

Martínez Oliva, Jesús. "Gregorio Prieto: Autorretratos y narcisismo como pantalla afirmativa de la identidad homosexual". *Anclajes*, vol. XXVIII, n.º I, enero-abril 2024, pp. 13-30.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2812>

GREGORIO PRIETO: AUTORRETRATOS Y NARCISISMO COMO PANTALLA AFIRMATIVA DE LA IDENTIDAD HOMOSEXUAL¹

Jesús Martínez Oliva

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia
 España
jesusmar@um.es
 ORCID: 0000-0002-2386-8895

Fechas de recepción: 14/09/ 2023 | **Fecha de aceptación:** 11/10/2023

Resumen: Una de las fuerzas motrices de la producción artística de Gregorio Prieto es una clara pulsión narcisista patente en el gran número de autorretratos presentes tanto en su pintura como, sobre todo, en las series fotográficas de juventud realizadas en su estancia en Roma entre 1928 y 1933. A través de la pantalla de la admiración del mundo clásico y de la incorporación de los lenguajes de vanguardia –especialmente el surrealismo– construyó una suerte de biografía imaginada en la que el autorretrato funciona como una forma de afirmación de un yo consciente de navegar en el ámbito de la “diferencia”. En contraposición a algunos de sus compañeros de generación también homosexuales –como Lorca o Cernuda– no hay señales, en su obra, de una visión angustiada o desasosegante de la experiencia homosexual, por el contrario, su trabajo alcanza una desinhibición (homo)sexual radicalmente vanguardista.

Palabras clave: Gregorio Prieto; Autorretrato; Narcisismo; Afirmación homosexual; Fotografías romanas

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España): AEI/10.13039/501100011033.



Gregorio Prieto: Self-portraits and Narcissism as an Affirmative Screen of Homosexual Identity

Abstract: One of the driving forces behind Gregorio Prieto's artistic production is a clear narcissistic impulse evident in the large number of self-portraits present both in his paintings and, above all, in the photographic series of his youth produced during his stay in Rome between 1928 and 1933. Through the screen of admiration for the classical world and the incorporation of avant-garde languages –especially Surrealism– he constructed a sort of imagined biography in which the self-portrait functions as a form of affirmation of a self conscious of navigating in the realm of “difference”. In contrast to some of his homosexual peers of his generation –such as Lorca or Cernuda– there is no sign in his work of an anguished or unsettling vision of the homosexual experience; on the contrary, his work achieves a radically avant-garde (homo)sexual disinhibition.

Keywords: Gregorio Prieto; Self-portrait; Narcissism; Homosexual affirmation; Roman photographs

Gregorio Prieto: Autorretratos e narcisismo como tela afirmativa da identidade homossexual

Resumo: Uma das forças motrizes da produção artística de Gregorio Prieto é um claro impulso narcísico evidente no grande número de auto-retratos presentes tanto nas suas pinturas como, sobretudo, na série fotográfica da sua juventude produzida durante a sua estadia em Roma entre 1928 e 1933. Através do ecrã da admiração pelo mundo clássico e da incorporação de linguagens vanguardistas –especialmente o Surrealismo– construiu uma espécie de biografia imaginada em que o autorretrato funciona como uma forma de afirmação de um eu consciente de navegar no domínio da “diferença”. Ao contrário de alguns dos seus pares homossexuais da sua geração –como Lorca ou Cernuda– não há sinais na sua obra de uma visão angustiada ou inquieta da experiência homossexual. Pelo contrário, a sua obra atinge uma desinibição (homo)sexual radicalmente vanguardista.

Palavras-chave: Gregorio Prieto; Auto-retrato; Narcisismo; Afirmação homossexual; Fotografias romanas

Introducción

La figura del pintor Gregorio Prieto (1897-1992) ha sido conocida durante mucho tiempo, fundamentalmente, como la del gran pintor de la Generación del 27. Examinar dicha figura bajo el prisma temático que propone el presente dossier, centrado en vergüenzas y orgullos de las masculinidades disidentes hispánicas, nos coloca ante un personaje de gran interés para el tema, especialmente por su marcado carácter paradójico y contradictorio. Tanto su trayectoria vital y su obra como su personalidad vacilan entre el cosmopolitismo vanguardista y el provincianismo rural y conservador, entre el quijotismo idealista y el sanchismo terrenal, entre un narcisismo exhibicionista y expansivo y otro de corte paranoide que encuentra enemigos por todas partes. Nos encontramos ante un autor que siempre opuso resistencia a la interpretación biográfica de su obra, pero que realizó un sinfín de autorretratos, incluyéndose como objeto central de su obra y rodeándose de todo aquello que

admiraba. Creó, de ese modo, su particular universo personal y lo expuso sin pudor a las miradas ajenas. Dos perfiles opuestos en los que también la experiencia de la homosexualidad fue articulada de formas contrapuestas.

Recientemente, su obra ha sido sometida a un proceso de revisión y reconsideración gracias a una nueva mirada historiográfica (Treviño; García-Luengo; Cruz Yábar) que intenta restituir y calibrar el papel que podría jugar su obra en una genealogía del arte homosexual español. Este aspecto, soslayado durante mucho tiempo, ha permanecido hasta fechas recientes bastante enmarañado, en gran parte, por la autoficción biográfica y el particular relato retrospectivo sobre su obra contruidos por el propio artista manchego en las últimas etapas de su vida, tras volver de su exilio británico e intentar el acomodo en la España franquista, así como el beneplácito de sus élites culturales y políticas. Sin duda, su decisión de regresar del exilio (frente a otros compañeros de su generación, como Cernuda, que nunca lo hicieron), la ambigüedad ideológica mantenida con el franquismo, así como la reiteración –durante décadas– de fórmulas pictóricas ensalzadoras de tópicos de la españolidad para satisfacer los gustos de la burguesía franquista (series infinitas de molinos, castillos y monumentos patrios, damas de Elche, ensalzamiento de la figura de Isabel la Católica, retratos de aristócratas y personajes del régimen...) habían opacado el vanguardismo del inicio de su carrera y fraguado la imagen negativa y sospechosa a nivel ideológico que durante mucho tiempo se tuvo de su figura. En 1992, el año de su muerte, en una tribuna en la sección de cultura del diario *El País*, se empieza a reparar en el olvido al que se había sometido a un autor relevante de la vanguardia y pionero en abordar cuestiones como la representación de la homosexualidad en el arte español de la primera mitad del siglo XX. Prieto fue claramente olvidado, por ejemplo, en un museo como el Reina Sofía, encargado de trazar el canon del arte contemporáneo del estado español (Álvarez y Doctor s/p).

