

Salvador Dalí entre el surrealismo y la naturaleza. El reciclaje de lo ajeno como proceso de creación

Vicent Santamaria de Mingo

Investigador independiente

rosadesanatori@gmail.com

Recepción: 07/04/2020, Aceptación: 08/11/2020, Publicación: 28/12/2020

RESUMEN

La Nature fue una célebre revista francesa de vulgarización científica que empezó a publicarse en 1873. Dicha publicación se convirtió en un referente para los surrealistas, quienes la usaron como modelo para el diseño de *La Révolution surréaliste* (1924-1929) y se aprovecharon de ella para la confección de sus producciones, tanto literarias como plásticas. Dalí no fue menos, y a partir de 1933 encontramos diversas imágenes procedentes de este semanario. El pintor catalán se sirve de ellas de diferentes formas. Las introduce en sus obras a la manera de *papiers collés*, las traslada a sus pinturas copiándolas o simplemente las utiliza como ilustraciones de sus textos literarios. En *La Nature* Dalí también pudo instruirse sobre las ilusiones ópticas, las figuras dobles o los paisajes antropomórficos. Aprovecharemos este artículo para comentar la manera que Dalí tenía de trabajar a partir del material ajeno, algo que la posmodernidad entendió perfectamente como un ejercicio legítimo de intertextualidad, pero que no siempre fue así, ya que a los pocos años de regresar a España, después del exilio americano, Dalí fue acusado de plagio por el hecho de apropiarse de las imágenes de otros artistas.

Palabras clave:

Salvador Dalí; surrealismo; *La Nature*; plagio; procesos de creación; Max Ernst

ABSTRACT

Salvador Dalí between surrealism and nature: Recycling other people's images as a creation process

La Nature was a journal on scientific vulgarization that was first published in 1873 and became a reference for the Surrealists, who took it as a model for *La Révolution surréaliste* (1924-1929) and even used it in the actual production of their own literary work or in their paintings, Dalí among them. From 1933 we find several images from this magazine in his work. The Catalan painter would use them in different ways: he would include the images in his paintings by copying them or as *papiers collés*; he would also use them as illustrations for his literary texts. In *La Nature*, Dalí would also learn about optical illusions, double images or anthropomorphic landscapes. We will take this opportunity to comment on the way Dalí took other people's work to create his own, which is something postmodernism understood perfectly as a legitimate exercise of intertextuality but that was not always the case: a few years after returning to Spain from American exile, Dalí was accused of plagiarism for appropriating the images of other artists.

Keywords:

Salvador Dalí; surrealism; *La Nature*; plagiarism; artistic creation process; Max Ernst



1952, la polémica de los plagios como síntoma y preámbulo

En el verano de 1948 Dalí volvió a Cataluña después de ocho años de exilio en los Estados Unidos de América, y un año después realizó la primera versión de *La Madona de Portlligat*, toda una declaración de intenciones que inaugura una nueva etapa en la trayectoria de su pintura. Además de este cambio de rumbo en la temática de su obra, una vez vuelto a su país natal, el pintor se esfuerza tenazmente —aunque no siempre con éxito— para dar una nueva imagen de sí mismo como artista rehabilitado y español de bien, dócil y devoto. Y, como muestra de una tal evolución, efectúa varias maniobras de acercamiento al régimen franquista con el fin de hacerse perdonar los supuestos pecados de una disoluta juventud atrapada en las veleidades del surrealismo. Entre los diferentes episodios de esta nueva vida pública habría que destacar las dos conferencias que hizo en Barcelona y Madrid, respectivamente. La primera en el Ateneo Barcelonés en 1950, con el título muy explícito de «Por qué fui sacrílego, por qué soy místico», y la segunda, un año más tarde, en el Teatro María Guerrero, titulada «Picasso y Yo». Esta última intervención, que batió todos los récords de asistencia a un acto público de estas características, tuvo lugar en el marco de la Primera Bienal Hispanoamericana del Arte, celebrada en la capital de España entre finales del 1951 y principios de 1952, un magno acontecimiento cultural auspiciado por el franquismo con la firme intención de mostrar la cara más amable de la dictadura y promover sus excelencias de cara al exterior.

Sobre la Primera Bienal Hispanoamericana se ha escrito en abundancia y la bibliografía es

inmensa. Yo solo querría referirme ahora a la polémica de los plagios que se originaron a raíz de la participación de Dalí en este certamen tan controvertido y que de alguna manera viene a corroborar lo que dice Josep Playà en su último libro sobre el pintor catalán: «Dalí no tenía un encaje fácil en la España de posguerra»¹.

Todo empezó en diciembre de 1951, con un artículo publicado anónimamente en la revista *Destino*² —uno de los principales focos de reacción antidaliniana del momento—, en el cual se acusaba a Dalí de ser un plagiario por el mero hecho de haber utilizado en los decorados de *Tristán loco* unas cabezas de caballo copiadas del pintor inglés John F. Herring (1795-1865). El ballet *Tristán loco* (*Mad Tristan* o *Trinstan fou*) se estrenó en Nueva York en 1944 con un éxito considerable, y en mayo de 1949 se representó en el Liceo de Barcelona, donde se pudieron contemplar las controvertidas testas de corcel. El artículo de *Destino* arremetía duramente contra Dalí y lo hacía con una fina ironía, empezando por el título, puesto que su objetivo, además de la crítica, era el escarnio. En el caso de haber sido otro el protagonista, la cosa habría quedado en una mera anécdota, pero tratándose de Dalí y en virtud de la notoriedad que entonces tenía la revista dirigida por Ignasi Agustí, la denuncia tuvo un impacto notable en el mundo de las culturas catalana y española.

A la acusación de *Destino* se sumaron bien pronto otras invectivas en el mismo sentido, como la crítica demoledora que escribió Luis Monreal en el *Noticiero Universal*³, una larga retahíla de agravios y reproches que se cargaba de lleno toda la obra de Dalí y desposeía al pintor de su calidad más apreciada y reconocida: la originalidad. «La gente cree que Dalí es un

pintor eminentemente original, cuando la originalidad es la condición que posee en menor grado», sentenciaba el crítico aragonés para después razonarlo con toda una batería de sólidos argumentos.

Enfrente de estas enconadas diatribas que intentaban desacreditar por todos los medios la obra del pintor, aparecieron sus defensores para rebatir tales infundios, que para ellos eran totalmente injustos, y de este modo contrarrestar la imagen de un Dalí falsario y misticador, poseedor de una calidad pictórica muy cuestionable⁴. Esta función la ejercieron básicamente Rafael Santos Torroella y Miguel Utrillo, que escribieron, de prisa y corriendo, sendos libros aparecidos a principios de 1952. El del primero⁵ es una monografía que aprovecha la ocasión de la Bienal para hacer balance de toda una carrera artística, sin dejar de abordar la querrela del mentado plagio que había sido aireado por *Destino*. El de Utrillo⁶, titulado *Dalí y sus enemigos*, era más bien un panfleto, que Ian Gibson califica de «petulante»⁷, pero que tiene su interés por los documentos que aporta, como por ejemplo algunas declaraciones de Dalí en defensa propia o una carta del coleccionista norteamericano Reynolds Morse, que protestaba contra el trato que estaba recibiendo el pintor catalán por parte de la opinión pública española. Morse justamente había adquirido una obra, publicada en la revista *Harper's Bazaar* en diciembre de 1942, que no era nada más que una postal de Navidad retocada por Dalí y que Utrillo reproduce en su libro, tal como apareció en la revista —confrontada con el original y con una nota descriptiva⁸— para demostrar que Dalí no plagiaba, sino que solamente se permitía ciertas licencias plásticas sin ninguna voluntad de engañar a la gente. Y al amparo de este testimonio, el crítico de Sitges acababa desafiando abiertamente a los conspiradores del pintor catalán: «¿Qué dirán ahora en *Destino*? Y Luis Monreal ¿qué dirá? ¿Que también esto es un plagio?»⁹.

Los libros de Santos Torroella y Utrillo aparecieron en el momento en que la polémica de los plagios no había hecho más que empezar. Con el traslado de una parte de la Bienal a Barcelona en la primavera de 1952, el debate se avivó y fue *in crescendo*, hasta el punto de convertirse —si se me permite la hipérbole— en una cuestión de Estado que fue objeto de numerosos comentarios en revistas y diarios de todo el territorio español.

Después de los caballos surgió el motivo del perro, que aparece en el cuadro *Dalí a la edad de seis años, cuando pensaba que era una niña, levantando la piel del agua para ver un perro durmiendo a la sombra del mar*. La tela es de

1950 y Dalí la expuso primero en Londres en el mes de diciembre de 1951 y después la presentó a la Bienal, tanto en Madrid como en Barcelona. En la capital de España se expuso con el título de *Yo, a la edad angélica, levantando con precaución la piel del agua para observar un perro durmiendo*, y en la Ciudad Condal, con la denominación de *Dalí niño levantando la piel del agua...* En ningún caso el cuadro aparece con su verdadero título, que viene a sugerir una fantasía infantil de feminidad, un asunto cuando menos turbio para la moral de aquella España ultracatólica.

El hecho es que enseguida se dieron cuenta de que el animal que dormita bajo la epidermis transparente del mar había sido copiado de una pintura del Renacimiento catalán, obra de Aine Bru, depositada en el monasterio de Sant Cugat y adquirida por el Museo Nacional de Cataluña en 1907. La prensa de aquel momento se hizo eco de esta importante adquisición y el retablo apareció reproducido en varios diarios y revistas de la época, como por ejemplo *La Il·lustració Catalana*¹⁰. Fue en una de estas publicaciones, que el padre de Dalí solía tener en su despacho, donde el pintor pudo contemplar esta obra que representa el espeluznante martirio de san Cucufate¹¹. La brutalidad de la escena es de una extrema violencia y contrasta con la placidez del perro somnoliento y el ademán de los otros tres personajes que asisten impasibles al horror de la sangre. En la parte superior del cuadro un par de ángeles esperan la llegada del santo, razón por la cual, en plena experiencia punitiva y lacerante, su rostro se muestra abiertamente extasiado, reflejando más placer que dolor.

Ante la mirada de Dalí, la degollación del santo con semblante de satisfacción solo podía remitir a una pura manifestación de masoquismo, una perversión por la cual el pintor ya se había mostrado interesado en las páginas de su primer libro¹². Si, además, pensamos que la degollación puede ser interpretada psicoanalíticamente como un sustituto de la castración, estaremos autorizados a conjeturar que la presencia del perro en el cuadro responde a un mecanismo de desplazamiento —de aquellos que describe Freud en *La interpretación de los sueños*— y que dicha presencia tendría relación con la fantasía infantil de feminidad que sugiere el título. ¿Acaso Freud no se había referido al masoquismo femenino?

Al fin y al cabo, no podemos olvidar que para Dalí este era un perro «obsesionante» y por eso lo hizo aparecer en su cuadro¹³. Tenía que ser este y no podía ser ningún otro, con lo cual es evidente que su presencia no es gratuita. Aun así, en vez de buscar una explicación al trasplante iconográfico efectuado por Dalí, la

prensa y los críticos de 1952 solo repararon en el hecho de que se trataba de una copia —aceptable para unos y criticable para otros—, sin ni siquiera llegar a sospechar que la imagen copiada podía tener alguna incidencia en la interpretación del cuadro¹⁴. Estos articulistas vendrían a ser como el necio que mira el dedo cuando el sabio señala la luna.

Y después de la discusión sobre el perro, llegó la controversia sobre el *Cristo* que Dalí acababa de pintar y que, en un primer momento, todo el mundo valoró como una obra eminentemente original por mor de la insólita posición en que aparece el hijo de Dios. Incluso Luis Monreal, que veía en Dalí a un artista carente de originalidad, tuvo que eximir esta pintura de su consideración y escribió que «El Cristo tiene un sugestivo acierto de punto de vista, alguna novedad. Con sus duras luces es una obra de gran efecto»¹⁵. Sin embargo, esta valoración positiva fue cuestionada rápidamente y en poco tiempo los comentaristas empezaron a atribuir al *Cristo* de Dalí diversos antecedentes que lo privaron de su supuesta originalidad. En un primer momento se dijo que la idea estaba copiada de un fresco del pintor renacentista italiano Andrea del Castagno (1423-1457), dado a conocer en 1933 con motivo de su restauración¹⁶. Y a continuación, el infatigable Monreal reapareció para poner de manifiesto el parecido del *Cristo* de Dalí con otro crucificado que había pintado un muchacho de Riudoms denominado Josep Maria Baiges y Jansà. Esta vez, Monreal intervino después de que el joven artista del Baix Camp le enviara una carta de protesta contra la injusticia que suponía conferirle todo el mérito a Dalí¹⁷.

El año 1947 este modesto aprendiz de pintor se presentó al concurso de carteles de la Semana Santa de Tarragona con una propuesta muy innovadora, en la que destacaba el violento escorzo de la figura principal, con una vista panorámica de la ciudad a sus pies y la presencia del mar ocupando toda la parte inferior de la tela. El cuadro de Baiges no ganó el concurso, pero sí que llamó bastante la atención para que fuera expuesto en varias galerías de arte de Barcelona, en alguna de las cuales es donde se supone que Dalí encontró la inspiración para su *Cristo de San Juan de la Cruz*, presentado cuatro años después¹⁸.

La disputa duró unas cuantas semanas, con la intervención de los dos protagonistas en la prensa, pero Dalí siempre negó haber visto el *Cristo* de Riudoms antes de pintar el suyo. Y sostenía, contra viento y marea, que su referente solo había sido un dibujo de San Juan de la Cruz que le había hecho conocer el padre carmelita fray Bruno de Jesús-Marie un año antes de

emprender su obra. A pesar de la insistencia de los periodistas, Dalí se mantenía firme en esta versión de los hechos, que fue ratificada por el carmelita francés en una nota aclaratoria que apareció en una cuartilla incrustada entre las páginas 168-169 del libro *Magie des extrêmes: Les Études carmélitaines*, publicado en junio de 1952 bajo la dirección del mismo clérigo. Entre la información que aporta el padre Bruno cabe destacar la implicación en este asunto de Josep Maria Sert, que fue el primero en entusiasmarse con el dibujo de San Juan de la Cruz. El muralista catalán, que compartió una estrecha amistad con Dalí y a quien este tenía en gran estima y consideración, también realizó una crucifixión en horizontal con el reo de bruces, a la que se refiere el artista de Figueres en una de sus entrevistas: «Creo que Sert pintó también un “Cristo” boca abajo, de modo que probablemente se dirá pronto que he plagiado a Sert»¹⁹.

