

Un código para sobrevivir a la intolerancia. El mundo vegetal en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto

A CODE FOR SURVIVE INTOLERANCE. THE VEGETABLE WORLD IN THE HOMOEROTIC ICONOGRAPHY OF GREGORIO PRIETO'S WORK

ABSTRACT

During the first decades of the twentieth century, much of the revision of Greco-Latin homoerotic symbols was linked to poets and painters who, by cultural heritage or by active search, expressed sexual diversity in their work. Social intolerance led to the need to maintain a parallel code characterized by expression through metaphors and iconographic elements of double meaning. The Generation of '27 was the clearest exponent of this phenomenon in Spain and the most representative visual artist who used this code was Gregorio Prieto. The study focuses on the analysis of symbols from nature and the plant world (fruits, flowers, trees and other plants) in Western culture. The work of Gregorio Prieto has been analyzed and this iconographic analysis has been carried out using primary and secondary bibliographic sources. The results allow us to interpret the veiled message that the painter wanted to communicate gives the keys and can be extrapolated to other plastic and literary artists of the time such as Lorca, Cernuda and Aleixandre, who had inherited the western homoerotic tradition.

Keywords: Symbolology, Homosexuality, Iconography, Gregorio Prieto, Generación del 27

RESUMEN

Durante las primeras décadas del siglo XX, gran parte de la revisión de los símbolos homoeróticos grecolatinos estuvo ligada a los poetas y pintores que, por herencia cultural o por búsqueda activa, expresaban la diversidad sexual en su obra. La intolerancia social conllevó la necesidad de mantener un código paralelo caracterizado por la expresión mediante metáforas y elementos iconográficos de doble significado. La Generación del 27 fue el más claro exponente de este fenómeno en España y el artista plástico más representativo de la utilización de este código fue Gregorio Prieto. El estudio se centra en el análisis de símbolos pertenecientes a la naturaleza y al mundo vegetal (frutas, flores, árboles y otras plantas) en la cultura occidental. Se ha analizado la obra de Gregorio Prieto y realizado un análisis iconográfico recurriendo a fuentes bibliográficas primarias y secundarias. Los resultados permiten interpretar el mensaje que el pintor quería transmitir de forma velada, da las claves y es extrapolable a otros artistas plásticos y literarios de la época como Lorca, Cernuda y Aleixandre, que heredaron la tradición homoerótica occidental.

Palabras clave: Simbología, Homosexualidad, Iconografía, Gregorio Prieto, Generación del 27

1 INTRODUCCIÓN

La historia de Occidente ha vivido periodos oscuros en cuanto a libertad en diversos ámbitos produciendo discriminación e incluso persecuciones a las personas no coincidentes con los cánones establecidos que, desde el punto de vista de la sexualidad, la identidad y expresión de género, tenían que asumir la heteronormatividad. Una obligación a la heterosexualización en la historia cultural (Butler, 2007, pp. 72) que ha tenido como consecuencia la ocultación y conllevancia de una doble vida de muchas personas incluidas en este colectivo, hoy denominado con las siglas LGTBIQ+.

Prevía a estas siglas que suman las disidencias de género y sexualidad, la palabra homosexualidad, utilizada por primera vez en dos panfletos anónimos publicados en 1869 por el editor Károly Mária Kertbeny (Dynes, 1990, p. 555), era significativa del cambio que ya se venía produciendo gracias a la recuperación de elementos iconográficos heredados de la cultura grecolatina por los artistas neoclásicos. Tal como comentaba a mediados del siglo XIX el historiador del arte alemán Anton H. Springer refiriéndose a los artistas del Renacimiento: «ellos vivían en el presente, y, como la antigüedad les ofrecía un medio perfecto de expresión de sus estados anímicos y de sus corrientes, acudieron a este modelo» (en Gombrich, 1992, p. 58).

Desde el punto de vista del ámbito de la comunicación y la sociología, esta recepción simbólica visual que, en este caso se produce desde las artes plásticas, es de gran importancia en la generación de estereotipos y, por lo tanto, en el establecimiento de referentes que provocan que personas dispersas con intereses comunes se agrupen en torno a estos símbolos y, por ello, favorezca la integración social. Por ello, el conocimiento de este código, su adscripción y difusión desde el arte de los símbolos homoeróticos, han contribuido al desarrollo inclusivo de las sociedades y la resistencia mediante la creación de grupos de apoyo.

Para comprender los elementos iconográficos pictóricos de la obra de Gregorio Prieto y su significación simbólica, nos tenemos que situar en su contexto histórico, el de la España de la primera mitad del siglo XX. Los lugares de encuentro, inquietudes, etc., de sus coetáneos que desarrollaban su creatividad artística desde otras disciplinas artísticas, especialmente la literatura y, más concretamente, la poesía. Lorca, Cernuda y Aleixandre compartieron vivencias e intereses comunes con Gregorio Prieto, reforzados por la orientación sexual fuera de la normatividad, cuestión determinante que favoreció la recuperación y la reinterpretación de la iconografía homoerótica clasicista heredada y transmitida a lo largo de los siglos en el arte. Todo ello volcado a la sociedad en forma de poemas, obra pictórica y otros tipos de expresión en los que el sentimiento podía volar libremente.

De entre estos símbolos, se puede encontrar un nutrido grupo relacionado con el mundo vegetal, que concreta el objeto de estudio de esta investigación.

2 TERMINOLOGÍA Y CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

En este artículo se basa en tres pilares, fundamentalmente: las teorías filosóficas que tienen como objeto de estudio la simbología, particularmente la Hermenéutica, con Ricoeur como aglutinador de la corriente; el análisis artístico visual de la cultura, que parte de Warburg, y se

concreta con Panofsky; y, por último, el que relaciona el símbolo con un grupo social concreto, para lo que se ha acudido a la teoría queer, y la nueva conformación de identidad, expresión de género y orientación sexual, con Judith Butler como máxima representante. El carácter pluridisciplinar de estas áreas de estudio, cultural, comunicación simbólica y sociología, debe tener en cuenta necesariamente muchos aspectos que ayudan a contextualizar.

