

## La tradición clásica como referencia de vanguardia: la Antigüedad griega y romana en la obra del pintor Gregorio Prieto (1897-1992)

Classical tradition as an avant-garde reference: Greek and Roman antiquity in the work of the painter Gregorio Prieto (1897-1992)

*Javier García-Luengo Manchado*  
<javier.garcia.luengo@ui1.es>  
<https://orcid.org/0000-0001-5044-5671>  
Universidad Isabel I  
C/Fernán González, 76  
09003 Burgos (España)

Fecha de recepción: 05/11/2019  
Fecha de aceptación: 17/12/2019

**RESUMEN:** El presente artículo analiza el impacto de la tradición clásica en la producción artística de Gregorio Prieto (1897-1992), pintor por excelencia de la Generación del 27. Se descubrirá como dicha influencia lejos de convertirse en una referencia conservadora constituiría un acicate para su vinculación con la vanguardia, especialmente con el surrealismo. Aunque el poso clásico se halla con más intensidad en las creaciones ejecutadas durante sus años romanos, entre 1928 y 1929, cuando también efectuó importantes viajes a Sicilia y Grecia, sin embargo, Grecia y Roma continuarían siendo constitutivas de su experiencia estética a lo largo de su ulterior y dilatada trayectoria.

**PALABRAS CLAVE:** Gregorio Prieto — Clásico — Surrealismo — Roma — Grecia

**ABSTRACT:** This article analyses the impact of classical tradition on the artistic production of Gregorio Prieto (1897-1992), painter par excellence of the Generation of 1927. It will be discovered how this influence, far from becoming a conservative reference, would constitute an incentive for his entailment with the avant-garde, especially with surrealism. Although the classic trace is found with more intensity in the creations produced during his Roman years, between 1928 and 1929, when he also made important trips to Sicily and Greece, Greece and Rome would nevertheless continue to be constitutive of his aesthetic experience throughout his later and extensive career.

**KEYWORDS:** Gregorio Prieto — Classicism — Surrealism — Rome — Greece

---

Pocos creadores del siglo XX han desarrollado unos repertorios formales e iconográficos tan intensamente vinculados a la tradición clásica como Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real, 1897-1992). Es cierto que Prieto no será un caso aislado, un

solo vistazo a la producción de autores tan conocidos en el arte contemporáneo como el propio Picasso o Dalí (Blázquez, 2009) nos permitiría atisbar que el mundo clásico, por acción o por reacción, tuvo una elocuente presencia en las vanguardias históricas. Ahora bien, en el caso de Prieto la antigüedad griega y romana adquieren un notable valor, pues tales referencias no se limitarán a un discurso eminentemente formal, sino que la escultura, la arquitectura o las ruinas de aquel periodo asumirán una singular proyección intimista y biográfica.

Para que la experiencia estética del mundo clásico llegara a su eclosión en la obra del creador manchego, habría que esperar hasta finales de la década de los veinte; pues durante sus años de formación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, así como durante su primera etapa artística vinculada a lo aprendido en la Residencia de Paisajistas de El Pualar, donde Prieto fue becario entre 1918 y 1919 (García-Luengo, 2013), su pintura se centró prácticamente de manera exclusiva en una amplia serie de paisajes de pro genie postimpresionista, en la cual el joven pintor daba buena cuenta de su virtuosismo para con el color y la captación de ciertos efectos atmosféricos, dejando a un lado cualquier huella personal, más allá de la pura emotividad de tales vistas agrestes y urbanas.

A principios de los años veinte se operan en la estética del autor manchego una serie de cambios que le abren la puerta a la vanguardia artística y, por ende, a una élite intelectual que acabaría por conformar la llamada Generación del 27.

Para que tal hecho se produjera hay que decir que Prieto no fue ajeno al neocubismo que Vázquez Díaz difundió en Madrid en los primeros años de la década de los veinte. Junto a ello, el contacto de nuestro pintor con la luz del norte, concretamente con el paisaje vizcaíno, donde pasó sendas temporadas entre 1920 y 1921, hizo que su pintura diera un giro desde aquellos postulados de vibración cromática vinculados al impresionismo, hacia una pintura mucho más sintética de clara ascendencia cubista. Dicha transformación estética convertiría a Prieto en adalid de la modernidad madrileña, como demostró en su exposición individual celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de la capital en 1924.

Fue precisamente en este contexto donde surgiría la amistad entre Gregorio Prieto y García Lorca. Concretamente el 7 de abril, García Lorca, acompañado por algunos jóvenes de la Residencia de Estudiantes, estuvo visitando esta exposición. Aquella misma tarde Prieto fue con Lorca a la Residencia de Estudiantes, donde por la noche el poeta ofrecía un recital de piano. Desde entonces se iniciaría una fructífera amistad truncada por el trágico asesinato del poeta granadino (Salazar 1998), momento en que Prieto encauzó aquel golpe soñando y recreando una añorada amistad, en la nostalgia por aquel amor platónico, a juzgar por la idealizada y apolínea imagen con la que Gregorio Prieto plasmaría la efigie del malogrado dramaturgo años después. En esta obra Gregorio Prieto hace suya la tradición clásica por la que cualquier joven, como Cleobis y Biton, muerto en la plenitud de la vida era divinizado, divinizado a partir de la sensualidad y la belleza del arte clásico. De tal guisa nos lo muestra Prieto en un dibujo que luego se convertiría en serie litográfica. Apreciemos como el aludido proceso de divinización, esa búsqueda

de la eternidad tan singular en el arte del creador manchego, no es ajena a un erotismo más que evidente; y es que según apreciaremos más adelante, sensualidad, sexualidad y erotismo serán términos parejos a la experiencia que Prieto asimiló de Roma y de Grecia.