En el arranque del siglo XXI los trabajos de análisis de las iconografías homoeróticas realizados por autores como Treviño y García-Luengo resultan seminales para la restauración del perfil vanguardista, cosmopolita y homosexual de la figura de Prieto. Por otro lado, la reciente recuperación y puesta en valor de la sorprendente obra fotográfica que realizó el manchego durante su pensionado en la Academia de España en Roma entre los años 1928-1932, en colaboración con el también pensionado Eduardo Chicharro (Chebé, por las iniciales de Chicharro y Briones), ha jugado un papel decisivo en esta nueva mirada crítica sobre el autor. La exposición de 2014 en la Academia de San Fernando de Madrid, comisariada por Almudena Cruz Yábar, mostró de forma conjunta un material sorprendente y profundamente homoerótico, del que sólo se conocían algunas imágenes o, a lo sumo, fragmentos de algunas de ellas, incluidas en los collages postistas y los popares realizadas por el autor en los años sesenta, así como en algunas ampliaciones fotográficas intervenidas que mostró a finales de los setenta, trabajos en los que se diluía la fuerza del mensaje original. Prieto, ideador de estas imágenes en las que posa como modelo, fue asistido técnicamente por

Eduardo Chicharro, y se hizo retratar en estudiadas poses cargadas de sensualidad y homoerotismo en las que se combinaba una extasiada admiración por la Antigüedad clásica con la asimilación de la vanguardia europea, en especial de la poética surrealista de la que se había empapado en varias de sus estancias en París. El resultado es un impresionante catálogo de autorretratos en los que el culto al desnudo, la fotogenia y el desinhibido narcisismo de un Prieto joven campan a sus anchas. El carácter provocativo y demasiado atrevido para la época de estas imágenes (algunas hubieran sido motivo de escándalo por la sexualidad mostrada) propició que la mayoría no llegara a ver la luz en vida del artista. Los jóvenes pensionados tenían en mente realizar un libro con las tomas realizadas en Roma acompañadas de poemas y comentarios de Chicharro, pero nunca lo llegaron a concluir. Cuando se le requirió en vida mostrar este conjunto de singulares imágenes el manchego siempre aducía que no era el momento. Esto apunta el componente de intimidad que el autor les otorgaba, de lo que se podría deducir que quizás las realizó para él mismo o a lo sumo para algunos amigos. Por otro lado, como señala Rafael Doctor (25) es compleja la consideración y el uso que el autor daba a la fotografía: el manchego siempre se consideró un pintor en sentido clásico; los diversos e intrincados usos que hizo de la fotografía eran paralelos y servían para completar su universo pictórico.

Poco tiene que ver por tanto la trayectoria del Prieto de juventud que abarcaría los años veinte y treinta –con la fractura de la Guerra Civil y su exilio en Londres hasta el año 1947 como cierre de una etapa–, con la del Prieto maduro que regresa a la España franquista de comienzos de los años cincuenta, país en el que permanecerá hasta su muerte en 1992. En este trabajo nos centraremos en su etapa de juventud, concretamente el periodo anterior a la irrupción de la Guerra Civil, e intentaremos cartografiar a través de su biografía y, sobre todo, de su obra fotográfica, su peculiar vivencia de la disidencia sexual de forma asertiva y positiva. Con los innumerables autorretratos realizados en dicha etapa, Prieto articuló una sugerente biografía imaginada que parece transcurrir en un mundo homoerótico arcádico. Quizás la palabra “orgullo”, tal y como la entendemos hoy como la reversión afirmativa del estigma de la vergüenza o, dicho de otro modo, la conversión en modelos de identificación positivos de aquello que es rechazado por la norma (modelos de “orgullo *queer*”), resulte un poco desmedida para calificar la expresión de la homosexualidad del pintor manchego en su etapa de juventud. Sin embargo, sí que podemos hablar de un autor que se acepta sin problema, que se muestra seguro de sí mismo, sin conflictos –al menos aparentemente– por su inadecuación a la norma, y que, por el contrario, se proyecta en su obra de forma marcadamente narcisista y homoerótica, quedando muy lejos de las figuras del homosexual atormentado o vergonzante.

El sentimiento primario de la vergüenza tal y como los describe Ahmed (164-171) no parece tener cabida en su vida y la obra de este periodo. Más bien parece habitar un mundo propio, conscientemente autocreado, que no se deja afectar por las imposiciones inquisitoriales de *la normalidad*. La sensación

descrita por el autor en el siguiente fragmento de su diario de viaje en Grecia, entrada 2 de junio de 1930 (AFGP²) puede ser sintomática de su actitud ante las miradas ajenas:

Salgo a la calle vestido de marinero y los que me ven salir de un hotel céntrico me miran y me remiran hasta que me pierdo de vista. Yo como si no notara nada, yo me siento maravillosamente bien dentro de este traje blanco que, fino y ligero, me da la sensación de que voy desnudo, envuelto entre nieve, mi cara, mis manos y mi pecho destacando como un bronce cubierto de nieve: “Yo el auriga de Delfos”.

Evidentemente, fue el regreso a la España franquista lo que fue apagando y consumiendo sus ilusiones de juventud y sus atrevimientos vanguardistas. Como bien señala Cruz Yábar (“La arcadía fotográfica de Gregorio Prieto” 51-53) existe cierta controversia sobre si Prieto vivió su homosexualidad de forma vergonzante o no, especialmente tras regresar de su exilio británico. Algunos críticos y la propia biografía de su última etapa vital así lo corroboran, a pesar de que algunos autores como Francisco Nieva (22) lo descartaron categóricamente, apuntando que “Prieto no tenía la menor conciencia de culpa respecto a su homosexualidad”. Quizás esto fuera así en el fuero interno del manchego, pero sin duda era consciente y cautivo de la opresora sociedad franquista que le cercaba y en la que se fueron sofocando y disipando las ilusiones de su juventud.