En cuanto a la terminología, se utiliza homoerótico en el título puesto que suele utilizarse cuando se habla de deseo homosexual en la expresión artística. Es en ella en la que se centra Gregorio Prieto, evitando la terminología actual cuando se hable de aquella época, por resultar anacrónica.

2.1 Estudio de la simbología

En cuanto al desarrollo del estudio simbólico, se basa en los primeros estudios sobre el signo, desde el pragmatismo y la semiótica de Peirce, junto a la semiología de Seassure y el estructuralismo, que reconocen la arbitrariedad de la relación entre significante y significado, así como su convención social. Se continúa con el planteamiento de la creación de estereotipos sociales desde la simbología de Cassirer (Cassirer, 1976) y el pensamiento heideggeriano, cuyo desarrollo condujo a la revolución filosófica de las décadas de 1960 y 1970 en las que se asentó el estudio del arte desde la fenomenología con Merleau Ponty, la mitocrítica de Durand y la hermenéutica de Ricoeur. De este último dice Daniel Frey que articula «la fenomenología de la memoria con una reflexión hermenéutica que tiene como objeto la condición histórica y la explicación/comprensión de las obras humanas» (en Ricoeur, 2017, p. 10). En *Metáfora viva* (2001), Ricoeur analiza la hermenéutica desde los puntos de vista lingüístico, poético y filosófico, para aplicar esta retórica a las artes plásticas, teniendo en cuenta los estudios de Merleau-Ponty, que situó la pintura en la categoría de fenómeno para el conocimiento (Merleau-Ponty, 1993).

Para Ricoeur, la clave del símbolo es el doble sentido, una significación literal se convierte en otra distinta, por tanto, el único símbolo auténtico en las artes plásticas es el que traslada un sentido literal a uno figurado para transmitir significación. Basándose en Freud, Eliade, Jung y Bachelard, Ricoeur creó un soporte teórico sobre el símbolo para comprender su utilización histórica, por qué se busca el doble sentido, cuestión que justifica también por qué se busca la ocultación, que deriva de la simbólica del mal que tenía el fin de definir el bien, «para conocer lo concreto de la voluntad mala, se debía introducir en el círculo de la reflexión el largo rodeo de los símbolos y mitos, es decir, la propia mediación `histórica' del mundo cultural» (Ricoeur, 2017, p. 20). Atendiendo a este razonamiento es por lo que se incluye esta simbología homoerótica como una forma social de resistencia homosexual.

2.2 Cultura social e iconografía

Este estudio sobre símbolos homoeróticos y mundo vegetal, se basa especialmente en la metodología iniciada por Warburg y desarrollada por Panofsky en *El significado de las artes visuales y estudios de iconología*, con el análisis bibliográfico, interpretativo y humanista de tipo histórico, que considera la obra de arte como documento con significación autónoma y duradera, analizado dentro de su contexto para aportar una visión clara que revierte en la comprensión de nuestro tiempo. De los tres estadios de su trabajo, el preiconográfico, el iconográfico y el iconológico, es el tercero el que dilucida más claves en cuanto al significado oculto de las imágenes y entronca con el sentido simbólico de Cassirer y la hermenéutica de Ricoeur (Burucúa, 2007, p.51).

Al tratarse del estudio de los símbolos del mundo vegetal en la obra de Gregorio Prieto, el método práctico incluye un primer visionado y anotación de los elementos vegetales representados en la obra del pintor, posteriormente se realiza un rastreo (un recorrido cronológico inverso) acudiendo a la literatura y las artes visuales, teniendo en cuenta su relevancia e influencia en la cultura occidental (divulgación, citación, etc.), para poder demostrar el hábito social de representación del hecho simbólico en su relación con el homoerotismo.

Para conseguir la aproximación más exacta a su significación el estudio precisa de un análisis iconológico en el que se ha establecido el límite de indagación en la antigüedad grecolatina, puesto que durante la historia de la cultura occidental se ha recurrido en diversos momentos a la recuperación de los símbolos plasmados en las fuentes de esa época (Treviño, 2016).

2.3 Terminología y teoría *Queer*

La represión contra lo que pudiera salirse de lo común, desde el punto de vista bíblico, entre los siglos IV al XX, desde los progromos romanos a los campos de concentración nazis, pasando por la culpabilización de la peste bubónica (Boswell, 1997, pp. 28-39), abocó a la clandestinidad a las personas LGBTQ+, provocando la creación de un código con símbolos propios que, en algunos casos, eran positivos y elegidos libremente, y en otras tenían connotaciones negativas y eran impuestos por el rechazo social.

Se crea una comunicación velada, con un código visual metafórico propio que se transmite culturalmente y en torno a la que se permite una identificación personal y establecimiento de grupos que pueden organizarse en torno a estos símbolos, como el caso de los claveles verdes en la Inglaterra victoriana o terminología propia como los autodenominados “epénticos” en la España del periodo de entreguerras (Treviño, 2019). Hoy día, los símbolos como la bandera arcoíris cumplen la misma función adaptada a nuestro tiempo.

En el caso de los símbolos despectivos y negativos, su transformación en apropiaciones forma parte de un proceso recientemente explicado por Judith Butler: primero el símbolo es utilizado para denigrar; el colectivo acoge el símbolo; se realiza una identificación con él y se convierte en referente; se produce un sentimiento de orgullo. El más claro ejemplo es el fenómeno del término *queer*, primero su propósito era avergonzar al sujeto nombrado como tal para humillarlo y, tras este proceso, se convierte en seña de identidad. Estos procesos son el fruto de una actuación ante un eco histórico que pretende denigrar constantemente, se politiza, genera

una identidad y, mediante un activismo que desea luchar contra esa historicidad, se convierte en positivo (Butler, 2008, pp. 313-323).

