

DALÍ ATÓMICO

Edición	Fundación Bancaria "la Caixa"
----------------	-------------------------------

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN BANCARIA "LA CAIXA"

Presidente	Isidro Fainé Casas
Vicepresidente	Juan José López Burniol
Patronos	Salvador Alemany Mas César Alierta Izuel Shlomo Ben-Ami Luis Carreras del Rincón Isabel Estapé Tous Eugenio Gay Montalvo Javier Godó Muntañola Francesc Homs Ferret Jaime Lanaspá Gatnau Carles Llorens Vila Asunción Ortega Enciso Artur Santos-Silva Javier Solana Madariaga
Secretario (no patrono)	Josep Maria Coronas Guinart
Director General	Jaume Giró Ribas
Directora General Adjunta	Elisa Durán Montolio

PATRONATO DE LA FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ

Presidente	Jordi Mercader i Miró
Patronos	Montse Aguer i Teixidor Enrique Barón Crespo Ana Beristain Díez La Infanta Dña. Cristina de Borbón Miguel Doménech Martínez Lluís Monreal i Agustí Miquel Roca i Junyent Narcís Serra i Serra Oscar Tusquets i Blanca Josep Vilarasau i Salat Luis Lafuente Batanero Manuel Borja-Villel Enrique Fernández Picazo María Dolors Portús i Vinyeta Màrius Carol i Pañella Marta Felip i Torres Alfons Martínez i Puig Josep Lloret i Parellada
Secretario General	Lluís Peñuelas I Reixach
Gerente	Joan Manuel Sevillano Campalans
Directora de los Museos Dalí	Montse Aguer i Teixidor

Exposición		Agradecimientos
Organización y producción	Fundación Bancaria "la Caixa" Fundació Gala-Salvador Dalí	Laura Bartolomé Rosa Maria Maurell Cuca R. Costa (Centro de Estudios Dalinianos)
Comisariado	Carme Ruiz González, curadora jefe de la Fundació Gala-Salvador Dalí	Shaina Buckles Harkness (The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida)
Asesoramiento científico	Montse Aguer Enric Ucelay-Da Cal Jorge Wagensberg	Equipo de exposiciones y actividades de la Fundación Bancaria "la Caixa" y Coleccionistas privados que han querido permanecer en el anonimato
Conservación preventiva y restauración de la Fundació Gala-Salvador Dalí	Responsable: Irene Civil Restauradores: Elisenda Aragonès Laura Feliz Josep Maria Guillamet Dolors Velasco	
Registro	Rosa Aguer	
Diseño del montaje	Pep Canaleta	
Diseño gráfico	Alex Gifreu	
Proyecto educativo y elementos de mediación	Natalia Javier Jordi Mazón Meritxell Piqué	
Audiovisuales	nueveojos DocDoc films Digital Films	

Publicación

Edición	Fundación Bancaria "la Caixa"
Diseño gráfico y maquetación	Alex Gifreu
Autores	Irene Civil Bea Crespo Fiona Mata Lucia Moni Josep Perelló Carme Ruiz González Clara Silvestre Enric Ucelay-Da Cal
Corrección y traducción	la correccional (serveis textuais)
Gestión de derechos	Las Gardenias (FBLC) Mercedes Aznar (FGSD)
Impresión	Gràfiques Ortells

Créditos

En todas las referencias biobibliográficas del presente catálogo, el nombre del artista viene escrito con acento, si bien en la mayoría de las publicaciones editadas en Estados Unidos su apellido aparece sin acento. Respetamos, de este modo, la voluntad de Salvador Dalí de mantener el acento en su apellido y evitamos asimismo criterios divergentes en la publicación.

En los textos de este catálogo, las obras pictóricas de Salvador Dalí aparecen referenciadas con el número de catálogo razonado que se corresponde con el Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí (1910-1983), disponible en la web de la Fundació Gala-Salvador Dalí: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado/>

De la obra de Salvador Dalí:
© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2018

De la imagen de Gala y Salvador Dalí: Derechos de imagen de Gala y Salvador Dalí reservados. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2018

- © Morohashi Museum of Modern Art (p. 30)
- © Man Ray Trust, VEGAP, Barcelona, 2018 (p. 39)
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais / Fonds général photo (p. 41)
- © Hansel Mieth / The LIFE Picture / Getty Images (p. 43, fig. 7)
- © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (p. 56, 154)
- © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (p. 96)
- © Julian P. Graham / Loon Hill Studios (p. 72, fig. 3 y p. 107, 111)
- © The Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's (p. 100, fig. 8)
- © Bettmann / Getty Images (p. 108)
- © Nina Leen / The LIFE Picture Collection / Getty Images (p. 113, fig. 9 y p. 108)
- © Collection of The Dalí Museum Archives, St. Petersburg, FL. (p. 110, fig. 5)
- © Leemage / Photoaisa (p. 123, fig. 1 y 2)
- © Courtesy of the History of Science Collections, University of Oklahoma Libraries (p. 124, fig. 4)
- © Lebrecht Music Arts / Bridgeman (p. 125)
- © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence (p. 135)
- © Gift of Mr. and Mrs. Ira Haupt. Collection of the Haggerty Museum of Art, Marquette University (p. 146)
- © The Fukuoka Art Museum Collection (p. 147)
- © National Galleries of Scotland. In Private Collection (p. 148, fig. 3)
- © Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2013. Fotografía de Marcos Morilla (p. 151)
- © 2018. Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence (p. 156)

Se han hecho todos los esfuerzos para contactar con todos los propietarios del *copyright* de las imágenes reproducidas. En los casos en los que no ha sido posible, invitamos a los propietarios a dirigirse al departamento de exposiciones de la Fundación Bancaria "la Caixa"

- © de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2018
- © de los textos, los autores
- © de la traducción, los traductores
- © de las fotografías, los autores

Depósito legal: B-22615-2018
ISBN: 978-84-9900-215-6

Contraportada, páginas 2 a 9 y 68: Salvador Dalí, *Leda atómica*, 1949. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres [Cat. 35]

Salvador Dalí es uno de los artistas españoles más internacionales. Su obra trasciende el campo del arte, de las exposiciones y de los museos. Su universo nos fascina, los símbolos que aparecen en sus lienzos se han incorporado a nuestra sensibilidad, y sus ideas sobre el arte y la ciencia atraen a especialistas de distintos ámbitos. La Obra Social "la Caixa", en colaboración con la Fundació Gala-Salvador Dalí, ha profundizado en esta vertiente popular de su producción con proyectos como *Dalí y la cultura de masas*, que estudiaba a fondo el uso de las técnicas publicitarias en su obra y la relación con todo tipo de lenguajes nacidos en la contemporaneidad: de los grabados y los cromos al cine y la televisión. O como *Salvador Dalí y las revistas*, que abordaba la relación de Dalí con el periodismo y la prensa gráfica.

Dalí atómico inaugura un nuevo formato de exposición que despliega la obra del artista en todas direcciones a partir de una de las pinturas más enigmáticas del siglo xx, *Leda atómica*, que Salvador Dalí pintó entre 1947 y 1949, impresionado por la explosión de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Refugiado en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial y los primeros años de la Guerra Fría, en contacto con la cultura norteamericana pudo desarrollar sus ideas de un arte vinculado a la actualidad, que refleja los grandes debates de la posguerra: el miedo a una guerra atómica, el interés por los descubrimientos científicos que transformaban la idea del hombre y la imagen de la realidad. También se interroga sobre el papel del arte y aspira a convertirse en un clásico.

Dalí pidió ayuda a científicos reconocidos para poder plasmar pictóricamente sus ideas con precisión (las imágenes en suspensión inspiradas en la teoría atómica), y desarrolló todo un sistema en el que lo teórico se combina con lo plástico. Este sistema le permitió, además, vincular la mística con los avances relacionados con la fisión y la fusión nuclear.

En *Leda atómica* los diferentes elementos del cuadro están en suspensión, siguiendo las teorías de la física nuclear. Esta exposición utiliza un método similar: despliega el cuadro de Dalí a través de todas las disciplinas, de la ciencia a la historia del arte, y a su vez reconstruye el contexto histórico. Muestra el proceso de trabajo mediante imágenes espectaculares: los paisajes que aparecen sugeridos en la obra, fotografías de Dalí en el taller, retratos de Gala posando como Leda, bocetos de la figura y de la composición, y material relativo a la presentación de la obra en la Bignou Gallery. Y en medio de todos estos elementos, como un tesoro, el cuadro original. La exposición se completa con informaciones sobre el mito de Leda y el cisne, la proporción áurea y la física atómica.

La Obra Social "la Caixa" quiere agradecer la colaboración de la Fundació Gala-Salvador Dalí y muy especialmente la de su Presidente, el Sr. Jordi Mercader, y destacar el trabajo de la comisaria Carme Ruiz, curadora jefe de la Fundación, que ha desarrollado un relato expositivo lleno de sorpresas y sugerencias plásticas.

Isidro Fainé
Presidente de la Fundación Bancaria "la Caixa"

La colaboración entre la Fundació Gala-Salvador Dalí y la Obra Social "la Caixa" ha sido y es fructífera, fluida y dilatada en el tiempo. Entre los numerosos proyectos en común destaca la organización de exposiciones, especialmente *Dalí. Cultura de masas*, reconocida con gran éxito de público y crítica y un referente en el universo daliniano.

Una de las misiones de la Fundació Gala-Salvador Dalí es estudiar y divulgar la figura y la obra de uno de los autores más conocidos y complejos del siglo xx. A lo largo de su vida, la actividad de Dalí se diversificó y se tornó poliédrica: pintor, escritor, dibujante, pensador, escenógrafo... Capaz de percibir la creciente importancia de la cultura de masas, Dalí es un artista que experimenta en todos los ámbitos de la creación, incluso los más innovadores, como las instalaciones, el arte de acción y el videoarte.

Dalí atómico ha representado un reto especial para esta institución, ya que por primera vez ofrecemos una muestra basada en una única obra. Se trata del óleo *Leda atómica*, una de las pinturas cruciales en la trayectoria del pintor, quien la realizó en Estados Unidos, durante su estancia ininterrumpida en este país, junto con Gala, entre los años 1940 y 1948. *Leda atómica* es una obra clave en el desarrollo conceptual del artista, pues se sitúa al final de un proceso de cambio iniciado en los años cuarenta, cuando, sin abandonar los temas que le estimulan, busca emular a los clásicos, como ya apuntaba en su magnífica autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí*.

La investigación que se ha llevado a cabo, tanto a nivel teórico como técnico, ha permitido arrojar luz sobre el proceso creativo del artista durante la década de 1940. Conoceremos información

inédita hasta ahora: dónde vivía Dalí, cómo era su taller y en qué enclave estaba situado. El análisis exhaustivo de *Leda atómica* —que ha incluido, además del estudio de los dibujos y del material preparatorio, el de otras pinturas estrechamente relacionadas con ella— nos proporciona información fundamental sobre el método de trabajo del pintor, que abogó por la técnica de los grandes maestros en un momento en que buscaba dar un nuevo giro a su pintura. Asimismo, la muestra desgrana uno a uno los temas que conforman esta obra: el paisaje, Gala, la mitología y la física atómica, profundizando así en el conocimiento del artista durante ese periodo concreto. Este estudio nos confirma que la ciencia (especialmente la física nuclear y la perspectiva áurea) se conjugó con el arte (el Renacimiento) y la espiritualidad (la religión católica) para conducir a Dalí a un cambio conceptual en su trayectoria, cambio que culminaría en la etapa místico-nuclear. La exposición incide también en un tema clave, el del eterno femenino —en este caso representado por Gala-Leda— y su cuestionamiento, al considerar a Gala más allá de su labor como musa y esposa.

Dalí atómico es, pues, una apuesta arriesgada, en cierto modo experimental; una exposición que orbita alrededor de una obra, *Leda atómica*, que conjuga de forma excepcional tradición y modernidad. El recorrido por la muestra y su catálogo nos acerca a todo aquello que conmueve «sísmicamente» al pintor y nos enseña cómo este lo incorpora en su imaginario, tan particular. Agradecemos a la Obra Social "la Caixa" y a su presidente, el Sr. Isidro Fainé, su complicidad en este proyecto, al que deseamos un largo recorrido.

