

# *Horror a la fría epístola:* en torno a la función del dibujo en la correspondencia entre creadores de vanguardia(s) (1921-1936)<sup>1</sup>

Irene GARCÍA CHACÓN  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

## **Las cartas sobre la mesa<sup>2</sup>:**

“**D**ijo un rey inglés, hace siglos, que si la muerte nos llegara de España, todos seríamos inmortales. Aludía a la lentitud de las relaciones diplomáticas, pero cabe decir lo mismo, hoy día, de las epistolares”<sup>3</sup>. Con estas contundentes palabras el hispanista Christopher Maurer destacaba en 1985 la escasa atención que los epistolarios y su análisis tenían en España, a la vez que reivindicaba la importancia del género.

Afortunadamente, la situación que denunciaba Maurer ha cambiado de manera considerable. En estos treinta años, las investigaciones en torno a la correspondencia privada han adquirido gran relevancia. Han aparecido concienzudos trabajos y cuidadas ediciones epistolares –sobre todo de creadores y eruditos– y se han destinado diferentes proyectos de investigación a la recuperación de estos documentos y a la lucha contra lo “aleatorio de su condición”<sup>4</sup>, característica indisoluble del género, muy expuesto

---

1. Este texto se enmarca dentro del proyecto de I+D+i *Creadoras y autoras españolas y latinoamericanas en red (1824-1936)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FEM 2013-42699-P).

2. Título del epígrafe empleado en Roxana Pagés-Rangel, *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*, Amsterdam. Atlanta, GA, Rodopi, 1997, p. 3.

3. Christopher Maurer, “Epistolarios”, *El País*, 20 julio 1985, p. 9. Recuperado de internet: [http://elpais.com/diario/1985/07/20/opinion/490658407\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/07/20/opinion/490658407_850215.html) (10 abril 2015).

4. Roxana Pagés-Rangel, *Del dominio público*, pp. 197-198.

a pérdidas y destrucciones. Estos estudios se han orientado normalmente a transcribir y complementar la información que aportan los textos. Son menos frecuentes, sin embargo, los que los insertan en las prácticas sociales de la escritura, analizando sus diferentes usos y funciones.

El interés de los epistolarios no sólo reside en la información que ofrecen sus textos sino también en la propia significación cultural que ellos mismos alcanzan en algunas situaciones históricas. Ortega y Gasset, por ejemplo, en su polémico diagnóstico sobre la mirada nueva en *La deshumanización del arte* (1925), afirmó que “lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden”<sup>5</sup>. El artista formaba parte esencial de los entendidos. Esta dinámica de enfrentamiento a la mayoría necesitaba campos abiertos al reconocimiento mutuo y a la complicidad. Las cartas supusieron uno de estos campos privilegiados como se intentará comprobar con algunos documentos de escritores y artistas relacionados con la llamada generación del 27 que se custodian en Madrid, en cuatro instituciones: la Biblioteca Nacional de España, la Fundación Federico García Lorca, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Residencia de Estudiantes.

El presente trabajo pretende ofrecer las claves interpretativas de la carta como seña generacional, indagando en el significado y la función del dibujo en la correspondencia epistolar a través del estudio de caso de significativos creadores de las denominadas vanguardias históricas en España<sup>6</sup>. Se persigue resaltar el papel de

---

5. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1925, p. 13.

6. No es pertinente entrar aquí en el debate terminológico sobre las manifestaciones artísticas del primer tercio del siglo XX. Hemos decidido emplear “vanguardias históricas en España”, ya que hacemos referencia tanto a artistas plásticos como a escritores. Las definiciones historiográficas clásicas del término vanguardia no se pueden aplicar ni implantar de forma dogmática al caso español, por lo que algunos historiadores del arte insisten en hablar no de un arte español de vanguardia sino de artistas, obras o escenas vanguardistas, o de “arte nuevo”, “moderno”, “joven”, “vivo” o “de avanzada”. La crítica de la época se caracteriza por una gran confusión terminológica como se deduce de las respuestas de los propios artistas al cuestionario “¿Qué

las cartas ilustradas en la construcción de una Re(d)pública de las artes y las letras.

En la consolidación de las redes artísticas del primer tercio del siglo XX la correspondencia epistolar destaca como el medio de comunicación más importante para establecer vínculos personales y profesionales. Los creadores eligieron la carta para dar noticias de sus vidas, pero también para comunicar sus ideas estéticas en un ámbito de mutuo reconocimiento. El envío postal era una forma eficaz de estar en contacto con los compañeros de grupo y con lo que ocurría en el momento. Asimismo, el género epistolar también era el medio habitual para tratar asuntos de trabajo. Por correo se remitían dibujos, poemas y artículos destinados a la publicación. En las propias cartas encontramos testimonios que dejan constancia de la elección de este sistema tanto para hacer llegar las obras como para cerciorarse posteriormente de su recepción. Otras muchas misivas suponen peticiones de colaboración, relatan el nacimiento de un proyecto o constituyen indicaciones para su puesta en marcha. En los sobres se introducían también, a modo de archivos adjuntos actuales, noticias de prensa, fotografías y recortes.

