸ Esta imagen esteticista fija por un lado la iconografía tradicional en la forma de representar al mártir; sin embargo, conceptualmente se acerca al San Sebastián lorquiano, cuya propia agonía le produce vitalidad; iconografía similar al célebre dibujo de Dalí regalado a Federico en 1927, o a la usada por el mismo Lorca en sus representaciones, transformadas en sintéticos autorretratos que santifican su propio «martirio». En marzo de 1928 escribe a Guillén: «Aquí estoy en Pitres, pueblo sin voz ni palomas de la sierra. Crucificado en la Y griega del árbol», en clara alusión aurea al tronco del santo torturado (García 1989-III: 916).

Observamos una sorprendente filiación entre García Lorca y el poeta cubano Eugenio Florit, a quien conoció en La Habana, y que escribió un poema cuyo título *El nuevo San Sebastián*, dice: «Flechando aquí, señor, por tu belleza, / atado en aire al árbol del poniente...» (Florit 1992:70). Ambos coincidieron en más de una ocasión, y es probable un intercambio de influencias. Llama la atención que cuando Juan Ramón Jiménez acude en La Habana a un recital del cubano realizara este sugerente comentario: «Al empezarlo el declamador –un poema sobre el martirio del santo-... le dije a C.D.U.: ¿D’Annunzio, García Lorca?... Nada parecido a otra cosa, a pesar del posador que figuraba a lo Lorca» (Jiménez 1961:143-149). Esta alusión al granadino resulta un tanto inquietante a la vez que esclarecedora, porque nos ilumina sobre la posibilidad de la intervención en un acto

8. Bergamín, José (1927), «Martirio de San Sebastián», *Verso y prosa*, 9 (1927), s/p.

sobre este tema; bien es verdad que como conferencia o alocución no existe evidencia de que redactara algún texto sobre el santo mártir. San Sebastián se constituye en el emblema «erótico» por excelencia de una amistad; de un amor imposible y de una pasión sin sexo que desembocó en un auténtico callejón sin salida para el granadino.

Los atributos principales asociados al mártir son el arco y las flechas; según relata la *Leyenda dorada*, el cuerpo del santo quedó recubierto de flechas de modo que casi parecía un «erizo», imagen de la que se apropió Dalí; recordemos que se fotografió parodiando la postura del *San Sebastián* de Mantegna, en la playa de Cadaqués, después de que su padre lo expulsara de casa, con la cabeza rasurada y un erizo de mar sobre la misma, atribuyéndose así un simbólico martirio que culpabiliza a su familia, a la vez que asume los papeles pictóricos del santo, y del hijo de Guillermo Tell, como doble paranoia: «persecutoria y heroica» (Santos 1998:37). En la época de residente la palabra «erizo» y sus ambivalentes significados conformaron un juego confidencial entre Dalí y Pepín Bello, que escribió un poema titulado *El ateneísta* en cuyo final define al protagonista como «una mezcla de marista y erizo que me ha subyugado».⁹ Pensemos en las alusiones directas al film *Un perro andaluz*, donde el catalán sale vestido de marista, y aparece el erizo con significado sexual y escatológico; un Dalí que en su escrito sobre San Sebastián revela una serie de «claves secretas», comprensibles, quizás, únicamente por su interlocutor. Cuatro años antes de componer esta prosa poética realizó el dibujo *Heliómetro para sordos-mudos* (1924), que había incluido entre los originales destinado al fallido «libro sobre los putrefactos» que tenía proyectado con Lorca, sin duda, el más representativo de todos los realizados para el mismo. No deja de ser indicativo que sea el primer «aparato astronómico» ideado por Dalí, y aparezca minuciosamente descrito en dicho escrito; el *Heliómetro para sordo-mudos* encarna a un instrumento críptico que serviría «para medir la agonía del santo» (Dalí 1928: 10).