Jordi Mercader Miró
Presidente de la Fundació Gala-Salvador Dalí

CONTEXTO HISTÓRICO

22

DALÍ EN BIKINI, O CÓMO APROVECHAR EL ESPACIO SUBATÓMICO DE LAS COSAS

Enric Ucelay-Da Cal

24

SALVADOR DALÍ EN ESTADOS UNIDOS: LA CONSOLIDACIÓN DEL PERSONAJE

Lucía Moni

36

EN LA BIGNOU GALLERY

52

REFLEJOS DEL CLASICISMO

Carme Ruiz González

54

PROCESO DE CREACIÓN

68

TRAS LAS HUELLAS DE *LEDA ATÓMICA*

Irene Civil

70

TEMAS

90

GALA, EL ENIGMA SIN FIN

Bea Crespo y Clara Silvestre

92

LOS PAISAJES DE DALÍ: ENTRE CADAQUÉS Y MONTERREY

Fiona Mata

104

TO BECOME A CLASSIC

Carme Ruiz González

116

SOBRE LA FÍSICA ATÓMICA Y LA DESINTEGRACIÓN DE LA MATERIA: DEL PÁNICO A LA MÍSTICA NUCLEAR

Josep Perelló

132

MÁS ALLÁ DE LEDA

142

EL ARTE DE CONJUGAR RELIGIÓN Y CIENCIA

Carme Ruiz González

144

LISTA DE OBRAS

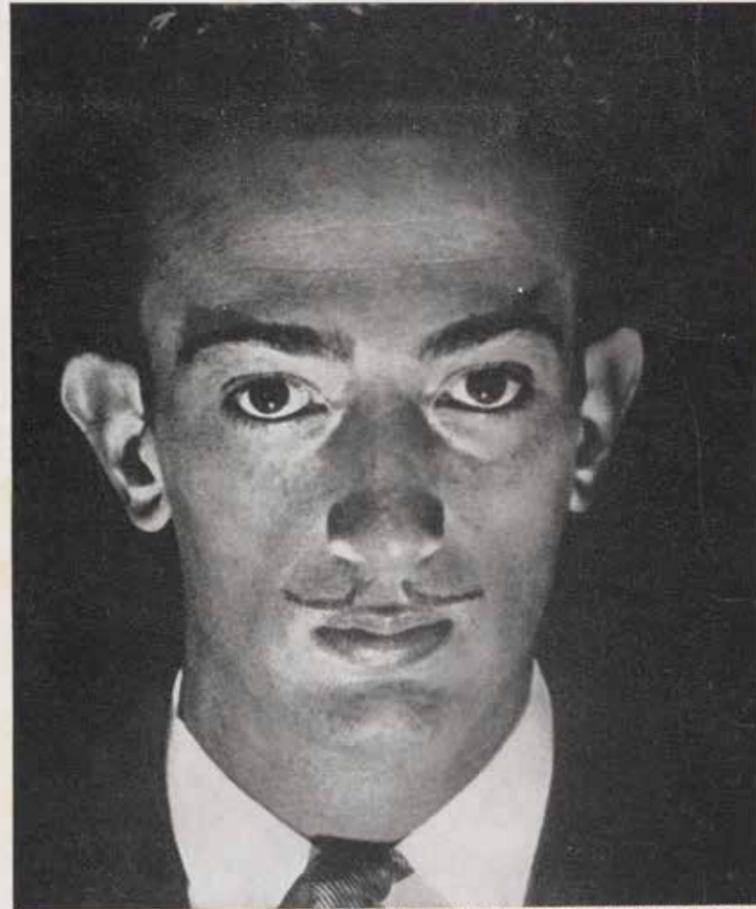
158

FIFTEEN CENTS

December 14, 1936

TIME

The Weekly Newsmagazine



Photograph by Man Ray, Courtesy of James T. Soby

SURREALIST SALVADOR DALÍ

Volume XXVIII *A blazing pine tree, an Archbishop, a giraffe and a cloud of feathers went out the window.*
(See ART)

Number 24

DALÍ ATÓMICO

CONTEXTO HISTÓRICO

DALÍ EN BIKINI, O CÓMO APROVECHAR EL ESPACIO SUBATÓMICO DE LAS COSAS

Enric Ucelay-Da Cal

SALVADOR DALÍ EN ESTADOS UNIDOS: LA CONSOLIDACIÓN DEL PERSONAJE

Lucia Moni

DALÍ EN BIKINI, O CÓMO APROVECHAR EL ESPACIO SUBATÓMICO DE LAS COSAS

Enric Ucelay-Da Cal

Catedrático emérito de Historia Contemporánea de la Universitat Pompeu Fabra

En noviembre de 1947, Dalí presentó la obra *Leda atómica* en la Bignou Gallery de Nueva York en una exposición titulada *New Paintings by Salvador Dalí*. El título del lienzo, a la vez mitológico y presentista, era pegadizo, pero además muy actual: unos dos meses antes, el 29 de agosto, los rusos habían hecho estallar su primera prueba de un artefacto de fisión nuclear, en lo que se dio en bautizar Atomgrad, en Kazajistán. Ya había, por tanto, carrera de armamentos de fisión nuclear y un miedo incipiente a la aniquilación humana, tema que recuperaba imágenes tanto inmediatas como antiguas.

Con su talento para la autopromoción, Dalí aprovechó la circunstancia. Dalí había empezado a trabajar en el cuadro en 1946. Se sabe que, de 1947 en adelante, Dalí enseñó *Leda atómica* a personas de confianza como *work in progress*. En el número del 8 de diciembre de ese año de la revista *Time*, la tela ya era lo bastante conocida como para que el propio Dalí la comentara extensamente. Veamos en este ensayo la evolución de Dalí en su contexto propio, histórico: dónde, cómo y cuándo pintó un cuadro de impacto, o sea, el medio norteamericano en el que el artista vivió los hechos que condicionaron su obra.

DALÍ AMERICANO

Salvador Dalí vivió en Estados Unidos muchos años, como residente desde 1940 hasta su retorno a España en el verano de 1948, aunque ya había estado antes en Nueva York y California y siguió visitando el país con regularidad.¹ Solía ir durante el invierno al Hotel St. Regis en Nueva York, su base desde 1934. Se adaptó bien. Aprendió, y mucho, allá. Se deshizo de los prejuicios del medio intelectual francés y del provincianismo español y catalán. Dejó atrás un movimiento cultural —el surrealismo— que ya estaba desgastado. Pero, por añadidura, ¿qué lecciones de su vida americana fueron realmente importantes para el pintor de Figueres?

En primer lugar, por primera vez se encontró con un mercado que apreciaba las *novelties*, las novedades sorprendentes. El marco hispánico e incluso el parisino miraban las sorpresas con suspicacia, incluso entre vanguardistas. El contexto norteamericano literalmente celebraba la innovación: allí, quien innovaba con éxito —quien obtenía la atención de los medios— podía convertirse en una celebridad. Entendámonos: ser *celebrity* curó a Dalí de su innata timidez.

En segundo lugar, se podía (y se puede aún) vivir —ganar dinero— de ser celebridad, y eso le encantó a él y también a Gala. Ambos aprendieron la lección, al pasar de la Exposición Internacional de Surrealismo

de enero-febrero de 1938 sin beneficio claro por su *Taxi lluvioso* —con maniqués, en apariencia mujeres barbudas mojadas y cubiertas de caracoles—, al teatro publicitario sin fin, del todo renovable del *hucksterism* norteamericano, con su *Sueño de Venus*, con modelos humanas, presentado en la zona de entretenimiento (*Amusement Area*) de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939. En la exposición neoyorquina, los espectáculos de Dalí —y las infinitas fotos con chicas guapísimas casi desnudas, imágenes atrevidísimas en la pudibunda América de los años treinta (*But it's all Art, see?*), le hicieron más que famoso, famosísimo. Su excusa era muy fácil: *Dalí is crazy!* Con eso colaba todo. Ni pornografía ni nada, puro escándalo publicitario. Ser celebridad significaba cada vez más ser más célebre y más celebrado. Si se reían de él, le daba igual.

Y en tercer lugar, ya en el ámbito privado (aunque igualmente comercializable): al contrario que en Europa, Estados Unidos era un paraíso dominado por ingenieros o empresarios y no intelectuales, gente con curiosidad y falta de cultura clásica. Cualquiera que pudiera ofrecer un puente entre las ciencias y las humanidades sería reconocido, admirado y, además, bien pagado.

Era increíble. Parecía que la América de los años cuarenta estaba hecha para Dalí y sus peculiares talentos. Dalí sabía pintar a la *grande maniera*, esto es, a la manera del manierismo del Seicento o el Settecento, la de la estilización del dieciocho y del romanticismo decimonónico. Por tanto, para una gran parte del gusto estadounidense menos sofisticado, «This guy really knows how to paint!». Dalí era un artista «de verdad», no alguien que pintaba «como un niño», que «asesinaba la pintura», en la famosa expresión del siempre infantil Joan Miró.² Además, su jugada, su pregunta, se entendían: Dalí ofrecía enigmas que interpretar y paradojas visuales que descifrar en un país que inventó la divulgación masiva de los crucigramas —los diarios desafiaban a sus lectores con *crossword puzzles* desde 1913. Las adivinanzas o *riddles* eran un pasatiempo de salón. Así, los enigmas dalinianos suponían una invitación a la reflexión y,

¹ Para toda la etapa americana, resulta fundamental el siguiente catálogo: Félix Fanés, *Dalí. Cultura de masas*, Fundación "la Caixa", Barcelona, 2004. Resulta igualmente imprescindible: Rosa María Maurell y Fanny Estela con el asesoramiento de Montse Aguer, «Dalí i les revistes. Bibliografía», https://www.salvador-dali.org/media/upload/pdf/dali-i-les-revistes.-bibliografia-final-cat2014_editora_84_11_1.pdf [fecha consulta: 30-7-2018].

² Josep Massot, Joan Miró. *El niño que hablaba con los árboles*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.

a la vez, un entretenimiento: un buen desafío —es decir, simpático, popular— y no malo por elitista, como sucedía con el arte llamado «moderno» por informalista. Todo el mundo podía acceder al acertijo de un cuadro de Dalí aunque no lo resolviera. En resumen, Dalí se comportó como un estadounidense más aunque no hablara inglés: aceptaba que se le tomase en broma (el saber reírse de uno mismo es un atributo personal muy positivo para los americanos, que se creen más naturales y menos estirados que los europeos).³

Finalmente, y como cierre a su atractiva presentación y su éxito, Dalí dio un paso decisivo: aceptó la regla social del éxito público determinado por el dinero. Gracias a la fama, pudo acceder a la comodidad como ilustrador, personalidad pública y consumidor de lujo, que pagaba con un dibujo en el talón, lo que valía más que la suma debida. La contable, Gala, se aseguraba de que todo estuviera en su sitio: era su representante, su *producer*, su *manager* y asumía otros roles perfectamente comprensibles mientras Dalí ejercía de genio profesional. Así, a lo largo de los años, publicó ilustraciones —y algún artículo— en revistas que los remuneraba bien, como *Town & Country*, *Vogue* y *American Fabrics*, por lo general publicaciones del mundo de la moda y el diseño.

La madurez de Dalí junto a Gala se consiguió por su americanización. Entonces llegó la contrapartida: el odio europeo —o sofisticado— hacia Dalí, la otra cara del desprecio del *Avida Dollars*, famoso anagrama de su enemigo André Breton, el siempre envidioso pope del movimiento surrealista y también refugiado en Nueva York pero sin un ápice de la atención de la que gozaba el artista y *performer* de absurdo bigote encerado. Así, Dalí fue a su vez ejemplo del desprecio —de los europeos, de las élites, de las izquierdas— por todo lo americano, y en primer lugar por parte

de los franceses. Hay que recordar que, en 1950, la Asamblea Nacional en París prohibió la venta de Coca-Cola en el «Héxagono», los territorios de Argelia y en el imperio de ultramar, pendiente de la demostración de su peligrosidad.⁴ Era más bien un peligro cultural. Presumiblemente, el Dalí americanizado, también. Si, contestó Dalí con su comportamiento de siempre: *So what else is new?*, parecía decir el artista. O dicho a la americana: *If you're so smart, why don't you have a million dollars?*

DALÍ, ESPECTADOR DE LA PRIMERA GUERRA ATÓMICA

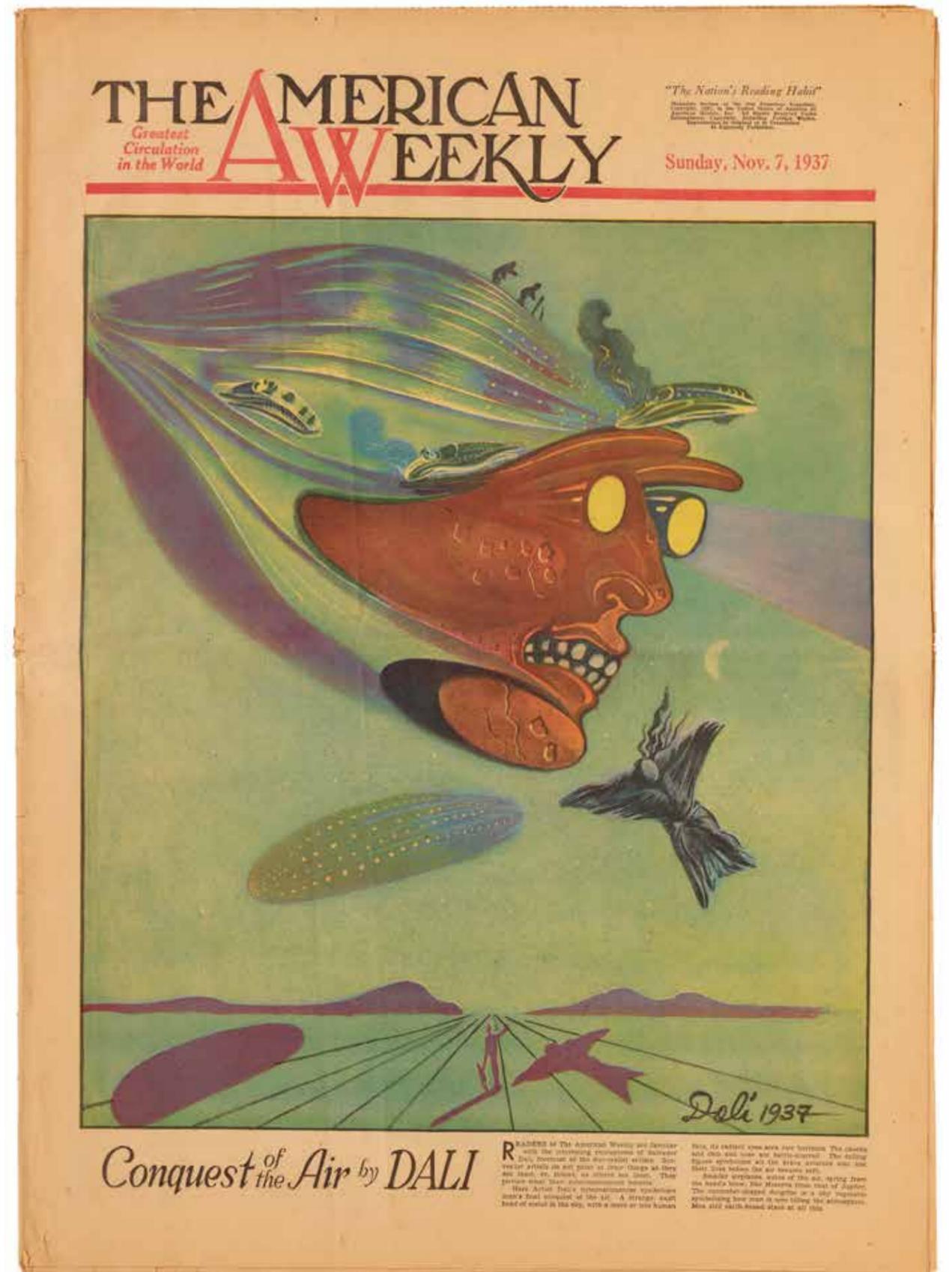
Al residir por entonces en Estados Unidos, Dalí vivió la Segunda Guerra Mundial al estilo americano. Trabajó duro como ilustrador, pues necesitaba ingresos para mantener un tren de vida caro. Ya en 1938, mucho antes del golpe aéreo japonés en Pearl Harbor, Dalí se planteó el ataque de aviación, aunque fuera de ovnis, de los de la forma acigarrada, uno con cara luminosa entre un grotesco renacentista o una armadura nipona; **FIG. 1** lo sacaría de los cómics, pero la idea estaba en el aire, nunca mejor dicho, en especial desde la publicación de la devastación de Guernica, en abril del año anterior y la consiguiente elaboración del gran mural de Picasso en los meses siguientes. Puesto a ser un «buen americano», Dalí publicó un dibujo en una revista tan poco dada a sus habituales temáticas artísticas como el *Army Transportation Journal*. Era un gesto patriótico, para estar en línea con el esfuerzo bélico ya hecho, lo que se esperaba de un residente agradecido.⁵ Por lo tanto, vivió la primera guerra atómica, de Estados Unidos contra Japón, en el verano de 1945.