Debido a las mejoras de las infraestructuras y el sistema de Correos, la carta era un medio económico al alcance no ya de los jóvenes pertenecientes a familias acomodadas, como Federico García Lorca o Salvador Dalí, sino también de los artistas que habían decidido participar de las miserias y los sacrificios de la vida bohemia, como Rafael Barradas o José Caballero. La carta establecía puentes de reconocimiento democrático en el interior de la aristocracia del arte. El aumento de la circulación postal fue, por norma general, progresivo, y estuvo condicionado por las paulatinas mejoras en los medios de transporte. El uso de la carta suponía un medio útil y suficientemente rápido para fortalecer la complicidad y la generación de vínculos. El buzón, el sello y el sobre formaban

---

es la vanguardia?”, publicado en los nº 83, 84, 85, 86, 87 y 94 de *La Gaceta Literaria*. Para una diferencia entre los distintos términos usados por los artistas y la historiografía, Cf., Javier Pérez Segura, *Arte moderno, vanguardia y estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002, p. 33-37.

ya parte de la inmediatez de la existencia cotidiana, combinados con la posibilidad de recurrir a los tradicionales recaderos.

El análisis de las epístolas enviadas entre artistas, con sus distintos recursos para generar complicidad, ayuda a conocer la *intrahistoria* de la vida cultural de la época, los procesos creativos, los detalles de la existencia cotidiana, las redes de influencia, las dudas, la necesidad de consultar a los compañeros de viaje y el sentido de pertenencia a un mismo grupo que, entre bromas y veras, tomaba conciencia de sus alianzas y sus preocupaciones.

### **Horror a la fría epístola<sup>7</sup>:**

La correspondencia, en la frontera entre el egodocumento – término acuñado en 1958 por Jacob Presser para designar la diversidad de formas de expresión escrita de los sentimientos y experiencias personales–, el objeto y el género literario-artístico, supone un material poliédrico y problemático. En los estudios epistolares, las importantes características textuales –que han servido para establecer cronologías rigurosas, puntos de vista, concepciones estéticas personales o huellas acerca del proceso de creación– han prevalecido sobre los aspectos paratextuales<sup>8</sup>. Generalmente, condicionados por la difícil lectura de los originales, los editores –en su mayoría filólogos–, a pesar de realizar utilísimas publicaciones, no suelen atender a la información que pueden ofrecer las particularidades materiales de los propios documentos. Sin embargo, no se puede reducir al estudio de los textos las reflexiones sobre el género epistolar, ya que todos los

---

7. Expresión empleada en una carta de Federico García Lorca a Sebastià Gasch fechada en Madrid, en invierno o primavera de 1929, recogida en Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 603.

8. La categoría del paratexto fue acuñada por Genette. En su ya clásico libro *Umbrales* planteaba que la obra literaria consiste esencialmente en un texto, pero que éste raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y la escolta de un cierto número de producciones –el nombre del autor, el título, el prefacio, el diseño de la editorial, las ilustraciones, etc.- que no sabemos si considerarlas o no pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean, lo presentan y le dan presencia, Cf., Gérard Genette, *Umbrales*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 2001. [1ed. en francés 1987].

signos inscritos en una carta pueden conllevar un sentido:

D'un point de vue sémantique, on ne peut réduire le message au seul texte épistolaire. Tous les signes inscrits sur une lettre sont aussi porteurs de sens. Contrairement au livre, qui en s'adressant au public doit adopter des codes partagés par le plus grand nombre ou par les membres de telle ou telle sphère culturelle, la lettre circule dans un milieu restreint (familial, amical, professionnel) qui a ses conventions propres<sup>9</sup>.

El aspecto físico de estos documentos, la *mise en page* – conformada por elementos como la caligrafía, la ortografía, la puntuación, la paginación, los espacios, los materiales empleados o la estructura– merecen atención, pues pueden ofrecer datos que revelan la relación de los creadores con el medio y su intención hacia el destinatario –propietario final– de la obra. Estas características, que desde la historia cultural y desde la historia de la cultura escrita se han reivindicado a la hora de trabajar con documentos de la gente común o de los no intelectuales, no se suelen aplicar al estudio de las misivas de los artistas. En este sentido, particularidades como el manuscrito, posibles variaciones sobre la firma, la fecha, la caligrafía, los errores ortográficos, el color de la tinta pueden suponer estrategias para reforzar la complicidad. Uno de estos aspectos paratextuales de vital importancia está configurado por las ilustraciones presentes en la correspondencia. En los manuscritos originales, los dibujos –con valor referencial, formal y artístico– fueron parte esencial tanto de la concepción de los remitentes como de la posterior lectura realizada por los destinatarios.

Debido a los objetivos, principalmente documentales y literarios, que los editores de los epistolarios de los creadores de las vanguardias en España se han propuesto, sus utilísimos trabajos se limitan generalmente a indicar entre corchetes la existencia de los dibujos, reproduciendo alguno de ellos en ciertas ocasiones sin detenerse casi nunca en el valor artístico que poseen. En la bibliografía española, García Lorca es un caso paradigmático.

---

9. Cécile Dauphin, Pierrette Lebrun-Pezzerat, Danièle Pouban y Michel Demonet, "L'enquête postale de 1847", en Roger Chartier (dir.), *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991, p. 67.

