

# Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca

Clowns, pierrots and acrobats: their autobiographical and social dimensions in Picasso and Federico García Lorca

Plaza Chillón, José Luis\*

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2012

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

## RESUMEN

Picasso y Federico García Lorca confluyen estética y poéticamente en el errabundo mundo del circo y de la «Commedia dell'arte». Un melancólico y triste universo poblado de payasos, saltimbanquis, arlequines y pierrots, que mostrará una singular iconografía, identificando simbólica e intrínsecamente a los dos artistas andaluces como los auténticos protagonistas de sus propias obras plásticas y líricas.

**Palabras clave:** Circo; «Clownismo»; Poesía; Teatro; Dibujo; Simbolismo; Vibracionismo; Cubismo; Futurismo; Homoerotismo

**Identificadores:** [Pérez] Barradas, Rafael; García Lorca, Federico; Picasso, Pablo; Dalí, Salvador

**Periodo:** Siglo 20

## ABSTRACT

Picasso and Federico García Lorca converge aesthetically and poetically in the wandering world of circus and 'Commedia dell'arte'. This melancholic and sad universe is full of clowns, circus acrobats, harlequins and pierrots. It shows a particular iconography which symbolically and intrinsically identifies both Andalusian artists as real protagonists of their own creative works of art.

**Keywords:** Circus; «Clownism»; Poetry; Theatre; Drawing; Symbolism; Vibrationism; Surrealism; Cubism; Futurism; Homoerotism

**Identifiers:** [Pérez] Barradas, Rafael; García Lorca, Federico; Picasso, Pablo; Dalí, Salvador

**Period:** 20<sup>th</sup> century

\* Doctor en Historia del Arte. e-mail: jlpazachillon@hotmail.com

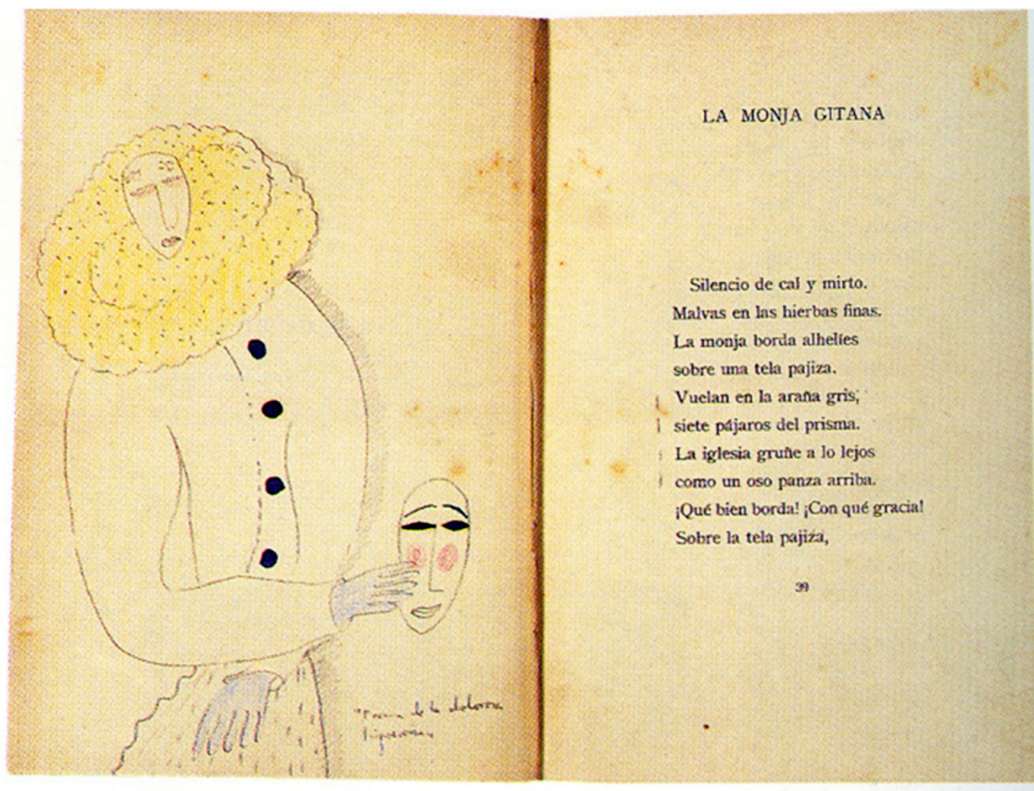
“Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot.  
A veces soy Arlequín. Otras soy Colombina. Nunca Pantalón»  
(Federico García Lorca, 1918)

## 1. EL CIRCO: LA RISA DEL LLANTO

El imaginario dibujístico lorquiano y su proyección iconográfica está poblado de figuras masculinas que representan o enmascaran, según se mire, una larga estela de pierrots, saltimbanquis y payasos, que desarrollaría en su obra plástica. Son dibujos de amaneradas figuras que al igual que los gitanos, marineros y demás jóvenes, representan toda una época: los años que van de 1924 a 1928, y que en general, simbolizan un estado sentimental e íntimo que se conjuga perfectamente con su obra dramática y poética, ya que son coincidentes en algunos casos con obras totalmente acabadas como el *Romancero gitano*, o en proyecto, como *Mariana Pineda*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa* o *Los títeres de cachiporra*. No obstante, este romántico y onírico mundo circense, de marcada melancolía, estará presente en otras obras; sus poemas están poblados con estos personajes, recordemos las decisivas apariciones de arlequines en dramas como *El público* o *Así que pasen cinco años*. Esta fascinación del arlequín (como recuerda su hermana)<sup>1</sup>, payaso o saltimbanqui conecta con el *clown* como arquetipo. Encontrará su equivalente visual en los cuadros de Picasso, y antes de él, en todo un rico caudal de dibujos y obras que documentan diversas posturas de arlequín y que tienen que ver con la máscara como metáfora, elemento imprescindible de todo arlequín, o del maquillaje del pierrot y del *clown*. Observaremos que en muchos de estos dibujos, la máscara representa grotescamente distintas secuencias: la máscara que se cae, la máscara que echa sangre por la boca, la máscara, figura y tumba, la máscara con música, la máscara derramando lágrimas<sup>2</sup>.

La iconografía del payaso o saltimbanqui tiene una larga tradición decimonónica, que proveniente del mundo de la «Commedia dell'arte» italiana, recorrerá toda Europa. Confluye esta vieja y popular tradición en el circo, donde lo titiritero y lo puramente teatral se confundirán en una sola unidad<sup>3</sup>. La elección de la imagen del *clown* no será sólo la elección de un motivo pictórico o poético, sino una forma indirecta y paródica de plantear la cuestión del arte<sup>4</sup>. Todo ello sería retomado con fuerza en las vanguardias de principios del siglo XX; tanto en lo literario como en lo plástico, surgirán autores, artistas, comediantes que relanzarán esta estética finisecular; pensemos en las sobresalientes aportaciones de escritores como Jacinto Benavente, Valle-Inclán o Ramón Gómez de la Serna. En el mundo de las artes visuales esta temática se complica todavía más, porque son muy variadas sus obras y muchos sus seguidores. Baste citar los nombres de Gris, Calder, Picasso, Dalí o Barradas, para hacernos una ligera idea de la prolífica creatividad que dio el género<sup>5</sup>.