Al contrario de lo que hoy se piensa, las explosiones de bombas atómicas sobre dos ciudades japonesas en agosto de 1945 no provocaron

³ Si se duda de ello, hay que tener en cuenta la evidentísima resonancia entre el título de las memorias de Dalí aparecidas 1942, *The Secret Life of Salvador Dalí*, traducido del francés al inglés por el norteamericano de ascendencia franco-noruega Haakon Maurice Chevalier, a su vez íntimo amigo del preeminente científico nuclear J. Robert Oppenheimer y vinculado con un agente del espionaje soviético, lo que hizo que Oppenheimer perdiera muy famosamente su *security clearance* con el gobierno estadounidense; en todo caso, Dalí jugó —sea de modo consciente o inconsciente— con el título de un famosísimo cuento del humorista James Thurber, *The Secret Life of Walter Mitty*, publicado en *The New Yorker* en marzo de 1939 y que describe un hombrecillo cualquiera de clase media, muy sometido a su mujer dominadora, que vive sumido en una constante vida de fantasía. Se hicieron versiones filmadas —muy diferentes del original— en 1947 y 2013.

⁴ Richard F. Kuisel, «Coca-Cola and the Cold War: The French Face Americanization, 1948-1953», *French Historical Studies*, volumen XVII, núm. 1 (primavera de 1991), p. 96-116.

⁵ *Army Transportation Journal*, vol. I, núm. 9, Washington DC, octubre de 1945.



1. «Conquest of the Air by Dalí», *The American Weekly*, Nueva York, 7-11-1937

demasiado revuelo. Los enterados —militares o físicos, algún espía— sí que apreciaron las implicaciones destructivas y geoestratégicas, aunque con un grado de ignorancia significativo: no se entendieron los efectos nocivos del polvo radioactivo, las partículas alfa y beta (al no haber manera de contener los rayos gamma), hasta que los estadounidenses ocuparon Japón tras la rendición del día 15. Todavía en el verano de 1946, durante las primeras pruebas en el atolón Bikini (islas Marshall), los oficiales y marineros observaron las explosiones sin más protección que unas gafas de sol y visitaron la «zona cero» de inmediato tras el primer estallido sin medida alguna de filtración. El segundo artefacto, explotado bajo la superficie del mar, creó una vasta nube de vapor (el masivo hongo de la filmación más famosa), lo que esparció tanta radiación que hasta la US Navy tuvo que abandonar sus ensayos para la finalidad algo fútil de ver si resultaba fácil abatir buques de guerra con medios de fisión nuclear (para sorpresa de los técnicos, la respuesta fue negativa, pues pocos barcos se hundieron).

Inicialmente la filmación de los vuelos de los bombarderos B-29 fue lógicamente secreta. Hay que añadir que el XXI Bomber Command de la US Army Air Force (la Fuerza Aérea propiamente dicha se estableció en 1947), asentado en las islas Marianas desde enero de 1945 bajo el mando del general Curtis LeMay, agresivo propugnador de la teoría del Air Power, se había dedicado al bombardeo aéreo sistemático, con artefactos incendiarios, de sesenta y cuatro ciudades niponas hasta el mismo día de la rendición, con atención centrada en especial en el conjunto metropolitano de Tokio-Yokohama.⁶ Sometida a explosivos con napalm y fósforo desde gran altura, la construcción urbana de madera y papel ardía con intensidad, con cifras inmensas de mortalidad en poco tiempo. Tan convencido estaba LeMay de la eficacia de sus «superfortalezas» que aseguró que para noviembre toda la economía nipona estaría hecha cenizas sin tener que llegar al recurso —todavía sin probarse en condiciones de

combate— de los nuevos artefactos.⁷ Los ataques del 9 y 10 de marzo, apodados *Operation Meetinghouse* (una ironía acerca de los cuáqueros pacifistas), fue recordado como la Noche de la Nieve Negra en la memoria japonesa (y no tanto, como se repite, por uno u otro de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki). *Meetinghouse* consumió 41 km² del centro de Tokio, con más de ochenta mil muertos, unos cien mil heridos y un millón de personas que quedaron sin hogar. La «tormenta ígnea» (término técnico para los vórtices de calor que succionan todo el oxígeno de la superficie) se considera el peor bombardeo de la historia, así como un resumen de ataques aéreos anteriores en Europa (Hamburgo en 1943, Dresde en 1945) y pauta para ofensivas posteriores.⁸

Vistas así, las muertes de Hiroshima y Nagasaki, debido a los ataques atómicos de los días 6 y 9 de agosto respectivamente, se entendieron como poco más que un incremento práctico en el ritmo de destrucción. En Estados Unidos, la noticia más trascendente en aquel verano pareció ser las consecuencias de la Conferencia de San Francisco sobre la Organización Internacional (trasladada en julio a Long Island, cerca de Nueva York), que convirtió la alianza de 1942, las así llamadas Naciones Unidas (Estados Unidos, Imperio Británico y la URSS, más las Naciones Libres bajo ocupación de potencias del Eje), en la ONU. Se votó la Carta del nuevo organismo, que, aceptada a finales de junio, entró en efecto el 25 de octubre como nueva base supuestamente consensuada del Derecho Internacional. Los acontecimientos de las ciudades niponas eran tan solo cuestión de derrotar a los tozudos «japos», dispuestos a luchar hasta el final.

Las películas tomadas durante las explosiones nucleares no se divulgaron hasta más tarde en el mismo año, como tampoco las películas de la prueba anterior en Nuevo México (ocurrida el 16 de julio). En 1946, bajo auspicios del US Department of War, se hizo una película documental, muy insistente en las excelentes características destructivas

de las bombas, con el título algo manido de *A Tale of Two Cities*.⁹ Otro documental más largo, de media hora, producido por el US Army Signal Corps, con el título amenazador de *The Atom Strikes!*, salió tras el envío a ambas ciudades de una misión militar que pretendía evaluar daños en un Japón ya bajo control estadounidense.¹⁰ El tono es técnico, además de triunfalista; se insiste en la naturaleza de ambos centros urbanos como objetivos de producción bélica y se enfatizan sobre todo las respuestas de materiales diversos de construcción a la conflagración. Se ofrecen imágenes de la explosión de Alamogordo, así como de la de Nagasaki, que —si la narración del film es correcta— consiste en el hongo que habitualmente vemos para ilustrar la detonación de Hiroshima. En ambos documentales, el padre John Ceimus, un jesuita alemán con un inglés excelente y que se presenta como superviviente de Hiroshima (ciudad cristiana, como Nagasaki), hace unas declaraciones para justificar las tesis norteamericanas de que los agresores deberían asumir las implicaciones de una guerra total. En agosto de 1946, la revista *The New Yorker* publicó un largo reportaje de John Hersey basado en testimonios de supervivientes (japoneses y otro jesuita alemán) que pronto se convirtió en superventas.¹¹ Las víctimas no culpaban a los norteamericanos.

Ese verano se empezó a entender públicamente el significado más profundo de la nueva arma mortífera, gracias a las pruebas, realizadas en los primeros días de julio de 1946, contra los buques ya considerados obsoletos de la propia flota estadounidense, más una importante unidad japonesa. En esta ocasión, sí se hicieron filmaciones con intención propagandística, para enfatizar la enorme potencia ofensiva norteamericana. Estas imágenes tuvieron inmediata distribución internacional: se vieron en los noticiarios de cine de todo el mundo, por entonces el medio principal para la difusión visual. Por supuesto, en aquel momento algo se sabía de las bombas atómicas

lanzadas sobre Japón, pero la percepción quedó fijada con la muy espectacular explosión submarina, que se consagró como la stampa característica para siempre; producía —y aún hoy produce— asombro. En ese momento apareció también una obra oficiosa escrita por el corresponsal digamos «atómico» del *New York Times*, que describió todo el proceso del desarrollo atómico desde sus inicios hasta los bombardeos.¹²

Dalí aprovechó la circunstancia, lo que había visto de las explosiones filmadas, en especial el espectáculo gigantesco de la prueba de Bikini. En primera instancia, en 1947, realizó un lienzo con un regusto posarcádico, *Las tres esfinges de Bikini* (núm. catálogo razonado 629), con tres cabezas —a la vez nucleares y humanas— en un paisaje en profundidad: la más próxima, como reflejo inmediato del estallido submarino en el atolón; la segunda como recuerdo arbóreo de la naturaleza destruida, y también la más lejana, la más indeterminada.^{FIG. 2} Parece una evocación de las tres pruebas atómicas previstas, de las cuales la tercera no se llegó a realizar. Pero eran esfinges, con una pregunta, o hasta tres. ¿Qué secreto guardaban? A partir de ahí, Dalí profundizó en su proyecto de *Leda atómica*.

DALÍ FRENTE A LA NACIENTE ESCUELA DE NUEVA YORK

¿Cómo entendió Dalí todo este cúmulo de información e imágenes? Él tenía un horror personal a la violencia y la destrucción; le daban miedo. Era una persona que requería un mundo inmediato claro, sólido y ordenado, cuyo sentido entonces él podía cuestionar. Como a todos los cobardes conscientes de sí (dicho con todo el respecto posible), le fascinaba el caos, pero siempre en abstracto, concebido o visto desde muy lejos. Por ello, huyó de Barcelona —según su autobiografía— en plena revolución del 6 de octubre de 1934, y nunca miró atrás.¹³ La Guerra Civil española le

⁶ Curtis LeMay con Bill Yenne, *Superfortress: The Story of the B-29 and American Air Power*, McGraw-Hill, Nueva York, 1988.

⁷ Véase la biografía oficial del Departamento de Defensa norteamericano: «Gen. Curtis Emerson LeMay: June 30, 1961–January 31, 1965», en <https://media.defense.gov/2016/Mar/11/2001479301/-1/-1/0/05CSAF%20LEMAY.PDF> [fecha consulta: 30-7-2018].

⁸ Mark Selden, «A Forgotten Holocaust: US Bombing Strategy, the Destruction of Japanese Cities and the American Way of War from World War II to Iraq», *Japan Focus*, 2 de mayo de 2007. Disponible en línea en: <https://web.archive.org/web/20080724213642/http://www.japanfocus.org/products/details/2414> [fecha consulta: 30-7-2018].

⁹ *A Tale of Two Cities*, War Department, 1946, 12 min 2 s. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=ObLBKik13CI> [fecha consulta: 30-7-2018].

¹⁰ *The Atom Strikes!*, 1946, 30 min 43 s. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=qZH3ZHyRg> [fecha consulta: 30-7-2018].

¹¹ John Hersey, *Hiroshima*, Knopf, Nueva York, 1946.

¹² William L. Laurence, *Dawn Over Zero: The Story of the Atomic Bomb*, Knopf, Nueva York, 1947.

¹³ Véase la descripción de su huida de Barcelona en: *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942.



2. Las tres esfinges de Bikini, 1947. Morohashi Museum of Modern Art, Fukushima (Japón)

pareció un asco, y con toda probabilidad pensó lo mismo de la contienda europea y asiática. Se encontró muy a gusto en Estados Unidos, alejado por ambos océanos —Atlántico y Pacífico— de los teatros de conflicto.

Pero ello no significa que no quisiera entender mejor la guerra y sus implicaciones. Como era lúcido, captó mejor que muchos las consecuencias del arma de fisión atómica. Pero, por temperamento, no era un pacifista obcecado, como el biólogo norteamericano Linus Pauling.¹⁴ Por mucho que quisiera ser un *showman* del arte y aparecer con frecuencia en las noticias, nunca fue su voluntad liderar una protesta moral como el matemático y filósofo inglés Bertrand Russell, que asumió el caudillaje de la lucha contra la carrera armamentística nuclear a finales de los años cincuenta, para cuando Dalí ya estaba fuera

del ambiente estadounidense y reestablecido en España.¹⁵ Estos asuntos políticos dejaban frío al artista. Pero sí le importaba el mercado del arte, pues de ello dependía.

