

UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER EN TUTELA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.  
EL LEGADO DE AL-ANDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**SALVADOR DALÍ Y FEDERICO GARCÍA LORCA:  
AMISTAD, SEXUALIDAD Y ARTE**

Presentado por:

**D<sup>a</sup>. LORENA ROMERO ZALDUENDO**

Tutor:

**Prof. Dra. LOLA CAPARRÓS MASEGOSA**

Curso académico 2019 / 2020

# ÍNDICE

1. RESUMEN.....	2
2. AGRADECIMIENTOS .....	3
3. INTRODUCCIÓN .....	4
4. METODOLOGÍA .....	6
5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	8
6. BREVE INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA.....	13
7. LA FÁBRICA DE GENIOS: LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE MADRID.....	18
7.1. El encuentro de los genios .....	22
7.2. Amistad y complicidades.....	25
8. LORCA-DALÍ: AMISTAD, DESEO Y AMOR .....	30
8.2. La correspondencia: un juego erótico.....	47
8.3. San Sebastián: un lenguaje común .....	64
9. GARCÍA LORCA EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DALINIANA.....	68
9.1. El periodo pre-surrealista y la Santa Objetividad (1923-1927).....	69
9.2. El Surrealismo y la memoria lorquiana .....	82
10. CONCLUSIONES.....	95
11. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA .....	98
12. ANEXO DE IMÁGENES .....	102
13. DECLARACIÓN DE CONFIDENCIALIDAD.....	148

## 1. RESUMEN

La relación entre Federico García Lorca y Salvador Dalí ha sido un tema abordado en diferentes ámbitos, desde la literatura hasta el arte, pasando por el periodismo y otras muchas ramas del saber. En este proyecto se reúnen parte de los estudios que se han llevado a cabo en este sentido, que centran su atención en comprender qué unía a estos dos genios y por qué es tan importante esa unión; pero el objetivo fundamental es dar un enfoque nuevo desde el punto de vista de la sexualidad y el homoerotismo, ya que creemos importante comprender la sexualidad de sendos personajes y como se manifiesta en la obra gráfica y literaria de ambos.

Para poder entender esa sexualidad haremos un recorrido cronológico a través de sus proyectos pictóricos y literarios, haciendo hincapié en las obras más relevantes. Aunque para completar los estudios acerca de la producción daliniana y lorquiana, vamos a conocer sus intimidades en base a la correspondencia o el uso de la figura de San Sebastián, vital para descifrar la iconografía de la denominada “etapa lorquiana” en Dalí.

Así pues, el resultado que buscamos con este trabajo es ahondar más en una amistad que, aunque ha sido muy estudiada, quizá no ha sido del todo comprendida, esto es, hace falta ese análisis de la sexualidad y el homoerotismo que hemos mencionado y que creemos es la clave para poder entender un poco más el imaginario daliniano y la frustración típicamente lorquiana.

**Palabras clave:** Federico García Lorca, Salvador Dalí, sexualidad, homoerotismo, “etapa lorquiana”, lorquiano, daliniano, San Sebastián, correspondencia.

## 2. AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no se podría haber llevado a cabo sin el apoyo de varios estudiosos del mundo lorquiano y daliniano que nos han facilitado, en la medida de lo posible, la búsqueda de respuestas a ciertos vacíos argumentales o que nos han revelado datos que quizá hubiéramos pasado por alto. Nos referimos, pues, a todo el personal del Centro García Lorca en Granada, que nos ha permitido asistir presencialmente para la consulta de archivos y bibliografía especializada. Dentro de dicha institución debemos agradecer específicamente la ayuda de Rocío Liñán, encargada de los fondos documentales del Centro, y a Laura García Lorca, sobrina del poeta y presidenta de la Fundación García Lorca, que mantiene intacto el legado de su tío, permitiendo a los investigadores acceder a sus fondos.

Por otro lado, debemos agradecer al periodista cultural Víctor Fernández, reputado lorquista e investigador daliniano, que nos ha resuelto numerosas dudas y nos ha aportado un punto crítico necesario para dar otro enfoque al tema. Además, hemos tenido el placer de poder contar con sus publicaciones para nuestro trabajo y le debemos reconocer el mérito de ser el digno discípulo de Ian Gibson, el mayor biógrafo del poeta granadino y uno de los grandes investigadores dalinianos.

De igual modo, tenemos en cuenta la bibliografía que nos ha facilitado la Casa de los Tiros en base a esta relación entre el poeta y el pintor y ensalzamos la maravillosa gestión y conservación que realiza de algunos bienes lorquianos que se conservan entre sus fondos.

Concluimos los agradecimientos con una mención especial a la Universidad de Granada por permitir la realización de este Trabajo de Fin de Máster y a la doctora Lola Caparrós, que ha tutorizado este proyecto.

### 3. INTRODUCCIÓN

La elección del tema se basa en el interés por dar continuidad al Trabajo de Fin de Grado (titulado: García Lorca y la sexualidad en la obra pictórica de Dalí) que llevamos a cabo con el fin de la carrera y que nos abrió nuevas perspectivas de investigación que no estuviera condicionado en su extensión.

Así, en este TFM hemos querido continuar en el estudio e investigación de la relación Lorca-Dalí que, aunque haya sido muy analizada, creemos que no ha sido del todo comprendida. También consideramos que los estudios llevados a cabo no han sido lo suficientemente justos, ya que se han tratado desde una visión morbosa y heteronormativa, por lo que nuestro enfoque intenta ir más allá, comprender esa relación desde la sexualidad, teniendo en cuenta la época en la que se encuadra esta relación y los problemas de aceptación de los protagonistas dentro de su orientación sexual.

La relación entre Federico García Lorca y Salvador Dalí se sitúa dentro de los años 20 del siglo pasado, aunque pervivirá en la memoria del pintor a lo largo de las décadas, bien a través de la pintura o a través del recuerdo. Por ello, creemos importante centrarnos en un tema que creemos polémico por las diversas interpretaciones que se le han dado y del que nosotros queremos aportar un nuevo análisis en base a la bibliografía consultada.

El recorrido comienza en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1919-1928) y concluye con las últimas producciones lorquianas de Dalí durante los años 60. Contamos con una gran variedad de anécdotas pertenecientes a los años madrileños y juveniles de estos dos amigos, así como los testimonios de aquellos que vivieron la relación más de cerca, como Luis Buñuel, a quien podríamos considerar un vértice dentro de un triángulo amistoso.

La obra de Dalí, así como la de Lorca, no se pueden entender sin haber trascendido más allá de lo pictórico y lo lírico, por lo que nos hemos permitido indagar en el epistolario compartido desde 1925 hasta la muerte del poeta, aunque de forma intermitente. A su vez, intentamos comprender el erotismo que esconde la correspondencia y que se completa con la utilización del recurso imaginativo de San Sebastián.

El tono erótico, sensual, polémico y atrevido llega a su cénit con la plasmación pictórica de esa amistad, bien a través de los cuadros de Dalí o de algunos de los dibujos de Lorca. Por ello, la iconografía oculta de estas producciones es clave para entender la importancia de la figura del uno en la mente del otro.

El análisis de las obras dalinianas transcurrirá desde sus primeros cuadros cubistas hasta el más puro surrealismo del final de sus días. Y gracias a una selección de obras, podremos ver que, pese al paso de los años y la muerte del poeta en 1936, Dalí sigue conservando en su memoria las vivencias de la Residencia de Estudiantes y el cariño que profesaba por su amigo andaluz.

Sin embargo, la investigación como tal se centrará en aportar un nuevo punto de vista de la relación Lorca-Dalí, desde la sexualidad (alejándonos de la morbosidad con la que creemos ha sido tratado este tema en algunas investigaciones) para poder captar la esencia del homoerotismo en las obras del pintor catalán, y afirmar, sirviéndonos de un amplio catálogo de monografías y bibliografía especializada, así como de la correspondencia trabajada de primera mano, que la figura de García Lorca es equiparable a la de Gala en la vida íntima de Dalí.

#### 4. METODOLOGÍA

Antes de comenzar a estructurar el proyecto, debemos aclarar que nuestras investigaciones se han visto limitadas por razones de emergencia sanitaria, puesto que, debido al estado de alarma, el Centro García Lorca ha cerrado y no permite la consulta de archivo, ni biblioteca, por lo que hemos tenido que reducir en fuentes bibliográficas nuestro proyecto. Si bien hemos intentado solucionar este contratiempo con los recursos que ya teníamos o con publicaciones en la red, las referencias bibliográficas son limitadas, partiendo de algunas fuentes básicas que justificaremos en el capítulo dedicado al Estado de la cuestión (5).

La estructuración del trabajo se divide en dos partes: la primera, más teórica, según la consulta de fuentes bibliográficas o de material de archivo; y la segunda, basada en nuestros propios análisis. Sin embargo, esas dos partes se van complementando entre sí, puesto que este proyecto es una revalorización de los estudios acerca del tema.

A lo largo de este proyecto pretendemos justificar el nuevo enfoque que hemos querido aportar a los trabajos que han publicado los investigadores expertos en la relación Lorca-Dalí.

Para contextualizar la relación dedicamos un capítulo a la Residencia de Estudiantes de Madrid, a la cual añadimos el subtítulo de “la fábrica de genios”, principalmente porque esta casa de estudiantes (así como su equivalente femenino) acogió a algunos de los que serían grandes nombres de la cultura y la ciencia en España, dentro de los cuales destacamos a Lorca, Dalí o Buñuel, que formaban parte del “grupo de los alacres”.

Continuamos con dos epígrafes que se localizan dentro del capítulo anterior. El primero se denomina “el encuentro de los genios” precisamente porque explicamos cómo se conocieron los protagonistas del trabajo y sus relaciones estudiantiles con otros miembros del grupo de la Residencia, como Buñuel o Pepín Bello. Asimismo, para remarcar la importancia y la creatividad de este grupo, narramos las actividades que organizaron y que luego aparecerían de forma recurrente en las obras posteriores de cada uno. Hablamos, pues del apartado denominado “amistad y complicidades”.

Después de este breve recorrido por la época estudiantil, nos adentramos en comentar la relación de Lorca y Dalí y la consolidación de su amistad. Hemos subtitulado el capítulo como “amistad, deseo y amor”, puesto que son las fases que la caracterizan y que se van justificando conforme se avanza en la lectura. Sin embargo, para poder comprender mejor lo que supuso esta amistad dentro del plano erótico y creativo añadimos dos epígrafes: el primero dedicado a la correspondencia, que hemos subtitulado “un juego erótico” precisamente porque nuestros análisis del epistolario se centran en las cuestiones sexuales y amorosas; y el segundo dedicado a la figura de San Sebastián, íntimamente ligado con el mundo homosexual.

Una vez contextualizada la relación desde que se conocen en la Residencia de Estudiantes hasta que adquiere un tono más íntimo, pasamos a comentar la plasmación de la amistad en el plano pictórico mediante el capítulo denominado “García Lorca en la producción pictórica daliniana”, aunque intercalaremos dibujos lorquianos según lo requiera el discurso.

Dos epígrafes dividen la producción daliniana según la época en la que trabaje la figura de Lorca: el primero hace referencia a la “etapa lorquiana” con el título “el periodo pre-surrealista y la Santa Objetividad”; el segundo se encuadra dentro del Surrealismo, que da nombre al apartado, aunque se complementa con la “memoria lorquiana”, denominada así por ser un homenaje continuo a su relación con el poeta.

Las conclusiones cierran el trabajo justificando las novedades que hemos aportado a la relación Lorca-Dalí en base al análisis pictórico y epistolar que hemos ido yuxtaponiendo a las investigaciones previas de los estudiosos de estas dos figuras.

Para completar la información adjuntamos un capítulo dedicado a la bibliografía y la webgrafía consultadas, así como un anexo de imágenes.

## 5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya se ha comentado, este proyecto de investigación ha sido posible gracias a la consulta de archivos *in situ*, y una gran cantidad de bibliografía especializada, como monografías o estudios pictóricos de la mano de los mejores investigadores de la relación Lorca-Dalí. Si bien es cierto que recurrimos constantemente a cuatro figuras base para la consulta bibliográfica: Ian Gibson (el reputado historiador y biógrafo de Lorca y Dalí, que ha monopolizado los estudios lorquianos y dalinianos, por lo que es el principal estudioso de esta relación), Agustín Sánchez Vidal (doctor universitario especialista en Buñuel, Lorca y Dalí, que ha recogido gran parte de la bibliografía que es necesaria para la comprensión del mundo lorquiano y daliniano), Antonina Rodrigo (investigadora granadina especialista en Lorca y su vinculación con Dalí y Cataluña) y Rafael Santos Torroella (historiador del arte cuya línea de investigación se centra en el análisis exhaustivo de Dalí en su “etapa lorquiana”). Estos cuatro investigadores sustentan la mayor parte del trabajo, y nuestras aportaciones se basan en una revisión de sus estudios dando un nuevo enfoque y punto de vista.

Tras unos capítulos dedicados, respectivamente a Introducción y metodología y Estado de la cuestión; el trabajo continúa con una breve introducción (capítulo 6) dedicado a la vida de los dos protagonistas, mediante la consulta de las dos fuentes fundamentales para conocer sus primeros pasos. Dentro del mundo lorquiano nos hemos servido de una de las mejores publicaciones de Ian Gibson, el biógrafo por excelencia del granadino, cuyo primer tomo de la biografía del escritor, titulado *Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* (1985), es una de las monografías más valoradas. Asimismo, para contextualizar los primeros años de Dalí hemos utilizado dos fuentes, la primera de Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin* (1988), que contextualiza la relación entre los tres y sus proyectos literarios, cinematográficos y artísticos; y la segunda fuente consultada es la autobiografía de Dalí de 1941 y cuyo título es *La vida secreta de Salvador Dalí* (2003) según una publicación.

Después de situar a los dos protagonistas del trabajo, nos adentramos en el capítulo dedicado a la Residencia de Estudiantes (capítulo 7), el lugar donde se empezó a fraguar la amistad entre Lorca y Dalí y que también acogió a grandes personalidades de la cultura, arte y ciencia de la época. Para conocer la importancia de esta institución y encuadrarla

dentro del panorama nacional nos hemos servido de dos publicaciones. En primer lugar, una tesis doctoral publicada por la doctora Pérez-Villanueva, *La Residencia de Estudiantes: Grupos universitario y de señoritas (1910-1936)* (1990), que también se centra en el grupo universitario de la Residencia de Señoritas, aunque para completar la información sobre esta también nos ha sido de gran utilidad un breve libro acerca de María de Maeztu, publicado por María Ascensión Martínez Martín, y cuyo título es *Transformando la sociedad: Historia del Fórum Feminista de María de Maeztu* (2007). La segunda publicación en la que hemos centrado nuestras lecturas acerca de la Residencia es un artículo publicado por la investigadora María Dolores Olaya Villar, especialista en pedagogía en la Facultad de Educación de Albacete, de título “Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes” (1991).

Después de contextualizar la institución y sus labores pedagógicas orientamos el trabajo hacia el ambiente residencial, y para ello abordamos cómo se conocieron los protagonistas (epígrafe 7.1). La consulta bibliográfica de este apartado se ha basado en tres autores fundamentales: Gibson, con su monografía dedicada a la relación Lorca-Dalí, *Lorca, Dalí: el amor que no pudo ser* (2016); Sánchez Vidal (con su obra comentada) para abordar los proyectos comunes entre los estudiantes y dos publicaciones de la estudiosa granadina Antonina Rodrigo, especialista en la estancia lorquiana en Cataluña, *García Lorca en el país de Dalí* (2004) y su relación con Dalí en la tierra del pintor, *Lorca-Dalí: una amistad traicionada* (1981).

Los proyectos en común llevados a cabo por el grupo de Lorca, Buñuel y Dalí también son merecedores de un epígrafe propio (7.2.). Se han publicado algunas obras en las que se explican detalladamente cuál era el objetivo de estas actividades. Uno de los principales aportadores de esa información ha sido el ya mencionado Sánchez Vidal, aunque añadimos al historiador del arte Rafael Santos Torroella con su obra “*Los putrefactos*” de Dalí y Lorca (1995).

Dejando de lado la etapa estudiantil, poco a poco nos vamos a ir adentrando en la relación que da nombre a nuestro trabajo (capítulo 8), mediante la contextualización de la amistad, la correspondencia entre los años 1925 y 1935 y la figura de San Sebastián. Los ya citados Ian Gibson y Antonina Rodrigo van a ser las fuentes primordiales de consulta. Sin embargo, para completar la información, hemos recurrido a *La vida secreta de Salvador Dalí*, la famosa autobiografía del pintor, así como algunas declaraciones de

su hermana Anna María mediante el libro que publicó recogiendo la estancia lorquiana en Cadaqués, *Federico García Lorca con Anna María Dalí junto al mar de Cadaqués* (1988). Hemos contrastado la presencia del poeta en Cataluña mediante la consulta de algunos capítulos de un libro especializado publicado por el Museo de Historia de Cataluña, titulado *Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria* (2004), en el que aparece la investigadora Vinyet Panyella con su artículo “La relación entre Dalí y Lorca desde las páginas de L’Amic de les Arts” y Ricard Mas Peinado con su artículo “Federico García Lorca y Salvador Dalí: retratos de ida y vuelta, rudimentos de geografía sentimental”.

No obstante, para abordar la relación de nuestros protagonistas no hemos recurrido solo consultas bibliográficas, sino que ha sido fundamental el trabajo con el material de archivo facilitado por el Centro García Lorca: las cartas enviadas por el pintor catalán a Federico García Lorca durante los años de amistad; documentación de primera mano para entender la relación entre nuestros dos protagonistas. Así pues, destacamos el uso de fuentes documentales para lograr un buen trabajo de investigación, que complemente lo estudiado por otros especialistas. Si bien no hemos podido consultar toda la correspondencia, sí hemos recurrido a la publicación que recoge el epistolario casi completo *Querido Salvador, querido lorquito* (2013), a cuyo frente se sitúa Víctor Fernández, periodista cultural de *La Razón*, especialista en Dalí y digno sucesor de Ian Gibson en sus estudios. Tenemos el privilegio de tener contactos con Víctor, que ha accedido amablemente a ayudarnos en este trabajo y que nos ha facilitado algunos datos inéditos. También ha sido fuente para nuestro proyecto sus artículos periodísticos, puesto que es el estudioso que ha publicado las últimas noticias acerca del tema que nos concierne.

De la mano de la correspondencia va la figura de San Sebastián, un elemento muy recurrente dentro del imaginario de los dos amigos que contextualiza la época lorquiana en Dalí. En un epígrafe dedicado al santo (8.2), explicamos la importancia que tuvo para la obra de ambos, partiendo de la bibliografía ya mencionada de Gibson (2016) y Santos Torroella (1995), especialistas más prolíficos en el análisis de esta iconografía. Asimismo, completamos los conocimientos con la obra de Margarita Perera Rodríguez dedicada al genio, *Dalí (genios de la pintura)* (2000). Y volvemos de nuevo al artículo de Panyella (2004) para rematar este apartado, pues la investigadora completa en el artículo del libro la relación plástica del santo con los protagonistas. Para completar la

información acerca de las revistas artísticas y culturales que mencionaremos en el texto, hemos recurrido a bibliografía especializada, como el ejemplar dedicado a la revista *Gallo* de Granada de la mano de Nicolás Antonio Fernández, *Federico García Lorca y el grupo de la revista Gallo* (2012).

Adentrándonos en el capítulo ocho en el plano artístico. La principal fuente de consulta de la denominada “etapa lorquiana” es Santos Torroella con su publicación *Dalí: época de Madrid* (1994), porque esta investigación del primer Dalí es la más exhaustiva y la base para entender el imaginario de 1925 a 1927. Los análisis irán acompañados de otras fuentes como Gibson, Fernández, al recuperar algunas cartas, Juan Ramón Triadó (coordinador de la publicación) que se sitúa al frente de la enciclopedia pictórica que hemos consultado para ilustrar las obras, *Dalí: enciclopedia ilustrada* (Triadó, J.R, 2010) y de nuevo el artículo de Ricard Mas Peinado, alumno aventajado de Santos Torroella y continuador de sus investigaciones (Mas Peinado, 2004). Las diferentes interpretaciones de las obras nos han llevado a una amplia variedad de consultas de investigadores que dan su propio punto de vista, como Gibson o Sánchez Vidal, cuyas publicaciones ya han sido mencionadas, que incluso se citan entre ellos para constatar su versión de los hechos.

El último epígrafe (9.2) está dedicado a la pintura de temática sexual y lorquiana, y sigue la misma estela de consulta, puesto que nos servimos de autores conocidos como Gibson, con otra obra suya titulada *Dalí joven, Dalí genial* (2004) o Sánchez Vidal; Triadó para las ilustraciones y comentarios reducidos; Víctor Fernández para consultas puntuales de correspondencia y Vinyet Panyella, sólo que esta vez trabajamos otro artículo suyo para la misma publicación, *Salvador y Federico García Lorca: La persistencia de la memoria* (2004).

Este epígrafe trabaja las bases del Surrealismo, por lo que hemos contextualizado mediante una monografía breve acerca del Dalí surrealista y el origen del movimiento, cuyo título es *Dalí: excéntrico concéntrico* (2006), publicación coordinada por Leopoldo La Rubia de Prado. Y para los comentarios de las obras hemos recurrido a fuentes online, como las facilitadas por la Fundación Gala-Salvador Dalí, según un artículo de periódico localizado en el Centro de Estudios Dalinianos, de la mano de Rosa María Maurell, titulada “Dalí y el mito de Narciso” (2005)<sup>1</sup>; o el análisis de una obra (*Sueño causado por*

---

<sup>1</sup><https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/10/dali-y-el-mito-de-narciso> (Consultado el 21-11-2020).

*el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*) del catálogo del Museo Thyssen de Madrid<sup>2</sup>.

En numerosas ocasiones también hemos recurrido a las fuentes online para extraer fragmentos de poesía que creíamos relevantes en el discurso, tanto daliniano<sup>3</sup>, como lorquiano<sup>4</sup>. Así como para contextualizar la Edad de Plata, periodo cultural en el que se encuadran los protagonistas y que contiene publicaciones o archivos de la Residencia de Estudiantes<sup>5</sup>.

Respecto a los fondos periodísticos hemos utilizado una publicación online de Víctor Fernández<sup>6</sup> para constatar algunos elementos pictóricos. Siguiendo con la estela del periodismo, utilizamos dos fuentes de TVE, un programa dedicado en su totalidad a Pepín Bello<sup>7</sup> en el que explica su paso por la Residencia de Estudiantes y su vida posterior; y el último de los recursos web utilizados es una entrevista de TVE a Salvador Dalí, del programa *A Fondo*, conducido por el periodista Joaquín Soler Serrano<sup>8</sup>.

Al intercalar en el trabajo las fuentes primarias hemos podido trabajar con las publicaciones de Dalí, tanto la ya mencionada autobiografía (2003) como el polémico *Diario de un genio* (2019), para hablar únicamente de la relación con Lorca, pero sobre todo para justificar la importancia del poeta en la vida de Dalí según un fragmento que hemos transcrito en las conclusiones (capítulo 10).

---

<sup>2</sup><https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/dali-salvador/sueno-causado-vuelo-abeja-alrededor-granada-segundo-antes> (Consultado el 22-11-2020).

<sup>3</sup><https://laurisgui7.wordpress.com/2008/08/16/metamorfosis-de-narciso-poema-paranoico-de-dali/> (Consultado el 21-11-2020).

<sup>4</sup>[https://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/poemas\\_sueltos.htm#20](https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/poemas_sueltos.htm#20) (Consultado el 26/10/2020). / <https://www.poetasandaluces.com/poema/2013/> (Consultado el 22-11-2020).

<sup>5</sup> <http://www.edaddeplata.org/> (Consultado el 27-11-2020).

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ, V., “Salvador Dalí: esos somos Lorca y yo juntos. Son nuestras cabezas unidas.” <https://www.larazon.es/cataluna/20201113/dif7my73grfnhoyukzv5vpnl3u.html> (Consultado el 14/11/2020).

<sup>7</sup><https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-pepin-bello-asi-pasen-cien-anos/3454437/> (Consultado el 27-11-2020).

<sup>8</sup><https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/salvador-dali-fondo-1977/4598867/> (Min. 52.26) (Consultado 28-10-2020).

## 6. BREVE INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Antes de comenzar el trabajo debemos de dedicar un capítulo biográfico a las dos figuras protagonistas de este, Federico García Lorca y Salvador Dalí. En él explicaremos la vida que desempeñaron ambos creadores en su ambiente pre-residencial, ahondando en su juventud como base para sus futuras carreras literaria y pictórica, respectivamente<sup>9</sup>.

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, un pequeño pueblo de la Vega de Granada, localizada ésta en el área metropolitana de la ciudad de la Alhambra. Su padre contaba con propiedades agrarias y se había enriquecido gracias a las plantaciones de tabaco y remolacha. Su madre, por el contrario, era una maestra de escuela que había dejado su profesión para dedicarse de lleno a su familia. Federico fue el mayor de cuatro hermanos (en realidad cinco, pero uno de ellos murió cuando tenía dos años), Francisco, Concepción, “Concha”, e Isabel. Su niñez transcurrió entre su pueblo natal y otro llamado Asquerosa, hoy en día Valderrubio, donde permaneció hasta que se trasladó a la capital por negocios del padre, volviendo durante el periodo estival a sus pueblecitos vegueros. Su infancia y su adolescencia rondaron entre el amor por la literatura y por la música. Lorca era un maravilloso intérprete de la guitarra (gracias a su tía paterna, Isabel, que le enseñó acordes y arpegios) y, sobre todo, del piano. Respecto a sus primeras creaciones, durante su vida en los pueblos reunía a sus amigos y a las criadas y los hacía partícipes de su ingenio y creatividad mediante el montaje de misas o teatrillos, dando lugar a lo que sería la verdadera pasión de Federico en el futuro.

La primera juventud lorquiana comprende el periodo universitario, pues ingresó en la Universidad de Granada para cursar la carrera de Derecho y complacer así a su padre, que no veía con buenos ojos el futuro que Federico quería para sí mismo: ser músico profesional. La presión paterna le obligó a cursar los estudios de Derecho al mismo tiempo que se matriculó en la carrera de Filosofía y Letras, por satisfacción en su vida personal. En ambas especializaciones tuvo profesores que le marcaron, aunque hubo

---

<sup>9</sup> Debido a la temática de nuestro trabajo era necesario contextualizar la vida previa a la Residencia de Estudiantes de Lorca y Dalí. Sin embargo, no queríamos detenernos demasiado puesto que su biografía es muy extensa y no se corresponde con la etapa de sus vidas que estudiamos en este proyecto. Por ello, las fuentes utilizadas son muy concretas. Para la biografía lorquiana nos hemos servido de la publicación de Ian Gibson, *Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* (1985); y para la vida daliniana utilizamos su propia autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* (1940), aunque se citarán otras fuentes si el discurso lo requiere.

dos que fueron sus mentores: el gran jurista -y futuro ministro republicano- Fernando de los Ríos y Martín Domínguez Berrueta. Este último es especialmente interesante porque fue el responsable de organizar los dos viajes de estudios en los que participó Lorca: el primero, por algunas ciudades andaluzas, entre ellas Baeza, donde conoció a Antonio Machado; y el segundo por Castilla y León y Galicia. En Salamanca también tuvo el placer de tomar contacto con Unamuno, por lo que estos viajes fueron cruciales para su formación literaria, aún en ciernes. Durante su etapa universitaria publicó su primer libro, una novela titulada *Impresiones y paisajes*, basada en sus viajes de estudios y lo que le inspiraron los lugares que visitó. Sin embargo, el libro no tuvo demasiado éxito, al igual que Federico en sus estudios, ya que se vio obligado a dejar Filosofía y Letras por la incapacidad de cursar dos carreras simultáneamente. Terminó diplomándose en Derecho en 1922, gracias a la ayuda de los profesores después de casi nueve años intentando aprobar todo y contentando finalmente a su padre, aunque jamás ejercería de abogado.

Durante su adolescencia García Lorca se nutrió del ambiente intelectual granadino y era un asiduo del Café Alameda, un local en el que se solía reunir gente de lo más variopinto.

Al fondo siempre se sentaba el grupo de amigos de Federico, denominado por su localización “El Rinconcillo”. Formaban parte de ese grupo los que luego serían prohombres reconocidos en Granada y fuera del territorio nazarí: Antonio Gallego Burín, futuro alcalde granadino; Melchor Fernández Almagro, crítico literario e impulsor de la carrera de Lorca; Manuel Ángeles Ortiz, pintor cubista discípulo de Picasso; Manuel Fernández Montesinos, médico, alcalde socialista de Granada durante la sublevación de 1936 y cuñado de Federico; Francisco García Lorca, hermano del poeta y catedrático de Derecho; y otros tantos que fueron igual de relevantes. La influencia de los amigos fue vital para el joven Lorca, ya que algunos de ellos, los que primero abandonaron Granada para ir a Madrid, le apoyaron e instigaron para que fuera a la Residencia de Estudiantes, ya que veían en él un prometedor poeta y la capital sería la mejor opción para desarrollar sus aptitudes literarias.

Continuaremos más adelante con la vida madrileña de Lorca, ya que se trata de otra etapa en su vida distinta a la de su juventud granadina, por lo que se explicará dentro del apartado dedicado a la Residencia de Estudiantes. Lo mismo ocurre con Dalí, a quien vamos a introducir a continuación, dando un repaso fugaz a su infancia y juventud en Figueras.

Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech nació en Figueras el 11 de mayo de 1904. Era hijo del notario de la ciudad, don Salvador Dalí i Cusí y de su mujer Felipa Domènech. Era el segundo hijo del matrimonio, aunque el hermano mayor, de igual nombre que este, había fallecido durante la infancia. Unos años después nacería su hermana pequeña, Anna María. La presencia continua de la memoria de su hermano muerto fue una lucha interna para el niño Salvador, ya que sus padres querían convertir a su nuevo vástago en el heredero del primero, nombrándolo de la misma manera y queriendo que imitase las actitudes del mayor. Don Salvador Dalí i Cusí sobreprotegió a su único hijo varón para que no tuviera una muerte prematura, alejándole de todo aquello que podía atentar contra su salud. Para ello, estableció en su casa un régimen de adoctrinamiento en contra de cualquier relación sexual, algo que siempre perturbó al pintor, desde la niñez hasta su vejez, haciéndolo incapaz de mantener relaciones más allá de la autoexploración (Sánchez Vidal, 1988, págs. 22-26).

La infancia de Dalí fue la de un niño en situación privilegiada, de clase media-alta, en un entorno burgués típicamente catalán. Solía ser muy huraño y no le agradaba demasiado socializar con otros niños, como tampoco le gustaba asistir a clase; sin embargo, mostró desde muy pequeño un gran don para la pintura y se encerraba en la parte superior de su casa a pintar horas y horas. Su carácter siempre fue muy complejo, necesitaba atención constante, sobre todo de su madre y de su abuela, a quienes siempre le unió un cariño inmenso. De igual modo, sentía predilección por su hermana pequeña, algo que luego plasmaría en sus obras de juventud.

La figura de su padre, por el contrario, le abrumaba, le causaba cierto respeto mezclado con la ternura hacia la figura paterna, pero siempre desde la distancia. Esto se debe a que el padre era más duro con él que cualquiera de los otros miembros de la familia y esperaba que su hijo lograra un futuro prometedor.

Los momentos en los que el pintor se sentía más feliz se remontaban a la estancia en casa de la familia Pichot, amigos de los Dalí. Pepito Pichot, el patriarca, solía invitar a la familia del notario a pasar una temporada en su finca, llena de frutales y hortalizas, así como de un gallinero y otras dependencias para los animales. El pequeño Salvador se entretenía con la contemplación de la vida rural, de los juegos inocentes y la visualización de las mujeres del campo, algo que siempre le cautivó.

No obstante, el lugar que durante toda su vida le regaló los mejores momentos fue Cadaqués, un pequeño pueblo de la Costa Brava, del cual descendía su familia paterna, y al que siempre le unió un sentimiento de predilección. Aguardaba la llegada del verano para ir a pasar las vacaciones a su casita de Cadaqués, y es que la topografía de aquel paraje catalán suponía para el Dalí adolescente la máxima expresión artística en sus formas.

Respecto a la adolescencia, para el futuro pintor supuso una época de cambios y autodescubrimiento, esto es, comenzó a experimentar su sexualidad. Asimismo, según el testimonio del propio Dalí, fue durante esta etapa cuando empezó a fraguarse la personalidad que lo identificaría en un futuro: un carácter narcisista, cínico y provocador. Le gustaba llevar la contraria por pura diversión, disfrutaba siendo un “anarquista” de la moral impuesta. También durante esta etapa quiso darle un cambio a su aspecto físico, dejando sus cabellos largos al estilo renacentista -queriendo parecerse a su ídolo artístico, Rafael Sanzio- y vistiendo al modo dandy.

Como hemos advertido, Dalí experimentó cambios hormonales acordes con la pubertad y se descubrió a sí mismo; en otras palabras, comenzó a masturbarse -mencionamos este hecho porque lo creemos muy importante para comprender su obra-. Fue durante esta época cuando conoció, también, a su primera novia, la que le hizo sumergirse en el mundo de la sexualidad de otra forma, y es que el joven pintor nunca mostró deseo por la chica, solo le divertía hacer con ella lo que quisiera y besarla de vez en cuando. Esa fue la máxima demostración de cariño que tuvo por la muchacha.

Por otra parte, en el plano pictórico, destacó en la escuela de pintura como uno de los estudiantes más provechosos de su generación, pues el método que seguía para dibujar, aunque distaba mucho de las directrices del profesor, era muy acertado y todos alababan su *modus operandi*.

Coincidiendo con la etapa de plena adolescencia de Dalí, ocurrió un hecho fundamental para él y es que su madre enfermó gravemente, muriendo poco después. La muerte de Felipa Domènech marcó a su hijo durante toda la vida, ya que la consideraba el único ser capaz de apaciguar su carácter controvertido. La adoraba con todo su corazón y ya no volvería a verla, así que durante toda su vida retuvo la imagen de su madre y jamás la soltaría. A pesar de este hecho, la vida familiar siguió su curso, así como la carrera del incipiente aprendiz de pintor, cuyo nombre comenzaba a resonar en la prensa

local. El talento innegable del hijo del notario hizo que este aceptase su vocación artística, con la condición de estudiar en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Así pues, la familia Dalí se trasladó a Madrid para apoyar a Salvador en su nueva carrera como estudiante de pintura y grabado en la capital.

Madrid recibió con los brazos abiertos a los dos genios en la que sería su casa durante una larga temporada: la Residencia de Estudiantes. En esta institución se fraguó la relación que da nombre a nuestro trabajo.

## 7. LA FÁBRICA DE GENIOS: LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES DE MADRID

La educación en España durante finales del siglo XIX y comienzos del XX dio un cambio radical gracias a la innovación propuesta por algunos intelectuales bajo el pretexto de dotar a la sociedad española de un sistema educacional desconocido hasta la fecha en el país hispano.

Para llevar a cabo estas propuestas novedosas nació la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada por Francisco Giner de los Ríos. La influencia de la ILE tuvo tal envergadura desde su creación en 1876 que en 1907 el Ministerio de Instrucción Pública creó la Junta de Ampliación de Estudios y de Investigaciones Científicas, a cuyo frente se situó José Castillejo, colaborador de Giner de los Ríos en su propuesta y uno de los mayores defensores de la nueva enseñanza; que, siguiendo los principios de la ILE, se encargó de llevar a cabo las reformas educacionales en materia de pedagogía e innovación científica tal y como estilaban a hacerlo en los colegios universitarios ingleses. Castillejo viajó a las islas británicas para estudiar el nuevo sistema que se encargaría de poner en marcha en España. La mediación de Castillejo, así como la influencia de Giner de los Ríos y el apoyo de otros muchos ilustrados de la época, consolidaron la creación de la Residencia de Estudiantes de Madrid, a través del Real Decreto de mayo de 1910, respaldado por el Ministerio de Instrucción Pública (Olaya Villar, 1991, págs. 101-102).