Este bohemio mundo rodeado de saltimbanquis, arlequines, pierrots, payasos y *clowns* confluirá en el onírico y melancólico habitáculo del circo; un espacio de comedia y tragedia que fascinaría



1. Federico GARCÍA LORCA, *Poema de la dolorosa* [impresión], 1930.

a poetas, dramaturgos y pintores por igual, desde Stanislavski a Toulouse-Lautrec, pasando por Degas, Seurat o Chagall. Su defensa en España vino de la mano del director de escena Gregorio Martínez Sierra, pero sobre todo, de Gómez de la Serna, que llegó a sentenciar con estas palabras: «el que más noches de circo tenga en su haber, es el que primero entrará en el reino de los cielos». A partir de mediados del siglo XIX, el mayor número de circos estables que existían en Europa se encontraban entre Madrid y Barcelona<sup>6</sup>. En los años veinte se instala en Madrid el circo «Americano», donde Ramón dio su célebre conferencia desde lo alto de un trapecio. Gómez de la Serna llegó a considerarse incluso «cronista de circo», y piensa que el fundamento de toda la magia está en el *clown*: «El *clown* es el que sostiene el circo y quizá sostiene la vida, siendo lo que más consuelo nos da, después de nuestra muerte, ellos continuarán sus payasadas»<sup>7</sup>. El influyente crítico Sebastián Gasch se sintió atraído por el mundo del circo, y considera que a partir de cierta edad el circo va unido al recuerdo de la infancia y tiene el sabor agrídulce de la niñez que perdimos para siempre<sup>8</sup>.

El circo es por definición, un mundo empapado de literatura, sin literatura, a la cruda luz de una realidad implacable, y casi toda su magia se desvanecería, al trasladarse al mundo de las artes plásticas. Un ejemplo de rara fascinación nos lo brinda Martínez Sierra en su poco conocida obra *Teatro de ensueño*, donde invita a un mundo onírico de sugerencias vagas, cercano a la alucinación cosmopolita de la noche del sábado, pero que esconde en sus entrañas, la tristeza profunda de los payasos, tan acertadamente plasmada por Picasso o Rouault<sup>9</sup>. Ambos trazarán un camino poético que culminaría con los payasos lorquianos; sus personajes marginales se orientarán hacia una preocupación de la realidad social: prostitutas, gentes de circo y de la «Commedia dell'arte» convertidos en los desplazados o excluidos, símbolos de la protesta social y del contrapoder de los artistas, representando la inmensa soledad y marginalidad que conlleva la vida errabunda<sup>10</sup>, que en el caso de Rouault invocan directamente al sufrimiento de Cristo. Impregna a sus personajes una inmensa tristeza y una profunda piedad, describiendo la dialéctica entre la existencia y la apariencia, además de la condición humana en el escenario del mundo<sup>11</sup>. Lorca recogería el testigo poético del *clown* triste que codificó Rouault, convirtiéndolo en un críptico autorretrato manifestado también en los dibujos dedicados a los gitanos y a los bandoleros.

Es decisiva la influencia que el romanticismo, el decadentismo y el simbolismo supusieron para muchos artistas de la vanguardia europea, sobre todo, en el modo de entender la vida, la defensa del malditismo, del mal vivir del poeta que se manifestaba en el dandi (que intentaba ausentarse de su cuerpo), la máscara o el *clown*. Desde las acusadas reacciones de Alfred de Musset y el desarrollo perverso aunque enjundioso de los ensayos de Barbey d'Aurevilly hasta las provocaciones de Baudelaire, el dandismo y por extensión el *clownismo* suponían el enmascaramiento del artista que escondía su dolor y más íntimo «yo» detrás de la aparente serenidad de una máscara, ya fuera artificial, o simplemente maquillada como la que abunda en los payasos lorquianos<sup>12</sup>. Señalamos en este sentido el dibujo de un *clown* que fue trazado en el ejemplar del *Romancero gitano* dedicado a Félix Lizaso (1930), en la contrapágina del poema «La monja gitana» y que parece titular *Poema de la dolorosa [impresión]*; representa a dicho personaje con una máscara en la mano derecha evidenciando su tristeza, mientras queda envuelto en un halo fantasmal de magia y de muerte, acuciado por la enorme y asfixiante gorguera que envuelve su cuello y un pálido rostro de ojos vacíos. Lorca adopta un recurso romántico y decadentista para la creación de estas obras tan personales, jugando con la idea propia de sinceridad frente a lo que siente en su interior. Con estas melancólicas y tristes figuras, Federico expresa una lucha interior que se manifiesta entre la realidad y la ilusión, entre la razón y la intuición, entre lo que se permite o puede expresar y lo que realmente oculta. El tema de la máscara y del correspondiente doble tiene que interpretarse dentro del contexto romántico del dolor y la desilusión<sup>13</sup>. Destaca el sutil estilismo de Lorca en estos dibujos, creando frágiles contornos y nimios perfiles, a veces superpuestos o doblados, antes que atreverse a expresar sin pudor su propia presencia desnuda, y por tanto erótica y homosexual, lo que supondría una crudeza demasiado evidente. Lorca, como poeta y artista, heredero de escritores simbolistas como Mallarmé, y pintores como Gustav Moreau o Puvis de Chavannes, emplea una serie de recursos poéticos y plásticos para esconder o velar crípticamente sus más profundos e íntimos sentimientos. Esto se refleja en gran parte de los dibujos y en su obra poética, tal vez

llevada a sus últimas consecuencias, poniendo como posible modelo de lectura deconstructivista, y revela el proceso de enmascaramiento por medio de mitos e intertextos, a la vez que ofrece otras posibilidades interpretativas<sup>14</sup>.

Lorca en sus dibujos de desangelados *clowns* mostrará camuflada su propia angustia, así cuando el poeta mezcla en estas «pequeñas» creaciones plástico-poéticas el placer y la alegría a través de sus pierrots y payasos con las lágrimas, la tristeza y, a veces, el llanto, repite a manera de «revival» una de las reacciones clásicas del romántico frente al dolor: «la risa del llanto». Por eso nos detenemos en unas palabras escritas por el poeta en artículo de 1918, y cuyo premonitorio título: «Un prólogo que pudiera servir de muchos libros», antecede manifiestamente toda una estética que se plasmará especialmente en este melancólico mundo: «El poeta, que es un personaje que debía ser sincero, se calla en el fondo de su alma lo que quiere estallarle en el corazón. Una sombra va a alcanzar en estas escenas llorando todo, lo triste y lo alegre. Bien mirado, la alegría no existe, porque casi siempre en el fondo de los corazones se aposentó el dolor inmenso que flota en los ambientes del universo, el dolor de los dolores que es el dolor de existir»<sup>15</sup>.