El Prieto joven, cosmopolita, vanguardista y homosexual

La trayectoria de juventud de Prieto es la de un artista cosmopolita y viajero, ávido de conocimiento y de experiencias, que asimila con solvencia y personalidad propia las diversas corrientes de vanguardia con las que entra en contacto. El artista comenzó su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1915, continuó sus estudios en París y, más tarde, como pensionado en pintura de paisaje en la mencionada Academia de España en Roma, con una beca que a su vez le permitió realizar una gran cantidad de viajes y estancias por Europa: el sur de Italia (especialmente Nápoles y Sicilia), Grecia, París, Berlín, Holanda, Noruega, Dinamarca... Era una prerrogativa de la beca realizar estancias —durante dos de los cuatro años— en otros tantos enclaves relevantes para completar la formación de la especialidad por la que se era becado.

De igual modo, su visión de la homosexualidad también se encuentra a la vanguardia: sus viajes y estancias le permiten conocer contextos más abiertos que el español en cuestiones de libertad sexual, así, por ejemplo, en sus varias estadías en París entre 1925 y 1927 entró en contacto con el círculo de Jean Cocteau, autor que ejerció un fuerte influjo en su obra gráfica. Por otra parte, su homosexualidad nunca tuvo una relación demasiado conflictiva con el entorno familiar. Al ser el menor de siete hermanos fue un niño mimado que abandonó

2 AFGP (Archivo Fundación Gregorio Prieto).

el seno familiar bastante pronto gracias a las becas y estancias en diversos países europeos para ampliar sus estudios de pintura. Su adolescencia y juventud están bastante alejadas de las marcadas por los problemas y contrariedades de otros autores coetáneos. Pensemos en los sinsabores de un Cernuda reflejados en su conocido poema “La familia”, en el que expresa desde el recuerdo adolescente su desorientación, incompreensión y desubicación en el seno familiar; los de un Lorca que en *El público* pone en boca del estudiante nº 1 un rabioso: “romperemos las familias y los tejados”; o, en otro contexto, los de un Gide que exclama: “Familias, ¡las odio!”. Seguidamente, ya en el despegue de su carrera, Prieto estableció un elegido alejamiento de la familia. Con la llegada del reconocimiento y de los primeros éxitos, en un momento dado, pidió estar a solas con su creatividad y que la familia no acudiera a las inauguraciones de sus exposiciones.

Su experiencia vital homosexual de este periodo de juventud —de la que tenemos constancia sobre todo a través de su intercambio epistolar con el poeta Vicente Aleixandre— parece, salvo algunas dudas que se pueden entrever en dicha correspondencia, relajada y hedonista, abierta al amor tanto platónico como carnal. Especialmente dotado para el amor lo considera el poeta: “¡Qué fuerza tienes para el amor!, ¡Cómo lo sientes!... Te veo magníficamente preparado para el amor más íntegro. El que así siente y se expresa está maduro para él y sólo espera —sin saberlo— la oportunidad para enajenarse en una entrega o posesión embriagadora”. (Carta de Aleixandre sobre un viaje a Londres para ver el Partenón, s.f. AFGP, 3)³. Las misivas del Nobel conservadas en el archivo de la Fundación Gregorio Prieto son impagables. Con entusiasmo y pasión dan réplica a las del pintor, que llegan llenas de confidencias, relatos de amores y desamores, así como trufadas de “documentos” (otras cartas y postales, junto a fotografías de viajes, de amantes y creaciones). Este material alimenta y estimula la admiración por la vida del más sedentario y melancólico Aleixandre, quien siempre insta a Prieto a vivir intensamente: “Tú podrás decir: he vivido. A nada le doy más importancia que a la vida. ¡Vivir!”. (Carta de Aleixandre en respuesta a la que recibió en Francia (adjunta una traducción), 1930, AFGP, 3). Desgraciadamente solo disponemos de la mitad de este diálogo epistolar: en el archivo de Aleixandre no se han encontrado las cartas del pintor. Quizás las destruyera cercado por el miedo durante la Guerra Civil. En cualquier caso, las misivas del poeta nos dan datos y pistas del discurrir biográfico del manchego y de las visiones y formas de enfrentar la experiencia homosexual por las que fueron atravesando estos dos amigos y confidentes a finales de los años veinte y comienzos de los treinta. Visto en perspectiva, este conjunto de cartas del poeta resulta un encendido canto laudatorio sobre la libertad amorosa.⁴

3 En adelante las referencias a las cartas de Aleixandre a Prieto se señalarán de este modo (Nombre de la carta, fecha, lugar de depósito (AFGP) y páginas), con ánimo de agilizar la lectura y dada la dificultad para diferenciarlas.

4 Víctor Fernández ha recogido gran parte de estas misivas en una excelente edición de 2019 titulada *Visitar todos los cielos. Cartas a Gregorio Prieto (1924-1981)*, Fundación Banco Santander.

Aunque éste era un discurso que sólo tenía cabida en el ámbito privado de la intimidad epistolar entre iguales deja constancia de la existencia de una fuerte conciencia compartida de poseer una identidad “disonante” e injustamente acallada y oprimida por la sociedad burguesa, como expresa de forma clarividente Aleixandre en una carta de octubre de 1929:

Tienes razón: ahogar sentimientos, impulsos, modos de ver; hablar a veces bajo un antifaz es doloroso e inocuo, es antihumano. La sociedad burguesa es cruel en su incompreensión y cuando hay que vivir en ella nunca se vive una vida de verdad, siempre hay que vivir de mentira en muchas cosas, amputado en cierto modo, constreñido a una vida íntima, en la soledad alta de uno mismo, que sea la verdadera libertad, la expresión total y exacta de uno. Se encierra uno en la soledad y dolorosamente se confiesa solo, con cuánta amargura, disonando a veces en el concierto de las voces medias. (AFGP, 3)

Algunas de las dudas a las que Aleixandre da respuesta al manchego giran en torno al dilema homosexual entre la pureza virginal o el amor plenamente carnal, dilema planteado por André Gide en su influyente *Corydon* (1920), libro casi sagrado en la subcultura homosexual de la época. Frente a la idea de que la entrega al amor carnal puede ser motivo de dispersión y de pérdida de energía, no quedando nada para su arte, el Nobel le contesta con un contundente:

¿Es que crees que sólo la virginidad puede guardarte para el arte? Yo no lo creo así. Me da miedo todo. Pero, créeme, me imagino que una virginidad llevada a su madurez se hace caduca y estéril, desempañada, agobiadora. ¡Qué atormentada vida la del que no ha podido vivir! Si durante la juventud prolongas la virginidad es delicioso, es llevar en la mano un futuro; pero hay que saber entregarla a tiempo para que no se seque como una flor malograda, para que no sea “lo malogrado”, *lo incumplido, lo fracasado*. (...) Cumple tu destino, Gregorio, cúmplole, tú que estás hecho para el amor hasta las puntas de tus cabellos. Si no hay más que verte: palpitas, vibras como una lira”. (Carta sobre dudas vitales, amorosas y estéticas, ca. 1930, AFGP, 2)

Un poco más adelante en la misma carta comenta unas fotografías que le ha enviado el pintor que le han fascinado por su penetrante e intensa belleza: “A mí me han hecho polvo”, le dice en palabras literales. Celebra en ellas la belleza de los cuerpos desnudos y entregados, y de seguido recrimina al pintor que sienta vergüenza por ellas:

Y viva el arte, la belleza y el amor. ¿Te sientes avergonzado? No me digas eso. Yo no. Viva la desnudez y la pudorosa impudicia de los cuerpos encendidos, prestos para el amor ¿Es eso digno de vergüenza? Yo no lo siento así. El cuerpo como una brasa, erguido y tembloroso tiene la castidad, la otra, para la que fue creado: para amarse y ser amado. (6)

En la misiva de Aleixandre que citamos antes (Carta de Aleixandre en respuesta a la que recibió de Francia... 1930, AFGP, 3), el poeta le pregunta a Prieto sobre la naturaleza de su relación amorosa con el bailarín egipcio Lakis Cous-

tandis, al que conoció en Delfos: “¿Vuestro amor es platónico? ¿Ni siquiera el beso?”. El Nobel apuesta decididamente por el amor carnal y espera que se disolvieran en su “unión secreta”. De igual forma en otra carta sin fechar (Viaje a Londres para ver el Partenón, AFGP, 2-3) hace un encendido alegato del amor carnal y su ebriedad luminosa: “yo como te he dicho legítimo el amor en toda su escala hasta su bello final. No me parece obscena la caricia, ni inmoral. El desnudo no es sólo moral lo es también el beso, el más hondo y confundido”. Tenemos incluso pruebas del amor consumado de Prieto: “Sólo vosotros. ¡Ah ebrios! habéis vivido. ¡qué hermosura! Comprendo los besos por todo el cuerpo ya que las almas no pueden besarse” (Carta sobre las dudas en lo amoroso y los viajes previstos de ambos, marzo de 1930, AFGP, 2).

Como colofón a esta exaltación del amor carnal, en una de las cartas Alexandre exhorta al pintor a vivir aprovechando hasta el más mínimo instante:

¿Qué quieres que yo te diga del amor, Gregorio? Tú vives en un ambiente libre, propio para él y yo te animo. Debes vivir, vivir, amar, gozar. Acuérdate de Horacio: “Carpe diem...” Aprovecha el día la hora, el minuto. Hay en ti un gran pagano, animado por un hombre de sentimiento, de fondo. Ama con el alma y con el cuerpo, si puedes; enamórate y vive el amor si se te presenta. Si te tropiezas con un espíritu que pueda comprenderte y quizás amarte, entrégate a ese sentimiento. ¿qué dura 15 días, un mes, seis? No importa, siempre los amores enriquecen, hacen el alma sabia, aunque duelan. El arte mismo sale más rico después. (...) Ya sé lo difícil que es hacerse amar... Sin embargo, con tu simpatía y en el medio en el que te mueves no te será difícil tropezar con ese espíritu comprensivo y ardido que se haga tu amante. (Carta en torno a la fotografía y la pintura, 1 de octubre de 1930, AFGP, 3-4)

Por último, cabe señalar otro dato que da una idea de la desenvoltura homosexual de Prieto cuando Alexandre le expone que espera que como experto iniciado ayude a un amigo —que opta al pensionado por arquitectura en Roma (un tal Ramón)— como “alma desorientada, que no sabe hallar la luz” (Carta de Alexandre en respuesta a la que recibió de Francia..., 1930, AFGP, 9). Hay en ello un guiño de complicidad propio de una camarilla de entendidos que son capaces de detectar a otros de su misma “casta”, así como de orientarlos y ayudarlos en su iniciación.

Todas estas pinceladas biográficas extraídas del inestimable material epistolar nos ayudan a hacernos una semblanza del Prieto de los años 20 y 30 que vive la homosexualidad de forma desproblematizada, que tiene una vida amorosa intensa y posee un círculo de iguales con los que comparte gustos, confidencias e inquietudes, aunque, eso sí, en el ámbito de la intimidad epistolar y de la discreción.

Autorretratos y narcisismo

Sin duda será, como ya apuntamos, en su obra plástica donde el manchego irá más lejos trazando, a través de sus numerosos autorretratos —algunos pictóricos, pero especialmente fotográficos—, una suerte de biografía imaginada que,

vista en perspectiva, resulta francamente rompedora e inusitada para la plástica española de la época. Pertrechado en estrategias como el sueño —en el que todo es posible—, la evocación de un tiempo mítico a través de las ruinas grecolatinas o mediante ilógicas asociaciones surrealizantes, el artista propone situaciones en las que la presencia de la homosexualidad y lo homoerótico fluyen de forma libre e incluso provocadora. En los universos arcádicos y hedonistas de Prieto parecen convivir armónicamente la realidad y el deseo cernudianos. Quizás, como apunta Alexandre en una carta, sea por aquello de que las artes visuales son más libres (moralmente) y sólo han de justificarse a nivel formal, permitiéndole una mayor amplitud de maniobra:

Pero los artistas, sobre todo los plásticos, yo creo pertenecen a otro mundo, por lo menos a otra moral diferente, precisamente por lo que la forma es para ellos; y todos sus gestos y sus apasionamientos, y hasta sus deseos obedecen a motivaciones distintas, y no necesitan justificarse, ni *recurrir* siquiera a la naturaleza como explicadora; la belleza, la elegancia lo justifica todo en ellos. Si a los griegos se les hubiera aplicado el criterio burgués de hoy para juzgarlos, ¡qué gran fracaso, qué grotesco juicio! (Carta a Prieto en Roma pidiéndole disculpas, 1929, AFGP, 4)

La obra de Prieto, de alguna forma, parece actuar como un armario abierto. Nos coloca delante de lo que Sedgwick (292) denomina el “espectáculo del armario”. No sabemos a ciencia cierta cuál era el “punto de vista del artífice del armario” (de nuestro pintor), pero visto en perspectiva podemos afirmar que la codificación y el camuflaje —propios del proceso *armarizador*— están reducidos al máximo: la mascarada, el engaño y el disimulo quedan minimizados a algunas escenografías de ruinas y paños grecolatinos, junto a algunos espasmos surrealizantes del mundo del sueño. Por el contrario, la presencia en sus obras de erotizados desnudos, de marineros interactuando entre sí o de provocadoras insinuaciones sexuales y amorosas, junto a la implicación del propio autor al colocarse en el centro de la obra, nos sitúan ante una transparencia del tema homosexual más propia de las posiciones de estar fuera del armario de las generaciones post-Stonewall.