3 CLASICISMO, SURREALISMO Y HOMOSEXUALIDAD. GREGORIO PRIETO Y LA HERENCIA GRECOLATINA

La tradición clásica ha supuesto el apoyo y refugio de la homosexualidad, desde el punto de vista artístico, intelectual y, por tanto, social. Los relatos sobre dioses, héroes y, en general, la visión que sobre la homosexualidad se tenía, ofrecía modelos a seguir que la cultura católica había ocultado y negado desde el siglo XIII (Boswell, 1997), cuando se produce la culpabilización por la peste bubónica y una necesidad de homogeneidad social por la lucha contra la invasión musulmana, que sí era más tolerante en este aspecto. Se trazan dos vertientes con respecto a la diversidad sexual: la moralización de textos clásicos, su ocultación y destrucción; y, la reacción de los grandes artistas que quieren sacar a la luz toda la información mitológica y convertir *Metamorfosis*, de Ovidio, en la nueva *Biblia* de los que quedaban fuera de las conductas aceptadas.

Ambas vertientes fueron clave para conformar la iconografía occidental, los primeros transponiendo los símbolos paganos al cristianismo y los segundos convirtiéndolos en metáforas válidas para representar la realidad, sin intención de anular ni eliminar esta tradición (es el caso de Boccaccio y Dante, que establecen las bases de artistas posteriores: Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, etc.). Este fenómeno fue brillantemente estudiado por Saslow (1989).

La supresión de los personajes mitológicos no se produjo completamente durante los siglos del Barroco y fueron retomados con fuerza con la Ilustración en una reinterpretación por la que la homosexualidad se asomó al mundo con apariencia mitológica.

Prieto se suma a esta tradición clásica, igual que sus compañeros escritores de la Generación del 27. Emmanuel Cooper se refería a Prieto de este modo:

Se inspiró en los griegos desde la antigüedad como medio para expresar las relaciones homosexuales en su forma más idealizada. Prieto, amante del poeta García Lorca, asesinado en circunstancias misteriosas en 1936, se fue de España y viajó por Europa continental y Gran Bretaña, después de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Con la ayuda de una beca recorrió toda Europa. Una exposición de su obra en París atrajo la atención de Cocteau y Max Jacob (Cooper, 1990, p. 229).

La asimilación de las metáforas de los del 27 como símbolos de la pintura de Prieto comienza a fraguarse en su amistad con Cernuda, en 1922, y, en mayor medida, con la aparición de García Lorca en su vida, en 1924. Ello consolida su acercamiento a los cafés y tertulias en los que, en un estadio de ocultación aún, se producían reuniones de homosexuales de clase acomodada con un interés compartido por la cultura en un ambiente en el que se utilizaban símbolos aglutinadores (disfraces de marinero en fiestas de carnaval o la utilización de los limones, como en los dibujos en las cartas recibidas por García Lorca).

La liberación sexual que se estaba produciendo en las grandes ciudades europeas (París, Londres y Berlín, especialmente) distaba aún de alcanzarse en España, especialmente durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (prohibición de libertad de prensa, supresión de la

constitución, etc.). Por ello, sus viajes por Europa fueron determinantes para la evolución de su estilo, mucho más libre en cuanto a pincelada y expresión, reflejo de su libertad interior a nivel personal. Tuvo en París su primer contacto con las corrientes cubista y surrealista, y realizó su primera exposición explícitamente homoerótica, *Matelots* (1935).

Pero fue su estancia en la Academia Española en Roma, desde 1928, la que provocó que Prieto adoptara toda la carga simbólica mitológica, en principio desde su experimentación fotográfica y posteriormente en la pintura. A través de esta expresó su amor y obsesión por la tradición grecolatina e incorporó nuevos símbolos al contactar con la pintura Metafísica italiana (como la utilización de elementos iconográficos metafóricos para sexualizar los maniquís agénero).

Sus viajes por los países mediterráneos, en los que tuvo sus primeras experiencias homosexuales, y su posterior instalación en Inglaterra, acrecentaron el número de símbolos vegetales utilizados. Sus viajes lo alejaron de la convulsa situación de la Segunda República y la Guerra Civil españolas, de modo que su exilio no fue en sí una huida, sino que fue considerado un alargamiento de su estancia londinense (donde compartió piso con Luis Cernuda).

A su vuelta a España, en 1950, y en el contexto de la dictadura franquista, donde la incipiente libertad sexual de la década 1930 había sido coartada, la ocultación tuvo que continuar. Como prologó Vicente Aleixandre en *Poesía en línea*, el «artista que trajo de Roma y Grecia interpretación dolorosa, pagana y ardiente del mundo mediterráneo hecho sueño antiguo» (Prieto, 1950, p. 10).

4 EL COLOR VERDE Y SU RELACIÓN CON EL HOMOEROTISMO

Hablar simbolismo del mundo vegetal precisa de un acercamiento iconológico al color verde desde la mirada homoerótica y su significación relativa a la juventud y la sensualidad. Se parte de los primeros textos de la Antigüedad griega, como los de Hesíodo, en los que el color verde es utilizado para designar lo vivo, por inferencia del entorno de naturaleza (Hesíodo, 2001, p. 100), además se establece una relación entre juventud y frescura que se mantiene durante la época romana, y también aparece en la pócima que realiza Medea para devolver la juventud: el altar es de césped verde y el madero con el que lo remueve se tiñe de verde y le salen vástagos del mismo color (Ovidio, 2001, p. 101). Está ligado a las clases bajas y pensamientos más progresistas en las carreras de carros en época de Justiniano (ya establecido el cristianismo como religión de estado), había distintos grupos rivales en la competición, los seguidores del color verde eran homosexuales, judíos, los que hubieran hecho algo ofensivo a los gobernantes y otros grupos sociales contrarios a los seguidores del color azul, color que apoyaba al emperador (Boswell, 1997, p. 201).