No se percibe en Lorca ese sentimiento de alegría infantil que producen los payasos cuando hacen reír a los niños, pero ni siquiera esa sonrisa o carcajada propia de las comedias o las farsas; tampoco en sus farsas más complejas subyace una cierta animosidad que concluyan en un final feliz; por eso aludimos a la doble faz anímica de Federico hombre, que aparece en su larga serie de arlequines y payasos desdoblados que lloran o sangran en un plano posterior, culminando sin poder evitarlo en tragedia. Observemos algunas de sus creaciones más interesantes como *Payaso de rostro que se desdobra* (1936)<sup>16</sup>, o la *Cabeza desdoblada de Pierrot* (1932) del ejemplar dedicado de *Canciones* a Carlos Martínez Barbeito, donde el payaso se desdobra llorando con gigantes gotas de lágrimas y una enorme gorguera que ahoga a los dos rostros. La misma iconografía se repite en otra versión del *Payaso del rostro desdoblado* (1933) como su propio autorretrato<sup>17</sup>. En esta serie de rostros de arlequines desdoblados llorando, la versión más compleja es *Payaso de rostro desdoblado y cáliz* (1927), y cuya alusión cristológica se evidencia en uno de los rostros desdoblados que llora sus lágrimas de color rojo, tal vez, sangre vertida sobre el cáliz, un ejemplo de trasuntos significativos que confluyen de manera magistral: cáliz, lágrimas, sangre, gorguera, payaso, Lorca, Cristo, cuyo rostro dormido (muerto, quizá) llora con sangre su más honda pasión. Los rostros se manifiestan como las máscaras de la tragedia y la comedia que lloran y sonríen yaciendo de lado a lado. Son como el teatro guiñolesco que comienza siempre en burla y acaba en tragedia desnudando su evidencia.

## 2. EL CLOWNISMO DE RAFAEL PÉREZ BARRADAS

Es probable que desde fecha muy temprana Federico estuviese familiarizado con el tema del *clown*. Mientras estaba enfrascado en los ensayos de su primer estreno teatral, tal vez, asistiera en abril de 1920 a la velada «ultraísta» madrileña celebrada en el Ateneo, donde la intervención



2. Rafael PÉREZ BARRADAS, *Retrato clownista de Federico García Lorca*, 1924-25.

del pintor uruguayo Barradas se anunció con el título de «El anti-yo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra», una conferencia que quizás nunca escribiera como tal<sup>18</sup>. Lorca era asiduo a la bohemia madrileña, a la que a veces, se apuntaba Barradas en el café de Oriente, donde se formaba una tertulia de colaboradores y amigos de la revista vanguardista *Alfar*. En dicha revista trabajaría asiduamente Barradas, desde donde también irradiaría el «clownismo» a través de retratos de amigos; planteando dicha publicación como un espacio nuevo de convivencia entre diversos modos de concebir literatura y arte<sup>19</sup>. Otro de los lugares donde se difundió el *clownismo* fue el mítico café «Pombo», donde Barradas solía ir a las tertulias nocturnas<sup>20</sup>. En el uruguayo dicha poética tuvo más bien un planteamiento meramente estético-plástico, mientras que en el granadino las implicaciones psicológicas relacionadas con la castración homoerótica son inseparables. El género del *clown* en Barradas deriva de su etapa «vibracionista», donde confluyen cubismo y futurismo, que se convierte en un estilo personal, pero donde también se encuentran ecos poéticos de Pedro Garfias, Salvat-Papasseit o Guillermo

de Torre; sus cuadros vibracionistas beben del lenguaje de Cezanne transformado en cubismo, incorporando letreros, cartelas o números a modo de «collage»<sup>21</sup>.

El termino «clownismo» apela al mundo del circo y de la guardarropía. Existen pocas pinturas de Barradas al óleo identificadas como «clownistas», la mayoría son dibujos y acuarelas firmadas, y en ellas las figuras quietas y en pose, están siempre en primer plano, resueltas con trazos ágiles y nerviosos, con aspecto de abocetamiento. Pero lo que define al «clownismo» son, sobre todo, los rostros planos y de óvalo bien delimitado que tienen el espacio ocular apenas insinuado. El «clownismo» continúa lo emprendido en algunas obras del denominado cubismo barradiano. Bajo la influencia de «Ramón», el *clownismo* de Barradas pretendía ir más allá; así el mundo del circo se convertía en una cosmovisión interior y exterior, pero no se quedaba ahí solamente; quizá quien mejor percibió la esencia de la poética «clownista» fue precisamente el hermano de Lorca, Francisco, que supo captar la consistencia del arte de Barradas: «Eso es *clownismo*, en el valor intrínseco de la teoría con que el pintor lo presenta desde sus cuadros, donde entrevé al caricaturista; pero no ya en el dibujo, sino en la pintura también, en diferentes tipos: payasos, colombinas,

histriones de ambientes de circos, teatros... como reminiscencias de toda la vida en su continua metamorfosis, y en la complejidad de sus originales aspectos...»<sup>22</sup>.

La capacidad de atracción del Barradas «clownista» ha sido más trascendente y comentada, y ello por implicar directamente a Lorca y Dalí. Éste último utilizaría el «clownismo» de Barradas para reproducir su propia imagen en obras como *Autorretrato cubista* o *Autorretrato con L'Humanité*. Lorca recrearía el «clownismo» en los rostros triangulares como máscaras de alguno de sus dibujos. Lo que resulta extraño es que Barradas definió su «clownismo» en 1921 y las obras de Dalí son de 1923 y 1924, y los dibujos de Lorca posteriores. Bien pudiera ser el «clownismo» de Dalí y Lorca un asunto «privado»; si no es que la insistencia de ambos en representar los propios rostros, o rostros de careta carnavalesca en mueca trágica, tuviera un sentido críptico difícil de desvelar<sup>23</sup>. Aunque parece evidente que el «clownismo» llega a Lorca a través de Barradas, el hecho de que el pintor uruguayo realizara al menos dos retratos del poeta, probablemente esté el origen de lo que años más tarde serían sus propios «autorretratos» de Nueva York. Dalí se deja llevar por el novedoso «ismo» barradiano, y tal vez, fue la fuente más cercana para que el granadino bebiera; este es el momento de alguno de los autorretratos dalinianos cercanos al cubismo o al vibracionismo de estirpe barradiana, o de otras obras suyas como *Sueños noctámbulos* (1922) donde se refleja la bohemia madrileña (Maruja Mallo, Buñuel, Dalí y Barradas deambulando por el Madrid nocturno) o el todavía más barradiano y supuesto *Retrato [de Federico García Lorca]* (1923-24), muy parecido a los realizados al poeta por Barradas. Recordamos el cuadro de Dalí, *Pierrot tocando la guitarra* (1925), su aparente sencillez encierra un complejo universo por descifrar. Se trata de una imagen doble de Pierrot-Arlequín (quizá, Lorca-Dalí, en clave) situados en un lugar más parecido a un escenario teatral que a una habitación ordinaria con una «vedutta», y al fondo el mar de Cadaqués. Cabría pensar en una lectura misteriosa y privada, dada la peculiar personalidad del granadino. Quizá deberíamos considerar éste como otro de los diferentes retratos ocultos lorquianos en la obra de Dalí, pensemos en *El enigma sin fin* (1938) o *Las tres edades* (1940), entre otros<sup>24</sup>.