5. Flechas y Santa Objetividad

San Sebastián se ha instituido con el tiempo en un icono de la cultura homosexual de coloración sadomasoquista. A la luz del psicoanálisis, las flechas son expresión del sadismo fálico, y en el relato de la leyenda aurea no se dirigen a las partes vitales de su cuerpo, para prolongar su agonía (Gubern 2004:174). Las flechas son el atributo más conocido y asociado a la iconografía tradicional de San Sebastián, también el arco, ambos son símbolos que identifican a Eros: dardos que hieren y producen dolor, saetas de placer que penetran en la carne y enamoran. La asociación de Eros y San Sebastián se mantuvo

9. Bello, José, «El ateneísta», *L'Amic de les Arts*, 31, Sitges, (1929).

porque compartía atributos formales e iconográficos; sobre todo, a raíz de la paganización del hecho religioso del martirio, como también fueron asociados Ganimedes o Apolo en el Renacimiento, dotándolos de poderes y alianzas homoeróticas, a la vez que se manifiestan como auténticos objetos de deseo y muestran sensaciones de amor, que en el santo cristiano también significan muerte (Saslow 1989:137-145). Escribe García Lorca a Dalí sobre el santo: «Las flechas de San Sebastián son de acero», flechas que se repiten en dos de sus dibujos de 1927, *San Sebastián* y *Ecce homo*, donde el «ojo del dolor» constituye el elemento central de las composiciones. La flecha representa un significado que comparece como instrumento de amor de Eros y su mecanismo de inmólación; pensamos en la simbología versátil que las flechas tienen para Dalí y Lorca, por eso sería un error reducirlo exclusivamente a un elemento de lectura homoerótica, porque en el pensamiento de Dalí significan también objetivación y destino. Las flechas son del mismo modo símbolo de la penetración, no obviamos la irradiante influencia freudiana en ambos (Lahuerta 2004:76-77). Dalí recuerda a Lorca la particular historia del santo, «que prueba lo atado que está en la columna i la seguridad de lo intacto de su espalda», interrogándolo con ironía: «¿No habrás pensado en lo sin herir del culo de San Sebastián?» (Santos 1987:44). Esta íntima alusión debe relacionarse con los deseos sexuales frustrados del poeta, dicha incertidumbre estético-sexual constituye el eje vertebrador de su actividad creadora.

Mientras Lorca redacta su misiva de repuesta a Dalí, éste envía a Lorca una tarjeta postal con un dibujo de «Sirena alada»; debajo hay escritas unas frases que riman a modo de ripio: «A mi Prenda Adorada / Si una muestra no te diera / de mi amor y simpatía, /en verdad amada mía /poco atento pareciera; / dígnete pues placentera...». El pintor altera el sentido del verso número nueve, subrayando «extenso» y «sin», añade además un asterisco a la última proposición que remite a una nota manuscrita que dice: «En vez de sin léase con, nota de San Sebastián». La carta concluye así: «...En mi San Sebastián te recuerdo mucho y a veces me parece que eres tu ... A ver si resultara que San Sebastián eres tu! / Un abrazo de tu San Sebastián» (Santos 1987:49). Quizás esas insinuaciones supongan un rechazo del concepto romántico del «amor más allá de la muerte» que seguramente siente el granadino, o simplemente atiende a la imposibilidad amorosa por parte del catalán.

De lo que no hay duda es que San Sebastián y sus flechas son para Dalí la encarnación de la objetividad a la que debe aspirar todo el arte contemporáneo. La pasividad, la serenidad y la indiferencia del santo cuando las flechas le penetran en la carne son las cualidades por las que el pintor ahora se desvive por expresar en su obra, por eso escribe a Lorca: «Otra vez te hablaré de Santa Objetividad, que ahora se llama con el nombre de San Sebastián» (Santos 1987:42). Dalí veía en Federico un «San Sebastián» provisto de todas

las connotaciones implícitas del santo en cuanto a referente homoerótico; siéndole útil por su capacidad de objetivación y equilibrio entre la sensualidad y los valores estéticos. Esta radical inmersión de Dalí en la Nueva Objetividad hace que se muestre muy crítico con el *Romancero gitano* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. El poeta granadino evoca las flechas de San Sebastián de un material concreto y moderno, el acero, que se define con dureza y resistencia; quizás, el poeta conocía la distinción que hacía Ovidio del material de que estaban hechas las mismas. Un año antes de empezar a definir a San Sebastián, Lorca compone su *Oda a Salvador Dalí*; en el segundo verso leemos: «Una rueda en la pura sintaxis del acero». Es evidente que nos hallamos ante una imagen un tanto velada de la «estética maquinista» que constantemente presenta la revista francesa *L'Esprit Nouveau*, de la que eran lectores ambos artistas. Tres de las cuatro palabras que aparecen en el verso de la oda forman parte de las más usadas a lo largo de la historia de la revista: pura, sintaxis y, sobre todo, acero, y la cuarta, rueda, era una de las más comunes (Lahuerta 1997:172-174).