Los dibujos “no exentos” o “no autónomos” del poeta<sup>10</sup>, es decir, aquellos que tienen un soporte singular y que se esconden en cartas –los que tratamos en este texto–, dedicatorias o libros, fueron objeto de un estudio relativamente temprano. Caso ejemplar es el trabajo realizado por Antonio Gallego Morell *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos* (1968), donde se reproducen cinco facsímiles de cartas con dibujos y un retrato de Lorca, obra de José Caballero, enviados por correo. A la atención prestada a las cartas contribuyó sin duda el hecho de que gran parte de los dibujos concebidos por el artista granadino se hallaran en este tipo de soportes. La exposición *Federico García Lorca. Dibujos*, comisariada por Mario Hernández en 1986, puso de relieve 352 dibujos del artista, de los cuales 33 se incluían bajo el apartado de “dibujos en cartas”, donde fueron catalogados y analizados<sup>11</sup>.

Salvador Dalí supone otro caso significativo. Los dibujos de sus cartas, sobre todo los que aparecen en las enviadas a García Lorca y Pepín Bello, han sido estudiados e integrados en su obra. De obligada consulta son el artículo “Pepín Bello, o la amistad”, aparecido en el *ABC Literario* (14 noviembre 1987) y el número 27-28 de la revista *Poesía* (1987), ambos presentados y anotados por Rafael Santos Torroella. También es importante el libro *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, publicado por Agustín Sánchez Vidal en 1988.

La continua presencia de dibujos en cartas y postales remitidas y recibidas por artistas durante los años veinte y treinta justifica que nos preguntemos acerca del significado, el interés, la intención y la finalidad que poseen.

Estas ilustraciones no son algo accesorio o meramente anecdótico, y son los propios artistas quienes nos hacen defender esta postura. Más allá del rito que supone agradecer una carta, está claro que para estos creadores las misivas son un elemento de

10. “Dibujos exentos” es la denominación dada en Mario Hernández (ed.), *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Fundación Federico García Lorca. Tabapress, 1990, p. 175. “Dibujos autónomos” es el término utilizado en Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, col. “Summa Artis”, vol. XXXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 502.

11. Cf., Mario Hernández (ed.), *Federico García Lorca: Dibujos*, Madrid, Ministerio de Cultura. Fundación para el apoyo de la cultura, 1986, p. 241-246.

comunicación en el que es importante qué se dice, pero también cómo se transmite.

En 1925 escribe Lorca a Benjamín Palencia: “Tu carta ha sido un motivo de alegría en este verano melancólico y turbio que estoy estoy [*sic*] pasando. Tus encantadoras ovejitas me balaron el más tierno de sus sentimientos *recién dibujados*”<sup>12</sup>.

Concha Méndez, por su parte, envía una carta a Lorca en julio de 1925 en la que le explica: “Ayer, junto con la tuya, recibí una cariñosa y atenta carta de Benjamín Palencia, en la que me envía un dibujito. [...] ¡Qué graciosos tus dibujos!”<sup>13</sup>.

Hay otras declaraciones parecidas: “Yo le escribí a Emilio dándole las gracias por su hermoso regalo en una carta muy pintoresca y alegre con dibujos, pájaros y flores. ¿La recibió?”<sup>14</sup>, escribe Benjamín Palencia a Lorca y a Emilio Prados en una maravillosa carta repleta de dibujos.

Hemos seleccionado sólo algunos ejemplos, pero en gran cantidad de ocasiones estos artistas agradecen, valoran y preguntan por los dibujos que han enviado o recibido mediante correo postal. En la intención de estrechar lazos y generar complicidad mediante la correspondencia el dibujo tiene un papel fundamental.

Después de analizar las ilustraciones enviadas a través del medio postal que se encuentran en los archivos, distinguimos diferentes tipologías que conviene explicar: los dibujos independientes, los insertos en las tarjetas postales, los conservados en sobres y los realizados en cartas.

Con dibujos independientes nos referimos a ilustraciones que, aunque fueron enviadas por correo, no están integradas en la propia carta, sino que se realizaron y concibieron de forma autónoma. En esta tipología, el dibujo no convive con la palabra en los diferentes folios que configuran la carta. Éste es el caso, por

---

12. Carta recogida en Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, p. 292.

13. La carta se encuentra en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-664 y publicada en James Valender, “Concha Méndez escribe a Federico y otros amigos”, *Revista de Occidente*, 211, 1998, p. 135-136.

14. Carta conservada en la Fundación Federico García Lorca, catalogada como COA-766 y publicada en Christopher Maurer, “Correspondencia entre Benjamín Palencia y Federico García Lorca”, *Poesía*, 38, 1992, p. 298.

ejemplo, de dos composiciones que envía Alberti a un amigo de su juventud, Celestino Espinosa<sup>15</sup>. En dos hojas independientes, el artista gaditano realizó un retrato del destinatario mientras éste tomaba una anotación de pie ante su escritorio; y otro de la familia Espinosa que pretende dar la impresión de una fotografía. Pensamos que fueron enviados por correo porque se encontraban en un sobre con matasellos de junio de 1924 y ambos poseen una señal de pliegue en el centro.