Incidíamos sobre la enorme fortuna que la iconografía del *clown* tuvo en determinados momentos del arte contemporáneo, la aportación de Lorca, Dalí, y desde luego, de Barradas, no es más que una continuación o una nueva interpretación de los viejos personajes de tradición clasicista de la «Commedia dell'arte» y su conexión con el romanticismo y el dandismo fin de siglo como símbolo de un nuevo enmascaramiento que rehuye de la realidad, y que en poesía estaría representado por Gautier, Bauville y sobre todo por Baudelaire, que proclama al «hombre moderno» como el que trata de inventarse a sí mismo<sup>25</sup>. Mientras que en pintura los más acertados fueron Daumier, Toulouse-Lautrec, Degas, Seurat, Chéret, Chagall, Léger, Rouault y, sobre todo, Picasso<sup>26</sup>. La elección del circo en tantos artistas de finales del siglo XIX y principios del XX corresponde al declinar de las fuentes de inspiración tradicionales, a los que contraponen una mitología substitutiva: en ella se ha de ver la crítica de los grandes temas en torno a los cuales la cultura occidental había desplegado su cortejo de imágenes.

### 3. MÁSCARAS Y METÁFORAS

Existen dos dibujos de 1926 que no tratan específicamente el tema del *clown*, pero contienen todas las características formales derivadas de esta iconografía donde el enmascaramiento psicológico del artista es transformado en imágenes de un profundo lirismo; me refiero a *Poema surrealista* y *El joven y su alma (poema de Baudelaire)*. El primero presenta la tradicional iconografía del payaso desdoblado, no sólo del rostro, sino también del cuerpo; llama la atención la reproducción de dos gorgueras diferentes y dos gorros distintos, además el cromatismo también difiere para cada imagen; intuimos que más que un desdoble represente un abrazo de una figura a la otra, acentuando su contenido homoerótico. Resulta desconcertante que la citada obra esté glosada con unas líneas del Canto III de *La Divina Comedia* de Dante, el correspondiente al infierno, cuyos versos escritos dicen: «Quivi sospiri, pianti ed alti guai / risonaram per l'aer senza stelle»<sup>27</sup>, y si a estos versos añadimos el explícito título de *Poema surrealista*, se subraya todavía más ese enmascaramiento con el que intenta cubrirse el poeta acudiendo a esta imagen de marcada melancolía. *El joven y su alma (poema de Baudelaire)* responde a las mismas características que el anterior, similar composición y mismo tratamiento poético, si bien ahora el *clown* se transforma en un joven efebo que asociamos a la iconografía del marinero, por la aparición de ese enorme cuello que sustituye a la habitual gorguera de los payasos. Al igual que *Poema surrealista*, esta obra resulta más ambiciosa y compleja desde el punto de vista de la composición plástica, los rostros siguen el ejemplo del desdoblamiento: uno con los ojos abiertos, mientras el que rodea el cuerpo aparece con los párpados cerrados a modo de «alma» o desdibujado espíritu. Dentro de la serie del *clown*, hay algo que particulariza estas dos obras de Federico, y ello tal vez estribe en las circunstancias íntimas y personales que vivió el poeta en estos años tan cerca de Dalí, lo que hace aún más complejo, intrincado y contradictorio si cabe, todo este mundo iconográfico, que es consecuencia, en parte, de sus intensas relaciones estéticas y sentimentales. Llama especialmente la atención que Lorca subtitule el segundo dibujo referido como «poema de Baudelaire», aunque no debe de extrañarnos si pensamos que fue uno de sus poetas preferidos. Este dibujo podría titularse también como *El joven [marinero y su alma]*, adjudicándolo al sensual y nostálgico mundo del marinero siempre dispuesto a la aventura «baudeleriana» del viaje, y quizás ese evidente desdoblamiento (el alma del marinero abraza al joven) pueda derivar de la profunda introspección que subyace en el poema XIV de *Las flores del mal*, al que tal vez pueda referirse García Lorca en el subtítulo: «¡Hombre libre, tu siempre gustarás del mar! / Es tu espejo la mar; te contemplas el alma / En el mismo despliegue inmenso de su lámina, / Y no es abismo menos amargo en el de tu espíritu. / Gozas con sumergirte al fondo de tu imagen; / La acaricias con ojos y brazos, y se olvida / [...] / Ambos sois tenebrosos al tiempo de discretos»<sup>28</sup>. En un paso más para interpretar este dibujo, acudimos al vocablo francés «psyche» y al español «psiquis», ambos sugieren una pista sobre el significado «surreal» de la obra; los dos significan «alma» y se refieren al tipo de espejo tradicional que no muestra la verdadera imagen del reflejado, sino que la oculta proyectándola, como si de una máscara se tratara dispuesta a romperse en mil pedazos. Recuerda a la pintura de Picasso, *Muchacha delante del espejo* (1932), cuya similitud compositiva con el dibujo lorquiano resulta inquietante.



El reflejo es el alma del joven, su «doble», su yo psicológico interior (como correspondería a las supersticiones tradicionales de los espejos y de las sombras); en este sentido, si buscamos en la tradición germánica (aunque ocupe un lugar destacado en el inconsciente colectivo del hombre), el reflejo y la sombra (nuestro lado oscuro)<sup>29</sup> simbolizan el alma, un alma que seres inhumanos han perdido, y cuyo reflejo real (sombra-espejo) es imposible<sup>30</sup>.

#### 4. PICASSO Y LORCA

En general, la serie de los *clowns* no muestra una gran variedad iconográfica; los modelos suelen aparecer repetidos con la modificación de algún atributo, afirmándose desde 1924 cuando traza *Payaso con copa en la mano*, de la colección Romero Gómez de Granada, de marcado «ingenuismo» y un cierto infantilismo en la composición pero que significa el punto de partida de una larga serie de figuras «clownistas» que irán madurando para convertirse en complejos y metafóricos discursos iconográficos. Aparece por primera vez el cristológico / dionisiaco atributo de la copa en la mano derecha, dominado todo por un suave tono pastel, hasta su definición en 1926, donde abundan payasos asociados al tradicional mundo del circo o se representan como músicos con sus propios instrumentos, ya sea una pandereta, guitarra o el nostálgico acordeón. Tanto unos como otros suelen derivar de la tradición simbolista francesa que sería recogida acertadamente por el Picasso «rosa» y «azul». Así *Payaso sobre la pista de circo* (1925) es mostrado en plena faena circense junto a otras dos pequeñas figuras también a modo de *clowns* que están al fondo junto a un trapezio. Tanto éste como el *Payaso del guante* (1925) tienen una común característica, y es la curiosa ocultación de su mano derecha con un grueso guante, cuya atribución podría tener un carácter meramente anecdótico que lo hiciese identificador del propio poeta; esto puede ser corroborado al observar la explicación que Lorca da a Ana María Dalí en algunas de sus cartas; en 1925 le escribía: «¿Te acuerdas como te reías al verme los guantes rotos el día que íbamos a naufragar?», y en otra misiva: «Es muy bonito lo que me dices de mis pobrecitos guantes... (que eran prestados para poder presumir en tu casa), muy bonito. / En los guantes y en los sombreros está toda la personalidad cuando se ha usado y ‘empapado’. Dame un guante y diré el carácter de su dueño...»<sup>31</sup>. Ambos dibujos datan del mismo año que las cartas, y aparecen como modernos elementos presentes en otras obras literarias, así en *Poeta en Nueva York*, en el comienzo de «Nocturno del hueco» dice: «Para ver que todo se ha ido, / para ver los huecos y vestidos, / ¡dame tu guante de luna, / tu otro guante perdido en la hierba, / amor mío!»<sup>32</sup>. Tal vez el guante represente el fantasma de una mano, como fijo testimonio de los tiempos cuya concavidad para introducir los dedos, el pasado se refugia<sup>33</sup>.