El cultivo del autorretrato por parte de Prieto es escaso en su primera etapa, centrada primero en el paisaje de corte impresionista y más tarde influido por las experimentaciones geometrizarantes del cubismo. Destacan, en esa etapa, *Autorretrato* (1924) y *Autorretrato con giróscopo* (1926). Será a partir del comienzo de su estancia en Roma en 1928 cuando éste empiece a cobrar una mayor presencia. En el cuadro *Ruinas de Taormina*, de ese mismo año, el autor superpone la evocación y mitificación de la Antigüedad clásica —enclave en el que la pederastia era una respetada forma de amor— con un símbolo contemporáneo como el marinero, que en la década de los veinte y de los treinta se había convertido en un tropo contemporáneo de la homosexualidad (Plaza Chillón “La imagen homoerótica...”; *Efebos tristes*). En el primer término del cuadro aparece un marinero dormitando —dado el parecido físico se trataría del propio pintor— que parece

soñar una escena homosexual en la que dos marineros se encuentran y charlan en el teatro grecorromano de Taormina. De forma secuencial al fondo vemos de espaldas esta misma pareja de marineros alejarse abrazados. Esta obra, pintada en el inicio de su estancia en Roma, entra de lleno en el nuevo realismo pictórico de los años veinte y treinta, basado en una “vuelta al orden” que mira al clasicismo desde una perspectiva contemporánea tras la I Guerra Mundial. Prieto encontró un perfecto acomodo en esta tendencia y dio el salto a la modernidad. Como señala García Luengo (*Gregorio Prieto* 8996) haciéndose eco del volumen *S. XX: Persistencias y Rupturas*: “El nuevo realismo desarrolla unas iconografías concretas que determinan su configuración estilística. Hay una visión hedonista, vinculada a vivencias contemporáneas, influidas por el cine y la fotografía, íntimamente ligada con la liberación de las costumbres y la sexualidad”. Esta nueva corriente de vanguardia permite a Prieto aglutinar su interés por el mundo clásico como trasunto de una arcadia perdida con una visión contemporánea placentera y afirmativa de la homosexualidad en la que se embarca de forma obsesiva en el periodo romano. En esta línea, otras pinturas como *Luna llena* (ca. 1932), *Sueño marinero* (ca. 1932) o *Luna de miel en Taormina* (1930), mediante el recurso surrealista de animar lo inanimado, muestran explícitas escenas (homo) sexuales y amorosas. En estas composiciones, fragmentos de estatuas o maniqués cobran vida en muchas ocasiones como trasuntos del propio autor, a veces remarcados con la inscripción de su propio nombre en la gorra de marinero que suele aparecer en las composiciones como un elemento cargado de simbolismo. Esta presencia del autorretrato en los procesos de subjetivación homosexual en el contexto del arte español de finales de los años veinte no es un caso aislado. Lo podemos encontrar también en las obras que Federico García Lorca y Salvador Dalí realizaron en el periodo que duró su fructífera amistad tras conocerse en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1922. En *Composición con tres figuras. Academia neocubista* (1926), Dalí se autorretrata de forma idealizada, mostrando un torso apolíneo y un intenso bronceado, cual San Sebastián con un arco en la mano y a la vez tocado con una gorra de marinero. La pintura está cargada de referencias en clave al mundo compartido en ese momento con Lorca y condensa algunas de las angustias y desencuentros en torno a la homosexualidad experimentados por la pareja. En el caso de Lorca son fundamentales los abundantes dibujos de autorretratos en los que el desdoblamiento y la máscara funcionan como alegorías de distinta intensidad de la articulación de su homosexualidad.

En el caso de Prieto, será sobre todo en las experimentaciones fotográficas realizadas junto a Chebé en los espacios de la Academia de España en la ciudad eterna entre 1928 y 1932 donde el autorretrato y la autorrepresentación del autor ocuparán un lugar prominente. Aprovechando la fotogenia y el exhibicionismo del manchego, y basándose en su pasión por el cine y las estrellas del celuloide (Cruz Yábar, “Gregorio Prieto y...” 15), los pensionados realizaron toda una serie de tomas fotográficas en las que se cuidaba todo al detalle para exaltar la belleza juvenil de Prieto. En ellas nuestro autor realiza todo un ejercicio

de travestismo gracias al cual aparece encarnando diversos roles masculinos (el esclavo, el guerrero, el soñador, el marinero, el muerto...). Así, puede aparecer tanto enfundado en un níveo traje de marinero contrastando con su piel bronceada, como desnudo, en una infinidad de poses de una masculinidad decadente y vanidosa, unas veces casta y evanescente, otras sensualmente erotizada.

La pulsión narcisista es el motor de las tomas fotográficas romanas, como apunta Cruz Yábar: “Gregorio Prieto sentía una profunda atracción por el cine; sus posados fotográficos respondían a una necesidad por verse miniado por la cámara –aunque fuera fotográfica– como un espejo permanente” (“La arcadia fotográfica...” 40). Así lo constata el cliché en el que vemos a Prieto vestido de marinero sentado observándose parsimoniosa e hipnóticamente frente a un espejo, adelantando su mano en un ademán de acariciar su propia imagen a la manera de Narciso.