Fig.6. Salvador Dalí, *San Sebastián*, 1927.
Fundación Federico García Lorca. Granada.

En la citada carta Lorca responde a la visión estética de Dalí con una interesante alusión a los «putrefactos», cuando el granadino escribe: «Pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no descompongan» (Santos 1998:60); tanto el texto de Dalí como la carta de Lorca suponen la toma de posturas antitéticas en relación al concepto orteguiano de «deshumanización del arte». Precisamente el anunciado «libro de los putrefactos» tenía que comprometerse contra la situación explícita del arte español del año 1925, un punto de inflexión en la vanguardia española por la decisiva Exposición de artistas ibéricos; tanto Ortega como Eugenio D'Ors, no opinaron positivamente de la citada exposición. Poco después de dicha exposición, el pintor Benjamín Palencia escribía al granadino comentándole una crítica negativa de García Maroto, en la que había llamado a los modernos: «Señoritos que cogen la revista *L'Esprit Nouveau* y lo copian todo» (Ortega 1987:202-206); Federico respondió calificando a Maroto de 'putrefacto' y añadiendo, «...Este año próximo saldrán de sus urnas los putrefactos incorruptos», probablemente se refería al libro que tenía pensado publicar con Dalí (Maurer 1992:279-307).

Continúa García Lorca en su carta: «...y yo las veo largas... en el momento de la herida», dicha frase se proyecta gráficamente en el dibujo de San Sebastián donde un ojo está rodeado de flechas; dichos elementos aparecen como elementos de síntesis de una trama más compleja y conceptual, y las define como «metáforas lineales o tópicos sublimados», junto a otros dibujos contemporáneos como *Pavo real*, *Torero sevillano* o *Sirena*, transformados en retratos exactos de la «emoción pura» que emergen como bellas alegorías, a la vez que procura «escoger los rasgos esenciales de emoción y forma, o de super-realidad y super-forma, para hacer de ellos un signo que, como llave mágica nos lleve a comprender mejor la realidad que tiene el mundo [...]. En estas abstracciones veo yo realidad creada que se une con la realidad que nos rodea», concluye el poeta (García, 1989-III: 969-970). Dicha abstracción se concreta en San Sebastián, que no es la expresión de una lógica divina y certera, sino humana, frágil y, por tanto, equívoca. San Sebastián ejerce su voluntad, aunque no sepa formularla, y puede estar equivocado en todo menos en el dolor que siente y en su desesperación ante el sin sentido de una vida normal: la única vida conocida. El San Sebastián lorquiano no está guiado por la eternidad, sino más bien por su propio desasosiego, no es un hombre de fe, ni contemplativo, más bien se rige por su voluntad. San Sebastián piensa a través de su cuerpo y sus decisiones no son otra cosa que el dolor que nace de su cuerpo: «Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos, y así tiene que ser» (Santos 1998:60). Lorca se decanta por la carne, siempre toma partido por lo que es consustancial a lo humano, reforzándose la naturaleza con la metáfora eucarística. San Sebastián es un

hombre corriente que siente dolor. El dolor es normal cuando es infringido y, por tanto, lo hace mártir. Lo místico y lo pagano se unen con la simbología de las flechas, que son «el instrumento del amor, del eros, que siempre buscan donde clavarse» (Caballero 1992:57).