Pese a la evidente y carente soltura técnica de estos primeros dibujos «clownistas», *Payaso sobre pista de circo* desprende una quietud lírica que lo hace más triste, tal vez, demasiado melancólico, cuya exagerada gorguera azul que rodea el ampuloso cuello, lo asemeja al *Payaso del guante*. Insiste nuevamente en la imagen del guante, realizado con suave ejecución, pero lo saca del mundo circense para introducirlo en el «báquico / cristiano» elemento de la copa, junto a una pequeña



*Poema surrealista.* [Granada.] 1926.  
• Tinta verde y lápices de color sobre papel.  
• 220 x 164 mm.

3. Federico GARCÍA LORCA, *Poema surrealista*, 1926.



[*Payaso sobre pista de circo.* Granada, 1925.]  
• Tinta china y lápices de color sobre papel.  
• 210 x 149 mm.

4. Federico GARCÍA LORCA, *Payaso sobre la pista de circo*, 1925.

fruta color rojo. Se aproxima a una interpretación formal del bodegón postimpresionista, asociado a estos hombres «débiles» que lo aleja de la transgresión impresa por algunos pintores del XIX, como los habituales bebedores de ajenjo; además el ademán en ese intento de coger la copa lo hace todavía más inverosímil, ya que la dificultad que supondría mantenerla en la mano disfrazada con el guante, lo imposibilitaría beber dando un motivo más de castración al no poder ingerir el preciado licor. Es una composición equilibrada que busca su contrapunto precisamente en los atributos bodegonistas que se representan delante de la figura, que a diferencia del anterior, los únicos elementos que producen un cierto desequilibrio son los otros dos payasos del fondo asociados al trapecio. Destacamos también, *Claro de circo* (1927), de mayor complejidad en cuanto a realización e iconografía, porque si bien vuelve aparecer el payaso, lo hace de manera secundaria, delante de un visible circo ambulante. La protagonista es una figura femenina de un marcado expresionismo en la concepción del rostro, equiparable al desaparecido dibujo *La musa de Berlín* (ambos expuestos en Dalmau). Estos dibujos de *clowns* desprenden el estigma picassiano, no sólo

por la iconografía, sino porque la composición y forma de los mismos homenajean sin remilgos al malagueño, buscando el máximo rendimiento con pocos elementos reservados. No es una coincidencia que Picasso también expusiera en las galerías Dalmau algunos años antes (1912), donde reunió una serie de obras de su etapa «azul», cuyo marcado esteticismo tuvo que ver bastante con todo este mundo de acendrada melancolía, tan cercana a la plástica del «noucentisme» catalán, participando en el «Almanaque de los noucentistas», quizá, por la influencia de Eugenio d'Ors<sup>34</sup>.

Picasso «azul» será definitivo en la codificación temática del *clown* lorquiano, no sólo por la forma que venía dada y el predominio del color que define esta etapa, sino por las actitudes dolientes y sufridas de la mayor parte de sus personajes. La forma de sus alargadas figuras que recuerdan a las del Greco, contribuye especialmente al propósito de la emotividad. Sobriedad y dramatismo, un mundo de seres resignados y lastimosos que parecen soportar su situación con una fatalidad implacable. Observando la obra de estos años es evidente que Picasso fue seducido en un primer momento por la imagen pictórica y literaria del payaso-víctima, alejándose de la codificación del saltimbanqui «dandi» de Baudelaire. Se acerca más a la idea del arlequín trágico que proclama Apollinaire, cuya vinculación con el reino de la muerte, no es sino la anticipación alegórica que anuncia «la verdadera consumación del amor»; una conexión vindicada también por María Zambrano, que lo une metafísicamente al doloroso mundo lorquiano.<sup>35</sup> Pintura sobria, penetrante e intencionadamente expresiva que continuará en su etapa «rosa», precedida por el conocimiento que le proporcionarán los «fauves». Se aparta de una actitud dramática, para acercarse a otra más dinámica y alegre, donde el predominio de las escenas de circo se hace preponderante, aunque ahora las figuras aparezcan plácidas y serenas<sup>36</sup>.

Antes de pintar *Las señoritas de Avinyó* (1907), Picasso se había mantenido al margen de las corrientes vanguardistas. Cuando llega a París en 1901, no se dejó cautivar por los brillantes colores de los impresionistas; y Cezanne hasta 1904, era casi un desconocido para él. En cambio, le interesa Degas por su inquieta búsqueda plástico-dibujística y, mucho más, Toulouse-Lautrec por su penetrante espíritu de crítica social; pero quizá más que nadie le gusta Puvis de Chavannes por su clasicismo elegíaco y por la gran serenidad de sus grandes obras ornamentales en las composiciones en las que volatineros y saltimbanquis son los protagonistas de las pinturas de estos años, haciéndose eco de esa referencia a la iconografía clásica, a la vez que ponen de manifiesto la búsqueda de una modernidad sin paliativos<sup>37</sup>. Pondrá su poderoso talento al servicio de los pobres, pintará grandes cuadros para exaltar la nobleza, e incluso, su belleza; cantará así su desprecio de hidalgo vergonzante por la fealdad moral de la rica burguesía. Por razones ideológicas más que estéticas rechazaba, por burgueses, los pequeños placeres del impresionismo y lo pintaba todo azul o rosa, convirtiéndolo en un hecho intelectual. Señala a la familia en el centro de sus composiciones, que bajo la escenografía del mundo del circo se convierte en el símbolo del aislamiento, la incomunicación y el sufrimiento humano; así compondrá *Los saltimbanquis* (1905), que resume por sí sola todo el espíritu de esta época, después de una gran cantidad de aproximaciones a través de bocetos y dibujos<sup>38</sup>.



[*Payaso*, 1927.]

- Tinta china, lápiz y lápices de color sobre cartulina.
- 248 x 162 mm.

5. Federico GARCÍA LORCA, *Payaso*, 1927.



[*Pierrot lunar*, 1928.]

6. Federico GARCÍA LORCA, *Pierrot lunar*, 1928.

Pero la relación Lorca-Picasso no debemos reducirla a lo meramente estético, hay que señalar otros motivos, como el hecho de que los dos conocieron una Andalucía degradada, postergada, aunque no exenta de humanidad, y a ambos esta visión de la tierra pobre les afectó profundamente y les hizo reaccionar a favor de ella. Su identificación con la tierra desheredada explica muchas cosas. Esta identificación de Lorca y Picasso con su tierra marginada y pobre será un factor decisivo en su postura socialmente comprometida, al lado de las clases bajas y menesterosas. Este fondo común de amor a la tierra y de adhesión a la pobreza es lo que empujará a ambos a ponerse al lado de los necesitados, y en este sentido, es sorprendente la proximidad, por no decir la identidad, de las metáforas con las que expresan este sentimiento. Tanto en Lorca como en Picasso operan la misma transubstanciación: la del amor, que unida a la fuerza que desprende su arte, hacen tambalear con contundencia los valores establecidos, aunque difieran en cuanto a la dirección o el objetivo que toma esta fuerza, en cuanto al obstáculo que hay que superar: el homosexual uno, el monógamo el otro. Esta concepción desbordante del amor o del erotismo es paralelo al ímpetu creador de ambos; su creación mana por los derroteros de la indefinición, de ahí su rechazo a la rei-