La segunda tipología está integrada por dibujos realizados en tarjetas postales. La postal suele ir acompañada de una imagen, circunstancia que hizo de ella un objeto de colección y despertó el interés de artistas y aficionados al arte. Además de las imágenes impresas que contienen las tarjetas, encontramos dibujos que los artistas realizan en ellas. Dalí es uno de los autores más aficionados a dibujar en las postales, género en el que destaca la serie de los putrefactos. En 1925 en una tarjeta, José Moreno Villa, a falta de una imagen impresa, decide hacer él mismo su propia postal. Toma un cartón en el que dibuja a plumilla una vista de Toledo y junto a ésta escribe el correspondiente pie de foto: “Callejón de Toledo. Al fondo la catedral. Fot. Hausser [*sic*] y Menet”<sup>16</sup>. Por el matasellos sabemos que la postal fue enviada desde Madrid, aunque decidiera mandar a su amigo García Lorca una imagen toledana. La elección probablemente no fue arbitraria. Ambos formaban parte de la llamada “Orden de Toledo”, fundada en 1923. Moreno Villa era, según Buñuel, “el jefe de invitados de los escuderos” de dicha orden, e incluso llegó a escribir un artículo sobre la misma. Además, del año 1925, fecha en la que la postal es enviada, data la serie de fotografías de la orden tomada en la Posada de la Sangre de Toledo, donde Moreno Villa aparece retratado.

15. [Madrid, 1 junio] 1924. Catalogados en la Biblioteca Nacional de España como MSS/22332/24 y publicados en M<sup>a</sup> Paz Sanz Álvarez (ed.), *Un amigo de la juventud: Cartas de Rafael Alberti a Celestino Espinosa*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2002, p. 34 y 90.

16. [Madrid], 5 octubre 1925. Catalogada en la Fundación Federico García Lorca como COA-707 y publicada en Irene García Chacón, *Cartas animadas con dibujos: la complicidad estética de las vanguardias en España*, Madrid, Visor, 2014, p. 99. Hausser y Menet, una de las primeras empresas del sector de artes gráficas en España, fue célebre por su impresión en fototipia, procedimiento utilizado en la impresión de postales a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los dibujos enviados por correo se llenaban de complicidades y servían para profundizar en los ámbitos de la amistad.

Las ilustraciones también se apoderaron de los sobres. La siguiente tipología está compuesta por apuntes que fueron realizados en el sobre tanto por el destinatario, una vez que recibió la carta, como por el remitente, quien jugó de esta forma con el medio postal. Ejemplo del primer caso es un sobre conservado entre los papeles de Manuel Ángeles Ortiz que se custodian en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía<sup>17</sup>. En otras ocasiones, es el propio remitente quien decide dibujar en el sobre antes de enviar la carta que contiene. Es lo que ocurre con un barquito velero que Rafael Alberti realizó para Celestino Espinosa<sup>18</sup>. Aunque la correspondencia de Alberti a Espinosa sea significativa como ejemplo, ya que de los 39 documentos que la integran, 22 tienen su envoltorio original<sup>19</sup>, debemos señalar que no son muchos los dibujos en sobres que han llegado hasta nosotros. La evidente función del sobre como simple contenedor de un objeto principal ha motivado que los distintos destinatarios se deshicieran en general de ellos. Sin embargo, éstos han sido importantes a la hora de datar cartas sin fecha, ya que normalmente poseen la impronta del matasellos.

La última tipología es la constituida por dibujos conservados en cartas. Como en el caso anterior, se pueden distinguir los realizados por un artista que utilizó por su cuenta una carta recibida, que no fue por tanto concebida con dibujos, y los que fueron creados por el artista/remitente. Del primer subtipo, que hemos denominado dibujos en cartas realizados por el destinatario, tenemos, por ejemplo, una misiva de Charles Montague Evans enviada a García Lorca hacia 1922<sup>20</sup>. En la última cara del cuadernillo, aparecen un busto y un rostro masculinos esbozados de manera esquemática.

---

17. Sobre sin fecha catalogado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como Reserva 1176 y publicado en *ibid.*, p. 100.

18. Sobre sin fecha catalogado en la Biblioteca Nacional de España como MSS/22332/39 y publicado en M<sup>a</sup> Paz Sanz Álvarez (ed.), *Un amigo de la juventud*, p. 137.

19. La correspondencia se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, catalogada con la signatura MSS/22332/1-39 y publicada en *ibid.* En este libro se recoge a partir de la epístola MSS/22332/2, ya que la anterior fue escrita por varios remitentes.

20. Carta sin fecha, enviada probablemente en 1922, catalogada como COA-302

Tanto el trazo como los rostros se relacionan con otros dibujos realizados por el artista granadino en su etapa juvenil. El papel de una carta se convierte así, nuevamente, en el soporte que un artista encuentra a mano, de modo que es el destinatario quien reconfigura la epístola. En el segundo subtipo se encuadran los dibujos en cartas realizados por el remitente, un artista que decide incluir una o más ilustraciones en el conjunto de la epístola. De esta forma, la ilustración no sólo configura, sino que se convierte en parte integrante –en algunas ocasiones fundamental– de la carta, como sucede en el folio escrito y dibujado –casi más dibujado que escrito– por Benjamín Palencia en 1926 del que hemos hablado más arriba<sup>21</sup>. Los vivos colores a la acuarela que representan figuras humanas, objetos y animales se apoderan del papel.