Alberto Jiménez Fraud fue designado director de la Residencia de Estudiantes, cargo que empeñaría hasta su destitución en 1936 con motivo del alzamiento militar. Al igual que Castillejo, era un firme defensor de la nueva educación española, respaldada por los valores krausistas que tanto predicaban en los colegios ingleses, cuyo funcionamiento tuvo el privilegio de conocer gracias a varias estancias en las islas británicas. Además de ser un alumno aventajado de Giner de los Ríos, era uno de los más firmes defensores de la libertad educacional. Detestaba la rigidez y monotonía de los colegios españoles al impartir clase y desechaba la idea de dar al estudiante un diploma por haber superado méritos que él creía insuficientes. Él mismo reconocía que la mejor forma de nutrir el conocimiento era leyendo y educando con libertad, disfrutar de lo que se aprende y se enseña, por lo que siempre propició la continua publicación de revistas divulgativas de diversa índole para hacer llegar al pueblo las novedades en cultura y ciencia. Asimismo, fue el promotor de las numerosas conferencias que se llevaron a cabo

en la Residencia, dotando a aquella casa de un aire intelectual de gran calibre (Olaya Villar, 1991, págs. 102-103).

El proyecto ideado originalmente pretendía llevar la Residencia de Estudiantes a diversas ciudades de España, para que la educación fuera más asequible. Sin embargo, se quedó en un proyecto baldío porque la financiación no era suficiente para una idea tan ambiciosa. Finalmente, escogieron Madrid como la ciudad base para la construcción de dicha institución, y para su elección se guiaron por dos hechos fundamentales: era la capital de España y estaba situada en el centro de la península (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 75-76).

El edificio original estaba situado en el número 14 de la calle Fortuny (Figura 1). Según las declaraciones de Jiménez Fraud, se trataba de un pequeño edificio de color blanco de aspecto modesto y cuyas paredes emanaban cierta austeridad característica de los valores de la ILE. Contaban con un jardín de recreo y mucha tranquilidad en el ambiente gracias a su localización, ya que estaba situada en pleno ensanche norteño de la capital. Las dimensiones de esta pequeña casa rehabilitada eran tan pequeñas que apenas cabía un estudiante por habitación y la vida en común de los residentes debía reducirse al comedor y la salita de estar (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 76-79). Sin embargo, debido a sus reducidas dimensiones, Jiménez Fraud consiguió una resolución para trasladar la institución a otro paraje de mayor tamaño y con varias dependencias para así acoger a un mayor número de estudiantes y dependencias. Aquel nuevo paraje se encontraba en unos terrenos pertenecientes al Ministerio de Instrucción Pública que donó a los directivos de la Residencia para poder construir allí sus nuevos pabellones. A aquel paraje se le denominaba los Altos del Hipódromo, en el Paseo de la Castellana. Sin embargo, el nombre con el que siempre se referían a ella era la Colina de los Chopos, bautizada así por Juan Ramón Jiménez, uno de los más asiduos colaboradores con esta institución (Olaya Villar, 1991, págs. 104-105).

La Residencia de Estudiantes cambió su sede al nuevo emplazamiento en 1915. El lugar estaba formado por tres pabellones y podía albergar a 150 estudiantes (Figura 2). Asimismo, ampliaron el número de laboratorios para distintas especializaciones, una sala de conferencias, bibliotecas, aulas, lugares de ocio para los estudiantes, etc. Diseñaron un complejo agradable y acogedor para todos aquellos que lo visitaran, ya fueran estudiantes, asiduos o invitados (Olaya Villar, 1991, págs. 105-106). Para Juan Ramón Jiménez el traslado a los nuevos pabellones iba a suponer un avance en la vida residencial y también

en las relaciones entre los propios estudiantes. En una carta a su madre, el poeta onubense escribió: “Aquello será ya la perfección. Todos los cuartos aislados, con baño y calefacción, jardines espléndidos, laboratorios modernos, bibliotecas, juegos, salas de tertulia y conciertos, todo a propósito y con arreglo a los adelantos más recientes” (Pérez-Villanueva, 1990, pág. 87).

Al mismo tiempo, y para no abandonar el antiguo edificio de la calle Fortuny, se declaró que en ella se fundaría la Residencia de Señoritas. Designaron como directora a la vitoriana María de Maeztu, una de las mujeres más ilustradas de la época, que supo inculcar a las residentes una educación en valores y en cultura que no tenía nada que envidiar a su equivalente masculino. Es interesante mencionar esta institución porque es de las primeras dedicadas a la educación de las mujeres, distando de la educación tradicional que se les daba a las féminas. Y es que no sólo fueron los residentes los que destacaron posteriormente en los ámbitos del saber, algunas de sus compañeras de la casa Fortuny también tuvieron cierta relevancia, como por ejemplo Victoria Kent, una de las primeras diputadas en el Congreso (Martínez Martín, 2007, págs. 53-54).

Gracias a la gestión de Jiménez Fraud, la Residencia tuvo el privilegio de acoger a gran cantidad de intelectuales, científicos, artistas, escritores... nacionales e internacionales, para que desarrollaran seminarios sobre sus respectivas especialidades. Cada año había una pospuesta de conferencias en las que se invitaba a varias de estas personalidades para que expusieran sus teorías. A este ciclo se le denominaba “Cátedra de la Residencia” y colaboraron en ellas personajes de renombre como Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal, Emilia Pardo Bazán, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, etc. Además de algunos de los residentes que luego tendrían cierto renombre, como García Lorca o Luis Buñuel. Respecto a los conferenciantes internacionales debemos contextualizar su participación: en 1923 se creó el Comité Hispano-Inglés, que fue respaldado por grandes miembros de la sociedad inglesa y la española, por lo que algunos intelectuales de renombre del panorama británico fueron partícipes de las actividades residenciales. Encontramos entre los conferenciantes a numerosos arqueólogos de las culturas que se estaban descubriendo por ese entonces, como la egipcia, a cuyo frente se situaba Howard Carter, recién descubridor de la tumba de Tutankamón (Olaya Villar, 1991, págs. 106-107).

Las conferencias no se limitaron a difusión de conocimientos hispano-ingleses y así, en 1924, se fundó la Sociedad de Cursos y Conferencias, mediante la cual pudieron

venir a Madrid personalidades como Marie Curie, Le Corbusier, Einstein, Ravel, Manuel de Falla, Stravinsky, etc. Por otra parte, se ampliaron las actividades de conferencias a otras labores de divulgación como las publicaciones y la edición de revistas especializadas. Juan Ramón se involucró de lleno en la redacción de la revista *Residencia*, en la que se detallaban las conferencias de la Cátedra y también se sugerían nuevas publicaciones de libros o primeras ediciones. Asimismo, completaban estas actividades con la fundación de un cinefórum con Luis Buñuel al frente durante sus años estudiantiles, cuya labor fundamental era llevar el cine de vanguardia a los residentes (Olaya Villar, 1991, págs. 107-108).

La Residencia también proyectaba otra clase de actividades para los alumnos, empezando por el culto al cuerpo, algo que se deja ver gracias al logotipo del centro: un atleta del Museo de la Acrópolis (Figura 3). Se fomentó el gusto por la actividad física y el deporte e incluso se formaron equipos de fútbol que llegaron a tener entre sus filas un gran número de adeptos, superior al resto de los deportes practicados. Sin embargo, el atletismo fue el deporte que más practicaban los residentes, ya que las nuevas instalaciones de los Altos del Hipódromo contaban con unas pistas envidiables. Conforme avanzaban los años, se crearon agrupaciones dedicadas a la práctica de distintos deportes: ping-pong, tenis, fútbol, atletismo, alpinismo... que llegaron a competir en campeonatos y lograron introducir a jugadores o practicantes que no formaban parte del núcleo residencial (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 272-277).

Es interesante mencionar la relación la Residencia de Estudiantes con el arte, pues otra de las actividades que organizaban eran las visitas culturales a centros de arte, museos y pinacotecas. El encargado de promover este tipo de salidas por el Madrid artístico era José Moreno Villa, uno de los residentes más conocidos, además de pintor y crítico de arte. El mismo Moreno Villa declaró que estas visitas estaban muy concurridas y eran de gran valor para los residentes. Solían acudir en varias veces al Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo de Arte Moderno, lo cual era vital para el futuro desarrollo de los estudiantes, ya que muchos destacarían en el mundo de las artes (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 281-282).

No obstante, todo el conjunto de actividades, conferencias y publicaciones no se podía comparar con la calidad del ambiente residencial. La Residencia acogía entre sus muros a estudiantes de distintas nacionalidades. La edad de ingreso rodeaba los quince años, la época perfecta para el aprendizaje según los análisis pedagógicos de la ILE. Así

que la mayoría de los alumnos se matriculaban cuando comenzaban sus estudios universitarios. Además, destacaban los matriculados en carreras de ciencias avanzadas gracias a la riqueza de los laboratorios y los profesores que en ellos enseñaban, como medicina, diversas ingenierías y derecho. A pesar de la diversidad estudiantil, todos formaban un grupo unido mediante las relaciones sociales que establecieron entre ellos y, debido a esa heterogeneidad, tenemos una mayor diversidad de futuros triunfadores en sus respectivas especializaciones (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 141-146).

### 7.1. El encuentro de los genios

Además de personajes consagrados tenemos a importantes residentes que luego destacarían en diversas ramas de la cultura y protagonistas del ambiente cultural e intelectual de la Espala del primer tercio del siglo XX. Aunque la nómina es amplia, nos centraremos en aquellos que nos sirvan para contextualizar la relación Lorca-Dalí, los que se conocían como el “grupo de los alacres” (Figura 4), aquellos estudiantes que destacaban, mejor dicho, destacarían en un futuro en sus aportaciones culturales. Dentro de este grupo encontramos a los “favoritos” de Jiménez Fraud: García Lorca, Dalí, Buñuel, Moreno Villa, Emilio Prados y uno al que no se le reconoce obra publicada, pero que merece mención especial por ser el cronista no oficial de la Residencia: Pepín Bello. Dentro del grupo alacre podemos incluir a Rafael Alberti, aunque no era residente era un asiduo y se le consideraba uno más (Pérez-Villanueva, 1990, págs. 146-156).

El primero en llegar fue Pepín Bello, natural de Huesca, un hombre peculiar, estudiante de medicina, que no destacó nunca entre sus compañeros por crear obras de ningún tipo. Simplemente era el amigo de todos y el que se nutrió de lo que aquella casa de estudiantes podía dar. Gracias a su longevidad (falleció en 2008) y a su buena memoria, Pepín fue, como hemos mencionado en la introducción a este apartado, el cronista no oficial del grupo (Gibson, 2016, pág. 83). Aunque no destacó por la creación de obras como tal, sí le podemos otorgar la autoría de algunas invenciones que pasarían a formar parte del grupo y que siempre se han atribuido a sus compañeros cuando la importancia de Bello es destacable. Mencionamos pues la figura de los “carnuzos”, elementos que explicaremos más adelante y que tienen que ver con su origen oscense; de igual modo, la vinculación de Pepín Bello con la publicación del libro de *Los Putrefactos* y el rodaje de

*Un chien andalou*, que muchos investigadores se dejan en el tintero por dar mayor importancia a las figuras de Dalí, Buñuel o Lorca<sup>10</sup>.

A Bello le siguió Luis Buñuel, oriundo de Calanda, un pueblo turolense. El aragonés llegó en 1917 y destacó enseguida por un estilo de vida espartano, esto es, solía correr en paños menores muy temprano, se duchaba con agua helada y boxeaba todo el día por mera afición. Sin embargo, no se le conocía por las aptitudes artísticas que demostró años después. Si bien es cierto que presidía el Cinefórum de la Residencia, no se decidió por el camino de la cinematografía hasta muy tarde, cuando ya se había trasladado a París en 1925 (Sánchez Vidal, 1988, pág. 42). Divagó por varias carreras hasta decantarse por la de Historia y Filosofía, la cual cursó sin demasiado entusiasmo, únicamente bajo la idea de poder optar a oposiciones en Francia, razón por la cual marchó en el año mencionado. El aragonés era de todos los residentes cercanos a Lorca y Dalí el que primero emerge en el mundo de las vanguardias, bien a través del cine o a través del Ultraísmo, ya que era un gran amigo de Ramón Gómez de la Serna. De hecho, era un aficionado a la tertulia del Café Pombo, liderada por el anterior (Gibson, 2016, págs. 83-84).

Dos años después de la incorporación de Buñuel, en 1919 llegó a Madrid Federico García Lorca. El joven granadino se trasladó a la capital por recomendación de un amigo suyo, Melchor Fernández Almagro, crítico literario, que auguró para el joven Lorca un prometedor futuro como escritor. La sugerencia de trasladarse a Madrid fue corroborada por Fernando de los Ríos, su profesor en la Universidad de Granada, que también apoyaba a su alumno en lograr un futuro literario. Por recomendación de su profesor, Lorca fue a visitar a Juan Ramón Jiménez, causándole una grata impresión. La entrada en contacto con el consagrado poeta fue muy importante para García Lorca, no solo porque en ese momento se abría camino en el mundo literario de la capital, sino porque gracias a él, que intercedió ante Jiménez, García Lorca ingresó en la Residencia de Estudiantes (Rodrigo, 2004, págs. 14-16).

La estancia del joven granadino en Madrid transcurre desde 1919 a 1928. Durante este periodo publicará su primer libro de poesía titulado *Libro de poemas* y estrenará su primera obra de teatro, *El maleficio de la mariposa*. Sin embargo, su fama en la “Resi”

---

<sup>10</sup><https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-pepin-bello-asi-pasen-cien-anos/3454437/> (Consultado el 27-11-2020).

(como la apodaban cariñosamente los alumnos) no se reducía a la calidad de sus escritos, más bien se debía a su genialidad a la hora de tocar instrumentos, siendo el piano su predilecto, ya que ofrecía conciertos a los residentes, mientras que la guitarra la tocaba en *petit comité*, aunque sus compañeros siempre admitían que lo que hacía irresistible a Federico era su manera de recitar y de leer teatro, por su inmersión de lleno en la obra (Rodrigo, 1981, pág. 16).

Pese a que la crítica le favorecía en estos proyectos de escritura, resultaron ser un fracaso. La obra de teatro apenas tuvo representaciones porque no gustó al público su temática basada en insectos; respecto a la poesía, aunque sus amigos entendidos de literatura dieron buenas críticas al libro, no tuvo éxito de ventas precisamente por ser un autor desconocido y tener las erratas típicas de un escritor joven. Después de la publicación del libro, Lorca es reclamado en Granada por su padre: quiere que acabe la carrera de Derecho, empezada unos años antes. Así pues, Federico estaría ausente el curso de 1922, terminando sus últimas asignaturas y preparando el Concurso de Cante Jondo, uno de los hitos más memorables de la historia del primer tercio del siglo XX en la ciudad nazarí (Gibson, 2016, págs. 85-93).

Coincidiendo con la ausencia de Lorca, en septiembre de 1922, para comenzar el nuevo curso académico, llegó a la Residencia de Estudiantes un jovencísimo Salvador Dalí. La idea de trasladarse de Figueras a Madrid ya rondaba por la cabeza de su padre, don Salvador Dalí i Cusi, en 1920, pues quería que en cuanto el hijo acabase el bachillerato dispusiera todo para seguir estudiando en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Gibson, 2016, pág. 18). Para su estancia en Madrid escogió la Residencia de Estudiantes, gracias a la mediación de Eduardo Marquina<sup>11</sup>, quien consideró que el ambiente residencial de la Colonia de los Chopos era el más propicio para el desarrollo de las capacidades del joven pintor (Rodrigo, 1981, págs. 17-19).

La primera toma de contacto del catalán con la que iba a ser su nueva casa fue un poco peculiar. Su aspecto de dandy, con una melena y patillas al estilo de Rafael Sanzio, que por entonces era su artista predilecto, rematado con unas chalinas y una capa, hizo

---

<sup>11</sup> Eduardo Marquina (1879-1946) estaba vinculado familiarmente con los Pichot, amigos y vecinos de los Dalí en Cadaqués.

saltar todas las alarmas de sus compañeros (Figura 5). El propio Dalí confesó posteriormente:

En efecto, nada podía formar un contraste más violento con sus ternos a la inglesa y sus chaquetas de golf que mis chaquetas de terciopelo y mis chalinas flotantes; nada podía ser más diametralmente opuesto que mis largas greñas que bajaban hasta mis hombros, y sus cabellos elegantemente cortados en que trabajaban con regularidad los barberos del Ritz o del Palace. (Dalí S. , 2003, págs. 535-536)

Su timidez patológica provocó que, durante los primeros meses de estancia en la Residencia, apenas entrará contacto con sus compañeros. Sin embargo, según cuenta el propio pintor, un día la camarera se había dejado la puerta abierta de tal forma que se podían ver los lienzos cubistas desde el exterior, algo que llamó la atención de Pepín Bello, quien hizo partícipes a sus compañeros de su descubrimiento y empezaron a considerar a Dalí no como un extraño sino como un genio. De hecho, gracias a estas nuevas amistades, logra involucrarse en la vanguardia madrileña. Gracias a su amistad con Luis Buñuel asiste a la tertulia del Café Pombo (Gibson, 2016, págs. 105-107).

Su estancia en Madrid también cambió su concepción estética, advirtiéndose un cambio radical en su estilo, dejando atrás el impresionismo e inclinándose por las formas y el movimiento (Rodrigo, 1981, pág. 25). Tenemos obras de transición de esta época, en las que se advierte ese paso del pincel ingenuo, que bebe de la maestría del academicismo a otros rasgos cubistas y alterados fruto de su incipiente relación con las vanguardias.

## 7.2. Amistad y complicidades

Cuando García Lorca regresó de Granada a Madrid tras aprobar sus exámenes de Derecho en 1922, se encontró con que Dalí se había incorporado a su grupo de amigos de la “Resi”. Desde el primer momento el uno produjo en el otro un sentimiento de atracción que se prolongaría durante los cinco años siguientes; a pesar de sus personalidades contrapuestas, el misticismo lorquiano, lleno de metáforas y de erotismo de Federico; frente a la forma, la pureza de las líneas daliniana, como resultado de su inmersión en el

cubismo de Picasso; el carisma personificado, con un don de gentes arrollador, del granadino; frente al carácter introvertido y asocial del pintor de Figueras (Gibson, 1985, pág. 370). En *La Vida Secreta de Salvador Dalí*, el pintor nos informa sobre el impacto que Federico tuvo sobre él:

[...] por otra parte la personalidad de Federico García Lorca produjo en mí una tremenda impresión. El fenómeno poético en su totalidad y en “carne viva” surgió súbitamente ante mí hecho carne y huesos, millar de fuegos de artificio y de biología subterránea como toda materia dotada de la originalidad de su propia forma. (Dalí S., 2003, pág. 537)

La complicidad entre Dalí y Lorca va a ir *in crescendo* desde que se conocen hasta 1928, cuando la obra de ambos da un giro radical. Mientras tanto, ellos dos, junto con Buñuel y Pepín Bello, son los principales dinamizadores de la Residencia. Fueron varios los proyectos o actividades en los que colaboraron durante su estancia en esta institución. La primera de esas actividades es la representación del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, protagonizada por el aragonés (que siempre admiró esta obra), contando con el resto de los amigos como personajes secundarios (Gibson, 1985, pág. 375).

Este tipo de proyectos iban acompañados de un sinfín de juegos en los que había que demostrar el ingenio, como los *anaglifos*, que eran un divertimento lingüístico de los residentes. José Moreno Villa lo explicó en su autobiografía:

Constaban de tres sustantivos, uno de los cuales, el del medio, había de ser la gallina. Todo el chiste estribaba en que el tercero tuviese unas condiciones fonéticas impresionantes por lo inesperadas. (Sánchez Vidal, 1988, pág. 72)

En realidad, la explicación de Moreno Villa tenía un error y es que el tercer sustantivo, además de esa calidad fonética rimbombante, no debía tener nada que ver con el primero. El aspecto de un anaglifo, según los ejemplos del malagueño, debían ser así (Sánchez Vidal, 1988, pág. 72):

El té,  
el té,  
la gallina  
y el Teotocópuli.

El origen del anaglifo está en la fotografía, donde dos colores opuestos, el rojo y azul verdoso, se superponen de manera desigual. De hecho, según el testimonio de Sánchez Vidal: “de ahí salió el nombre del primer *anaglifo* que se hizo, así llamado porque su último verso era y *el anaglifo*” (Sánchez Vidal, 1988, pág. 74).

Otra de las travesuras culturales en las que participaban los residentes era visitar Toledo, atraídos por una figura fundamental para ellos, el Greco. Tal y como se debe intuir en el anaglifo desglosado encima de estas líneas, sentían gran admiración por este pintor del siglo XVI, gracias, sobre todo, a su redescubrimiento y revalorización. Esta fijación por el pintor cretense no es extraña, ya que los intelectuales vinculados a la Residencia habían profundizado en su figura y habían publicado artículos analizando su obra, como Manuel Bartolomé Cossío, quien sería fundador de las Misiones Pedagógicas en la República, vinculado estrechamente con la ILE. Asimismo, Ramón Gómez de la Serna dedicó un capítulo de su *Automoribundia* a la ciudad de Toledo y algunos miembros de la Generación del 98 como Azorín o Pío Baroja se sentían estrechamente ligados a la ciudad del Tajo (Sánchez Vidal, 1988, pág. 74).

Buñuel fue el que más se nutrió de esta ciudad e incluso llegó a fundar la Sagrada Orden de Toledo, en la que, para ser miembro, debías amar la ciudad, vagar borracho por sus calles en absoluta soledad toda la noche y visitar los “santos lugares”. Estos últimos eran sitios mencionados en novelas cervantinas o que formaban parte de la historia cultural toledana, como la tumba del cardenal Tavera. Es importante mencionar estas particularidades del grupo de residentes porque forman parte de un bagaje que incorporarán después en sus respectivas obras, por ejemplo la referencia a la Orden de Toledo en la película *Tristana* (Buñuel, 1970), en la que la protagonista se acerca a ver la tumba del cardenal Tavera (Sánchez Vidal, 1988, págs. 74-75).

Para conocer, no obstante, el carácter creativo de estos residentes hay que hacer referencia a otro invento suyo: “los putrefactos” (Figura 6). Se referían con este término

a aquellos personajes de la sociedad que predicaban una forma de vida social conservadora. Es muy curioso que hayan utilizado este término, que también es sinónimo, como es sabido, de la carne decrépita, cuando un cadáver comienza a despedir olor precisamente por su avanzado estado de putrefacción (Santos Torroella, 1995, pág. 17).

“Los putrefactos” son unos dibujos de aspecto grotesco cercano a la caricatura, cuyo origen se sitúa en el imaginario común del grupo de residentes de Lorca, Dalí, Buñuel, etc. Aunque la acuñación del término se ha relacionado con Pepín Bello, gracias a una palabra típica de Huesca que él utilizaba para hacer referencia a la carroña: el “carnuzo”, que luego castellanizaron traduciendo el término a putrefacto. Todo empezó como una especie de broma juvenil, pero llegó a tales derroteros que se planteó la publicación de un libro conjunto entre Lorca y Dalí en el que se expusieran los distintos tipos de “putrefactos”. Finalmente, la publicación nunca se llevó a cabo debido a la pérdida de interés en el proyecto por parte del granadino y por su distanciamiento con el pintor (Santos Torroella, 1995, págs. 21-23).

En cuanto a las distintas categorías de “putrefactos” se distinguen: los abstractos (comenzando por uno que realizó Dalí para la revista *Litoral* en honor a Góngora y en el que se ven elementos que luego tomará para sus cuadros); los que se refieren a personajes importantes (como Rousseau u Ortega y Gasset) y los “caratones”, nombre dado por el excesivo tamaño de la cabeza que tienen; son retratos muy expresivos, cercanos al estilo de George Grosz, artista admirado por Dalí debido a la crudeza de sus composiciones y lo caricaturesco de las imágenes que pinta. Asimismo, también toman de Grosz el prototipo de hombres que el alemán retrata en sus cuadros, como los mutilados (llamados por ellos *frectuosos*, en catalán), con militares, concertistas, arlequines, etc. (Santos Torroella, 1995, págs. 67-145).

La explicación que tenemos del propio Dalí en una carta a Lorca, en 1925, hace hincapié en su estilo a la hora de definir el término “putrefacto”: para él es algo que trasciende hasta lo lírico y que sobrepasa la estupidez humana<sup>12</sup>. El catalán afirma que

---

<sup>12</sup> Consultado en el Centro García Lorca: DALÍ, Salvador (1925): “Cross (alumno) [se refiere a Grosz] y (Pascin) [sic] (francés) Han presentado dibujos ya la putrefacción; pero han pintado por ejemplo al señor tonto; con odio, con saña, con rabia; en un sentido (social) [aparece subrayado el último término] Por lo tanto han llegado nada más a la primera capa, a lo más superficial del señor tonto; a la primera reacción del que empieza nada más a distinguir al señor tonto del que no lo es tanto. [...] Emos [sic] llegado a la lírica de la estupidez humana...”

Grosz retrata a “los putrefactos” desde la rabia y el desprecio, Dalí, por su parte, los retrata con cierto cariño derivado de la ironía de la caricatura.

## 8. LORCA-DALÍ: AMISTAD, DESEO Y AMOR

En 1924 Dalí fue expulsado de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, al verse involucrado en la protesta del estudiantado contra el tribunal de oposiciones que denegó el cargo de catedrático al pintor Daniel Vázquez Díaz, el más cualificado de cuantos se presentaban al concurso; que contaba, además, con una gran reputación entre sus alumnos. Las medidas disciplinarias impuestas por la Academia supusieron para, entre otros, Dalí, la expulsión del centro y la imposibilidad de realizar los exámenes pertinentes, debiendo, por tanto, repetir curso. Creyendo esta resolución injusta, el padre de Dalí se trasladó personalmente a Madrid para pedir explicaciones, aunque no obtuvo una respuesta justificable por parte de la dirección y achacó todo a los celos de un profesor hacia su hijo. El pintor tuvo que abandonar Madrid y volver a Figueras hasta el curso siguiente (Gibson, 2016, págs. 117-120).

En su exilio catalán, Dalí se vio involucrado en un intento de atentado contra el rey Alfonso XIII, que acababa de visitar Girona. Las autoridades prepararon una redada para acallar a los alborotadores, entre los que se encuentran algunos amigos del pintor, el cual se vio afectado por dicha redada, pasando una temporada en la cárcel. No se especificaron las razones de su arresto, aunque se intuye que fue debido a rencillas con su padre, quien es sabido no apoyaba la colaboración del monarca con Primo de Rivera. Dalí no vio esto como una época decepcionante en su vida, es más, siempre se regodeó de haber hecho frente a la dictadura que imperaba en España en esos momentos (Gibson, 2016, págs. 121-123).

Dalí y Lorca no se vuelven a encontrar hasta enero de 1925. El granadino había estado ausente en Granada durante la expulsión de su amigo, aunque no es de extrañar que conociera los hechos de puño y letra del pintor. Es a partir de ahora cuando la obra de ambos toma un rumbo parecido y la amistad comienza a ser más cercana. El Ateneo Barcelonés invita al poeta a dar un recital y Dalí le ofrece su casa para pasar la Semana Santa, lo que es aceptado con entusiasmo por Federico, quien escribe a sus padres alegando que está preparando una nueva obra y la casa de verano de los Dalí en Cadaqués es perfecta para la inspiración y el trabajo (Gibson, 2016, págs. 126-127).

La estancia del poeta en Barcelona es muy enriquecedora, sobre todo porque la ciudad condal es el claro ejemplo de capital de vanguardia, y es que, gracias a su cercanía

geográfica con Francia, era más fácil que las novedades estilísticas llegasen antes a Barcelona que a Madrid; además, debido a esa localización, muchos artistas que se refugiaban de la Gran Guerra venían a Cataluña en busca de protección, trayendo consigo las últimas tendencias artísticas. Asimismo, un grupo de talentosos artistas locales comenzaron a tener nombre entre las filas vanguardistas barcelonesas, como Picasso, Juan Gris o María Blanchard, los españoles más relevantes en la corriente artística del cubismo (Rodrigo, 1981, págs. 38-39).

Sin embargo, la estancia de Lorca en Barcelona es efímera, inmediatamente después del recital del Ateneo, Dalí y él cogieron un taxi que los llevó a Cadaqués, donde les esperaba toda la familia del pintor (Rodrigo, 1981, págs. 33-39). Gracias a Anna María Dalí sabemos la maravillosa impresión que dejó Cadaqués en el poeta, acostumbrado a su Vega granadina. Los acantilados y los olivares, así como las llanuras del Ampurdá, causaron una gran fascinación en el andaluz (Dalí A. M., 1988, págs. 19-20).

Los días en aquella cala de Girona fueron inolvidables para los dos amigos, acompañados siempre de la hermana pequeña del pintor. Gracias a las memorias de Anna María contamos con numerosas anécdotas en las que se deja ver la complicidad de Dalí y Lorca. El recuerdo de Federico en la mente de su joven amiga siempre se trasladaba a las veces en las que el poeta se hacía el muerto. Se trataba de una especie de representación, entre cómica y macabra, que llevaba a cabo en la Residencia de Estudiantes y que siguió practicando en Cadaqués. Lorca se tumbaba en la cama con aire pálido, como si estuviera muerto de verdad, y cuando ya había captado la atención de la gente, comenzaba a narrar las diferentes fases de entierro y descomposición del cadáver. La preocupación de las personas que veían semejante puesta en escena se calmaba cuando el poeta se levantaba de un salto y reía a carcajadas (Dalí, 2019, págs. 105-106). Esta anécdota, para muchos estudiosos, ha resultado reveladora del terror que le producía la muerte al poeta y cómo fue un medio para minimizar la importancia de la muerte en su imaginario y su obra. Cuando García Lorca llevaba a cabo estos actos de agonía mortal, Dalí realizó algunos dibujos de los que luego saldrán obras interesantes que comentaremos conforme avance el trabajo (Gibson, 2016, pág. 131). También conservamos una fotografía realizada por Anna María durante el verano de 1927 en la que se ve a Lorca, sonriente y burlón, en el suelo de la terraza de la casa de los Dalí, haciéndose el muerto (Figura 7).

Cuando termina la Semana Santa, la familia Dalí, junto con García Lorca, se trasladan a Figueras. Allí el padre del pintor congrega a varios amigos suyos de talante intelectual para que escuchen la nueva obra del granadino, *Mariana Pineda*. Durante su estancia en Cadaqués, el poeta deleitó a la familia con la lectura de esta obra y gustó tanto que el notario le hizo repetir esta puesta en escena con algunos íntimos. El público quedó maravillado y, para obsequiarle, ofrecieron un homenaje a Lorca. La obra de este no tardó en ser *vox populi* y cuando se llevó a cabo el homenaje asistió un gran número de personas ovacionando el talento del dramaturgo (Rodrigo, 1981, págs. 53-54).

Antes de volver a Madrid, Lorca y Dalí se detuvieron en Barcelona y prepararon una lectura de la obra de teatro mencionada y de varios poemas del que después sería *El Romancero Gitano*. Dicha lectura se celebró en el Ateneo barcelonés y fue presenciada por varios de los amigos que ya acudieron a su primera lectura en la notaría del padre del pintor y otros a los que Dalí había invitado para que conocieran la obra de su amigo. Para celebrar el éxito de aquella reunión fueron a un famoso restaurante de la capital, *El Canari*. Los allí presentes, de ideología liberal y de orientación política catalanista, aborrecían las medidas que Primo de Rivera había impuesto sobre Cataluña (como por ejemplo no poder hablar en catalán), por lo que, durante toda la velada, el ambiente que se respiraba dejaba ver cierta crispación política y social, algo que plasmaron en el libro de firmas del restaurante. Se observa en dicho libro la firma de Dalí acompañada de un dibujo en el que se dejan ver ciertos rasgos cubistas típicos de su primera etapa y un aire “putrefacto” en el hombrecillo plasmado. Por otra parte, la firma de Lorca advierte su apoyo al catalán mediante la afirmación de “visca Catalunya lliure” y un paréntesis en el que se lee: “presidiario en potencia” (Figura 8). Suponemos que esta aclaración es una referencia a la detención de Dalí en 1924. A su vez, la firma está acompañada de un marinero dibujado, quizá advirtiendo la futura obra de Dalí titulada *Academia Neocubista*, de la que hablaremos más adelante (Rodrigo, 1981, págs. 63-66).

Según Ian Gibson, la relación entre García Lorca y Dalí se intensificó a raíz de la visita a Cataluña. Cuando volvieron a Madrid, y, por ende, a la “Resi”, ambos se inscribieron como socios en la Sociedad de Artistas Ibéricos (Figura 9), que fomentaba una colaboración entre artistas catalanes y del resto de España. El panfleto que patrocinaba la primera exposición, dedicada a Velázquez, criticaba duramente la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la vez que proclamaba la soberanía del nuevo arte, de las vanguardias. Se ha atribuido la autoría del panfleto a Dalí y se ha

tomado este gesto como una especie de venganza debido a la expulsión acontecida en 1924. Sea como fuere, lo que sí es cierto es que su participación en la Sociedad de Artistas Ibéricos y las críticas que recibieron sus cuadros en la prensa fueron un gran respaldo para el reconocimiento del artista catalán (Gibson, 2016, págs. 135-136).

Paralelamente al crecimiento profesional de ambos, la amistad se fue intensificando, tomando para García Lorca un cariz diferente. Se estaba enamorando del pintor. Dalí se da cuenta de ese amor que siente su amigo, pero teme corresponderle. No se considera homosexual y tiene miedo al homorromanticismo. Para describir la situación que vivía en esos momentos, utiliza la comparación con la obra del Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror* (Gibson, 2016, pág. 137). En *La Vida Secreta de Salvador Dalí*, la autobiografía posterior del pintor, se recoge un fragmento en el que el catalán alude metafóricamente al poeta y su interés romántico en él:

La sombra de Maldoror que se cernía sobre mi vida y fue precisamente en ese periodo cuando, por la duración de un eclipse, la de Federico García Lorca vino a oscurecer la originalidad de mi espíritu y de mi carne. [...] Durante este tiempo conocí a varias mujeres elegantes, en las que mi odioso cinismo buscó desesperadamente un pasto mortal y erótico. Evitaba a Lorca y al grupo, que cada vez se convertía más en su grupo. Era este el momento culminante de su irresistible influencia personal -y el único momento de mi vida en que creí atisbar la tortura que puede haber en los celos-. A veces estábamos paseando, el grupo entero, por el Paseo de la Castellana, en dirección al café donde celebrábamos nuestras usuales reuniones literarias y donde yo sabía que iba a brillar Lorca como un loco y fogoso diamante. De pronto, me escapaba corriendo, y en tres días no me veía nadie... Nadie ha podido nunca arrancarme el secreto de esas huidas, y no tengo la intención de levantar ahora el velo -por lo menos, no todavía... (Dalí S. , 2003, págs. 585-586).

Partiendo de que *La vida secreta de Salvador Dalí* se escribió en los años cuarenta, esta sería, probablemente, la primera alusión a esa pasión tan compleja que desarrolló Lorca por su amigo, y también la que desarrolló Dalí por el granadino. Cuando el pintor dice que se ausentaba y “huía” debido a los celos, aclarando que nunca dijo a qué se debían realmente estas huidas, se puede interpretar como una lucha de egos, entre García Lorca y Dalí, debido a las fuertes personalidades de cada uno; sin embargo, nosotros

hacemos una lectura diferente, quizá más personal, leyendo entre líneas. Inmediatamente después de la comparación del poeta con Maldoror por la influencia que comenzaba a tener en la vida del pintor, este último dice que intentaba buscar mujeres elegantes que generaran en él una respuesta erótica, pero... ¿por qué esta contraposición de afirmaciones? Primero alude a la tensión entre Lorca y él y luego busca mujeres. Es contradictorio. Seguimos leyendo que, cuando se llevaban a cabo las reuniones literarias que tanto gustaban a los del grupo, Federico sobresalía por encima del resto, provocando ciertos celos en Dalí. La respuesta del pintor era huir... ¿huir por ego? Precisamente por el ego jamás huiría. El texto concluye con lo que creemos la parte más importante de todo el párrafo: “nadie ha podido arrancarme el secreto de esas huidas, y no tengo la intención de levantar el velo -por lo menos, no todavía...”. A raíz de esto nos planteamos si los celos provocados en Dalí no eran por el carisma lorquiano, sino por lo que este carisma provocaba en el grupo, esto es, el pintor estaba celoso de que fuera el grupo el que disfrutara con el poeta y no él solo, quizá porque sus sentimientos hacia su amigo eran distintos a lo que suscitaba una simple amistad. Teniendo en cuenta que la publicación de la autobiografía se llevó a cabo en 1941, con el convulso contexto previo a la Segunda Guerra Mundial, y recién terminada la Guerra Civil, en la cual se produjo el asesinato de Lorca; Dalí se mostró más prudente y no admitió, ni entonces, ni prácticamente nunca, lo que significó su amistad con el poeta. Aunque tras esta breve mención podemos intuir que el catalán tenía mucho que callar.