teración. Son nuevos en cada obra, en cada creación, con la mezcla de metáforas e imágenes donde subyace inconscientemente la religión, el dogma y lo sagrado, que los lleva a un mundo tangible y visceral. Un mundo que se sumerge en lo «marginal», que en el caso de Picasso tiene unas bases bien fundamentadas en la Barcelona de principios de siglo de la mano de artistas como Nonell. En Lorca, la marginalidad hunde sus raíces en la tradición literaria y real que él mismo proclama (del perseguido, del gitano, del negro, del judío...) <sup>39</sup> como una derivación ante la marcada tendencia que supone la autoidentificación con su propuesta plástica del *clown*, arlequín o saltimbanqui en el sentido romántico que proclamaba Baudelaire, de que el actor oculta bajo su triunfo y sus fingidas alegrías, un alma desesperada <sup>40</sup>. En la transfiguración romántica, el modelo del payaso triste, bufón o arlequín, como el bohemio marinero, el errante gitano o el «malvado» bandolero se convierten en figuras de proyección por antonomasia para el artista moderno, fundiéndose «místicamente» en un mismo ideal, demostrando una grandeza heroica al sublimar su propia aflicción y su miseria debajo de un sombrero calañés, una gorra «lepanto» o una máscara teatral <sup>41</sup>.

Lorca tendrá presente al pintor malagueño en sus dibujos de *clowns*, que esconden una metafísica y especial concepción de la vida y del sueño. Picasso, como Lorca, a través de sus más diversos estilos nos está hablando del hombre del siglo XX, de su conciencia dislocada, fragmentada, identificándose con todos y cada uno de ellos en un auténtico ejercicio de universalidad <sup>42</sup>. Ambos artistas sugieren metafóricamente el circo como un «mundo aparte». Los cuadros de Picasso como los dibujos de Lorca presentan a un artista de circo estático, sin movimiento, fuera de la pista y generalmente sin espectadores. Evitan personalizar y sugerir personajes anónimos, pudiéndose apreciar una clara disociación entre la vida real y la obra plástica. El circo auténtico, el que entretiene a niños y mayores, poco tiene que ver con el imaginario circo que presentan nuestros artistas: el de los melancólicos silencios y los personajes estáticos <sup>43</sup>.

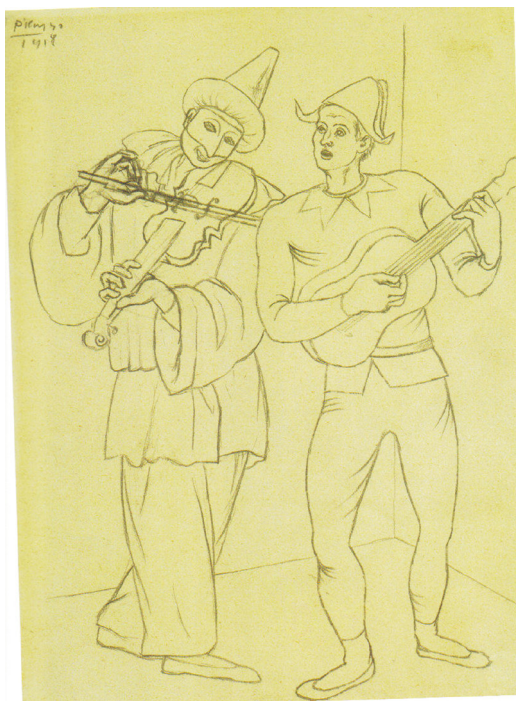
Picasso retomaría en multitud de ocasiones el tema de los *clowns*, acróbatas y figuras de saltimbanquis de sus primeros años <sup>44</sup>; un ejemplo fue la serie que dibujó en los años cincuenta editada por su amigo Michel Leiris, bajo el título de *Picasso y la comedia humana*. Todo este continuo «coqueteo» con el mundo del *clown* tuvo una especial relevancia en sus colaboraciones como escenógrafo y figurinista para determinadas representaciones teatrales de los «ballets rusos» de Diaghilev, donde su imaginación voló hasta límites insospechados. Son inmortales sus colaboraciones en *Parade*, *Le Tricorne*, *Pulcinella* o *Mercur*. También ilustró a Jean Cocteau su libro *Le coq et l'arlequin* (1918) <sup>45</sup>. A partir de aquí, Arlequín se convierte en una figura clave de su iconografía. Un mundo que es concebido mediante un pulso espiritual y vibrante que le da fuerza y seguridad en la conformación de sus dibujos <sup>46</sup>. Los payasos lorquianos aunque débiles y tristes están realizados con el trazo de la decisión, sin titubeos o arrepentimientos, adquiriendo firmeza y pujanza que cuesta ver en su aparente espontaneidad, porque lo que consigue, sobre todo, es una jugosa armonía plástica infiriéndole esa calidad poética que lo aleja del puro capricho.

Picasso y Lorca confluyen estéticamente en este particular mundo en fondo y forma, para ambos artistas los colores consiguen dar a sus obras intensidad y fuerza a la vez que espíritu; la suavidad u opacidad de alguno de estos dibujos a través de las tonalidades contribuyen decisivamente a la



7. PICASSO, *Estudio para familia de Saltimbanquis*, 1905.

impresión de tristeza, melancolía o ensimismamiento de los personajes, que en Picasso pueblan la «época azul». La elección del tono está en consonancia con la necesidad de expresar la sensación experimentada ante el desaliento, el dolor o la ambigüedad que muestran sus personajes. La tonalidad que rodea a los *clowns* circenses lorquianos o a los pobres y mendigos picassianos, sirven al mismo designio sobriamente expresivo; no es casual que alguna de las obras o «épocas» de Picasso sean denominadas según los tonos dominantes, ya que los colores ayudan a acentuar los propósitos, dar sentido a la obra, y deben ser tenidos en cuenta como las formas en que se integren, pues como ellas sirven para definir plásticamente la emoción. La sensación de melancolía de los *clowns* no sería tan penetrante si los desvaídos tonos no coadyuvasen a crear el ambiente adecuado para el nacimiento de la tristeza buscando, a veces, el sentido de la antítesis. Precisamente la pintura de la «época rosa» se halla inscrita en una perspectiva metafísica que es heredera de la tradición contenida en el grabado *Melancolía I* de Durero<sup>47</sup>. Los dibujos de Lorca producen un cierto sortilegio y hechizo cuando se contemplan, como espíritus que se doblan, el alma y el hombre, la vigilia y el sueño o la vida y la muerte, que reflejan los payasos solitarios o de rostros desdoblados. Poesía visual compartida por dos grandes artistas expresando emociones nacidas más allá de lo comúnmente conocido que en Picasso se manifiesta en la forma, mientras que en Lorca hay que ir



8. PICASSO, *Pierrot y Arlequín*, 1918.

más allá de lo aparente y sumergirse en un mundo intrínseco fuera de la realidad, repleto de signos y símbolos que ayudan a desenmascarar la auténtica «verdad de las sepulturas».