Lorca valora del santo la propuesta moral que nace con su actitud de inquebrantable fe convertida en voluntad, distanciándose de la tradición esteticista decimonónica. Su San Sebastián no puede ser demasiado plástico, porque se convertiría en un escultor y no «en un poeta lírico»: «Pero a mi lo que me conmueve de San Sebastián es su serenidad en medio de su desgracia, y hay que hacer constar que la desgracia es siempre barroca; me conmueve su gracia en medio de la tortura, y esa carencia absoluta de resignación que ostenta en su rostro helénico...» (Santos 1998:60). Este valor sería retomado como argumento años después cuando en una de las lecturas de *Poeta en Nueva York* dice: «Convengamos en que una de las actitudes más hermosas del hombre es la actitud de San Sebastián» (García 1989-III: 348). Por eso, según Gustave Bardy, el santo se enfrenta a la autoridad de Diocleciano, que puede multiplicarse en muchos poderes, y es donde reside su fuerza y su supremacía sobrehumana, como auténtico sabedor y guardián de un secreto llamado poder, y del que quiere hacer partícipe a Sebastián ofreciéndole un puesto privilegiado, que el santo rechaza, con lo que no concluye su dolor e inicia un proceso interior que le conduce a mártir en su trance final para convertirse en una cascada de sangre (Bardy 1990:176-188): «San Sebastián es la figura más bella, si no de todo el arte, del arte que se ve con los ojos», finaliza el granadino (Santos 1998:60).

Lorca lo presenta también como un «mito de agua dulce en un vaso de cristal puro», y creemos que esta propuesta puede tener una doble lectura; al mostrar al santo como mito de agua dulce, el poeta juega con el simbolismo del agua. El agua, como elemento psicoanalítico, expresa la impulsividad del instinto erótico, para un nivel más profundo, y menos racional, que se manifiesta sobre todo en el erotismo infantil y femenino, el símbolo del agua tiene un valor perfectamente lógico y consciente.¹⁰ Las tragedias lorquianas están llenas de agua: ríos, hilos de agua, arroyos, rumores de acequia, etc; unas veces con valor simbólico, otras en sentido literal, aunque sugiriendo siempre de manera misteriosa la excitación con el correr del agua (Alberich 1965:34-36). El agua aparece aquí en calmada quietud, transparente y pura, reforzando el sentido más nítido e incontaminado de la belleza, el cristal se presenta como lo inalterable y espiritual. El poeta tiene presente el concepto estético de «purismo» defendido por Amedée Ozenfant y Jeanneret en *L'Esprit Nouveau*, una obra de arte de valor universal a través de lo simple, lo depurado, lo limpio

10. Es muy probable que Lorca leyera a Freud (sabemos que Dalí era un entusiasta y pudo influir en ello), pero resulta imposible determinar si la descripción de estados subconscientes es tal, o está basada en conocimientos psicoanalíticos (Guardia 1952:319 y Dalí/Parinaud 1975:175-176).

e impersonal; esa pureza de forma se simboliza en el santo a través del agua y el vaso de cristal puro (Ozenfant 1968).

Lorca realiza constantes referencias a distintas representaciones iconográficas basadas en la *Leyenda dorada*, centrándose en otro de los atributos principales con los que se identifica al mártir, el árbol, un tema rico, simbólico y extendido: «El árbol lo había inventado la edad media», dice el poeta; su San Sebastián, como ya hemos señalado antes, no muere en un árbol, sino en «una columna de jaspe, amarillo y traslúcido como su carne», perfilando una visión más clasicista, aunque alejada del pictoricismo marmóreo que representaba Mantegna, y más cercana a la sensualidad de Antonello da Messina. Además, el amarillo se ha identificado a menudo con el color de sacrificio y eternidad, y de jaspe antiguo, piedra de las águilas, partícipe del principio lunar y del sueño, aproximándose sin pretenderlo al onírico mundo del surrealismo. La conclusión es que San Sebastián «se salva por el amor... [...] se diferencia de todos, posa y construye su cuerpo dando eternidad a lo fugitivo y logrando hacer visible una abstracta idea estética, como de una rueda, la idea completísima del movimiento perpetuo» (Santos 1998:61). La belleza de San Sebastián es perpleja y contundente, a la vez que íntima; lo que supone un estado espiritual capaz de comprender lo trascendente. Su hermosura está repleta de energía, y como su eterna juventud, se muestra arrolladora; «por eso yo lo amo», concluye Lorca, dirigiéndose contundentemente a su interlocutor Dalí, y abundando cada vez más en el distanciamiento estético que existía entrambos.