En cuanto a los materiales, la dimensión y el peso de los soportes están limitados por el medio por el que van a ser enviados. Como es de suponer, el papel –u otros derivados de tipo celulósico, como la cartulina o el cartón– constituye el soporte más extendido, aunque no el único. Llama la atención, por ejemplo, el uso poético de una corteza de abedul, sobre la que Lorca escribe una carta a sus hermanas en 1929<sup>22</sup>. El papel rayado, que los estudiosos de la cultura escrita explican que suele estar destinado a las clases más humildes debido a la ayuda que supone a la hora de suplir la falta de práctica<sup>23</sup>, es poco frecuente en las cartas de los creadores. El color es mayoritariamente blanco y el de los sobres blanco o azul. Las tintas presentan mayor variedad. Las negras son las más extendidas. Sin embargo, los artistas no tienen problema en elegir tanto para el texto como para las ilustraciones otros colores, como el rojo o el verde, desaconsejados en los manuales<sup>24</sup> o indicados

---

en la Fundación Federico García Lorca y publicada en Irene García Chacón, *Cartas animadas*, p. 102.

21. Cf., nota 14.

22. El propio Lorca titula la misiva “Otoño en New England”. Fechada en Eden Mills, el 30 agosto 1929 y publicada en Christopher Maurer y Andrew A. Andersen, *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2013, p. 50-53.

23. Verónica Sierra Blas, *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*, Gijón, Trea, 2003, p. 148.

24. Cf., Agustín Chaseur Millares (Harmency), *Cómo deben escribir sus cartas los hombres*, Barcelona, Editorial B. Bauzá, 1929, p. 8.

para la correspondencia infantil<sup>25</sup>. Los membretes, expresión del uso constante del medio, adquieren una presencia importante. Con frecuencia, los encontramos de instituciones, de cafés y de revistas –José Bergamín escribe sus misivas con el membrete de *Cruz y Raya*, de la que es director. El membrete representa una forma de publicidad. Así, al cobrar vida en 1928 la revista *gallo*, sus promotores la dan a conocer a sus amigos, artistas y críticos, a través del encabezamiento de sus cartas, donde aparece un gallo realizado por Dalí y caligrafiado por Lorca. El propio poeta lo expresa en una carta a Gasch de la siguiente manera:

[Membrete: gallo] (este gallo es de Dalí) (las letras son mías)

Querido Sebastià: Te escribo en el papel de la nueva revista *gallo*, que por fin sale a la luz. Todos estos muchachos están encantados. Creo que estará graciosa y bien.

Ya te la enviaremos. Y haz el favor de mandarnos para el segundo número tu artículo y fotos que quieres vayan en él<sup>26</sup>.

Fueron muchos los artistas que decidieron hacer su membrete personal. Son importantes las xilografías realizadas por Norah Borges para el Movimiento Ultraísta, que no sólo se asomaron a las revistas, sino también al encabezamiento de algunas cartas.

De vez en cuando encontramos dibujos que conviven con recortes de prensa o fotografías que han sido pegadas en las hojas de la correspondencia. Es el caso de una carta concebida por Palencia en 1934 en la que utiliza una partitura musical como soporte a la que añade un recorte de prensa de la época, que da noticia de su propia pintura, sobre el que traza una línea serpentina y varios puntos. El artista integra de esta manera el periódico en la composición<sup>27</sup>.

25. Cf., Juan Valdivia, *El arte de escribir cartas*, Madrid, Librería de la viuda de J. B. Bergua, 1929, p. 44.

26. Carta fechada en Granada, a principios de febrero 1928, recogida en Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (eds.), *Federico García Lorca. Epistolario completo*, p. 547. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, catalogada como Reserva 1181, Se conserva un carta del 7 abril [1928] dirigida a Manuel Ángeles Ortiz con el membrete de *gallo*.

27. Madrid, 20 agosto 1934. Carta catalogada en el Museo Nacional Centro de

La mayoría de los documentos epistolares de los artistas son manuscritos. Los manuales epistolares inciden en señalar que así debe ser:

Las condiciones materiales que debe reunir toda carta familiar son muy sencillas; primero, debe tenerse en cuenta que ninguna carta de esta índole debe ir escrita a máquina, sino hacemos excepción de los blancos de algunos impresos de B. L. M. y de otras comunicaciones puramente sociales y de ninguna intimidad<sup>28</sup>.

En el ámbito privado vemos una reticencia al uso de la máquina de escribir. Lo manuscrito se concibe como una regla de cortesía para demostrar la consideración que el remitente tiene hacia el destinatario y los creadores se ven obligados a justificarse cuando la utilizan. Alberti explica en una carta a Celestino Espinosa:

He decidido escribirte a máquina.

Yo, como dibujante decorativo y pulcro, y algo geométrico, amo el paralelismo verdad de las líneas epistolares. Tan sólo por Higiene de la Vista debemos cooperar al engrandecimiento total y literario-pictórico-musical de estos novísimos clavicordios lingüísticos.

El modo de la máquina será el único para evitar que en las no edades futuras y futuristas, pueda continuar la arratonada e ilustre prole de los Hijos amados de la Real Academia, Diego S. José y demás compañía de ínfulas cucarachas y camelos, la culta y erudita labor captural de donosas lecherías autógrafas de *aquellos peregrinos ingenios que sabían cambiar la espada por la pluma y juntar en la mesa el ánfora de Biblos y el parche poroso de las ramblas...*<sup>29</sup>

En los casos de las cartas mecanografiadas, las firmas son autógrafas, elemento que autentifica la procedencia del original.

---

Arte Reina Sofía como Reserva P5-21 y publicada en Irene García Chacón, *Cartas animadas*, p. 164-165.