La vinculación de Gregorio Prieto con el 27 no se circunscribió ni mucho menos a su amistad con Lorca. Anteriormente mantenía una buena relación con Rafael Alberti, de hecho, el propio artista siempre afirmó que fue él quien presentó Alberti a García Lorca. Gregorio Prieto intimó de igual modo con Concha Méndez y Maruja Mallo, con quienes solía ir a las reuniones dominicales que tenían lugar en la biblioteca de la casa de Concha Albornoz, donde precisamente contactaría por vez primera con Luis Cernuda, quien en el transcurrir del tiempo, ya en los años cuarenta, se convertiría en su compañero de apartamento en Londres (Prieto, 1984).

En el citado año de 1924, también Prieto conocería a Vicente Aleixandre, poeta al que desde este momento le unirá una gran y sincera amistad.

La experiencia estética y humana de aquellos contactos y relaciones, especialmente las mantenidas con Lorca, Cernuda y Aleixandre, no caerían en saco roto para la conformación de una estética clásica en la pintura y el dibujo de nuestro artista. Según veremos, en muchos casos la frustración o el sentimiento romántico con la que tales poetas conciben la civilización griega y romana tendrán una clara repercusión plástica en el caso que nos ocupa.

El impulso último y definitivo para que Prieto diera vida a través de sus pinceles a su mundo más íntimo y personal a través de la experiencia estética propiciada por los restos de la antigüedad clásica, vendría a partir de 1928. En aquel año ganó por oposición una beca para la Academia de España en Roma. Bien es verdad que algunos críticos se mostraron un tanto reticentes a que Prieto, consolidado intérprete vanguardista, fuera a una ciudad que representaba, o podía suponer, el valor del pasado y de un reiterativo clasicismo decimonónico contra el que tanto habían luchado las vanguardias de principios del siglo XX. Así en Gaceta de Arte, Antonio Espina (1928: 5) escribió:

«El pintor marchará enseguida a Roma. Quiera el celeste Apolo que no le intoxique la ciudad de Mussolini y la loba, con sus aparatosos miguelángelos, leonardos y rafaeles. Como antes no quiso el Dionisios de París, que lo envenenaran gleizes, grises y picassos. Gregorio Prieto: Sea usted siempre Gregorio Prieto. Y de saltar, mariposa o no, salte usted al hipergregorio Prieto. Lo demás, en efecto, no vale».

Estas palabras de Antonio Espina traslucen en buena medida el concepto que todavía había de Roma y de la Academia de España, frente, por ejemplo a París, considerada como capital de la modernidad. La ciudad del Tíber era vista por quienes apostaban por la modernidad en nuestro país, como una absurda herencia anquilosada en el más rancio pasado. Por ello a esa intelectualidad que apreciaba en Prieto un creador rupturista, le preocupaba que su estancia en la ciudad Eterna le hiciera abandonar las conquistas hasta entonces alcanzadas.

Nada más lejos de la realidad. Como ha señalado Carlos Reyero (1998: 32-33), “en el nuevo clima artístico internacional Roma –e Italia, en general– no era ya vista como un residuo del academicismo decimonónico, sino un lugar clave en el contexto de la nueva modernidad, plenamente inserto en el espíritu de la época”.

Y así fue. La llegada de Gregorio Prieto a Roma supuso la asimilación de unos renovados presupuestos artísticos a partir de las formas dimanadas del retorno al orden (Reyero 1994), que en el ámbito italiano se encauzarían a través de grupos como *Novecento* o *Valori Plastici*, cuya actividad eclosionaría precisamente durante el periodo que Gregorio Prieto fue pensionado en la Academia, entre 1928 y 1933. De hecho, en ciertos casos Prieto desarrollaría una estética pareja a la de algunos destacados miembros de los grupos señalados, pues las atmosferas silentes e inquietantes que hallamos en su producción de entonces, no queda lejos de ciertas propuestas de Mario Sironi, Giorgio Morandi o del Carlo Carrá de esta época.

Ello no fue ajeno por otra parte a la personal asimilación que Prieto haría de un surrealismo que poco a poco se extendía por toda Europa y con el que ya había tenido un primer contacto durante su estancia de formación, al amparo de la Junta de Ampliación de Estudios, en París en 1925, justo un año después de la publicación del manifiesto firmado por André Breton.

Así las cosas, por tanto, el retorno al orden y surrealismo serán las piedras angulares donde se contextualice la visión renovada que Gregorio Prieto ofrezca del mundo clásico, experiencia ésta que, por paradójico que pudiese resultar, se convertirá en la gran apuesta para el discurso rupturista e innovador del autor manchego.

A pesar de lo referido, debemos aclarar que Gregorio Prieto nunca llegaría a alistarse en ninguna vanguardia, su personal temperamento se lo impediría, sin embargo, tomaría de movimientos como los ya citados o incluso más adelante del Arte pop, aquello que más le interesaba para dar rienda suelta a su extraordinario universo creativo.