En la posguerra de la segunda contienda mundial, París no era en absoluto un escenario atractivo para Dalí. En 1939, Breton le había acusado de fascista por su cuadro *El enigma de Hitler* (núm. catálogo razonado 475) de ese mismo año, y lo expulsó oficialmente del movimiento como un renegado. Pero, para entonces, en todo caso, la industria publicitaria ya había fagocitado al movimiento surrealista: Man Ray, por ejemplo, ya se ganaba la vida con presentaciones fotográficas en *Vanity Fair*, *Vogue* o *Harper's Bazaar*. En 1936, fue el mismo Man Ray quien, por encargo, fotografió a Dalí para la portada de *Time*.¹⁶ Tras la ocupación alemana de

¹⁴ Barbara Marinacci y Ramesh Krishnamurthy (eds.), *Linus Pauling on Peace: A Scientist Speaks Out on Humanism and World Survival*, Rising Star Press, Los Altos (California), 1998.

¹⁵ Bertrand Russell, *La guerra nuclear ante el sentido común*, Aguilar, Madrid, 1959 [el mismo año de la primera edición británica].

¹⁶ Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, Thames & Hudson, Londres, 1989; François Baudot, *Fashion and Surrealism*, Assouline, Nueva York, 2002; Ghislaine Wood (ed.), *Surreal Things: Surrealism and Design*, Victoria & Albert, Londres, 2007.

Francia, vista la masiva purga de derechistas llegada a la IV República en 1944, con Picasso convertido en comunista por si acaso (no fue molestado por los nazis), en París Dalí no pintaba nada, nunca mejor dicho. Su mercado, en especial los retratos personales de clientes pagadores, estaba en Estados Unidos y no en la devastada Europa.

Sin embargo, Dalí, siempre perspicaz, se oía lo que se podría llamar «la rendición de la Escuela de París a la de Nueva York» (aprovechó la satírica tela *Triumph of the New York School* de Mark Tansey, obra retrospectiva, mucho más tardía, de 1984).¹⁷ Más aún, la mismísima CIA, en sus primeros pasos, hacia 1948, entendió que la nueva pintura informalista era una arma de combate contra el estólido «realismo socialista» del comunismo en los años cuarenta y cincuenta.¹⁸ La propaganda ideológica norteamericana no iba a apoyar a Dalí; en cualquier caso, vuelto al redil franquista, este ya era un aliado anticomunista. El nuevo mundo artístico, anunciado y aclamado por críticos como Clement Greenberg y Harold Rosenberg (a matar entre ellos), identificaba la renovación plástica y el llamado arte moderno con lo que, a partir de los primeros años cincuenta, se denominaría expresionismo abstracto (aunque el término era más antiguo). Para bien o para mal, estos pintores estaban a años luz de la cuidada minuciosidad pictórica de Dalí y su reivindicación de la *grande maniera*. Por supuesto, para los informalistas Dalí no era más que un reaccionario plástico, un vendido a la burguesía con sus malos retratos y un aprovechado de lo peor que existía en el mercado del arte. Aunque hay que escuchar al holandés «neoyorquizado» Willem de Kooning, en apariencia a años luz de Dalí, y cómo podía pensar algo bastante parecido al dilema del pintor catalán ante la complejidad atómica: «Creo que el arte nunca me hace sentir bien o en paz. Siempre me parece que está envuelto en el melodrama de la vulgaridad.»¹⁹

En cualquier caso, el hecho de que fuera adulado por coleccionistas archiconservadores y adinerados —Dalí siempre se dejó querer— era a su vez un aviso. Su circunstancia estética y su modo de presentarse le convirtieron en la estrella del anti-Modernism, si bien este rol se haría más evidente en los primeros años sesenta.²⁰ Por supuesto, a principios de los años cincuenta Dalí ya había jugado la carta de Hollywood. En cierta medida con figuras menos conocidas como el surrealista Pável Tchelitchev, tan admirado en un círculo anglo-francés más bien exquisitamente gay, la competencia empezó a alcanzar a Dalí en su juego de *huckster* en el mercado norteamericano. Dalí era casi un *household name*, lo que, de un modo perverso, facilitaba las copias y por ello hacía menguar su preciada originalidad.

DALÍ, DIVULGADOR DEL VACÍO SUBATÓMICO

En los años siguientes a las explosiones de 1945 y 1946, se hizo un enorme esfuerzo en Estados Unidos por educar a la población acerca de la física, de los átomos y de las partículas subatómicas. Se puso mucho énfasis en lo que podía parecer una paradoja: en realidad, un átomo —desde el simplísimo hidrógeno hasta el uranio en la otra punta de la tabla periódica de elementos— era un vacío. Consistía en un núcleo —protones y neutrones— y unos electrones que, en número equivalente, orbitaban a su alrededor. Pero, entremedio, no había nada. En una divulgación que un —hoy cuestionado— físico alemán realizó a mediados de los años cincuenta para la empresa Disney a petición del gobierno de Eisenhower, se explicaba que si se redujese cualquier masa a un conjunto atómico fundido —o sea, sin su vasto espacio interior—, entonces cosas grandes —todas las flotas del mundo era el ejemplo militarista escogido— serían el tamaño de una pelota de béisbol, pero de una densidad inimaginable, que

¹⁷ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Barcelona, 1991.

¹⁸ Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, Londres, 2000.

¹⁹ Traducido de Sebastian Smee, *The Art of Rivalry: Four Friendships, Betrayals and Breakthroughs in Modern Art*, Random House, Nueva York, 2016, p. 354.

²⁰ Véase el libro-manifiesto del millonario Huntington Hartford, *Art or Anarchy?: How the Extremists and Exploiters Have Reduced the Fine Arts to Chaos and Commercialism*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1964. Hartford saludaba a Dalí como la defensa de la belleza «clásica» contra el feísmo monstruoso de una modernidad degenerada; en ese mismo año, inauguró su Gallery of Modern Art en Nueva York como respuesta al MoMA.

al instante buscaría ser el centro de gravedad en el núcleo de la Tierra.²¹

Con tan animoso espíritu didáctico, se insistieron en dos mensajes tras las explosiones. Mucho cuidado con la radiación. La consigna era peligro. ¡No tocar! No tocar era un mensaje inherente al propio Dalí, a su ser y a su sexualidad. Nada nuevo iba a aprender ahí. Pero el segundo mensaje era que la energía explosiva del átomo partido en fisión —o, unido, en fusión— salía de su mismo vacío, o, mejor dicho, de la fuerza que sostenía esas distancias internas, subatómicas. El material no es sólido, es energía lista para ser separada.

La percepción de que lo que aparecía como sólido era en verdad un hueco, fascinó a Dalí. No dudó en explorarlo en su obra. Ahora bien, no fue el único en percibir los huecos omnipresentes de la solidez tan solo aparente. Quienes se dieron cuenta, además, lo plantearon en relación con el sexo, lo que estimuló aún más la imaginación daliniana.

La primera demostración del impacto en la percepción social vino en primavera y verano de 1946: en mayo, el modisto francés Jacques Heim —que ya en 1932 había propuesto un traje de baño de dos piezas, sin mucho éxito—, se lanzó de nuevo con la idea para promover l'Atome, que anunció como «el bañador más pequeño del mundo»; Heim utilizó publicidad aérea en el cielo de París. Como respuesta, el diseñador e ingeniero parisino Louis Réard promovió una pieza rival, que consistía en cuatro triángulos de tela, uno para cada seno y el tercero para el pubis y el trasero; la apodó «bikini», y utilizó tela con estampado de diario de prensa. A principios de julio, Réard presentó su flamante bikini con una sesión de fotos en la parisina piscina Molitor con una modelo —bailarina desnuda «profesional» de 19 años— que lucía la combinación de escuetas piezas, que entonces se entendía como escandalosa. Como dicta la frase gala, *C'est la bombe!* No dispuesto a quedarse atrás, Réard promocionó su nuevo producto con mensajes aéreos desde aviones que durante los meses de calor sobrevolaron la Riviera Francesa. Todo esto tardó como una

década en cruzar el Atlántico y llegar a la recatada América.

Pero no tardó en alcanzar a Dalí. El impacto visual del bañador partido era el de un despedazamiento del torso de la mujer; ya existía el «dos piezas», pero menos atrevido. El tronco femenino cortado en partes era una idea ya decimonónica (o anterior), dada la reafirmación creativa del gusto por las esculturas clásicas encontrada en fragmentos, a la vez que una perspectiva algo sádica, pero eso también era de rigor entre surrealistas. Dalí ya lo exteriorizó en su famosa reinención casera de la *Venus de Milo*, obra de 1936, a la que, entre pechos y ombligo, añadió cajones de cómoda, escultura paródica que el artista presentó en privado desde su creación hasta aproximadamente 1939, si bien luego, en los primeros años sesenta, se realizaron ejemplares en bronce con fines comerciales que diseminaron la figura icónica por doquier.

Él quiso plasmar el juego de la falsedad de la solidez. El tema del vacío encajó con la preocupación daliniana por lograr la invisibilidad como medio de camuflaje. Durante la Segunda Guerra Mundial, en el verano de 1942, Dalí escribió un artículo serio sobre el tema para plantear hasta qué punto, si el método paranoicocrítico podía generar imágenes «donde no habría nada» u otra cosa en apariencia, se podría utilizar de nuevo para transformar armas —tanques, buques, aviones— en elementos no perceptibles. La naturaleza, insistió con mucha razón el artista, abundaba en muestras de tal engaño. Era, dicho muy sencillamente, la inversión de su propio método paranoicocrítico: se puede mirar algo y no verlo tal como es, puede no descifrarse, quedar invisible.²²

Al experimentar con lo «visiblemente invisible», valga el oxímoron, Dalí lo hizo no solo en términos paranoicocríticos sino también como en los cómics o —referencia inevitable— el film clásico de James Whale, *El hombre invisible*, de 1933. Se suele repetir que Salvador Dalí era un *voyeur*. Es solo una manera sensacionalista de decir que observaba muy atentamente. Pasó la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos. No perdió detalle. La culminación de la contienda vino en

Oriente, con la derrota de Japón en agosto de 1945. Dalí siguió todo con fascinación. Entendió, en la medida de lo posible, las implicaciones de las bombas atómicas y de la nueva energía nuclear como una proyección, como un espléndido Claude Rains en el papel del científico loco que consigne pasar inadvertido excepto cuando quiere ser percibido. Dicho de otro modo, la perspicacia de Dalí estaba lista para plantearse la problemática de la inexistencia atómica de la solidez y del vacío natural de todo lo que creemos tangible, para empezar con nuestros cuerpos y nosotros mismos.

Por otro lado, la cultura popular —los cómics, las clásicas tiras de los periódicos— eran conscientes de lo mismo. El entonces famoso dibujante Al Capp, que odiaba todo lo que oliera a intelectualismo, tenía un vasto público con su serie diaria de *Li'l Abner* para United Features. Desde su extraordinaria popularidad en aquella época, aportó una pista curiosa acerca de Dalí. Capp, siempre en la frontera entre la inocencia y la sexualidad insinuada, creó sensación en 1946 al hacer creer que su protagonista cachas y tonto —el pequeño Abner— había abandonado su suculenta y desbordante pareja, la rubia y voluptuosa Daisy Mae, para liarse con «la mujer más fea del mundo», Lena the Hyena, con acento ruso y botas de camarada soviética, símbolo del enemigo comunista. Tan fea era Lena que Capp inventó que una autoridad superior había censurado su cara por razones de interés público. En su lugar, un vacío, con un sello de «Borrado por la dirección» (*Deleted by Editor*). Entonces, dentro del propio cómic, se organizó un concurso abierto a los lectores para que le dibujaran un rostro adecuado. Con el fin de juzgar tal espanto se reunieron tres especialistas en «horrores»: el actor Boris Karloff, caracterizado como el monstruo de Frankenstein que tan exitosamente llevó a la pantalla; el extravagante pintor Salvador Dalí con sus bigotes, y, para máximo desprecio de la moda musical, el cantante Frank Sinatra **FIG. 3**. Finalmente se publicó el rostro de Lena, obra del también dibujante Bill Watterson **FIG. 4**, quien se haría, si no famoso, al menos habitual para el público adolescente de los años cincuenta como ilustrador de la revista *Mad*. Además, se hicieron habituales los cómics de terror, prohibidos en la segunda mitad de los cincuenta.

Para captar el sentido de todo esto, se debe entender que, con pronunciación norteamericana, Lena y Leda son homófonos excepto por el sonido de la segunda consonante. El vacío de Lena, por tanto, relleno con el dibujo de Watterson, apuntó en la conciencia de Dalí hacia el vacío «real», de la realidad atómica, de «su» Leda, que era bella, aunque perversa por su bestialismo y su cópula animal.

LEDA ATÓMICA

La idea central de Dalí en *Leda atómica* es la percepción de que, a escala subatómica, la materia es un vacío: las proporciones entre electrones y núcleo eran extremas. Sin embargo, todavía no era un dato muy divulgado. Dalí quiso educar a las masas. Con un cuidado cálculo matemático y la colaboración de un especialista en la materia, la clave de *Leda atómica* se encontraba en el espacio entre las partes «sólidas», de las que se presentaba una parodia mediante la metáfora clásica de la copulación de Leda y el cisne (Zeus en un característico disfraz zoófilo). Se cruzaba una frontera moral, el bestialismo (pero de representación tópica desde el Renacimiento), para mostrar una nueva frontera que todo lo cuestionaba: el límite atómico. Como remarcó el propio creador en el ya citado número de *Time* de finales de 1947 —como era su costumbre aludiendo a sí mismo en tercera persona—, «Dalí nos muestra la emoción libidinosa jerarquizada, suspendida en el aire y como levitando, de acuerdo con la moderna teoría de la física intraatómica de que nada se toca. Leda no toca el cisne; Leda no toca el pedestal; el pedestal no toca la base; la base no toca el mar; el mar no toca la orilla.»²³ En resumen, no tocar y entender que el átomo es un vacío insoldable. Era como una versión gráfica de las paradojas de Zenón de Elea.

Si personajes que Dalí consideraba sin duda inferiores podían avanzar en este terreno —no digamos, por ejemplo, Al Capp—, era señal de que el propio Dalí debía adelantarse más aún. No bastaba con el viejo esquema psicológico visual de la perspectiva paranoicocrítica o del significado castrador o caníbal de la mantis religiosa, tal

²¹ Heinz Haber, *Our Friend the Atom*, Simon & Schuster, Nueva York, 1956.