Como decía, Dalí se mantuvo en sus trece y, en vez de amilanarse, se mostraba complacido con tantos vituperios. Incluso encontraba interesante que la ocurrencia de una crucifixión boca abajo la hubiesen tenido también otros artistas, porque esto probaría la «trascendencia onírica» de una tal imagen. A fin de cuentas, «A todos se nos ocurren las mismas cosas, y en esto consiste el mensaje surrealista, el común denominador del espíritu humano es el subconsciente: igualdad en el sueño»²⁰. El pintor también atribuía a los efectos del sueño la presencia de los personajes miniaturizados que aparecen en la parte inferior del cuadro y que corresponden nuevamente a dos imágenes extraídas de otras obras ajenas, algo de lo que nadie se dio cuenta hasta que fue revelado por el propio Dalí, cosa que debió de hacer para no ser tachado nuevamente de plagio²¹.

Mientras el litigio entre el *Cristo* de Riudoms y el de Cadaqués se estaba dirimiendo, salió a la palestra el escultor Enrique Pérez Comendador diciendo que la idea de un cristo suspendido en el aire era de su suegro, el pintor francés Auguste Lerroux, que en 1902 ilustró el libro de Anatole France *Les noces corinthiennes* con un dibujo que representa a Nuestro Señor en esta misma posición. El diario *ABC* se hizo eco de este nuevo antecedente en un artículo que recogía las tres «coincidencias dalinianas» que hasta entonces se habían puesto al descubierto y habían sido objeto de disputa: los caballos, el perro y el Cristo²². El reportaje, firmado por Manuel Lavedan, pretendía cuestionar el valor artístico de la obra daliniana, y su publicación suscitó más comentarios todavía, a favor y en contra del pintor catalán. Uno de los más lúcidos y esclarecedores fue el que escribió Luis Escobar en las mismas páginas del *ABC*²³. Es-

cobar, que había trabajado con Dalí en la representación del *Tenorio* tres años antes, ponía un poco de orden en medio de tanta algarabía y confusión y establecía una clara distinción entre el uso que el pintor hacía del perro y los caballos, por un lado, y el altercado del Santo Cristo, por el otro. Solo en este último caso se podía hablar, a su parecer, de una «coincidencia», puesto que se trataba de obras diferentes que se ocupaban de un mismo tema, mientras que en los otros dos casos lo que estaba en juego era algo de otra índole completamente diferente. En el caso de los caballos, Dalí estaba usando un procedimiento muy habitual entre los pintores surrealistas equivalente a la técnica del collage implantada por Max Ernst. Y en cuanto al perro de la discordia, el autor teatral y aristócrata español apuntaba que su presencia estaba justificada, porque formaba parte del «recuerdo freudiano» que el artista había querido plasmar en su cuadro.

En medio de este gran alboroto de réplicas y contrarréplicas entre dalinianos y antidalinianos provocado por la polémica de los plagios, en todas y cada una de las entrevistas que le hacían a Dalí no faltaba nunca la pregunta sobre el tema en cuestión. Las respuestas del pintor, que nunca rehuía la confrontación, eran unas veces ingeniosas y otras, muy interesantes. En una de sus contestaciones dice que la utilización de imágenes provenientes de otros artistas es una de sus maneras de trabajar más habituales. En este sentido, ya había precisado que «Lo genial en tales experimentos surrealistas es combinar el efecto poético con el mínimo de cambio», tal como sucede en el caso de los caballos de *Tristán loco*²⁴. Y en otra entrevista afirma que lleva cometidos, como mínimo, veinticinco plagios, algunos de los cuales son de la época surrealista.

A continuación nos dirigiremos hacia este periodo tan fértil de la vida artística de Dalí, con el fin de poner al descubierto algunos de estos «plagios» reconocidos como tales y sacar a la luz una de las fuentes más fecundas del imaginario daliniano que hasta hoy había permanecido oculta.

Lo que Dalí debe a la naturaleza

Exceptuando el breve periodo de tiempo en que estuvo sujeto a la filosofía de Bergson (1928-1929), Dalí siempre sintió un desprecio total y absoluto por la naturaleza. Primero lo hizo como descendiente del novecentismo catalán y después como seguidor incondicional del surrealismo, que, en este sentido, era heredero del arte y la literatura decadentistas. Solo hay que leer la última página de *La femme visible*

(1930) para comprobar la contundencia con la que Dalí pone de manifiesto este desprecio por todo aquello que dimana del mundo natural en contraposición a los productos de la imaginación y el pensamiento humanos. Valga como ejemplo de esta antítesis, que será una constante a lo largo de toda su vida, el pie de foto que escribió en 1933 bajo la reproducción de una piedra del Cap de Creus publicada en la revista *Minotaure*: «Essai de modern'style géologique, raté comme tout ce qui vient de la nature privée d'imagination»²⁵. En otro texto de este mismo año el pintor insiste en «dénoncer un piteux défaut d'imagination [...] en tout ce qui concerne les misères grandiloquentes de la nature»²⁶. En consecuencia, solo cabe decir que Dalí no le debe absolutamente nada a la naturaleza, porque no le interesa lo más mínimo, con lo cual el lector ya se habrá dado cuenta de que el epígrafe que encabeza este apartado debe de interpretarse como una afirmación cargada de ironía o, lo que es lo mismo, como un enunciado intencionadamente equívoco.

Para deshacer el equívoco me referiré a *L'Immaculée Conception*, el libro que escribieron conjuntamente Paul Éluard y André Breton en 1930 y que se publicó con una viñeta de Dalí en la cubierta y un frontispicio del mismo autor en los ejemplares de lujo. El libro apareció con una nota de prensa («prière de insérer») que también se suele atribuir a Dalí. Podríamos decir, por lo tanto, que, en cierta medida, el resultado final es una obra colectiva hecha por Éluard, Breton y Dalí, tres autores entre los cuales, en aquellos momentos de principios de los años treinta, existía una enorme complicidad intelectual. *L'Immaculée Conception* comprende cuatro partes, y en la tercera, denominada «Les médiations», encontramos un apartado que se titula «Le sentiment de la nature», en el cual Éluard y Breton utilizan fragmentos copiados literalmente de *La Nature*, la revista francesa de divulgación científica más célebre del siglo XIX. Puesto que Éluard y Breton en ningún momento nombran la revista, y ni siquiera utilizan las comillas en sus citas, al escribir la palabra *nature* en el título de su texto están jugando a mostrar y ocultar al mismo tiempo el origen no confesado de sus plagios o collages literarios²⁷. Un juego de palabras al cual Dalí también se apuntará después, como veremos más abajo.

No cabe duda de que *La Nature* era una revista con la que Éluard y Breton estaban profundamente familiarizados, porque, como acabo de decir, era el magacín de divulgación científica más popular de finales del siglo XIX, y como tal formaba parte del imaginario infantil de la mayoría de los surrealistas. *La Nature*, que

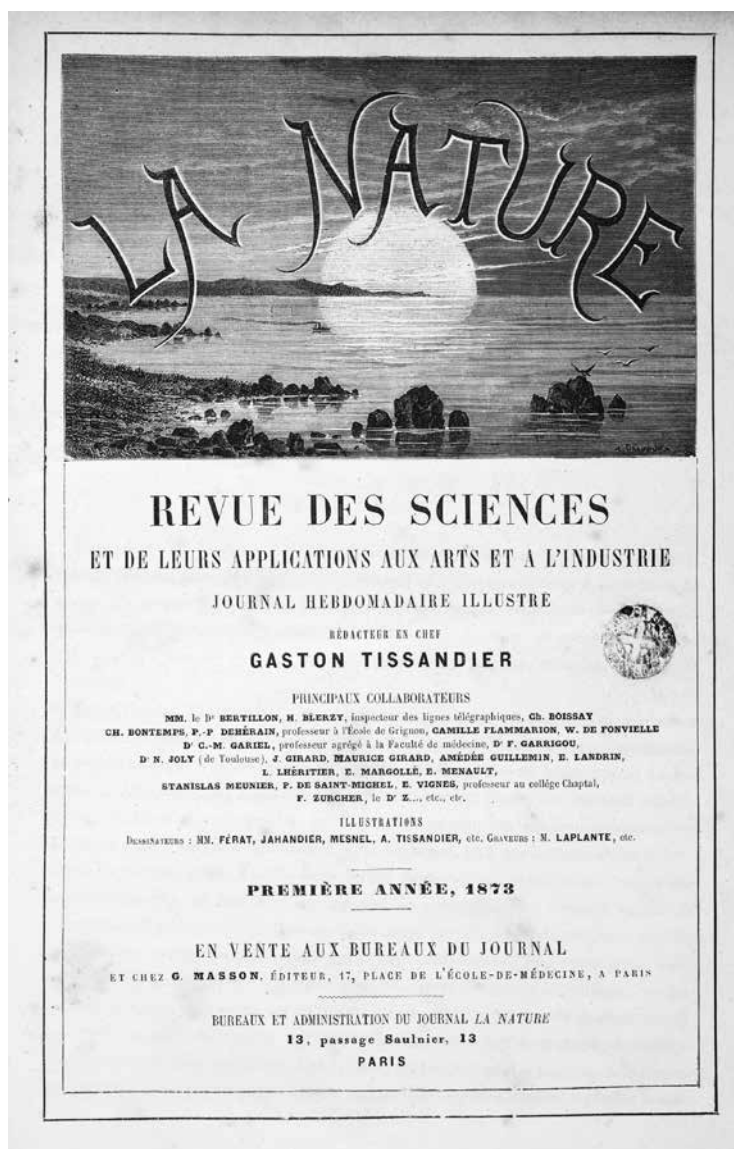


Figura 1.
Portada del primer número de *La Nature* (7 de junio de 1873).

lleva como subtítulo *Revue des sciences et leurs applications aux arts et à l'industrie*, había sido lanzada en 1873 por Gaston Tissandier, quien fue su redactor jefe desde la aparición del primer número (figura 1) hasta 1896. En poco tiempo, este semanario, nacido en los albores de la Tercera República, conoció un éxito rotundo que traspasó las fronteras de Francia, hasta llegar a una tirada de 15.000 ejemplares en 1885²⁸, con lo cual es de suponer que a principios del siglo XX, mientras la revista continuaba publicándose, los números antiguos —suelos o recogidos en volumen por semestres²⁹— eran de muy fácil acceso en las tiendas de anticuarios, en las librerías de segunda mano o en los *bouquinistes* del Sena.

La Nature fue una publicación esencial para los surrealistas. De entrada, les sirvió de modelo para la confección del nuevo órgano de pro-

paganda que empezaron a publicar a finales de 1924: *La Révolution surréaliste*. La idea fue de Pierre Naville³⁰, que se presentó en el apartamento de Breton con la revista bajo el brazo, arguyendo que si seguían el patrón de un rotativo trasnochado y de inspiración positivista, les sería mucho más fácil distanciarse del estereotipo de una publicación artística y moderna, que era lo que pretendían.

Antes de que esto sucediera, Max Ernst ya se había sumergido en sus páginas, seguramente a través de Paul Éluard, que fue con quien tuvo una relación más estrecha desde que se trasladó a París en 1922. Pero no fue hasta el 1929 cuando el artista alemán sacó el máximo rendimiento de la mentada publicación. A finales de aquel año, justamente cuando Dalí se incorporó al grupo surrealista, apareció *La femme 100 têtes*, una novela gráfica que consta de 147 collages, muchos de los cuales fueron realizados con los grabados de *La Nature*. La misma cubierta del libro —o mejor dicho una de ellas— es el resultado de fusionar dos de estas imágenes.

Al desplazar las imágenes de su contexto original y combinarlas con otras de una manera insólita —de acuerdo con la famosa sentencia de Lautréamont: «Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»—, Ernst consiguió generar esa especie de «surrealidad» a la que alude Breton en su introducción al libro³¹. De hecho, Breton quedó totalmente fascinado con el trabajo de su correligionario y hasta llegó a ejecutar algunos collages imitando su técnica. Un par de ellos fueron publicados en el primer número de la revista belga *Documents* 34³², realizados a partir de imágenes pertenecientes al libro *Récréations scientifiques ou l'enseignement par les jeux*, que Gaston Tissandier publicó en 1880 con el material que ya había dado a conocer en diferentes entregas de su exitosa revista³³.

La femme 100 têtes es la primera de una serie de novelas gráficas que Marx Ernst elabora a principios de los años 30, y en todas ellas la intervención de *La Nature* es primordial, como también lo es en algunos de sus cuadros, como por ejemplo en los dos que pintó en 1934 con el título de *Nageur aveugle*. El más conocido de los dos se encuentra en el MOMA de Nueva York y el otro, en Connecticut. En el primero, el pintor alemán toma como base un diagrama que representa la solución teórica de un experimento electromagnético que forma parte de un artículo titulado «La photographie des mouvements invisibles»³⁴, mientras que en el segundo, bautizado con el título completo de *Nageur aveugle: Effets d'attouchement*, Max Ernst fusiona dos imágenes diferentes: una que procede de este mismo artículo al que me acabo de referir y una

segunda que aparece en posición invertida, sacada de otro texto titulado «Les mouvements de l'air étudiés par la chronophotographie»³⁵.

Podríamos continuar con más ejemplos como este, pero no creo que sea necesario, porque, al fin y al cabo, lo único que intento demostrar es que *La Nature* fue una revista sumamente apreciada por los surrealistas y en particular por Max Ernst, que supo aprovecharse de ella mejor que nadie, en buena parte a causa del atractivo visual que desprenden la mayoría de sus páginas. Uno de los grandes méritos de esta revista es el de haber establecido un nuevo lenguaje de divulgación científica en el que la imagen es tratada con un cuidado exquisito. Las ilustraciones desempeñan un papel determinante, puesto que dejan de ser un mero ornamento textual para convertirse en parte integrante del discurso científico. Según Chemineau, *La Nature* altera el estatus de la imagen en la prensa científica de finales del siglo XIX por el hecho de introducir un factor estético en su tratamiento³⁶. Una buena parte de los grabados de la primera época, cuando todavía no se había impuesto la fotografía, son de una confección escrupulosa y de una calidad artística excelente. El frontispicio que dibujó Albert Tissandier, hermano del fundador, es una buena muestra de ello (figura 1). Actualmente todos los números de *La Nature* son accesibles en línea, pero solo con la contemplación de los ejemplares en papel se puede apreciar realmente el vigor visual de estos grabados. A través de la pantalla no es lo mismo, ni mucho menos.