Ciertamente, el reglamento de la Academia de España en Roma implicaba una formación anquilosada en patrones decimonónicos, sobre todo por lo que a los envíos reglamentarios se refiere, sin embargo este mismo reglamento llevaba pareja una obligación que es lo que le permitiría a Prieto, como a otros compañeros, abrir nuevos cauces para el arte. Se trataba del compromiso de viajar fuera de Roma prácticamente durante dos años de los cuatro que duraba el total del pensionado (Casado Alcalde, 1987: 1385-1386). Pocos becarios como Prieto aprovecharon con tanto rigor tal obligación. De este modo, pudo recorrer, visitar y vivir en Grecia, Austria, Dinamarca, Alemania, Francia hasta llegar incluso al Círculo Polar.

En este sentido, uno de los primeros viajes que marcaría al autor manchego fue el realizado a Pompeya, Herculano y Sicilia entre diciembre de 1928 y enero de 1929, poco tiempo después de su llegada a la Academia. Fue entonces cuando Prieto tomó contacto con las ruinas clásicas y sobre todo en Sicilia con la civilización griega, algo esto último que le impactaría extraordinariamente, tan es así que desde este momento ir a Grecia se convertiría en una obsesión para nuestro pintor.

A partir de ahora, las ruinas, los vestigios de Grecia y Roma, serían en un bajo continuo en la trayectoria de Prieto, una sintaxis estética cuya base será el inexorable paso del tiempo y la inaprensible desaparición de grandes pueblos y civilizaciones. El silencio y desasosiego de muchas de las creaciones de Prieto, características tan singulares del ya mencionado retorno al orden italiano, dimanaban precisamente de la melancólica inquietud sentida por nuestro autor ante los restos de Taormina, Selinunte o Pompeya.

Precisamente uno de los lugares que más atrajo la mirada de Prieto fue Selinunte, dedicando a sus ruinas diferentes cuadros a lo largo de su vida. A propósito de tales vestigios en su diario de viaje escrito durante diciembre de 1928 podemos leer lo siguiente:

«Contemplo una estatua como asesinada en un verdadero crimen por el mar, el mar sádico fue asesinando a su víctima en un roce cruel y salino, mordiendo sensualmente este cuerpo admirable de joven adolescente, solo la cabeza está intacta, se piensa que el mar en su goce egoísta le permitió tener la cabeza fuera para no ahogarlo, mientras el cuerpo iba corriéndose de besos locos y criminales del agua inmensa del mar (AFGP 29/2)<sup>1</sup>».

En las diferentes versiones del cuadro *Ruinas de Selinunte* apreciamos el reflejo de estas palabras. Prieto concibe la estatuaria como superficies plenas de sensualidad, llenas de una vida petrificada por el paso del tiempo ante las que el autor, según veremos más adelante, proyecta una mirada tan anhelante como morbosa.

Otro lugar de Sicilia que se convertiría en referencial para nuestro pintor fue Taormina; y más concretamente su teatro. Qué duda cabe que junto al poso clásico de tales restos algo que estimularía tremendamente el arte de Prieto sería la belleza de su idílico emplazamiento, enmarcado por el Etna y el mar Jónico.

Uno de los mejores homenajes que el creador manchego brindó a este teatro lo encontramos en *Ruinas de Taormina* (1933). Dejemos que sean sus emocionadas palabras, escritas ante este enclave siciliano durante el citado viaje, las que nos sirvan para comentar esta obra:

«Taormina es una torre maciza que los ángeles levantaron en el mar, la adornaron de casas de piedras, de plantas, de teatros, de escalinatas, se disfrazaron de griegos, se desnudaron, lucieron al sol sus muslos macizos y sus piernas redondas y pechos cuadrados, su perfil recto, el vientre de concha y su órgano viril, e inmortalizaron el tipo.

Taormina es el espectáculo más maravilloso del mundo de fondo al teatro, el mar. Taormina impintable, indescriptible, Taormina es bella para verla y gozarla, y derramarse de gusto, la ves con ojos cerrados por que la ves en sueños, soñando despierto, yo he soñado (durmiendo) con Taormina y no la he visto tan hermosa que despierto (AFGP 29/1)».

---

<sup>1</sup> AFGP: Archivo de la Fundación Gregorio Prieto.

Este juego entre la realidad y lo onírico se traslada a *Ruinas de Taormina* (1933, Museo Reina Sofía), ya que esta obra se concibe como un sueño. El óleo se ubica en las ruinas del teatro de Taormina, donde aparecen varios marineros. No es baladí este hecho, pues el marinero adquirió por estos años unas notables connotaciones homoeróticas en el quehacer de nuestro pintor, incluso en muchas ocasiones tales hombres de mar son un auténtico alter ego del propio creador. Recordemos a este respecto que Gregorio Prieto gustaba disfrazarse como tal y así se paseaba por las calles de Roma o Atenas (García-Luengo, 2007). Por otra parte, las evocaciones eróticas del marinero en la producción de Prieto coinciden plenamente con las recogidas por Jean Cocteau en su *Libro blanco*, publicado en 1928, obra de la que el pintor tenía un preciso conocimiento (Cocteau 2010).

A tenor de lo expuesto, el marinero que aparece dormido en el primer plano de *Ruinas de Taormina* no es otro sino su propio creador, quien vive o representa aquel sueño al que alude en el fragmento del diario que se reproduce más arriba. Y el sueño no es otro que una relación homosexual, encarnada en el encuentro de los marinos que están hablando en el segundo plano, los mismos que en último término aparecen de espaldas estrechamente abrazados.