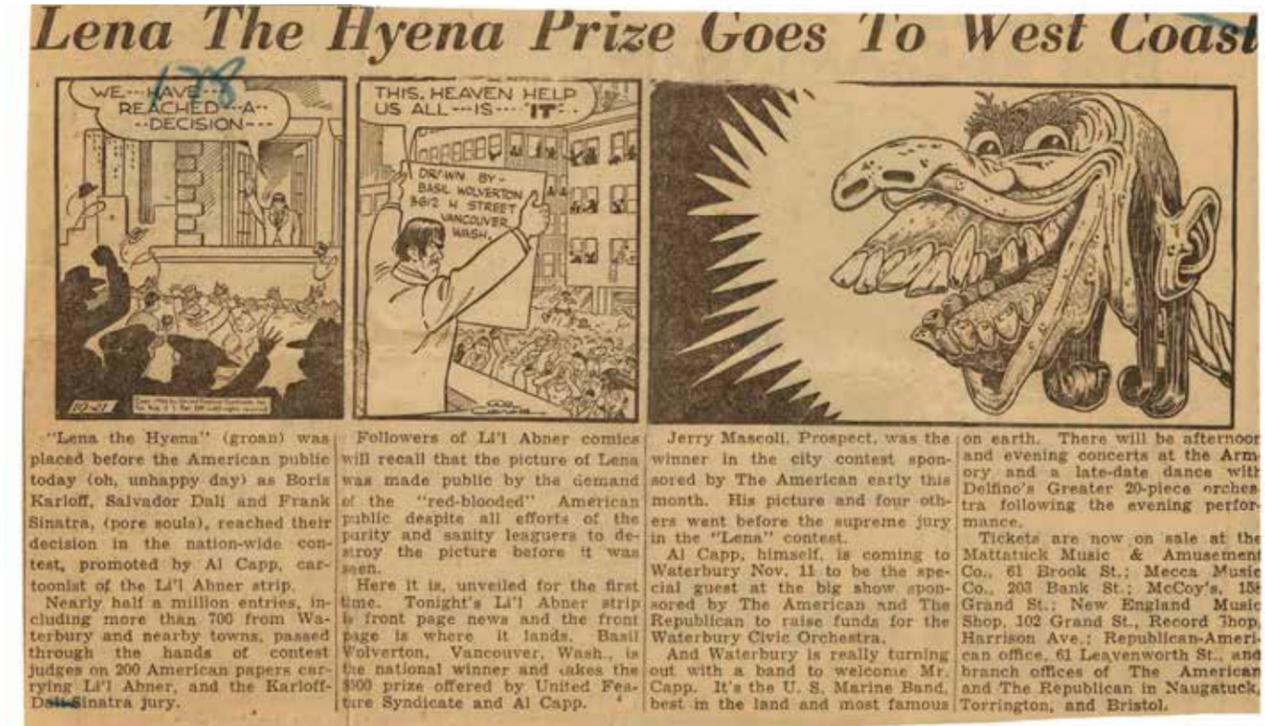
²² Salvador Dalí, «Total Camouflage for Total War», *Esquire*, agosto de 1942, p. 65-66.

²³ Salvador Dalí, «And now to make masterpieces», *Time*, Nueva York, 8-12-1947.

como supuestamente se podía entrever en *El Ángelus* de Jean-François Millet. Dalí tenía que ser más vanguardista que la vanguardia.

En resumen, el mismo autoconfesado genio entendió el juego desde el principio: en 1948, con un amigo de confianza, el fotógrafo Philippe Halsman,

en el estudio de este en Nueva York, se hizo el complicado montaje de *Dalí atomicus*: el artista en el aire, agua que no fluye sino flota, gatos que vuelan, enmarcados por una silla, un atril y el propio cuadro de *Leda atómica*, todos suspendidos. En el vacío, como arrastrado por el estallido de una bomba nuclear.



3. Al Capp, "Li' Abner", *News*, Newark (Nueva Jersey), 19-10-1946

4. "Lena The Hyena Prize Goes To West Coast", *American*, Waterbury (Connecticut), 21-10-1946

SALVADOR DALÍ EN ESTADOS UNIDOS: LA CONSOLIDACIÓN DEL PERSONAJE

Lucía Moni

Centro de Estudios Dalinianos, Fundació Gala-Salvador Dalí

«¡Nueva piel, nueva tierra! ¡Y una tierra de libertad, si es posible! Escogí la geología de un país que era nuevo para mí, y que era joven, virgen y sin drama, el de América.»¹

Con la ocupación de París por parte de las tropas alemanas y el avance del frente hacia Burdeos, Dalí y Gala abandonan, en julio de 1940, el pueblo de Arcachón —lugar en el que se habían refugiado tras la declaración de guerra contra Alemania— para viajar a Estados Unidos. Allí permanecerán ochos años consecutivos, sin volver a Europa. La pareja llega a Nueva York el 16 de agosto y se dirige a Hampton Manor, la residencia de Caresse Crosby,² en Virginia, donde Dalí lleva a cabo uno de los proyectos que más le interesan en ese momento: redactar su autobiografía, que publica en 1942 en Nueva York y que titula *La vida secreta de Salvador Dalí*.^{FIG. 1}

¿Por qué el artista siente la necesidad de hacer un relato de su vida precisamente en ese momento? En 1940, Dalí tiene treinta y seis años y, como él mismo afirma, «Usualmente los escritores empiezan a escribir sus memorias “después de vivir su vida”, hacia el fin de su vida, en su vejez. Pero, con mi vicio de hacerlo todo diferentemente de los demás, de hacer lo contrario de lo que los demás hacen, creí que era más inteligente empezar escribiendo mis memorias y vivirlas después.»³

Nos hallamos ante un artista que llega a Estados Unidos con la intención de cerrar un capítulo de su vida y abrir otro distinto. Para él, escribir acerca de una vida pasada es como un ritual previo al inicio de una nueva. Estas son las palabras que podemos leer en el último capítulo de *Vida secreta*: «Era necesario a toda costa que cambiara de piel, que cediera esta gastada epidermis con que me he vestido, ocultado, mostrado, con que luché y triunfé, por esa otra piel nueva, carne de mi deseo, de mi inminente renacimiento, que empezará el día siguiente al que aparezca este libro.»⁴ Y añade: «Terminé de escribir este largo

libro de los secretos de mi vida, pues esta vida que viví, ella sola, me da derecho a ser oído. Y quiero que se me oiga.»⁵ Antes de comenzar una nueva vida, Dalí tiene una vida pasada que quiere contar, que desea que los lectores escuchen. El artista tiene mucho que contar y muchos secretos que desvelar.

Aunque es nuestra intención centrarnos en la década de los cuarenta, es preciso abrir un paréntesis y profundizar en su relación previa con Estados Unidos: sus primeras exposiciones, sus primeros encargos, los contactos realizados durante sus primeros viajes de apenas pocos meses. Estancias discontinuas pero intensas que son necesarias para entender el Dalí de los años cuarenta, el artista que elige América para vivir una larga etapa de su vida.

DALÍ Y ESTADOS UNIDOS EN LOS AÑOS TREINTA

Desde la primera vez que el público americano puede ver obras de Dalí en 1928,⁶ el trabajo del artista se va difundiendo a través de exposiciones, primero colectivas y después individuales, tanto en Nueva York como en otras ciudades americanas. Julien Levy, uno de los galeristas más destacados del siglo xx, es determinante para que el arte de Dalí alcance mayor visibilidad. En su galería, un espacio recién abierto y muy vinculado con la ciudad, se podía ver arte contemporáneo en un momento en que el centro de la vida cultural y artística se iba desplazando de París a Nueva York.⁷

Julien Levy es quien organiza la primera exposición individual del artista en 1933, mientras que la segunda tendrá lugar un año después y coincidirá con el primer viaje de Dalí a Estados Unidos.

¹ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2003, p. 910.

² Caresse Crosby, esposa del poeta y editor Harry Crosby, había fundado con él la prestigiosa editorial Black Sun Press. Formó parte del grupo del Zodíaco, cuyos miembros compraron regularmente obras de Dalí a partir de 1932. Es ella quien acompaña a Gala y Dalí durante su primer viaje a Estados Unidos en 1934.

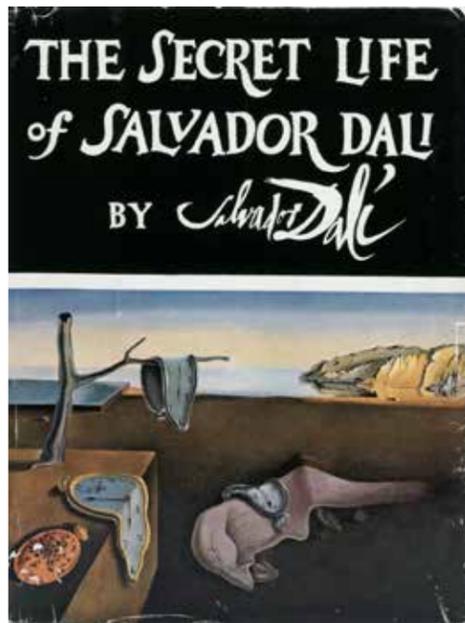
³ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 909.

⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 910.

⁵ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 922.

⁶ Salvador Dalí es introducido en Estados Unidos por el Instituto Carnegie de Pittsburgh en 1928, cuando es elegido representante de la sección española de la *Twenty-Seventh International Exhibition of Paintings* del Carnegie Institut.

⁷ Montse Aguer, «Julien Levy un galerista avanzado a su tiempo», en *Salvador Dalí. Dream of Venus*, Fundació Gala-Salvador Dalí y Fundación "la Caixa", Figueres y Barcelona, 1999.



1. Portada de *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, Nueva York, 1942

«¡América! Deseaba ir allá y ver cómo era, llevar allí mi pan, colocar allí mi pan; decir a los americanos: “A ver: ¿qué significa esto?”»⁸

Además del deseo de Dalí de ir a Estados Unidos, es necesario que el pintor viaje allá para que comprenda algunas maneras de proceder del país.⁹ Como demuestra una carta de Julien Levy a Dalí y Gala, datada el 4 de agosto de 1934, en la que el galerista, dando su opinión sobre los precios de venta de las pinturas, comenta al artista que está muy feliz de que vaya a Estados Unidos, así podrá darse cuenta él mismo de que no puede incrementar demasiado el precio de las obras expuestas respecto al que estas tenían en Europa, porque el público americano no puede pagar precios altos y hay un riesgo considerable de que no se venda nada.¹⁰ Claramente le da libertad para decidir, pero es probable que Dalí acepte los consejos de su amigo porque, en su segundo viaje a Estados Unidos, en diciembre de 1936, y con otra exposición individual en la Julien Levy Gallery en curso, el artista afirma: «Mi segundo viaje a América acababa de ser lo que podría llamarse la inauguración oficial de “mi gloria”. Todas mis pinturas se vendieron al inaugurarse la exposición.»¹¹

El 14 de diciembre de 1936 Dalí es portada de la revista *Time*.^{FIG. 2} La fotografía, realizada por Man Ray, otorga al pintor un aire de misterio conferido por el fondo oscuro, por la luz proyectada desde abajo y por su mirada penetrante a la cámara y al espectador. Los ojos y el bigote,¹² con el tiempo, se convertirán en uno de los atributos identificativos que el artista escoge para que el gran público lo reconozca y para que su imagen resulte inmortal y eterna.

El hecho de haber llegado de forma tan temprana a aparecer en la portada de una de las revistas más vendidas es sintomático del interés y de la curiosidad que despierta en la prensa, que le

dedica amplio espacio en sus páginas. Desde su primer viaje a Estados Unidos, y sobre todo en los años siguientes, Dalí empieza a conceder entrevistas; sus artículos e ilustraciones aparecen paulatinamente en revistas y periódicos. También realiza algunas conferencias, ya que sus últimas ponencias en Barcelona, en 1934, le habían curado de sus «patológicos restos de timidez. Me sabía capaz de excitar las pasiones y el frenesí del público».¹³ Empieza así la construcción de un personaje excéntrico, excesivo, provocador, capaz de animar a las masas y de llegar a ellas y que, en poco tiempo, se convierte en una celebridad.

Parece ser que no se esperaba la popularidad o, por lo menos, no se la esperaba tan pronto, cuando afirma: «No he comprendido nunca la rapidez con que me hice popular. Se me reconocía a menudo en la calle y me pedían autógrafos. [...] Y me cayó encima un chaparrón de ofertas extravagantes, cada una más inesperada que la anterior.»¹⁴ En este contexto tiene lugar la propuesta de los famosos almacenes Bonwit Teller, de la Quinta Avenida de Nueva York, que en 1936, inspirados por la exposición en curso *Fantastic Art Dada Surrealism* organizada en el Museum of Modern Art, habían encargado escaparates surrealistas a un grupo de artistas, entre ellos Dalí.

La instalación que provoca más comentarios de «admiración, asombro o indignación. Indiferencia, nunca»¹⁵ es la del artista catalán, que repetirá la experiencia, pero esta vez de forma individual, en marzo de 1939, año de su tercer viaje a Estados Unidos. «A mi llegada a Nueva York quedé atónito ante las exhibiciones de los escaparates de la Quinta Avenida, todos los cuales trataban más o menos de remedar a Dalí. [...] Acepté, pues creí que sería interesante hacer una demostración pública de la diferencia entre la verdadera y la falsa manera daliniana. Puse solo una condición: que se me permitiese hacer exactamente lo que se me antojase.»¹⁶ Empieza así la creación de dos escaparates que acaban siendo modificados sin el permiso del artista. Este, al darse cuenta de que habían intervenido en la obra original, declara



2. Portada de la revista *Time*, vol. XXVIII, núm. 24, Nueva York, 14-12-1936

8 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 791.