6. La mirada herida

La imagen tradicional de San Sebastián se reproduce en dos dibujos de Lorca; ambos de clara inspiración clasicista, evocan a la obra de Antonello da Messina. El de la colección de Gómez Arboleya (1927-28) destaca por ser el más acabado y perfilado, con apolínea pose, cuerpo desnudo, actitud andrógina, frágiles flechas que apenas penetran su débil cuerpo, capitel clásico y el discutido tronco del árbol, además de una mirada complaciente, aunque gesto, que aporta la visión daliniana convertida en «Federico-protagonista». El otro dibujo, más abocetado, casi un apunte de derivación cubista, con similar postura y ausencia de flechas. En los otros tres dibujos del granadino¹¹ están representados los atributos que identifican al santo: árbol dendrítico (forma que más adelante desarrollará en sus dibujos «surrealistas»), flechas y ojos. Los ojos resultan conmovedores al reflejar el

11. Tanto los dos adheridos a la tradición aurea, como el más sintético y surrealista, que aparece marcado con una cruz, quizás como señal de aprobación por parte del poeta para la proyectada edición de un libro sobre sus dibujos (Plaza 2007:595-605).

atormentado mundo interior del santo, alejándose de la fría visión daliniana. Los únicos elementos que aluden al santo en el tercer dibujo quedan reducidos a una serie de delgadas y temblorosas flechas que se entrecruzan en torno a un ojo central y un punto como señal centripeta del dibujo. El ojo, a diferencia de otros donde la oquedad de la cuenca es lo predominante, aparece abierto, con una pupila marcada en actitud vigilante, y mostrándose inmenso, como si perteneciera a un hombre que sufre, padece y sobre todo se resigna, mientras que las flechas, como instrumentos de martirio, lo rodean.

Lorca ha minimizado la tragedia del martirio en los dibujos al no mancharlos de la sangre fisiológica que pedía Dalí; es obviada, probablemente, por el carácter apolíneo que el poeta ha imprimido al santo. Sin embargo, en la citada carta de respuesta a Dalí, su «San Sebastián muere en todos los momentos», como moría Cristo. Recordemos que en el medievo los dos habían sido identificados e intercambiado papeles, Sebastián se asemejaba a Cristo y viceversa (Lanzuela 2006:242-246). Lorca participa con estos «dibujos puros» del principio «kandinskiano» de necesidad interior, de espiritualidad poética y abstracta, de la que está impregnada una parte importante de su obra plástica (Plaza 2014:216-239).¹²

Resulta casi un ritual que los dibujos de Lorca contengan un «ojo» o varios, que en el caso de San Sebastián resume todas las intenciones conscientes e inconscientes y se convierte, quizá, en el atributo

12. Kandinsky fue uno de sus pintores preferidos, y de ello deja constancia en la célebre conferencia pronunciada en Granada en 1928 y titulada *Sketch de la nueva pintura* (Plaza 2014:216-239).



Fig. 7. Antonello da Messina,
San Sebastián, 1476-1479,
Pinacoteca de Maestros Antiguos, Dresde.

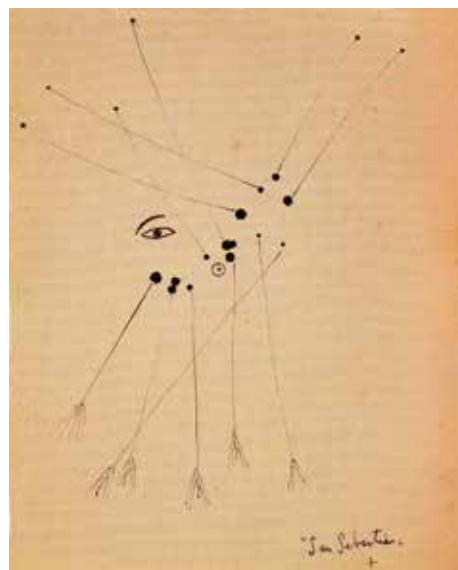


Fig. 8. Federico García Lorca,
San Sebastián, 1927.
Colección particular, Madrid.

iconográfico más significativo de todos los creados por el granadino. Aparecen «ojos» con cuencas vacías en otros dibujos que oscurecen las imágenes distanciándose de los que representan ojos solitarios, como el que dibuja al santo mártir, con una simbólica pupila de visión e inteligencia, como acto espiritual acompañado de entendimiento, con toda la carga punitiva de moralidad y castración sexual; cercanos, por tanto, a los postulados del surrealismo y sus derivaciones psicoanalíticas, que se manifiestan, sobre todo, en los del ciclo neoyorquino y en otros anteriores, como *Ecce homo* o *La vista y el tacto*.