Conviene detenernos, en este punto, en la ecuación entre narcisismo y homosexualidad que en la época era un tópico bien asentado y cuyo origen estaba en las ideas de los textos psicoanalíticos de Sigmund Freud y sus seguidores (siendo fundamental en este sentido su “Introducción al narcisismo”, de 1914). En el mito clásico asentado por Ovidio en las *Metamorfosis*, Narciso es un hermoso joven pagado de su belleza que tras despreciar a todo aquel que lo pretende –entre ellas a la ninfa Eco, la cual desesperada tras ser rechazada se aleja a un lugar solitario en el que se abandona hasta que solo queda de ella su voz quejumbrosa– es condenado a enamorarse de su propia imagen cuando bebe en una fuente durante una cacería, en un principio desconociendo que se trata de su propio reflejo. Incapaz de alcanzar el objeto de su amor, el sufrimiento y la desesperación lo consumen. Finalmente muere y se convierte en una flor de su mismo nombre. El mito –al margen de los diferentes matices de sus diversas versiones– jugó un importante papel en la fundación de la homosexualidad viril en la cultura grecolatina (Sergeant 71-73, 238). El rechazo del otro sexo y la atracción por el reflejo del que es igual a ti –y por lo tanto del mismo sexo– han sido utilizados como alegoría de la homosexualidad, recurso que ha tenido una fuerte raigambre en la cultura occidental desde Ovidio hasta el presente (Treviño 121-123).

Desde la perspectiva psicoanalítica de Freud, la formación ideal del yo narcisista va asociado a grandes magnitudes de libido homosexual. El sujeto narcisista rechaza los objetos externos (libido objetual) y potencia el ensimismamiento narcisista (libido del yo); esta es una forma de protección ante el sufrimiento causado por una realidad externa hostil, para ello se articula una remodelación ilusoria de dicha realidad. Evidentemente para Freud el narcisismo adulto es una forma perturbada de la libido (al igual que la homosexualidad), connotado negativamente –desde su mirada heteronormativa– como solipsista, inmaduro, estéril y asocial. En el contexto médico y psiquiátrico español, un personaje clave como fue Gregorio Maraón también refrendó esta visión:

El narcisismo, el culto de sí propio, es una forma atenuada del culto del propio sexo, una introducción a la homosexualidad; y de este modo, por el mismo mecanismo

de la diferenciación insuficiente, se explican muchos trastornos del instinto y de la psicología de los solitarios, y una gran parte de las modalidades de la mujer pagada de su morfología, sobre todo las que han vivido en el ambiente de vanidad y de erotismo de las grandes ciudades. (186-187)

La compleja relación entre narcisismo y deseo homoerótico fue abordada por numerosos creadores homosexuales, tanto visuales como literarios, en las primeras décadas del pasado siglo, reinterpretando en parte los parámetros culturales introducidos por el psicoanálisis y a su vez como una posibilidad de hablar de un tema tabú como la homosexualidad a través del parapeto de una figuración mitológica (Bruhm; Lomas). En este sentido, a nivel cultural, conviene no olvidar la gran influencia que tuvo la introducción del psicoanálisis en el contexto de la vanguardia española de los años veinte tras la traducción de las obras completas de Sigmund Freud al español, impulsada y prologada por José Ortega y Gasset, y publicada por Biblioteca Nueva de forma progresiva a partir del año 1922 (Mestre, Bermejo y Tortosa 274-275). Así, por ejemplo, en el entorno de la Residencia de Estudiantes la obra era leída, comentada y discutida con fervor, y llegó a ejercer una fuerte influencia en autores como Dalí —que la leía compulsivamente—, Lorca o Buñuel.

En el contexto literario de la generación del 27, a la que Prieto estuvo estrechamente ligado, el tema de Narciso fue clave para poetas homosexuales como Lorca, Cernuda o Aleixandre, autores con los que el manchego mantuvo estrechos lazos de amistad, con diversos grados de intensidad. El enfoque de Lorca tiene una lectura connotadamente negativa y trágica: Narciso, incapaz de salir de sí mismo y de amar a otro, representa la imposibilidad de la realización del amor, así como la esterilidad que tanto le obsesionó (Babín) y el suicidio. No olvidemos que se trata de un amor connotadamente homosexual, con lo que el mito fue útil al poeta granadino para aglutinar la visión angustiada y negativa que tenía internalizada de la homosexualidad. El tema es tratado en varios poemas del libro *Canciones 1921-1924* (1937) en los que, en un juego de espejos, el propio autor se identifica con la figura de Narciso (“El espejo en el que se miran tu delirio y mi delirio”, 126) y comparte empáticamente con la figura mitológica su sufrimiento (“Narciso. / Mi dolor. / Mi dolor mismo”, 126). En el caso de Cernuda, el mito es fundamental en su poética y está ampliamente estudiado por la crítica (Gómez-Castellano; Romero). El sevillano lo adaptada a su propia experiencia vital de juventud, en la que el aislamiento social y la soledad por su diferencia le empujan a un solipsismo erótico que él equipara con el acto creativo de la escritura. El acto masturbatorio, aunque impregnado en el texto poético de connotaciones claustrofóbicas y abyectas, posee un carácter productivo: “la masturbación funciona como metáfora de la soledad del artista homosexual y como símil de la creación estética, en este caso la poesía” (Gómez-Castellano 372). La figura de Narciso le servirá como alter ego para dar forma a esa verdad íntima que vertebrará toda su poesía.

El carácter marcadamente narcisista del Prieto del periodo romano no pudo sustraerse de ese contexto cultural en el que narcisismo parece equivaler de una forma u otra a homosexualidad. Así queda insinuada esta asociación por Chicharro (negando para a la vez afirmar) en unas anotaciones retrospectivas en las que habla de la serie de fotografías realizadas junto a Prieto:

En la Academia trabé gran amistad con Gregorio Prieto, pensionado por paisaje (Chicharro estaba pensionado por figura), y narcisista como era él –siempre lo fue y lo sigue siendo–, literatoide como yo me sentía acometimos la obra de fotografiarle a él, de mil maneras, todas cargadas de narcisismo –no homosexualidad–, de surrealismo y de poesía, fotografías que yo me puse a ilustrar con su correlativo texto literario-poético. De ahí salieron uno de los poemas que luego se publicaron en la revista “Postismo”. (334-335)

De igual forma, el propio Prieto, en una entrevista televisiva de finales de los setenta, en el programa *Trazos/Revista de Arte*, se incomoda cuando se le pregunta por su narcisismo como motor creativo, a lo que responde un tanto a la defensiva que “hasta ayer mismo” era una cosa mala y terrible de la que no se podía hablar: “en otra época hubiera sido un insulto, ahora no, ahora es una cualidad” (minuto 19). El autor, autoprotegiéndose del connotado calificativo, se identifica con un narcisismo en su forma superior, sin vicio, alejado de la vanidad y el exhibicionismo, definiéndolo –de una forma un tanto resbaladiza– como una especie de “enamoramiento con mayúsculas”.