La naturaleza y el color verde se convierten en escenario de encuentro amoroso juvenil entre pastores desde Safo y Homero, se mantiene con Teócrito y Virgilio, y continúa hasta nuestros días. El color verde es el color del erotismo, donde los amantes se sienten más libres, alejados de presiones y convencionalismos, en los que el manto vegetal cubre de las miradas de otros. La hierba sirve como colchón y los olores de las plantas y cantos de pájaros ayudan con la sensualidad a dejar fluir el deseo sexual y el amor irracional. Aunque esto no es exclusivo del amor homosexual, muchos de los actos homoeróticos de la cultura occidental están ligados

al color verde y a la naturaleza: Jacinto, Narciso, Alexis y Coridón, Diana, ritos iniciáticos relacionados con la cinegética, etc., que significan un amor terrenal contrapuesto al ascensional (Ganímedes). El espacio abierto se aleja de las escenas sexuales en el ámbito del trabajo o el hogar habitualmente relacionadas con la reproducción.

Esta idea de juventud es rápidamente reflejada en el ideario griego (amor del *erasta* y el *erómeno*), la diferencia de edad entre los amantes varones y la relación pedagógica (Sergeant, 1986, p. 48), se encuentran en pasajes como el de Fedro y Sócrates (Platón, 1999, p. 295). Los árboles y plantas siempre verdes se relacionan con la masculinidad, además de flores como el narciso, el jacinto y la anémona. Eros despierta el amor en jardines con naturaleza primaveral y él mismo se afemina con guirnaldas, flores, plantas y capullos (Sánchez, 2005, p. 42).

Desde el Renacimiento, al menos, el verde es color de eternidad, asociado al mito de la eterna juventud y el renacer de los brotes verdes en primavera (Boccaccio, 1983, p. 526). Era complicado justificar la negatividad del color verde, sumadas a las positivas de eternidad y juventud, de modo que, durante el siglo XVI, hubo un intento de moralización a nivel europeo relacionándolo con la virginidad y la pureza de Dafne y, por tanto, del laurel (de Boer, 1966, p. 56 y p. 129).

El color verde se relaciona con la homosexualidad y lo femenino desde el primer siglo de nuestra era (Petronio, 2006, p. 57), y lo mantienen en este sentido algunos autores hasta comienzos del siglo XX, como García Lorca en “Romance sonámbulo” (1996, p. 420).

El simbolismo del color verde mantenía esta doble significado erótica y juvenil en la Generación del 27, como manifiesta Aleixandre en sus cartas a Prieto: «Al final, algunos me llamarán “verde”, porque la minucia y la descripción sensual es abrasante» (Aleixandre, 2022, p. 47), y, en este sentido, es más acertada la interpretación de poemas como “Romancero sonámbulo” (Lorca, 1996). Alberti dedica un poema a Gregorio Prieto que comienza: «Tú eres el sol de la arboleda / verde y parada de la vida mía / el sol que llueve un chorro de armonía» (Poema de Alberti dedicado a Gregorio Prieto, 1923, AFGP). En el dibujo *Estudiantes tumbados sobre la hierba* (1938), de su etapa inglesa, Prieto muestra partes de cuerpos de varios estudiantes con el césped por lecho, cuya superposición en diversos planos y la aparición de pies desnudos sugieren una escena homoerótica que se confirma con dos pequeñas cabezas que parecen besarse a la derecha del dibujo (Fig. 1). El césped, como lecho y pantalla para esconder la sexualidad (como se explica a continuación), es motivo iconográfico, pero no únicamente, también la utilización del color con asiduidad en la aplicación de primeras capas en sus lienzos.

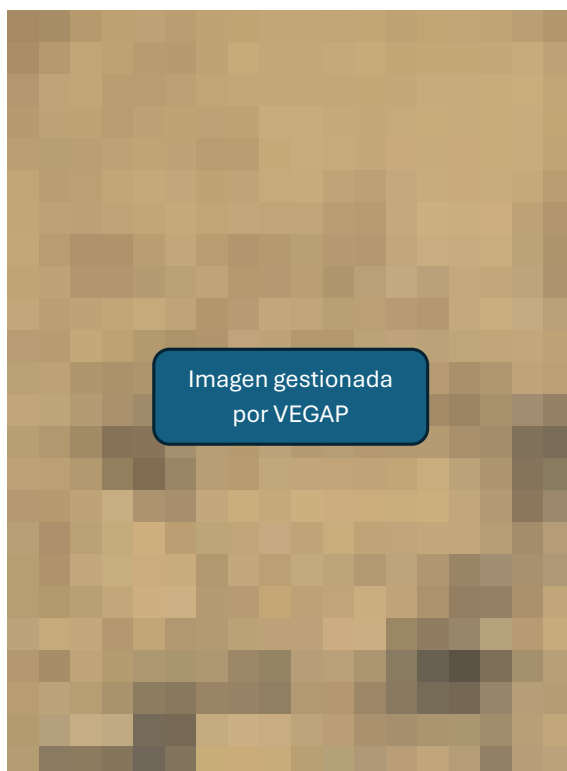


Figura 1. *Estudiantes tumbados sobre la hierba* (1938). Autor: Gregorio Prieto. Propiedad de la Fundación Gregorio Prieto.

4.1 La espesura y lo bucólico

La espesura de la vegetación es una de las representaciones habituales de Gregorio Prieto desde los últimos años de la década de 1920. El pintor se vale de este recurso tanto para la ocultación de cuerpos desnudos como para convertir al pintor (y al espectador) en mirones. Es el caso de *Estudiantes tumbados bajo un árbol* (MFGP, 1938) y la fotografía romana catalogada con el número 64 (Cruz, 2014, p. 77), entre otros dibujos, grabados y óleos. La vegetación, que esconde el acto sexual, si bien es válido para cualquier orientación sexual, se justifica especialmente debido a la necesidad de ocultación a lo largo del tiempo.