El verano de 1925, cuando ambos volvieron a sus respectivos hogares a pasar las vacaciones, mantuvieron el contacto mediante la correspondencia, que se convierte en una fuente fundamental para conocer la complicidad y amistad de ambos. Aunque más adelante dedicaremos un apartado a las cartas que cruzaron durante estos años, es ahora cuando empieza a manifestarse la confidencialidad y la intimidad que caracteriza esta relación. En algunas de las misivas se deja ver el aprecio que se tienen y la admiración de sus respectivos trabajos. De hecho, Dalí exige continuamente un poema en honor a la Divina Pastora, la virgen que la familia del pintor tenía en una hornacina en su casita de Cadaqués<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Consultado en el Centro García Lorca: DALÍ, Salvador (1925): “Nuestra casa tiene algo ya de la calidad de tu amistad; en la pared blanqueada ha florecido este año la Divina Pastora de Cadaqués; cada mañana este Rincón [sic] andaluz me alegra y hace recordar [tachado] nuestros cuartos y nuestros chopos de la Residencia de Estudiantes”.

Respecto a sus trabajos, el pintor pasa el verano buscando nuevas formas de inspiración y las encuentra en su propia hermana, iniciando una época pictórica denominada por los expertos “etapa Anna María”. A su vez, Lorca está inmerso en la escritura de varios diálogos, de carácter transgresor y muy vanguardista. El más relevante de todos ellos quizá sea *El paseo de Buster Keaton*. El famoso actor del cine mudo estadounidense era admirado por todos los residentes y el poeta lo utiliza como protagonista para un discurso dramático breve en el que se prevén aspectos que luego insinuará en sus obras más rompedoras. Sin embargo, el protagonista es mucho más que el famoso actor, es una representación lorquiana del “quiero y no puedo” o el “deseo, pero no tengo”, algo que encarnarán varias figuras poéticas a lo largo de su carrera (Gibson, 2016, págs. 138-139).

El granadino envió el manuscrito a su amigo en busca de una valoración y apoyo a su diálogo. Al final escribió:

Este diálogo conseguido con tan pobres elementos me da una preciosa impresión de Buster Kiton [sic]. ¿Y a ti, hijito?” Escríbeme enseguida, enseguida, enseguida, enseguidita (Gibson, 2016, pág. 140).

“Hijito” era el apelativo con el que acompañaban muchas de las cartas que se conservan de esta época y que deja ver el cariño mutuo que se profesaban. Se observa también lo mucho que Lorca echa de menos a su amigo, inmerso, como hemos mencionado, en su obra y pendiente de preparar una exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona. A pesar de las insistencias del poeta de que su amigo visite su tierra, en la cual se siente aburrido y desesperado, el pintor rechaza todo ofrecimiento, priorizando su trabajo (Gibson, 2016, págs. 141-142).

El granadino sigue escribiendo, buscando salir de ese ambiente asfixiante y conservador de su ciudad y, rememorando su querida Málaga (donde iba de vacaciones con su familia), crea otro diálogo: *La doncella, el marinero y el estudiante*, con recursos que recuerdan a la casa de los Dalí en Cadaqués. Asimismo, transmite un aire poético que plasmó en una carta a Anna María, en la que aparece no poca simbología de carácter sexual y erótico:

Los peces de plata salen a tomar la luna y tú te mojarás las trenzas en el agua cuando va y viene el canto tartamudo de las canoas de gasolina (Gibson, 2016, pág. 140).

Este pequeño fragmento es muy interesante ya que tenemos un aspecto de carácter típicamente lorquiano como es la sensualidad, plasmada en dos elementos clave: la luna y las trenzas. Casi todas las escenas de pasión desmedida en la obra de García Lorca ocurren de noche, con la luz de la luna, y en un romance gitano, el *Romance de la pena negra*, la protagonista, Soledad Montoya, tiene las trenzas por el suelo y busca sin consuelo la pasión sexual desmedida. ¿Por qué el joven autor envía a la hermana de su amigo estas líneas con este erotismo escondido? Suponemos que quiere dejar clara su postura, él desea Cadaqués, su mar, su exotismo y la sensualidad que le inspira Dalí.

La primera exposición en solitario de Dalí en las Galerías Dalmau fue un éxito. En ella se observaban obras de diversa índole, desde composiciones cubistas a retratos de su familia o de sus amigos, dentro de los cuales incluimos a Lorca. Sin embargo, la serie de Anna María fue la más aclamada, así como el cuadro *Naturaleza muerta. Botella de ron*, de aire cubista. Tras el éxito cosechado, la exposición se traslada al recién inaugurado Círculo de Bellas Artes de Madrid, aunque destaca la ausencia del autor, que sigue trabajando en su tierra buscando cualquier momento para ir a París, cuna de las vanguardias y actual residencia de Luis Buñuel, que no deja de insistir a sus amigos para que vayan a visitarle. Esto finalmente ocurre en 1926, cuando Dalí, acompañado de su hermana y de su *tieta*, conocen la capital francesa. Allí entran en contacto con los artistas más novedosos, entre los que se encuentra el propio Picasso, que supuso el hito más importante vivido por el joven pintor en esos momentos (Gibson, 2016, págs. 146-151).

Durante la estancia parisiense de Dalí, Lorca seguía en la Residencia de Estudiantes, siendo el único del grupo de los alacres en permanecer allí. Cuando el pintor regresó a España, trabajó en Figueras preparándose los exámenes por su cuenta, así que no regresó a Madrid hasta que tuvo que examinarse. En junio de ese año, Buñuel volvió a España por unos días, pasando por la “Resi”, donde coincidió con sus dos antiguos amigos. De hecho, conservamos una fotografía en la que se ve a los tres amigos acompañados de Moreno Villa y Rubio Sacristán en unos jardines al lado del Manzanares. Esa fue la última vez que los tres estuvieron juntos (Figura 4) (Gibson, 2016, pág. 152).

Fue en ese año también cuando la *Oda a Salvador Dalí* (Figura 10) vio por fin la luz. García Lorca había estado trabajando durante el año anterior para crear una obra dedicada en su totalidad a la amistad que le unía con el pintor. La oda se publica en la *Revista de Occidente*, causando gran revuelo en los círculos intelectuales y literarios de Madrid debido a su indiscutible calidad (Gibson, 2016, pág. 153). Desglosamos en las siguientes líneas un pequeño fragmento del poema:

¡Oh, Salvador Dalí de voz aceitunada!  
Digo lo que me dicen tu persona y tus cuadros.  
No alabo tu imperfecto pincel adolescente,  
pero canto la firme dirección de tus flechas.

Canto tu bello esfuerzo de luces catalanas,  
tu amor a lo que tiene explicación posible.  
Canto tu corazón astronómico y tierno,  
de baraja francesa y sin ninguna herida.

Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua,  
el miedo a la emoción que te aguarda en la calle.

Canto la sirenita de la mar que te canta  
montada en bicicleta de corales y conchas.

Pero ante todo canto un común pensamiento  
que nos une en las horas oscuras y doradas.

No es el Arte la luz que nos ciega los ojos.  
Es primero el amor, la amistad o la esgrima.<sup>14</sup>

La *Oda a Salvador Dalí* es un canto a la Santa Objetividad, el estilo que predicaba en esos momentos el pintor, aunque en las estrofas finales se deja de lado el comentario artístico para hacer hincapié en lo que supone la personalidad y la amistad de Dalí en el

---

<sup>14</sup> [https://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/poemas\\_sueltos.htm#20](https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/poemas_sueltos.htm#20) (Consultado el 26/10/2020).

poeta. Ian Gibson ha recalcado un fragmento: “Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua, el miedo a la emoción que te espera en la calle”, que sin duda tiene mucho que ver con el miedo a perder el control del pintor respecto a su relación con el poeta, y este último intenta decirle sutilmente que se deje llevar, que no tema al amor y al disfrute de la carne. De igual modo, otro fragmento destacable es el que dice “No es el Arte la luz que nos ciega los ojos. Es primero el amor, la amistad o la esgrima”, y es que en estos versos el escritor deja muy clara su postura: ama a su amigo, pero esa unión, además de estar compuesta por un cariño inconmensurable y una amistad fuerte, también cuenta con cierta rivalidad creativa (Gibson, 2016, págs. 197-198).

La publicación de la oda fue un punto de inflexión en su amistad. Federico ya había manifestado por escrito la pasión que le suscitaba el pintor, ahora Dalí debía dar “algo a cambio”. Es por mayo de 1926 que tenemos constancia de que se produce un intento de acercamiento carnal entre ambos. Sánchez Vidal transcribe lo que Alain Bosquet recogió en sus *Conversaciones con Salvador Dalí* una declaración interesante del propio pintor:

Él era pederasta, como es bien sabido, y estaba locamente enamorado de mí. Dos veces intentó darme por el culo. Para mí era muy embarazoso, pues yo no era pederasta y no tenía la intención de acceder. Además, me hacía daño. De modo que no hubo lugar. Pero desde el punto de vista del prestigio me sentía muy halagado. Después de todo en el fondo de mí mismo, me decía que él era un gran poeta y que le debía un poco del agujero del culo del Divino Dalí. (Sánchez Vidal, 1988, pág. 126).

Y seguía la conversación de la siguiente manera:

Al final tuvo que echar mano de una muchacha, y fue ella la que me reemplazó en el sacrificio. No habiendo conseguido que yo pusiera el ojo de mi culo a su disposición, me juró que el sacrificio de la muchacha estaba compensado por el suyo propio: era la primera vez que hacía el amor con una mujer. (Gibson, 2016, págs. 158-159).

En 1986, Dalí declaró que la muchacha en cuestión era una compañera suya en la Academia de Bellas Artes llamada Margarita Manso. La joven estaba siempre con ellos y con Maruja Mallo, y era tal la confianza que se tenían que aceptó a que se llevara a cabo el acto sexual. Una vez consumado, Federico meció en sus brazos a la joven susurrándole unos versos de uno de sus romances, el de Tamar y Amnón, que habla del incesto entre dos hermanos mediante una violación:

Thamar, en tus pechos altos  
hay dos peces que me llaman,  
y en la yema de tus dedos  
rumor de rosa encerrada.

A partir de este episodio la relación entre los dos se tornó más tensa. De hecho, a Dalí le debió resultar chocante el comportamiento de su amigo para con la muchacha, pues quizá pensó que, dado el rechazo de Lorca hacia las mujeres por su condición sexual, este despreciaría a la joven una vez consumado el acto (Gibson, 2016, págs. 158-160). Sea como fuere, conservamos varias cartas en las que se observa cierto recelo al hablar de Margarita. Así pues, lanzamos una pregunta al aire, ¿si Dalí no quería ser “sodomizado”, por qué se molestó cuando se llevó a cabo el acto que él mismo propuso? Volvemos aquí al momento en el que Dalí mencionó los celos que le producía Lorca frente a su grupo de amigos, ante los cuales desaparecía por tres días<sup>15</sup>. Creemos intuir la misma lectura en el comportamiento de Dalí: pese a los mareos a los que somete al poeta, hay algo dentro del pintor y es que parece que no puede compartir a su amigo con nadie.

Después del famoso episodio, la relación entre ambos se fracturó un poco, pero eso no impidió que siguieran colaborando en proyectos o que mantuvieran el contacto epistolar. Sin embargo, los caminos de ambos se disiparon debido a la expulsión definitiva del pintor de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado. Esto ocurrió cuando Dalí se disponía a hacer los exámenes finales en junio de 1926, en los que un tribunal evaluaba al alumno en virtud de una presentación sobre un tema al azar, mediante la

---

<sup>15</sup> *Vid.* pág. 33.

extracción de unas bolas dentro de un bombo con la temática escrita en un pequeño papel en su interior. Dalí tuvo que exponer y analizar la vida y la obra de Rafael Sanzio, uno de sus artistas predilectos. Cuando llegó el momento decisivo, el alumno declaró incompetente al tribunal. Considerando este acto como una desfachatez y una falta de respeto, la junta directiva de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando decidió expulsarle definitivamente. Así pues, Dalí abandonó Madrid y volvió a su tierra natal, alejándose ya del convencionalismo artístico para poder trabajar libremente en sus pinturas. Aunque tras su marcha Madrid se queda un poco más vacío y Lorca se empieza a desilusionar con su futuro laboral. Sucumbiendo a la presión paterna, se decidió por opositar como catedrático de literatura, aunque fue una idea fugaz rápidamente sofocada por Dalí, que le animó a seguir escribiendo y estrenar sus obras (Rodrigo, 1981, págs. 85-88).

Después de muchas idas y venidas, a García Lorca por fin le sonrió la suerte, pues la actriz catalana Margarita Xirgu se ofreció para llevar al teatro *Mariana Pineda* gracias a la mediación de Eduardo Marquina. La obra se estrenaría en Barcelona porque en Madrid los teatros ya tenían la temporada completa, así que el montaje del drama de la heroína granadina fue la excusa perfecta para volver a Cataluña junto a Dalí, el cual le volvió a invitar a pasar el verano en Cadaqués mientras trabajaban juntos en los decorados y figurines de la futura representación (Figura 11). La colaboración fue un éxito, ya que García Lorca guio al pintor en todo momento para lograr la esencia granadina del siglo XIX, y el catalán captó a la perfección lo que su amigo le indicó, consiguiendo unos resultados impresionantes (Rodrigo, 2004, págs. 73-91).

Durante la segunda estancia catalana de Lorca, Dalí le presenta al crítico de arte Sebastià Gasch, amigo personal del pintor y editor de la revista *L'Amic de les Arts*. Esta revista se creó como una publicación esporádica, con sede en Sitges, aunque al final contó con varias publicaciones y con una plantilla casi fija, dentro de la cual se encontraba Gasch. Federico enseñó al crítico una colección de dibujos suyos y Gasch quedó maravillado ante el talento dibujístico del granadino. Así pues, entre Dalí y él montaron una exposición de las obras lorquianas en las Galerías Dalmau de Barcelona, aprovechando la buena relación que les unía con el dueño (Panyella, 2004, págs. 77-80). Esta exposición también fue un éxito, y se visualizaron por primera vez dibujos inéditos del poeta, como *El Beso*, una de sus obras más conocidas, en la que se entrelazan las cabezas de Dalí y Lorca, juntando sus labios (Gibson, 2016, págs. 180-181). La pintura

siempre fue para el granadino otra de sus pasiones, aunque nunca llevada a lo público. Solía mostrar sus dibujos en sus cartas o en ilustraciones para sus amigos, pero el éxito cosechado en las galerías barcelonesas le inspiró para publicar sus obras de arte en revistas de calibre nacional, como la mencionada *L'Amic de les Arts*, *Litoral* o *La Revista de Occidente*. El reconocimiento no tardó en hacerse visible, pues la prensa y la crítica ya le tildaban de poeta-pintor, un apelativo un tanto curioso. Asimismo, la crítica recibió y analizó con buenos ojos la obra pictórica de Lorca, que, gracias a las reseñas, logró vender unos cuantos dibujos. La prosperidad laboral sonreía al poeta granadino que ya comenzaba a ser conocido en los ámbitos culturales españoles (Rodrigo, 2004, págs. 97-106).

Debemos hacer un parón en el discurso para hablar de las dos revistas vinculadas con Dalí y Lorca. En primer lugar, *L'Amic de les Arts*, que acogió la crítica de arte de los dibujos lorquianos y también se centró en el comentario artístico de la obra daliniana, así como de los escritos de este último, que se convirtió en un colaborador asiduo. Las publicaciones dalinianas en los primeros números de esta revista giran en torno a la figura de Lorca. Justo después de conocer al grupo de Sitges, el poeta entregó su poema *Reyerta de gitanos*, que fue publicado en el número 15 de la revista, acompañado de un dibujo del poeta de la mano de Dalí, en la playa de Ampurias de Cadaqués, con una serie de objetos y recursos típicos de la etapa lorquiana que luego servirán para el cuadro *Academia Neocubista*. Esta nueva representación del andaluz está muy ligada a la concepción metafórica que los dos amigos tenían de San Sebastián y se complementa con otro dibujo que Dalí publicó en la revista murciana *Verso y Prosa*, aunque en el apartado dedicado al santo y su simbología nos detendremos a comentar estas dos publicaciones. La revista cesó su actividad debido a desavenencias internas que hicieron que el grupo terminara por separarse en 1929, a través de la emisión del *Manifiesto amarillo*, firmado por Dalí, Gasch y Montayà. (Panyella, 2004, págs. 81-89).

La otra gran revista fue *Gallo*, fundada en Granada por Federico y algunos colaboradores. En ella se disponían cuestiones de la cultura granadina, las artes y la literatura. Lorca quedó tan impresionado por la labor de los miembros de la revista de Sitges, que decidió hacer algo parecido en su ciudad, para así hacer llegar la cultura al pueblo. Por lo tanto, podría decirse que *Gallo* fue un correlato de *L'Amic de les Arts*. Dalí también colaboró con la revista; para empezar, fue el artista el que diseñó el logotipo del gallo esbozado y también redactó algunos textos de interés literario, como un escrito sobre

San Sebastián, traducido del original en su lengua natal, que entusiasmó al grupo granadino (Fernández N. A., 2012, págs. 340-344).

Sin embargo, después del verano de 1927, Dalí y Lorca no volverían a verse en mucho tiempo. Esto se debe a que el pintor siguió con el servicio militar que había comenzado poco antes de la visita del granadino; además, estaba tan inmerso en sus proyectos que apenas contestaba a las misivas que el poeta le enviaba, si bien Dalí tuvo tiempo de publicar algunas obras escritas de estilo cercano al surrealismo, dejando ver el nuevo camino de su arte (Gibson, 2016, págs. 208-210). Poco a poco, la relación se fue fracturando y sólo conservamos cartas que advierten el rumbo que la amistad va tomando. Aunque hay otra razón para esta ruptura y es la influencia de Luis Buñuel, celoso de la relación entre sus dos amigos de la Residencia. Desde Francia, el cineasta intriga para separar a Lorca y Dalí. Conservamos varias cartas de Buñuel a Pepín Bello en las que se advierte este odio creciente hacia Dalí y, sobre todo, hacia Lorca, del cual parece sospechar su homosexualidad, lo que hace que le tenga más recelos. Quizá el creciente éxito cosechado por el granadino gracias a sus publicaciones, estrenos y exposiciones generó cierta envidia en su antiguo amigo, que todavía se estaba haciendo un hueco en el mundo del cine y no había estrenado nada aún. Leemos en una de las cartas a Pepín Bello:

Federico me revienta de un modo increíble. Yo creía que el novio es un putrefacto pero veo que lo más contrario [sic] es aún más. Es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. [...] Dalí influenciadísimo. Se cree un genio imbuido por el amor que le profesa Federico. Me escribe diciendo: “Federico está mejor que nunca. Es el gran hombre. Sus dibujos son geniales. Yo hago cosas extraordinarias, etc., etc.” Y es el triunfo fácil de Barcelona. Que desengaños terribles se iba a llevar en París. Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento. (Gibson, 2016, págs. 211-212).

El triunfo lorquiano supone para Buñuel un ataque hacia su persona e incluso hacia la hombría, entendiendo la hombría como la heteronormatividad y la masculinidad. Si Federico es homosexual es totalmente imperdonable, no se le considera hombre, o al menos, se le considera menos hombre. Sin embargo, Dalí es un genio, un hombre que ha

sucumbido a los encantos homoeróticos de Lorca, por lo que tiene que ir a París, para alejarse “de la nefasta influencia del García” e iniciarse en el mundo de los hombres.

Durante esta época, más concretamente en 1928, Lorca publica por fin su *Romancero Gitano*, aunque para cuando ve la luz, el libro ya es de sobra conocido en los círculos intelectuales españoles y algunos de los romances pertenecen ya a la cultura popular. A pesar de eso, al granadino no le entusiasma la publicación, ya que se ha ganado la fama de gitanismo por la temática y además ha recibido dos lacónicas cartas -críticas- a su nueva obra, una de Dalí y otra de Buñuel. El cineasta es mucho más directo en sus palabras, le hace saber a Federico que su libro está plagado de metáforas caducas y de poesía antigua; aprovecha, además, para insultar la sexualidad de su amigo, buscando herir su integridad moral (Sánchez Vidal, 1988, págs. 176-178).

Por otro lado, la misiva del pintor es realmente interesante, ya no por el mensaje, sino porque deja intuir su inmersión temprana en el Surrealismo, estilo artístico que pregona como la novedad en el arte y la literatura, dentro de la cual se situaría Lorca. El catalán anima a su amigo a dejar de lado la poesía popular y adentrarse en la lírica surrealista. Sin embargo, Federico seguía creyendo en el buen hacer de Dalí, así que se tomó aquella carta como una sugerencia de innovación. Después de eso, insistió en que el pintor le visitara en Granada, pero jamás se produjo esa visita, ya que los cuadros captaban la atención del catalán y no tenía tiempo de nada más (Gibson, 2016, págs. 225-229).

Lo que en realidad ocurría es que Buñuel cada vez iba ejerciendo más influencia sobre Dalí. En 1928, el aragonés regresó a España para impartir una serie de conferencias sobre cinematografía. Pasó el verano en Cadaqués con los Dalí y seguramente su tema de conversación predilecto fuera la mediocridad del nuevo poemario lorquiano. Cuando terminaron las vacaciones, Buñuel fue a Madrid, donde se reencontró con Federico. Sin embargo, el odio del cineasta hacia su amigo de la época residencial era cada vez mayor. Un año después, en 1929, volvió a viajar a Cataluña, esta vez a Figueras, donde le esperaba el pintor para comenzar el guion de lo que después sería *Un chien andalou*. En la película por antonomasia del Surrealismo, un batiburrillo de ideas tomadas de sus años residenciales, es difícil diferenciar qué pertenece a Buñuel y qué a Dalí, pero daba igual, ya que se trataba de una colaboración total (de hecho el propio Dalí lo manifiesta en una

entrevista en TVE en 1977, en el programa *A Fondo*<sup>16</sup>). Es interesante comentar algunas de las secuencias del film, ya que son reveladoras en cuanto a la forma de pensar de ambos y también respecto a su relación con Lorca. Empecemos por una de las escenas más conocidas: la navaja que corta el ojo (Figura 12). Según Buñuel se debe a un sueño que tuvo en que una nube cortaba la luna, algo que transmitió a Dalí y este lo llevó al lienzo en el retrato que hizo del cineasta en 1924. Asimismo, el origen también se sitúa en uno de los cuadros del Museo del Prado que más entusiasmaba al grupo de los alacres, *El tránsito de la virgen* de Mantegna (Figura 13) y es que las nubes de la composición influenciaron a las del retrato de Buñuel (Gibson, 2016, págs. 231-241). Otra de las referencias en la película son los burros putrefactos, que pueden tener dos vertientes: por un lado, una alusión al libro de los *Putrefactos* que nunca se publicó, y por otro, a la continua aparición de burros podridos en las obras de la etapa lorquiana de Dalí, como *La miel es más dulce que la sangre*, que analizaremos más adelante (Sánchez Vidal, 1988, págs. 188-201). Uno de los aspectos más interesantes de la obra es el propio título. Alberti contó en alguna ocasión que el calificativo que los residentes nortños ponían a los del sur era “perros andaluces”. Con esta singular referencia, les atribuían cierta castración sexual, infantilismo y otras cualidades que compartían los poetas que se alojaban en la Residencia y que provenían de Andalucía. El propio Alberti o Lorca eran dos ejemplos claros de perros andaluces. A pesar de que Buñuel siempre declaró que el título en realidad no tenía significado alguno y tampoco se refería a nadie, es imposible no pensar que es una referencia clara a Federico. El actor principal también tiene ese aire de hombre afeminado, castrado sexualmente, y con muchos complejos al respecto. Podemos intuir que el protagonista es una transfiguración de Lorca (Rodrigo, 1981, págs. 216-217).

El poeta, durante esta época, experimentó una serie de crisis personales debido a la popularidad de su obra, que lo tildó de poeta-gitano y, sobre todo, debido a la ruptura con su pareja de entonces, Emilio Aladrén. Todo ello corroborado por el hecho de haberse quedado “solo”, sin sus amigos de la “Resi”, y en especial sin Dalí, con quien perdió prácticamente el contacto. Gracias a la mediación de algunos amigos logró escaparse una temporada de España, haciendo una ruta trasatlántica hacia Nueva York. Allí debió visualizar la famosa película de Buñuel y Dalí y se la tomó como una ofensa personal. Según el testimonio de Ángel del Río, uno de sus anfitriones en Estados Unidos, el

---

<sup>16</sup><https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/salvador-dali-fondo-1977/4598867/> (Min. 52.26) (Consultado 28-20-2020).

granadino dijo: “Buñuel ha hecho una mierdecita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz*, y el perro andaluz soy yo” (Gibson, 1985, págs. 544-589).

Después de este episodio, Dalí y Lorca no volvieron a cartearse salvo en una ocasión, cuando el pintor quiso engañar a los padres del poeta reclamándoles dinero por carta, alegando que su hijo no le había pagado los decorados de Mariana Pineda -algo que realmente ocurrió, pero los gastos no corrían a cargo de Lorca sino de la compañía de la Xirgu-. El dramaturgo se tomó aquello como una provocación típicamente daliniana con cierto tono de broma y aprovechó para contestarle largo y tendido. Sin embargo, el pintor estaba inmerso en otras cosas y no se tienen noticias sobre si respondió a la carta. Esas “otras cosas” en las que Dalí ponía su atención eran las visitas continuadas de los integrantes del grupo de los surrealistas. Paul Èluard era uno de los más asiduos en la casa de los Dalí en Cadaqués y siempre se llevaba consigo a su esposa, Gala. El pintor catalán se quedó prendido ante la peculiar belleza de la rusa, a quien logró seducir, convirtiéndose desde ese momento en una pareja controvertida. Pasaron la luna de miel en Málaga, donde se les conocía por la provocación y por las excesivas muestras de amor -que rozaban la promiscuidad y la antimoralidad-. Los escarceos amorosos del artista llegaron a oídos de Federico a través de Rafael Alberti, que conocía las nuevas gracias a Emilio Prados, cofundador de *Litoral* y amigo de la “Resi”, que presenció en primera persona las vacaciones dalinianas y sus consecuencias. Ante el hecho de que el gran amor de Lorca tuviera novia, éste se sorprendió y únicamente alegó: “¡si solo se le pone tiesa cuando el meten un dedo por el culo!” (Gibson, 2016, págs. 272-277). Esta declaración es muy interesante y suscita una pregunta un tanto morbosa... ¿cómo sabía Lorca el gusto por la penetración anal de su antiguo amigo? La respuesta se encuentra en la obra gráfica de Dalí, como veremos más adelante.

Durante esta etapa, el poeta estaba trabajando en nuevos proyectos con una temática totalmente distinta. Siguiendo el consejo de Buñuel y Dalí, se sumergió en el mundo de la vanguardia, creando obras de estilo renovador, ya lejanas al andalucismo primigenio de su *Romancero Gitano*. Hablamos de *Poeta en Nueva York*, cuyos versos nacieron en su viaje a América, aunque su publicación fue póstuma. A este poemario le siguieron dos obras fundamentales para el llamado “surrealismo lorquiano”. Entrecomillamos esta expresión porque no sigue los dogmas del estilo de Bretón como tal, es más bien una búsqueda de nuevas metáforas y formas líricas para representar la expresión humana más profunda. Esas dos obras mencionadas son: *Viaje a la luna* (un

guion cinematográfico nacido como respuesta a la película de sus dos amigos) y *El Público* (un drama sobre la liberación homosexual) (Gibson, 2016, págs. 269-274).

La amistad quedó en el limbo hasta 1934, cuando el pintor intentó acercarse de nuevo a su antiguo amigo mediante una carta. No se conoce respuesta a aquella carta, pero Federico jamás mostró resentimiento con el comportamiento que tuvo Dalí siete años atrás. Un año después, aprovechando la estancia de Lorca en Barcelona, el pintor volvió a escribirle para verse. Esta vez el poeta respondió acudiendo a la cita -y dejando de lado un homenaje en su nombre-. Juntos fueron a Tarragona y la experiencia juntos debió ser muy placentera, recordando viejos tiempos, ya que cuando volvió a Barcelona, unos periodistas le preguntaron para el diario *La Humanitat*, qué tal con el ya reputado genio catalán, a lo que el granadino respondió: “Somos dos espíritus gemelos. Aquí está la prueba, siete años sin vernos y hemos coincidido en todo, como si hubiéramos estado hablando diariamente. Genial, genial, Salvador Dalí” (Rodrigo, 2004, págs. 286-288). Esta fue la última vez que se vieron.

García Lorca fue fusilado por el bando sublevado en 1936, durante la Guerra Civil española. Se desconoce la forma en la que Dalí se enteró de este trágico hecho, pero siempre manifestó que su reacción al enterarse fue esbozar un “¡ole!”, interjección característica del mundo del toreo en la que se alaba la hazaña del matador. Siempre se ha interpretado como un acto de burla frente a la muerte, pero él siempre se justificó diciendo que en absoluto lo dijo como algo malo, sino que en realidad se trataba de un aplauso hacia la forma de morir de su amigo, con valentía y aplomo. El espíritu lorquiano embriagó los años siguientes en la vida del pintor y este, quizá con cierta deuda amistosa, no paró de homenajearlo, empezando por la publicación de la *Oda a Salvador Dalí* en Francia, o haciendo los decorados para *El Café de Chinitas*, un espectáculo basado en la canción homónima popularizada por el granadino. A estos homenajes les siguieron otros muchos en los que se advierte el cariño del pintor, que siempre tiene a su amigo en mente. Hasta la muerte de Dalí, observamos obras intercaladas en su producción en las que Lorca aparece de forma metafórica (Fernández, 2013, págs. 27-30).

## 8.2. La correspondencia: un juego erótico

El juego epistolar que llevaron a cabo Dalí y Lorca durante los años de 1923 hasta 1928 merece una mención especial porque se intuyen muchos aspectos que luego analizaremos en la obra plástica de ambos. Intercalan secretos y confidencias que son vitales para comprender su relación. Para adentrarnos más en el mundo de la correspondencia, hemos podido consultar las cartas que Dalí envió a su amigo granadino durante los años mencionados, las cuales se irán complementando con las respuestas de Lorca y con algunas misivas dalinianas que no hemos podido consultar de primera mano<sup>17</sup>.

Sus primeras cartas mantienen un tono amistoso y comedido. Generalmente se interesan por las creaciones del otro y por lo que está haciendo durante su ausencia. Los temas se inclinan casi siempre por la vertiente artística o la publicación del famoso libro de *Los Putrefactos*.

De alguna forma, Dalí, con su característica forma de escribir, deja claro en algunas cartas su impedimento a la hora de ir a visitar Granada y a su amigo:

Querido Federico, yo no puedo venir -No puedo dejar unos cuadros empezados.  
Ven tú -Dime cuando llegas- PUBLICAREMOS TUS LIBROS EN BARCELONA  
[sic]<sup>18</sup>.

El pintor nunca pisó la tierra del andaluz, seguramente los argumentos que utilizaba eran excusas para “poner tierra de por medio”, conociendo el interés amoroso y sexual de Lorca hacia él. Sea como fuere, Dalí sigue manteniendo el contacto con su amigo mediante la correspondencia y le advierte que es muy importante para él, dejando entrever el cariño que le profesa:

---

<sup>17</sup> Cuando transcribimos la correspondencia de la mano de Dalí citamos la fecha a pie de página puesto que se trata de una consulta *in situ*, en el Centro García Lorca; mientras que las cartas de Lorca, y algunas de Dalí (las posteriores a 1928) son extractos de las misivas publicadas en el libro *Querido Salvador, querido Lorquito* (2013) de Víctor Fernández. Cuando hagamos referencia a este diálogo epistolar damos por hecho las fuentes utilizadas, a no ser que recurramos a otros autores.

<sup>18</sup> (1925).

Yo no sé decirte las cosas que tú me dices de mis pinturas... juro ten la seguridad que te creo el único genio actual -ya lo sabes- a pesar de lo Burro que soy en literatura lo poco que cojo de ti me deja muelto! [sic] [...] [en la parte posterior en francés] Salvador Dalí peintre d'un certain talent et ami (intime) d'un gran POETE TRÈS JOLI [sic][...] Escíbeme mucho cada día o cada 2 días, yo a veces casi lo hago. [...] <sup>19</sup>.

Se conserva también una carta de diciembre de 1925 en la que se deja ver la admiración que siente Dalí por Federico. En esa misma carta tenemos un dibujo de un picador y una firma en la que se lee la palabra “hijito”, apelativo cariñoso que compartían los amigos, seguramente invento del escritor por su tendencia a usar este tipo de sufijos cariñosos:

No dejes de escribirme, tu; el único hombre interesante que he conocido- [una dedicatoria con un dibujo de un picador] Para Federico García Lorca con toda la ternura de su hijito Dalí. 1925. <sup>20</sup>

Cuando el granadino utiliza los apelativos se observa un fuerte cariño por su interlocutor y así lo hace ver en una carta enviada en julio del año mencionado, cuando le envía el manuscrito de *El paseo de Buster Keaton*, pues concluye la misiva con:

“Adiós Dalilaitita,

Daliminita,

Dalipiruta

Dametira

Demeter

---

<sup>19</sup> (1925).

<sup>20</sup> (diciembre 1925).

Dalí

Este diálogo conseguido con tan pobres elementos me da una preciosa impresión de Buster Kition [sic].

¿Y a ti, hijito?

Escríbeme enseguida

Enseguida

Enseguida

Enseguidita.”.

El cariño cada vez se va tornando un poco más fuerte, tanto que el propio Dalí acaba inmerso en la figura de Lorca. En una carta se deja ver esa pasión que tanto miedo le da al mismo tiempo que le conecta cada vez más con la poesía:

He estado toda la tarde de domingo [...] releiendo todas tus cartas, ¡Fillet! ¡Son algo extraordinario en cada linia [sic] hay sugerencias para numerosos libros [...] Que japonsito más gordo eres, coño! <sup>21</sup>

De igual modo, intuimos por las cartas del pintor en esta época que Federico ya está terminando la *Oda a Salvador Dalí*, que publicará posteriormente:

No hay derecho que esté condenado a no conocer mi HODA!!! No soy tan burro -halgo comprenderé- [sic]. <sup>22</sup>

Tras el episodio de Margarita Manso, la relación adquiere un tono de mayor intimidad, sensualidad y confidencialidad. Dalí conoce a la perfección el interés de su amigo, algo que ya ha sido en parte saciado por el sacrificio de la muchacha, pero que no

---

<sup>21</sup> (1925).