Pero *La Nature* no solo fue un polo de atracción para los surrealistas a causa del encanto visual del que disfrutaban la mayoría de sus ilustraciones —evidentemente en su condición de elementos anacrónicos y antimodernos—, sino también por el conocimiento enciclopédico que en ella se podía encontrar, tal como se desprende de la polisemia de los términos que aparecen en el título completo³⁷. En el vasto radio de acción en el que se mueve el programa editorial de la revista, caben desde los adelantos tecnológicos más innovadores hasta los últimos descubrimientos en el campo de la biología, la geografía, la arqueología, el arte o la arquitectura, y desde las curiosidades naturales más insólitas y extravagantes hasta los juegos de magia, la calcografía, las ilusiones ópticas o las rocas de aspecto antropomórfico. Este último tema es uno de los más recurrentes de la revista. Primero bajo el nombre de «rocas de figuras animadas» y después con el de «esculturas naturales», los ejemplos son innumerables. La mayoría de ellos los aportan los mismos lectores, que, desde diversas partes del mundo, mandan a la redacción sus hallazgos imprevistos, a cada cual más sorprendente y original. El primer artículo sobre esta cuestión aparece en 1886, y en 1930 todavía encontramos toda una página dedi-

cada al mismo tema³⁸. En cuanto a las ilusiones ópticas, no puedo dejar de referirme a la famosa *Choléra morbus*, una imagen doble de M. Gallieni que representa a dos muchachas inocentes acariciando a un perro, las cuales, vistas desde una cierta distancia, conforman también el aspecto de una calavera³⁹. Este tipo de imágenes dobles, que tanto entusiasmaron a Dalí, a finales del siglo XIX se convirtieron en una gran atracción para el consumo de las masas. Y especialmente exitosas fueron aquellas que tenían como protagonista el rostro descarnado de la muerte, una variante sobre el tema tradicional de la *vanitas*.

La Nature recoge prácticamente todo el saber de finales del siglo XIX, y lo hace desde la doble vertiente del rigor científico y la diversión popular. Los juegos de ciencia más simples o los trucos más pueriles se entremezclan con artículos técnicos de una gran complejidad, pero, eso sí, muy bien escritos por los principales autores de divulgación científica del momento, como por ejemplo el mismo fundador de la revista, Gaston Tissandier, o Camille Flammarion, Stanislas Meunier, etc. Sin duda, el prestigio de estos autores —hoy totalmente olvidados— contribuyó al éxito de la publicación, como también lo hizo la calidad de sus ilustradores.

Y dentro del enorme bazar de conocimientos y curiosidades que nos ofrece *La Nature*, tienen una presencia destacada las máquinas y, muy especialmente, los aparatos relacionados con la visión. No podemos perder de vista que nos encontramos en el comienzo de la fotografía y en la prehistoria del cine, por lo tanto es fácil de prever la gran cantidad de artículos que se inscriben en este terreno de las nuevas tecnologías visuales, con una mención especial a la estereoscopia, que se lleva la palma.

Este inmenso escaparate de máquinas y artefactos de toda índole, antes que a los surrealistas, ya había seducido a otros autores como Alfred Jarry o Raymond Roussel. Este último, que era el escritor preferido de Dalí, se refirió a «las cubiertas azules del periódico *La Nature*»⁴⁰, en alusión al color de las tapas pulcras y elegantes que tenían las encuadernaciones más lujosas de la revista (figura 2). Marcel Duchamp, uno de los primeros admiradores del autor de *Locus solus* y gran aficionado a la divulgación científica, también fue un lector habitual de *La Nature*⁴¹.

Igual que todos los autores citados hasta aquí, como Breton, Éluard, Ernst, Jarry, Roussel, Duchamp y tantos otros, Salvador Dalí también fue un asiduo visitante de las páginas de *La Nature*. Y es de este asunto del que me ocuparé a continuación, no sin dejar de subrayar que de momento la relación de Dalí con esta revista ha pasado prácticamente desapercibida. Salvo algunos co-

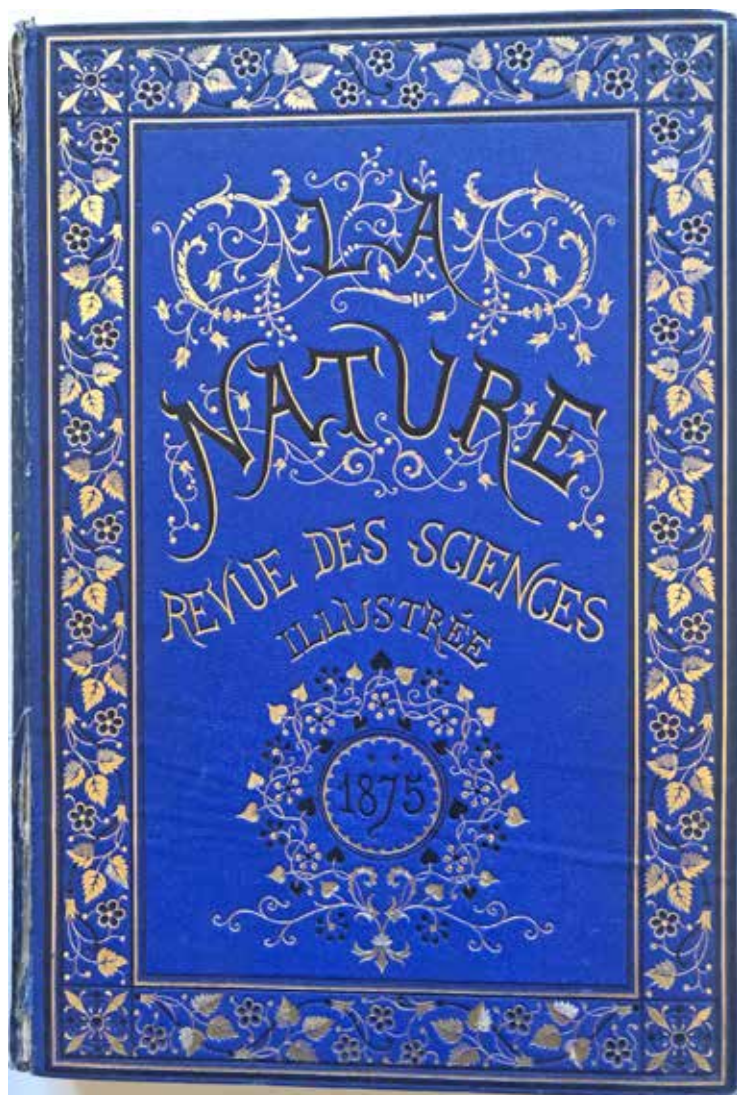


Figura 2.
Encuadernación lujosa de *La Nature*. Colección particular.

mentarios muy puntuales, hasta ahora nadie ha reparado en la conexión que el pintor podría haber tenido con esta publicación. Sin ir más lejos, en la gran exposición que se hizo en 2008 sobre Dalí y las revistas, no se hace la más mínima alusión al célebre semanario de Gaston Tissandier. Dicho lo cual, el lector tiene que saber que los resultados que se mostrarán a continuación, fruto de una larga y laboriosa tarea de investigación, son totalmente novedosos y no tienen otro objetivo que el de contribuir al conocimiento y a la dilucidación de la obra daliniana.

La Nature hacia 1936

Empezaré fijando la atención en el catálogo que Dalí diseñó para su tercera exposición individual en la galería Julien Levy, inaugurada a finales de 1936 en Nueva York (figura 3). Se trata de una



Figura 3.
Souvenir-Catalogue, 1936. Catálogo con folleto desplegable que reproduce ciertas obras expuestas en la galería Julien Levy, de Nueva York, del 15 de diciembre de 1936 al 15 de enero de 1937. Papel impreso de 26 x 20 cm. Centro de Estudios Dalinianos (Figueras). © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020.

lámina de cartón a doble cara, en cuyo dorso encontramos la lista de las obras expuestas — 20 pinturas, 12 dibujos sin identificar y un objeto surrealista que era la *Chaqueta afrodisíaca* — y en su parte frontal podemos ver la figura de la «mujercajón» con sus dos pechos caídos. Cada pecho es una solapa, con el pezón a modo de cierre, que cuando se abre pone al descubierto una tira des-



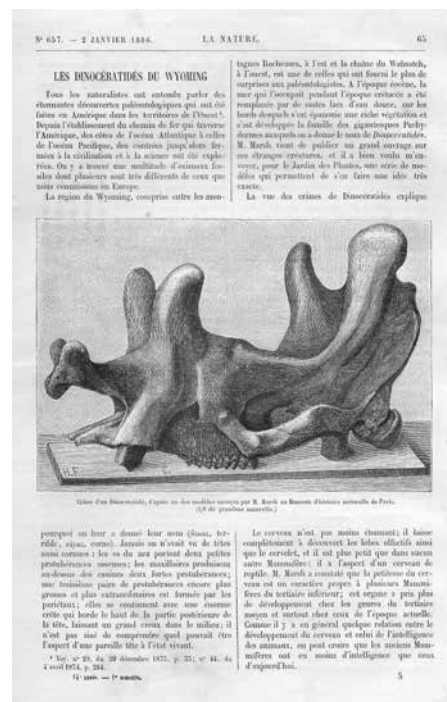
Figura 4.
Dos detalles del *Souvenir-Catalogue*, 1936; *La Nature*, 1898-II: 16, y *La Nature*, 1886-I: 65.

plegable en acordeón donde aparecen en miniatura diferentes imágenes mostradas en la exposición. En la parte superior izquierda de esta cara, sobre los hombros de la «mujer-cajón», se enumeran, en vertical, las diferentes motivaciones a las que obedecen las obras expuestas: sueños, fantasmas objetivos y subjetivos, fantasías diurnas, imágenes hipnagógicas, objetos perturbadores, seres objetos, espectros morfológicos, inquietudes liliputienses, asociaciones paranoicas, onirismo experimental, caprichos dentro del útero, cajones de carne, relojes blandos, apartamentos peludos, imágenes subconscientes e imágenes de irracionalidad concreta⁴². Y en la parte superior derecha Dalí escribió, a mano, varios enunciados, entre los cuales ahora me gustaría destacar aquel que dice: «Dalí paints the Invisible Straight from Nature». Teniendo en cuenta el profundo desprecio que Dalí sentía por la naturaleza, como ya hemos visto, esta afirmación solo puede entenderse como un acto evidente de ironía, pero al mismo tiempo también la tenemos que leer como una pista sobre el verdadero origen de algunas de las imágenes que se muestran en la exposición. Y este origen no es otro que la revista *La Nature*. Así pues, como en el caso de Éluard y Breton en *L'Immaculée Conception*, la referencia a la naturaleza funciona aquí también como un juego de palabras que revela y esconde al mismo tiempo una de las fuentes de la producción daliniana.

De las imágenes que aparecen en la tira de la derecha, tres proceden total o parcialmente de

La Nature. La primera (figura 4) es un dibujo que Dalí reproduce tal cual, sin ningún tipo de retoque ni transformación, tan solo está recordado. Se trata de un grabado elaborado a partir de una fotografía de M. Morris, más conocido como *India-rubber man* ('El hombre de caucho') o *Elastic skin wonder* ('La maravilla de la piel elástica') (figura 4). Toda una atracción de circo que, después de viajar por Estados Unidos y Canadá, en 1898 llegó a Europa, donde también se hizo famoso por la extraordinaria elasticidad de su piel. La enorme popularidad del personaje hizo inevitable que la revista francesa le dedicara su merecido espacio⁴³. Seis años más tarde Dalí volverá a exhibirlo en su autobiografía, por lo que debemos deducir que la imagen le produjo un gran impacto. Y esta fuerte impresión habría que relacionarla en primer lugar con la querencia del pintor hacia las cosas elásticas y blandas y, de una manera más general, con la extrañeza de tan insólito sujeto.

La segunda imagen es el grabado del cráneo de una especie de paquidermo gigante, cuyos restos fueron encontrados a finales del siglo XIX en la región americana de Wyoming (figura 4). Al grabado procedente de *La Nature*⁴⁴, Dalí añade algunos detalles que convierten la exorbitante cornamenta del animal en cuatro formas de aspecto fálico (figura 4), dos de las cuales aparecen coronadas con un haba, «este extraordinario vegetal —como dice Dalí— que tanto se parece a un prepucio»⁴⁵. Estas cuatro formas



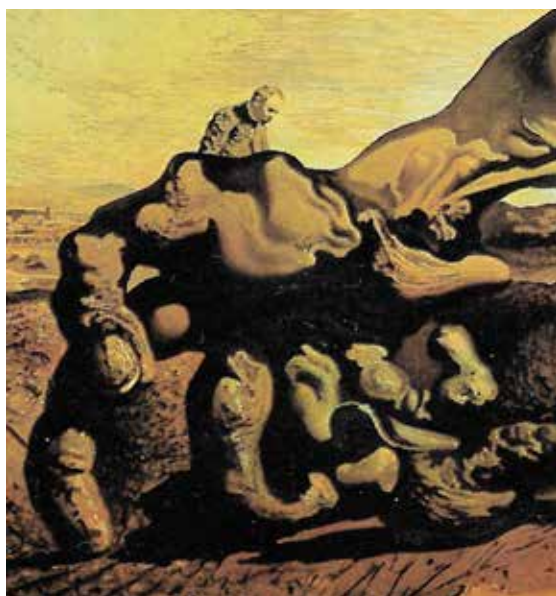


Figura 5.
Fotografía del Dr. Eisenmenger, *La Nature*, 1906-II: 20; detalle de *Melancolía diurna*, 1936, óleo y collage sobre madera, 30 x 52 cm, Museum Folkwang, Essen. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; detalle de *Un farmacéutico levantando con extrema precaución la tapa de un piano de cola*, 1936, óleo sobre tela, 48,3 x 64,1 cm, The Art Institute of Chicago. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; detalle de *Construcción blanda con judías hervidas*, 1936, óleo sobre tela, 99,9 x 100 cm, Philadelphia Museum of Art. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020.

óseas guardan una semejanza considerable con la configuración del *Pan antropomorfo* que Dalí pintó en 1932.

Además de estos dos grabados, Dalí sustrae también de *La Nature* la imagen del Doctor Eisenmenger⁴⁶ (figura 5), que figura en tres cuadros de la exposición: en el que lleva por título *Un farmacéutico levantando con extrema precaución la tapa de un piano de cola* (figura 5), que es el que podemos ver reproducido en la tira del catálogo; en *Melancolía diurna* (figura 5), y finalmente en *Construcción blanda con judías hervidas*, donde la imagen del susodicho doctor aparece medio escondida detrás de la inmensa mano que descansa sobre el suelo, a la derecha del cuadro (figura 5).

En el caso de *Melancolía diurna* es posible que se trate de un collage intervenido en el que Dalí no habría hecho más que recortar la imagen, pegarla en el cuadro y trabajar sobre ella⁴⁷, mientras que en los otros dos casos estamos ante una imagen pintada que muy probablemente fue calcada, puesto que las dimensiones de la fotografía original coinciden exactamente con las medidas que tienen las figuras trazadas en el cuadro.