La tradición de la que se nutre el artista en este aspecto concreto, intuitiva o conscientemente, es la de las narraciones pastoriles entre las que se encuentran personajes prototípicos del homoerotismo occidental, como Coridón, Dafnis, Amintas y Menalcas. En cuanto al cabrero Coridón, la primera referencia de Teócrito en el idilio IV de *Los pastores* (Sánchez, 1986), aún no es explícitamente gay, pero a partir de Virgilio y posteriormente hasta el siglo XX, sí lo serán provocando escenarios bucólicos homoeróticos. Con Virgilio, en *Bucólicas*, el amor de Coridón

por Alexis se corresponde con el de Virgilio por su esclavo Alejandro (Hernández en Virgilio, 2003, p. 103) y Juvenal, refiriéndose al afeminamiento, depilación y ocultación de la orientación sexual de un cliente del chaperó Névalo, invoca a Coridón para comprender la facilidad en descubrir la ocultación.

En 1924, se publicó en Francia *Corydon*, de André Gide, recopilación de ensayos sobre homosexualidad, que salió a la luz en español cinco años más tarde. La segunda edición española, publicada el año 1929, fue prologada por el doctor Gregorio Marañón con una reflexión contraria a la homosexualidad y la intersexualidad atacando la “normalidad” con la que Gide, su autor, trataba a Corydon y, además, relacionaba la juventud con la homosexualidad masculina citando a La Bruyere y su teoría de que entre los 13 a los 22 años «el hombre pasa por esa fase de intersexualidad» (Gide, 1929, p. 28), término con significado distinto al de hoy día que se corresponde con bisexualidad. Lo relevante de esta publicación es el debate social que suscitó, así como la presentación de la homosexualidad en personajes históricos (Miguel Ángel, Wilde o Whitman, este último trabajado por Prieto en plancha de zinc para grabado en 1968).

Otros personajes como Dametas y Dafnis mantienen un trato tan amable, que permite imaginar una «delicada vinculación erótica» (Sánchez, 1986, p. 100-101), con guirnalda ceñida a la cabeza, lecho amoroso de césped y flores silvestres. Los boyeros, pastores de estos machos vacunos castrados, se convierten en prototipos de jóvenes homosexuales relacionados con la naturaleza y el campo (como Adonis, Endimión y Atis) que poseen características físicas femeninas: piel blanca y cabello largo¹. Estas representaciones aparecen en la serigrafía *Amantes* (1975-1980), entre otras.

En Dafnis y Cloe (Longo de Lesbos, 2005) hay constantes referencias a espacios vegetales frondosos que conforman lugares de encuentro para los enamorados que son visualizados entre el follaje, rodeados por ruiseñores y otros elementos iconográficos, que Prieto muestra en sus ilustraciones para la edición de *El paraíso perdido*, de 1972.

4.2 Frutas

La Generación del 27 recurre a las frutas como símbolos de manera habitual desde principios de la década de 1920, especialmente al limón con sentido homoerótico, y se instaura como símbolo propio español y de los artistas de la Generación del 27, no únicamente en los poetas como recurso metafórico, sino en la representación visual de la obra pictórica de Prieto y de García Lorca. García Luengo ha analizado la utilización de las frutas desde un punto de vista formal y plástico (2016), pero se hacía necesario analizar el mensaje simbólico. En este caso, no existen antecedentes directos claros, pero la interpretación de Treviño (2016), aceptada por el Museo Gregorio Prieto (García-Luengo, 2021), se incluye en las guías del museo con esta significación (García-Luengo, 2018). A esta conclusión se ha llegado mediante la explicación de contrarios, teniendo como referente el mito puesto en boca de Aristófanes en *El banquete* (Platón, 1999, pp. 83-84) de la búsqueda de la mitad de cada persona que se produjo al separarse la esfera que conformaba el ideal de perfección. Esta teoría dualista llevó a la expresión buscar o encontrar la media naranja, utilizada habitualmente para el amor heterosexual.

Gregorio Prieto utiliza los limones para simbolizar el sexo entre hombres puesto que los sitúa en escenas con carga sexual tanto explícita, como en *Sueño en la orilla* (1932) (Fig. 2) sumada al símbolo del marinero (Treviño, 2019), como implícita, como en *Luna de miel en Taormina* (1933) (Fig. 3) y *Los maniqués* (1932). Por su parte, García Lorca regaló a Prieto un dibujo con una dedicatoria, que actualmente se expone en el Museo Gregorio Prieto de Valdepeñas, llamado *Dos limones* (1924) que, junto a las referencias a estas dualidades naranja y limón en los poemas del poeta “Limonar” (*Suites*), “Naranja y limón” (*Canciones*), “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” (*Romancero gitano*) y otros (Lorca, 1996), confieren carácter homoerótico a la fruta.

Otras frutas con marcado carácter erótico femenino, como las manzanas y las granadas, sirven para feminizar personajes masculinos y asignarles la función de pasivo en la relación sexual. Es el caso de la sombra con forma de granada que proyecta la flor que sostiene el maniquí vestido de marinero sobre el otro que lo abraza por la espalda en *Luna de miel en Taormina* (1932). El origen de la relación de la granada con la feminidad proviene del mito de Proserpina (Ovidio, 2001, p. 375).