<sup>22</sup> *Ibíd.*

ha dejado de ser intenso para el poeta. En una de las cartas el pintor se pavonea, coquetea y juega -podría decirse- con los sentimientos de su amigo, aunque siempre dejando claro su rechazo a la homosexualidad desde un principio:

Querido Federico no puedo escribirte más porque NO TENGO PLUMA. Ahora figate [sic] bien con que cariño escribiré tu nombre lo haré todo sin respirar. [...] Tampoco he comprendido nada nada nada a Margarita, era tonta? Loca? [...] Fillet, fillet, Filleeeet!!! Meu meu meu.<sup>23</sup>

Si analizamos la carta, observamos en mayúsculas la frase “no tengo pluma”, quizá esto significara algo tan simple como que, pese a todo el cariño que tiene por su amigo, y haber accedido aquella vez a cumplir los deseos del poeta con Margarita como intermediaria, Dalí siguió sin considerarse homosexual y no aprueba tener comportamientos que se asocian a dicha sexualidad. Sin embargo, también pareció molesto con su compañera sexual.

El homoerotismo cada vez es más latente en las cartas. No se basa únicamente en esos jugueteos sensuales que hemos mencionado en el párrafo anterior, sino que da un paso más y utiliza la figura metafórica de San Sebastián. El mártir es un recurso muy querido por los dos amigos y por ello luego le dedicaremos un apartado completo, sin embargo, en cuanto al juego erótico que supone la correspondencia también merece la pena mencionarlo.

Para Dalí, San Sebastián con sus flechas es un recurso pictórico que lo atribuye a una época concreta que él denomina Santa Objetividad, en la que no puede haber un estímulo que no sea seguir el paradigma de la forma perfecta y la línea, no dejarse llevar por sentimentalismos o experiencias ajenas al propio ser y a la lógica. Esta primera etapa de la que hablaba el pintor es la que los investigadores han calificado posteriormente como “época lorquiana”. En una carta a Federico, fechada en 1926, escribe alegando la maravilla de las formas puras sin dejarse llevar por la imaginación exacerbada o por lo desconocido. Además de eso, como en otras muchas cartas, deja clara su postura -relacionándola esta vez con el santo, al que como es sabido, se le ha atribuido

---

<sup>23</sup> (1926).

popularmente el papel de patrón de los homosexuales- de no aceptar indicios sobre otra inclinación sexual que no sea la normativa:

Que bien me siento, estoy en plena pascua de resurrección! – Eso de no sentir la angustia de querer entregarse a todo, esa pesadilla de estar sumergido en la naturaleza, o sea en el misterio, en lo confuso, en lo incomprensible, estar sentado por fin, limitado a unas pocas verdades, preferencias, claras, ordenadas, suficientes para una sensualidad espiritual.<sup>24</sup>

Lorca, por su parte, se muestra duro con su amigo. El recurso de utilizar a San Sebastián para referirse a ese colectivo al que pertenece parece no gustarle, como tampoco le gusta la representación que hace Dalí del santo, tan rígido, tan poco dado a sentimentalismos. Para el poeta, San Sebastián no sufre en silencio, muere en su éxtasis.

Querido: nunca había pensado que San Sebastián tuviera las plumas de colores. 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. [...] Pero lo que a mí 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 rostro helénico, porque no es un resignado sino un triunfador, un triunfador lleno de elegancia [...].

Hay una frase fundamental y es “tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los sentidos”. Lorca es claro en sus declaraciones: el éxtasis del santo es similar al éxtasis de la carne, un dolor orgásmico se apodera de su cuerpo en el momento en el que le clavan las flechas, que para él son “largas... en el momento de la

---

<sup>24</sup> (1926).

herida”. De igual modo, el poeta alaba al mártir porque ante todo no se resigna, no se arrepiente de ser como es.

Todos tenemos una capacidad de San Sebastián bajo la murmuración y la crítica. A San Sebastián le dieron martirio con toda razón y estuvo dentro del orden y de la ley de su momento. Pecaba contra su época... ¡pero no lo sabía! (Estética de la balanza.) Ningún mártir lo supo. Y todos los fueron por razón de Estado. No los mataron por adorar a su Dios sino por no respetar al Dios de los demás. Todos estaban fuera de la ley. Y no tenían razón. Sócrates puesto en este aprieto quizá habría optado por respetar las leyes de la república.

A mitad de la misiva vuelve atrás para hablar de lo que se considera moral, y si se puede o no controlar esa moralidad. San Sebastián fue condenado porque no se aceptaba su comportamiento en la época, simplemente porque el Estado no consideraba correcta su postura; paralelamente, menciona a Sócrates y afirma que, de haber tenido la oportunidad de elegir, el filósofo también hubiera elegido algo distinto. Sin embargo, no lo hicieron, porque su situación estaba por encima de la elección. En otras palabras, Lorca no ha elegido ser homosexual, eso es algo superior a él. No entiende por qué es tan duro Dalí en sus cartas si él no es dueño de su sexualidad y no puede evitar que le gusten los hombres. Hay una frase fundamental en la que nos vamos a detener porque merece la pena ser analizada: “no los mataron por adorar a su Dios, sino por no respetar al Dios de los demás”, algo similar a “no los mataron por ser como eran, sino por no ser lo que se esperaba que fueran” y, dentro de términos sexuales: “no los mataron porque les gustaran las personas de su mismo sexo, sino porque no les gustaba lo que la norma decía que les debía gustar”. Quizá esta carta sea una de las más introspectivas del poeta y en la que se ve el daño que le hacía Dalí con su comportamiento.

Siguiendo la línea de la anterior, tenemos otra carta en la que se sirve de San Sebastián como recurso, pero esta vez lo liga a Cadaqués, ya que es su patrón. Sin embargo, Dalí no cita al santo por ser únicamente un mártir cristiano, intenta ir más allá haciendo alusiones un tanto irónicas a los procedimientos sexuales entre dos hombres:

Resulta también que San Sebastián es el patrón de Cadaqués, te acuerdas de la ermita de San Sebastián en la montaña de Poni? [sic] Pues bien, hay una historia que me la ha contado la Lidia, una historia de San Sebastián que prueba [sic] lo atado que está a la columna; la seguridad de lo [ilegible] de su espalda. No habías [sic] pensado en lo de sin herir del culo de San Sebastián? [sic].<sup>25</sup>

Debemos detenernos cuando dice: “¿no habías pensado en lo de *sin herir* del culo de San Sebastián?”, ya que en esta pregunta está, sin duda, recriminando a Lorca sus insistencias. Dalí no es homosexual y le duele mantener relaciones de forma anal. Incluso pretende justificar una especie de decencia carnal en el santo al decir que el culo de San Sebastián no está herido, al igual que su espalda que permanece virgen y casta gracias a la protección de la columna.

Tengo que trabajar todos estos meses como ahora, todo el santo día sin pensar en Nada Más -tu no puedes darte cuenta de como me he entregado a mis cuadros, con que cariño pinto mis ventanas abiertas al mar con rocas, mis cestas con pan, mis niñas cosiendo, mis peces, mis cielos como esculturas! [sic].<sup>26</sup>

Siguiendo con la misma carta, una vez más rechaza ir a Granada, se halla inmerso en su creación, con sus muchachas cosiendo y su paisaje de la Costa Brava, sus “peces”, sus cielos como “esculturas” ... Entrecorramos los dos últimos términos puesto que debemos detenernos para analizarlos. Están subrayados y cielo está ligado a esculturas mediante una flecha. El cielo como escultura podría ser perfectamente una alusión a la *Oda a Salvador Dalí*, puesto que Lorca le echaba en cara su rigidez moral y sexual, pretendiendo una mayor liberación en su amigo. Por lo que se lee en estas líneas, el pintor no pretende ceder y se mantendrá firme en su postura. El pez, por otra parte, tiene una lectura más personal que comentaremos unas líneas más adelante.

Asimismo, con la sutileza de la ironía que le caracteriza, el pintor le advierte que sólo puede pensar en sus cuadros y en nada más. Tajante en su explicación, Dalí quiere

---

<sup>25</sup> (1926).

<sup>26</sup> *Ibíd.*

restar importancia a su relación con Federico. Le añora, pero quiere poner distancia, no corresponde a los deseos de su amigo. De hecho, parece divertirse con la situación, la atención que presta a sus creaciones es infinitamente más potente que la que presta al poeta, al cual deja claro que solo es un amigo y le quiere como tal:

“Adiós, te quiero mucho, algún día volveremos a vernos, que Vieni lo pasaremos!  
[sic] Escríbeme, adiós, adiós, me voy a mis cuadros de mi corazón.”<sup>27</sup>

Recordando la utilización del recurso del pez como uno de los elementos subrayados en la carta anterior, debemos explicar su simbología. Cuando Dalí lleva a cabo su exposición en Barcelona, le escribe a Lorca otra carta comentándole las nuevas sobre San Sebastián. Para hablar de él esta vez utiliza “la transmutación de la flecha por el lenguado”:

Como ves te invito a mi nuevo tipo de San Sebastián, que consiste en la pura transmutación de la Flecha por el Lenguado. El principio de la elegancia es el que hacía a San Sebastián deliciosamente agonizar, en este es un sentido anti-elegante que lo lleva covardemente [sic] a convalecer; pero tenía que ser así, yo te lo propongo para una temporada, quizás con el nuevo cambio [sic] encontraremos otro día, la verdadera temperatura fría de las flechas del San Sebastián antiguo.<sup>28</sup>

Cada investigador ha aportado lecturas distintas sobre este recurso, y coincidimos con ellos respecto a dotarle de un significado fálico, aunque nuestra visión de esta carta es un poco rebuscada. Dalí ha querido dotar al santo de una nueva visión basada en la agonía del dolor, entendiendo ese dolor como placentero. Aunque se trata de una agonía que conduce a la pérdida del conocimiento, que hace convalecer, lleva los sentidos hasta su máximo exponente. Concluye la carta afirmando que tienen que buscar la frialdad original en la representación del santo, no dejándose llevar por esa pasión que conduce al

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> (1927).

éxtasis. En otras palabras, la sensualidad comedida en las representaciones del santo debe ser la que impere frente a la seducción.

De 1927, durante el servicio militar del catalán, conservamos una carta interesante. Por una de las afirmaciones de Dalí al final de la carta, suponemos que Lorca se ha molestado con el tono irónico que utiliza el pintor a la hora de abordar las insinuaciones amorosas, pues, como hemos visto, se jacta de su rechazo hacia la homosexualidad utilizando el recurso de la ironía con cierta sutileza. A pesar de este roce, el estilo del artista no deja de ser sarcástico.

Por qué no quieres nada con la ironía? [sic] en mi artículo hablo de eso precisamente; la definiendo -ironía= desnudez, ver claro, ver limpiamente, descubrir la desnudez de la naturaleza que según Eráclito [sic] gusta a esconderse ella misma...<sup>29</sup>

Adjunta un pequeño poema titulado *A mi prenda adorada*, con unas anotaciones a pie de página del propio Dalí que vamos a transcribir tal cual:

Si una muestra no te diera  
de mi amor y simpatía,  
en verdad amada mía  
poco atento pareciera;  
Dígnate pues placentera,  
aceptar lo que te ofrezco.  
alma, vida y corazón.  
Con un cariño sin igual,  
un amor extenso y sin<sup>30</sup> fin

---

<sup>29</sup> (1927).

<sup>30</sup> *Ibíd.*: “En vez de Sin léase Con, nota de San Sebastián”

y solo me siento feliz  
cuando a tu lado puedo estar.

De nuevo volvemos a los recursos de siempre: Dalí no acepta ir más allá en su relación con Lorca y por eso el amor al que canta el poema está limitado. Sin embargo, Lorca insiste. En una carta a Sebastià Gasch, de forma inocente, el poeta intercala unos versos con una intención clara, siempre de respuesta a Dalí:

“¡Oh línea recta!  
¡Pura lanza sin caballero!  
¡Cómo sueña tu luz  
mi senda salomónica!

Digo yo. Pero Dalí no quiere dejarse llevar. Necesita llevar el volante y además la fe en la geometría astral.” (Gibson, 2016, pág. 216)

La rigidez de Dalí frente a la sinuosidad de Lorca. Siempre el mismo discurso. La oposición lírica de la línea recta frente a la senda salomónica. El poeta admira, quiere y desea a su amigo, pero el pintor sigue sin ceder.

Dejando de lado las intimidades, volvamos a la complicidad artística. Margarita Xirgu aceptó representar *Mariana Pineda* en Barcelona y Lorca le sugirió a Dalí hacer los decorados. A pesar del poco tiempo que tiene para ponerse manos a la obra, colabora encantado con su amigo para que consiga una representación a la altura, aconsejándole en todo momento según su criterio:

Según lo pronto que fuese el estreno me sería materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos, como sería para hacer algo tan bien como supiera i [sic] naturalmente, con bastante tiempo, a pesar de que tengo vista perfectamente su realización [sic] plástica. [...] Indicaciones generales para la realización [sic] plástica de Mariana Pineda: todas las escenas enmarcadas en el

marco blanco de la litografía que tú proyectastes [sic], en ese marco blanco, además de el [sic] título, podría ir un verso que canviaría [sic] cada acto.<sup>31</sup>

En otra carta le insiste para que vaya con él a Barcelona, le escribe que necesita su compañía y que está intentando trabajar en cuadros nuevos para venderlos. Hay una anotación muy curiosa en la parte inferior que los investigadores han asociado con una referencia a Margarita Manso, por lo que se vuelve a plasmar el rechazo hacia su compañera sexual:

“Recuerdos a la margarita [sic] debe ser casi una chica grande i todo [sic].”<sup>32</sup>

Intuimos, gracias a estas cartas, que a pesar de la colaboración artística sigue habiendo tensión sexual y romántica. Dalí sigue con sus vaivenes emocionales: echa de menos a su amigo, al cual está más unido y a su vez, parece aborrecerle (Figura 14). Alaba a su amigo, a la vez que deja clara su postura de no acceder. Se divierte confundiendo. Admira a Lorca de una forma inconmensurable, sabe que llegará lejos y le anima a ello, pero para conseguirlo debe deshacerse de toda influencia caduca:

“Federico, te espero cada día, tenemos que no hablar tanto juntos! Adiós Dalí.”<sup>33</sup>

Para Dalí la novedad es Miró, pintar sobre sexualidad, dejar atrás los pintoresquismos, dejarse llevar por lo actual.

Bueno te quiero i estoy fino. No crees tú que los únicos poetas, los únicos que realmente realizaremos poesía nueva somos los pintores? [sic] Tú tienes que ser el

---

<sup>31</sup> (1927).

<sup>32</sup> (1927).

<sup>33</sup> (1927).

primer poeta nuevo, yo creo que no hay. Breton es muy inteligente, cada día más quizá, pero no sirve para la poesía...; y la chimenea seguía haciendo humo.<sup>34</sup>

Para él, Juan Ramón y todos los poetas de su generación, así como los coetáneos de Lorca, son unos poetas mediocres y nefastos. La plasmación de la emoción pura y la metáfora para el pintor es algo innecesario. En la nueva poesía no se deberían incluir los sentimentalismos porque se pervierte el sentido del poema:

La metáfora y la imagen han sido hasta hoy [sic] anecdóticas, tanto es así, que hasta los más [ilegible] e incontrolables pueden ser explicadas (como un acertijo). En fin ya te escribiré un largo ensayo sobre lo que pienso de la poesía...<sup>35</sup>

El éxito de *Mariana Pineda* fue crucial para el reconocimiento como dramaturgo de Lorca. Dalí bromea sobre este acontecimiento e intenta seducir cómicamente a su amigo para que le dé parte del dinero que el granadino ha conseguido, ya que la Xirgu todavía no ha pagado al pintor por sus decorados. Se jacta de esas insinuaciones sexuales al mismo tiempo que coquetea con sarna:

Ola señor; debes ser rico, si estuviera contigo haría de putito para conmoverte y robarte billetitos que iría a mojar, (esta vez) en el agua de los burros. Estoy tentado de mandarte un retazo de mi pijama color langosta, mejor dicho, color sueño de langosta, para ver si te estremeces desde tu opulencia y me mandas dinerito. [...] Adiós, señor se despide de ti vesándote [sic] en la palmera de tu BURRO PODRIDO.<sup>36</sup>

Alejándonos del plano íntimo un momento debemos resaltar las veces en las que se mencionan a burros podridos en el discurso, y es que en esta época Dalí está trabajando

---

<sup>34</sup> (1928).

<sup>35</sup> (1927).

<sup>36</sup> (1927).

en dos obras fundamentales *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*, ambas con una carga lorquiana importante y en las que aparecen burros putrefactos.

Después de que el poeta se despidiera de Cadaqués y de los Dalí, escribió una larga carta en Barcelona (Figura 15). Quizá sea una de las más explícitas escritas por el poeta en cuanto a simbología sexual e intimidades. La iremos comentando de poco a poco para así comprender cada línea y cada símbolo. Al principio, Lorca le relata la pena que le ha causado su marcha de aquel pueblo pesquero, y añora a su querido amigo, recordando los cuadros que éste ejecutaba en esos momentos, los ya mencionados *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*. Asimismo, se despide recordando la última obra, en la que el espíritu lorquiano está muy presente:

Desde aquí siento (¡ay, hijo mío, qué pena!) el chorrillo suave de la bella sangrante del bosque de aparatos y oigo crepitar dos bestiecitas como el sonido de los cacahuetes cuando se parten con los dedos. La mujer seccionada es el poema más bello que se puede hacer de la sangre y tiene más sangre que toda la que se derramó en la Guerra Europea, que era sangre caliente y no tenía otro fin que el de regar la tierra y aplacar una sed simbólica de erotismo y fe. [...] Se puede decir: “Iba cansado y me senté a la sombra y la frescura de aquella sangre”, o decir: “bajé el monte y corrí por toda la playa hasta encontrar la cabeza melancólica donde se agrupan los deliciosos bastoncitos crepitantes tan útiles para la buena digestión”. [...] Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes las crepitantes y únicas cenicitas, ¡ay, mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva de algo en el mundo [...].

Podemos entender las referencias sanguíneas en este fragmento como una alusión a lo venéreo, lo carnal y lo sexual, en definitiva. La mujer seccionada quizá pueda interpretarse, con su sangre caliente, como la más pura representación del erotismo y la sensualidad. Lo que sí es seguro es que la cabeza a la que hace referencia en el párrafo es la de Dalí, que aparece retratado de perfil en *Cenicitas*, mirando hacia otra cabeza -la de Lorca- con un semblante un tanto curioso. Más adelante nos detendremos en explicar la iconografía de esta obra.

Siguiendo con la misma carta, es interesante la declaración de Lorca respecto a lo que supuso su experiencia en Cadaqués. Leemos:

Ahora sé lo que pierdo separándome de ti. [...] Allí en Cadaqués la gente se siente sobre el suelo todas las sinuosidades y poros de las plantas de los pies. Ahora veo como en Cadaqués me sentía los hombros. Es una delicia para mí recordar las curvas resbaladizas de mis hombros donde por primera vez he sentido en ellos la circulación de la sangre en cuatro tubitos esponjosos que temblaban con movimientos de nadador heridos.

La sensación que el pueblecito catalán genera en el andaluz es de una paz inconmensurable. Estar con Dalí en aquel paraje paradisiaco, podría decirse, fue una de las experiencias más intensas de su vida. De nuevo tenemos una mención a la sangre, aunque esta vez complementado con el movimiento y lo sensorial. Seguimos leyendo:

Me he portado como un burro indecente contigo que eres lo mejor que hay para mí. A medida que pasan los minutos lo veo claro y tengo verdadero sentimiento. Pero esto sólo aumenta mi cariño por ti y mi adhesión por tu pensamiento y calidad humana.

En este fragmento intuimos una sensación de culpabilidad hacia lo que ha podido hacer daño a Dalí, quizá alguna insinuación sexual, pues durante la segunda estancia en Cadaqués volvieron a intentar mantener relaciones. La insistencia del poeta en este sentido incomoda al pintor, por ello, el primero pide disculpas y le advierte que pese a su comportamiento sigue queriéndole. Antes que el sexo está el amor, y así se lo hace saber.

En 1928, la relación ya había empezado a enfriarse y la influencia de Buñuel asomaba entre los dos amigos. La presencia de Buñuel en Cadaqués en el verano de ese año, así como los proyectos lorquianos derivaron la obra daliniana hacia otros derroteros con un fin muy distinto. A los oídos del pintor llegaron noticias de lo que el poeta hacía en Madrid y también de su nueva relación con Emilio Aladrén, algo que debió molestarle, o por lo menos así consta en una carta escrita entre julio y agosto del año mencionado:

[...] Tú eres una borrasca cristiana y necesitas de mi paganismo. La última temporada en Madrid te entregaste a lo que no te debiste entregar nunca. Yo iré a buscarte para hacerte una cura de mar. Será invierno y las bestias estarán ateridas. Tú te acordarás de que eres inventor de cosas maravillosas y viviremos juntos con una máquina de retratar [...]

Inmediatamente después de la publicación de *El Romancero Gitano*, Lorca solicita a su amigo una crítica constructiva. Este, con su característica dialéctica y siendo tan crudo en sus declaraciones como siempre, le envía una carta en la que afirma que su obra es una clara representación de que el poeta se ha dejado guiar por los “putrefactos”. Le anima a escribir con la fuerza interior que sabe que posee, dejando de lado las metáforas y la poesía popular. Aunque hay un fragmento de la misiva en la que tenemos una declaración muy interesante. Leemos:

[...] Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por estos sitios minerales de por aquí a leer, te he visto a ti, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tus sexo y tus *pequeños* ojos de *tu cuerpo*, y tus pelos y tu miedo de la muerte, tus ganas de que si te mueres se *enteren todos los señores*, tu misterioso espíritu hecho de pequeños *enigmas* tontos, de una estrecha correspondencia horóscopa; tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu polla y con las humedades de los lagos de baba de ciertas especies de *planetas peludos* que hay. [...] Yo he bebido la muerte en tu espalda, en aquellos momentos en que te ausentabas de tus grandes brazos, que no eran otra cosa que dos fundas crispada del plegamiento inconsciente e inútil del planchado de los tapices de la Residencia; ...a ti, al lenguado que se ve en tu libro, quiero y admiro, a ese lenguado gordo, que el día que pierdas el miedo, y te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin, el Arte tal como se entiende entre los puercos -harás cosas divertidas, horripilantes, [ilegible], crispadas, poéticas, como ningún poeta ha realizado.

Hemos transcrito la carta recopilada por Víctor Fernández centrándonos en las declaraciones más importantes. Dalí se sincera en la carta, admira muchas cualidades lorquianas y vivencias comunes, aunque lo más interesante -y que mayor relevancia tiene

para nuestro trabajo- son las confesiones eróticas. Las referencias son cíclicas en todo el discurso, esto es, giran en torno a la idea del erotismo y la sexualidad, y para ello Dalí se sirve de distintos símbolos, dentro de los cuales encontramos los genitales masculinos y la referencia al éxtasis orgásmico.

Respecto a los genitales masculinos, el pintor se refiere directamente al poeta mediante un símil, aunque las menciones más interesantes son las que hace respecto a la figura del lenguado, un eufemismo de aire irónico que se refiere al pene. La importancia del símbolo fálico en esta relación es reveladora y podría decirse que vital para conocer la sexualidad daliniana, ya que en la mayoría de las obras que comentaremos en este proyecto contienen -de forma explícita o no- referencias al miembro viril.

Analizando desde el erotismo la muerte a la que se refiere Dalí en este fragmento, podemos intuir que no es otra cosa que un orgasmo. En francés, al clímax sexual se le denomina *petite mort*, por lo que su uso en este contexto podría ser comprensible. Si este análisis es correcto, por cada vez que el pintor menciona la muerte se refiere al éxtasis lorquiano. Detengámonos en el momento en que dice: “yo he bebido la muerte en tu espalda, en aquellos momentos en que te ausentabas de tus grandes brazos, que no eran otra cosa que las dos fundas crispada del plegamiento inconsciente del planchado de los tapices de la Residencia”. Lo que Dalí parece decir, en otras palabras, es que el poeta llegó al orgasmo y cayó boca abajo sobre un tapiz o alfombra de la Residencia de Estudiantes.

Desde 1928 hasta 1930 hay un parón epistolar. Dalí está ocupado en sus obras y su reciente inmersión en el Surrealismo y Federico se evade de sus problemas personales en Nueva York. Cuando la familia García Lorca recibe la carta del pintor alegando que el poeta le debe dinero de los decorados de *Mariana Pineda*, el poeta aprovecha para responder a su broma y, de paso, se hace el interesante:

He vivido un año en Nueva York de manera estupenda y ahora me encuentro que como no te conozco no sé lo que tengo que decir. Pero desde luego era esto: en enero yo tendré mucho dinero y desde ahora te invito a que vengas conmigo a Nueva York. [...] Yo haré una exposición en Nueva York, pues ya tengo galería y una enorme cantidad de amigos idiotas, de millonarios maricones y señoras que compran cuadros

nuevos que nos harían agradable el invierno. [...] Ardo en deseo de conocer cosas tuyas. Envíame fotos y cuéntame qué has hecho. [...]

La misiva continúa haciendo un repaso de algunos de los proyectos lorquianos en la ciudad neoyorkina, aunque algunos de ellos no se han documentado, así que probablemente sean invenciones del poeta para impresionar a su amigo. Resalta el momento en el que le dice que ya no lo conoce y apenas sabe qué decirle, dejando claro el paso del tiempo. No tenemos constancia de la respuesta de Dalí, sin embargo, en 1934, el catalán le escribe con total normalidad para programar un encuentro, que finalmente se lleva a cabo en 1935.

La última carta conservada de Dalí a Lorca data de 1936, cuando el pintor invita a su amigo a París para iniciar un proyecto juntos. En ella se advierte el cariño que sigue vigente entre ambos, sobre todo en la forma que tiene el catalán de llamar a su amigo. Quiere que la amistad siga viva como hace diez años, y por ello anima al poeta a salir de España y emprender nuevos caminos creativos. Hay otro dato relevante y es la aparición de Gala, a quien Lorca conoció cuando volvió a ver a Dalí en 1935.

Querido Federiquito:

Qué lástima me ha dado que no nos hayas venido a ver en PARÍS, tan bien que lo hubiéramos pasado. Y tenemos que hacer cosas juntos otra vez. [...] Estaremos siempre contentos de verte adelantar hacia nuestra casa. [...] Gala te manda su afección y yo te abrazo.

En 1986, tres años antes del fallecimiento de Dalí, este se entrevistó con Ian Gibson. El hispanista quiso indagar sobre la relación que le unía a Lorca e intentó sonsacar al pintor qué ocurrió entre 1925 a 1927. Sin embargo, el catalán no quedó conforme con el resultado y publicó una declaración en el periódico *El País*, con fecha de 30 de enero del año mencionado. En ella se leía:

De mi conversación con el excelente biógrafo de Lorca Ian Gibson [...], se dibuja una tendencia a subestimar mis relaciones con Lorca, que él mismo reconoció, como

si se hubiera tratado de una azucarada novela rosa, cuando en realidad fue todo lo contrario. Fue un amor erótico y trágico, por el hecho de no poderlo compartir. [...]

Esta fue la primera -y única- declaración pública explícita que hizo Dalí con respecto a su relación íntima con el poeta. Siempre había huido de hacer cualquier mención a su amigo desaparecido, quizá por el dolor que le producía hablar de él o el hecho de recordarle. Sin embargo, su obra es el claro ejemplo de homenaje continuo a la figura de Lorca y por ello, después de revisar al detalle todo el epistolario, vamos a comentar exhaustivamente las obras de mayor relevancia en la producción daliniana cuya temática gire en torno al poeta, para así ver la impronta que el granadino dejó en la memoria de su amigo de juventud.

### 8.3. San Sebastián: un lenguaje común

El recurso del mártir dentro de la producción pictórica y lírica de Dalí es algo que ya hemos venido tratando a lo largo de estas líneas. Sin embargo, es tan importante para comprender la relación con Lorca, que debemos detenernos a analizarlo de forma más profunda. Aunque la correspondencia es la pieza clave para entender más íntimamente la relación, la figura del santo genera tanta polémica dentro de la amistad que confluye en una dialéctica propia con muestras pictóricas y líricas.

El primer contacto de ambos con el mártir cristiano se pudo dar por las influencias religiosas de la época. El propio Dalí escribió a su amigo una carta explicando que San Sebastián era el patrón de Cadaqués, por lo que su relación con él estaba ligada a la infancia, algo que pudo compartir con Lorca, ya que había una antigua parroquia dedicada a este santo en las inmediaciones de la plaza de Bib Rambla en Granada y también era el patrón de Lanjarón, donde solía acudir la familia García Lorca para probar sus aguas termales. No obstante, el significado homoerótico llegaría a ellos durante su vida estudiantil, haciendo uso de él como un eufemismo acerca de la relación entre ambos.

Durante el verano de 1926 sabemos que García Lorca estaba preparando una conferencia acerca del mártir, mientras Dalí se encontraba inmerso en una obra pictórica llamada *Academia Neocubista*, quizá el mejor cuadro de su etapa lorquiana, ya que se

compone de varios elementos que esconden esa confidencialidad relacionada con el santo (Gibson, 2016, pág. 166).

La obsesión del pintor por San Sebastián dio lugar a un escrito homónimo, dedicado a Federico, en el que explica lo que suscita en él la clásica representación del mártir atado a la columna y siendo asaeteado con las flechas:

“DESCRIPCIÓN DE LA FIGURA DE SAN SEBASTIÁN:

Me di cuenta de que estaba en Italia por el enlosado de mármol blanco y negro de la escalinata. Lo subí. Al final de ella, estaba San Sebastián atado a un viejo tronco de cerezo. Sus pies reposaban en un capitel roto. Cuanto más observaba su figura, más curiosa me parecía. No obstante, tenía idea de conocerle toda mi vida y la ascética luz de la mañana, me revelaba sus más pequeños detalles con tal claridad y pureza, que era imposible mi turbación.

La cabeza del Santo estaba dividida en dos partes: la una, completamente transparente formada por una materia parecida a la de las medusas y sostenida por un círculo finísimo de níquel; la otra mitad la ocupaba un medio rostro que recordaba a alguien muy conocido; de este círculo partía un soporte de escayola blanquísima que era como la columna dorsal de la figura. Las flechas, llevaban todas anotada su temperatura y una pequeña inscripción grabada en el acero que decía: “Invitación al coágulo de sangre”. En ciertas regiones del cuerpo, las venas aparecían en la superficie con su azul intenso de tormenta del Patinir, y describían curvas de una dolorosa voluptuosidad sobre el rosa coral de la piel.” (Santos Torroella, 1995, pág. 56).

En este texto, publicado en *L'Amic de les Arts y Gallo*, parece haber una respuesta un tanto crítica a la *Oda a Salvador Dalí*. Contrapone la rigidez de la columna marmórea que sujeta firme el cuerpo de San Sebastián y le protege de todo agente externo que pueda turbar su quietud, frente al dejarse llevar proclamado por Lorca en los versos que le dedicó (Gibson, 2016, pág. 196).

Tal y como hemos venido comentando cuando leíamos el epistolario, para Dalí siempre fue un juego morboso toda referencia sexual, le encantaba manipular los

sentimientos de Lorca y agarrar el hilo que les une, para ir soltándolo poco a poco sin perder nunca el control de la situación.

Para hacer más visual el significado homoerótico, Dalí ideó un nuevo tipo de San Sebastián que consistía en la “pura transmutación de la Flecha por el Lenguado”, mencionado anteriormente. Obtiene esta nueva imaginería mediante una lectura freudiana, y es que ha relacionado las flechas y los peces con símbolos fálicos (Perera Rodríguez, 2000, pág. 14).

Durante la época lorquiana, el lenguado se muestra en la obra plástica y también en la lírica, ya que los peces son un recurso indirecto para referirse a San Sebastián y su relación con el mundo homosexual, debido precisamente a ese significado fálico.

Generalmente en las representaciones plásticas que realiza Dalí durante esta etapa, siempre que aparecen Lorca o San Sebastián, se acompañan de un pez que suele referir al lenguado (Panyella, 2004, pág. 86). Asimismo, desde 1925 a 1927 la imagen del santo ha sido reproducida por los dos amigos de una forma más visual, sin metáforas de por medio. Los dibujos alusivos a San Sebastián también se convierten en un medio para seguir representando sus fantasías y complicidades (Figura 16). A veces, en los retratos que hacen el uno del otro también hay alusiones a la iconografía común en relación con este tema, aunque la forma de representarlas sea mediante los peces.

Respecto a la iconografía de San Sebastián, la forma de representarlo es muy curiosa, sobre todo durante 1926-1927. En el número 15 de *L'Amic de les Arts*, Federico publicó su poema *Reyerta de gitanos* acompañado de un retrato que Dalí hizo de él, titulado *Federico García Lorca en la platja de Ampúries vist per Salvador Dalí* (Figura 17); aunque no se trataba de un retrato realista sino más bien la visión que el pintor tenía del poeta, basada en el imaginario de San Sebastián. El granadino aparecía de pie, en la playa de Ampurias de Cadaqués, rodeado de unos objetos muy extraños que los dos amigos bautizaron como “aparatos”, una cabeza seccionada y una mano cortada sosteniendo un objeto alargado. A su vez, la mano visible del poeta tiene dibujada una vena similar a la de la mano cortada (Panyella, 2004, págs. 85-87).

Esta iconografía se repite en el dibujo de *La Playa*, que realizó Dalí para la revista murciana *Verso y Prosa* (Figura 18), en el cual aparecen de nuevo los aparatos, objetos inidentificables y una cabeza seccionada acompañada de la mano cortada -y cerrada- con las características venas. El juego pictórico también lo practica Lorca, como cuando se

tomó una fotografía en Barcelona, que envió a Dalí con una serie de anotaciones, indicando el lugar donde se sacó la foto, completándolas con varios dibujos, entre ellos una cabeza con un cuerpo extraño -quizá simulando las cabezas seccionadas del pintor-, un aparato y la mano del poeta con las venas. Lo más curioso es que la posición de Lorca en la foto es similar a la del retrato que Dalí hizo de él en *L'Amic de les Arts*, solo que esta vez se acompaña de una especie de aureola santoral que deja intuir la referencia a San Sebastián (Gibson, 2016, págs. 181-184).

Para conocer mejor la importancia de San Sebastián en la relación Lorca-Dalí vamos a comentar una serie de obras de la etapa lorquiana en el capítulo siguiente que nos ayudarán a entender la iconografía daliniana de esta época y también la tensión sexual y afectiva entre los dos amigos.

## 9. GARCÍA LORCA EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DALINIANA

En este capítulo vamos a hacer un recorrido cronológico y estilístico por la vida del pintor, aunque nos centraremos en las pinturas que se encuadran dentro de la “etapa lorquiana” (1924-1928). Para la mayoría de investigadores (Santos Torroella, Gibson, Víctor Fernández...), esta serie de cuadros finaliza con la ruptura de la amistad entre Dalí y Lorca, encuadrada más o menos en 1928, a partir de la cual se inicia una producción diferente en la que de vez en cuando aparece Lorca; sin embargo, nosotros no hacemos diferenciación de fechas, pues creemos que la figura del poeta permanece en el imaginario daliniano por muchos años, e incluso décadas, y así lo vamos a demostrar en las siguientes líneas. Asimismo, vamos a ir intercalando los comentarios que hacen los estudiosos en el tema (generalmente Gibson o Santos Torroella) con nuestros propios análisis.

Antes de que el poeta granadino entrase en la vida de Dalí, el tema central de sus pinturas era su hermana Anna María, pero en cuanto la amistad entre los dos amigos fue creciendo, la obsesión por plasmar a Lorca en los cuadros era una constante. Sin embargo, es importante conocer la etapa de la hermana, denominada “etapa Anna María” porque tiene unos rasgos definitorios que después mejoraría en la etapa lorquiana.

Según Rafael Santos Torroella, el principal experto en el Dalí joven, el recurso de retratar a la familia es recurrente en los años previos a ir a Madrid. Sin embargo, dejará aparcado el tema de retrato colectivo y familiar para centrarse en la figura de su hermana pequeña. La serie de Anna María es muy rica en cuanto a las posiciones que toma la retratada, casi siempre en un ambiente costero (referencia indiscutible a Cadaqués). Aunque lo verdaderamente interesante de las composiciones, sobre todo de *Muchacha en la ventana* (Figura 19), es que Dalí ha sabido suplir las anomalías de distribución del espacio, es decir, ha eliminado uno de los batientes de la ventana para una mejor perspectiva, pero el espectador no percibe este detalle si no analiza el cuadro con detenimiento. La muestra de estas pinturas en las Galerías Dalmau fue un éxito, e incluso se ha documentado que Picasso, al visitar Barcelona en una ocasión, disfrutó de ellas y las alabó por la buena precisión del pintor (Santos Torroella, 1994, págs. 9-22).