Que la imagen utilizada por Dalí corresponde a una fotografía del Dr. Eisenmenger es un hecho conocido entre los estudiosos dalinianos, porque hace ya bastantes años Robert Descharnes⁴⁸ dio a conocer el recorte que había usado el pintor. Sin embargo, hasta hoy no se sabía cuál era el origen de esta imagen. De hecho, a causa de este desconocimiento, en el catálogo de la gran retrospectiva de Dalí, que se hizo en Venecia en 2004, el año del centenario, el Dr. Eisenmenger aparece identificado erróneamente como Victor Eisenmerger (1864-1932), un facultativo austríaco de principios del siglo XX que se hizo muy célebre porque fue el médico personal del archiduque Franz Ferdinand y dio nombre al «síndrome Eisenmerger», un tipo de hipertensión arterial asociada a una cardiopatía congénita. Pero el doctor del que habla el artículo de *La Nature* y que aparece en los cuadros de Dalí no es Victor sino Rudolf Eisenmerger, un terapeuta húngaro contemporáneo del primero que creó un aparato de respiración artificial portátil y que no pasó a la historia porque su invento fue superado rápidamente.

De todas formas, Dalí no solamente omitirá que el mencionado personaje que aparece en sus cuadros fue extraído de *La Nature*, sino que, además, para crear más confusión, dirá posteriormente que se trata del farmacéutico de Figueres Deulofeu, el padre de Alexandre Deulofeu, que también fue farmacéutico y amigo de Dalí, con quien el pintor se llevaba tan solo unos meses. Dalí hará esta puntualización muchos

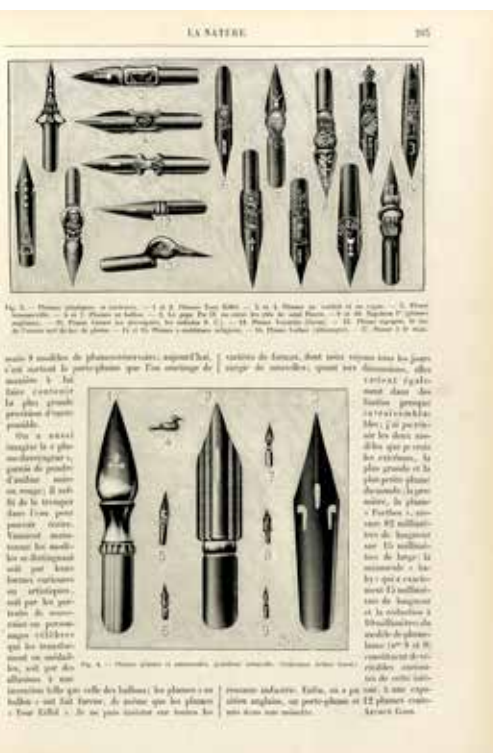


Figura 6. Cubierta de *Minotaure*, 1936. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1900-II: 401, y *La Nature*, 1903-II: 292.

años después de haber pintado el cuadro, en 1970⁴⁹, y por este motivo será entonces cuando le cambiará el título. Y *Melancolía diurna* pasará a denominarse *El farmacéutico del Ampurdán en busca de la nada* o *El farmacéutico de Figueres que no busca absolutamente nada*. Más abajo

volveremos a ver otro cambio de título también muy curioso.

Volviendo a la exposición de la Julien Levy Gallery, como he dicho más arriba, se inauguró a finales de 1936. Unos meses antes, en junio del mismo año, salió a la luz el número 8 de la re-



Fig. 4. -- Vue d'un dique en fascines terminée.



Figura 7.

La Nature, 1905-I: 93 (dimensiones de la imagen: 7 x 9 cm), y *Antropomorfismo, extra plano / La justicia geológica* (1936), óleo sobre madera, 11 x 19 cm. Colección privada. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020.

vista *Minotaure* con una cubierta diseñada por Dalí (figura 6). Para la confección de esta portada, realizada a partir de un óleo sobre cartón (33 x 26,5 cm), el artista volvió a servirse de *La Nature*, de donde sacó los elementos pegados que se distinguen claramente por su tonalidad en blanco y negro: las nubes y las plumas metálicas, dos elementos de connotaciones antagónicas que reflejan la ambivalencia de un Minotauro claramente bisexual, que representa, una vez más, el fantasma omnipresente de la mujer fálica. Las nubes fueron recortadas de un número de 1900⁵⁰ (figura 6) y las plumas, de otro de 1903⁵¹ (figura 6).

La cubierta que finalmente se publicó no es la primera versión que Dalí ejecutó. Anteriormente había hecho otra que se perdió, en la cual aparecían imágenes de laberintos. Como la pérdida se produjo a última hora, el pintor no estaba dispuesto a rehacer la obra de ninguna manera, hasta que vio un grabado de *La Nature* que él mismo describe como una «fotografía [sic] muy rara de nubes, rara desde un punto de vista morfológico». El descubrimiento de esta imagen le dio una nueva idea para la portada de *Minotaure*, donde los laberintos son reemplazados por nubes, puesto que, como apunta el propio artista, «las nubes siempre han sido los laberintos del cielo, porque cuando las miramos nos perdemos en ellas». Todo esto lo explica Dalí en una carta al aristócrata inglés Edward James⁵², que por aquel entonces era su mecenas, secretario, promotor y amigo.

Los laberintos que aparecían en la primera versión del Minotauro daliniano podrían ser los mismos que encontramos en *La Nature*, en un artículo sobre este tipo de construcciones que empieza con una alusión al laberinto de Creta⁵³. Esta posibilidad nos llevaría a inferir —al menos esta es mi hipótesis— que Dalí debió de utilizar

estos grabados para confeccionar su cubierta y que, después de extraviarla, la rehízo. Y en vez de los laberintos, que ya no tenía, encoló las nubes, que son, como él dice, «los laberintos del cielo».

Coincidiendo con la salida de la revista *Minotaure*, este mismo mes de junio de 1936 tuvo lugar en Londres una importante exposición de Dalí. Entre los óleos que se podían ver en la capital británica, que había sido ocupada por los surrealistas a raíz de la primera Exposición Internacional del Surrealismo, ya se encontraban *Melancolía diurna* y *Construcción blanda con judías hervidas*, que después viajarán a Nueva York. Pero ahora quisiera fijar la atención en otra de las obras exhibidas en Londres. Me refiero a la que llevaba por título *Antropomorfismo, extra plano* (figura 7), un óleo sobre madera de reducidas dimensiones (11 x 19 cm), como la gran mayoría de los óleos que Dalí pintaba en aquellos momentos, cuyo nombre nos revela que estamos ante una imagen doble: un paisaje marítimo que representa a la vez una figura humana aplanada con los brazos abiertos. El mismo Dalí, posteriormente, describió el cuadro como «una especie de paisaje-figura, extendido en el suelo, los dos brazos aplastados y abiertos». Y añadió que lo había pintado en Portlligat⁵⁴.

Esta última información sobre el lugar de creación de la obra podría inducirnos a pensar que el cuadro está inspirado en el paisaje de la Costa Brava, pero nada más lejos de la realidad. La escena natural pintada por Dalí corresponde a un dique de la duna de Helgoland en la costa alemana, una formación geológica a la que *La Nature* dedicó unas cuantas páginas en 1905⁵⁵. Dalí se fijó en una de las imágenes de este artículo (figura 7) y solo tuvo que calcarla sobre la madera ampliando las dimensiones del paisaje por la parte inferior y a la derecha. El resultado

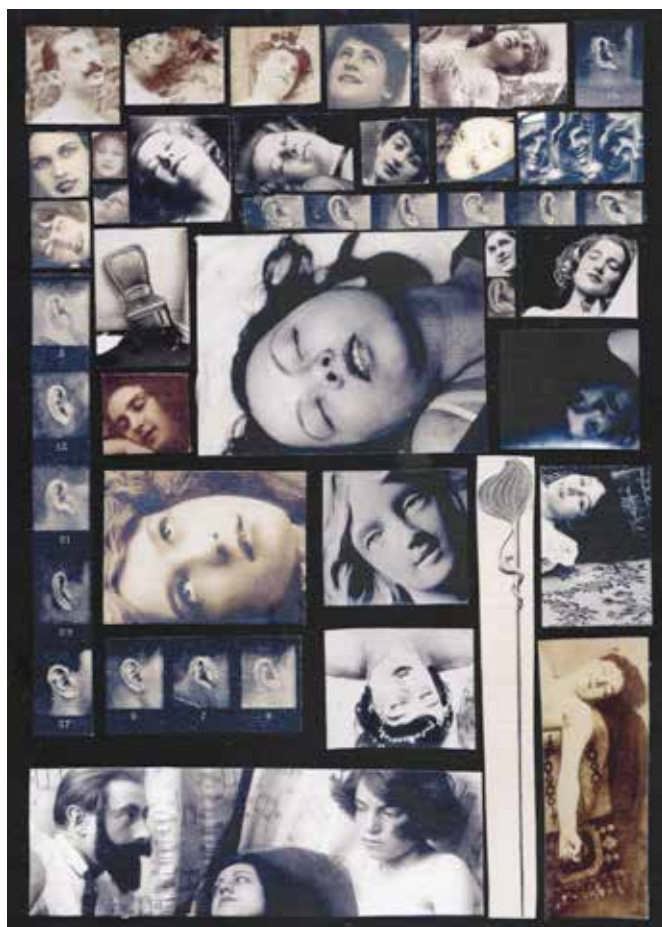


Figura 8.
El fenómeno del éxtasis, 1933, fotomontaje sobre cartón, 27 x 18,5 cm. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1901-II: 140.



es una pintura que representa un panorama costanero un poco más grande que la ilustración de la revista.

A la derecha, el pintor añadió un montículo y una minúscula figura con su correspondiente silueta dechiriquiana y además convirtió la primera de las sombras, que ya estaba en la imagen original, en una copia imperfecta del paisaje antropomórfico, de forma que este pudiera considerarse como un eco morfológico de aquella. El paisaje-figura puede ser visto, de este modo, como el duplicado de una sombra enigmática que se proyecta desde fuera del cuadro. En estos momentos, la idea del eco morfológico es una obsesión de Dalí que aparece en otros cuadros de la misma época.

Después de todo, la percepción imaginativa de Dalí y su destreza pictórica convirtieron un vulgar paisaje marítimo en una imagen deslumbrante y al mismo tiempo conmovedora. Como él mismo dijo: «Saber mirar es una manera de inventar»⁵⁶. Aquello que a la mayoría de nosotros nos habría pasado desapercibido, el ojo paranoico de Dalí lo transformó en el motivo principal de una de sus obras menos comenta-

das. Además, el hecho de que él utilice esta formación geológica contemplada en *La Nature* como punto de partida de su cuadro nos hace entender el motivo por el cual le cambió el título en 1970 y pasó a denominarlo *La justicia geológica*.

Habría que recordar ahora el acusado protagonismo que tiene la percepción imaginativa en las páginas de *La Nature*, tal como ya hemos visto antes, al hablar de las esculturas naturales que tanto proliferan en la revista y que a Dalí no le podían pasar desapercibidas, habida cuenta de su familiaridad con el paisaje rocoso del Cap de Creus. De acuerdo con el parecer del pintor, en este microcosmos geológico, tan singular como sorprendente, se materializa «ese principio de la metamorfosis paranoica» que hace posible que cada roca pueda «convertirse sin pausa en una cosa diferente»⁵⁷. Según Ian Gibson⁵⁸, de este vasto teatro natural, fermento de ilusiones y simulacros, le vino a Dalí su obsesión por los efectos visuales y especialmente por las imágenes dobles. En este sentido, además de las esculturas naturales, también podríamos mencionar los paisajes antropomórficos que se encuentran

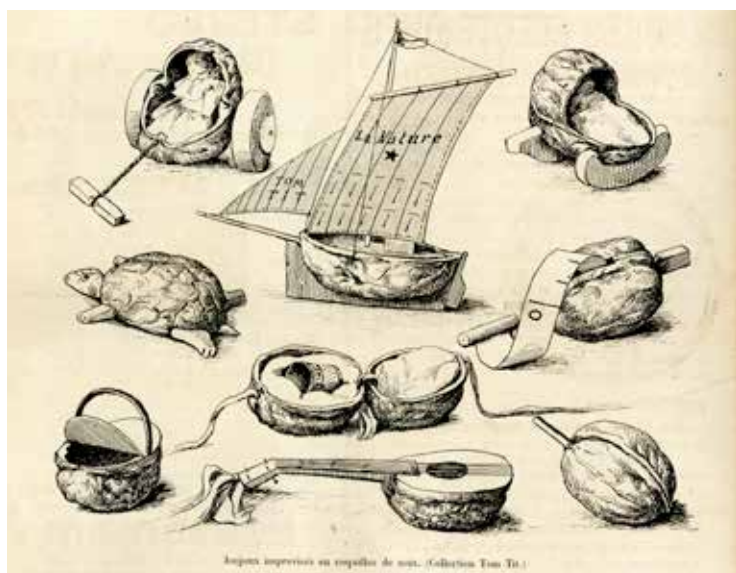


Figura 9.
Detalle de *El enigma de Guillermo Tell*, 1933, óleo sobre tela, 201,3 x 346,5 cm. Moderna Museet, Estocolmo. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1904-II: 256.

en incontables grabados a partir del siglo XVII. *La Nature* reproduce tres de estos grabados en un artículo sobre el célebre proyecto de Dinócrates⁵⁹, aquel arquitecto griego del siglo IV a. C. que propuso a Alejandro el Grande la idea de esculpir el monte Athos para darle una forma humana. En otras obras de Dalí, como el *Retrato de la señora Isabel Styler-Tas* (1945), parece vislumbrarse el influjo de estos paisajes.

La Nature hacia 1933

Hasta este momento nos hemos situado cronológicamente en 1936. La pregunta que cabría hacerse ahora es si Dalí ya se había servido

de *La Nature* anteriormente. Y la respuesta, bastante previsible, es que sí. Entre finales de 1932 y principios de 1933, parece ser que algunos volúmenes de este magacín ya estaban presentes en la mesa de trabajo o en el taller de nuestro artista. Como ya indicó Michel Poi-vert⁶⁰, en el fotomontaje que Dalí publicó en la tercera entrega de *Minotaure*, a finales de 1933, bajo el título de «Le phénomène de l'extase» (figura 8), las dieciséis orejas que allí pueden computarse fueron recortadas de las tablas de Alphonse Bertillon publicadas en *La Nature* unas décadas atrás⁶¹ (figura 8). La obsesión del pintor por la oreja encontró una respuesta en estas tablas del ilustre policía francés que Dalí mezcla con bustos modernistas, fotografías pornográficas y otros elementos de carácter sensual y perturbador.