9 Esta idea la expresa Julien Levy también en los años siguientes. En el archivo del Centro de Estudios Dalinianos se conservan cartas de 1940 en las que el galerista reitera que la presencia del artista es indispensable para el éxito de la exposición que debe celebrarse el año siguiente.

10 Carta de Julien Levy a Gala y Salvador Dalí, 4 de agosto de 1934, archivo del Centro de Estudios Dalinianos.

11 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 826.

12 Sobre el Dalí personaje véase: Laia Rosa Armegol, *Dalí, icono y personaje*, Cátedra, Madrid, 2003; *lo Dalí*, Gangemi, Roma, 2018.

13 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 791.

14 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 827.

15 Traducido de «Dalí Does A Surrealist Shop Window», *New York American*, Nueva York, 20-12-1936.

16 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 874.

al abogado de Bonwit Teller que él había sido «contratado para hacer una obra de arte»¹⁷ y no para que su nombre estuviera «relacionado con un escaparatismo corriente».¹⁸ Ante la negación de aplicar los cambios solicitados por Dalí o acceder a eliminar su nombre, el artista acude al escaparate con la intención de inundarlo, pero mientras está moviendo una bañera, esta se cae y rompe los cristales del escaparate. Detenido, pasa unas horas en la comisaría y finalmente el juez suspende la sentencia dado que él estaba solamente ejerciendo «los privilegios de los que parecen disfrutar los artistas».^{FIG. 3 19}

En los días siguientes, titulares como «Through the Window to Fame»²⁰ o «Art Changed, He Crashes 5th Ave. Store Window»²¹ le proporcionan obviamente una gran repercusión publicitaria. Ya fuera a propósito o involuntariamente, aprovechó de la mejor manera este acto de rebelión extrema; Dalí se convierte en un paladín que «no había defendido solamente mi “caso personal”, sino el de la independencia del arte norteamericano, con demasiada frecuencia sometido a la incompetencia de intermediarios de tipo industrial y comercial».²²

La conversión en personaje mediático y en celebridad es definitiva en mayo de 1939, con ocasión de la creación de un escaparate de proporciones aún mayores: el pabellón *Sueño de Venus* para la Exposición Universal de Nueva York.^{FIG. 4} Dalí, convencido de tener completa libertad imaginativa, se da cuenta, mientras trabaja en el proyecto, de que la sociedad con la que ha firmado el contrato

lo ha elegido únicamente por su nombre, que según él «se había hecho deslumbrador desde el punto de vista publicitario».²³

Estas palabras de Dalí indican que el artista es consciente de que su nombre ya es exitoso por sus excéntricos comportamientos, pero en esta ocasión asume que «no era posible ponerse otra vez a quebrar cristales»,²⁴ como él mismo afirma, y decide así redactar un manifiesto, la *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*. Con este escrito, en forma de octavilla, pretende defender la creatividad de todo artista y su libertad de expresión elogiando a las masas que «siempre han sabido dónde encontrar la verdadera poesía».^{FIG. 5 25}

El lanzamiento desde un avión sobre la ciudad de Nueva York de cientos de copias de este manifiesto²⁶ revela una clara intención publicitaria que pretende hacer llegar sus ideas a un número indefinido de personas de todo tipo. Este acto refleja la voluntad del artista, que, a finales de los años treinta y sobre todo en los cuarenta, se propone conquistar a las masas, rompiendo aquella frontera entre alta y baja cultura, arte popular y arte con mayúsculas. Así, decide involucrarse en actividades y ámbitos como la publicidad, la moda, el cine, que le permiten llegar a más gente, a un público que no necesariamente visitaba museos y galerías de arte.²⁷ Saliendo del circuito reducido del mundo artístico, Dalí se convierte en una figura que adora mostrarse en público, ser el centro de atención, protagonizar sesiones

¹⁷ Traducido de «Art Changed, Dalí Goes on Rampage in Store, Crashes Through Window Into Arms of Law», *The New York Times*, Nueva York, 17-3-1939.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Traducido de «Violent Act of the Week», Nueva York, 27-9-1939.

²⁰ Henry McBride, «Through the Window to Fame», *The New York Sun*, Nueva York, 25-3-1939.

²¹ «Art Changed, He Crashes 5th Ave. Store Window», *Daily News*, Nueva York, 17-3-1939.

²² Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 881.

²³ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 882.

²⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 884.

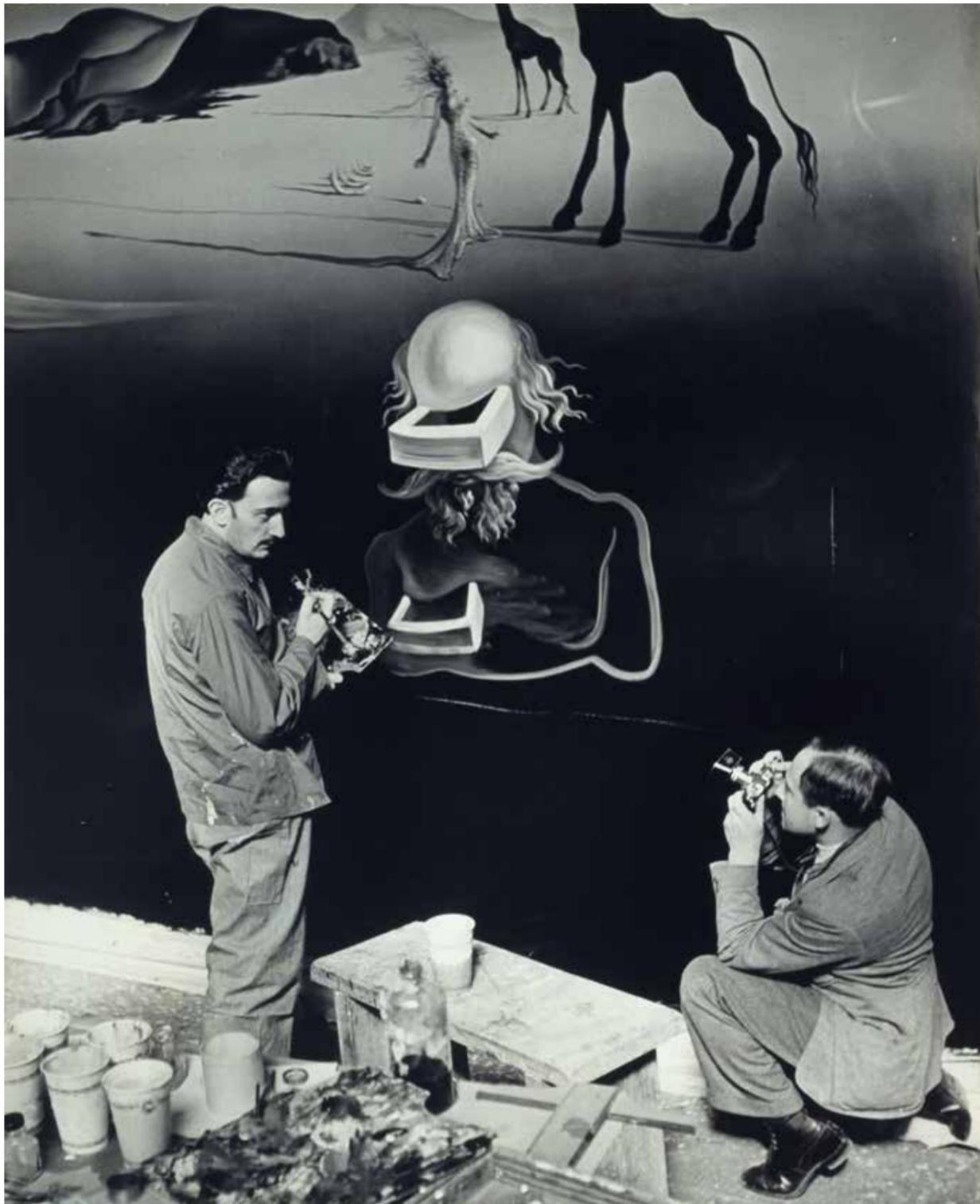
²⁵ *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura* (1939), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2005, p. 480.

²⁶ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1977, p. 219.

²⁷ Para más información véase: *Dalí. Cultura de masas*, Fundación "la Caixa" y Fundació Gala-Salvador Dalí, Barcelona y Figueres, 2004.



3. Salvador Dalí saliendo de la comisaría acompañado por el inspector Frank Mc Farland tras romper los cristales del escaparate de los almacenes Bonwit Teller de Nueva York, 1939



4. Salvador Dalí pintando uno de los murales del interior del *Sueño de Venus*, 1939. Fotografía de Eric Schaal

5. Salvador Dalí, *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*, 1939 >

6. "Salvador Dalí sub-conscious editor for two pages", *Click*, vol. 5, núm. 9, Nueva York, septiembre de 1942 >

7. Cena benéfica *Surrealistic Night in an Enchanted Forest*, Hotel Del Monte, 1941. La filmación del evento, realizada por Paramount News, es conocida con el título *Dizzy Dalí Dinner* >

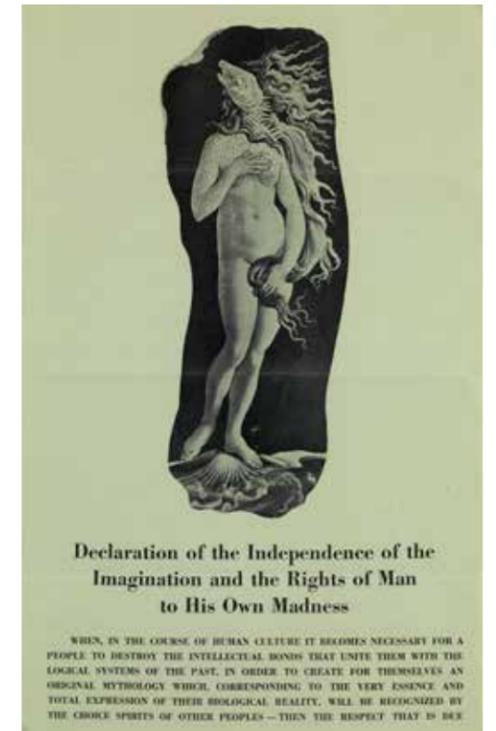
fotográficas, **FIG. 6** *performances* que son grabadas por operadores de televisión **FIG. 7** y aparecer en todos los medios. Su nombre empieza a ser una marca y se asocia a productos de todo tipo.

1940-1948

Hay una diferencia fundamental entre el Dalí de los años treinta, que vive en Europa y viaja puntualmente a Estados Unidos para trabajar —cuyo principal objetivo es difundir su pintura y empezar a construir su personaje—, y el Dalí de los años cuarenta, que decide establecerse en el país. Residiendo allí, Dalí participa activamente en la vida cultural y mundana del país, vive la ciudad y lee directamente los periódicos. Ya no recrea su idea de Estados Unidos solo a partir de los recortes de prensa que Julien Levy guardaba para él y le enviaba en los años precedentes.²⁸ Nos encontramos delante de un Dalí muy activo que entra en contacto con grandes personalidades del mundo de la cultura, de la política, del arte, del cine. Su red de contactos se extiende también a la alta sociedad americana, que empieza a encargarle retratos. **FIG. 8** Este es el caso de la princesa Gourielli, Helena Rubinstein, gran admiradora de Dalí, a quien el artista realizará también la decoración de su lujoso apartamento neoyorquino en 1943.

Generalmente, excepto en algunas ocasiones, durante los ocho años que pasan en Estados Unidos, Dalí y Gala alternan su residencia entre Nueva York y California (Monterrey). Mientras la primera es el centro de su vida social y artística y en la cual desarrolla proyectos expositivos, la segunda representa un lugar más tranquilo, en el que encuentra un paisaje y un clima muy parecidos a los de Cadaqués y Portlligat, donde el artista se sumerge intensamente en el trabajo. **FIG. 9**

Y a quien había profetizado que su llegada a Estados Unidos «acabaría inmovilizándome en una nostálgica espera del retorno», contesta: «América tan solo ha desarrollado, hasta el punto del paroxismo, uno de los "secretos" más característicos y casi monstruosos de mi personalidad: mi capacidad de trabajo.»²⁹



²⁸ Según documentos conservados en los archivos del Centro de Estudios Dalinianos, parece que Julien Levy, a través de una oficina de prensa, se ocupaba de enviarle los recortes de noticias relacionadas con el artista.

²⁹ Salvador Dalí, *Dalí al lector* (1943), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 510.



8. Salvador Dalí pintando el retrato de Mrs. Dorothy Spreckels, San Francisco, c. 1942. Fotografía de Barbara Sutro Ziegler

Dalí ama estar rodeado de personalidades, tener una vida social muy activa, estar bajo los focos, pero no olvidemos que hay otro Dalí cuya aspiración es llegar a ser como los artistas renacentistas que tanto admira: «Yo no me acuesto hasta muy tarde. No me tomo demasiado en serio al artista que continuamente dice que tiene que sentirse “inspirado”. Es preciso trabajar, trabajar y trabajar. Los pintores del Renacimiento trabajaban muchísimo. Solo puedo trabajar cuando mi vida es metódica. La máxima inspiración es el máximo método.»³⁰

Durante los años cuarenta, Dalí mantiene así su actividad como pintor: realiza exposiciones en galerías como la que tiene lugar en la Julien Levy Gallery en 1941 —cuyo catálogo tiene un provocativo texto de Dalí que se titula «El último escándalo de Salvador Dalí»—, en la Knoedler

Gallery en 1943 y en la Bignou Gallery en 1945 y 1947. También lo celebran importantes instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, que le dedica una gran retrospectiva en 1941. Al respecto, Dalí afirma: «América me había adoptado con el lujo que ella reserva a sus elegidos. [...] Me desplazé como un emperador romano dirigiéndose al Capitolio. [...] Era la conquista solemne.»³¹

Asimismo, estamos ante un creador que diversifica su actividad y que no quiere limitarse a un único medio de expresión, exactamente como los artistas renacentistas. Como ya explicamos anteriormente, Dalí, al llegar a Estados Unidos, escribe su autobiografía con el objetivo de presentarse de forma renovada al nuevo público que lo tiene que acoger y que, obviamente, quiere conquistar. El «yo» es el centro del relato, como si quisiera convertir su vida y su persona en obra

de arte. Con la intención de revelar sus secretos más íntimos, genera muchas expectativas en el público y en la prensa, tanto que la revista *Time* no tarda en calificarla como «uno de los libros más irresistibles del año».³²

A raíz de este éxito, Dalí se aventura en la escritura de su primera novela, *Rostrros ocultos*, publicada en 1944. A continuación, entre 1945 y 1947, la colaboración con diferentes editoriales lo lleva también a dedicarse a la realización de ilustraciones para obras literarias, como *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, *The Maze* y *Fantastic Memories* de Maurice Sandoz, *The First Part of the Life and Achievements of the Renowned Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, *Macbeth* de Shakespeare y *Essays of Michel de Montaigne*.