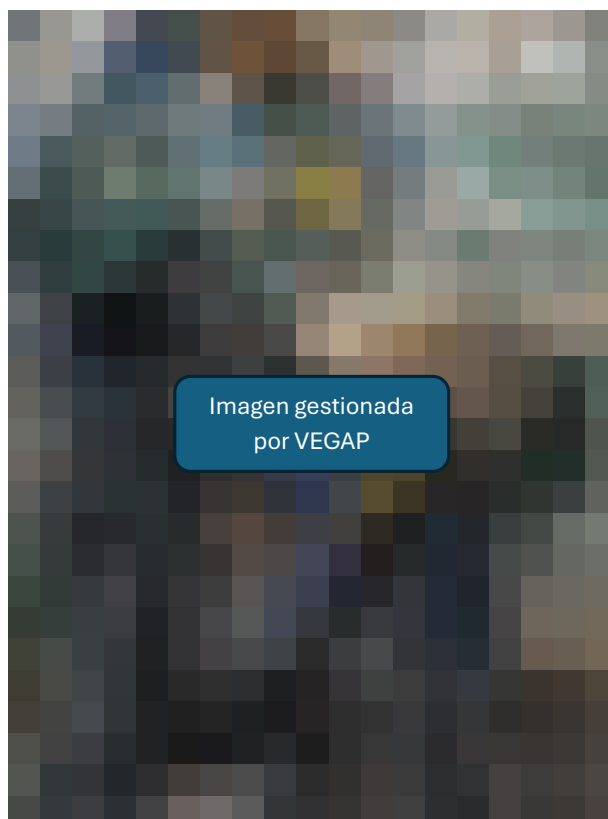


Figura 2. *Sueño en la orilla* (1932). Autor: Gregorio Prieto. Propiedad de la Fundación Gregorio Prieto.

Muy directamente relacionadas con la homoerótica en la pintura de Prieto se encuentran las uvas que, por asimilación al vino, se convierten en elemento principal de los banquetes en los que se incluían rituales como el lavatorio de los varones jóvenes a los maduros y la exaltación de la sensualidad (incluyendo música, olores, etc.). Sin pasar por alto la tradición de Ganímedes como copero amante de Zeus, función que adoptaban otros efebos encargados de perfumar las estancias, se coronaban con guirnaldas de hiedras y algunas flores que se relacionaban con la feminidad (violetas, mirtos, etc.) que definía su identidad sexual.

Prototipo de los simposios es el libro *El banquete*, de Platón, referente para la cultura *queer* occidental del que parten los símbolos de los marineros (Treviño, 2019) y aurigas (Treviño, 2018). Es uno por los que Prieto tiene predilección valorando su faceta homoerótica al dibujar *Tres estudiantes* (1937) para definir la orientación sexual de los personajes (uno de ellos es un autorretrato). El frenesí provocado por el vino es utilizado como excusa para las relaciones homosexuales desde las primeras referencias a los coribantes y los tracios (Horacio, 2005, p. 108). En este caso, la uva y el vino definen a los personajes cercanos como viriles y se sobrentiende que adoptan roles activos en las relaciones sexuales, reforzados por otros símbolos como la barba, la edad, etc., para diferenciarlos claramente de los coperos.

4.3 Flores

En su obra, Gregorio Prieto también quiere pintar rosas, margaritas, mirtos y un sinnúmero de flores, que se presentan en gran parte de los casos como elementos iconográficos de cortejo. En los de su Tercera Etapa, siguiendo la división realizada por Salazar (1997, p. 13), caracterizada por la presencia de maniqués en los que la carga homoerótica es especialmente intensa, las flores son elementos fundamentales tanto para denotar homoerotismo como para asignar roles en las relaciones sexuales. Por ejemplo, en *Luna de miel en Taormina* (1932) (Fig. 3) uno de los maniqués con pantalón marinero sostiene una flor que acentúa la relación amorosa entre ambos, a los que se confiere el género únicamente mediante símbolos.

En *Los maniqués* (1932) de nuevo el maniqué feminizado sostiene pensamientos con la mano con la que rodea a su amante. La flor del pensamiento aparece en otras muchas creaciones del autor asumiendo las cualidades y significados que Shakespeare le atribuyó en *Sueño de una noche de verano*. La principal y más definitoria es la de amar incondicionalmente a la primera persona que se vea al despertarse, especialmente de una de la que nunca pensó que se enamoraría. No obstante, también es símbolo de lo pasajero, debido al sentido que se le da del recuerdo y la nostalgia provocado por las palabras de Ofelia en Hamlet: «y aquí trinitarias, que son para los pensamientos²» (Shakespeare, 2006, p. 912). Prieto repite este motivo de la flor del pensamiento en obras como *Homenaje a Venus de Cirene* (ca. 1955), *Homenaje a Cernuda*, *Naturaleza muerta* (ca. 1943), entre otras muchas (óleos, dibujos, grabados, etc.).

El significado de otras flores en occidente está ligado, en gran medida, a esta obra de Shakespeare que, debido a su alcance universal, hizo de puente hasta la Edad Contemporánea manteniendo el significado de muchas de ellas y actualizando otras. En *Hamlet*, se regala a Ofelia una amapola, flor de la adormidera, antes de su muerte y se establece el significado de sacrificio y soledad. Es una flor encuadrada por Prieto en el centro de las composiciones, sujeta con una mano habitualmente, que refuerza el sentido de esa soledad proveniente de su

crecimiento entre trigales y otras plantas que hacen que resalte su color rojo entre su entorno. Prieto sentía predilección por esta flor por ser autóctona de su entorno manchego. Además, debido a su uso medicinal, está relacionada, desde la cultura grecolatina, con Hipnos y Morfeo y, por tanto, es un elemento iconográfico asociado a la muerte y el sueño (Homero, 2007, p. 262; Petronio, 2006, p. 37; Ovidio, 2001, p. 271). La adormidera tiene una especial relación con la poesía, puesto que con las ellas se realizaban ofrendas a Orfeo (Virgilio, 2003, p. 329), personaje mitológico virtuoso de este arte que fue asesinado y decapitado por las ménades por rechazar mantener relaciones sexuales con ellas.

Misma significación posee la adelfa, símbolo más utilizado por García Lorca en su poesía que la amapola, como en “Remansillo” y “Romance del emplazado”, entre otros (García Lorca, 1996). En los casos de la adormidera y la amapola, la relación llega más allá, puesto que su significación onírica entronca con las teorías freudiana y surrealista con las que Prieto tenía contacto desde su estancia en París (1925) relacionando este aspecto con la libertad sexual y convirtiéndose en símbolos de libertad para los artistas gays.