Por estas fechas, Dalí también acabó de pintar *El enigma de Guillermo Tell*, una de sus obras más importantes y controvertidas y una de las pocas telas de gran formato (201,3 x 346,5 cm) que produjo en aquellos momentos. A pesar del gran tamaño del cuadro, en la parte inferior del mismo encontramos una imagen en miniatura (figura 9), apenas perceptible, que había sido copiada directamente de las páginas de *La Nature*. Concretamente, de un artículo que informaba sobre los diferentes objetos que se pueden fabricar a partir de una nuez (figura 9). Dalí explicó posteriormente que se trataba de una cuna construida en una nuez⁶². Y no pudo ser más exacto en su consideración.

En mayo de aquel mismo año de 1933 aparecieron simultáneamente los números 5 y 6 —los dos últimos— de la revista *Le Surréalisme au service de la révolution*. En el número 5 Dalí contribuyó con un artículo sobre lo que él denominó «objetos psycho-atmosféricos-anamórficos», donde insertó una tabla con el dibujo de 51 de estos objetos, consistentes en «trozos de hierro informes», que se inspiraba en otra tabla muy similar publicada en *La Nature*⁶³, que recogía, también numeradas, diferentes perlas de aspecto deforme.

En el número 6, el pintor publicó tres textos breves bajo el epígrafe de «Notas-Comunicaciones». La primera de estas notas trata de los falsos meteoritos del Museo Natural de París a partir de un artículo de Stanislas Meunier publicado en *La Nature*⁶⁴ sobre el mismo tema. Dalí ilustró su texto con un dibujo que copiaba uno de estos falsos meteoritos reproducidos por el autor francés. Meunier era uno de los divulgadores científicos más populares del momento y uno de los colaboradores más asiduos de la revista.

El segundo de los textos se ocupaba de las anamorfosis cónicas, y es una buena muestra de

la gran capacidad inventiva de Dalí y de su desbordante ingenio. El artista habla de la fotografía anamórfica y del provecho que se podría sacar utilizándola en los decorados de teatro. Esta nota tiene su origen en un artículo de *La Nature* publicado en 1905⁶⁵, unas pocas páginas antes de la crónica sobre las dunas de Helgoland. El artículo da a conocer la nueva aplicación de la fotografía en la obtención de este tipo de anamorfosis, un descubrimiento que acaba de realizar un joven inventor y físico francés de solo 26 años y totalmente desconocido entonces, llamado Henri Chrétien, quien muchos años después ganará fama por desarrollar el proceso de pantalla ancha anamórfica que dará lugar al cine-mascope. El artículo reproduce dos ejemplos, el segundo de los cuales, el de debajo, representa el retrato anamórfico del director de la revista, que ahora es Henri de Parville, después de la muerte de Gaston Tissandier (1843-1899), y el de arriba es la reproducción de una carta postal anamórfica. El descubrimiento de Chrétien permitió recuperar el auge de las anamorfosis a través de las postales.

Dalí quedó totalmente fascinado por este artículo y a lo largo de 1933 y 1934 se referirá constantemente a la idea de las anamorfosis cónicas en varios textos y cuadros, como por ejemplo en esta pequeña maravilla que lleva por título *Gala y el Ángelus de Millet precediendo la llegada inminente de las anamorfosis cónicas* (1933).

La anamorfosis es la proyección deformada o desfigurada de una imagen que puede ser reconstruida de maneras diferentes. Básicamente existen tres tipos de anamorfosis: las planas, como la famosa calavera que encontramos en el cuadro *Los embajadores* (1533), de Holbein, donde el espectador tiene que cambiar el punto de vista para poder ver la forma regular y acabada de este cráneo, invisible a primera vista, o la anamorfosis anónima, también del siglo XVI, titulada *San Antonio de Padua y el Niño Jesús*, que apareció en 1929 en la revista *Documents* confrontada con dos cuadros de Dalí. Después tenemos las anamorfosis cilíndricas, que son las más usuales y conocidas, y que utilizan un cilindro para reconstruir la imagen distorsionada, como la que podemos ver en *La Nature*⁶⁶ o como la que se encuentra en la rambla de Figueres en homenaje a Dalí; el mismo homenajeado hizo unas cuantas como esta. Y finalmente existen las anamorfosis cónicas, que son las menos conocidas, las más extrañas y las más complicadas, porque en ellas la imagen aparece alterada e invertida en la circunferencia de un círculo, en cuyo centro se coloca un cono con una superficie lisa que reconstruye la imagen deformada si se mira desde arriba, es decir, en perpendicular a la circunferencia plana.

Dalí hizo una definición que puede resultar un tanto confusa por la manera en que es expresada: «Anamorfosis cónica: reconstitución plana de la deformación reflejada en un cono muy liso»⁶⁷. Con todo, en mi opinión, lo más interesante es la transformación del término *anamorfosis* como metáfora del inconsciente freudiano que Dalí lleva a cabo inmediatamente después, en la misma página en la que se encuentra la cita anterior, cuando se inventa el concepto de «anamorfosis psíquica» para referirse a la deformación del deseo que provocan los recuerdos encubridores. Como metáfora del inconsciente la anamorfosis adquiere una nueva dimensión que a Dalí le dará mucho juego.

Para terminar con este asunto, justo es decir que en 1933, cuando la obsesión de las anamorfosis cónicas asalta a Dalí, este término ocupa un lugar muy marginal dentro del ámbito artístico moderno. La invención de este tipo de proyecciones monstruosas se forjó en el campo de la pintura durante los siglos XV y XVI, después fue objeto de interés científico a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el transcurso del siglo XIX quedó limitado a la esfera de la diversión y el entretenimiento popular, tal como se puede comprobar a través de *La Nature* y otras tantas revistas de la misma índole. Y a principios del siglo XX fue cayendo prácticamente en el olvido, hasta que volvió a renacer en 1955, con la conocida monografía que le dedicó Baltrušaitis⁶⁸.

En definitiva, el gran mérito de Dalí en esta historia es el de haber reciclado un vocablo que estaba prácticamente en desuso para atribuirle después una nueva significación psicoanalítica. De este modo, el pintor catalán vuelve a introducir en el paradigma de la modernidad un concepto que había sido postergado. Y todo ello gracias al estímulo que le brinda un artículo descubierto en *La Nature*.

Retomando el hilo de los acontecimientos de 1933, me falta decir aún que, más o menos por estas fechas, Dalí se encontraba trabajando en el libro *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet* y fue de *La Nature*⁶⁹ de donde extrajo la imagen de la *Pipa dorsigera* o sapo de Surinam que aparece ilustrando su ensayo⁷⁰. Mientras tanto, entre otras muchas actividades, Dalí realizó un anuncio publicitario de su nuevo libro, *Babaouo*, que acababa de ver la luz. En este farragoso cartel, Dalí volvió a encolar un par de imágenes arrancadas de la misma revista⁷¹ (figura 10). Se trata de las fotos de una elocuente mujer que gesticula al compás de determinadas composiciones musicales: en la primera, mientras va sonando el *Fausto* de Gounod («Ange pure, ange radieux») y, en la segunda, al ritmo que van marcando los acordes grandilocuentes del himno ruso. En vista de la importancia que



Figura 10.
Cartel para *Babaouo*, ca. 1932, tinta, aguada y collage sobre cartulina, 27,4 x 37 cm. Centro de Estudios Dalinianos (Figueras). © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1899-II: 268-269.

tiene la música en *Babaouo*⁷² no creo que sea baladí el hecho de que las imágenes provengan de un artículo que analiza las diferentes manifestaciones corporales que pueden provocar los estímulos musicales. Por otro lado, las expresiones sentimentales de esta mujer están muy cerca o son prácticamente idénticas a las gesticulaciones enfáticas provocadas por la histeria o la sobreactuación de las actrices italianas de la segunda década del siglo XX que tanto atraían a Dalí. En el mismo cartel de *Babaouo* se menciona la histeria moderna, el exhibicionismo femenino y los filmes italianos.

Después de todo, parece ser que 1933 fue un año muy propenso a «la naturaleza», como también lo será después 1936, al que ya nos hemos referido. Podríamos decir por lo tanto que, en el punto álgido de la actividad surrealista de Dalí, a mediados de los años 30, el recurso a *La Nature* como fuente de conocimiento y sobre

todo como suministradora de contenidos visuales es un hecho que merece ser puesto de relieve, algo que, como ya hemos dicho, hasta ahora nadie había hecho. Porque si bien es cierto que en esta labor de aprovecharse de *La Nature* como herramienta de trabajo, Dalí no alcanzó los resultados de Max Ernst⁷³, sí que logro un rendimiento nada desdeñable y muy superior al de cualquier otro surrealista. Además, esta tarea fue persistente en el tiempo y se prolongó más allá de su estricta militancia en las filas del grupo surrealista.

La Nature en The Secret Life

Cuando Dalí abandonó Europa para instalarse en Estados Unidos a mediados de 1940 no lo hizo con las manos vacías. Entre el material de trabajo que se llevó consigo no faltaron unos cuantos recortes de *La Nature*, a no ser que se tratara de ejemplares sueltos, porque resulta poco probable que, por razones de peso —nunca mejor dicho—, decidiera trajinar con los volúmenes encuadernados, aunque no lo podemos descartar, porque Gala y Dalí siempre viajaban muy cargados de bártulos y libros. Fuera como fuera, lo cierto es que *La Nature* también viajó con Dalí al nuevo continente y sirvió para ilustrar su primera autobiografía, *The Secret Life of Salvador Dalí*, que fue publicada dos años después de su desembarco en suelo americano. De las múltiples imágenes que acompañan a este texto, cinco de ellas proceden de *La Nature*.

Habría que destacar, en primer lugar, la reaparición del «hombre de caucho», de quien ya hemos hablado, y que ahora encontramos en el apartado fotográfico número 9 del libro titulado *Las excentricidades de Dalí que no se tienen que imitar*, con su correspondiente pie de foto: «Imagen presentada por Dalí en un congreso de arquitectos como prototipo de la arquitectura blanda del futuro» (figura 11). En ningún momento se da a entender que la imagen no pertenezca a Dalí. Es más, aunque el texto original en inglés diga «image shown by Dalí», en las traducciones al español y al catalán que se hicieron en 1981, la primera a cargo de José Martínez y la segunda, de Bartomeu Bardagí —posteriormente recogidas en el primer volumen de la *Obra completa* editado por Destino y la Fundación Gala-Salvador Dalí—, se lee «imagen hecha por Dalí». No sé si se debe a un error de traducción, a una mala interpretación o a un simple despiste, pero lo cierto es que para el lector de estas dos traducciones la imagen ha quedado atribuida a Dalí sin más ni más y para siempre.

Las otras cuatro imágenes procedentes de *La Nature* corresponden a cuatro recortes que to-



Figura 11.

Dos páginas del libro *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1887-II: 192.

davía se conservan en los archivos de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueres. Solo uno de ellos se presenta sin ninguna modificación. En los otros tres el pintor interviene de una forma u otra.

En el último que aparece, al final del libro (figura 11), Dalí actúa solo a través de la escritura. Con una letra irregular y minúscula, el pintor garabateó las palabras siguientes: «Voilà le genre de chose que j'admire du poin de vu invention». La calidad de la reproducción depende de las diferentes ediciones, pero en ningún caso la diminuta caligrafía de Dalí puede leerse sin la ayuda de una lupa, como tampoco resulta perceptible la firma del verdadero autor del dibujo: L. Peuchot. El grabado (figura 11), que lleva el nombre de *crevette-siphon* ('gamba sifón'), procede de la sección más exitosa de la revista, aquella que se titulaba «Physique sans appareil»⁷⁴ —y después «Physique amusante»—, y representa un experimento tan simple como estúpido, de aquellos que tanto gustaban a Dalí. La ubicación de la imagen parece ser gratuita, pues no presenta ninguna relación aparente con el contenido de la narración a la cual acompaña, tal como sucede, dicho sea de paso, con algunas de las ilustraciones que encontramos en *La Révolution surréaliste*, donde la incongruencia entre el texto y la imagen está destinada a provocar una cierta turbación en el lector.

Lo mismo podemos decir de la imagen siguiente (figura 12), que se encuentra en la página 308 de la edición original, proveniente de un artículo de 1908 sobre las grullas y los pigmeos

del Antiguo Egipto⁷⁵ (figura 12). Si nos fijamos atentamente, veremos que la escena dibujada representa a dos chicos nubianos —de la antigua región de Nubia— que asustan a los pájaros con piedras y gritos. En este caso, Dalí añade algunos detalles sobre el papel impreso, de forma que si comparamos el grabado original con la ilustración que aparece en la *Vida secreta* podremos entretenernos practicando el divertido juego de las diferencias. En tal caso, veremos que Dalí incorpora varios detalles, entre los que podríamos destacar: una muleta, la silueta de un falo en erección y unas protuberancias aerodinámicas que son como el eco visual del miembro viril. Estas formas puntiagudas coinciden con otras idénticas que se encuentran en la escultura de 1934 titulada *Desnudo femenino histérico y aerodinámico*. Resulta curioso constatar que, en la parte inferior derecha de esta escultura, Dalí incorpora una cosa mustia y blanda, aguantada con una muleta, muy similar a la forma flácida que también dibuja sobre el grabado de *La Nature* en contraste con el priapo erguido que lo precede. Todo nos lleva a sospechar que nos encontramos, tanto en una obra como en la otra, ante una escenificación de aquello que Dalí (1934) denomina en una carta a Paul Éluard: «Ecllosion paroxystic des fantasmies de impuissance et de erection facile et glorieuse yin et yang chinois»⁷⁶.

Esta misma dialéctica de lo duro y lo blando, de lo que sube y de lo que baja, aparece todavía reproducida en la figura central del chico con la honda, que también está ligeramente modi-



Figura 12.

Ilustración del libro *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1908-I: 412.

ficada con una especie de montera puntiaguda sobre la cabeza, como si se tratara de un casco aerodinámico, y un colgante debajo de la espalda. Dalí también le agrega un par de pechos femeninos, apenas perceptibles, que le confieren un extraño aspecto afeminado. Para rematar su intervención, el pintor anota, arriba de todo, el enunciado «disturbing imatge», con esta última palabra escrita en catalán. Cabe la posibilidad de que esta evocación de la lengua materna remita a la infancia o a la adolescencia del pintor y, por lo tanto, la imagen escogida podría estar asociada a algún recuerdo infantil o de juventud, con todas las implicaciones freudianas que esto pueda comportar. En cualquier caso, la correspondencia simbólica entre el pene y las aves —o entre el vuelo y la erección— establecida por el psicoanálisis parece formar parte de esta minuciosa intervención daliniana⁷⁷. De nuevo, Dalí vuelve a fijarse en una imagen aparentemente anodina para transformarla en una visión inquietante, impregnada de insinuaciones sexuales y hondos significados. Y, una vez más, consigue que un pedazo de papel impreso se convierta en la ilustración de su pensamiento.