Los ojos han sido considerados tradicionalmente como el principal vehículo para alcanzar el conocimiento y conectar al hombre con la luz que se relaciona con todo ello y lo trasciende (Cirlot 1992); incluso la filosofía escolástica destacó, siguiendo las enseñanzas de Aristóteles, la vista y el oído con respecto al resto de los sentidos en su mayor proximidad al entendimiento. En el surrealismo asistiremos a una particular fascinación por el «ojo» como elemento perturbador, castrador, punitivo, acusador, además de trágico; recuérdese la insostenible escena del ojo cercenado en *Un perro andaluz*. El ojo mutilado se convirtió para el psicoanálisis en una obsesión, no sólo conllevaba el miedo a perder la vista, sino que hería como la causa más intensa de la representación de lo abominable (Guillén 2000-I: 511-519).¹³ El ojo sustituye también simbólicamente al sexo. Sófocles concibió la mutilación del ojo como lo más terrible que se puede hacer al ser humano; Freud vio en ella un símbolo de la castración. Buñuel afirmó que la imagen del ojo cortado procedió de un sueño que tuvo en el que querían cortarle el ojo a su madre y ella se echaba para atrás, lo que daría sentido a la luna como símbolo arquetípico materno, acercándose sospechosamente de esta manera a una visión lorquiana (Aub 1985:58).

El ojo de Federico se distancia en significación y contenido del que nos muestra Buñuel, Dalí y el resto de los surrealistas, pero sobre todo de este ojo cercenado y diseccionado como símbolo de destrucción del propio ojo del espectador que contempla el film alterando las percepciones estereotípicas y preparándolo para ver las turbadoras imágenes que sucederán a continuación, a la vez que conecta con el dolor que puede producir la obra; un dolor menos íntimo que el representado por el San Sebastián del andaluz (Talens 1986:61-72). Se ha aludido constantemente a la supuesta identificación de García Lorca con la película dirigida por Luis Buñuel y la colaboración de Salvador Dalí como guionista. Existen evidentes concomitancias temáticas en el citado film, y de algunos motivos lorquianos que pudieron pasar a Buñuel a través de Dalí, o simplemente

13. Freud teoriza en su artículo «Lo siniestro», sobre el célebre relato de E.T.A. Hoffmann (1979), *El hombre de arena*, Barcelona-Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius. Reproducido también en «La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual» (1998) *Revista de occidente*, 201, p. 101-109.

fueron observados en la Residencia de Estudiantes (Gibson 2000:270-272). Erotismo y muerte, placer y dolor, subyacen en la conceptualización de San Sebastián, y constituyen la esencia estética primordial e íntima de gran parte de la obra lorquiana, porque si la muerte es una señal de violencia, también lo es la sexualidad; de ahí su desconcierto cuando pretende exhibir su homosexualidad, o sea, la muerte identificada con la unión sexual. Parece irrefutable la asociación de Lorca y *Un perro andaluz*, cuya herida fue tan fructífera creativamente que tal vez fuera la causa de la escritura del excelente guion cinematográfico *Viaje a la luna*, como respuesta a ambos; la esencia de este magistral texto es una frustrada búsqueda amorosa presidida por el astro nocturno con el doble símbolo arquetípico de muerte y feminidad (Monegal 1987:242-258).

El crítico Santos Torroella, sostiene que el poema-ensayo de Dalí sobre San Sebastián fue la réplica a la *Oda a Salvador Dalí*, o algo parecido al «enfebrecido» producto de la reacción del poeta ante la amenaza que Lorca presentía sobre la amistad de ambos, y una posible ruptura provocada por Buñuel. Además del deplorable estado de ánimo que lo embargaba agudizado por una crisis sentimental (ruptura con Emilio Aladrén, su pareja en aquel momento). En una carta dirigida a Jorge Zalamea, Lorca le refiere la composición de sus nuevas odas, especialmente la *Oda a Sesostris y Sardanápalo*, que habla sobre su «erotismo» y la *Oda al Santísimo Sacramento* en la «que abre su alma». Esta segunda, la considera como el más grande poema que ha hecho hasta ahora, y cuyo tema de fondo, aun sin decirlo, sigue siendo Dalí (García 1989, III: 982). El enunciado místico del poema se hace eco probablemente del título religioso del ensayo del catalán. Hemos advertido la filiación que hubo de la figura del mártir santo con la de Jesucristo en la cruz como modelo iconográfico, y ahondamos todavía más si pensamos en la identificación del poeta con el santo, a la que alguna vez había aludido irónicamente Dalí; ello induce a pensar que todo puede encajar. Esta «irreverencia» coincidía en ser la sublimación de la propia heterodoxia homoerótica del poeta, tal vez, habría que añadir también de Dalí.