Volviendo al amplio repertorio de fotografías en las que se cultiva la pulsión narcisista, nos encontramos desde los retratos más surrealistas en los que se muestra adornado con trastos y cachivaches encontrados de forma fortuita en los almacenes de la Academia –como el famoso *Il penduto* (1928-1932), que apareció ilustrando la portada de la revista *Postismo* en 1945– hasta poses que lo presentan completamente desnudo, tumbado de forma indolente con los ojos cerrados, dentro de un estanque en los jardines de la institución como un Narciso ahogado (según algunas de las versiones del mito) emergiendo de las aguas.

En *Atrapado por la belleza clásica* (1928-1932) vemos también a un Prieto desnudo, desparramado en éxtasis sobre un mar de yesos de esculturas clásicas amontonadas en los mencionados almacenes. La proyección del deseo sobre las estatuas es evocadora también de algunas estrategias de choque de las poéticas surrealistas amantes de formas de deseo antinormativas. Algunas escenas memorables de la filmografía surrealista de Jean Cocteau o de Luis Buñuel nos hablan de la agalmatofilia, del deseo sexual hacia las estatuas o los muñecos. En *La edad de oro* Buñuel muestra a la protagonista chupando el dedo gordo del pie de una estatua ante la ausencia de su amante. Sin embargo, a su vez, esta querencia por el ideal de belleza del mundo clásico será, en el caso de Prieto, uno de los recursos más empleados para sublimar una clara admiración homoerótica por el cuerpo masculino. Así comenta Aleixandre su impresión sobre su amigo en su viaje a Sicilia a través de las postales recibidas:

Te he visto admirando mármoles, piedras, carnes, columnas, muslos y torsos con el mismo entusiasmo, con ese pagano amor de la belleza que llevas en tus venas y que te posee. ¿No es eso? Tú eres hombre de tu época, pero te sientes descendiente de Grecia en cierto modo y ves muy bien la cadena que te enlaza a toda aquella hermosura. (Carta a Prieto en Roma pidiéndole disculpas, 1929, AFGP, 3)

En esa línea genealógica (homosexual) mencionada por Aleixandre tienen sin duda un lugar muy destacado los escritos de Winckelmann, que fueron un resorte fundamental para articular, durante el XIX y principios del XX, la construcción de las identidades homosexuales que se miraban en la Antigüedad clásica (Aldrich 49-53). A nivel plástico, resulta ineludible mencionar la labor fotográfica de Wilhelm Plüchow y su primo Wilhelm von Gloeden y su –a veces tórrida– idealización homoerótica del pasado grecolatino mediterráneo. Ese amor sublimador por la belleza de las ruinas y las esculturas clásicas también es compartido por varios de los miembros de la generación del 27, que en sus creaciones parecen capaces de animar e incluso encender el bronce o el mármol a fuerza de caricias y de deseos proyectados. Para un análisis de la iconografía grecolatina presente en la obra de nuestro autor son fundamentales los estudios de Treviño y García-Luengo mencionados anteriormente. Este prurito con la belleza y la perfección de las estatuas anticipa claramente el culto al cuerpo masculino en las culturas homosexuales contemporáneas: “El cuidado de la forma trae el cuidado del cuerpo. Belleza, higiene, gracia, serenidad. Todo. Fuera hipocresías. Grita conmigo: ¡Viva el cuerpo y viva el alma!, ¡Vivan, vivan!” (Carta en torno reflexiones sobre la materia, el alma y la salud, s.f., AFGP, 3).

De igual forma, en las series fotográficas realizadas en Roma abundan autorretratos del propio Prieto enfundado en su nívico traje de marinero –del que ya hemos señalado su connotación homosexual en el contexto de la época– jugando con un pájaro de cartón (símbolo fálico) entre sus manos y un mapa de Europa al fondo (no sabemos si en un alarde de imaginar una comunidad homosexual europea); dormitando sobre el suelo rodeado de flores en un día soleado, junto a un barco en miniatura (símbolo del viaje y de lo posible) o deambulando por las calles romanas, dialogando con estatuas o con otros marinos. Entre estas destaca una de las tomas más intrépidas, en la que un joven marinero descansa la cabeza sobre el regazo de Prieto sentado en la calle junto a una erosionada estatua del glorioso pasado clásico.

En los años cuarenta, durante su exilio británico, el artista retomará su secreta debilidad narcisista y realizará toda una serie de fotografías con otro colaborador, en esta ocasión el escultor Fabio Barraclough. Las tomas son las de un Prieto ya maduro, que camufla en parte su físico con dramáticas sombras y claroscuros, llegando en alguna de ellas a cubrir su rostro con una sábana anudada al cuello con una corbata, como ocurre en las distintas versiones de *Los amantes* de Magritte en las que los personajes llevan cubierto su rostro con un paño, velando sus identidades. El autor, con el rostro tapado, se mira infructuosamente en un

pequeño espejo de mano, incapaz ya de reconocer su propio reflejo. En estas series pone en escena un surrealismo mucho más sombrío y oscuro, sin duda menos hedonista que el de la etapa romana. El paso del tiempo parece poner al autor sobre aviso ante el narcisismo y la vanidad: todos acabaremos envejeciendo y muriendo, y al igual que en la célebre representación de *Narciso en la fuente* de Caravaggio, pintado en 1599, el hermoso joven inmovilizado ante su imagen llega a contemplar su reflejo envejecido y marchito. A partir de los años cincuenta, tras regresar de su exilio británico, ya en su madurez, Prieto volverá a las fotos romanas y las reutilizará de diversas maneras en sus collages postistas y popares, en un intento de reanimar su consumido narcisismo juvenil. Las atrevidas imágenes de juventud son desactivadas, en parte, al ser fragmentadas y mezcladas con símbolos del gusto del régimen como los molinos, la pintura de Goya o los toros.