La siguiente imagen (figura 13) ilustra el relato infantil de la estancia de Dalí en El Molí de la Torre, una propiedad rural de Pepito Pitxot, gran amigo de su padre, donde el pintor



sitúa algunas de sus fantasías eróticas más extravagantes. La imagen tomada de *La Nature* corresponde a un enjambre de abejas⁷⁸ (figura 13). Dalí, sin embargo, decide bautizarla como «hormigas en rotación» («Fourmis in rotation») y se atreve a presentarla como una obra propia al estampar su firma («GalaDalí») sobre el nombre del verdadero autor del dibujo, que no es otro que Clément, uno de los ilustradores más brillantes y prolíficos de la revista. Un acto hasta cierto punto delictivo, que el malhechor culmina anotando también la fecha de su ejecución. Aunque la última cifra del número pueda despertar ciertas dudas, pues no parece del todo claro si se trata de un 1 o de un 7, observado con mucho detenimiento, yo me inclino por esta última opción, con lo cual estaríamos hablando de 1937. Además, como ya he dicho, todo parece indicar que Dalí empezó a utilizar *La Nature* a partir de finales de 1932 y principios de 1933⁷⁹. De todas formas, la acción no es una simple fechoría, ni un mero acto fraudulento, sino que tiene que entenderse más bien como un gesto antiartístico y provocador en la línea transgresora de su amigo y colega Marcel Duchamp cuando compró la estampa de una vulgar acuarela representando un paisaje invernal de autor desconocido, la retocó mínimamente con dos pequeñas manchas —una roja y otra

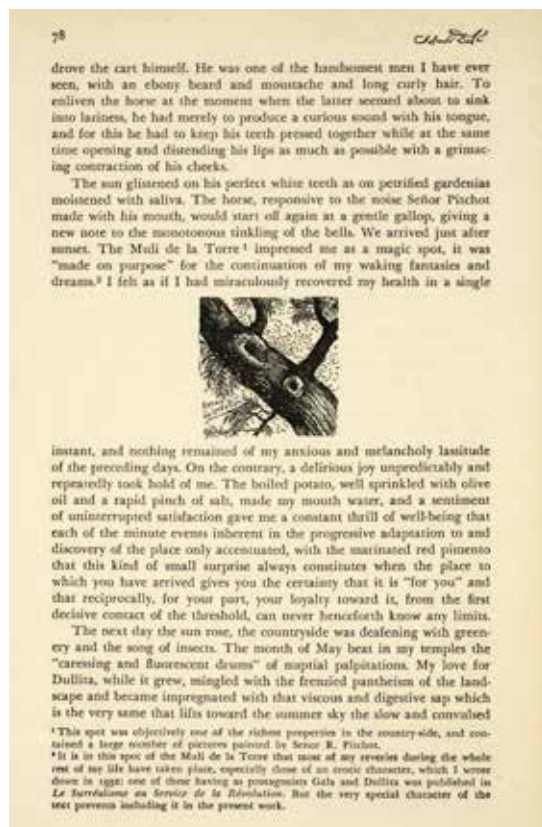


Figura 13. *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1901-II: 204.



amarilla— la firmó, la dató y la rebautizó con el nombre de *Pharmacie* (1914)⁸⁰. La operación que Dalí efectúa sobre el grabado de *La Nature* se sitúa en el mismo campo de acción que la *Pharmacie* de Duchamp, y en el fondo plantea las mismas cuestiones artísticas y filosóficas que Stefan Banz formula a propósito de esta controvertida intervención del autor del *Gran Vidrio*⁸¹: el problema de la autoría; el significado de la firma; la concepción de la obra de arte; las relaciones entre el arte elevado y lo *kitsch*, y las borrosas fronteras entre un original, una copia, una réplica, una interpretación, una corrección, una alteración, una restauración... Todo un complejo entramado de interrogantes que convierten un simple hecho aparentemente anecdótico en un asunto de gran calado filosófico. Un tipo de ejercicio intelectual, que tanto Duchamp como Dalí solían practicar con harta frecuencia. A pesar de todo, el debate aún sigue abierto.

Finalmente, tenemos el único recorte de la revista que Dalí se limita a reproducir tal cual (figura 14), sin el más mínimo retoque o aditamento. La imagen está situada en el preciso momento del relato en que el narrador enarbolaba la defensa del Modern Style y se refiere al descubrimiento de las entradas del metro

de París diseñadas por Hector Guimard. Y es que el grabado elegido por Dalí corresponde al dibujo de una cerradura diseñada por este arquitecto francés, que murió en Nueva York el 20 de mayo de 1942, pocos meses antes de que saliera a la luz *The Secret Life* en la misma ciudad. La estampa procede de un artículo de *La Nature* de 1899 (figura 14) dedicado a alabar las virtudes artísticas del Castel Béranger⁸², un suntuoso edificio modernista acabado de construir y situado en la calle de La Fontaine, en el dieciseisavo distrito de París. El inmueble fue concebido por Guimard, pero no solo en su conjunto arquitectónico, sino también en todos sus detalles ornamentales. Guimard lo diseñó absolutamente todo de esta sofisticada residencia. Y recogió toda su producción en un bello libro que publicó en 1898: *L'art dans l'habitation moderne: Le Castel Béranger*. El artículo de *La Nature* se hace eco de esta publicación y, en parte, se basa en ella para pregonar las excelencias de esta arquitectura tan arriesgada como innovadora para su época.

La entrada de la vivienda resulta especialmente singular e imaginativa, con una exuberante puerta de hierro forjado custodiada por dos columnas (figura 15) que nos recordarían el estilo clásico si no fuera por la decoración es-

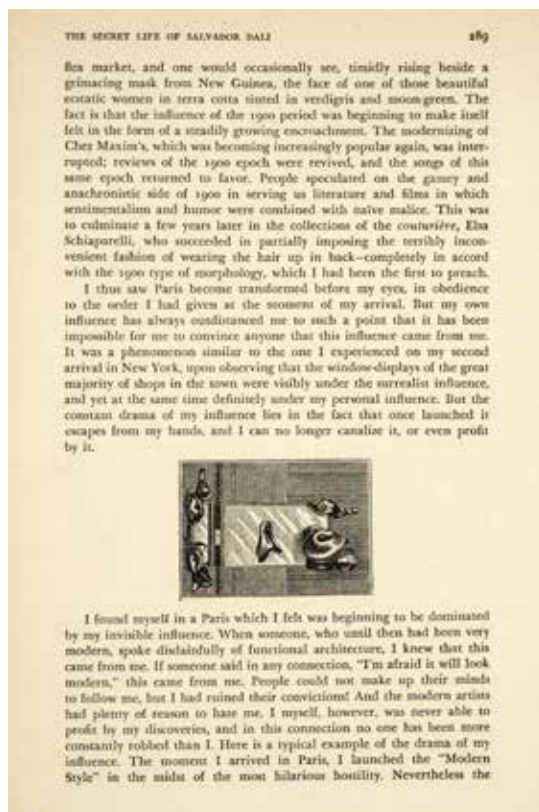


Figura 14.
The Secret Life of Salvador Dalí, 1942. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; La Nature, 1899-II: 276.



trictamente vegetal que sobresale en los fustes. Es precisamente este motivo ornamental el que aparece fotografiado en el trascendental artículo sobre la arquitectura Modern Style que Dalí publicó en la revista *Minotaure* a finales de 1933 (figura 15). En la fotografía, hecha por Brassai, se perciben claramente estos aderezos vegetales, pero también podemos contemplar, y no con menos precisión, el timbre eléctrico, resultado de un minucioso trabajo de orfebrería, que aparece dibujado justo debajo del diseño de la cerradura utilizada por Dalí en la *Vida secreta*.

Podríamos decir aún que algunas de estas florituras diseñadas por Guimard guardan una estrecha similitud con las dos esculturas involuntarias de apariencia Modern Style —un trozo de pan y un pedazo de jabón— que también fueron publicadas en *Minotaure* a cargo de Dalí, justo antes del citado artículo⁸³. Esta analogía resulta todavía más evidente si nos fijamos en el libro de Guimard, donde dichas filigranas aparecen esparcidas sobre la página en blanco y despojadas de su funcionalidad⁸⁴.

Ciertamente esta extraordinaria construcción arquitectónica de Guimard, recargada de texturas y elementos decorativos elaborados con una gran profusión de materiales, constituye todo un alarde de esa «belleza terrorífica y comestible» que tantos elogios mereció por

parte de Dalí. Y es por ello que el pintor no dejó de incluirla en su artículo de *Minotaure*, aunque sin mencionarla, como tampoco lo hará después en su autobiografía. Al hablar de Guimard, Dalí siempre se refirió a las bocas del metro de París, pero nunca al edificio de la calle La Fontaine. Y como sea que Dalí nunca habló de él, los estudiosos dalinianos tampoco lo han hecho⁸⁵.

Al fin y al cabo, lo más curioso es que, de todos los dibujos que acompañan el artículo de *La Nature* sobre el Castel Béranger —cinco en total: el de una cerradura, el del timbre, el de una vidriera, el del vestíbulo y el de un balcón—, Dalí escoge precisamente aquel que no está firmado. Todos los demás llevan el nombre del insigne Louis Poyet (1846-1913), otro de los grandes ilustradores de la célebre revista francesa, al que tanto admiraba Max Ernst. La elección de Dalí parecería estar determinada por el cuidado de no desvelar la autoría ni el origen del grabado utilizado por él. La misma estrategia se desprende de todas las imágenes que Dalí extrae de *La Nature* para ilustrar su autobiografía, lo que nos da pie a sostener que el pintor quería mantener en secreto, por todos los medios, esta fuente de abastecimiento iconográfico. Su objetivo sería el de provocar, de este modo, el equívoco y la confusión respecto a sus procedimientos de trabajo y a la autoría de



Figura 15. Entrada principal del Castel Béranger (París). Imagen sacada del libro de Héctor Guimard titulado *L'art dans l'habitation moderne: Le Castel Béranger* (Paris, 1898, pl. 4), y S. DALÍ (1933), «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style», *Minotaure*, 3-4. Fotografía de Brassai.



los productos que de ellos se derivan. Además, hay que tener en cuenta que el libro iba dirigido especialmente al público americano, que desconocía por completo *La Nature* y por lo tanto le resultaba prácticamente imposible reconocer el origen de las imágenes. Del mismo modo que en *The Secret Life* encontramos recuerdos verdaderos y recuerdos falsos, podríamos decir que también existen ilustraciones verdaderas e ilustraciones falsas. Siendo así, Dalí no estaría haciendo otra cosa que jugar con el lector. Algo que solía hacer a menudo. De hecho, su mayor entretenimiento siempre fue ese juego con la inautenticidad, propio no ya del arte moderno, sino del contemporáneo⁸⁶.

50 Secrets of Magic Craftmanship

Dalí nunca se refirió a *La Nature* hasta la publicación de *Diario de un genio* en 1964. En la entrada del 21 de septiembre de 1953 de este diario, el pintor alude a un número antiguo de *La Nature* del año 1880, de donde dice extraer una estrambótica historia de carácter médico que transcribe inmediatamente con pequeñas modificaciones introducidas en clave de humor, como ya había hecho anteriormente con otros textos⁸⁷. No sé si Dalí se equivocó al consignar la

fecha o si la alteró adrede para sembrar la confusión, pero lo cierto es que he sido incapaz de localizar este texto en las entregas de la revista correspondientes al año 1880. Lo que sí es seguro es que el pintor consultó los volúmenes de este año, porque en una de las ilustraciones del libro *50 Secrets of Magic Craftmanship*, publicado en la primavera de 1948, los utiliza para fabricar la *Intra-atomic machine for imagination*⁸⁸ (figura 16), un dibujo elaborado con gran precisión y afinamiento que incorpora la imagen de un extraño organismo larvario, de la especie de los anélidos marinos, copiado o calcado directamente de un artículo divulgativo sobre «los orígenes y el desarrollo de la vida» correspondiente a 1880⁸⁹ (figura 16). Dalí modifica la imagen de esta cosa extraña y lo hace con mucha minuciosidad y delicadeza, hasta el punto de convertirlo en un elemento muy daliniano difícilmente distinguible del resto del dibujo, con el cual queda totalmente fusionado. Sin el conocimiento de la imagen original sería realmente complicado —o prácticamente imposible— llegar a la conclusión de que estamos ante un «collage dibujado».

No es este el único motivo procedente de *La Nature* que Dalí aprovecha para las ilustraciones de *50 secretos mágicos para pintar*. En otro dibujo del libro⁹⁰ (figura 17) realiza una operación similar a la anterior. Incorpora una imagen

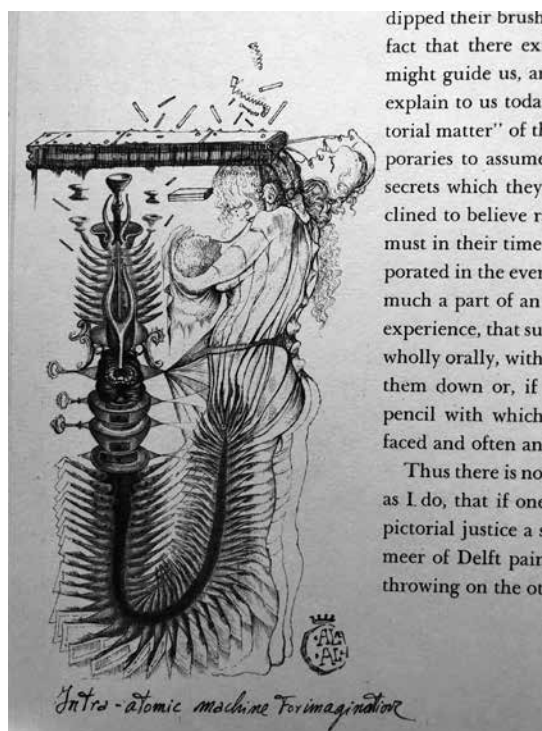
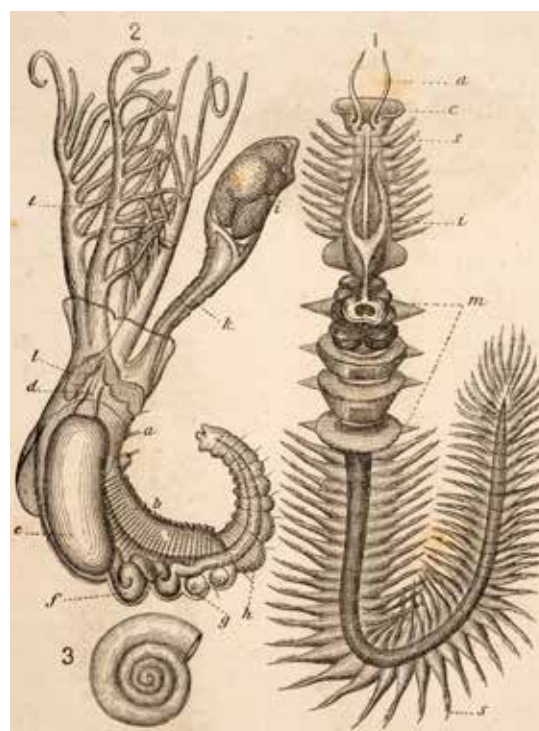


Figura 16.
Intra-atomic machine for imagination, ilustración del libro *50 Secrets of Magic Craftmanship*, 1948. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; «Anélidos sedentarios», *La Nature*, 1880-II: 414.

sacada de otro artículo de la misma serie sobre el origen y el desarrollo de la vida⁹¹ (figura 17), esta vez de 1881, y le añade algunos complementos tan propiamente dalinianos como son las muletas. En esta ocasión, sin embargo, el pintor se ha tomado la molestia de invertir la posición de la imagen original (figura 17). No sabemos si con fines estéticos o para dificultar la localización de su procedencia. El dibujo escogido corresponde a un erizo de mar joven que se sitúa encima de otro adulto para dar título al resultado final: *Young and adult sea urchin*.