Después de este breve repaso por la serie previa a la lorquiana, debemos adentrarnos en la producción pictórica de Dalí durante su etapa madrileña, dentro de la cual deberíamos encuadrar su relación con Federico.

### 9.1. El periodo pre-surrealista y la Santa Objetividad (1923-1927)

Cuando el pintor catalán llega a Madrid, sus composiciones continúan con la estética familiar, pero a medida que se introduce en el mundillo de la noche madrileña, acompañado de sus compañeros de la Residencia, la temática que empieza a definirse en sus trazos se basa en lo anecdótico y narrativo. Esto último se observa a la perfección en la obra *Sueños noctámbulos* (1922) (Figura 20), en la que se advierten las figuras de Dalí, Buñuel, el pintor Rafael Barradas y su compañera de estudios artísticos, Maruja Mallo (Santos Torroella, 1994, págs. 17-19).

Una de las características del Dalí joven es que es capaz de adentrarse en distintos estilos artísticos al mismo tiempo. La serie de Anna María, aunque tiene un trazo realista, está dotada de un ambiente cubista, pero no según las características típicas del movimiento artístico liderado por Picasso o Juan Gris, con una nueva forma de comprenderlo, más cercano a lo metafísico o lo futurista. Es decir, el imaginario daliniano cultiva distintos estilos artísticos vanguardistas y los mezcla todos en una misma obra. A pesar de este cúmulo de influencias, Dalí siempre definió a sus primeras obras madrileñas como cubistas, y bajo este pretexto las llevó a la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos -seguramente alentado por Federico-, donde tuvo un éxito arrollador y varios críticos de arte, como Juan de la Encina o José Moreno Villa, alabaron su calidad y talento (Santos Torroella, 1994, págs. 23-27).

Santos Torroella analiza el conjunto de obras cubistas de la exposición mencionada, intentando descifrar su simbología. Una de las pinturas que se encuadran dentro de este estilo es *Retrato* (1923) (Figura 21), titulado así en el catálogo. Es difícil averiguar quién es el retratado, aunque por las pistas que se intuyen en los diferentes planos de la obra, se ha reconocido a García Lorca. El poeta lleva en su mano un papel y aparece ataviado con un sombrero; sin embargo, sus enormes cejas y el peinado le delatan. El fondo es neutro, de colores fríos y poco luminosos (Santos Torroella, 1994, págs. 28-30). Si el análisis es certero, esta sería la primera representación de Lorca en la obra daliniana.

Asimismo, el experto daliniano afirma que lo siguiente en la producción pictórica del catalán reside en las naturalezas muertas, siguiendo el estilo cubista de afamado Juan Gris. Esta serie de bodegones triunfó, al igual que los cuadros sobre Anna María, en la

Exposición de Artistas Ibéricos. Nos vamos a detener en varios de esos bodegones; el primero de ellos está fechado en 1924 y se titula *Naturaleza muerta. Botella de ron* (Figura 22), aunque se le conoce erróneamente como *Sifón y botella de ron*, debido al parecido con otra obra coetánea del mismo estilo. Es muy curiosa esta obra, no tanto por lo que representa, puesto que los objetos que ahí aparecen son cotidianos, sino por el estilo, digno seguidor de Gris a la vez que se intuye la influencia metafísica de De Chirico. Esta composición también es relevante en cuanto a la amistad con García Lorca, ya que el pintor se la regaló en señal de aprecio; devolviéndole el favor, el poeta colocó el cuadro en el centro del salón de su casa de Granada, presumiendo del talento de su amigo (Santos Torroella, 1994, págs. 34-49).

El siguiente bodegón interesante se titula *Naturaleza muerta al claro de luna* (Figura 23) y data de 1926. En ella encontramos varios aspectos interesantes que ya hemos mencionado con anterioridad en el discurso; en primer lugar, el recurso de los peces como alusión a la simbología fálica; a continuación, descubrimos una cabeza cortada, similar a la de los dibujos enviados por Dalí a *Verso y Prosa* y *L'amic de les Arts*, pero esta vez se trata de un retrato doble de Lorca y Dalí, ya que una de las particularidades de los dibujos en común de esta época es el recurso de retratarse los dos en una, formando una cabeza con varias capas. Asimismo, las referencias lorquianas también se encuentran en la luna, la cual dentro de la simbología del poeta alude a la sexualidad, y la guitarra, el otro gran instrumento lorquiano después del piano (Triadó, J.R, 2010, pág. 62).

Otras naturalezas muertas también siguen la misma iconografía: las cabezas entrelazadas de los dos protagonistas acompañadas de peces o aparatos (objetos ya mencionados con anterioridad y alusivos al periodo lorquiano) con fondos cercanos a lo metafísico. Dentro de este prototipo de representación tenemos el fechado en 1926, *Naturaleza muerta al claro de luna malva* (Figura 24) y otro coetáneo denominado *Naturaleza muerta. Invitación al sueño* (Figura 25). La particularidad que comparten estas representaciones, sumando los dibujos de las revistas anteriormente mencionadas, es que la cabeza retratada está tumbada sobre la superficie, algo que los investigadores siempre han relacionado con el juego lorquiano de hacerse el muerto. La última pintura de esta serie de cabezas fusionadas se llama *Dos figuras* (1926) (Figura 26), aunque solo se perciben dos, la de Lorca en el plano central y recostada a su lado la del pintor, hay una oreja en el lado izquierdo de la composición, detalle que se ha relacionado con Luis

Buñuel, y es que, como es sabido, el cineasta fue una de las causas de ruptura de la amistad entre Federico y Salvador (Mas Peinado, 2004, págs. 52-56).

Alejándonos de las pinturas, en los dibujos también encontramos estas cabezas dobles. Un autorretrato de Dalí para el número 10 de *L'Amic de les Arts* delata la fusión del pintor con el poeta, así como el famoso dibujo lorquiano de *El Beso* (1927) (Figura 27), expuesto en las Galerías Dalmau y uno de los más interesantes ejecutados por el granadino. El rostro principal, personificación de Lorca, recibe un beso de una cabeza exenta de cabello que alude al pintor; sin embargo, una de las cosas más interesantes en esta composición es la utilización de los colores rojizos, en la sombra del rostro principal y en la corbata o el cuello del otro personaje, recurso que vuelve a aparecer en otras obras de Dalí y que nosotros hemos querido entender como una referencia a la pasión o al erotismo. Es cuanto menos curioso, ya que esta gama de colores cálidos es la que utiliza el pintor en la *Naturaleza muerta al claro de luna*, en la cual el rojo tiene especial protagonismo (Gibson, 2016, pág. 181).

El paso del tiempo no fue una excusa para dejar de lado este tipo de representaciones, pues Dalí siguió jugando con esta iconografía mucho después de la muerte de Lorca. El lorquista Víctor Fernández ha investigado cuán importante fue la figura del granadino para el pintor basándose en este tipo de manifestaciones dibujísticas. Afirma en un artículo periodístico que Dalí publicó un pequeño dibujo en la revista estadounidense *Esquire* en 1942 (Figura 28), donde aparece un retrato del pintor, cuya cabeza aparecía unida a la de su antiguo amigo de juventud. Este dibujo fue recuperado muchas décadas después para una exposición monográfica, y al verlo de nuevo, el estrambótico pintor recordó a su querido Federico y, por ende, lo que esos dibujos significaban para ambos<sup>37</sup>.

Recopilando la información expuesta hasta ahora nos deja clara la importancia que tiene Dalí para Lorca y viceversa. Aunque lo más significativo es la cantidad de veces que aparecen retratados en conjunto mediante la fusión de sus cabezas, demostrando así el cariño que se profesaban. Aunque también hemos visto algunas referencias al plano

---

<sup>37</sup> FERNÁNDEZ, V., “Salvador Dalí: esos somos Lorca y yo juntos. Son nuestras cabezas unidas.” <https://www.larazon.es/cataluna/20201113/dif7my73grfnhoyukzv5vpnl3u.html> (Consultado el 14/11/2020).

sexual con los peces, no será hasta las obras referentes a San Sebastián o al imaginario común cuando encontremos la simbología erótica.

La serie lorquiana durante esta época también se define en los *pierrots*, o arlequines en castellano. De esta tipología sólo vamos a centrarnos en una composición, llamada *Pierrot tocando la guitarra* (1925) (Figura 29), importante por su simbología y porque cierra el ciclo cubista en el pintor. Dentro de los elementos que conforman la pintura destacamos la figura erguida de un pierrot esquemático, cercano a las representaciones que hacían de los “putrefactos” -por tanto, nuevas referencias a sus complicidades de amistad-, aunque este hombrecillo es una transfiguración de Lorca mediante un rostro parecido a la luna llena, con la sombra de Dalí detrás de él (Santos Torroella, 1994, págs. 65-68). El hecho de que el pintor haya retratado a su amigo con ese aspecto lunar quizá tenga que ver con el valor simbólico que el satélite terráqueo tenía para Federico, ya que, como han estudiado los expertos en la literatura lorquiana, toda metáfora relacionada con la luna se refiere al sexo y la muerte. Es posible que en esta ocasión -y en muchas otras en las que aparezca la luna- se esté insinuando el acercamiento sexual.

Entre los objetos que completan la obra tienen verdadera importancia la guitarra, que, como en el resto de pinturas aluden a Lorca; la flauta, que ya hemos visto en el dibujo que realizó el catalán para *L'Amic de les Arts*, cuando la mano seccionada sujeta un palitroque similar, aunque este instrumento de viento también aparece en la mencionada *Academia Neocubista*, en la cual tiene un papel muy relevante, pero explicaremos su significado cuando comentemos esta última; otro gran detalle que no se puede pasar por alto es la ventana, un barco de vela en un mar en calma, quizá referenciando a la estancia primera de Federico en Cadaqués, ya que el cuadro data de 1925 y la Semana Santa de ese año el granadino visitó Cataluña con una larga estancia en el pueblo pesquero de Girona; por último debemos destacar los elementos laterales, la botella de ron de la izquierda, quizá una alusión al cuadro que Dalí regaló a su amigo, titulado *Naturaleza muerta. Botella de ron*, y la carta de la derecha con el símbolo del as de corazones, cuyo significado no se ha estudiado, pero nosotros proponemos una lectura pasional, teniendo en cuenta la elección de esa carta con las figuras de Lorca y Dalí juntos y desdoblados al mismo tiempo en lo que supuestamente sería Cadaqués.

En 1926 hay una proliferación de obras en las que sigue apareciendo esta temática de las dos cabezas unidas. Un ejemplo claro es la obra titulada *Maniquí de Barcelona*

(Figura 30), aunque en esta composición existe la particularidad de que, aunque siguen unidos los dos amigos mediante el rostro de frente del poeta y de perfil del pintor, el cuerpo que componen es femenino, pues se advierten dos pechos, así como sinuosidad en las curvas y zapatos de tacón (Triadó, J.R, 2010, pág. 61). Asimismo, el color rojo es el que domina el retrato en todo momento, tonalidad que comparte con el dibujo de *El Beso*, que, aunque se trata de una obra posterior, tiene mucho que ver con este, principalmente porque este cuadro también tiene un trasfondo sexual ilustrado por la imagen del pez doble en el muslo de la figura, junto a la zona de los genitales. En esta ocasión las caras del pez se contraponen, mientras que el rojo mira hacia arriba, el negro se dirige hacia el lado contrario, pero lo más curioso es que la figura referencial a Lorca es rojiza, así como el pez erguido; mientras que la sombra de Dalí es mitad blanca y mitad negra, como la del pez oscuro y triste...

Tras analizar estos aspectos nos surge una nueva interpretación: Dalí muestra la pasión sexual latente entre él y su amigo, pero deja claro que no se puede consumir, mediante el juego simbólico del pene erecto del poeta como el pez rojo frente a la tristeza del miembro del pintor encarnado por el pez negro.

Otra de las metáforas que ha incluido el autor en esta escena es el cuerpo femenino. El análisis que hemos llevado a cabo nos ha conducido a aquel escrito de la autobiografía daliniana en el que Dalí, para huir del hechizo de Lorca, recurre a mujeres para desfogarse de lo que el escritor le suscita<sup>38</sup>, pero siempre acaba sucumbiendo a él; por eso, en nuestra lectura, queremos ver este cuerpo de sinuosas curvas como una de esas mujeres en las que el catalán buscaba refugio, pero siempre detrás de todo eso estaban Lorca, él y su pasión frustrada.

Siguiendo con esa serie de pinturas perteneciente a 1926, nos detenemos en la antedicha *Academia Neocubista*, aunque el nombre completo es *Composición con tres figuras. Academia Neocubista*. Sin embargo, nosotros nos vamos a referir a ella por su segunda denominación. Hemos mencionado esta obra a lo largo del discurso, comparándola con otras coetáneas, anteriores e incluso posteriores, y es que, para muchos estudiosos del Dalí joven, esta pintura es la más importante del periodo lorquiano. Santos

---

<sup>38</sup> Vid. pág. 33.

Torroella es el investigador que más se ha detenido en analizarla, así que vamos a servirnos de su estudio para explicarla.

En primer lugar, lo que llama la atención del cuadro es la composición, ya que se dispone como un cuadro dentro de un cuadro, como si se viera la escena principal a través de una ventana. La elección de esta disposición puede hacer referencia a las vistas marítimas de la casa de los Dalí en Cadaqués, ya que se trata de un paisaje costero; sin embargo, la forma de representar la orilla es muy peculiar, ya que el autor se ha inventado la perspectiva, que recae en la figura del marinero central. Este personaje es la personificación de San Sebastián, con la aureola transformada en un gorro marinero ligeramente ladeado y un cuerpo atlético y triunfante, que sostiene sobre su mano izquierda un objeto alargado. La muñeca del marinero muestra las venas que ya habían aparecido con anterioridad en las referencias comunes de *L'Amic de les Arts* o *Verso y Prosa*, y que ahora podemos encuadrar dentro de un sentido de relaciones carnales o venales, ya que aparece ligado al instrumento alargado, que a su vez remite a aquella flauta presente en el cuadro *Pierrot tocando la guitarra*, y que Santos Torroella ha entendido como una referencia fálica, aunque aquí parece que el santo-marinero se ha desprendido de sus flechas, las cuales ha extraído de su cuerpo y las sujeta con fuerza en su puño. La explicación dada por el investigador catalán reside en que Dalí ha sido capaz de dominar esos impulsos sexuales de su amigo y controlar la situación en todo momento, sin sucumbir a los placeres carnales y venales (Santos Torroella, 1994, págs. 69-72).

Asimismo, encontramos justo debajo del personaje principal la doble fusión del rostro de los dos amigos, aunque esta vez la forma de ilustrarlo se basa en la obra picassiana titulada *Estudio con cabeza de yeso* (1925) (Figura 32), en la que también advertimos las manos seccionadas cogiendo un instrumento alargado. Intuimos, pues, que ha sido el pintor cubista el que ha influido a Dalí en la creación de este imaginario con recursos ya existentes, aunque con un significado homoerótico para el catalán (Gibson, 2004, págs. 170-172).

Las cabezas seccionadas y fundidas repiten los colores que se han visto en obras anteriores: el rojo y el negro, contraponiendo la parte del rostro que refiere a Lorca y la que alude a Dalí, y que de nuevo esconden un significado homoerótico, acompañado del pez situado justo debajo. En el epistolario, el pintor mencionaba que “La Santa Objetividad”, el estilo artístico en el que trabajaba en esos momentos, consistía en representar a San Sebastián de una forma visual, y para ello se servía de la “transmutación

de la Flecha por el Lenguado”, así que, siguiendo las propias explicaciones del artista, entendemos que es necesaria la presencia del pez debajo del santo porque no se puede entender el uno sin el otro, ya que se trata de una iconografía común. Si bien aparece la “flecha” en la mano del marinero, el pez completa el imaginario, pues los dos son entendidos como símbolos fálicos. Al lado del pez aparece una corbata que Santos Torroella ha comparado con la que lleva Buñuel en *Un chien andalou* (Santos Torroella, 1994, págs. 72-73), pero nosotros no entendemos qué importancia tiene aquí la figura del cineasta, así que le damos una lectura distinta: esa corbata a rayas rojas y blancas es similar a la que dibujó Lorca en el archiconocido dibujo de *El Beso*, que es posterior a esta obra, por lo que si nuestras deducciones son correctas, la pintura y el dibujo estarían íntimamente relacionados y no sólo por la unión de los rostros, sino también por las alusiones en los colores y la corbata.

Respecto a la composición de la obra, adquiere un formato similar a la forma de hacer del Renacimiento italiano -del cual era gran conocedor Dalí, gracias a su admiración por Rafael-, con un triángulo perfecto conseguido por la disposición de las tres figuras en el espacio. Las mujeres que acompañan al marinero se han entendido como una personificación de la Venus clásica, aunque de distintas formas: una recostada mostrando su sexo con desvergüenza y lujuria, y la otra más púdica (Santos Torroella, 1994, págs. 73-74). Después de estudiar esta ordenación espacial, hemos advertido que la Venus púdica se encuentra más cerca de San Sebastián que la lujuriosa, y quizá la colocación de las mujeres se deba a una intencionalidad concreta: Dalí proclama una especie de castidad sexual, queriendo reprimir sus deseos venales, aunque sin dejar de sentir atracción física hacia el poeta.

Durante la segunda estancia lorquiana en Cadaqués, Dalí estaba inmerso en la creación de dos obras de estilo pre-surrealista. Se ha alejado ya del cubismo y de “La Santa Objetividad” y comienza a tomar un tono más cercano a lo que realizaba Tanguy en esos momentos, algo que se complementa con la visita de un consagrado Miró a Cadaqués. Las obras que en ese momento estaba ejecutando el figuerense impresionaron al barcelonés, quien le propuso ir a París para conocer a los miembros del Grupo Surrealista, liderado por André Breton. Sin embargo, Dalí todavía tenía que cerrar una etapa artística para pasar a la que Miró sugirió, y por supuesto, tenía que concluir la serie lorquiana (Triadó, J.R, 2010, págs. 71-74).

Las dos pinturas con las que Dalí cerró el ciclo lorquiano se llaman: *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*, y las dos comparten un imaginario común que ya hemos ido advirtiendo en algunas obras previas, pero también añaden nuevos recursos que tienen mucha relación con la correspondencia.

La primera obra, *La miel es más dulce que la sangre* (1927) (Figura 33), se perdió durante los años treinta, y sólo conservamos un estudio previo, así como una fotografía en blanco y negro extraída del catálogo de la exposición del Salón de Otoño de ese mismo año. El propio Dalí admitió que se trató de una gran pérdida, ya que la consideraba una de sus obras cumbre, tanto para la fecha y el periodo en el que se encuadra como para composiciones posteriores (Gibson, 2016, pág. 192).

Antes de comentar la obra debemos analizar el título, curioso en cuanto a la elección de la metáfora, pero muy alentador. Su origen recae en varias referencias dalinianas a lo largo de su vida: pudo ser sugerido por Lydia Noguera de Cadaqués, un personaje querido por Lorca y Dalí que creía ser “la bien plantada” del libro homónimo de Eugeni D’Ors; o bien podría ser fruto de la imaginación del pintor. Así lo ha querido ver el investigador Agustín Sánchez Vidal, gran estudioso de las aportaciones de Santos Torroella y recogedor de todos los argumentos hacia esta obra. Lo que propone este investigador es que la sangre es sinónimo de excitación sexual, pues es sabido que durante el coito el flujo sanguíneo aumenta. Dalí quiere evitar ese flujo de sangre porque sería sucumbir y teme al sexo, a dejarse llevar, así que intenta buscar algo que actúe de antítesis, y como resultado obtiene la miel. Sánchez Vidal recoge de *La vida secreta de Salvador Dalí* un fragmento en el que el pintor establece una conexión entre el dulzor de la leche materna y el que producen las abejas. Asimismo, se ha documentado que, durante sus años de consolidación, el excéntrico artista recurría a las abejas para justificar el trabajo incansable que llevaban a cabo, similar al de su propia producción (Sánchez Vidal, 1988, págs. 116-125). Nosotros hemos interpretado esta correlación de una manera muy curiosa, pues creemos que Dalí utilizó el argumento de la maternidad como una especie de protección ante lo que todavía no conoce porque se niega a salir de su zona de confort; en otras palabras, Dalí insiste en la idea de no dejarse llevar y para ello se centra únicamente en su producción pictórica.

Como hemos mencionado, esta obra tiene un estudio previo que sí se ha conservado y que cuenta con una serie de componentes que son reveladores en cuanto a la relación Lorca-Dalí y lo que les rodea. El plano pictórico se divide en dos, quedando

en medio la cabeza seccionada del granadino, que aparece con los ojos cerrados, simulando las veces en las que se hacía el muerto. Los estudiosos han entendido el paisaje como una playa, con la arena y el mar (o el cielo, debido a la bruma que se esparce por la parte superior); en la zona de la arena encontramos varias imágenes interesantes: en primer lugar, los aparatos, objetos ideados por los dos amigos que tienen forma geométrica; por otro lado, la mujer seccionada, de la cual brota un río de sangre; a su lado, hay un burro putrefacto devorado por las moscas; una serie de manos con venas y pechos voladores completa la escenografía, y otra serie de objetos inidentificables (Gibson, 2004, págs. 197-201).

Dalí recurre aquí a varios elementos que no son novedosos para él; en primer término, la cabeza seccionada de su amigo, aunque esta vez las venas rodean la mitad del cráneo, algo que también se observa en las manos, solo que son más alargadas. Respecto a los pechos voladores, es un recurso novedoso, pero volverá a aparecer, y su origen se remonta a una carta enviada por Dalí a Lorca a finales de 1927 en la que describe una pintura (quizá esta o su contemporánea, *Cenicitas*), y se lee: “(hay también algún pecho extraviado; éste es todo lo contrario del pecho volador, éste está quieto sin saber lo que hacer y tan indefenso que emociona) ¡Pechos extraviados! Qué bonito”. En la misma carta hace referencia a los burros putrefactos, vinculados con Juan Ramón Jiménez, cuya obra cumbre aborrecían Dalí y Buñuel. Sin embargo, lo curioso aquí es la firma del pintor: “se despide besándote en la palmera tu BURRO PODRIDO”, incidiendo en esto último mediante el uso de mayúsculas (Fernández, 2013, págs. 139-140).

Las referencias a los burros no cesan aquí, y es que Lorca también alude a ellos, aunque de una forma distinta -pero relacionada-. En la carta fechada en 1927 escrita desde Barcelona, el poeta se lamenta: “me he portado como un burro indecente contigo que eres lo mejor que hay para mí” (Fernández, 2013, pág. 111). En esta ocasión Federico se disculpa por sus insistencias sexuales para con su amigo, algo que Dalí pudo manipular y utilizarlo como medio para “atacar” con la ironía al granadino, para así hacer ver lo inútil que es obstinarse en la consumación sexual.

Pasemos a comentar la obra propiamente dicha. La cantidad de elementos que componen esta obra ha aumentado considerablemente, hay menos espacio libre, que ha quedado repleto de aparatos y objetos inidentificables. Asimismo, el espacio ya no se divide en dos, sino que hay una diferenciación clara de una parte, pero la otra ha cambiado

de forma, y en lugar de ser un área vacía se compone de concavidades que remiten a un pecho del cual parecen brotar más elementos.

La cabeza de Lorca ya no se localiza en la mitad, sino que se ha trasladado abajo y tampoco conserva la orientación original, su visión es cenital (parecida al dibujo de la revista *Verso y Prosa*) y a su lado se encuentra el burro podrido, pero esta vez ha añadido otro más en el otro plano de la composición; el río de sangre que brotaba de las extremidades de la mujer seccionada ya no surge de ahí, sino del pecho izquierdo de la fémina (quizá esto sea la alusión a la leche materna anteriormente comentada). En el plano inferior se esparce una figura poco definida, como una sombra y en uno de sus brazos observamos las venas características, así como la disposición de la mano cerrada. Completan el cuadro dos peces superpuestos, pero yacen muertos, como desfigurados.

De la cabeza del poeta brota un fino chorro de sangre y a su vez proyecta la sombra de la cara aguileña de Dalí, que también aparece retratado un poco más arriba, con una estética cercana a la que utilizará en sus característicos masturbadores. Por otro lado, la sombra de la parte inferior se ha relacionado con Buñuel, que ya en esta época se carteaba con el pintor intentando separar a los dos amigos (Gibson, 2016, págs. 192-193).

Nuestro análisis concuerda con las hipótesis de Gibson y Sánchez Vidal, influidos por Santos Torroella, pero aportamos una lectura un tanto novedosa a la hora de abordar ciertos aspectos ignorados hasta la fecha: las manos que vuelan por la composición pueden ser una prefiguración de la mano onanista, protagonista en las futuras obras del Dalí surrealista y que suelen acompañar a la cabeza del masturbador, de ahí que aparezca aquí ese pseudorretrato del catalán encima de una mano. Asimismo, aunque no es descabellada la idea de que Buñuel aparezca encarnado en esa sombra, nosotros hemos relacionado la sombra con la que Dalí suele proyectar de sí mismo en sus retratos dobles con Lorca, ya que tiene la misma forma de la cabeza, alargada y sin pelo (teniendo en cuenta que durante la segunda visita lorquiana a Cadaqués y Figueras el pintor estaba realizando el servicio militar y, por tanto, estaba rapado). Si la sombra es Dalí, la justificación de que el tamaño de la mano con las venas sea mayor que el resto del cuerpo, tal vez se deba a la vergüenza de la introspección, es decir, la masturbación. Atendiendo a esta lectura, esta puede ser la primera vez en la que aparece el recurso predilecto del Dalí de los años 30: el gran masturbador.

El otro gran cuadro que concluye la serie lorquiana es *Cenicitas* (1927) (Figura 34), llamado también *Los esfuerzos estériles* o *El nacimiento de Venus*. El título oficial fue designado por Lorca, en la carta fechada el mismo año en Barcelona: “Acuérdate de mí cuando estés en la playa y sobre todo cuando pintes las crepitantes y únicas cenicitas, ¡ay, mis cenicitas! Pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre sirva de algo en el mundo” (Fernández, 2013, pág. 111).

Al igual que en la composición anterior, esta obra diferencia dos planos, la parte inferior en clara alusión a la playa y la superior que recuerda al cielo, aunque lo más interesante es la correlación de las dos partes mediante una serie de elementos que desglosaremos en las siguientes líneas y que rompen con la iconografía trabajada hasta ahora.

Gibson ha descifrado que la figura central del cuadro se refiere a una Venus (de ahí uno de los títulos), pero no sigue el patrón de la diosa del amor y la sensualidad de la época clásica, sino que su apariencia se aleja de los convencionalismos y adquiere un aspecto totalmente amorfo, sin genitales, rodeada de un vello multicolor, de cuyo vientre brota una cabeza de pájaro con un ala transparente (Gibson, 2004, pág. 202).

Hay algunos elementos que siguen intactos en su imaginario, como la cabeza de Federico, situada en un lateral del cuadro. Esta vez aparece tendido en horizontal con los ojos cerrados, justo debajo de un cubo compuesto por guitarras de curvas femeninas y pechos. Este cuadrado se ha relacionado con una carta enviada por Dalí, que ya hemos mencionado con anterioridad al referirnos a *La miel es más dulce que la sangre*, pero también puede aludir a esta composición, puesto que comparten algunos recursos<sup>39</sup>, sólo que hemos omitido el momento en el que cita “un pequeño dado de mármol incendiado; el dado de mármol es sostenido a su vez por un humito abatidito y quieto”. Siguiendo esta lectura, es probable que se refiera a este cuadro, aunque no está del todo definido (Triadó, J.R, 2010, pág. 74).

En el otro lado del lienzo aparece la cabeza del pintor de perfil, cuyo rostro está compuesto por el torso desnudo de una mujer del revés. Su postura “en jarra” se entiende desde una lectura freudiana, que insinúa que esta posición alude a la virginidad, algo que constatan las mejillas del retratado, que no puede contener el rubor de la timidez que le

---

<sup>39</sup> Vid. pág. 77.

provoca visualizar la espalda desnuda de una mujer de la que brotan dos chorros de sangre. El trasero de la fémina tiene especial importancia, y es que si seguimos la mirada del avergonzado pintor nos lleva directamente ahí. Gibson ha tildado a Dalí de “culómano”, precisamente por la pasión que tenía el artista por esta parte del cuerpo humano (siempre se declaró admirador del ano y mostró aberración ante el coito tradicional). Asimismo, el enorme cuerpo de la muchacha de espaldas se contrapone con los torsos frontales, dentro de los cuales destacamos el que compone el perfil daliniano y el que aparece en la parte inferior, extrayendo leche del seno (alusión, de nuevo, al dulzor de la leche materna); de igual modo, hay otras representaciones torácicas de féminas y la mayoría se refieren a pechos o la forma curvilínea de sus contornos (Gibson, 2004, págs. 204-206).

Las referencias sexuales sobrevuelan la composición, transformadas en los objetos que rodean la figura de la Venus o que se esparcen sobre lo que supuestamente sería la arena de la playa. Los pechos y los torsos que ruborizan a Dalí son un claro ejemplo del temor al sexo del pintor, aunque otro tipo de elementos también siguen la misma estela, es el caso de la regla situada debajo de Lorca y los ya estudiados burros putrefactos. La regla, para los investigadores, haría referencia a mantener la compostura, mientras que los asnos contraponen esta idea; por lo tanto, el pintor intenta dejar clara de nuevo su percepción de las cosas, teme perder el control. A pesar del rechazo hacia el erotismo sigue plasmando algunos elementos que demuestran su fascinación hacia el mundo carnal, como los dedos fálicos voladores (otro recurso freudiano), que rodean la figura central y que señalan pechos u objetos indefinibles. Los dedos para Dalí son el recurso más certero para hablar de la penetración, algo que él mismo había visto en la forma en la que el pulgar se adentra en el agujero de la paleta al pintar (Triadó, J.R, 2010, págs. 75-77).

La penetración digital es un recurso que se irá repitiendo en obras posteriores, y que está íntimamente relacionada con García Lorca. En un retrato de Dalí ejecutado por el poeta, se advierten varios aspectos interesantes: ha retratado al pintor en su oficio, aunque con una iconografía propia. Llama la atención el pulgar izquierdo, que se adentra en la paleta mientras la mano libre tiene peces en lugar de uñas, a su vez el cielo está coronado por una luna creciente (símbolo de la sexualidad lorquiana). Siguiendo con la lectura, nos retrotraemos en el discurso al momento en que Lorca se entera de la relación de su amigo con Gala y alude a la única excitación de Dalí mediante la penetración digital

en el año<sup>40</sup>. Aunque las declaraciones del granadino son posteriores, dejan claras muchas cosas en este aspecto, aunque nosotros de momento resaltamos una: a Dalí le llama especialmente la atención la relación dedo-culo, tanto que termina plasmándolo en sus obras de forma obsesiva.

Nuestra investigación respecto a los recursos fálicos de la obra, nos ha llevado a buscar todos los elementos que los dedos señalan. Por un lado, uno de los presudomanos que sobrevuelan el espacio parece estimular la parte clitoriana de lo que simula una vagina casi transparente, a la que le sigue otro instrumento alargado (ya no tiene la morfología digital) que dirige su mirada hacia la Venus. Un poco más abajo, en diagonal con las anteriores, tenemos otra mano irreal que señala en su recorrido dos cosas, siendo la más cercana unos pechos cercenados, y culminando el trayecto, la cabeza de Lorca. Asimismo, el dedo volador solitario de la izquierda señala una pirámide peluda en una de sus caras, algo que nosotros hemos relacionado con la figura central, pues podría tratarse del triángulo de Venus con su correspondiente vello púbico que complementaría el vacío genital de la diosa daliniana.

En la parte superior derecha se advierte la presencia de lo que parecen dos peces voladores, o al menos comparten morfología con el imaginario pisciano ya mencionado. De nuevo nos encontramos uno mirando hacia arriba y otro, más pequeño, hacia abajo, insinuando lo que ya ha aparecido en composiciones anteriores con relación a este recurso: la falta de interés sexual de Dalí. Este desinterés hacia el erotismo ya se advierte en uno de los títulos, *Los esfuerzos estériles*. El esfuerzo lorquiano por llevar a su amigo hacia un camino de liberación sexual empujado por el deseo y la admiración mutuos ha llegado a su fin, y Dalí lo deja claro en esta obra. Tal y como el pintor aclaró en el diario *El País* en sus últimos años, “fue un amor erótico y trágico por el hecho de no poderlo compartir”. Sí existía una atracción, pero era imposible llevarla a la práctica por la época, la situación familiar de Dalí (un padre muy severo en cuanto a las relaciones sexuales y las posibles enfermedades contagiosas) y por lo diferentes que eran el uno del otro.

Con esta pintura concluye el ciclo lorquiano, tal y como lo denominó Santos Torroella. Sin embargo, la imagen de Lorca no deja de aparecer de forma puntual en

---

<sup>40</sup> Vid. pág. 45.

algunas obras de los años siguientes, cuando Gala ya formaba parte de la vida de Dalí y este ya tenía una posición reconocida en el arte contemporáneo y el Surrealismo.

## 9.2. El Surrealismo y la memoria lorquiana

Después de la ruptura en su amistad, los caminos de Dalí y Lorca se bifurcan: uno de adhirió a la corriente liderada por Breton en París; el otro cultivó una nueva forma lírica, más cercana a lo simbólico y a metáforas imposibles.

Dalí conoció a Breton en 1928, cuando acompañó a Miró a la capital francesa, y allí tuvo la oportunidad de conocer la corriente líder en aquellos momentos. El propio Breton definió al joven pintor como uno de los más prometedores del grupo, dentro del cual también se encontraba su paisano, así como Max Ernst, Tanguy (del que ya se había visto influido para los cuadros que concluyen la época lorquiana), Éluard y Buñuel, admitido en 1926. La consolidación del catalán se dio con el estreno de *Un chien andalou*, el film surrealista por excelencia, que le brindó fama y reconocimiento, algo que él siguió cosechando gracias a su peculiar relación con Gala y con sus pinturas (La Rubia de Prado, 2006, págs. 18-20).

Antes de continuar con el discurso, vamos a contextualizar brevemente el Surrealismo. Esta nueva corriente artística surge tras la publicación de *El Primer Manifiesto Surrealista* (1924) de Breton, que era un poeta admirador de las doctrinas del inconsciente promulgadas por Freud. Sin embargo, el nuevo estilo estaba destinado a poder llevarse a cabo desde la literatura, ya que los límites del automatismo psíquico en pintura eran diferentes. Para lograr un equilibrio entre estas dos artes, el escritor del almanaque decidió que el mundo de lo suprarreal podía ser perfectamente plasmado en un lienzo, porque de alguna forma es lo que se venía haciendo en la Historia del Arte al crear imágenes ambiguas o irreales. Así pues, se conformó un grupo de artistas y escritores que expresaban en sus obras lo más hondo de su subconsciente, imágenes grotescas en cuanto a formas y espacios totalmente alterados, y ruptura definitiva con la razón (La Rubia de Prado, 2006, págs. 21-26).

Para Dalí este nuevo estilo es un pretexto para lograr ir más allá en su producción pictórica, ya que se sirve de elementos irracionales para sus creaciones y hace suyo un

imaginario que le acompañará durante toda su carrera; aunque ya hemos visto que durante 1926 y 1927 sus obras adquieren un tono más surreal, y comparten una iconografía que el pintor seguirá trabajando durante la década de 1930, en la que se ponen las bases del Dalí más conocido: el excéntrico. Sin embargo, sus composiciones, lejos de ahondar en el subconsciente, son manifestaciones de lo que esconde verdaderamente en su interior, como una personalidad compleja, miedo al erotismo y, por consiguiente, terror sexual. Esto es lo que nuestra investigación pretende demostrar, desmitificar al famoso *Avida Dollars* e intentar comprender qué hay detrás de Salvador Dalí, que no deja de ser el artista que hemos estudiado hasta el momento, con las mismas preocupaciones, pero con otro proceder.