Gregorio Prieto concebía Taormina como un auténtico paraíso, pues a ello no fueron ajenas sus experiencias personales, dando rienda suelta a sus emociones y sentimientos más íntimos. No hay que olvidar la importancia de la tradición grecorromana en el discurso homoerótico de Prieto, según ha estudiado Carlos Treviño (2016). A este respecto, recordemos, por otra parte, que el viaje del creador veintisietista tanto a Sicilia como después a Grecia y especialmente a Delfos, estuvieron marcados por algunos afortunados encuentros, el más destacado sin duda fue la relación sentimental mantenida con el bailarín egipcio Lakis. Este sueño de libertad es, por tanto, el que se plasma en este óleo.

Aunque debemos decir que este sentido último de sensualidad y libertad ligado a Sicilia no era nuevo ni mucho menos en el mundo del arte, recordemos las creaciones fotográficas de los alemanes Von Gloeden y Wilhem Plüschcow realizadas en esta isla a principios del siglo XX (Leddik 2001).

Será precisamente en esta misma ciudad siciliana donde se ubique uno de los óleos tal vez más conocidos de Prieto, *Luna de miel en Taormina* (1930-1933, Museo de la Fundación Gregorio Prieto), obra que por cierto fue enviada al Pabellón de la República española en la Exposición Internacional de París de 1937, mismo espacio donde también se exhibió el conocido *Guernica* de Picasso. Estamos ante una imagen donde las ruinas clásicas se dan la mano con los maniquís, personajes que ocuparán toda una serie efectuada por nuestro pintor durante su estancia en la Academia de España en Roma y que también podemos interpretar como un alter ego homoerótico del artista, pues en muchos casos hallamos gorros de marineros en cuyas cintas podemos leer con grafías griegas escrito “Gregorio Prieto”.

Junto a Taormina y Sicilia en general, Pompeya fue otra sobresaliente experiencia estética para Prieto. La atracción sentida por lo arcano y por esa turbadora calma de la que ya hemos hablado cuando aludíamos al sentido último de los restos de la antigüedad

clásica en su obra, se dará con singular intensidad en aquella ciudad asolada por la lava del Vesubio, el lugar por antonomasia de la ruina. Su emoción es evidente cuando repasamos algunas impresiones del autor manchego recogidas en su diario de viaje efectuado entre diciembre de 1928 y enero de 1929 :

«Recorro la ciudad maravillosa, tanto histórica como bella en la actualidad; y gozo como pocas veces he gozado con los paseos que damos por estas calles y casas destruidas.

La calle del Lupanar me emociona mucho, así como la casa donde están pintadas las diferentes posturas que adoptaban las mujeres para hacer el amor. Toda Pompeya representa el lujo, el refinamiento y el vicio del amor (AFGP 29/1)».

Al igual que estas palabras, en muchas de las pinturas dedicadas a Pompeya, así como otras creaciones relacionadas con la antigüedad clásica, hallamos la fascinación de Gregorio Prieto por la libertad, real o imaginada, de los tiempos pretéritos, libertad o libertades que ahora sin embargo tenían algo de prohibido, de ahí que Prieto poblase imaginariamente aquellas solitarias calles con personajes que simbolizaban unas costumbres proclives a ser censuradas en aquel momento. Bien representativo de lo dicho es *Lupanar de Pompeya* (1930-1931, Museo de la Fundación Gregorio Prieto), obra estudiada por Carlos Treviño (2016: 427), donde unas mujeres desnudas desde lo alto de una terraza ofrecen sus favores. En la calle izquierda dos marineros, con las implicaciones ya referidas, se abrazan efusivamente, mientras que en la esquina inferior derecha hay un encuentro, se trata de sendos rostros masculinos enfrentados. En la parte del rostro del que podemos ver, apreciamos una mirada callada, tensa, reflejando una pasión tal vez anhelante y furtiva.

*Lupanar de Pompeya* es algo así como el lugar de encuentro para el amor prohibido en cualquiera de sus facetas, sus pinceles aprovecharán pues la ruina para poblarla con unos habitantes fantasmagóricos que se reúnen en una ciudad muerta para los vivos, pero tan llena de vida para el pintor.

Ahora bien, dentro de la seducción que el mundo clásico supuso en el devenir artístico de Prieto, sin lugar a dudas fue la escultura griega y romana lo que más llamaría su atención. A tenor de los abundantes escritos que dejó respecto a este tema, amén de sus obras claro está, nuestro artista concebía las estatuas clásicas como auténticos seres plenos de vida que trascendían el tiempo, convirtiéndose en seres eternos, esa eternidad a la que él mismo aspiraba.

De hecho, cuando la escultura aparece en sus cuadros y dibujos, Prieto incidirá en las huellas del tiempo, en el desgaste, en los líquenes, como una forma de remarcar el paso de los siglos ante el cual esas imágenes se mantienen incólumes. Gregorio Prieto anhelaba ser estatua, deseaba permanecer indemne a la guadaña de Cronos, perennizarse como un mito clásico de eterna juventud y de eterna belleza. Así él mismo lo reconocerá en un escrito biográfico que podemos datar hacia 1930:

«...mi tristeza se acentúa ante la contemplación de tan maravillosos cuerpos estatuarios imposibles de poseer, formas delicadas, hermosísimas expresiones de dolor o de gozo, sonrisas eternas que no se dan, dándose tan concretamente en su permanente gesto. Mi tristeza es casi angustiada, aprisionada en ese museo donde nostálgicamente presento las maravillosas delicias del vivir que sería ver salir de su prisión museal a todas estas bellas estatuas convertidas en vida, regocijándose en los aires eternos del amor palpitante y vivo (AFGP 29/2)».