Otra flor que plasma en su obra es el narciso, elemento sostenido por una mano en la portada de *13 dibujos de Lorca*, que es también referente homosexual masculino. Narciso se enamora de su reflejo y el rechazo a Eco (personaje de sexo contrario) no se tomó como un comportamiento asexual, sino como una clara alegoría a la orientación sexual. El reflejo se asimila en la Roma imperial al espejo, relacionado con el ámbito femenino que, cuando aparece en manos de un hombre, suele ser propio del afeminado y del pasivo en la relación sexual entre hombres. Diversos pasajes de la literatura occidental asientan de forma directa o indirecta esta relación como cuando Coridón convence de su belleza a su amado (Virgilio, 2003, p. 105) o cuando Tiresias vaticina la desgracia de Narciso y explicita que «sin saberlo, se desea (...) se incendia y se inflama», se enamora de un joven, de sí mismo, por el que sufre una locura de amor (Ovidio, 2001, 293-300). Esta relación entre el espejo y lo femenino ha sido también estudiada por Sánchez (2005, p. 120-122). La tradición se mantiene durante la Edad Media (Boswell, 1997, p. 245) y el Renacimiento (Boccaccio, 473-474). Las moralizaciones del mito desde el Concilio de Trento (1545 a 1563), que pretendían convertir a Narciso en un ser asexual, no son asumidas por Prieto y los poetas del 27, que se sitúan a Narciso como símbolo gay. Ejemplo de ello puede observarse en los poemas de García Lorca en *Canciones 1921-1924* (1996, p. 402) y otros escritores y artistas plásticos homosexuales posteriores, como Francis Bacon.

Los personajes mitológicos metamorfoseados en flores son solteros (Adonis, Jacinto y Narciso), en casi todos los casos en edad previa al matrimonio. Las demás flores se relacionan con lo femenino (rosas, violetas, azafrán, etc.), de modo que la relación entre la flor, la juventud y el alejamiento de la virilidad queda establecida desde los orígenes de nuestra cultura occidental. La anémoma, flor en la que se transformó Adonis, se adopta como metáfora de la homosexualidad masculina con las características de eterna juventud, refinamiento y lujo, inmersa en vegetación exuberante, arboledas y ruiseñores. Se utiliza en menor medida comparado con el pensamiento, pero dándole el significado homoerótico, como en *Deseos* (1978), en el que Prieto se muestra a sí mismo coronado con estas flores.

4.4 Árboles

Un árbol relacionado directamente con Apolo y con el rechazo al sexo contrario y que Prieto utiliza como símbolo gay es el laurel, que también responde a su búsqueda de la eternidad. El rechazo de Dafne al dios, narrado en *Metamorfosis* (Ovidio, 2001, p. 216-217) y su relación con la poesía, propicia su utilización como elemento iconográfico homoerótico.

El ciprés (Cipariso, el amante del dios Apolo) que comenzó como símbolo homoerótico, pasó a relacionarse con la muerte. Esta cuestión no se le escapó a García Lorca, retomando la original que le atribuyó Ovidio «un muchacho amado por aquel dios que temple la cítara» (2001, p. 558), en “Invocación al laurel” de su *Libro de poemas* (1996, p. 164), lo relacionó, junto a yedras y ortigas, con secretos de melancolía.

4.5 Otras plantas

Otros símbolos vegetales fueron utilizados por su verdor constante como símbolos de eternidad, como la hiedra con su frondosidad en la que se ocultan amantes llevados por la pasión. Esta pasión parece más incontrolable por ser la planta del dios griego del vino Dionisos, cuyo cabello es recogido con una corona de esta planta tal como narran los escritores trágicos a partir del siglo V a.C. Los ritos en su honor o en el de otras diosas (como Cibeles) que se realizaban bajo los efectos del vino y habitualmente en la naturaleza, se volvían desenfrenados y orgiásticos. El propio dios era descrito explícitamente como homosexual (Esquilo; Sófocles; Eurípides, 2004, p. 222-225) y los poetas se coronaban con guirnaldas de hiedra antes de que lo hicieran con laureles. El cristianismo cambió el significado de Baco y sus virtudes de juventud y belleza, a los que lo asociaba la cultura grecolatina, se transformaron en defectos conformando una imagen negativa pasando a ser representado con formas afeminadas, como glotón y provocador de delitos carnales. Esa imagen de Baco provoca una secuencia relacional de significación de borracho a marinero, y de éste a homosexual y judío (de Boer, 1966, p. 343).



Figura 3. *Luna de miel en Taormina* (1933). Autor: Gregorio Prieto. Propiedad de la Fundación Gregorio Prieto.

Prieto dibuja y pinta a jóvenes coronados con guirnaldas de hiedra, tanto personajes anónimos como autorretratos, tanto porque quería la consideración de su obra como cercana a la poesía (Prieto, 1950), como para denotar su orientación sexual, es el caso de las ilustraciones para el libro de poemas de Cernuda, *Égloga* (Valdepeñas, 2009), óleos como *Luna de miel en Taormina*, y otros muchos. En esta obra pinta un pájaro sobre una aspidistra, planta de interior relacionada con la ocultación y el sentido sexual durante la primera mitad del siglo XX, «sirvió en su tiempo de materia para chistes de café cantante y aún hoy día se la asocia con frecuencia con lugares oscuros y abandonados» (Longman, 2005, p. 34). Este aspecto de ocultación, unido a la dotación de género y humanización de los dos maniqués, acentúa el significado homoerótico de *Luna de miel en Taormina*.