Lorca compara el martirio de San Sebastián con el martirio del creador, o lo que es lo mismo, el sacrificio del hombre solo, «hombre del dolor», dominado por el vértigo en la desolación de una imposible entrega de amor. De acuerdo con Antonina Rodrigo, la visión de Lorca es heredera de un humanismo profundo y trascendental, que a Dalí no le resultaría difícil de percibir, con sus penetrantes «lentes heliométricas», ciertas nocturnidades de estética romántica que preludian las grandes creaciones pictóricas surgidas a partir de los años treinta (Rodrigo 1981:100).

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Bello, José, «El ateneísta», *L'Amic de les Arts*, 31, Sitges, (1929).
- Bergamín, José (1927), «Martirio de San Sebastián», *Verso y prosa*, 9 (1927), s/p.
- Dalí, Salvador, «San Sebastià», *L'Amic de les Arts*, 16, 3-VII-1927, p. 52-54.
- Dalí, Salvador, (1928) «San Sebastián», *Gallo*, 1, p. 9-12.
- Dalí, Salvador y Parinaud, André (1975), *Confesiones inconfesables*, Barcelona, Bruguera, p. 175-176.
- Fernández Almagro, Melchor, “Los autos sacramentales y el público de hoy”, *El defensor de Granada*, 25-VII-1928, p. 1.
- Verso y prosa*. Murcia, 4, abril, 1927, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberich, J. (1965), «El erotismo femenino en el teatro de García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, 39, p. 34-36.
- Alberti, Rafael (1975), *La arboleda perdida. Memorias*, Barcelona, Seix Barral.
- Aub, Max (1985), *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta*, Madrid, Aguilar, p. 58.
- Bardy, Gustave (1990), *La conversión al cristianismo durante los primeros siglos*, Madrid, Encuentro Ediciones, p. 176-188.
- Bornay, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 307-321.
- Caballero, José, (1992), «Notas de trabajo sobre los dibujos lorquianos», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 12, p. 57.
- Cartés, Rosario F (2000), «El mito de San Sebastián en Federico García Lorca. Breve estudio comparado», Soria Olmedo, A., Sánchez Montes, M.J. y Varo Zafra, J. (coords.), *Federico García Lorca. Clásico / Moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación Provincial, p. 629.
- Cate-Arries, Francie (1995), «Salvador Dalí, Federico García Lorca and the persistence of memory: Reaveling hidden faces», *Anales de literatura española contemporánea*, Vol. 20, 2, p. 11-28.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *El ojo en la mitología, su simbolismo*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Diego, Estrella de (1992), *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, p. 66.
- Duchet-Suchaux, y Pastoreau, Michel (1999), *La Biblia y los Santos (guía iconográfica)*, Madrid, Alianza, 1999, p. 350-352.
- Egbert, Donald Drew, (1981), *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución francesa a mayo del 68*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 483.
- Ferreiro Alemparte, Jaime (1966), *Rainer Maria Rilke. Epistolario español*. Madrid, Taurus.
- Florit, Eugenio (1992), *Antología personal*, Huelva, Juan Cobo Wilkins editor, p.70
- García Lorca, Federico (1989), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, T. I, II y III.