A la luz de estas palabras, podemos interpretar buena parte de sus óleos y dibujos consagrados a la escultura clásica como esas piedras vivientes, como mármoles y bronce que desarrollan sus propios deseos y pasiones, su peculiar lucha, empleando términos cernudianos, entre la realidad y deseo, siendo por lo común la frustración el sentimiento que se respire en buena parte de estas obras, tal y como apreciamos en *Creación* (1930-1931, Museo de la Fundación Gregorio Prieto).

Pero, sin lugar a dudas, de todas las esculturas del mundo clásico, la que más le impactó fue el *Auriga de Delfos*. Su extraordinaria belleza, su rostro impassible, reflejando al entender de Prieto un gesto de eternidad, terminó por convertirla en un hito de refinada sensualidad dentro del peculiar universo estético del creador manchego. Podríamos decir que se enamoró de ella, de hecho, cuando Gregorio Prieto visitó Delfos en 1930 pasaba horas y horas contemplándola, dibujándola, en definitiva, poseyendo a esta figura en soledad.

Producto de esta vehemencia fue la dedicación no solo de múltiples dibujos y pinturas, sino de un pequeño cuaderno de estampas titulado *Homenaje al Auriga de Delfos*, publicado en 1934 (2018: 30). Tal cuaderno posee una alta carga homosexual, destacando entre todas las estampas aquella donde el propio *Auriga de Delfos* se transforma en un gran falo que es abrazado placenteramente por un marinero, más que probable desdoblamiento del artista.

El propio pintor deseaba convertirse en esta escultura, de tal modo que en muchas de las obras donde aparezca recreado este bronce también lo podemos interpretar como un alter ego del artista. Hasta cierto punto, la clave para llegar a esta conclusión nos la ofrecerá el mismo Prieto años más tarde, cuando hacia 1968 ya en España realice el óleo titulado *El Auriga* (Museo de la Fundación Gregorio Prieto).

Se trata de un pequeño lienzo pintado con vivos colores y generosa pasta, que reinterpreta la citada escultura. En este caso aparece un joven, el auriga, entre sendos caballos, ahora bien, este personaje no es otro que el propio pintor idealizado, rejuvenecido, donde destacan esos ojos almendrados tan característicos, mostrando así el valor carnal que para nuestro pintor poseía la precitada escultura broncea.

Las mismas emociones y sentimientos que acabamos de analizar de Prieto respecto a la estatuaria clásica en su pintura, es la que podemos hallar también en la sorprendente y surrealista serie fotográfica que por aquellos años efectuaron al alimón Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro, compañero de promoción de la Academia de España (Cruz Yábar 2014: 11). Tales imágenes suelen estar protagonizadas por nuestro pintor, su discurso iconográfico no dista mucho de los que estamos viendo en su pintura: marineros,



maniqués, estatuas y ruinas pueblan unas composiciones de un alta carga sensual y narcisista.

Precisamente algunas de las fotografías más atractivas son aquellas en las que Prieto muestra ese deseo y frustración ante diferentes esculturas clásicas, bien abrazándose a ellas con un sentido anhelante o bien derrotado a sus pies, reconociendo la sublimidad inaprensible de la grandeza de aquellas civilizaciones que desarrollaron tales obras artísticas.

Ya se ha hablado de la original interpretación surrealista que Prieto ofrecerá de las ruinas y de la estatuaria clásica. No en vano, hemos comentado algún cuadro donde el sueño se hace protagonista al amparo de la tradición grecorromana, no es por ello extraño que la noche, el momento onírico por excelencia, sirva para contextualizar muchos cuadros dedicados al tema que hoy nos ocupa.

Bien significativo de lo dicho, es decir de la vinculación de las ruinas al sueño y al surrealismo, es una obra como *Las cariátides* (1930-1931, Museo de la Fundación Gregorio Prieto). Efectuado en Roma, este óleo recrea las experiencias vividas por el autor durante su viaje a Grecia entre mayo y junio de 1930. Este cuadro tiene su origen en un texto donde el pintor, al más puro estilo surrealista, narra una historia a caballo entre el sueño, la realidad y el deseo. Dicho relato cuenta cómo Prieto en la noche del 10 de junio de 1930, mientras dormía, llamado por la intensa luz blanca procedente del Acrópolis, despierta y marcha hasta aquel lugar. Cuando llegue la hora de cierre del recinto, Prieto, arrastrado por una irresistible pasión se esconde, pasando toda la madrugada en solitario entre templos, ruinas y mármoles. La experiencia estética, real o imaginaria, fue intensa, constituyendo lo que él llamaría al despertar el sueño del marinero:

«Ya todos fuera, yo solo, solo, en la blancura infinita de esta noche, de esta montaña, de este traje en el que voy metido, de estas columnas, de estos trozos de mármoles heridos por el tiempo, estoy dentro de la luna, rodeado de ella, metida en mí, solo yo por dentro, mi desnudo como un bronce se esconde en el traje de marinero y miro mis manos y me veo y veo mi cara negra dorada entre tanto blanco fuerte y viril. Marcho solo, no vivo, sueño un sueño de maravilla, me asomo a la profundidad, un paso más y caigo a lo más hondo...