5 CONCLUSIONES

En las décadas de 1920 y 1930, la Generación del 27 utilizaba en su arte recursos retóricos y elementos iconográficos relacionados con el mundo vegetal con la intención de transmitir significados comprensibles para hombres gays mediante metáforas y alegorías, con una comunicación velada que se dota de un código de comunicación propio.

El pintor Gregorio Prieto comparte con sus amigos poetas la utilización de estos símbolos transformándolos en elementos visuales con similar significación en su obra pictórica y gráfica.

Estos símbolos provienen de una larga tradición occidental, que parte de la cultura grecolatina, que se retoma desde el inicio de la Edad Contemporánea, pero especialmente recibe un impulso en España con la Generación del 27, aglutinadora y trasmisora.

Es exclusivo de la cultura gay, desde la creación de la Generación del 27, tanto en la poesía como en la pintura de Prieto, la adopción del limón como símbolo de amor homosexual. Existen tradicionalmente en Occidente elementos relacionados directamente con la identidad de género. En algunos casos, los símbolos asignados al género femenino se aplican al masculino para denotar diversidad sexual. Flores, árboles, frutas y demás elementos del mundo vegetal se relacionan con la homosexualidad en cuanto a su origen mitológico y se cristalizan gracias a la asiduidad de su representación visual y literaria. Gregorio Prieto utiliza en su obra artística la simbología homoerótica de la Generación del 27 adaptando los recursos retóricos literarios semánticos a la expresión plástica.

NOTAS

1. El carácter andrógino del boyero pudo generar la palabra boyera que derivó en bollera para designar a la lesbiana (Treviño, 2016, p. 259).
2. “There’s pansies, that’s for thoughts”, en castellano traducido flor del pensamiento por Leandro Fernández de Moratín por su sinónimo, trinitaria.

6 REFERENCIAS

- Alberti, R. (1923). *Poema de Alberti dedicado a Gregorio Prieto*. Archivo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas (España).
- Aleixandre, V. (2020). *Visitar los cielos. Cartas a Gregorio Prieto (1924-1981)*.
- Ara, A. (14-04-1958). *Carta de Ángel Ara a Gregorio Prieto sobre la posible compra de pinturas y dibujos*. Archivo Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas (España).
- Boccaccio, G. (1983). *Genealogía de los dioses paganos*. Edición preparada por M^a Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Editora Nacional.
- Boswell, J. (1997). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Munchnik.
- Burucúa, J. E. (2007). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Argentina.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Butler, Judith. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Paidós.
- Cassirer, E. (1976). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Cooper, E. (1990). *Artes plásticas y homosexualidad*. Laertes.
- Cruz, A. (2014). *Gregorio Prieto y la fotografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13 de marzo-20 de abril de 2014*. Fundación Gregorio Prieto.
- De Boer, C. (1966). *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*. Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam: Afdeeling Letterkunde.
- Dynes, W.R., Hohansson, W., & Percy, W. A. (1990). *Enciclopedia of homosexuality*. Routledge Associate Editors.
- Esquilo; Sófocles; Eurípides. (2004). *Obras completas*. Cátedra.
- García Lorca, F. (1996). *Obras completas I. Poesía*. Galaxia Gutenberg.

García-Luengo, J. (2016). *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)*. Fundación Gregorio Prieto.

García-Luengo, J. (2018). *El Museo de la Fundación Gregorio Prieto en 30 obras*. Fundación Gregorio Prieto.

García-Luengo, J. (2019). La tradición clásica como referencia de vanguardia: la Antigüedad griega y romana en la obra del pintor Gregorio Prieto (1897-1992). *Studia philologica valentina*, (21), 117-132.

García-Luengo, J. (2021). La pintura y la didáctica museográfica del patrimonio histórico artístico: el museo de la Fundación Gregorio Prieto. *UNES: Universidad, escuela y sociedad*, (11), 18-29.

Gide, A. (1929). *Corydon*. Oriente.

Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza Forma.

Gregorio Prieto. *Arte gráfico, catálogo de la exposición* (Valdepeñas, 2009). Fundación Gregorio Prieto.

Hesíodo. (2001). *Obras y fragmentos*. Gredos.

Homero. (2007). *Ilíada*. Gredos.

Longman, D. (2005). *El cuidado de las plantas de interior*. Blume.

Longo de Lesbos. (2005). *Dafnis y Cloe*. Alianza Editorial.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.

Ovidio, P. N. (2001). *Metamorfosis*. Cátedra.

Petronio. (1996). *El Satiricón*. Akal Clásica.

Platón. (1999). *El banquete. Fedón. Fedro*. Folio.

Prieto, G. (1950). *Poesía en línea*. Mirto.

Prieto, G. (1979). *13 dibujos de Lorca*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ricoeur, P. (2001). *Metáfora viva*. Trotta.

Ricoeur, P. (2017). *Hermenéutica. Escritos y conferencias 2*. Trotta.

Salazar, M. J. (Ed.). (1997). *Gregorio Prieto en las vanguardias*. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

Sánchez, C. (2005). *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Siruela.

Sánchez, M. B. (1986). *Bucólicos griegos* (Vol. 2). Akal.

Saslow, J. S. (1989). *Ganímedes en el Renacimiento*. Nerea.

Shakespeare, W. (2006). *Teatro completo*. Galaxia Gutenberg.

Treviño, C. (2018). Aurigas en la ciudad: el caso del auriga de Delfos como símbolo masculino homoerótico en el siglo XX. In *Narrativas urbanas: VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad* (pp. 557-568). Universidad Complutense de Madrid y Fundación Santander.

Treviño, C. (2019). El marinero como símbolo homoerótico masculino en las artes visuales del siglo XX. *ARTE Y CIUDAD. Revista De Investigación*, 8(15-16), 99-128.
<https://doi.org/10.22530/ayc.2019.N15-16.548>

Treviño Avellaneda, C. *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)*. Tesis inédita. Depósito de la UCM. Accesible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42214/>

Virgilio. (2003). *Obras completas*. Cátedra.