Su intención es llegar a las masas con su arte, y qué mejor manera que entrar directamente en casa de los lectores, decidiendo él mismo cuáles son los pasajes de estas obras de la literatura universal clásica que merecen ser ilustrados con una completa libertad representativa. El pintor no se limita solo a crear las ilustraciones, sino que asume además el rol de artista total siguiendo de cerca del procedimiento de impresión hasta la fase conclusiva, escribiendo por ejemplo en las mismas tablas indicaciones de cómo tienen que aparecer los dibujos en el libro.

También es preciso mencionar su trabajo en otros ámbitos como el ballet y el teatro —realiza la escenografía y el vestuario de las obras *Bacchanale* (1939), *Labyrinth* (1941), *Café de Chinitas* (1943), *Sentimental Colloquy* (1944) y *Mad Tristan* (1944)—, así como sus incursiones en el cine, que Dalí considera un medio que permite llegar, especialmente en América, a una franja amplia de la población e influir en millones de personas.³³ De ahí su traslado a Hollywood para trabajar con Alfred Hitchcock, que le encarga la secuencia onírica de *Spellbound*, película protagonizada por Gregory Peck e Ingrid Bergman y una de las primeras cintas americanas que trataban el psicoanálisis como temática principal. Hitchcock nos explica por qué pensó en Dalí: «Yo solicité a Dalí. Selznick, el productor, tenía la impresión de que yo quería a Dalí por el valor publicitario.



9. Gala y Salvador Dalí en la época en que el pintor escribía *50 secretos mágicos para pintar*, Del Monte Lodge, Pebble Beach, California, 1947

30 Traducido de «Dalí, Himself, Is Mystified By His Art (?)», *The Virginian-Pilot*, Norfolk (Virginia), 14-3-1941.

31 Salvador Dalí, André Parinaud, *Confesiones inconfesables* (1973), en *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiográficos 2*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 580-581.

32 Traducido de «Not So Secret Life», *Time*, Chicago (Illinois), 28-12-1942.

33 Philip K. Scheuer, «Dalí Now Dreams for Movie», *Los Angeles Times*, Los Angeles (California), 10-9-1944.

No era eso; para nada. [...] Para mí, Dalí era el mejor hombre para hacer los sueños, porque así es como los sueños deberían ser». **FIG. 10** ³⁴ Diferente opinión es la de Dalí, que, al considerar el resultado final inferior a lo que esperaba y al constatar que no habían respetado su trabajo, afirma: «Lo que les había interesado era sumar mi nombre —mi nombre de especialista en el mundo onírico— a aquella película.»³⁵

Este apelativo es el que lo lleva a trabajar poco después también con Walt Disney, con quien empieza a colaborar en la realización de la «primera película animada de lo Nunca Visto Antes».³⁶ Dalí, mago en crear expectativas y consciente de que la *Persistencia de la memoria* (núm. catálogo razonado 265) y los relojes blandos se habían convertido en el icono más popular de Estados Unidos, presenta así *Destino*: «No puede decirse nada más todavía, pero los admiradores americanos de los relojes blandos pueden estar tranquilos. Estos aparecerán en la película y, gracias al virtuosismo de Disney y por primera vez, uno podrá ver cómo se mueven.»³⁷

Y como «especialista en sueños», mejor dicho, como 'especialista en pesadillas',³⁸ Dalí es elegido en 1946 para formar parte de un jurado de expertos del horror, junto al actor Boris Karloff y el cantante Frank Sinatra, que tenía que premiar la mejor propuesta para *Lena the Hyena*, uno de los cómics más populares en aquel momento.³⁹

Dalí experimenta el gran éxito que tiene este concurso en cuanto a participación y difusión en la prensa y se da cuenta de la popularidad de la que gozan las tiras cómicas en Estados Unidos. Por eso empieza a planear la realización

de tiras cómicas, convencido de la posibilidad de introducir ideas surrealistas en sus creaciones. La ambición de Dalí es ir más allá del grupo de personas que frecuentan las galerías de arte, para «tocar la realidad de las masas, que leen tiras cómicas regularmente, todas las semanas».⁴⁰

Otra manera de llegar a las masas es conquistar el mercado. De aquí su intervención en el sector de la moda y la publicidad.⁴¹ Ya en 1939, *Vogue* calificaba a Dalí como el «adalid del gusto contemporáneo»⁴² y por eso le piden una serie de ilustraciones de moda, creadas especialmente para esta revista, en las que el artista representa su personal interpretación fantástica y elegante de la moda de aquel momento. **FIG. 11**

El mundo de la alta costura ya había atraído a Dalí anteriormente. En los años treinta había colaborado con la diseñadora de moda italiana Elsa Schiaparelli en el diseño de diferentes prendas de vestir. Continuará en los años cuarenta con el diseño de algunos objetos para Schiaparelli como la botella del perfume *Le Roi Soleil*, así como para las etiquetas y la campaña publicitaria de la línea de cosméticos *Shocking Radiance*. **FIG. 12**

Él y su nombre empiezan a ser solicitados y utilizados para promocionar otro tipo de objetos. Figuran, entre estos, las ilustraciones para los anuncios de las medias Bryans Hosiery, que fueron publicados en *Vogue* desde 1944 hasta 1947; también las corbatas diseñadas para la nueva temporada de otoño de McCurrach. En el anuncio se incluye una foto del artista para llamar más la atención del consumidor, y Dalí es presentado como un famoso pintor de gusto exquisito que añade un toque de genialidad a los estampados de estas corbatas.



10. James Basevi, Alfred Hitchcock y Salvador Dalí durante el rodaje de *Spellbound*, 1945. Fotografía de Robin Pierre

³⁴ Entrevista recogida en *Dalímatógrafo*, dir. Tito Álvarez de Eulate, prod. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

³⁵ Barreira, «Con Salvador Dalí, en Madrid», *Triunfo*, 15-12-1948, Madrid.

³⁶ Salvador Dalí, *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 579.

³⁷ Salvador Dalí, *Dalí News* (1945), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 548.

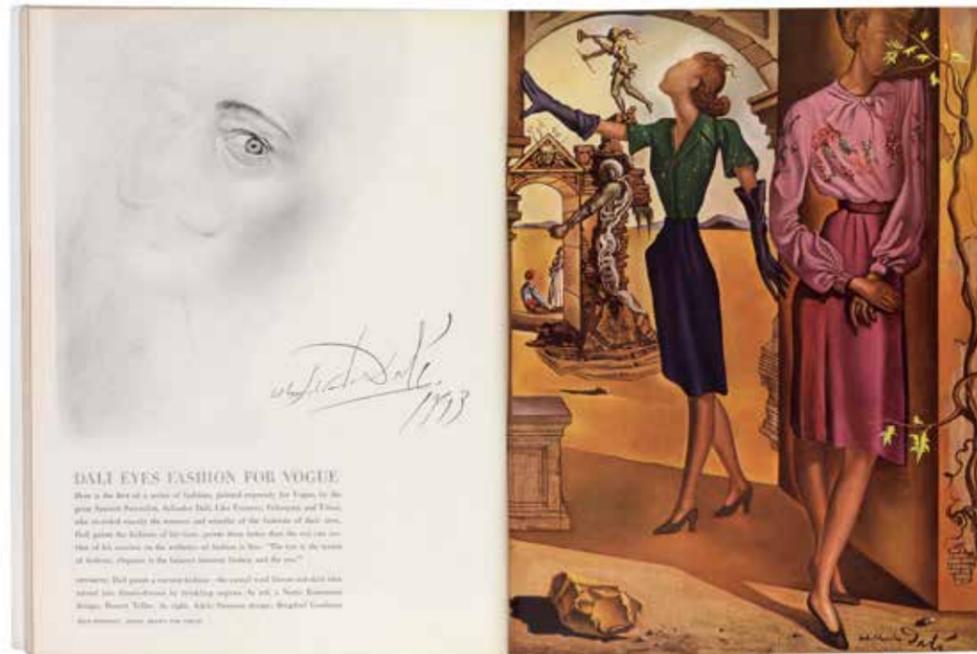
³⁸ Barreira, «Con Salvador Dalí, en Madrid», *op. cit.*

³⁹ Para más información sobre Dalí y el cómic véase: Sebastià Roig, *Ninots, vinyetes i surrealisme*, en *Dalí. Escripura i pensament*, Documenta Universitària, Càtedra Ferrater Mora, Girona, 2016.

⁴⁰ Traducido de Louise Levitas, «Dalí. Irrational sense a terrific necessity», *Pm*, Nueva York, 30-11-1947.

⁴¹ Para más información véase: Montse Aguer i Teixidor, Juan José Lahuerta, *Salvador Dalí y las revistas*, Distribucions d'Art Surrealista, Figueres, 2008.

⁴² Traducido de «Dalí prophesies "mobile" jewels», *Vogue*, Nueva York, 1-1-1939.



11. "Dali eyes fashion for Vogue", *Vogue*, Greenwich (Connecticut), vol. 102, núm. 5, 1-9-1943

También es importante destacar la pintura *Bolero de Ravel* (núm. catálogo razonado 623), que fue encargada a Salvador Dalí en 1946 por la Corporación Capehart, empresa fabricante de equipos fonográficos y de radio, y las tres telas tituladas *Trilogía del desierto* (núm. catálogo razonado 619, 620, 621), realizadas para la campaña de publicidad del perfume *Desert Flower* de la casa Shulton. Para mostrar estas tres obras se organiza una exposición en la Galería Knoedler con el título *Dalí Introduces New Perfume*.⁴³

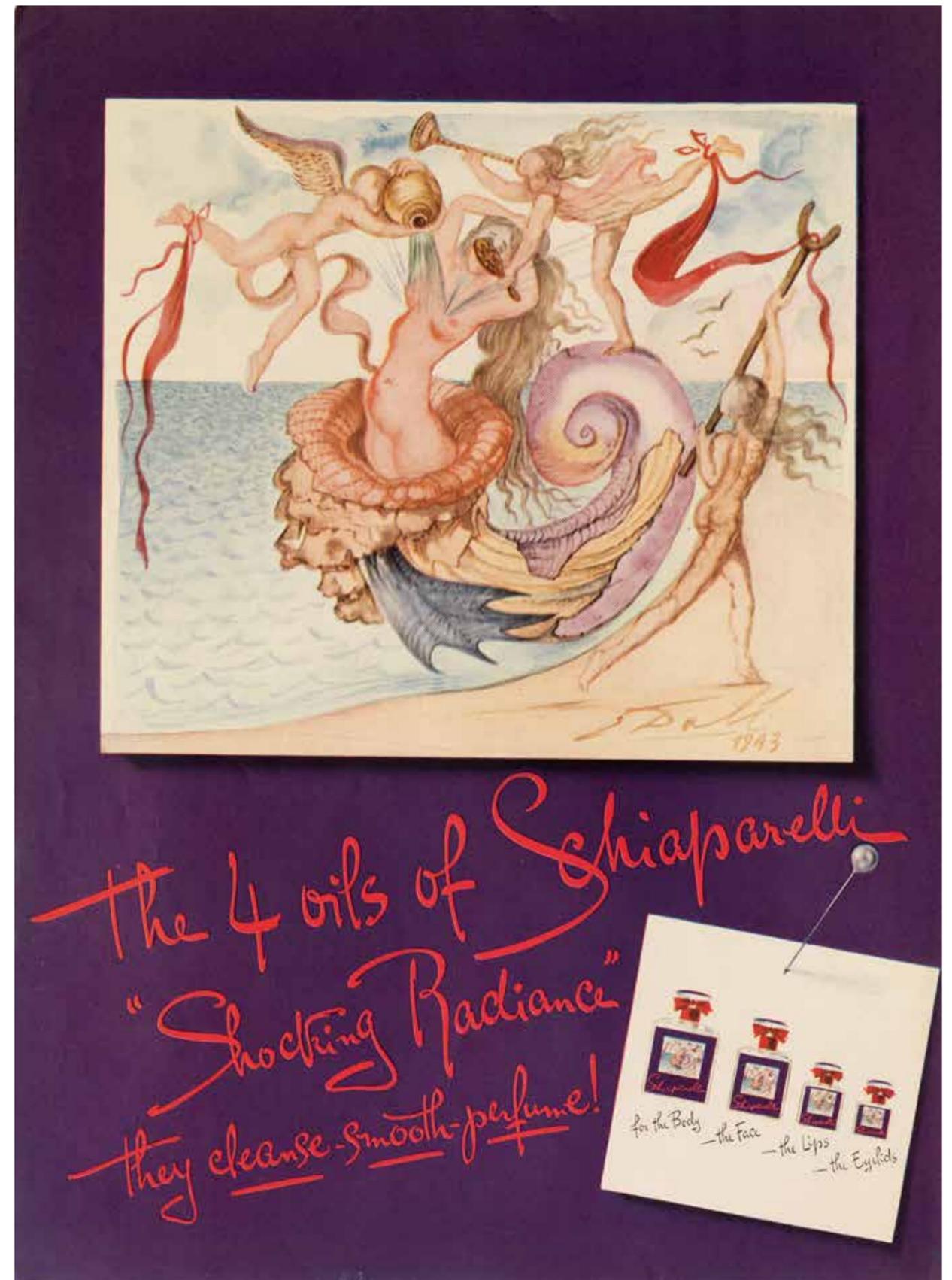
En la línea de este genio sin límites, que hace de todo en todas las formas de expresión imaginables, el artista decide crear también un periódico, el *Dalí News*. En él incluye «todo lo que me gustaría leer en los periódicos sobre mí mismo».⁴³ Con solo dos números, publicados en 1945 y 1947, aquí él se convierte en el centro: es director, editor, articulista e ilustrador de esta publicación que informa sobre sus últimas novedades. Con estas palabras el artista nos explica la necesidad de crear un diario totalmente dedicado a promocionar su actividad y su persona. «Durante diez años me ha parecido lógico que los periódicos hablen de mí

cada mañana, aunque por otro lado no he podido evitar una sensación ligeramente desagradable por el hecho de que estos mismos periódicos pudieran interesarse en otras cosas aparte de mí, o al menos en cosas que no me afectan, por no pertenecer a la órbita daliniana. Cada vez que los periodistas me entrevistan, les digo que tendrían que utilizar como mínimo el periódico entero para contener todo lo que tengo que decirles, e intento convencerles de que conmigo deberían escribir el artículo más largo de su carrera. Debo reconocer que hacen por mí todo lo que está en sus manos, porque saben por experiencia propia que las historias que vienen de mí siempre son aquellas que caminan, vuelan y se elevan solas. Y si bien es cierto que adoro la publicidad, por mil razones, todas respetables, es un hecho innegable que la publicidad me adora a mí con una pasión más violenta que la mía».⁴⁴