...me he quedado dormido envuelto en la noche clarísima, son las tres y diez al despertar no sé que me pasa, me encuentro transportado de pronto a toda una ciudad blanca, grandiosa que impone su belleza con fuerza acariciadora, con amor de fuerza viril y con gracia armoniosa de adolescente. Me abraza con pasión, con fuerza irresistible, no existe voluntad posible que sepa esquivar su amor gracioso y potente, me estrecha la noche, me aprisionan los templos, me besan los mármoles, yo ya no existo, yo ya la noche, los templos, los mármoles, yo ya el cielo, entregado (AFGP 29/3).»

Se ha hablado ya de la relación de Prieto con la Generación del 27, y lo cierto es que aun dentro de la original y personal concepción con la que este pintor interpreta el mundo clásico, tal perspectiva no queda lejos de las aportaciones de algunos de los miembros

más destacados de la Generación referida, estableciéndose pues un evidente paralelismo estético entre la lírica de algunos poetas veintisietistas y las imágenes recreadas por Gregorio Prieto. Bien clarificador de lo esgrimido puede ser la comparación del poema titulado *El monólogo de la estatua* de Luis Cernuda (1999: 279-280) con algunas de las creaciones de Prieto dedicadas al mundo clásico, como estamos viendo hasta ahora:

«Uno a uno los siglos morosos del destierro  
Pasaron sobre mí. Soy la piedra divina  
Que un desastre arrojara desde el templo al abismo,  
Poniendo al poderío término entre las sombras.

Soy aquel que remotas edades adoraron  
Como forma del día. Mancebos y doncellas  
Con voces armoniosas elevaban al aire  
Himnos ante la gloria blanca de mis columnas.

Pero los pueblos mueren y sus templos perecen,  
Vacíos con el tiempo el cielo y el infierno  
Igual que las ruinas. Vinieron nuevos dioses  
A poblar el afán temeroso del hombre...

[...] Pasan mientras las olas con revuelta marea  
A juntar con sus aguas las aguas del olvido,  
Y recubren mi cuerpo, blanco como las nubes,  
Del limo que corroe los mármoles sagrados.

Aun espero el rescate de las aguas profundas,  
La paz de las auroras futuras, devolviendo  
A la tierra algún día este mármol caído,  
Forma mortal de un dios inerme entre los hombres».

En 1933 terminó la estancia de Gregorio Prieto en la Academia de España en Roma, pero ello no influyó en la presencia que Grecia y Roma seguiría teniendo en su ulterior producción. En sus pinturas, dibujos y collages continuaremos viendo tales referencias, que en muchos casos eso sí pasarían de la apasionada vivencia que hemos estudiado hasta ahora, al nostálgico recuerdo cuyo telón de fondo sería aquella sensualidad, aquella exaltación erótica recreada intensamente en sus tiempos romanos, tiempos de los que ahora solo quedaba la remembranza y la ensoñación. Así lo ha afirmado el profesor Reyero (1992: 396):

«Prieto pintará durante y después de su etapa como pensionado un buen número de obras con referencias a estos lugares clásicos, esculturas antiguas, tipos grecolatinos o referencias mitológicas o históricas, todo lo cual, en medio de torsos caídos, columnas dóricas, paisajes azul mediterráneo, se convierten en expresión de una varonilidad».

Tras el periodo romano que hemos analizado, nuestro pintor comenzaría una nueva etapa que le llevaría a residir en diferentes países hasta que en 1937, huyendo de la Guerra Civil española, se instale a Londres, donde permanecerá casi doce años. Aquí la persistencia del mundo clásico vendría a partir de una serie de alocuciones radiadas en la BBC, pero ante todo el poso grecorromano lo hallaremos en una importante serie de dibujos cuyos perfiles nítidos de influencia ingresca parecieran recordar las siluetas puras y firmes que tanto le atraían de la escultura y los relieves clásicos.

En 1950, Gregorio Prieto se instalaría definitivamente en Madrid. Huelga insistir que el contexto social e histórico de la España de entonces distaba bastante de aquellos años en la Academia de Roma, tal vez por ello, como antes afirmábamos, muchas referencias del mundo grecorromano se tornarían en sueños anhelantes, en la nostalgia por un tiempo pasado que regresaban intensamente a su memoria. Sin embargo, Prieto no se conformaría con los recuerdos, o al menos no sólo viviría de ellos, viajero por excelencia, nuestro pintor dedicaría buena parte de sus días a descubrir vestigios de la antigüedad romana por toda España, algunos de estas ruinas quedarían compendiadas en la colección de cuadernos de dibujos que publicaría entre 1950 y 1970 dedicados a ciudades como *Sevilla* (1949), *Tarragona* (1950) y un largo etcétera. En todos estos ejemplos seguimos contemplando esa concepción de la escultura clásica como obras de arte plenas de vida, cuya sensualidad pareciese petrificadas en el espacio y en el tiempo.