Respecto a Lorca, vuelve a aparecer en algunas pinturas, pero hay que tener en cuenta que Gala ocupó gran parte de la iconografía daliniana en estos momentos. Sin embargo, nosotros queremos repasar las que se refieren -de forma directa o indirecta- al granadino, ya sea por la influencia que ejerció el poeta en Dalí o por la aventura amistosa y erótica que dejó huella en el pintor. La figura de Lorca permanece intacta a lo largo de los años, aunque sus referencias son puntuales.

La pintura con la que el catalán dio el salto al Surrealismo se titula *El juego lúgubre* (1929) (Figura 35), obra que pone de manifiesto las obsesiones sexuales que azotaban a Dalí, y en ellas vamos a centrar nuestra atención, ya que algunas son referencias que ya hemos estudiado en análisis previos y otras novedosas que también es interesante comentar.

Encuadrado dentro de un plano ascendente, encontramos el rostro de Dalí de perfil y mirando hacia abajo, con una langosta sobre su boca. Dalí habló en numerosas ocasiones del terror que le producían estos insectos, pero él intentó superar ese miedo mediante el uso de los sueños, ya que en ellos se manifiestan los deseos y los temores. Volviendo a la cabeza, su posición nos recuerda al retrato del pintor en *Cenicitas*, aunque con algunas variaciones, y es que aquí ya se vincula directamente con la figura del gran masturbador, una cabeza cuya nariz se sostiene sobre el suelo y que recuerda a una cala de Cadaqués. Cuando esta figura aparece suele mostrar los ojos cerrados para así ilustrar el sueño y el imaginario que surge de los mismos, compuesto casi en su mayoría de los deseos y miedos dalinianos, que están conectados entre sí (Triadó, J.R, 2010, págs. 107-111).

De la cabeza surge un conejo-pájaro, cuya oreja simula una vagina, recurso que se irá repitiendo por toda la composición (en los sombreros o en la boca rosada del hombre barbudo). Sin embargo, a Dalí le repugnaban los genitales femeninos, para él el único orificio anatómico que debía resaltarse era el ano, así que, para contrarrestar las imágenes de vulvas, añade una mujer cuyo brazo -acompañado de su pecho, que parece un testículo- penetra lo que parece el agujero anal, pues también se advierten dos nalgas rosadas en lo que parece una masa informe compuesta de imágenes extrañas cuyo aspecto se asemeja a otra vulva y un pecho. El conjunto se remata con un cáliz acompañado de una oblea, símbolo por excelencia del catolicismo, y el hecho de que Dalí lo haya situado justo al lado del brazo-dedo de la muchacha que penetra el culo de la masa informe, es una declaración de intenciones: abandono total de la Iglesia Católica mediante el ataque a sus símbolos según predica el Surrealismo (Gibson, 2016, págs. 258-259).

El remolino central continúa hacia abajo, partiendo de la frente del gran masturbador, de donde brota otra masa que culmina en un culo. Ian Gibson ha visto en esta masa la cabeza de un burro, cuya oreja saldría de la frente de Dalí, y si esto es cierto, volvemos a las referencias équidas en la temática sexual (Gibson, 2016, pág. 259). Nuestra atención recae, sin embargo, en el trasero final, de cuyas nalgas parece salir proyectado un ano, que se localiza a su lado. Por tanto, vuelve a poner de manifiesto la importancia de este orificio, ya que si se mira desde una visión formal y compositiva, el gran culo, con la fuerza del ano, es el sustento del remolino ascendente que culmina en la masa informe de la parte superior.

Al lado del masturbador aparece sobre una peana un onanista avergonzado, con la mano extremadamente grande, cuyo miembro es tapado por otro personaje sentado a su espalda. La gran mano se dirige hacia la cabeza de Dalí, intentando relacionar ambas imágenes, y volviendo a la idea de temor hacia el erotismo y la sexualidad, temática principal de la composición. Esta idea está relacionada con los personajes que culminan la obra, en la parte inferior. Se trata de una alusión al padre del pintor, quien una vez, al venir de Figueras a Cadaqués, manchó sus calzoncillos con excrementos y así lo anunció al llegar al destino, causando cierta incomodidad entre la familia por su falta de pudor al decirlo (Gibson, 2016, págs. 259-260). Esta visión de su padre es reveladora, ya que indica la estima que el hijo tenía a la figura paterna, a quien siempre culpabilizó de “castrarle” sexualmente. Ahí entra en juego la figura que le abraza, que también se muestra avergonzada y sostiene un pañuelo con sangre; quizá este sea otro autorretrato

daliniano, que se lamenta por creer a su padre (ridiculizándolo como muestra de desprecio) y por no dejarle experimentar con su sexualidad.

Aunque en esta obra no hay alusiones directas a Lorca, las referencias se observan en los símbolos, ya que aparece de nuevo el burro, los dedos, los pechos y, sobre todo, la idea de penetración anal, que hemos relacionado con el poeta por la importancia que tuvo para ambos durante los intentos de mantener relaciones sexuales.

Paralelamente, en Nueva York, Lorca se sumerge en el mundo de los guiones cinematográficos, tal vez como respuesta a la traición de Buñuel y Dalí, y crea una obra maestra denominada *Viaje a la luna*. Las imágenes de las que se compone el *film* trabajan un mundo de inquietudes sexuales, y responden, de manera visual y tajante, a lo que sus amigos habían conseguido (Sánchez Vidal, 1988, págs. 221-223).

Los fotogramas de la película lorquiana son muy metafóricos, logrando un erotismo exacerbado, algo que ya viene dado en el título, pues cuando el satélite terráqueo aparece en sus composiciones, está unido intrínsecamente a la muerte y el sexo. De igual modo, la mujer se presenta como un objeto de deseo, tal y como se ve en *Un chien andalou*, aunque aquí los genitales femeninos se tratan con sutileza, haciendo hincapié en el movimiento y la sensualidad. El uso de la mujer no siempre se asocia a lo erótico, ya que cuando aparece el nombre de Elena en el guion, sobreviene la violencia y el horror. Ese es el nombre que a Federico le inspira siempre negación del amor y de la consolidación de la sexualidad, lo cual queda reiterado en la obra dramática *El Público* (1930), en la que se repite el personaje de Elena con connotaciones negativas. Aunque este nombre tiene su origen en la tradición clásica, en este contexto se ha interpretado como una alusión a la pareja de su exnovio Emilio Aladrén, que dejó al poeta por una muchacha llamada Eleanor, a la cual se la conocía como Elena en España (Gibson, 2016, págs. 270-271). Aunque es interesante otro aspecto, que seguramente nada tenga que ver con estas referencias nominales, creemos anecdótico el hecho de que Gala en realidad se llamase Helena, como la reina espartana que inició una guerra por amor, justamente lo que este nombre ha provocado entre Lorca y su amante.

Cuando ya se consolidó la carrera pictórica de Dalí, y ya se le reconocía como el más prolífico de los miembros del grupo surrealista, Breton decidió expulsarlo de entre sus filas porque sus ideales cambiaron mucho y no soportaban al personaje que el catalán había creado: un capitalista empedernido, polémico por sus apoyos ideológicos y más

alejado de las bases promulgadas en el almanaque. Sin embargo, el genio estaba comenzando a despuntar, y las valoraciones de Breton y su séquito no sirvieron para medrar su ambición; *Avida Dollars* comenzaba su recorrido en el mundo del arte y de la provocación social (La Rubia de Prado, 2006, págs. 46-53).

En 1934, Dalí trabaja en *Calavera sodomizando a un piano de cola* (Figura 36), una obra interesante en cuanto a lo que significa y que entra dentro de las referencias directas a su amigo poeta. La escena relata un sueño en una cala de Port Lligat, en Cadaqués, al lado de unas casas pesqueras típicas de la Costa Brava que pertenecían a los hijos de Lydia Noguer, y remata el lienzo una barca varada, propiedad de los susodichos. La presencia del piano ha generado dudas, y es que por un lado se ha relacionado con Federico, aunque una lectura más enrevesada ha determinado que ese es el piano de cola de la familia Pichot, los vecinos de los Dalí en Cadaqués, a quienes les unía una gran amistad y cuyo instrumento de cuerda pulsada entusiasmaba al pequeño Salvador hasta el punto de la obsesión. Finalmente, la lectura que se ha sacado de esta obra reside en las veces que Lorca intentó poseer físicamente a su amigo (Gibson, 2016, págs. 281-282).

Gibson, al igual que nosotros, se pregunta por la acción de penetrar el piano, ya que no comprende por qué la calavera es activa en este encuentro. Nuestra visión reside en que el piano, lejos de ser Dalí, es Federico, precisamente porque este instrumento era su otro modo de expresión artística; por otro lado, la calavera sería el símbolo daliniano, pues la muerte (aunque también está presente en el poeta) es un recurso permanente en el imaginario del pintor, y los cráneos aparecen ocasionalmente en su obra (el ejemplo más cercano es la mariposa de su película con Buñuel, cuyo cuerpo simula un rostro cadavérico).

La polémica surge al hacernos esta pregunta: ¿Dalí penetrando a García Lorca? Reiteramos la idea del sueño y los deseos frustrados y aunque es casi imposible que este acto se llevase a cabo, es posible que el pintor manifestase su deseo por lograr una relación sexual completa con el granadino, y que el mundo de lo surreal fuese el medio más viable para llevarlo a cabo.

El asesinato de García Lorca fue el detonante para una nueva -y breve- “etapa lorquiana”, aunque no cumple la iconografía trabajada hasta el momento y tampoco se debería llamar etapa; simplemente se trata de un homenaje en base a una serie de cinco pinturas en las que se evoca al amigo muerto a través de ilusiones visuales. Después de

1940 las referencias son esporádicas a la par que muy metafóricas y evocadoras de los años residenciales. (Panyella, 2004, págs. 24-25)

La obra que da origen a este homenaje pictórico es *La metamorfosis de Narciso* (1937) (Figura 37), de igual título que un poema que por ese entonces escribió el propio Dalí y que complementaba al cuadro, pues alentaba a leerlos juntos. El poema describe el paisaje dibujado en la obra, que a su vez cuenta el mito de Narciso, famoso por *Las Metamorfosis* de Ovidio, aunque lo verdaderamente interesante reside en el momento de narrar el conjunto de pretendientes que tiene Narciso, a los cuales llama “heterosexuales”, grupo compuesto por hombres y mujeres que intentan seducir al protagonista, pero son incapaces de lograrlo (Maurell, 2005)<sup>41</sup>.

En el grupo heterosexual,  
en esta dulce fecha del año  
(pero no amada ni dulce con exceso)  
está  
el hindú  
áspero, aceitado, azucarado,  
como un dátil de agosto,  
el catalán de espalda seria,  
y bien plantada  
en una cuesta-pendiente,  
una Pentecostilla de carne en el cerebro,  
  
el germano rubio y carnicero,  
las brumas morenas  
de las matemáticas  
en los hoyuelos  
de sus rodillas nubosas,  
  
está la inglesa,  
la rusa,

---

<sup>41</sup>Extraído del archivo web de la Fundación Gala-Salvador Dalí: <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/10/dali-y-el-mito-de-narciso> (Consultado el 21-11-2020).

la sueca,  
la americana

y la alta andaluza tenebrosa,  
de glándulas robustas y olivácea angustia.<sup>42</sup>

El joven termina muriendo, observando su reflejo, dejando totalmente de lado la belleza y pasando a ser fruto del propio paisaje, mediante su metamorfosis en flor salida de un huevo cuya cáscara se ha roto gracias al amor. Para Dalí, el amor es el símbolo de Gala; su mujer ha sido capaz de romper la incapacidad de amar de Dalí (Maurell, 2005).

Respecto a la obra, se encuadra en un paisaje típico del Dalí surrealista, y tiene como personajes centrales a Narciso, apoyado sobre su rodilla y mirándose en un lago; y una mano que surge de la tierra, sujetando un huevo resquebrajado del que brota la flor que tendrá por nombre el mismo que el desdichado joven. Al fondo, detrás del personaje principal, encontramos un grupo de personas lamentándose y llorando su fracaso amoroso, pues, como hemos comentado, no han logrado seducir a tan ególatra protagonista.

La inspiración lorquiana en el poema es clara por dos aspectos: Dalí utiliza una estrofa de *Poeta en Nueva York* (1929), que transcribe literalmente, y cita a su amigo muerto para constatarlo; y por otro lado, la referencia a la “alta andaluza tenebrosa/de glándulas robustas y olivácea angustia”, interpretada como una alusión a Federico, también por el hecho de que esta “andaluza” en la obra está encarnada por el personaje que se apoya sobre las rocas y del que no se advierte su género, por lo que Dalí ha jugado al despiste y no deja claro a quién se refieren esos versos (Sánchez Vidal, 1988, págs. 269-272).

La gran mano que surge para sostener el huevo del que nace la flor se ha interpretado como una referencia a la ninfa Eco, aquella de la que Narciso se enamoró en el mito original, causando los celos de Juno, que le condenó a no amar a nadie más que a sí mismo. Eco surgiría como una voz lejana en las montañas para recordar los anhelos del

---

<sup>42</sup><https://laurisgui7.wordpress.com/2008/08/16/metamorfosis-de-narciso-poema-paranoico-de-dali/>  
(Consultado el 21-11-2020).

pasado y del amor que nunca fue, algo parecido a su idilio con García Lorca. Sin embargo, esta idea se contrapone con el final del poema, cuando Dalí afirma que Gala es su nuevo narciso, la única capaz de lograr que ame (Triadó, J.R, 2010, págs. 192-194).

Gala y Lorca enfrentados por el amor a Dalí... Y Dalí jugando con la dualidad de sus sentimientos. Quizá esta sea la primera referencia en la que sitúa al mismo nivel a su actual esposa con su amor de juventud, las dos únicas personas que han sabido ahondar en su interior y que le han suscitado deseo y enamoramiento.

Si bien las referencias lorquianas en el cuadro comentado son ambiguas, la serie de tres obras que realiza en 1938 suponen una alusión directa al granadino. Las composiciones se titulan: *El enigma sin fin* (Figura 38), *Afgano invisible con aparición en la playa sobre el rostro de Federico García Lorca en forma de frutero con tres higos* (Figura 39) y *Aparición de un rostro en un frutero en la playa* (Figura 40). Estos tres cuadros se podrían leer como uno solo puesto que presentan las mismas características, partiendo de la yuxtaposición de imágenes que nada tienen que ver entre sí pero que al mismo tiempo conforman la cara de Federico, así como una referencia directa a él en los recursos utilizados.

Sin embargo, nuestra atención se va a orientar al primero de esos cuadros, porque creemos que es el más interesante y porque pone las bases para los siguientes. La complejidad de *El enigma sin fin* recae en la gran cantidad de elementos que componen la obra: una barca en la playa, una mujer remendando una vela, un filósofo reclinado, el rostro de Lorca, un galgo, un frutero con una mandolina y un animal mitológico. El paisaje playero, similar al del Cap de Creus en Cadaqués, es el escenario perfecto para recrear una naturaleza muerta, lo que en realidad es el tema de estas composiciones; si bien no es la primera vez que utiliza este recurso (otros cuadros de la misma época tienen las mismas referencias espaciales) aquí lo hace con una intencionalidad conmemorativa, ya que en esas calas de la Costa Brava pasó grandes momentos con su amigo muerto. Sánchez Vidal compara ese paisaje con algunos de obras contemporáneas a esta en la que aparecen peces, recurso ya estudiado en el contexto Lorca-Dalí como transfiguración de San Sebastián, y los ha relacionado con estas tres pinturas, sólo que esta vez el artista catalán ha omitido las indirectas mediante la alusión explícita. Si reunimos la cara de Federico, el perro (relacionado con *Un chien andalou* y con el calificativo con el que se conocía a los del sur en la Residencia) y algunos objetos como el frutero y la mandolina, son recursos que nos llevan a 1927, a la época de mayor influencia mutua, en la que

trabajan dibujando y escribiendo alusiones a mandolinas o a fruteros, como en un retrato de Lorca realizado por Dalí en el que aparece como un trovador recitando con su instrumento de cuerda (Sánchez Vidal, 1988, págs. 272-278).

En el lateral derecho del cuadro se advierte una presencia femenina, que se ha interpretado como Gala, cuyos ojos inquisidores observan la escena y su mirada se detiene en la cara del granadino. La musa acapara los sentimientos del pintor, pero todavía quedan resquicios de su antigua amistad y la obsesión de Dalí por Lorca sigue vigente, ya que se trata de un tema incómodo para él (Gibson, 2016, pág. 298).

En la década de 1940, las imágenes de rostros lorquianos aparecen dos veces en su producción pictórica, y siempre con la misma iconografía de los trabajados en 1938: partiendo de una mujer sentada en la arena de la playa, cuya cabeza y ropajes forman la nariz y la boca de Lorca, mientras que sus ojos surgen de las montañas rocosas del mar. Los dos títulos en los que se ve esta iconografía son *Las tres edades* (1940 (Figura 41)) y *Boca misteriosa que aparece en la espalda de mi niñera* (1941) (Figura 42). El rostro de Lorca tiene la misma posición y forma de mirar en las dos, y en ambas, además, la mujer aparece acompañada de un niño mirando al frente, justo a los ojos del retratado. No tenemos ningún estudio acerca de estos cuadros, pero nuestra interpretación descansa en que es un doble retrato, aunque dista de aquellos que Dalí llevó a cabo en su etapa lorquiana. Esta vez el pintor se plasma a sí mismo como un niño abstraído en su infancia inocente, feliz en su querida Cadaqués, lugar que le recuerda a Federico, a quien tanto quiso y con quien tuvo un vínculo tan puro que le devolvió a su niñez.

Con la publicación de *La vida secreta de Salvador Dalí*, en la primera edición se adjuntó un dibujo triple de Federico en el que el pintor escribió *Evocación de Federico García Lorca en el Café de Oriente en 1924* (1940) (Figura 43), justo después de comentar sus ausencias en los momentos de clímax del granadino en las reuniones sociales (Dalí S. , 2003, pág. 586). El cariño que el artista profesaba por el poeta es algo que se constata con todas estas declaraciones plásticas y que sigue manifestándose en obras posteriores.

En 1943, se llevó a cabo una representación de *El Café de Chinitas*, en base a la canción popular recogida y armonizada por Federico en 1931. Dalí fue el encargado de diseñar los decorados (Figura 44) y siempre alegó que aquella ocasión fue uno de los

homenajes multitudinarios que llevó a cabo en honor a su amigo muerto, corroborado por la publicación en París de la *Oda a Salvador Dalí* (Fernández, 2013, pág. 157).

El tema principal de los decorados descansaba en una mujer flamenca con cuerpo de guitarra, simulando las curvas de la fémina. El clavijero se corresponde con la cabellera de la dama, a la cual no vemos la cara puesto que se trata de una figura abstracta. La luna observa el duende que envuelve la escena, y la guitarra, acompañada del repicar de las castañuelas tocadas por la mujer flamenca, transforman el sonido en un llanto de sangre que brota del paisaje, como si fuese la emoción en estado puro.

El significado que nosotros hemos deducido de esta obra recae en la influencia lorquiana, no sólo por el título del espectáculo, sino por la elección del tema plasmado. La guitarra es el otro gran instrumento favorito de Lorca, y ha aparecido vinculado a ella en algunas composiciones de la etapa lorquiana, como *Pierrot tocando la guitarra* (1925), pero esta iconografía dista de aquellas del joven pincel daliniano, y esta vez creemos se ha inspirado en uno de los poemas de *Poema del Cante Jondo* (1921/1931) que dice así:

Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Se rompen las copas  
de la madrugada.  
Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Es inútil callarla.  
Es imposible  
callarla.<sup>43</sup>

La guitarra derrocha arte, pasión y duende, como el baile de una mujer flamenca durante la madrugada, siendo observada por la luna, símbolo de la sensualidad y de la muerte, y es que para Lorca el “quejío” es como un llanto imposible de callar. Para Dalí, por el contrario, la guitarra no deja de sonar porque trasciende el mundo de lo mortal para llegar a la memoria de su amigo.

Continuando con el homenaje lorquiano consideramos necesario detenernos en una obra que creemos no ha sido comentada dentro de esta iconografía conmemorativa.

---

<sup>43</sup> <https://www.poetasandaluces.com/poema/2013/> (Consultado el 22-11-2020).

Nos referimos a *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una Granada un segundo antes de despertar* (1944) (Figura 45), una pequeña pieza que siempre se ha estudiado desde la relación Gala-Dalí, pero en la que hemos encontrado algunos elementos que podrían estar relacionados con el granadino. Los análisis que se han realizado entorno a esta pintura afirman que el espacio donde se recrea la escena es una playa y la mujer que levita en el centro de la composición es la esposa del pintor, que cayó dormida por el vuelo de una abeja cuyo zumbido desencadenó un sueño en el que unos peces brotaban de una granada y a su vez unos tigres salían de los peces hasta que una bayoneta despierta a Gala con un punzón. La granada acompañada por la abeja y el obelisco llevado por el elefante del fondo, simbolizarían el mundo de la virginidad de María alentado por el Vaticano; por otro lado, el mundo de los objetos oníricos sería una plasmación del método paranoico-crítico, la forma daliniana de fijar la involuntariedad del sueño pregonado por Freud<sup>44</sup>.

Nuestro estudio de la obra se centra precisamente en los elementos que conforman el mundo onírico, aquello que se supone está soñando Gala. En primer lugar, la idea de la granada, que aparece dos veces y que da nombre al cuadro, entre otras cosas. Esta fruta, está íntimamente relacionada con Lorca, precisamente por su lugar de nacimiento, y es que la ciudad de la Alhambra vio crecer al poeta y morir al genio. Asimismo, siguiendo con la lectura, de la granada surge un pez, vinculado a los años de juventud compartidos con el granadino y que a su vez tienen mucho que ver con el mundo de la sexualidad, reiterados por la granada que es un gran afrodisiaco.

El erotismo queda atestiguado por la presencia de la luna, que rara vez aparece en las composiciones dalinianas si no tienen un trasfondo lorquiano. Sin embargo, la violencia releva a la sexualidad en la lectura final, cuando dos tigres furiosos emergen de la boca del pez y llevan a la bayoneta que despierta a Gala. Quizá esto sea una metáfora para referirse al momento del asesinato del poeta.

Respecto a la abeja y la mujer, coincidimos con la lectura de la virginidad proclamada por la Iglesia, aunque quizá con una variación en la interpretación, pues creemos que Dalí ha querido manifestar que, pese a la presencia del erotismo y la

---

<sup>44</sup> <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/dali-salvador/sueno-causado-vuelo-abeja-alrededor-granada-segundo-antes> (Consultado el 22-11-2020).

importancia de la sexualidad tanto en Gala como en Lorca, él se muestra ajeno a toda respuesta sexual.

Durante dos décadas las referencias lorquianas se paralizan, aunque vuelven momentáneamente en la década de 1960, con tres obras clave en las que la imagen del poeta se plasma, de nuevo, como homenaje.

La primera pintura que vamos a analizar se llama *Cielo hiperxiológico* (1961) (Figura 46), que básicamente es una revisión de *La miel es más dulce que la sangre* (1927), algo que ya había hecho en 1941, solo que esta vez el cielo tiene forma romboidal y ha tomado una forma más surrealista. En la versión de 1941, Gala ha reemplazado la presencia de Federico, pero esta vez los ha mezclado a los dos mediante la conjunción de sus nombres: “GALCÍA LARCA” y cumpliendo así la petición de Federico en la carta fechada en 1927: “pon mi nombre en el cuadro para que mi nombre signifique algo en el mundo”. La yuxtaposición de ambos nombres en uno solo es el ejemplo más claro de la importancia que ambos tienen para Dalí, pues son los dos amores que han marcado su vida y su sexualidad (Sánchez Vidal, 1988, pág. 117).

En 1963, Dalí publica una nueva obra titulada *Diario de un genio*, cuyas afirmaciones no dejaron indiferente a nadie. En esta nueva publicación también hay un pequeño homenaje a Lorca, en el cual se observa a un hombre dolido por el injusto asesinato y que pretende conmemorar con cada pintura a su mejor amigo de juventud. Le recuerda y se arrepiente de no haber puesto más empeño en insistir que fuera con él a Italia, donde llevarían a cabo proyectos varios. Sin embargo, la fatalidad sobrevino y la Guerra Civil se llevó la vida del incipiente creador, que permaneció para siempre en la memoria del pintor con la creación de cada obra, pues imaginaba a Lorca a su lado aplaudiendo su técnica con un “olé” (Dalí S. , 2019, págs. 106-108).

Siguiendo la estela del toreo como homenaje, entre 1968 y 1970, Dalí ejecutó una obra interesante llamada *Torero alucinógeno* (Figura 47), donde el elemento principal es la diosa Venus, aunque la superposición de varias imágenes genera una ilusión óptica cuyo resultado es la cabeza de un torero melancólico. Los estudiosos han visto en esta obra una referencia a *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934), elegía de García Lorca a su amigo el torero homónimo, que perdió la vida en el ruedo. Asimismo, la cara del matador recoge al mismo tiempo los rostros de personas que han pertenecido a la vida del pintor pero que han fallecido, como su hermano mayor, Pierre Batcheff (protagonista de

*Un chien andalou*), o el propio Lorca. La composición está rematada por una luna, recurso puntual en la obra de Dalí, que sobre todo suele aparecer en las alusiones al poeta (Gibson, 2016, págs. 311-319).

La última obra que comentaremos es un collage realizado para Robert Descharnes en 1969 (Figura 48), en el que aparecen las tres divinidades que guardan su casa de Port Lligat, que aparece justo debajo. La santa trinidad de Cadaqués está compuesta por Lydia Noguera, Gala y en el centro, Federico. Citamos a Dalí justificando la razón de ser de la obra: “Mis dioses de la casa han sido Lydia, que nos la dio, Lorca, que la celebró en poesía y Gala quien, como Gala Placidia al casarse con el rey Ataulfo, consiguió la unidad del lugar” (Gibson, 2016, pág. 313). La figura del Lorca divino ha relegado a Gala una posición lateral, algo totalmente inconcebible, puesto que en algunas obras la musa había hecho lo mismo, pero a la inversa, y Dalí manifestaba que su esposa era el gran amor de su vida, despojando a Lorca de tal denominación. Sin embargo, este pequeño collage altera toda la percepción artística y sentimental concebida hasta el momento, pues quizá la figura del poeta es más importante para la creación y pasión dalinianas de lo que lo será jamás Gala.

## 10. CONCLUSIONES

Después de este breve recorrido pictórico y vital entorno a estas dos grandes figuras de la cultura española, debemos culminar el trabajo resumiendo las características que justifican la novedad del proyecto.

Los investigadores citados a lo largo de estas páginas siempre han incidido en la idea de la importancia que la figura de Lorca tuvo en Dalí y viceversa; sin embargo, nuestra visión sobre el tema, después del análisis exhaustivo de obras (tanto pictóricas como literarias), cartas e iconografía mutuas, nos ha llevado a pensar que, lejos de una simple amistad, la relación Lorca-Dalí se apoyó en el cariño, el amor, la lealtad y la sexualidad.

La atracción que ambos sentían ha creado un imaginario sublime, con recursos únicos que se desarrollan durante toda la etapa lorquiana y que suponen una época concreta en la formación artística del catalán. Estos recursos surgen de la inventiva mutua, de las ideas que ambos tenían y compartían entre sí, en las cartas o en la Residencia de Estudiantes, *alma mater* de nuestros genios.

Gracias a la consulta del archivo daliniano y lorquiano, hemos podido comprobar la tensión que coronaba esa relación y su plasmación en la obra gráfica; asimismo, hemos sido partícipes de la evolución de una amistad ingenua y juvenil hasta el enamoramiento obsesivo, y no nos referimos únicamente a Lorca, como han atestiguado los investigadores, pues en ese enamoramiento incluimos a Dalí, sobre todo en la parte que corresponde a la obsesión.

Esa fijación la hemos venido tratando en las líneas anteriores, justificándola en cada párrafo y relacionándola con las cartas y las vivencias en común. La presencia de Lorca en la vida del catalán supuso una vorágine creativa que culminó en manifestaciones artísticas de carácter sensual a la par que misteriosas.

Los cuadros de la época lorquiana contienen elementos que fueron claves para la comprensión del Dalí surrealista, pues la base sobre la que se sostiene el imaginario daliniano era el sexo. Por ello, toda la obra gira en torno a los deseos carnales y la masturbación como solución rápida para obtener placer. Sin embargo, atendiendo a los

deseos carnales, la mayoría de las obras analizadas hacen referencia a la penetración anal, la única que para el pintor merecía la pena, pues detestaba el orificio vaginal.

A pesar de las preferencias sexuales de Dalí, este siempre manifestó temor a ser considerado homosexual. De hecho, dialogando con Víctor Fernández acerca del tema, llegamos a una conclusión: la sexualidad daliniana es ambigua, nunca dejó clara su postura. Si bien estaba enamorado de Gala e intentó mantener relaciones con ella, siempre alegó que no le gustaron; sus compañeros de la Residencia (Pepín Bello como testigo) alegaron que se identificaba como asexual. Pero después de analizar su obra, sus inquietudes eróticas y su relación con Lorca, según nuestro punto de vista, Dalí no debe ser asociado a ninguna etiqueta. Se enamoró del granadino a la vez que de su esposa, y ambos siempre fueron los directores de orquesta de su mundo interior.

La pregunta ahora es: ¿fue más importante García Lorca o Gala en la vida del pintor? Sin duda alguna, la musa por excelencia de la obra del catalán es su esposa, pero en las composiciones dedicadas al granadino encontramos un cariño inmenso, sobre todo las ejecutadas después de la muerte de Lorca. En estas pinturas se advierte un sentimiento ambiguo, parece yuxtaponer el afecto que tenía por su amigo, al mismo tiempo que parece admitir no haber hecho lo suficiente para poder salvarlo. La imagen del poeta surge continuamente en su cabeza y tiene la necesidad de transmitirlo en su obra plástica.

Para Dalí había dos cosas recurrentes en sus pinturas: Cadaqués (que le devuelve a la felicidad de la infancia) y Lorca (que le transmite buenos recuerdos y erotismo). Y así lo demuestra en todas las composiciones posteriores al asesinato del escritor (aunque también de la etapa lorquiana), pues el ambiente es similar al de Port Lligat: una playa acoge el rostro o algún elemento relacionado con Federico, y es observada por el espectador, que de alguna forma también es el propio autor.

Cuando el artista elige a sus divinidades protectoras de Cadaqués, y en el centro sitúa a Lorca relegando a Gala a una posición lateral, parece contestar a la pregunta realizada un par de párrafos antes. Quizá la musa nunca pudo ocupar el lugar tan importante que sí supo llenar el dramaturgo; puede que Dalí se enamorase de Gala, o simplemente sintió por ella una fijación extraña, pero nunca perdió de vista la imagen de Federico haciéndose el muerto, o sus referencias a San Sebastián, o las referencias fálicas

en los lenguados, o la cara del granadino con la que fusionaba la suya propia creando una imagen doble. Jamás dejó eso de lado pese a la fuerza de Gala.

Concluimos nuestra investigación con las palabras con las que Dalí definía su relación con Lorca en *Diario de un genio* (1944), evocadoras del más sincero respeto y el homenaje más puro al que fue su trágico y pasional amor de juventud:

Sea como sea, una cosa es cierta. Cada vez que, desde el fondo de mi soledad, consigo que surja de mi cerebro una idea genial o logro dar una pincelada arcangélica milagrosa, oigo la voz ronca y suavemente sofocada de Lorca gritándome: ¡Ole!  
(Dalí S. , 2019, pág. 108).

## 11. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Aguer, Montse, Bouhours, Jean-Michel (com.) (2013), *Dalí: todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas* (Catálogo de la Exposición), Madrid, MNCARS.

Álvarez Lopera, José (1987), *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, Madrid, Fundación.

Buñuel, Luis (2018), *Mi último suspiro*, Barcelona, Taurus.

Crispin, John (1981), *Oxford y Cambridge en Madrid: La Residencia de Estudiantes, 1910-1936, y su entorno cultural*, Santander, La Isla de los Ratones.

Dalí, Anna María (1988), *Federico García Lorca con Anna María Dalí junto al mar de Cadaqués*, Fuente Vaqueros, Casa-Museo Federico García Lorca.

Dalí, Salvador (2019), *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets Editores.

Dalí, Salvador (2003), “La vida secreta de Salvador Dalí”, en *Textos autobiográficos* Barcelona, Destino, 240-923.

Fanés, Félix (1999), *Salvador Dalí, la construcción de una imagen*, Madrid, Electa.

Fernández, Nicolás Antonio (2012), *Federico García Lorca y el grupo de la revista Gallo*, Granada, Diputación de Granada.

Fernández, Víctor (2013), *Querido Salvador, querido Lorquito*, Barcelona, Elba.

Gale, Matthew (2008) *Dalí y el cine*, Madrid, Electa.

Gibson, Ian (2004), *Dalí joven, Dalí genial*, Madrid, Aguilar.

Gibson, Ian (2016), *Lorca, Dalí, el amor que no pudo ser*, Barcelona, Debolsillo.

Gibson, Ian (2016), *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Debolsillo.

Gibson, Ian (1986), *Federico García Lorca, de Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo.

- Gibson, Ian (1997), *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Anagrama.
- Hernández, Mario (com.) (1990), *Federico García Lorca: dibujos* (Catálogo de la exposición), Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- La Rubia de Prado, Leopoldo (coord.) (2007), *Dalí: excéntrico concéntrico*, Granada, Universidad de Granada.
- Lahuerta, J.J. (com.) (2010), *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes* (Catálogo de la Exposición), Madrid, Obra social La Caixa.
- Martínez Martín, María Ascensión (2007), *Transformando la sociedad: Historia del fórum feminista de María de Maeztu*, Vitoria-Gasteiz, FFmm.
- Mas Peinado, Ricard (2004), “Federico García Lorca y Salvador Dalí: retratos de ida y vuelta, rudimentos de geografía sentimental”, en *Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria*, Barcelona, Viena Ediciones, págs. 43-59.
- Maurer, Christopher (com.) (2020), *Jardín deshecho. Lorca y el amor* (Catálogo de la exposición), Granada, Centro Federico García Lorca.
- Olaya Villar, María Dolores (1991), “Alberto Jiménez Fraud y la Residencia de Estudiantes”, *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, págs. 101-110.
- Panyella, Vinyet (2004), “La relación entre Dalí y Lorca desde las páginas de L’Amic de les Arts”, en *Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria*, Barcelona, Viena Ediciones, págs. 77-94.
- Panyella, Vinyet (2004), “Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria”, en *Salvador Dalí y Federico García Lorca: la persistencia de la memoria*, Barcelona, Viena Ediciones, págs. 15-26.
- Perera Rodríguez, Margarita (2000), *Dalí: genios de la pintura*, Madrid, Susaeta.
- Pérez-Villanueva, Isabel (1990), *La Residencia de Estudiantes: Grupos universitario y de señoritas (1910-1936)*, Madrid, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación y Ciencia.
- Ramírez, Juan Antonio (2002), *Dalí: lo crudo y lo podrido*, Madrid, Machado Libros.

- Rodrigo, Antonina (2004), *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona, Base.
- Rodrigo, Antonina (1981), *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta.
- Rodrigo, Antonina (2008), *Ana María Dalí y Salvador: escenas de infancia y juventud*, Barcelona, Base.
- Sahuquillo, Ángel (1991), *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Diputación de Alicante.
- Santos Torroella, Rafael (1995), *“Los putrefactos” de Dalí y Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Santos Torroella, Rafael (1994), *Dalí: época de Madrid*, Barcelona, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Santos Torroella, Rafael (2005), *El primer Dalí (1918-1929): catálogo razonado*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Santos Torroella, Rafael (1992), *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Santos Torroella, Rafael (1984), *La miel es más dulce que la sangre: la época lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Barcelona, Seix Barral.
- Sánchez Vidal, Agustín (1988), *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- Sánchez Vidal, Agustín (1999), *Salvador Dalí*, Madrid, Electa.
- Triadó, Juan Ramón (coord.) (2010), *Dalí: enciclopedia ilustrada*, Barcelona, Susaeta.
- VV. AA (2007), *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Fernández, Víctor (2020), “Salvador Dalí: esos somos Lorca y yo juntos. Son nuestras cabezas unidas.”  
<https://www.larazon.es/cataluna/20201113/dif7my73grfnhoyukzv5vpl3u.html>  
 (Consultado el 14/11/2020).