28. Juan Valdivia, *El arte de escribir*, p. 43.

29. Carta catalogada en la Biblioteca Nacional de España como MSS/22332/6 y publicada M<sup>a</sup> Paz Sanz Álvarez, *Un amigo de la juventud*, p. 40.

La importancia de la presencia física del trazo y la consideración por el destinatario explica que en algunas misivas configuradas a máquina aparezcan dibujos.

Entre las circulares que Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Gerardo Diego envían a diversos intelectuales y miembros de la cultura, para invitarles a participar con su obra en la publicación del famoso homenaje a Góngora del año 27, encontramos una diferente. Alberti, encargado de recibir los trabajos, tomó uno de los formularios de colaboración que había preparado y firmado junto con el grupo de amigos y se lo mandó a Lorca, a pesar de que era uno de los convocantes del homenaje, para que no se olvidara de su compromiso. Con la intención de que la carta que iba a recibir el poeta granadino no fuera tan formal como las otras, Alberti añadió unas palabras autógrafas y dibujó una lagartija persiguiendo a una mosca<sup>30</sup>.

José Bergamín, por su parte, envió una epístola junto con un cheque a Lorca en 1935<sup>31</sup>. La misiva está mecanografiada, pero la firma es autógrafa y posee en el margen superior derecho unos dibujos estilizados de unas flores y un animalillo que solía bosquejar en dedicatorias y apuntes. Parece como si el autor sintiera la necesidad de dejar constancia de su presencia física en el papel y de su interés por el destinatario, para diferenciar así ésta de las otras muchas cartas de oficina que, como director de la revista *Cruz y Raya* –membrete bajo el cual escribe–, estaría obligado a enviar.

Estos ejemplos nos llevan a entender los dibujos que se encuentran en las cartas como un distintivo, una impronta que los autores dejan para demostrar a sus destinatarios la consideración que tienen de su amistad. En estos casos, los dibujos son ideas pero también suponen una especie de testimonio humano.

---

30. Carta fechada en Madrid, 27 enero 1927, catalogada en la Fundación Federico García Lorca con la signatura COA-23 y publicada en Laura García Lorca (coord.), *Signos de Amistad. La colección Federico García Lorca*, Madrid, Huerta de San Vicente. Residencia de Estudiantes, 1999, p. 77 y 89-90.

31. Carta fechada en Madrid, 7 mayo 1935, catalogada en la Fundación Federico García Lorca con la signatura COA-118 y publicada en Irene García Chacón, *Cartas animadas*, p. 171.

Las ilustraciones aportan un elemento diferenciador de la correspondencia burocrática: manifiestan una especial consideración hacia el receptor. En cierta medida, podemos decir que la práctica del dibujo en carta supone un regalo. Es un ofrecimiento a la vez que una invitación. Consiste en una práctica que conlleva la respuesta del receptor. Cuando un artista recibe un obsequio en forma de trazas sobre papel sabe que deberá corresponder. El placer recíproco de intercambiar dibujos en diferentes formatos conecta con las teorías antropológicas de “don” y del “contra-don” planteadas por Marcel Mauss<sup>32</sup>. En el desarrollo posterior de este concepto, llevado a cabo por los estudiosos de la cultura material, el regalo supone un poderoso camino de integración social a la vez que la expresión de un sentimiento personal. El diseño regalado tiene unos fines dentro de este pacto no escrito que no pueden obviarse. Dar un dibujo es la forma más eficaz de recibirlo.

Los artistas son conscientes del valor que pueden llegar a tener sus ilustraciones, y las incluyen cuando quieren agradecer algo a un amigo, pedirle un favor o hacerse perdonar. Sus composiciones son también un reclamo o una llamada de atención. Son incluso el medio para conseguir algún deseo. Una historia significativa es la protagonista de un diseño realizado por Manuel Ángeles Ortiz. El pintor solía pasar con la familia Lorca algunos días en Baños del Carmen. Un año que el padre del poeta granadino estaba decidido a no ir, Ángeles Ortiz se inventó un “CONCURSO DE MALAGUEÑAS PARA CONSEGUIR UN VIAGE [*sic*] A MALAGA [*sic*]”. Escribió una carta con el cartel del concurso donde aparecía un hombre de influencia picassiana, en bañador, tocando la guitarra sobre una concha, bajo el título “Nacimiento

---

32. En *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1924), Mauss refleja cómo en las “sociedades primitivas” las ofrendas recíprocas ocupan un lugar destacado de las transacciones y no suponen solamente una característica económica sino un hecho social con significaciones religiosas, mágicas, utilitarias, sentimentales y morales. Mauss incide en que es posible trasladar algunos de estos aspectos a nuestra sociedad y llega a afirmar que “*Le don non rendu rend encore inférieur celui qui l'a accepté, surtout quand il est reçu sans esprit de retour*”, Cf. Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 67 y 219.

del malagueño”. Esta ocurrencia agradó a don Federico y de esta forma Manuel Ángeles Ortiz consiguió el deseado viaje a Málaga<sup>33</sup>.

En ocasiones, el dibujo es para algunos artistas un medio con el que expresar lo que no son capaces de hacer con palabras, como se demuestra en la carta que Grau Sala dirige a Lorca en junio de 1933 con motivo del estreno de *Bodas de Sangre*, donde dibuja una mujer, una luna y un corazón atravesado por una navaja, debajo de los que escribe: “Tu obra me ha emocionado no puedo expresarlo de otra manera ya te harás cargo”<sup>34</sup>.