Estos payasos que Lorca resuelve con cierta simplicidad no exenta de una consciente ingenuidad, con sus estereotipados sombreros cónicos y sus asfixiantes gorgueras de distintos tamaños que suelen tapar los hombros escondiendo la única virilidad que pudiera hacerse visible, reflejan por otro lado un inconsciente regreso a la infancia, de la que tal vez nunca se haya despegado, una infancia fuera de la responsabilidad erótica que da la madurez. Este trauma resulta familiar en sus dramas adolescentes como *La carbonerita* o *Elena*; existe también este deseo de inmadurez en los versos dedicados a niños en *Libro de poemas* o *Canciones*, que mantendrá en otras obras como el romance que cantan los niños en *Mariana Pineda*. En una carta escrita a Adriano del Valle en 1918, cuando el poeta cuenta con apenas veinte años, confiesa desesperadamente su deseo de ser siempre niño, mostrando un horror al camino hacia la adultez y a la idea de responsabilizarse; dicen así unos fragmentos: «... en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser niño, muy pobre, muy escondido. [...]...hago esfuerzos porque me gusten las muñecas de cartón y los trastucos de la niñez [...]. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero

hacerle caso... y, sin embargo, cada día que pasa tengo una idea y una tristeza más. ¡Tristeza del enigma de mi mismo!»<sup>48</sup> Este sentimiento confesado en la esplendorosa juventud de los veinte años vivirá para siempre en su interior, una tristeza que no abandonará tampoco en su obra. A diferencia del Lorca alegre y dicharachero al que suele asociarlo la mayoría, existe un Federico triste, casi depresivo; y así lo señala su amigo Francisco Ayala, «...era un hombre muy triste, pero con esa tristeza que se procura superar tapándola con explosiones de falsa alegría, de alegría ruidosa. [...]... sabía que esa felicidad era falsa. Porque él, básicamente, era infeliz»<sup>49</sup>. Esta actitud vital no visible aparentemente en el poeta, este sentimiento de angustia metafísica y erótica, es planteada con rigor en su obra juvenil, convertida en encrucijada que conduce una vez más a la implacable vinculación entre el castigo divino y el amor consumado. Es la terrible tristeza que acompaña a sus *clowns*, aletargamiento o ensimismamiento, por eso los enmarca en el reino de la melancolía, un lugar de eterna juventud decididamente enmascarada.

Algo de rechazo, en este sentido, es reflejado en sus payasos, rechazo a una sociedad que le repele por violenta, hipócrita, odiosa y despreciable, como manifiesta en la carta a Adriano del Valle: «... En un siglo de zeppelines y de muertes estúpidas, yo sollozo ante mi piano soñando en la bruma haendeliana y hago versos muy míos cantando lo mismo a Cristo que a Buda, que a Mahoma que a Pan»<sup>50</sup>; o lo que afirma en otros escritos juveniles que destilan un radicalismo social y cierto compromiso ideológico, abundando hacia una actitud anarquista, típica, por otra parte, de una juventud contestataria, aunque sólo la manifieste interiormente<sup>51</sup>; así proclamaría el joven Federico: «...el patriotismo es uno de los grandes crímenes de la humanidad, porque de sus senos podridos por el mal surgen los monstruos de la guerra. [...] Por patriotismo nacieron los males de la tierra...»<sup>52</sup>.

En contraposición surgirá la lánguida placidez de sus dibujos, al menos en el aspecto formal, si bien ya hemos constatado que su interpretación se acerca más a la complejidad de variadas lecturas acompañadas de intertextualidad. Esta armonía placentera y pacífica se refleja singularmente en los payasos que portan instrumentos musicales; así el *Payaso con una pandereta* (1925), representa una figura muy estilizada que apunta más hacia la escenificación de un personaje que interpreta a un prestidigitador que a un *clown*. Destaca también el más sencillo de ejecución *Payaso con guitarra* (1925), parecido a su homónimo *Payaso con guitarra* que encabeza una carta enviada al pintor Benjamín Palencia del mismo año que el anterior; o el más complejo *Payaso con acordeón* (1926), que desprende un significado más intrínseco y personal, como *El paje de la pecera* (1926) o *Leyenda japonesa* (1926), que presenta la insustituible gorguera superpuesta sobre el rostro del payaso, como un suave tul en espiral que envuelve la cara emulando una máscara, además de producir un aparente ahogamiento de connotaciones castradoras. Jung interpretaba el ahogamiento, ahorcamiento o la propia asfixia como una tensa expectativa o un deseo no cumplido, aquí más bien frustrado; una imagen iconográfica, la del ahorcado o ahogado, que no ha tenido mucho predicamento en la historia del arte, tal vez, por el carácter transgresor de la misma o la prohibición de su uso<sup>53</sup>.

El rostro del «payaso con acordeón» presenta los habituales ojos de cuencas vacías que proliferarán en los dibujos «surrealistas» de años posteriores, pero que en este *clown* sugieren un lado



inquietante y misterioso, además de suponer una profundización de la figura arlequinesca. La «serie» de payasos-músicos culmina con la monumental figura *Payaso* (1927), probablemente expuesta en Dalmau; figura de alargadas formas y maneras, que con una guitarra en las manos ocupa casi la totalidad del espacio plástico. De clara filiación picassiana, está envuelto en un azul intenso e irregular, con gruesos muslos feminoides y una falda ondulada de bordados que repetirá en sus figuras de arcángeles. Es un *clown* de ojos tristes y yermos aunque de aguda fuerza expresionista, abierto a un paisaje exento de profundidad que interrumpe una pequeña casa con chimenea que recuerda a las tabernas de marineros de otros dibujos. Preside todo el color amarillo de la luna, como astro nocturno, repetido en otras figuras similares, como el *Pierrot lunar*, donde la luna adquiere protagonismo, con sus significados tanáticos y castradores, en clave simbólica de lo femenino y cuya vinculación con la muerte se hará característica en la obra futura del poeta y dramaturgo. Como apunta Inés Marful, con la que concluimos, «el símbolo y su homogeneidad intercultural hace referencia a un complejo de realidades últimas —en particular la sexualidad y la muerte— que adquieren, por este medio, un carácter de ‘legibilidad’ más épica que lógica, y, en última instancia, más inocente»<sup>54</sup>. Lorca estaría en el interregno entre una arqueología simbólica pregnante —el dios padre, la luna madre y una peculiarísima elaboración de signo personal.