Maurell, Rosa María (2005), “Dalí y el mito de Narciso”, El Punt. <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo->

[online/textos-en-descarga/10/dali-y-el-mito-de-narciso](https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/10/dali-y-el-mito-de-narciso) (Consultado el 21-11-2020).

<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/dali-salvador/sueno-causado-vuelo-abaja-alrededor-granada-segundo-antes> (Consultado el 22-11-2020).

<https://laurisgui7.wordpress.com/2008/08/16/metamorfosis-de-narciso-poema-paranoico-de-dali/> (Consultado el 21-11-2020).

[https://federicogarcialorca.net/obras\\_lorca/poemas\\_sueltos.htm#20](https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/poemas_sueltos.htm#20) (Consultado el 26/10/2020).

<https://www.poetasandaluces.com/poema/2013/> (Consultado el 22-11-2020).

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-pepin-bello-asi-pasen-cien-anos/3454437/> (Consultado el 27-11-2020).

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/salvador-dali-fondo-1977/4598867/> (Min. 52.26) (Consultado 28-20-2020).

<http://www.edaddeplata.org/>

<https://www.universolorca.com/>

<https://www.salvador-dali.org/es/>

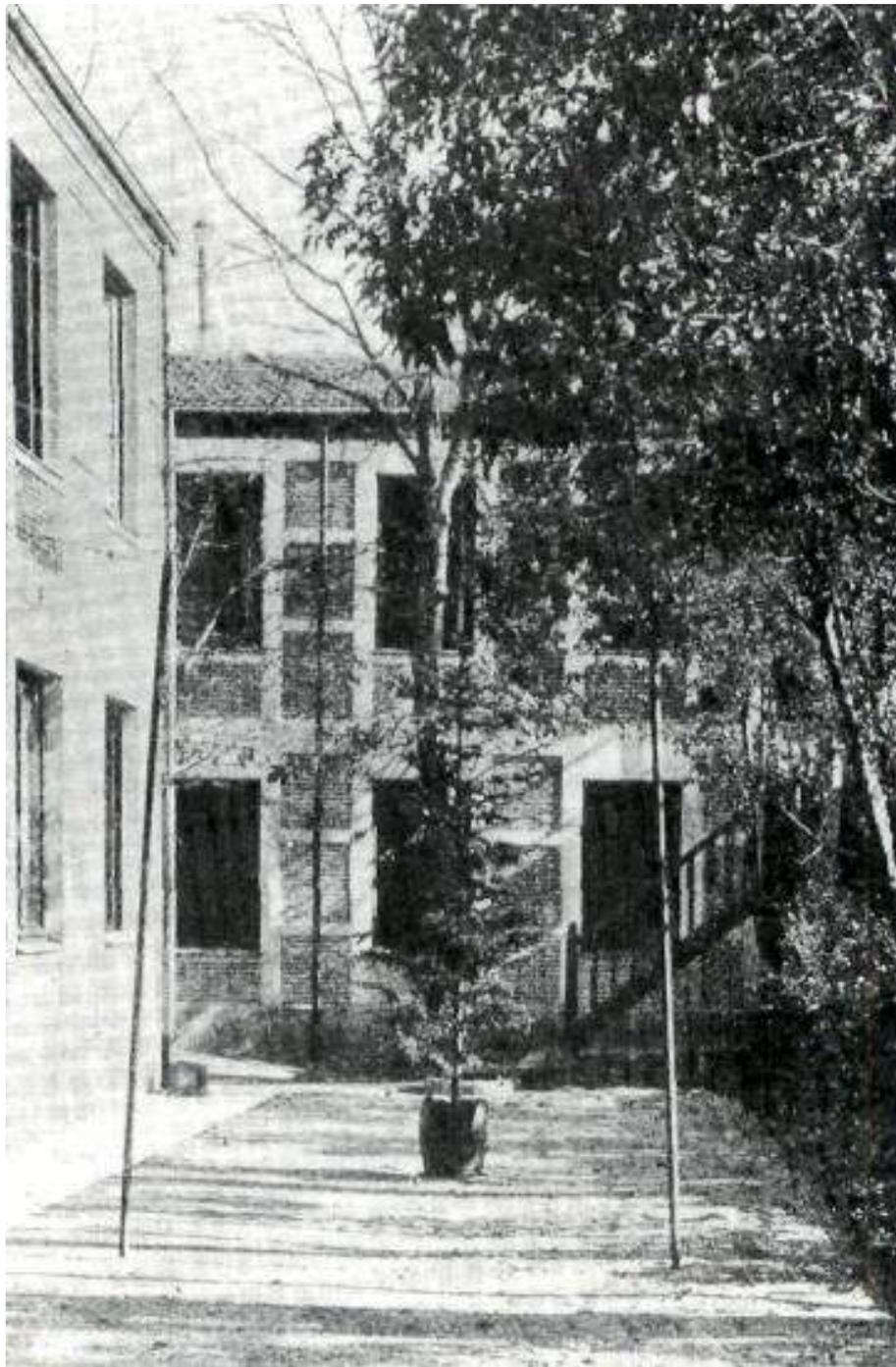
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/)

<https://centrofedericogarcialorca.es/>

<http://www.residencia.csic.es/expolorca/index.htm>

## 12. ANEXO DE IMÁGENES

Figura 1.



Antiguo edificio de la Residencia de Estudiantes (luego de Señoritas) en la Calle Fortuny. Fuente: (Pérez-Villanueva, 1990)

Figura 2.



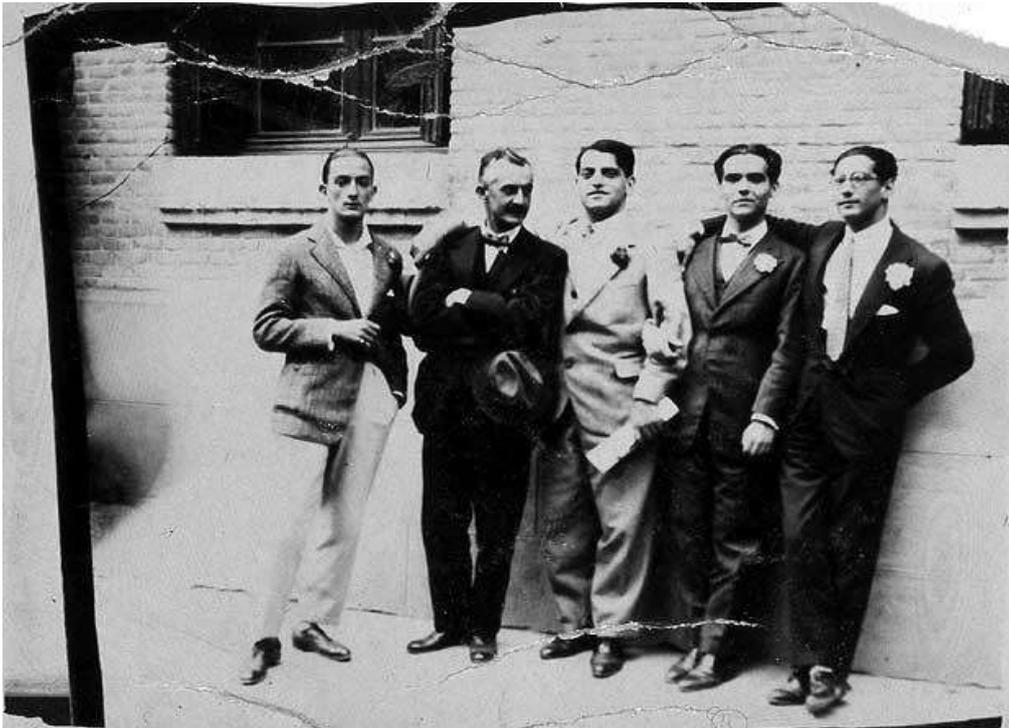
Estudiantes en los nuevos pabellones de la Colina de los Chopos (1919). Fuente: <http://www.residencia.csic.es/expolorca/fonda.htm>.

Figura 3.



Logotipo de la Residencia de Estudiantes. Fuente: (Pérez-Villanueva, 1990).

Figura 4.



El grupo de los alacres junto al Manzanares (1926). Fuente: FFGL.

Figura 5.



Salvador Dalí (abajo) con sus compañeros de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado. Fuente: (Rodrigo, 1981).

Figura 6.



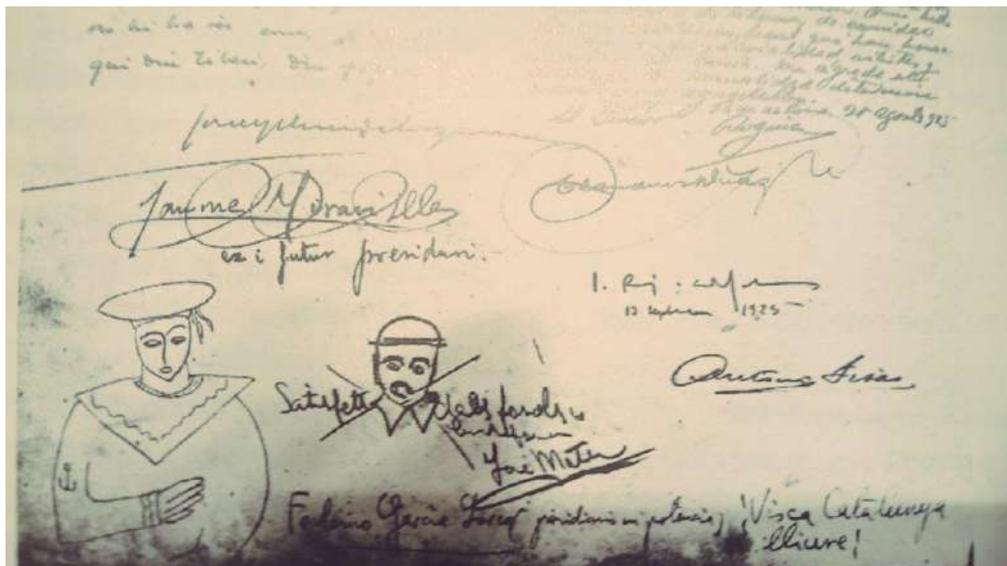
Dirigible perteneciente a *Los Putrefactos* (1926). Fuente: [http://www.huertadesanvicente.com/act\\_ficha.php?id=57](http://www.huertadesanvicente.com/act_ficha.php?id=57).

Figura 7.



Federico García Lorca haciéndose el muerto en Cadaqués (1927). Fuente: Víctor Fernández.

Figura 8.



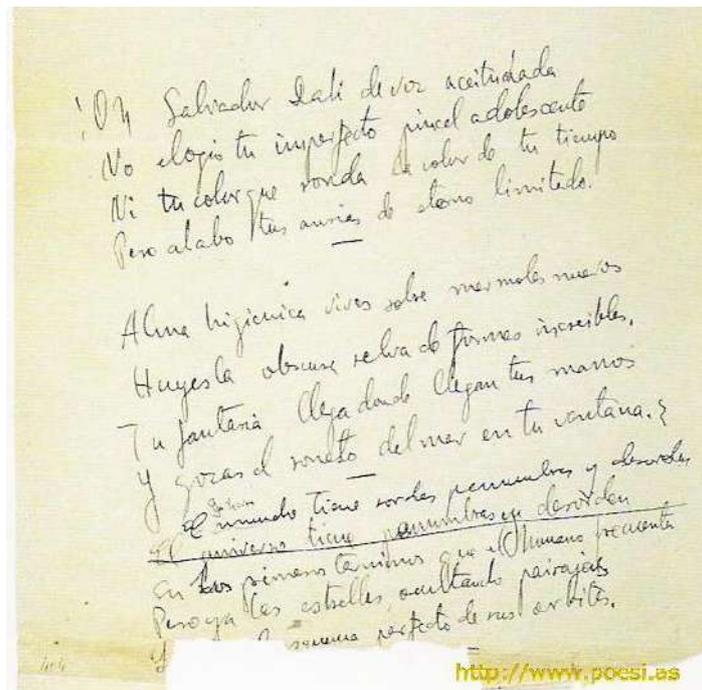
Firma de Lorca en *El Canari de la Garriga*, Barcelona. Fuente: (Rodrigo, 1981).

Figura 9.



Lorca y Dalí con el escultor Alberto Sánchez en la Exposición de Artistas Ibéricos (1925). Fuente: (Giralt-Miracle, 2004).

Figura 10.



Fragmento de la *Oda a Salvador Dalí* (1926). Fuente: <http://www.poesi.as/fglo001cfoto.htm>.

Figura 11.



Dalí y Lorca en Cadaqués (verano de 1927). Fuente: FFGL.

Figura 12.



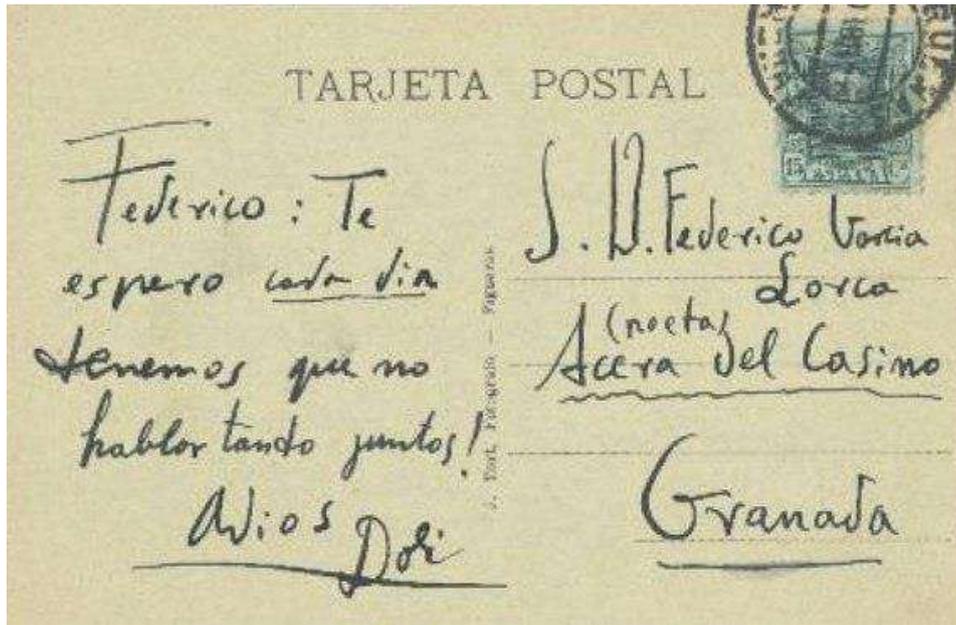
La navaja corta el ojo en *Un chien andalou* (1929). Fuente: <https://fabianfajardoescobar.wordpress.com/2016/03/13/un-chien-andalou/>.

Figura 13.



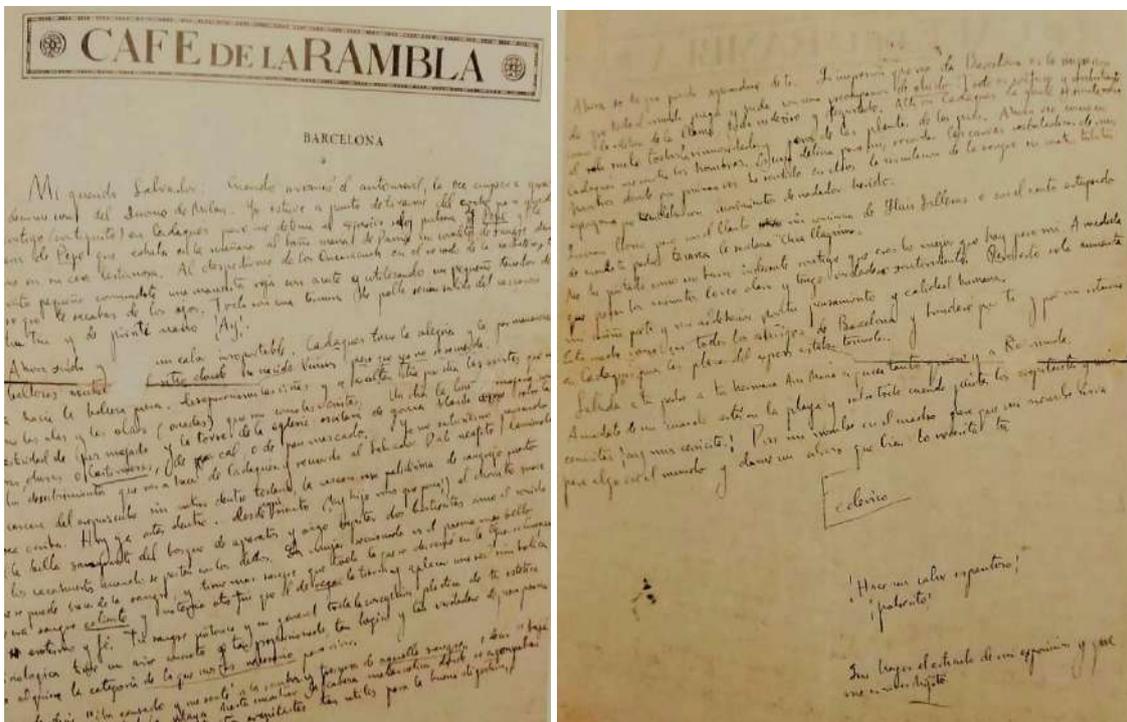
*El tránsito de la virgen* (Mantegna). Fuente: Museo del Prado.

Figura 14.



Carta de Dalí a Lorca (abril de 1927). Fuente: FFGL.

Figura 15.



Carta de García Lorca desde Barcelona (1927). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 16.



San Sebastián daliniano (circa 1927). Fuente: MNCARS.

Figura 17.



Dibujo de Dalí para el nº15 de *L'Amic de les Arts* (1927). Fuente:  
[file:///E:/LORCA/DOCUMENTOS/VERSO%20Y%20PROSA%20\(Abril,%201927\).pd](file:///E:/LORCA/DOCUMENTOS/VERSO%20Y%20PROSA%20(Abril,%201927).pd)  
f.



Fotografía de Lorca en Barcelona simulando el dibujo de *L'Amic de les Arts* (1927).  
Fuente: *La Vanguardia*.

Figura 18.



Viñeta de Dalí y poemas de Lorca para *Verso y Prosa* (1927). Fuente: Archivo Municipal de Murcia.

Figura 19.



*Muchacha en la ventana* (1925). Fuente: MNCARS.

Figura 20.



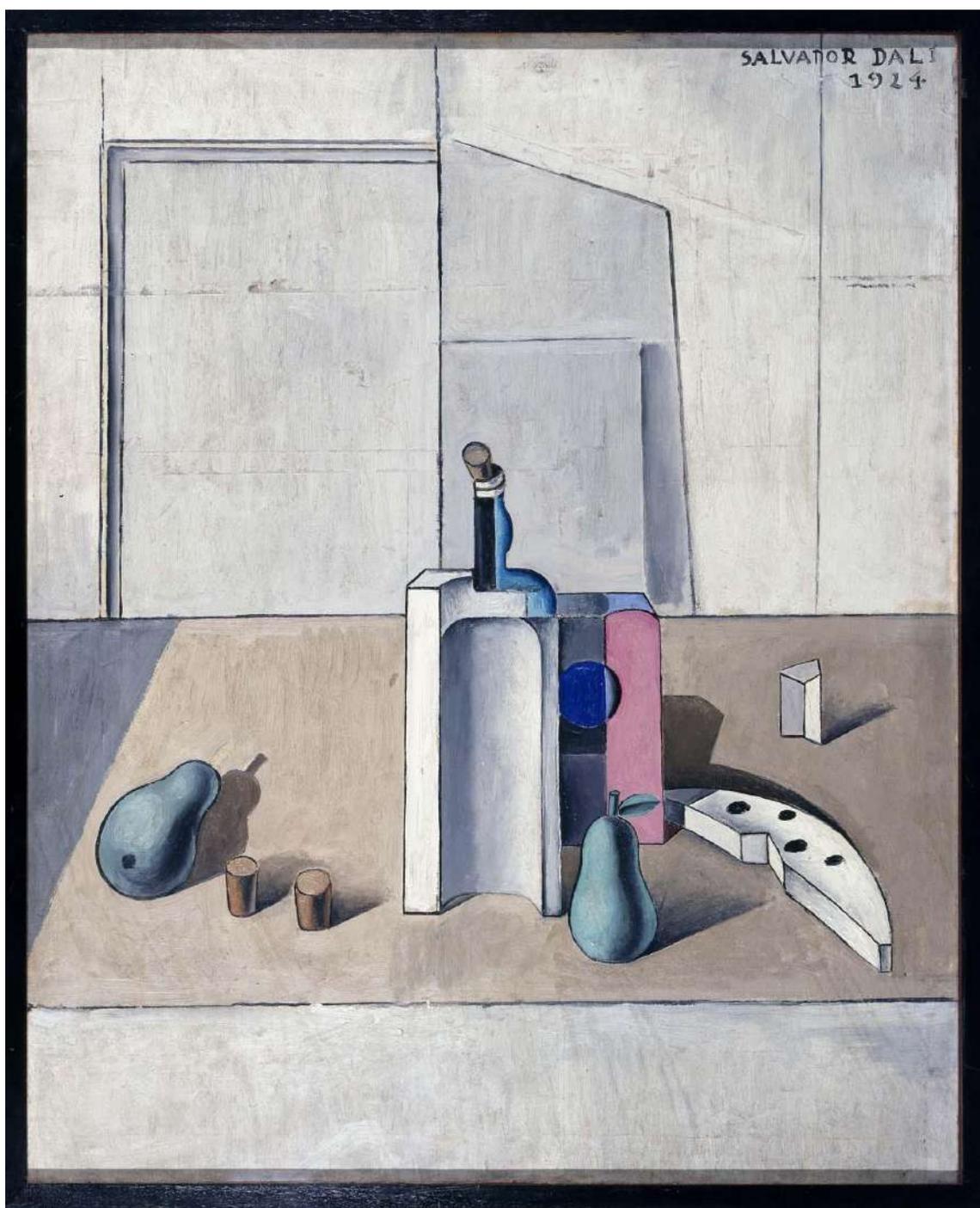
*Sueños noctámbulos* (1922). Fuente: *El País*.

Figura 21.

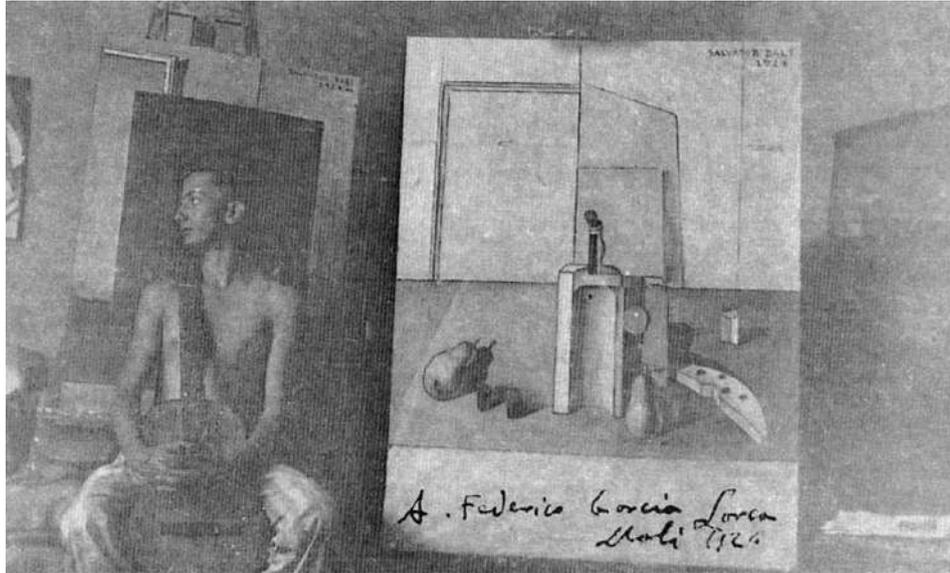


*Retrato* (1924). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 22.



*Naturaleza muerta. Botella de ron* (1924). Fuente: MCARS.



Dalí con su obra (1924). Fuente: <https://canamo.net/cultura/literatura/el-cocktail-garcia-lorca>.



Lorca debajo del cuadro en su casa de Granada (circa 1924). Fuente: FFGL.

Figura 23.



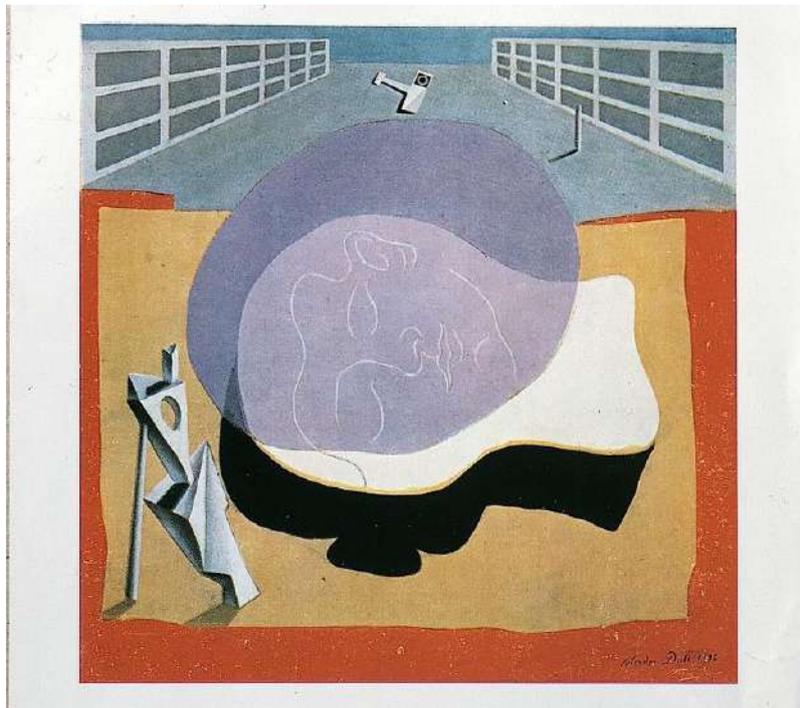
*Naturaleza muerta al claro de luna* (1926). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 24.



*Naturaleza muerta al claro de luna malva* (1926). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 25.



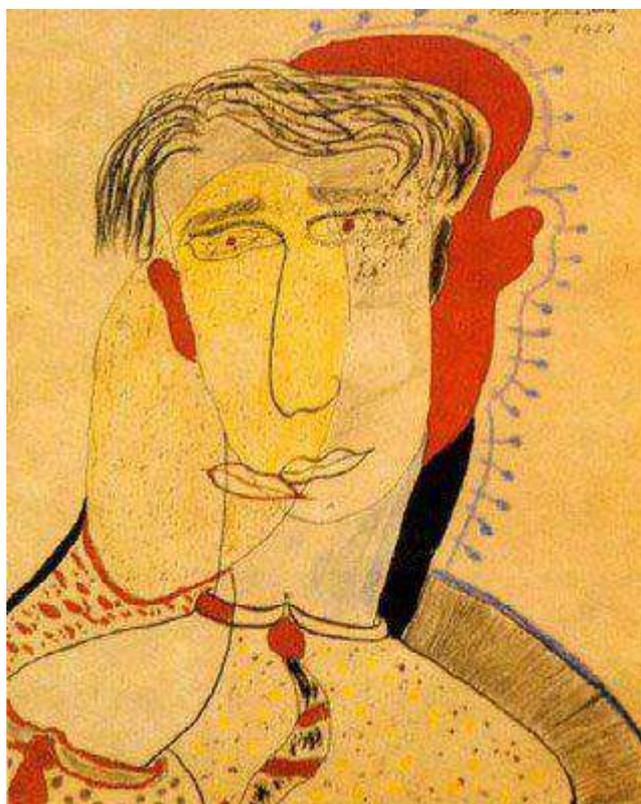
*Naturaleza muerta. Invitación al sueño* (1926). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 26.



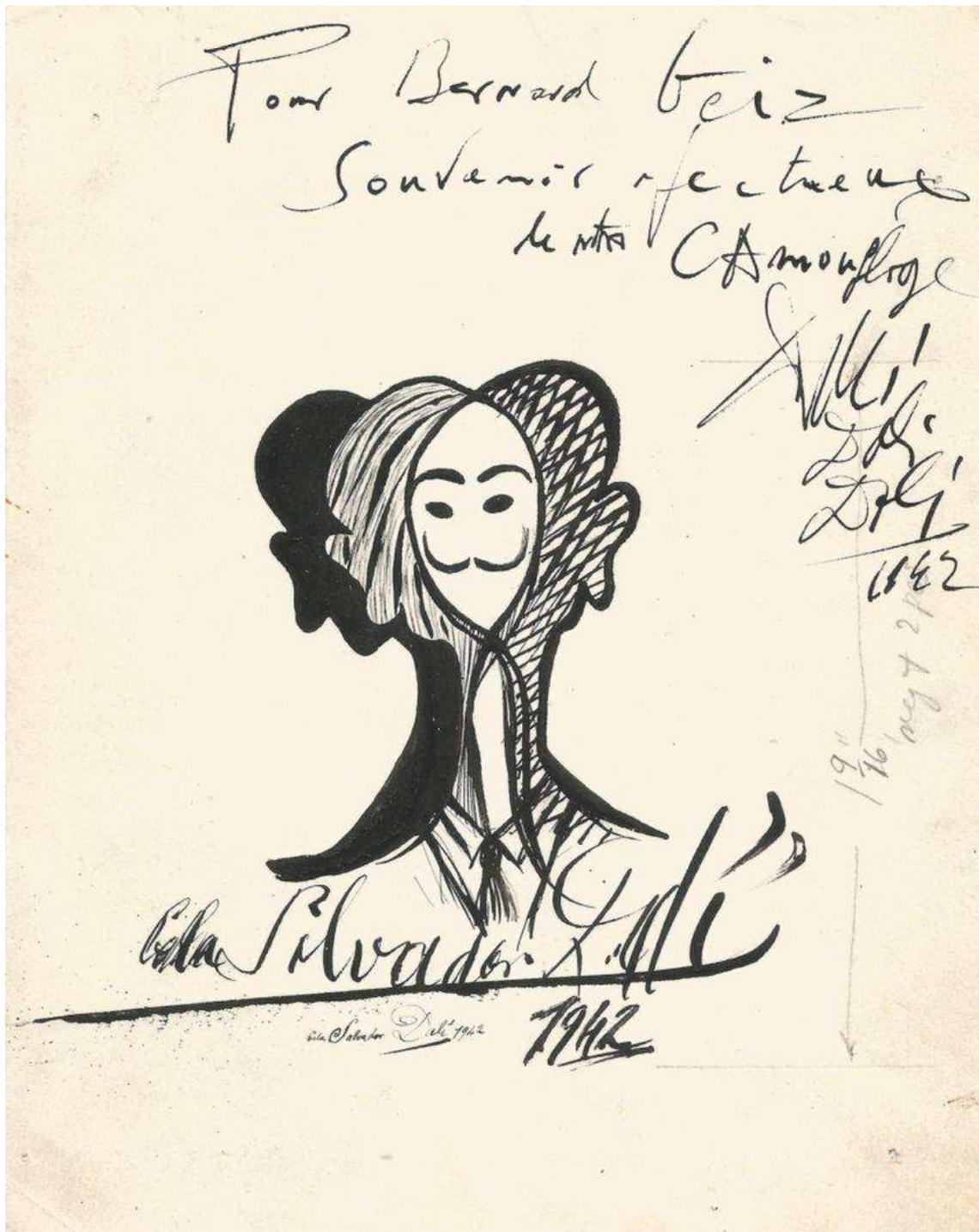
*Dos figuras* (1926). Fuente: MNCARS.

Figura 27.



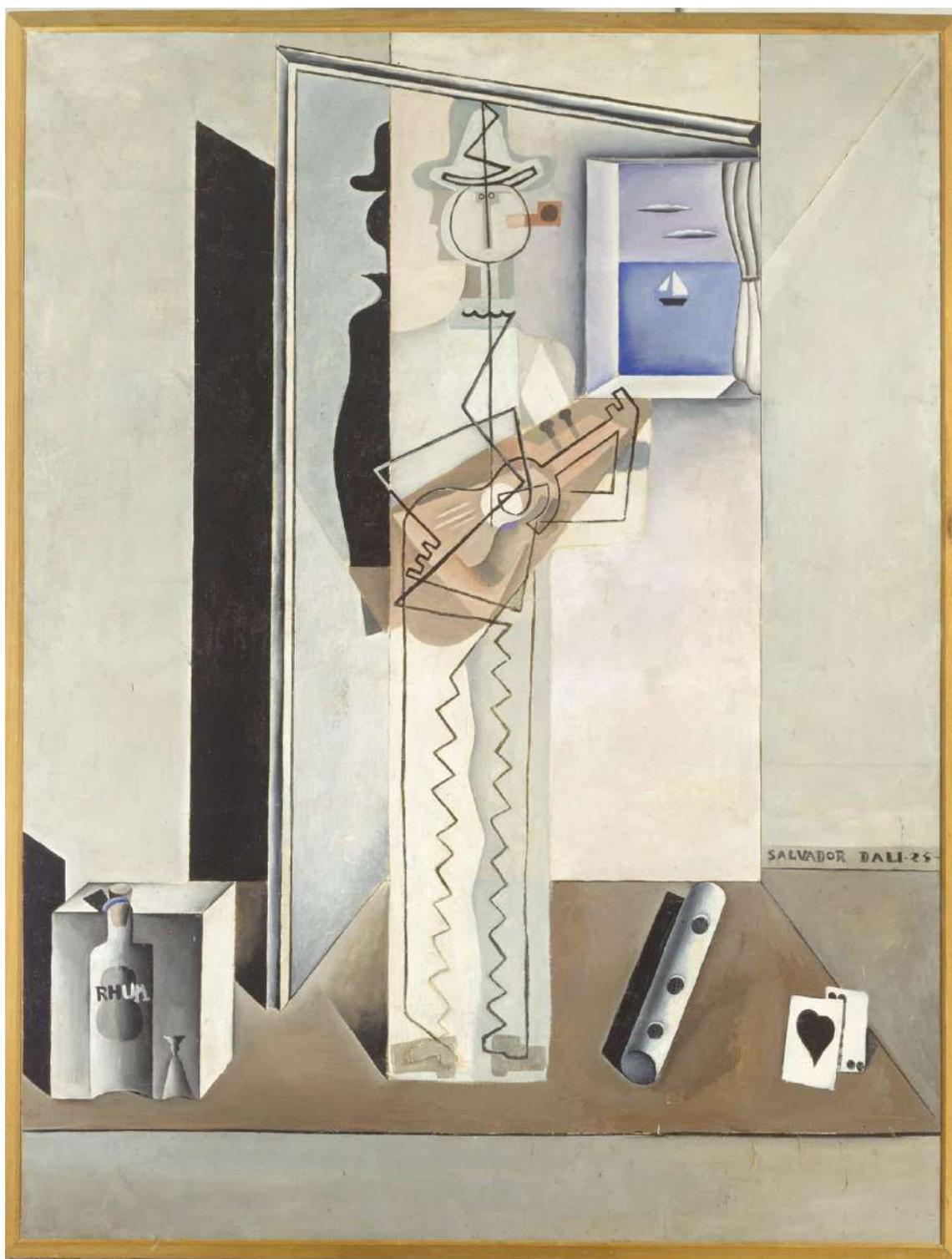
*El beso* (1927). Fuente: Museo Casa de los Tiros.

Figura 28.