Decía Margarita Yourcenar (1994: 65) que “el día que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza”. Quizá pocas frases como esta puedan definir mejor la experiencia estética que el mundo clásico supuso en el arte de Gregorio Prieto. Tal influencia demuestra hasta qué punto la cultura grecolatina lejos de ser un pretérito recuerdo de una gran civilización desaparecida en la noche de los tiempos, para Prieto proyectaba un discurso pleno de actualidad, eran sus valores de eternidad los que de hecho le permitieron generar una iconografía y emotividad tan personales como innovadoras.

## Bibliografía

- BLÁZQUEZ, J. M. (2009), *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*, Madrid.
- CASADO ALCALDE, E. (1987), *La Academia española en Roma y los pintores de la primera promoción*, vol. II, Madrid.
- CERNUDA, L. (1999), *Poesía completa*, vol. I, Madrid.
- COCTEAU, J. (2010), *El libro blanco*, Madrid.
- CRUZ YABAR, A. (2014), *Gregorio Prieto y la fotografía*, Madrid.
- ESPINA, A. (1928), «Gregorio Prieto», *La gaceta literaria* 37, 5.

- GARCÍA-LUENGO, J. (2007), «El alter ego como constante iconográfica en la obra de Gregorio Prieto», en D. Peris – H. Barreiro – J. García-Luengo – F. Alía (eds.), *Valdepeñas y su Historia*, Valdepeñas, pp. 117-135.
- (2013), «La promoción de 1915 de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid: una visión global», *BSAA Arte* 79, 227-246.
- LEDDIK, D. (2001), *The male nude*, Colonia.
- MUÑOZ, O. (ed.) (2018), *Gregorio Prieto y sus libros*, Madrid.
- PRIETO, G. (1949), *Sevilla. Doce dibujos*. Madrid.
- (1950), *Tarragona. Seis pinturas y seis dibujos*, Madrid.
- (1984), *Cernuda en Línea*, Madrid.
- REYERO, C. (1992), «El mundo clásico y la pintura en la Academia Española de Roma, 1900-1936», en Rincón W. (ed.), *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, pp. 389-401.
- (1994), «La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el “desorden” a través de la “vuelta al orden”», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 6, 245-258.
- (1998), «Pintura y pintores en la Academia española, 1900-1936», en C. Reyero – E. Casado – S. Serra (eds.), *Roma: mito, modernidad y vanguardia*, Roma, 32-33.
- SALAZAR, M.<sup>a</sup> J. (1998), *Cernuda, Lorca, Prieto: dos poetas y un pintor*, Madrid.
- TREVIÑO, C. (2016), *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)*, Madrid.
- YOURCENAR, M. (1994), *El tiempo, gran escultor*, Madrid.

### Referencias documentales

- Cuadernillo de diario con anotaciones del 12-XII-1928 al 18-I-1929. Archivo Fundación Gregorio Prieto (Madrid), 29/1.
- Cuartillas mecanografiadas a modo de diario. Archivo Fundación Gregorio Prieto (Madrid), 29/2.
- Hojas manuscritas de diario de viajes por Italia y Grecia. 1930. Archivo de la Fundación Gregorio Prieto (Madrid), 29/3.



**Apéndice de Imágenes**

Imagen 1: Gregorio Prieto: *García Lorca* (c. 1945). Fundación Gregorio Prieto.



Imagen 2: Gregorio Prieto: *Ruinas de Selinunte* (c. 1929). Fundación Gregorio Prieto.