Si el poder de la palabra es clave para entender el intercambio de ideas que supone toda carta, no debemos olvidar que las palabras escritas en el papel se descifran en un primer momento con los ojos, los mismos ojos que en ese primer golpe de vista se sentirán atraídos por los colores de las ilustraciones. No es casualidad que cuando Jorge Guillén agradece las misivas de Lorca, señale que en primer lugar las cartas son “vistas” y sólo después “leídas”: “Mi muy querido Federico: ¡Eres grande! Alá es grande —pero Tú lo eres más—. En serio: tus cartas son vistas, leídas y releídas, gozadas y comentadas con un deleite y una alegría muy fuertes”<sup>35</sup>.

En las cartas estudiadas encontramos dibujos entre palabras —o palabras entre dibujos— que cohabitan sobre el papel. Los artistas se sirven de dos lenguajes diferentes para comunicar sus ideas. Las ilustraciones pueden ser sutiles apuntes que aparecen en los márgenes de las epístolas, pero con frecuencia adquieren un gran protagonismo sobre el papel. Ese protagonismo viene dado a veces por el espacio dedicado al dibujo; es decir, por el lugar central que ocupa en el folio donde se realiza o por el considerable tamaño

---

33. [Granada, primavera-verano 1922], carta catalogada en la Fundación Federico García Lorca con la signatura COA-47 y publicada en Antonina Rodrigo, *Memoria de Granada: Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca*, Granada, Diputación Provincial, 1993, p. 207-208.

34. [Barcelona, principios de junio 1933], carta catalogada en la Fundación Federico García Lorca con la signatura COA-434 y publicada en Roger Tinnell (ed.), *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad Valenciana y Mallorca (conservado en la Fundación Federico García Lorca)*, Granada, Comares, 2001, p. 126.

35. Jorge Guillén, *Federico en persona*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1959, p. 126.

que posee en relación al texto. Sin embargo, en otros muchos casos no ocurre así, y son las propias palabras las que los destacan, mencionándolos o concibiéndolos como explicación gráfica al texto. Las ilustraciones en cartas de Barradas suelen aparecer como refuerzo expresivo a sus palabras. Así ocurre, por ejemplo, en una carta enviada a Gutiérrez Gili en la que le invita a vivir en Madrid, ofreciéndole el cuarto de su hermano en la casa familiar. El pintor uruguayo explica: “Lo que sí es que es un poco pequeño. Yo no sé cómo se las ingeniaba mi hermano Antoñito para caber. Puede ser que sacara las piernas por la ventana”<sup>36</sup>.

Bajo esas líneas traza una habitación esquemática donde sitúa una figura extendida en una cama con unas piernas que llegan hasta la ventana. Otra misiva, también dirigida a Gutiérrez Gili, termina con la frase “avisen para ir yo a esperarlos”<sup>37</sup>. Esta invitación –el pintor insiste en hospedarlo en Madrid– se hace todavía más expresiva al trazar cinco figurillas con los brazos levantados –abiertos– y la estación de Atocha al fondo. Una estación ferroviaria, la de Atocha, que Barradas conocía muy bien, porque en sus proximidades se situaban su vivienda y el Gran Café Social de Oriente, donde tenía lugar la tertulia de los alfareros –recibían ese nombre porque la mayoría colaboraban en la revista *Alfar*–, de la que el pintor formaba parte.

En otra misiva, dirigida de nuevo a Gutiérrez Gili, Barradas habla y dibuja sobre sus futuros proyectos:

Ya sabía por Pilar lo que Dalmau hará en París con mis obras. Cuando se haga mi exposición en París, iremos juntos usted y yo. ¿Le gustó el último retrato en azul que llevé Pilar? ¿Verdad que es profundo? Dalmau lo ha visto... También ha visto el Marinero y la Horchatería...<sup>38</sup>

36. Carta fechada en Madrid, 17 septiembre 1921, catalogada en la Residencia de Estudiantes con la signatura JGG/1/1/25 y publicada en Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega (eds.), *Juan Gutiérrez Gili. Obra dramática*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, p. 377-379.

37. [Septiembre 1921], carta catalogada en la Residencia de Estudiantes con la signatura Col. Arte nº 59 y JGG/1/2/24 y publicada en *ibid.*, p. 382-391.

38. Carta fechada en Madrid, el 13 septiembre 1921, catalogada en la Residencia de Estudiantes con la signatura Col. Arte nº 51 y JGG/1/2/22 y publicada en Irene García Chacón, *Cartas animadas*, p. 107.

La despedida la configuran un grupo de figuras que bailan en un círculo. En un segundo plano, unos ventanales muestran la parisina Torre Eiffel junto a una paleta de pintor.

Otro dibujo que sirve de explicación gráfica es el realizado por José Caballero en una enjundiosa carta a Adriano del Valle. El artista onubense relata un cumpleaños celebrado en casa de Pablo Neruda en el que cantaron y bailaron de la siguiente manera:

Cantamos una canción que cantamos siempre, y acabamos tirándonos de cabeza al suelo. Es andando con las manos encima de los hombros del que va delante y cada dos veces que se canta, se remanga uno un lado del pantalón. Luego nos quitamos la chaqueta. Luego la corbata. Allí no nos pudimos quitar los pantalones porque había muchas señoras. La penúltima vuelta se canta con un dedo puesto en el suelo y la última es tirarse de cabeza<sup>39</sup>.