- García Lorca, Francisco (1990), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, p. 143.
- García Lorca, Isabel (2002), *Recuerdos míos*, Barcelona, Tusquets, p. 89-9.
- Gibson, Ian (2000), *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Guardia, Alfredo de la (1952), *García Lorca, persona y creación*, Buenos Aires, Schapire, p. 319
- Gubern, Román (2004), *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, p. 174.
- Guillen Marcos, Esperanza (2000), «El ojo como objeto de indagación en el arte contemporáneo», *Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio, Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Granada, Universidad, p. 511-519. Vol. I.
- Lahuerta, Juan José (1997), «El arte y el amor: sobre la *Oda a Salvador Dalí*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 21-22, p. 172-174
- Lahuerta, Juan José, (2004), *El fenómeno del éxtasis. Dalí. Ca. 1933*, Madrid, Siruela, p. 76-77.
- Lanzuela Fernández, Joaquina (2006), «Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián», *STUDIUM. Revista de humanidades*, 12, p. 242-246
- Lauge Hansen, Hans (2000), «La máscara pura de otro signo. La metáfora como máscara en *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*», A. Soria Olmedo..., *Federico García...*, p. 536-537.
- Jiménez, Juan Ramón (1961), *La corriente infinita (Crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar, p. 143-149.
- Lucie-Smith, Edward (1992), *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, p. 214-218.
- Marful, Inés (1991), *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Edition Reichenberger / Universidad de Oviedo.
- Martínez Cuitiño, Luis (2002), *El mito del andrógino en Federico García Lorca*. Buenos Aires, Ediciones del Corregidor, p. 75-99.
- Maurer, Christopher (ed.) (1992), «Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca», *Poesía*, 38, p. 279-307.
- Monegal, Antonio (1987), «Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca», García Gallego, J. (ed.), *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga, Litoral, p. 242-258.
- Mora Guarnido, José (1958), *Federico García Lorca y su mundo (Testimonio para una biografía)*, Buenos Aires, Losada, p. 57.
- Nicholl, Charles (2005), *Leonardo. El vuelo de la mente*, Madrid, Taurus.
- Ortega y Gasset, José (1987), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 202-206.
- Ozenfant, Amedèè (1968), *Memoriés. 1886-1962*, Paris, Seghers, 1968.
- Panyella, Vinyent, (2004), «La relación entre Dalí y Lorca desde las páginas de *L'Amic de les Arts*», catálogo-exposición, *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*, Barcelona, Viena ediciones / Generalitat p. 77-94.
- Permanyer, Lluís, «García Lorca no estaba en Urquinaona», *La Vanguardia*, 25-06-2017.
- Plaza Chillón, José Luis (2007) «El libro de los dibujos de Federico García Lorca. Un proyecto frustrado», *Libros con arte. Arte con libros*, Cáceres, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Universidad de Extremadura, p. 595-605.

Plaza Chillón, José Luis (2008) «Arte y autocensura: el dibujo, *Suplicio del patriarca San José* de Federico García Lorca y su contexto estético», *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, p. 958-962.

Plaza Chillón, José Luis (2009) «La máscara como metáfora y la imagen del “clown” en los dibujos de Federico García Lorca», *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, EDITUM-Universidad de Murcia, p. 1-16.

Plaza Chillón, José Luis (2014) «Una proyección gráfica de la palabra: los dibujos “abstractos” y vibracionistas de Federico García Lorca», *De Arte: Revista de historia del arte*, 13, p. 216-239.

Prieto, Gregorio (1979), *Trece dibujos de Lorca*, Madrid, CSIC.

Reyero, Carlos (1996), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 174.

Rodrigo, Antonina (1981), *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta.

Sánchez Vidal, Agustín (1995), «Carnuzos, cloacas y campanarios», catálogo-exposición, *El surrealismo en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 75.

Sánchez Vidal, Agustín (2004), *Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, p. 213.

Santos Torroella, Rafael (1984), *La miel es más dulce que la sangre. La época lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral, p. 72.

Santos Torroella, Rafael (1987), «Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1935-1936)», *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 27-28.

Santos Torroella, Rafael (1998), *Los putrefactos de Dalí y Lorca. Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Residencia de Estudiantes.

Saslow, James. M. (1989), *Ganimedes en el renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Madrid, Nerea, p. 86-97.

Savinio, Alberto, (1983), *Nueva enciclopedia*. Barcelona, Seix Barral, p. 368-369.

Strobel, Heinrich (1990), *Claude Debussy*, Madrid, Alianza, p. 140-141.

Talens, Jenaro (1986), *El ojo tachado. Lectura de Un chien Andalou de Buñuel*, Madrid, Cátedra, p. 61-72.

Valente, José Ángel (1976), «Pez-luna», *Trece de nieve*, 1-2, p. 196.

Zuffi, Stefano (ed.), (2001), *Arte y erotismo*, Barcelona, Electa, p. 68-69.