Del mismo volumen de *La Nature* correspondiente a 1881⁹², Dalí se inspiró para concebir el secreto número 5 de su libro. Este curioso secreto está basado en una ilusión del tacto referida en un artículo que viene acompañado de su inevitable grabado (figura 18). El experimento, muy simple y bastante conocido, consiste en cruzar el dedo medio con el índice y tocar, con ambos a la vez, una canica o cualquier otro tipo de esfera. De esta manera se tiene la sensación ilusoria de estar tocando dos superficies por separado y no una sola. En la versión de Dalí el experimento es mucho más complicado y extravagante, puesto que el pintor combina la ilusión del tacto con la ilusión de la vista y, en lugar de una canica, utiliza nada más y nada menos que un ojo de pescado. Con el fin de esclarecer esta especie de juego malabarista, bastante intrincado y absurdo, Dalí lo acompaña de una ilustración (figura 18) en la que



la mano con los dedos cruzados difiere bastante de aquella otra que reproduce el grabado de *La Nature*, tal vez para distanciarse de la imagen original que ya fue utilizada en 1923 por Max Ernst en uno de los frescos que pintó en la casa de Eau-bonne, cerca de París, donde vivía con Gala y Paul Éluard. El fresco pasó posteriormente a la tela y fue bautizado con el nombre de *Au premier mot limpide* (figura 18).

Para finalizar, diremos que el grabado de Durero que Dalí reproduce en su libro⁹³ también procede de un artículo de la revista del año 1878 dedicado al artista alemán⁹⁴.

A modo de conclusión

Ha quedado acreditado con bastante claridad que *La Nature* fue una revista esencial para el pintor catalán y que este la explotó de maneras muy diversas a partir de 1933. La utilizó como fuente de conocimiento, pero, sobre todo, se aprovechó de sus imágenes. Unas imágenes recuperadas del pasado para fertilizar el presente y comprometer el futuro. Unas imágenes obsoletas y anacrónicas que le sirvieron para contravenir los postulados del arte moderno. Unas imágenes escogidas por lo que dicen —por su significación personal— y nunca por su belleza intrínseca o su apariencia formal. Unas imágenes que reflejan, en gran parte, el

afán de la miniatura, ese profundo sentido de lo diminuto que caracteriza al primer Dalí surrealista. Unas imágenes que Dalí reproduce unas veces sin ningún tipo de modificación y otras con retoques y aditamentos. Unas imágenes que recorta, que copia, que calca..., que utiliza en sus libros, en sus artículos, en sus cuadros y en sus fotomontajes. Toda una diversidad de usos y funciones destinados a subvertir el mundo de la imagen y a convertir lo impreso en el soporte del deseo. Toda una variedad de prácticas con las que hemos aprendido un poco más sobre los diferentes procedimientos de trabajo empleados por Dalí. Y ello muy a su pesar. Porque, como hemos visto, el pintor lo llevó todo en un estricto secretismo, sin revelarnos nunca el origen de sus fuentes.

En esta operación de ocultamiento, Dalí no solo estaría poniendo en juego su extraordinaria astucia como manipulador de imágenes, sino también aquella «moral del collage» a la que se refería Louis Aragon en 1930⁹⁵, al amparo de la famosa sentencia de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont: «Le plagiat est nécessaire». Una moral del latrocinio literario y artístico que los surrealistas asumieron como propia y que, en el fondo, no es otra cosa que una forma de ironía cultivada por Dalí de manera magistral⁹⁶, tal vez mejor que nadie o, cuando menos, con la misma pericia que Max Ernst, que en este sentido sería el otro gran usurpador de imágenes. Lo cierto es que, a principios de la década de 1950, tanto uno como otro, en sus respectivos países, fueron acusados de plagiaros cuando la crítica —o, mejor dicho, una determinada crítica— puso al descubierto la manera con la que ambos se apropiaban de lo ajeno. En el caso de Dalí, en 1952 se desencadenó una sonada polémica sobre esta cuestión de la que ya hemos hablado largo y tendido al principio de este artículo, al mismo tiempo que en Alemania sucedía lo mismo con Max Ernst, tal como señalaba Spies en 1974: «Hace veinte años, efectivamente, el descubrimiento de las fuentes pictóricas de la obra de Max Ernst era considerado como una acusación de plagio. Al principio de los años cincuenta la crítica tuvo que hacer frente a tales problemas»⁹⁷.

Como vimos entonces, Dalí se dedicó a negar las acusaciones de plagiaro y todos cuantos reproches se le hacían por robar ideas y servirse del trabajo de otros artistas. Pero en un momento dado sí que reconoció que uno de sus procedimientos típicos era el de «tomar imágenes muy conocidas y transformarlas un poquito para darles un significado “daliniano”, tratando de obtener el máximo de efecto con el mínimo de cambio»⁹⁸. De este modo, el pintor catalán no hacía más que ceñirse a una tradición propiamente surrealista que después será reto-

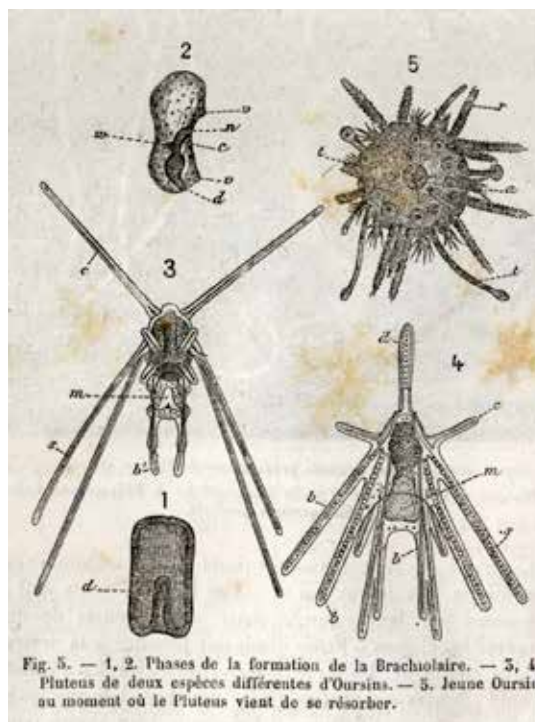


Fig. 5. — 1, 2. Phases de la formation de la Brachiolaire. — 3, 4. Pluteus de deux espèces différentes d'Oursins. — 5. Jeune Oursin au moment où le Pluteus vient de se résorber.



Figura 17. *La Nature*, 1881-I: 326; imagen invertida del elemento número 5 del grabado de *La Nature*: «joven erizo de mar»; *Young and adult sea urchin*, ilustración del libro *50 Secrets of Magic Craftmanship*, 1948. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020.

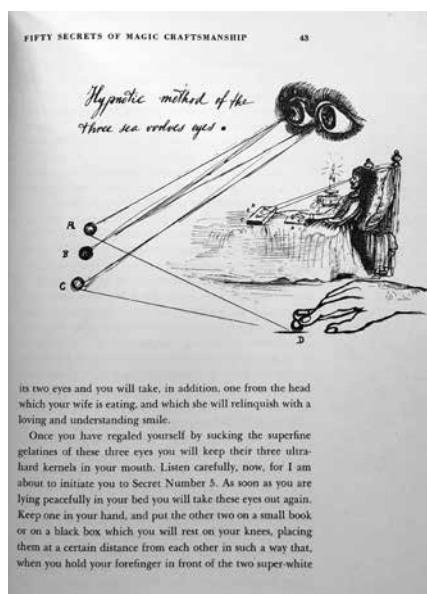


Figura 18. Salvador DALÍ (1948), «Hypnotic method of the three sea wolves eyes», *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Barcelona, 2020; *La Nature*, 1881-I: 384; Max ERNST (1923), *Au premier mot limpide*, mural de la casa de Paul Éluard en Eaubonne, óleo sobre yeso transferido a lienzo, 232 x 167 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © Max Ernst, VEGAP, Barcelona, 2020.

mada por la posmodernidad sin ningún tipo de complejos⁹⁹. Los situacionistas, por ejemplo, no harán sino intensificar y amplificar hasta las últimas consecuencias este tipo de prácticas, que consisten en distorsionar, manipular, transformar o simplemente reproducir imágenes ya existentes, desplazándolas de su contexto origi-

nal y resituándolas en una nueva trama de relaciones iconográficas. Por esta razón podemos afirmar que, en el caso del surrealismo, de lo que se trata, al fin y al cabo, es más bien de recrear que de crear, de reinventar que de inventar. Y esto, básicamente, es lo que hizo Dalí a lo largo de toda su vida.

* Aquesta recerca ha estat possible gràcies a l'amabilitat de la secció arxivística del Metropolitan Museum of Art i especialment d'Adrianna Slaughter, la Thomas J. Watson Library del mateix museu, així com a la bona predisposició dels arxius dels Cloisters. Vull manifestar la meua gratitud a Audrey Loberfeld, Ellen Prokop i Sonia Agnew, de la Frick Art Reference Library, per l'ajut brindat. Així mateix, també vull deixar constància de les generoses i oportunes indicacions de Jonathan Brown i de Robert Maxwell, professors de l'Institute of Fine Arts de la New York University. També el meu agraïment a Robert W. Hoge, Curator Emeritus de l'American Numismatic Society; Manuel Antonio Castiñeiras, de la Universitat Autònoma de Barcelona; Lourdes de San José i Alicia Brosa, de la Universitat de Barcelona; María José Martínez Ruiz, de la Universitat de Valladolid.

1. Josep PLAYÀ MASET (2018), *Dalí esencial: El gran provocador del siglo XX*, Barcelona, La Vanguardia Ediciones, p. 111.

2. «Un imitador de Dalí», *Destino*, 749 (15 de diciembre de 1951).

3. Luis MONREAL (1952), «Hablemos sinceramente de Dalí», *El Noticiero Universal* (23 de febrero).

4. Uno de los críticos más severos en este sentido fue Juan Cortés, quien llegó escribir que Dalí «no producía ni un palmo de pintura que pudiese considerarse como tal, a no ser por el medio mecánico de su realización». Véase J. CORTÉS (1952), «La Antología de la Bienal», *Destino*, 762 (15 de marzo).

5. Rafael SANTOS TORROELLA (1952). *Salvador Dalí*, Madrid, Afrodisio Aguado.

6. Miguel UTRILLO (1952), *Salvador Dalí y sus enemigos*, Sitges, Maspe.

7. Ian GIBSON (1998), *La vida excesiva de Salvador Dalí*, Barcelona, Empúries, p. 642.

8. En dicha nota, ubicada entre la cromolitografía original y la mutación efectuada por el pintor, se podía leer: «Dali transforms an old Christmas chromo into an enchanted library. The shivering sheep become comfortable divans with feet of gilded bronze, the snow-swept rocks merge into a mysterious bookcase».

9. Miguel UTRILLO, *Salvador Dalí...*, op. cit., p. 121.

10. La *Il·lustració Catalana*, que salía cada domingo, lo reprodujo en dos ocasiones: en 1910 (núm. 354, 20 de marzo), en un estado bastante lamentable, y en 1914 (núm. 560, 1 de marzo), cuando ya disfrutaba de un aspecto mucho más renovado a consecuencia de su restauración.

11. En palabras de Dalí: «El perro era una reproducción en color de una revista que tenía mi padre en su estudio. Era un perro obsesivo. Mi perro tenía que ser ése». Véase José del CASTILLO (1952), «Entre Dalí y García Sanchiz», *Revista: Semanario de Actualidades, Arte y Letras*, 2 (24 de abril).

12. S. DALÍ (2011), *La femme visible (La dona visible)*, ed. Vicent Santamaria de Mingo, Vilafranca del Penedès, Propostes Culturals Andana / Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí, p. 160.

13. El perro volverá a aparecer en el cuadro *Dalí, desnudo, contemplando extasiado cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que de repente aparece la «Leda» de Leonardo, cromosomatizada por la cara de Gala* (1954). Quisiera destacar el adjetivo *extasiado* en correspondencia con el rostro de san Cucufate.

14. Con la excepción de Luis Escobar, a quien me referiré a continuación.

15. Luis MONREAL (1952), «Hablemos sinceramente de Dalí», *El Noticiero Universal* (23 de febrero).

16. «Salvador Dalí copió a Andrea del Castagno la idea de su famoso «Cristo», sección «Cinco siglos después...», *Diez minutos* (Madrid-Barcelona) (16 de marzo de 1952). Se trata de *Trinidad con santos* o *Aparición de la Trinidad a los santos Jerónimo, Paula y Eustoquia*, de Andrea del Castagno, un fresco (285 x 173 cm) de la basílica de la Santissima Annunziata de Florencia fechado entre 1453 y 1454.

17. Luis MONREAL (1952), «Algo más sobre la originalidad de Dalí», *Noticiero Universal* (31 de marzo).

18. Pineda VAQUER (2018), «De quan Dalí va plagiar un riudomenc», *Tarragonadigital* (10 de diciembre). <<https://tarragonadigital.com/opinio/33801/de-quan-dali-va-plagiar-un-riudomenc>> [Consulta: 6 de enero de 2020].

19. Ángel ROSELLÓ (1952), «Entrevista con Dalí en París,

especial para PUEBLO», *Pueblo* (30 de abril). Para más detalles sobre la relación entre Sert y Dalí a este respecto, ver Joan Carles OLIVER (2016), «La imagen del crucificado en Salvador Dalí, José María Sert y Juan de la Cruz: Hipótesis de realización del dibujo del monasterio de la Encarnación de Ávila», *Locus Amoenus*, 14.

20. «Carta de Dalí», *Revista: Semanario de Información Arte y Letras*, 2 (24 de abril de 1952).