Autorretrato de Dalí con Lorca recopilado por Víctor Fernández según apareció en la revista *Esquire*. Fuente: *La Razón*.

Figura 29.



*Pierrot tocando la guitarra* (1925). Fuente: MNCARS.

Figura 30.

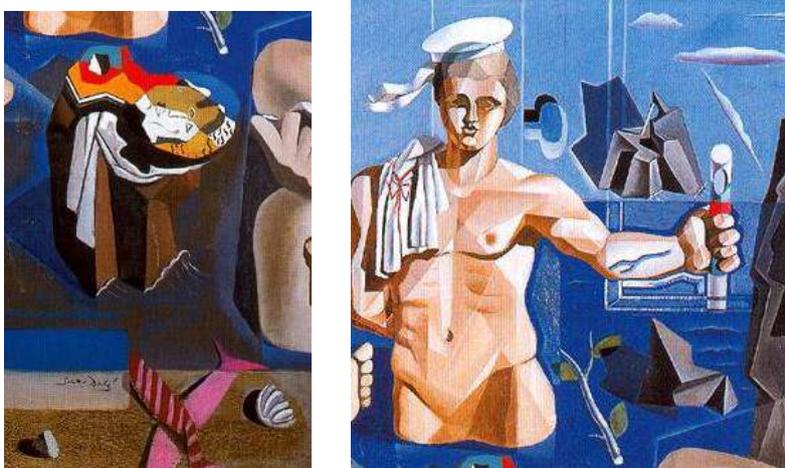


Maniquí de Barcelona (1926). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 31.

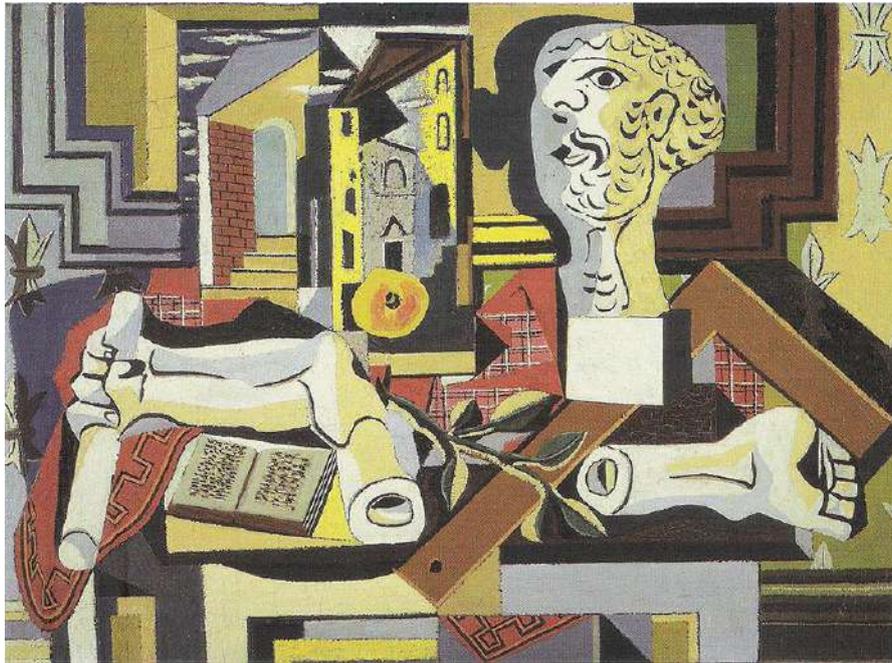


*Composición con tres figuras. Academia Neocubista (1926). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.*



Detalles del cuadro.

Figura 32.

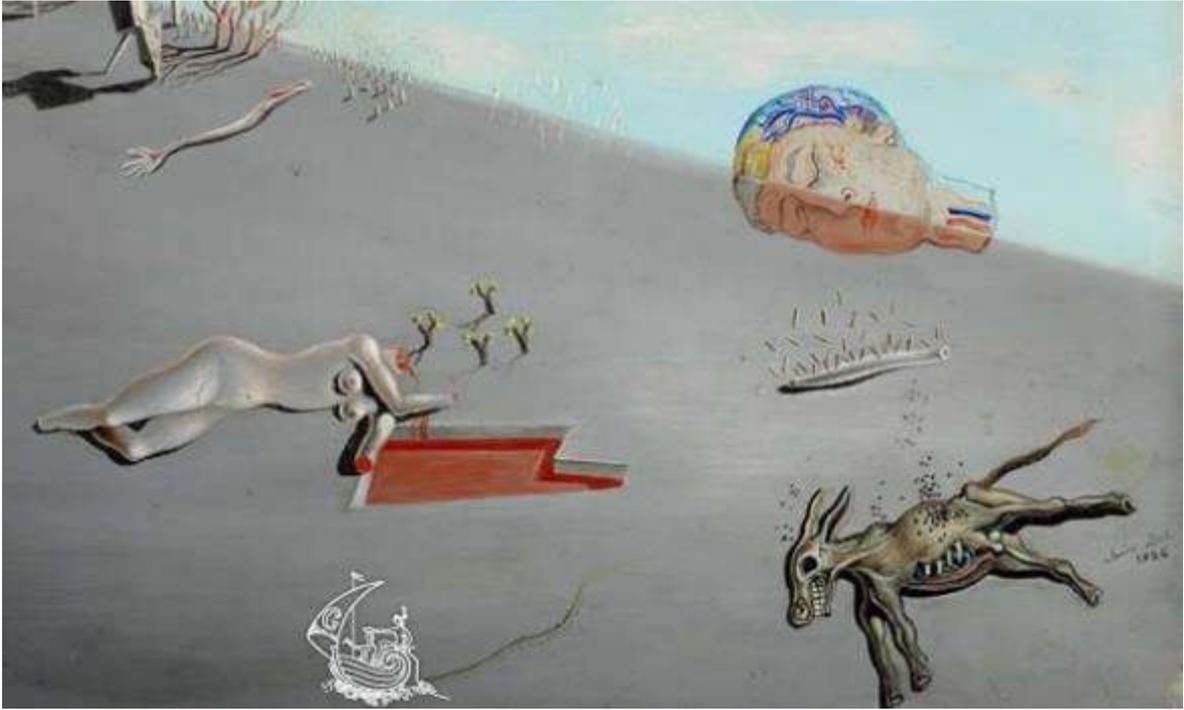


Estudio con cabeza de yeso, Picasso (1925). Fuente: <https://www.slobidka.com/pablo-picasso/150-picasso-estudio-con-cabeza-de-yeso.html>.

Figura 33.



Estudio para *La miel es más dulce que la sangre* (1927). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.



Detalles de la parte inferior.



Detalles de los aparatos y los pechos.



*La miel es más dulce que la sangre* (1927). Fuente: Ian Gibson.



Detalles de las cabezas, los burros, mujeres seccionadas y sombra.

Figura 34.



*Cenicitas* (1927). Fuente: MNCARS.



Detalle de la cabeza de Lorca y el cubo.



Detalle de la cabeza de Dalí y el trasero de mujer.



Detalles fálicos.

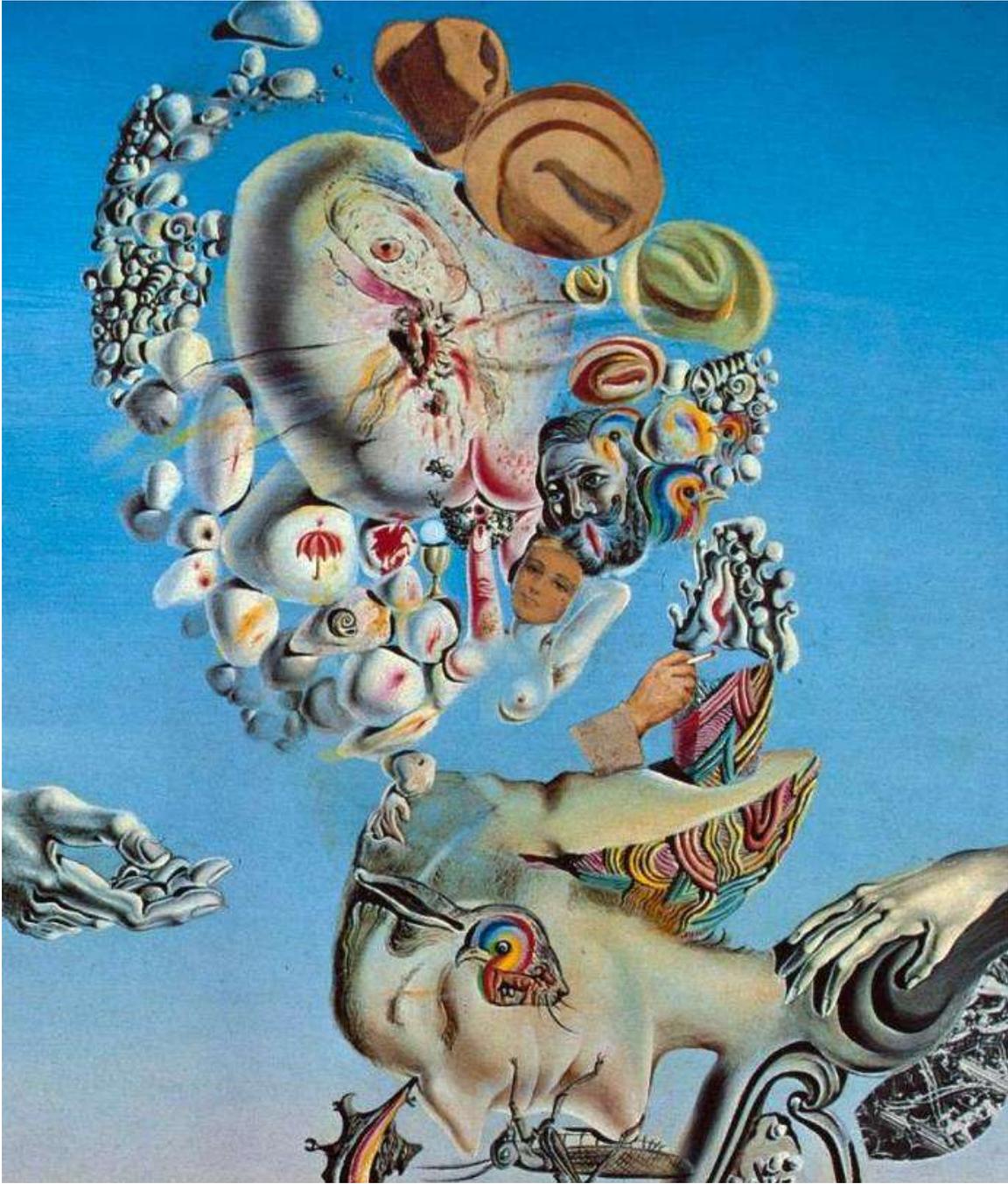


Retrato de Dalí por Lorca (1927). Fuente: Wikipedia.

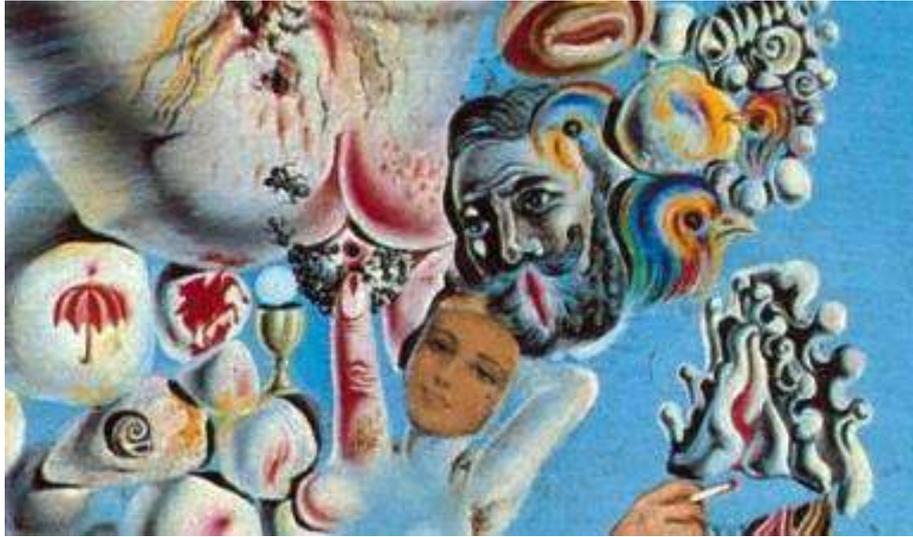
Figura 35.



*El juego lúgubre* (1929). Fuente:  
[https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page\\_21.html](https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_21.html).



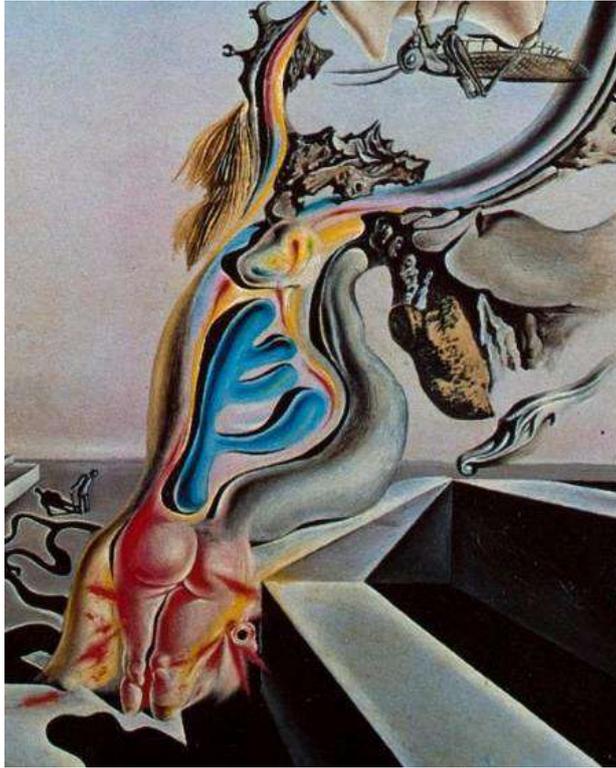
Detalle del remolino con referencias sexuales y la cabeza del gran masturbador.



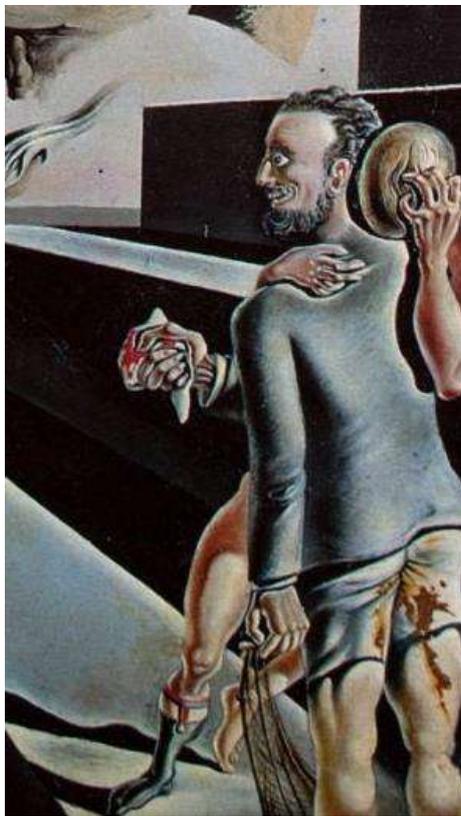
Vaginas, penetración digital y cáliz con la hostia sagrada.



Arrepentimiento masturbatorio con la mano onanista gigante.



Cabeza del burro con el trasero proyectando un año.



Alusión a la vergüenza paternofilial.

Figura. 36.

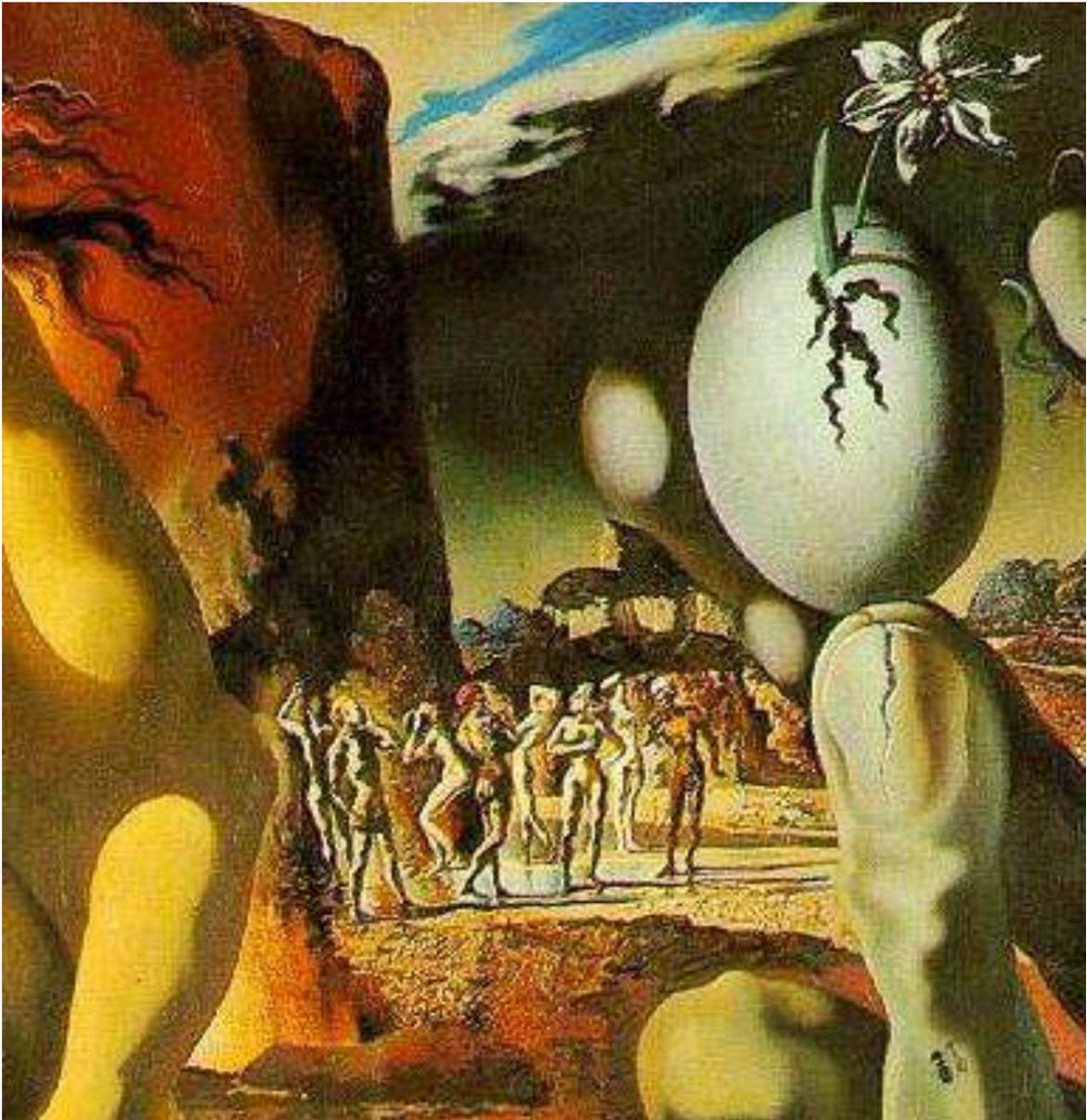


*Calavera atmosférica sodomizando a un piano de cola* (1934). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 37.



*La metamorfosis de Narciso* (1937). Fuente: [https://www.ecured.cu/La\\_metamorfosis\\_de\\_Narciso](https://www.ecured.cu/La_metamorfosis_de_Narciso)

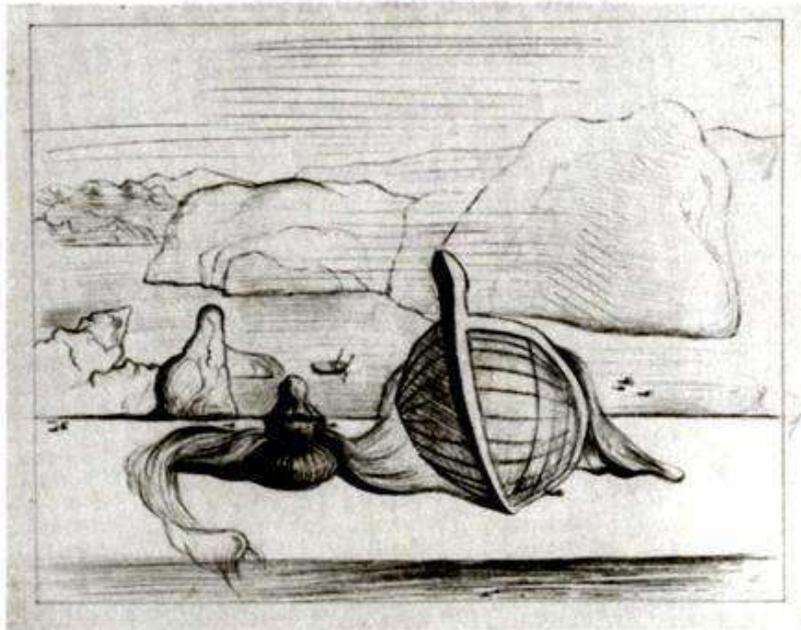


Detalle del grupo de los heterosexuales y de la flor saliendo del huevo.

Figura 38.



El enigma sin fin (1938). Fuente: MNCARS.



Estudio preparatorio para el cuadro *El enigma sin fin* (1938)  
Colección particular

Boceto. Fuente: [https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/enigma-dali-lorca\\_738958.html](https://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/enigma-dali-lorca_738958.html)

Figura 39.



*Afgano invisible con aparición en la playa sobre el rostro de García Lorca en forma de frutero con tres higos (1938).* Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 40.



*Aparición de un rostro en un frutero en la playa (1938).* Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 41.



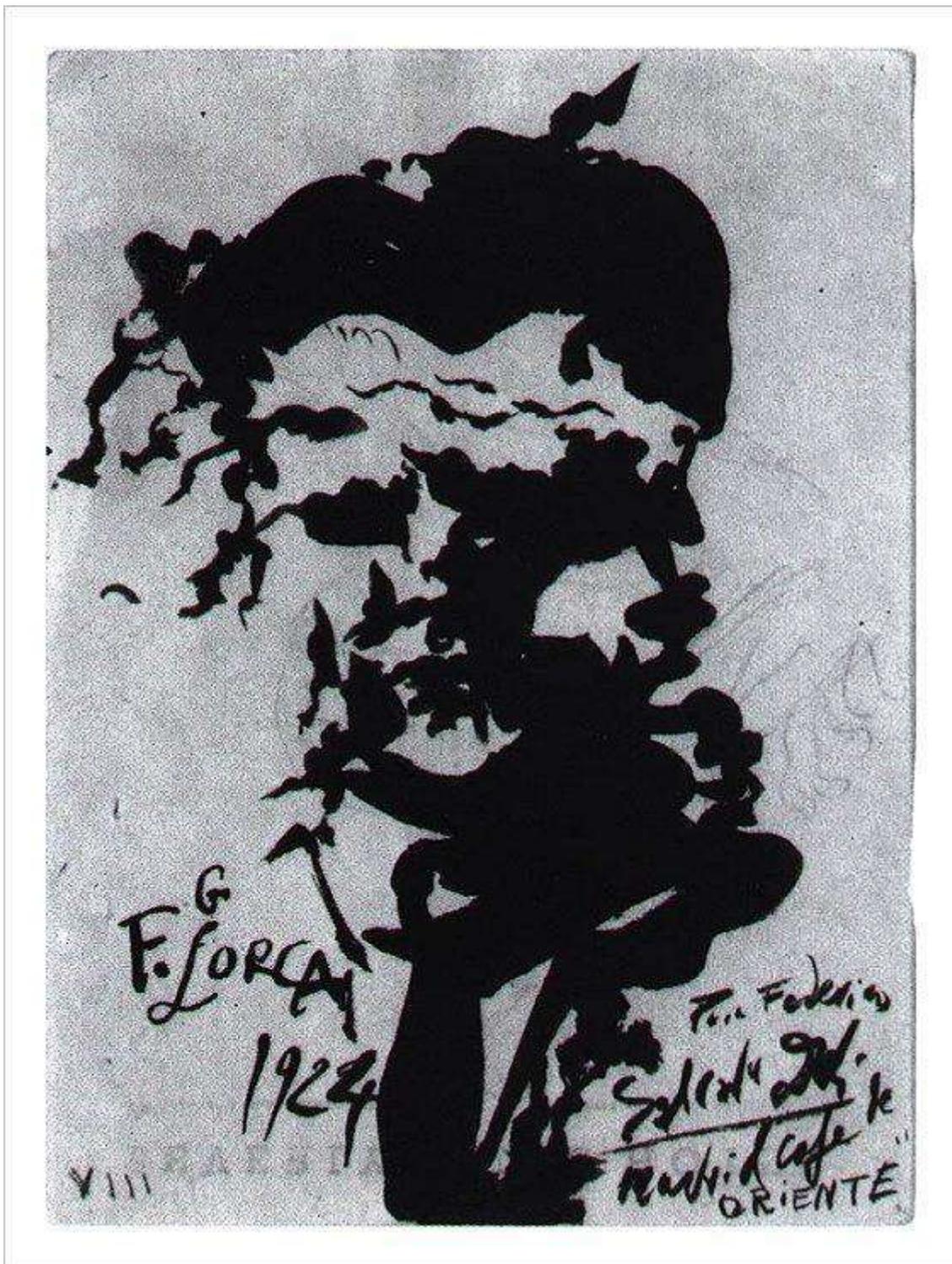
*Las tres edades* (1940). Fuente: Dalí universe.

Figura 42.



*Boca misteriosa que aparece en la espalda de mi niñera* (1941). Fuente: <https://docplayer.es/6537176-Asi-amanecio-el-dia-cinco-todos-estaban-excitados-pasadas-dieciocho-horas-la-gran-aventura-tendria-que-llegar-a-su-fin.html>.

Figura 43.



*Evocación de Federico García Lorca en el Café de Oriente en 1924 (1942).* Fuente: <https://antiguoscafesdemadrid.blogspot.com/2015/06/gran-cafe-social-de-oriente-y-la.html>.

Figura 44.

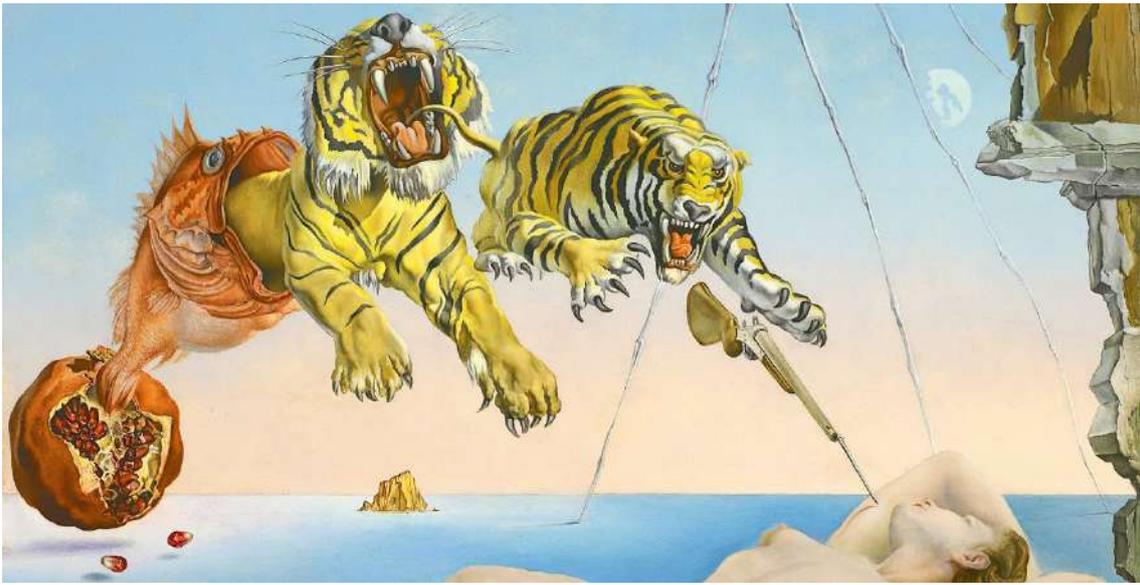


Decorados para *El Café de Chinitas* (1944). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 45.



*Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944). Fuente: Museo Thyssen Bornemisza.



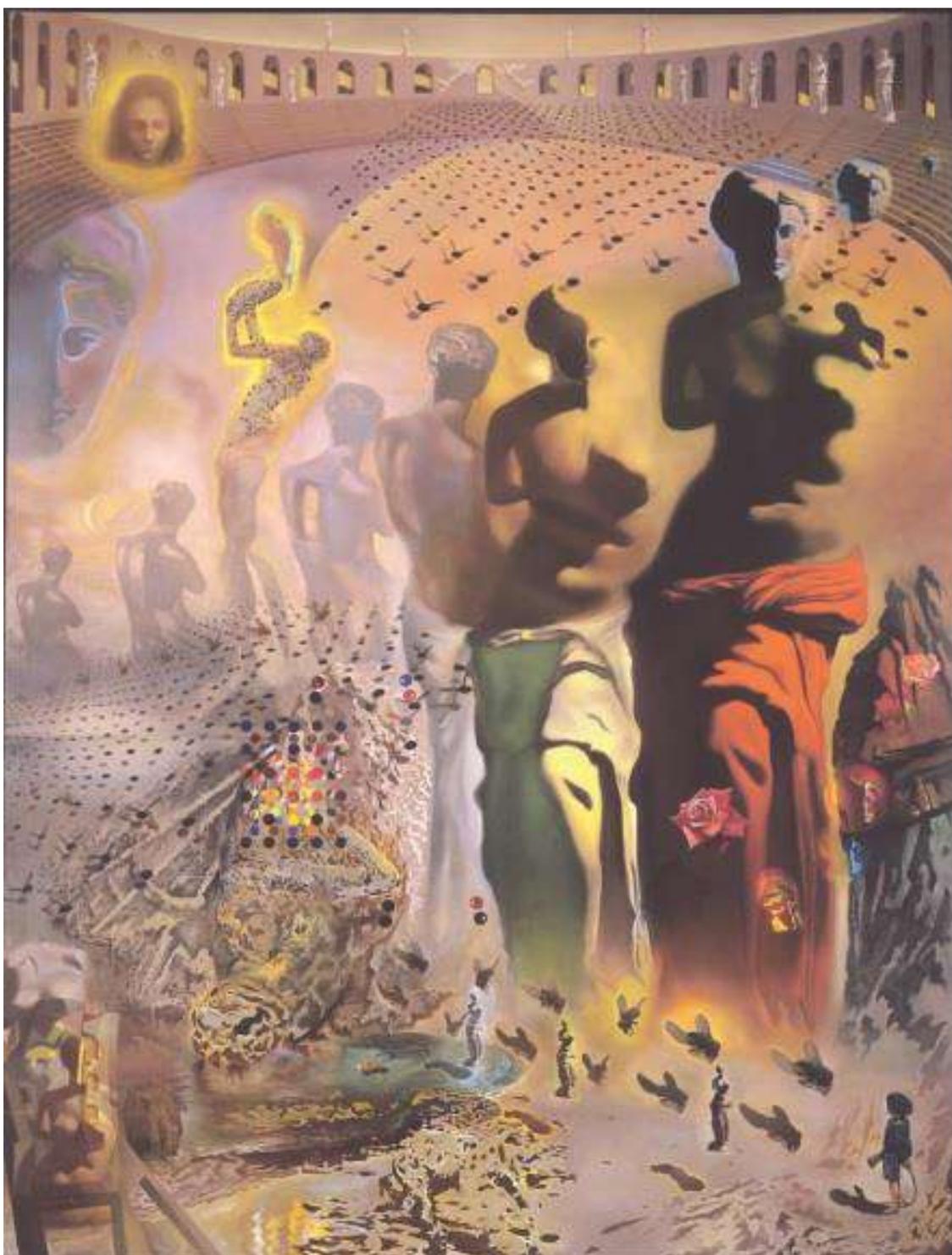
Detalle de los elementos centrales y de la luna al fondo.

Figura 46.



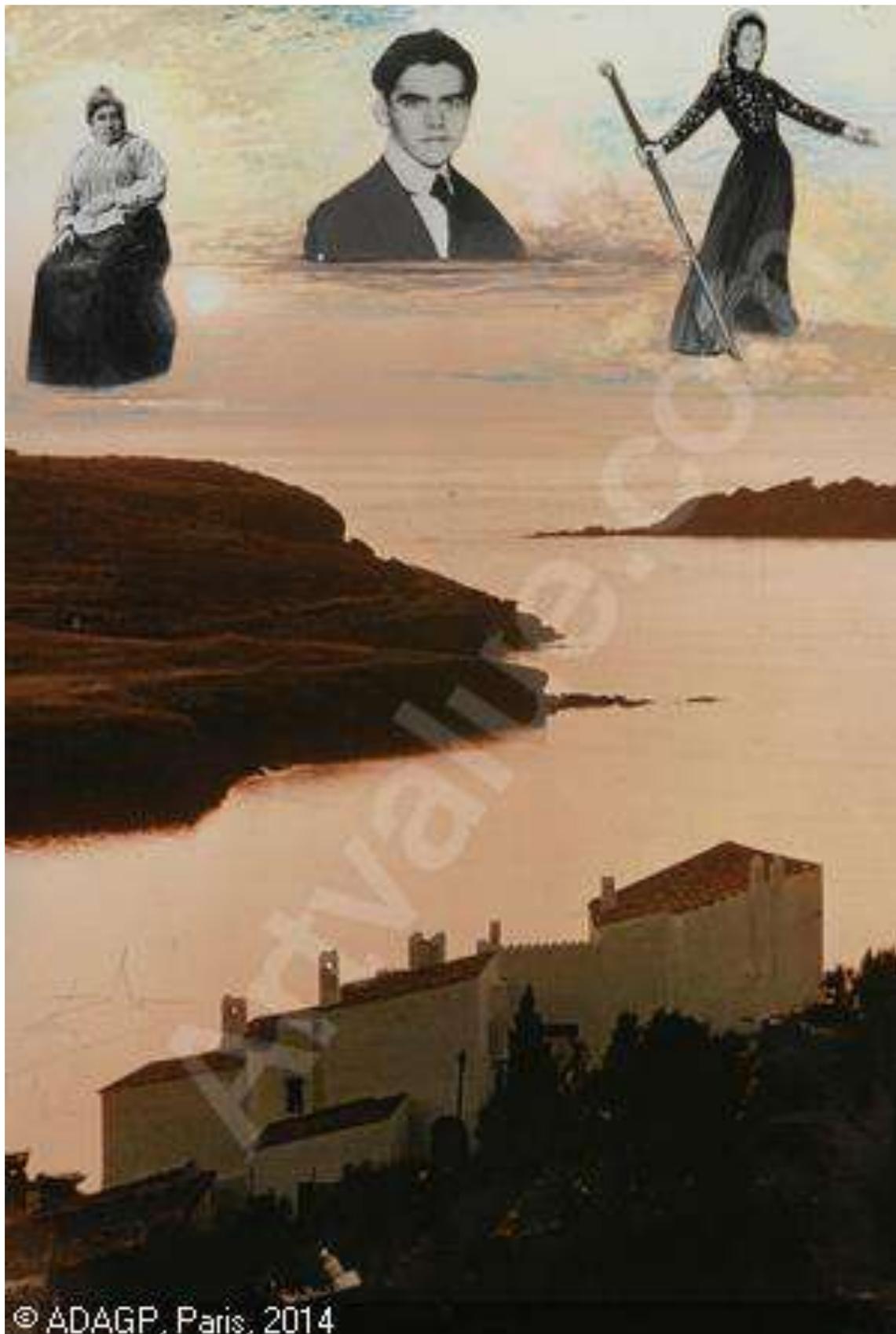
*Cielo hiperxiológico* (1960). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 47.



*Torero alucinógeno* (1969). Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí.

Figura 48.



Collage para Robert Descharnes (1969). Fuente: Víctor Fernández.