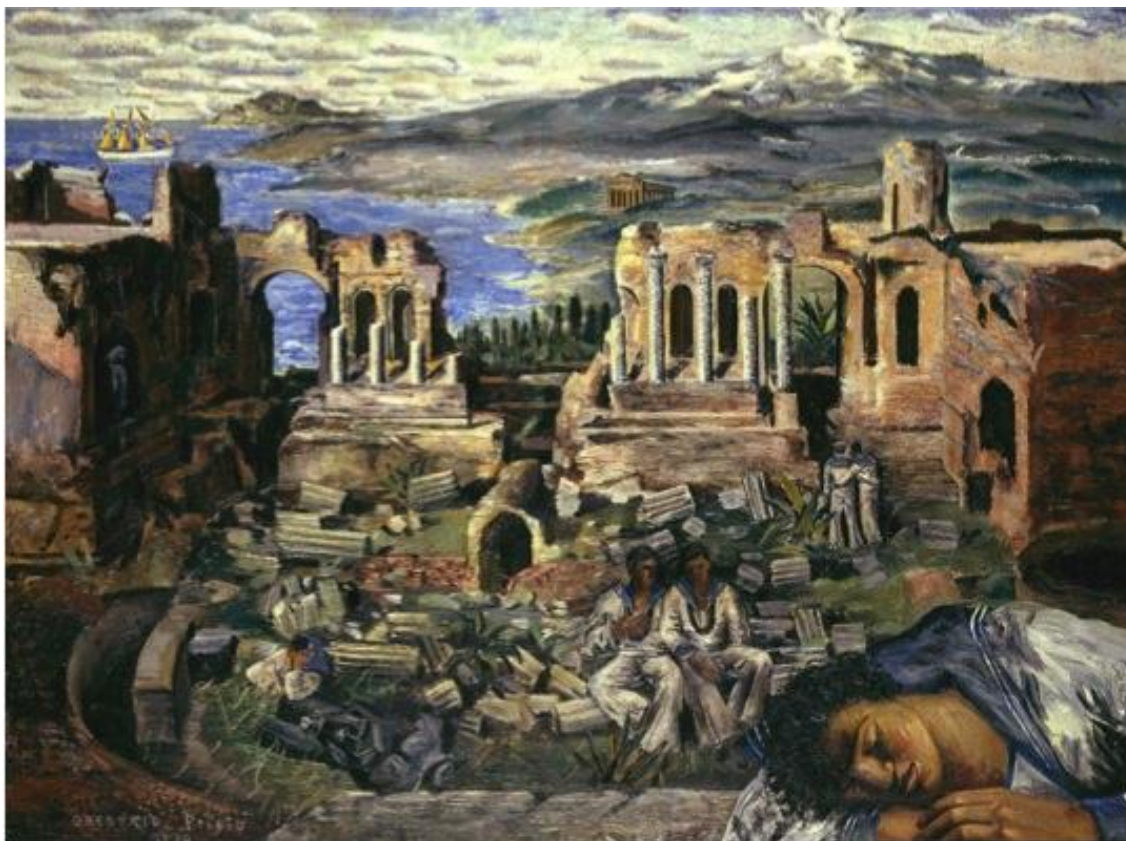


Imagen 3: Gregorio Prieto: *Ruinas de Taormina* (1933). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Imagen 4: Gregorio Prieto: Ilustración para el libro *Homenaje al Auriga de Delfos* (1934). Fundación Gregorio Prieto.

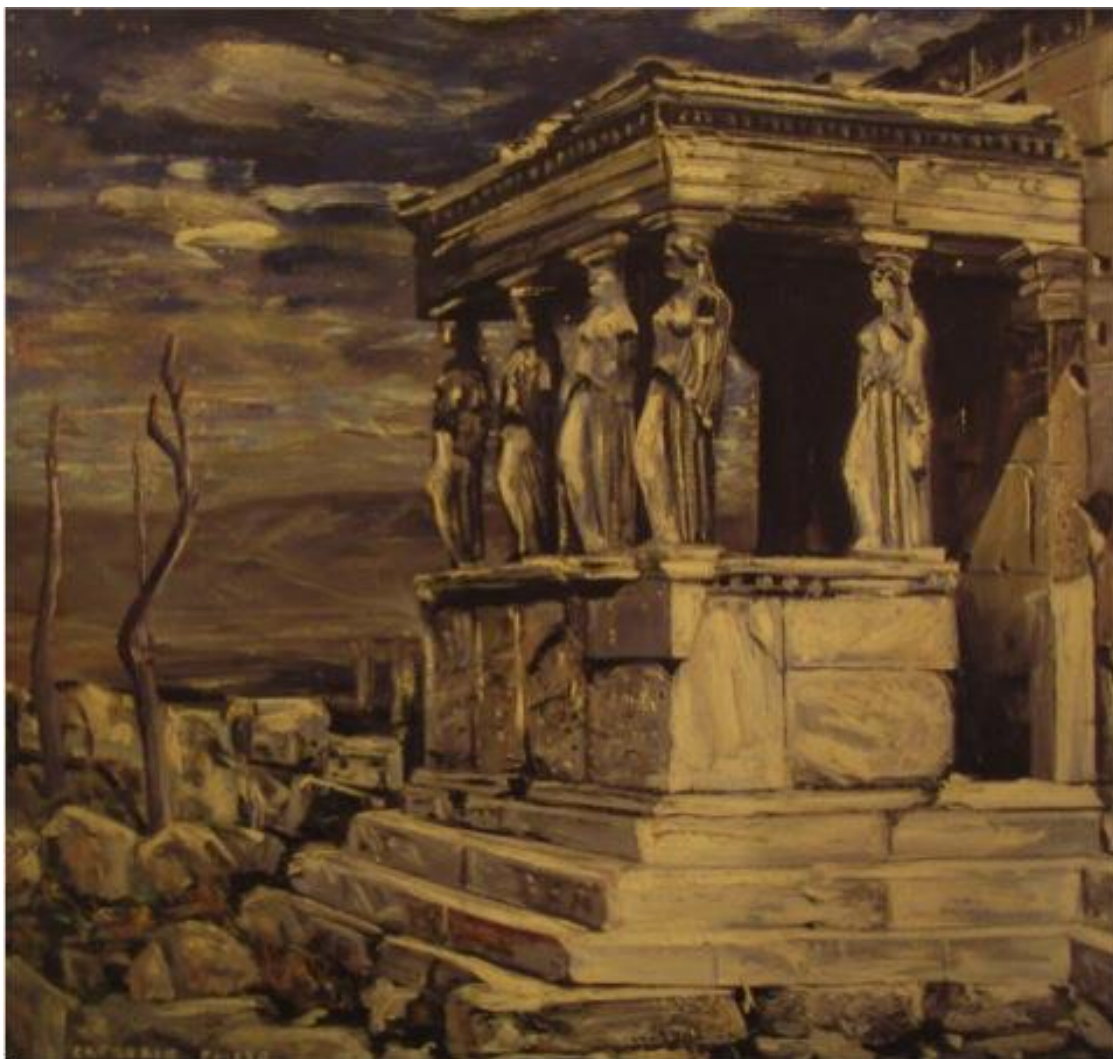


Imagen 5: Gregorio Prieto: *Las Cariátidas* (c. 1931). Fundación Gregorio Prieto.