21. S. DALÍ (1952), «One of the first objections...», *Scottish Review*, IV(1), Glasgow, recogido en *Obra completa*, vol. 4, Barcelona, Edicions Destino / Fundació Dalí, 2005, p. 656. El cuadro de Louis Le Nain al que se refiere Dalí es *Paysans devant leur maison* (ca. 1640), ubicado en Fine Arts Museums of San Francisco.

22. Manuel LAVEDAN (1952), «Tres coincidencias dalinianas», *ABC* (16 de abril).

23. Luis ESCOBAR (1952), «Las coincidencias dalinianas», *ABC* (26 de abril).

24. Estas palabras corresponden a una circular dirigida a la revista *Destino* que nunca llegó a publicarse. El escrito de Dalí que llevaba por título «Engañabobos daliniano» fue reproducido en el libro de Miguel Utrillo, *Salvador Dalí...*, op. cit., p. 117.

25. S. DALÍ (1933), «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style», *Minotaure*, 3-4.

26. S. DALÍ (1933), «Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques», *Le Surréalisme au service de la révolution*, 5.

27. Ver a este respecto los comentarios de M. Bonnet y E.-A. Hubert en André BRETON (1988), *Oeuvres complètes*, tomo I, París, Gallimard, p. 1645-1646, Bibliothèque de La Pléiade. Y, más recientemente, E.-A. HUBERT (2014), «D'une imagerie: André Breton, Max Ernst et la «splendide illustration» du XIX^e siècle», en J. DROST y S. RELIQUE (dir.), *Le Splendide XIX^e siècle des surréalistes*, París, Les presses du réel, p. 19-40.

28. Una buena parte de los datos sobre *La Nature* que se ofrecen en este trabajo han sido recabados del excelente libro de Michel CHE-MINEAU (2012), *Fortunes de «La Nature», 1873-1914*, Münster, LIT Verlag.

29. El primer semestre incluía el mes de diciembre del año anterior y llegaba hasta mayo, mientras que el segundo semestre iba de junio a noviembre. Teniendo en cuenta esta distribución, a la hora de referirnos a los contenidos de *La Nature* en los pies de las figuras de nuestro artículo, citaremos la revista indicando el año, el semestre (I o II) y la página (o páginas) del volumen correspondiente.
30. Pierre NAVILLE (1977), *Le temps du surréel*, París, Éditions Galilée, p. 104.
31. A. BRETON (1929), «Avis au lecteur pour “La femme 100 têtes” de Max Ernst», París, Éditions du Carrefour. El prefacio de Breton será recogido en *Point du jour* (1934). A. BRETON (1992), *Oeuvres complètes*, tomo II, París, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 301-306.
32. *Documents 34*, 1 (junio de 1934), Bruselas, p. 66.
33. El libro de Tissandier apareció en noviembre de 1880 y tuvo un éxito tan rotundo que en pocos días se agotaron todos los ejemplares que se habían impreso. La segunda edición se consumió a lo largo del año siguiente y fue necesaria una tercera, de una tirada mucho mayor, que se vendió en menos de dos años, y en 1884 se hizo una cuarta edición. Además, el libro fue traducido al alemán, al italiano, al español, al sueco, al noruego, al danés y al ruso.
34. L. BULL (1901), «La photographie des mouvements invisibles», *La Nature*, 1477 (14 de septiembre) (II: 247-250). Entre paréntesis se indican los datos de la recopilación en volumen: primer (I) o segundo (II) semestre, seguido del número o del intervalo de páginas.
35. E.-J. MARET (1901), «Les mouvements de l'air étudiés par la chronophotographie», *La Nature*, 1476 (7 de septiembre) (II: 232-234).
36. M. CHEMINEAU, *Fortunes de “La Nature”*, op. cit., p. 93.
37. M. CHEMINEAU, *Fortunes de “La Nature”*, op. cit., p. 87.
38. «Sculptures naturelles curieuses», *La Nature*, 2824 (1 de enero de 1930) (I: 32).
39. G.T. (1884), «Illusions d'optique: Les figures à double aspect», *La Nature*, 604 (27 de diciembre) (1885-I: 64).
40. François CARADEC (1997), *Raymon Roussel*, París, Fayard, p. 216.
41. Para más detalles sobre la relación de Raymond Roussel y Marcel Duchamp con *La Nature*, ver M. CHEMINEAU, *Fortunes de “La Nature”*, op. cit., p. 265-289.
42. Se trata del mismo listado que aparecía en la portada del catálogo de la exposición que Dalí hizo en Londres el verano anterior.
43. Daniel BELLET (1898), «Une peau extraordinaire», *La Nature*, 1305 (4 de junio) (II: 16).
44. Albert GAUDRY (1886), «Les dinocratidés du Wyoming», *La Nature*, 657 (2 de enero) (I: 65).
45. S. DALÍ (1981), *Vida secreta de Salvador Dalí*, Figueres, DASA Ediciones, p. 329. Damos por hecho que Dalí quería decir *glande* en vez de *prepuccio*.
46. L. R. (1906), «Nouvelle méthode de respiration artificielle», *La Nature*, 1724 (9 de junio) (II: 19-20).
47. Al plantear la cuestión a la doctora Nadine Engel, del Museum Folkwang, donde se encuentra el cuadro de Dalí, esta me responde que «After visually examining the piece with our conservator in charge we agree that the only part of the painting in which a collage could have been used is the figure of the “pharmacist” in the foreground on the left. However, without a more complex analysis, it remains unclear if there is paper to be found under the painted surface and hence to which extend Dalí used the method of the collage». Mi más sincero agradecimiento a la doctora Nadine por su estimable colaboración.
48. Robert DESCHARNES (1984), *Dalí: L'oeuvre et l'homme*, Lausana, Éditions des Trois Continents, p. 155.
49. Catálogo *Dalí*, Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, 1970, il. 48.
50. E. DURAND-GREVILLE (1900), «Le nuage en sac ou mamatus», *La Nature*, 1435 (24 de noviembre) (II: 401).
51. Arthur GOOD (1903), «Les plumes métalliques», *La Nature*, 1583 (10 de octubre) (II: 291-293).
52. Los fragmentos de esta carta son reproducidos por Meredith ETHERINGTON-SMITH (1994), *Dalí*, París, Archipel, p. 197.
53. A. BERGERET (1889), «Les labyrinthes», *La Nature*, 829 (20 de abril) (I: 330-334).
54. Catálogo *Dalí*, Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, 1970, il. 42.
55. R. BONNIN (1905), «La dune d'Helgoland», *La Nature*, 1650 (7 de enero) (I: 91-94).
56. S. DALÍ (1927), «La fotografía, pura creació de l'esperit», *L'Amic de les Arts*, 18 (30 de septiembre), p. 90.
57. S. DALÍ, *Vida secreta de Salvador Dalí*, op. cit., p. 327.
58. Ian GIBSON (1997), *The Shameful life of Salvador Dalí*, Londres, Faber and Faber, p. 36.
59. A.R. (1885), «Le projet de Dinocrates», *La Nature*, 615 (14 de marzo) (I: 239-240).
60. Michel POIVERT (1997), «Le phénomène de l'extase ou le portrait du surréalisme même». *Études photographiques*, 2 (mayo).
61. Henri COUPIN (1901), «Notre oreille», *La Nature*, 1470 (27 de julio) (II: 140).
62. Catálogo *Dalí*, Boijmans Van Beuningen Museum, op. cit., il. 29.
63. L. LEROY, «Comment on tire parti des perles difformes», *La Nature*, 1407 (12 mayo 1900) (I: 380-381).
64. Stanislas MEUNIER (1901), «Les fausses météorites du Muséum d'Histoire Naturelle», *La Nature*, 1490 (14 de diciembre) (1902-I: 17-21).
65. E. TOUCHET (1904), «Les anamorphoses», *La Nature*, 1649 (31 de diciembre) (1905-I: 79-80).
66. Gaston TISSANDIER (1880), «La physique sans appareils», *La Nature*, 377 (21 de agosto) (II: 185).
67. S. DALÍ (1934), «Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934», *Documents 34*, 1 (junio).
68. A la hora de informarme sobre las anamorfosis, y muy especialmente sobre su recorrido histórico, me ha sido de gran utilidad la excelente tesis doctoral de José Luis HERNÁNDEZ MACHANCOS (2015), *La anamorfosis como*

acontecimiento visual, Universitat de València.

69. L. LALOY (1901), «Soins donnés aux jeunes par les batraciens», *La Nature*, 1453 (13 de abril) (I: 306).

70. S. DALÍ (1963), *Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet: Interprétation paranoïaque-critique*, París, Jean-Jacques Pauvert, p. 54.

71. Albert ROCHAS (1889), «La musique et le geste», *La Nature*, 1374 (23 de septiembre) (II: 267-270).

72. El tango *Renacimiento*, la sardana *Per tu ploro* y *El manisero* constituyen la banda sonora de *Babaono*. El tango actúa como un *leitmotiv* a lo largo de toda la obra y tiene un protagonismo especial. Sobre esta última cuestión, ver Vicent SANTAMARIA DE MINGO (2008), «Dalí i el tango», *L'Avenç*, 332 (febrero).

73. La relación de Max Ernst con *La Nature* ya nos fue revelada hace bastantes años por Werner Spies. Recientemente ha sido estudiada con mucha más profundidad por Manuel Chemineau en su tesis doctoral.

74. ANÓNIMO (1887), «Physique sans appareils», *La Nature*, 742 (20 de agosto) (II: 192).

75. P. Hippolyte BOUSSAC (1908), «La grue et les pygmées dans l'Égypte ancienne», *La Nature*, 1827 (30 de mayo) (II: 406-413).

76. Carta de Dalí a Paul Éluard (Fonds Éluard, Musée d'art et d'histoire Paul Éluard, Saint Denis, número de inventario: NA 3940). Hacia 1934 Dalí pintó un cuadro con este título *El ying y el yang emprodaneses*, donde aparecen dos alubias del *ganxet* entrelazadas en posiciones antagónicas, una hacia arriba (de forma cóncava) y la otra hacia abajo (de forma convexa), simulando la erección y la detumescencia, respectivamente. Este motivo fue usado de manera reiterada en muchos otros cuadros y dibujos. Sobre la incidencia del concepto del yin i del yang en el pensamiento daliniano, ver Vicent SANTAMARIA DE MINGO (2005), *El pensament de Salvador Dalí en el llindar dels anys trenta*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 215-216.

77. En 1929 Dalí ya se refería a los falos alados de la antigüedad, comentados por Freud en *La interpretación de los sueños* y también en su ensayo sobre Leonardo da

Vinci. Más tarde, el pintor volverá a incidir en el mismo asunto en otros de sus escritos, como por ejemplo en «Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934» (op. cit.), donde dice que los surrealistas «saben desde hace tiempo que detrás del “sentimiento de elevación”, detrás de la “aviación”, se encuentra simplemente el fenómeno de la erección». En el segundo capítulo de su autobiografía, Dalí vuelve a insistir una vez más en esta simbología.

78. A.-L. CLÉMENT (1901), «Une colonie d'abeilles au jardin des plantes», *La Nature*, 1474 (24 de agosto) (II: 204).

79. En el catálogo de la exposición que la Fundación Dalí publicó en 2004 con las ilustraciones de la *Vida secreta*, este dibujo aparece datado en 1931.

80. Esta pieza, que fue el segundo *ready-made* que hizo Duchamp después de la *Rueda de bicicleta* y el primero que puede considerarse como un *ready-made* rectificado, formaba parte de la exposición colectiva que los surrealistas organizaron en junio de 1933 en la galería Pierre Colle, en la que también participó Dalí de una manera muy destacada. No cabe duda de que el pintor catalán conocía la obra de su amigo. En el catálogo de la exposición, *Pharmacie* aparece justo a continuación de las obras de Dalí.

81. Stefan BANZ (2013), *Marcel Duchamp: Pharmacie*, Núremberg, Verlag für moderne Kunst; Cully: Kunsthalle Marcel Duchamp, p. 179-180.

82. Jules ADAC (1899), «Le castel Béranger», *La Nature*, 1375 (30 de septiembre) (II: 276-277).

83. Aunque estas esculturas involuntarias aparecieron anónimamente, el arte de su publicación fue Dalí, y el autor de las imágenes, Brassai. Cf. Laura BARTOLOMÉ (2016), «La belleza involuntaria de las esculturas Dalí-Brassai», *La Vanguardia*, Cultura/s (2 de abril).

84. H. GUIMARD (1898), *L'art dans l'habitation moderne: Le Castel Béranger*, París, Librairie Rouam et Cie, pl. 56.

85. Que yo sepa, solo Roger Rothman, en su libro *Tiny surrealism: Salvador Dalí and the aesthetics of the small*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 2012, trae a colación esta obra arquitectónica de Guimard en relación con Dalí.

86. Nathalie HEINICH (2010), «La falsificación como reveladora de la autenticidad», *Revista de Occidente*, 345 (febrero).

87. S. DALÍ (1983), *Diario de un genio*, Barcelona, Tusquets, p. 128-131.

88. S. DALÍ (1948), *50 Secrets of Magic Craftmanship*, Nueva York, Dial Press, p. 14.

89. Edmond PERRIER (1880), «Les origines et le développement de la vie», *La Nature*, 391 (27 de noviembre) (II: 411-414).

90. S. DALÍ, *50 Secrets of Magic Craftmanship*, op. cit., p. 108.

91. Edmond PERRIER (1881), «Les origines et le développement de la vie», *La Nature*, 412 (25 de abril) (I: 323-327).

92. ANÓNIMO (1881), «Illusions du tact», *La Nature*, 415 (14 de mayo) (I: 384).

93. S. DALÍ, *50 Secrets of Magic Craftmanship*, op. cit., p. 124.

94. ANÓNIMO (1878), «Albert Dürer», *La Nature*, 265 (29 de junio) (II: 80).

95. Louis ARAGON (1930), «La peinture au défi», en *Les collages*, París, Hermann, 1980, p. 63.

96. Santos Torroella, al referirse a la copia por parte de Dalí de los caballos del Faraón de Herring, ya detectó este uso de la ironía: «En este caso concreto, como en el del “Angelus” de Millet, incluso podemos atribuirle cierta ironía, es decir, la actitud más opuesta a la de plagio, cuando engasta tales obras en las suyas propias» (R. SANTOS TORROELLA, *Salvador Dalí*, op. cit., p. 54).

97. W. SPIES (1984), *Max Ernst: Les collages, inventaire et contradictions*, París, Gallimard [primera edición en alemán 1974], p. 25.

98. Ángel ROSELLÓ (1952), «Entrevista con Dalí en París, especial para PUEBLO», *Pueblo* (30 de abril).

99. Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (2016), «Copias, postproducciones y otras estéticas del guardar-como», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* [s. l.] (febrero). <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1272>>.