Con esta suerte de autobiografía visual, mitad vivida, mitad ensoñada, que hemos descrito, Prieto fue capaz de plasmar con valentía un mundo utópico sólo posible en un futuro lejano. La intrepidez creativa del manchego tiene un carácter visionario, anticipándose de algún modo a parte del imaginario del arte gay posterior a Stonewall. Su brillante periodo romano nos coloca ante un autor que muestra su sexualidad y su deseo homosexual de forma deshinbida e incluso orgullosa: mostrándose seguro de sí mismo, enamorado de su propia imagen y de su identidad, sin conflictos aparentes por su inadecuación a la norma. Nuestro autor se aleja así de las figuras del homosexual traumatizado o vergonzante, al menos en este periodo de su trayectoria como apuntamos en la introducción. La obra del periodo romano analizada no sólo tiene un claro carácter iluminado como hemos señalado anteriormente, sino que también condensa y da forma al deseo de libertad y a las aspiraciones pioneras en torno a la homosexualidad de toda una nómina de escritores y creadores vinculados a la generación del 27. Así lo recoge este fragmento de una de las cartas de Aleixandre al pintor en las que comparte reflexiones sobre lo que deparará un futuro no muy lejano para los que, como él y Prieto, viven el amor desde la diferencia:

Estoy seguro en que llegará un día de libertad, de máxima libertad. Nuestra generación no lo verá ya. Lo que hoy no está apenas tolerado, y mal, y tan mal, será el día de mañana cosa corriente, formas distintas. El amor lo justificará como debe ser, como tiene que ser, porque como se habrá impuesto habrá hecho que la comprensión penetre hasta en las capas hoy más absolutamente impermeables. Será una obra de reparación que la humanidad se dará a sí misma y que hoy solo se da en las capas más cultas. (Carta en torno a la fotografía y la pintura, 1930, AFGP, 5)

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. México, Universidad Autónoma de México, 2017.
- Aldrich, Robert. *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*. London y New York, Routledge, 1993.
- Aleixandre, Vicente. “Carta a Prieto sobre un viaje a Londres para ver el Partenón”, AFGP, s.f.
- Aleixandre, Vicente. “Carta a Prieto en respuesta a la que recibió en Francia (adjunta una traducción)”, AFGP, 1930.
- Aleixandre, Vicente. “Carta a Prieto sobre dudas vitales, amorosas y estéticas”, AFGP, ca. 1930.
- Aleixandre, Vicente. “Carta a Prieto sobre las dudas en lo amoroso y los viajes previstos de ambos”, AFGP, marzo de 1930.
- Aleixandre, Vicente. “Carta a Prieto en torno a la fotografía y la pintura”, AFGP, 1 de octubre de 1930.
- Aleixandre, Vicente. *Visitar todos los cielos. Cartas a Gregorio Prieto (1924-1981)*. Santander, Fundación Banco Santander, 2019.
- Álvarez, Juan Antonio y Rafael Doctor. “Olvidado en el Reina Sofía”. *El País*, 15-11-1992.
- Babín, María Teresa. “Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca”. *Revista Hispánica Moderna*, n.º 1-2, 1945, pp. 48-51.
- Bruhm, Steven. *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Chicharro, Eduardo. *Música celestial y otros poemas*. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.
- Cruz Yábar, Almudena, coordinadora. *Gregorio Prieto y la fotografía*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.
- Cruz Yábar, Almudena. “La arcadia fotográfica de Gregorio Prieto”. *Espejos y contraespejos. Trazos biográficos, diversidad sexual y arte en Hispanoamérica y España*, editado por Juan Vicente Aliaga y Jesús Martínez Oliva. Barcelona y Madrid, Egales, 2022, pp. 29-57.
- Doctor Roncero, Rafael. “Sueños, fotos, deseos”. *Gregorio Prieto en las vanguardias*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 1997, pp. 25-31.
- García Lorca, Federico. *Canciones 1921-1924*. Santiago de Chile, Editorial Moderna, 1937.

- García-Luengo, Javier. *Gregorio Prieto. Vida y obra (1897-1992)*. Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 2016.
- García-Luengo, Javier. “Gregorio Prieto, vanguardia y homosexualidad”. *Sexualidades diversas, interferencias entre el arte, la educación y la sociedad*. Coordinado por Antonio Fernández y Rafael Ravina, 2017, Caracas, Universidad Metropolitana, pp. 381-417.
- García-Luengo, Javier. “La tradición clásica como referencia de vanguardia: la Antigüedad griega y romana en la obra del pintor Gregorio Prieto (1897-1992)”. *Studia Philologica Valentina*, n.º 21, 2019, pp. 117-32.
- Gómez-Castellano, Irene. “Autoerotismo y metapoesía: reflexiones en torno al onanismo en las *Primeras poesías* de Luis Cernuda”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 19, n.º 4, 2018, pp. 361-81.
- Lomas, David. *Narcissus Reflected: The Myth of Narcissus in Surrealist and Contemporary Art*. Edimburg, The Fruit Market Gallery, 2011.
- Marañón, Gregorio. *Tres ensayos sobre la vida sexual*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.
- Mestre, María Vicenta, Vicente Bermejo y Francisco Tortosa. “Entrada y difusión del psicoanálisis en España”, *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 24, n.º 2, 2003, pp. 273-89.
- Nieva, Francisco. *Gregorio Prieto. Exposición antológica*. Ciudad Real, Junta de Castilla la Mancha, 1987.
- Plaza Chillón, José Luis. “La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca. Hacia una formulación icónica del arte gay”. *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacions e intercambio científico, Campus Vida, 2012, pp. 801-15.
- Plaza Chillón, José Luis. *Efebos tristes: la iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*. Granada, Comares, 2020.
- Prieto, Gregorio, Diario de viaje en Grecia, entrada 2 de junio de 1930 (AFGP).
- Romero Rivero, E. M. “The anxiety of influence: una revisión de la poética de Luis Cernuda a través del mito de Narciso”. *Anuario De Estudios Filológicos*, vol. 44, 2021, pp. 245-260.
- Sánchez, Blanca y Mariano Navarro. Entrevista con Gregorio Prieto. *Trazos, Revista de Arte RTV*, ca. 1979. <https://www.youtube.com/watch?v=bBBQAdcEJXE>
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Barcelona, La tempestad, 1998.

- Sergent, Bernard. *L'omosessualite nella mitologia greca*. Prefazione di Georges Dumézil. Roma y Bari, Laterza, 1986.
- Treviño, Carlos. *Fuentes grecolatinas en la iconografía homoerótica de la obra de Gregorio Prieto (1927-1937)*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006. (Tesis doctoral online).