Después de escribir la letra de la canción y algunos comentarios más, elabora un dibujo de un grupo de figuras entre las que se distingue a Maruja Mallo, Miguel Hernández, Alberto, Juan Antonio Morales, Luis Lacasa o León Felipe, identificadas por el autor en diferentes posiciones y actitudes, ejecutando el baile. Bajo ellas añade: “Como tú verás es de lo más divertido. Ésta es una de las escenas de la otra noche, en casa de Pablo. Faltan muchos más pero no caben ya. Claro que ahí no nos parecemos ninguno”<sup>40</sup>.

Cuando Alberti en 1925 escribe a Sánchez Cuesta desde Rute, describe este pueblo cordobés con la palabra y la imagen a través de un dibujo que representa aquel paisaje de manera esquemática y con trazo tembloroso, destacando el Monte de las Cruces y el Monte del Canuto, en cuya cima sitúa una torre, la atalaya árabe del mismo nombre que todavía hoy sigue en pie<sup>41</sup>.

La confianza e intimidad entre los artistas remitentes y destinatarios provoca la variedad, tanto de temas como de estructuras. El cumplimiento de las normas epistolares en la

---

39. Madrid, [3 mayo 1935], carta conservada en la Residencia de Estudiantes catalogada como AV/1/11/10 y publicada en *ibid.*, p. 168-169.

40. *Loc. cit.*

41. Carta fechada en Rute, Navidad 1925, catalogada en la Residencia de Estudiantes con la signatura LSC/1/25/1 y publicada en *ibid.*, p. 132.

correspondencia se abre a la libertad del dibujo y depende de opciones personales.

Estas misivas ilustradas muestran las prácticas de los artistas y son testimonio de la voluntad creadora. El dibujo supuso un medio para fortalecer el contacto con los integrantes de los grupos de vanguardia(s). La ilustración como obsequio ayuda a afianzar las redes de influencia y a consolidar la visibilidad dentro del campo cultural. Estas prácticas permiten conocer la intrahistoria de la vida cultural de la época e iluminan las relaciones entre el ejercicio artístico y la vida cotidiana.

## Conclusiones

Los datos y las consideraciones realizadas hasta ahora, que deberán profundizarse en posteriores investigaciones, invitan a tomar conciencia de que la abundante correspondencia epistolar ilustrada entre creadores del primer tercio del siglo XX tiene una notable significación cultural. Los dibujos en carta fueron una práctica habitual en España durante los años veinte y treinta. La cantidad y el tono de los documentos conservados demuestran este hecho. Como se ha visto, el número es importante por sí mismo, y más aún si se tiene en cuenta la historia accidentada de España en el siglo XX. Hay muchos recuerdos de las pérdidas provocadas por la guerra civil y el exilio. Baste aquí como ejemplo estas palabras de Concha Méndez:

Me refería a Rafael Alberti, que me escribió unas cartas preciosas, y que quiso dedicarme un grupo de poemas de uno de sus libros; dedicatoria que no acepté por evitar un escándalo en mi familia. (Aquellas cartas, junto con otras ilustradas de Federico, las tenía guardadas en una caja de banco, que perdí con la guerra)<sup>42</sup>.

Los creadores se sirvieron del medio postal para dar noticias de sus vidas, de sus procesos creativos, pero también para estar al corriente de las ideas estéticas y para recibir y enviar trabajos. En

---

42. Paloma Ulacia Altolaquirre y Concha Méndez, *Concha Méndez. Memorias Habladas, Memorias Armadas*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 56-57.

una época en la que la solidaridad artística y el orgullo estético cobraron un valor fundamental, las cartas ofrecieron un ámbito preciso de reconocimiento compartido.

Las estrategias de complicidad en la carta fueron múltiples: el manuscrito, posibles variaciones sobre la firma y la fecha, la caligrafía, los errores ortográficos, el color de la tinta y, por supuesto, el dibujo. Estos “egodocumentos” ilustrados recogen signos y detalles gráficos que muestran una preocupación por lo que se escribe y por cómo se transmite. La concepción personal del arte y la amistad provoca que los artistas tengan “horror a la fría epístola”<sup>43</sup>, algo que queda de manifiesto en su correspondencia.

Las obras que hemos considerado fueron realizadas por diversos artistas, y a pesar de que algunas de las cartas compartan las mismas preocupaciones o inquietudes, los dibujos, como es lógico, recogen distintas expresiones que no se plasman con unas formas comunes. En este sentido, las obras epistolares ilustradas no suponen testimonios aislados, sino que responden a los intereses del momento en que se escribieron y dibujaron las misivas, integrándose de esta forma en la producción general de sus creadores.

El valor documental de las cartas ilustradas y su tardío descubrimiento ha provocado que no se las haya estudiado de manera pormenorizada, pero tanto la riqueza de los ejemplos como su calidad parecen requerir un tratamiento de obras de arte en sí mismas.

Corresponde ahora a los investigadores continuar en el empeño de rescatar las cartas con dibujos de los archivos, reflexionar acerca de los significados del género epistolar ilustrado y escuchar las advertencias de Maurer para no dejar “el silencio por respuesta”<sup>44</sup>.

---

43. Cf., nota 7.

44. Christopher Maurer, “Epistolarios”, p. 9.