## NOTAS

1. GARCÍA LORCA, Isabel. «Recuerdos de infancia». En: *L'impossible / possible di Federico García Lorca*. Ed. Laura DOLFI. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, p. 16.
2. PLAZA CHILLÓN, José Luis. «La máscara como metáfora y la imagen del *clown* en los dibujos de Federico García Lorca». En: *Actas del Congreso Internacional «Imagen y Apariencia»*. Murcia, 2008. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, EDI.TUM, 2009 [CD-ROM], 2009, pp. 1-16.
3. *La grande parade. Portrait de l'artiste en clown*. Paris / Montreal: Coédition Musée des Beaux-Arts du Canada / Gallimard, diffusion Sodis, 2004.
4. STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007, p. 8.
5. ALLARDYCE, Nicoll. *El mundo de arlequín. Estudio crítico de la comedia dell'arte*. Barcelona: Barral, 1977; y HASKELL, Francis. «El payaso triste: notas sobre un mito del siglo XIX». En: *Pasado y presente en el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza, 1989, pp. 173-188.
6. CASTILLA, Arturo. *La otra cara del circo (Revelaciones de un mundo aparte)*. Madrid: Albia, 1986, p. 151.
7. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *El circo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987, p. 33.
8. GASCH, Sebastián. *El circo*. Barcelona: Destino, 1961, p. 96; y MAUCLAIR, Dominique. *Historia del circo. Viaje extraordinario alrededor del mundo*. Lleida: Milenio, 2003.
9. MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Teatro de ensueño*. Madrid: Renacimiento, 1911, p. 140.
10. DUPUIS-LABBÉ, Dominique. «Picasso, el circense...». En: *Picasso y el circo*. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2006, pp. 11-12.
11. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. *Rouault. 1871-1958*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2004.
12. LEHMANN, G. «Pierrot and fin de siècle». En: *Romantic mythologies*. Ed. Ian FLETCHER. London: Routledge, 1967, pp. 167-175.
13. DIEGO, Estrella de. *Travesías por la incertidumbre*. Madrid: Seix Barral, 2005, p. 240.
14. CARDWELL, Richard A. «Máscaras poéticas y suplementos psicológicos en el *Romancero gitano*». En: *Federico García Lorca. Clásico / Moderno (1898-1998)*. Congreso Internacional. Ed. Andrés SORIA OLMEDO, M<sup>a</sup> José SÁNCHEZ MONTES y Juan VARO ZAFRA. Granada: Diputación Provincial, 2000, pp. 583-584.

15. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1989, p. 377, t. III.
16. RODRIGO, Antonina. *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Planeta, 1975, pp. 349 y 430-431.
17. CLEMENTA MILLAN, María. «Un inédito de García Lorca». *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), 433-434 (1986), pp. 31-32.
18. («Crónica de la velada ultraísta en el Ateneo de Madrid»). *Ultra* (Madrid), 10, 10-V-1921, s/p.; y SANTOS TORROELLA, Rafael. «Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos». En: *Federico García Lorca. Dibujos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 39-53.
19. MOLINA, César A. *La revista Alfar y la prensa literaria de su época*. La Coruña: Nos, 1984.
20. Ramón Gómez de la Serna fue el principal cronista de Pombo. Escribe dos libros: *Pombo* de 1918, y *La sagrada cripta de Pombo* de 1924. Ambos fueron publicados posteriormente en Madrid: Trieste, 1986.
21. GASCH, Sebastián. «Rafael Barradas y Federico García Lorca en el recuerdo». *Bellas artes* (Madrid), 29 (1974), pp. 8-12.
22. IGNACIOS, Antonio de. *Historial Rafael Barradas*. Montevideo: 1953, pp. 85-87. Reproducido en: GARCÍA-SEDAS, Pilar. «De *El maleficio de la mariposa* al vuelo de un Pegaso: Barradas-Lorca-Dalí». En: *Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria*. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. Barcelona: Viena Ediciones, 2004, pp. 181-182.
23. SANTOS TORROELLA, Rafael. «Barradas y el clownismo, con Dalí y García Lorca al fondo». En: *Rafael Barradas*. CATÁLOGO-EXPOSICIÓN. Madrid: Galería Jorge Mara, 1992, pp. 25-33.
24. SANTOS TORROELLA, Rafael. *Dalí, época de Madrid*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1994, pp. 65-68.
25. ERIBON, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 471.
26. GOURARIER, Zeev. «1874-1963. Fernando y Medrano: artistas de circo y circo de los artistas». En: *Picasso y el circo...*, pp. 47-55.
27. «Llantos, suspiros y ayes escuché / resonando en el aire sin estrellas...». Traducción en: ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Ed. Ángel CRESPO. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2005, t. I, p. 22.
28. BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal* (Notas y traducción de Manuel Nella). Barcelona: Círculo de lectores, 1992, pp. 61-63
29. Sobre la simbología y arquetipología de la sombra, véase: HEDAYAT, Sadeq. *El búho ciego*. Ed. Juan ABELEIRA. Madrid: Hiperión, 2000.
30. STOKER, Bram. *Drácula*. Ed. Juan Antonio MOLINA FOIX. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 31-32.
31. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras...*, t. III, pp. 869-870.
32. *Ibidem*, t. I., p. 504.
33. DEVOTO, Daniel. «Lecturas de García Lorca». *La revue de littérature comparée* (Paris), 12 (1959), pp. 524-526.
34. PALAU i FABRE, Josep. *Picasso en Cataluña*. Barcelona: La Polígrafa, 1975.
35. ZAMBRANO, María. *Amor y muerte en los dibujos de Picasso (1952)*. *Picasso en Roma (1960)*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso / Ayuntamiento de Málaga, 1991.
36. RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo. *Picasso 85*. Barcelona: Labor, 1968, p. 52.
37. OCAÑA, María Teresa. «De los adolescentes azules a los saltimbanquis rosas». En: *Picasso y el circo...* CATÁLOGO-EXPOSICIÓN, pp. 26-28.
38. ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1984, vol. 2, pp. 510-511.
39. MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 11-15.
40. KING, Russell S. «The poet and clown: variations on a theme in nineteenth century french poetry». *Orbis litterarum*, 33 (1978), pp. 258-262.
41. PLAZA CHILLÓN, José Luis. «Gitanos-bandoleros: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana». En: *Actas de las IV jornadas: Archivo y Memoria: «La memoria de los conflictos: legados para la historia»*. Madrid, 2009. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación de Ferrocarriles Españoles, 2009 [CD-ROM-D.L.M. 7891-2009], pp. 297-318.
42. PALAU i FABRE, Josep. *Lorca-Picasso*. Barcelona: Boza editor, 1996, pp. 15-55.

43. MATABOSCH, Genis. «Rosita del Oro y Pablo Picasso, notas de un idilio barcelonés». En: *Picasso y el circo...*, pp. 36-37.
44. MOUTASHAR, Michèle. «Del Arlequín al Mosquetero: los Picassos de Arlés». *Ibidem*, pp. 72-78.
45. COOPER, Douglas. *Picasso y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.
46. CLAIR, Jean. «Acerca de Parade. Notas sobre la iconografía de Arlequín y los saltimbanquis». En: *Picasso y el circo...*, pp. 56-64.
47. LÉAL, Brigitte. «El Canto de los Muertos de los últimos grabados». *Ibidem*, p. 67.
48. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras...*, t. III, pp. 691-692.
49. CRUZ, Juan. «Francisco Ayala. La experiencia vivida». *El País semanal* (Madrid), 6-IV-2003, p. 16.
50. GARCÍA LORCA, Federico. *Obras...*, t. III, p. 693.
51. FERNÁNDEZ MONTESINOS, Manuel. «La preocupación social de García Lorca». En: *Lorca, 1986*. Ed. MENARINI, Piero. Bologna: Atesa Editrice, 1987, p. 17.
52. GARCÍA LORCA, Federico. *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 299-230.
53. BROWN, Ron M. *El arte del suicidio*. Madrid: Síntesis, 2003, pp. 46-61.
54. MARFUL, Inés. *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Edition Reichenberger / Universidad de Oviedo, p. 23.