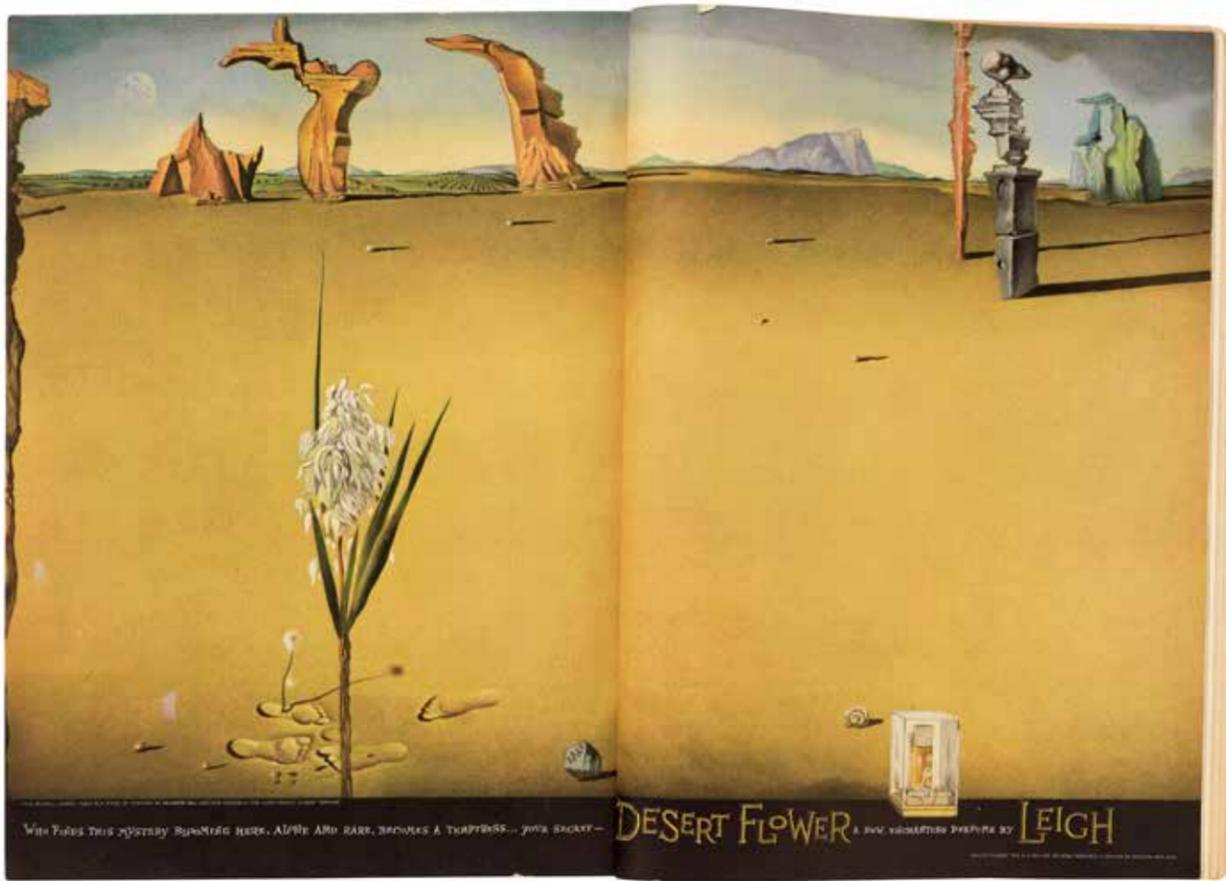
Su ambición es sorprender, ir más allá de los límites, quiere ser reconocido, adorado, aplaudido, aclamado, siempre atento a no revelarse demasiado, consciente de que lo que ofrece al espectador es solo uno de los numerosos yoes: «Quiero ser

43 Salvador Dalí, *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, op. cit., p. 547.

44 Salvador Dalí, *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, op. cit., p. 546-547.



12. Publicidad del perfume de Elsa Schiaparelli *Shocking Radiance* publicada en la revista *Vogue*, Greenwich (Connecticut), vol. 102, núm. 6, 1943



13. Publicidad del perfume *Desert Flower* basada en el óleo *Amantes invisibles* y publicada en la revista *The New Yorker*, Nueva York, 22-2-1947

famoso por mi personalidad, y mientras más alejada esté esa imagen de la realidad mejor, porque entonces se convierte en la leyenda de Dalí.»⁴⁵ Insolente y provocador, gusta porque representa la novedad: «El hombre moderno quiere ser original y es indiscutible que Salvador Dalí gana a todos de la mano en eso de llamar la atención. Ha tenido la gran visión de transformar su persona en un motivo pictórico más [...]. Con esas guías del bigote de caballero del siglo XVII

y esos ojos electrizantes, nadie puede discutirle que es un hombre llamado a dominar las masas de hoy, ansiosas de novedad.»⁴⁶

Cuando Dalí regresa a Europa en 1948, ha conseguido una total consagración tanto artística como personal y social. En Estados Unidos su fama ha aumentado y ha logrado éxito internacional. Su estatus creciente como figura pública en América es ya una realidad, ha consolidado su leyenda.

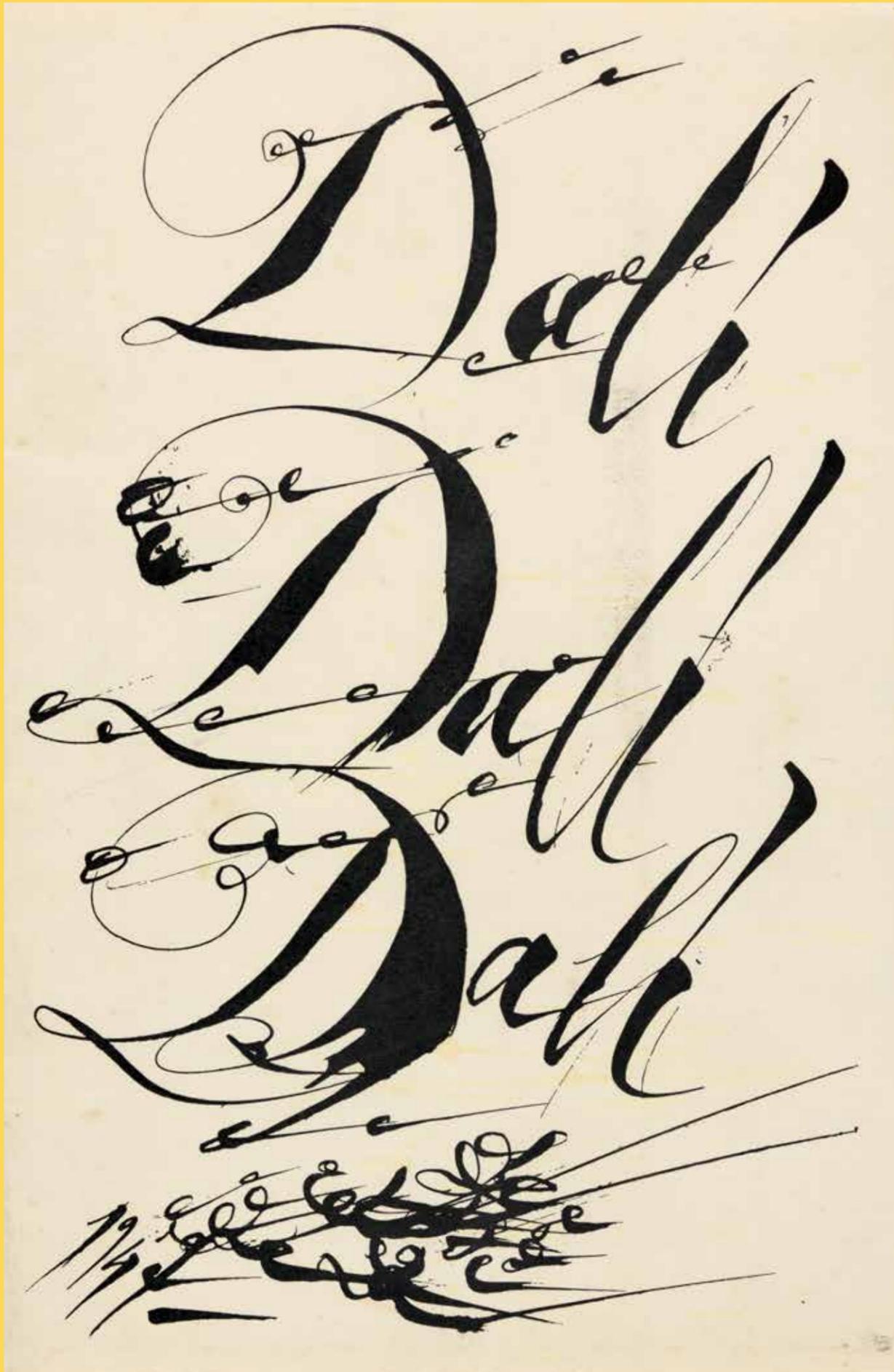
⁴⁵ «Melina Mercouri and Salvador Dalí», *Redbook*, Nueva York, 2-2-1965, en *Obra completa*, vol. VII, *Entrevistas*, Barcelona-Figueras-Madrid, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 907.

⁴⁶ A. Hernández Navarro, «Salvador Dalí», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 28-11-1951, p. 4.

EN LA BIGNOU GALLERY

REFLEJOS DEL CLASICISMO

Carme Ruiz González



REFLEJOS DEL CLASICISMO

Carme Ruiz González

Curadora jefe, Fundació Gala-Salvador Dalí

La década de 1940 supondrá dos cambios fundamentales para Salvador Dalí. El primero será geográfico: de su Empordà natal y tras las estancias en Francia e Italia, el pintor se traslada a vivir durante casi ocho años a Estados Unidos. Durante ese período, el artista expone principalmente en Nueva York. Las galerías de Julien Levy (1941), Knoedler (1943) y Bignou (1945 y 1947) serán testigos de su evolución artística.

El segundo cambio tiene que ver con la transformación de su imaginario. Dalí, sin abandonar del todo el surrealismo, introduce en sus obras nuevos temas. Los mundos del subconsciente quedan relegados debido a su interés progresivo por el Renacimiento.

El final de la Segunda Guerra Mundial también marca al pintor: «La bomba de Hiroshima estalló en un cielo inmaculado. *Pikadon* (luz y ruido), dijeron los japoneses que escaparon a ella. Pintaba a Gala, desnuda de espaldas, y *Galarina*, con todo mi amor y el encanto de la voluptuosidad, cuando sentí la sacudida sísmica de la explosión. Me llenó de terror. [...] Resolví estudiar sin tardanza el mejor método para preservar mi preciosa existencia de las acometidas de la muerte y comencé a ocuparme seriamente en las fórmulas de inmortalidad. *Idilio atómico y uránico melancólico*, que pinté por entonces, expresa mis dudas e incertidumbres nacidas el 6 de agosto de 1945.»¹ *Galarina* (núm. catálogo razonado 597) e *Idilio atómico y uránico melancólico* (núm. catálogo razonado 606),^{FIG. 1} son dos de las obras que Dalí presentó en su primera exposición individual en la Bignou Gallery.

BIGNOU GALLERY, NUEVA YORK, 1945

Bajo el título *Recent Paintings by Salvador Dalí*,² el artista mostraba once pinturas y un número sin especificar de dibujos y acuarelas, además de las ilustraciones originales para las obras literarias *The Autobiography of Benvenuto Cellini*,³ *The Maze*⁴ y *The First Part of the Life and Achievements of the Renowned Don Quixote de la Mancha*.⁵

El catálogo de la exposición, como ya era habitual, va acompañado de un texto introductorio en el que nos anuncia que explicará alguna de las obras reproducidas porque «Los pintores a menudo olvidan explicar el nacimiento de sus pinturas, e incluso bautizarlas. En cuanto a mí, daré detalles preciosos de todas». ⁶ Este, sin embargo, no fue

el caso de *Idilio atómico y uránico melancólico*, de 1945. Tras este título tan poético, el lienzo recogía un momento trágico de la historia de la humanidad: la explosión y los efectos de la bomba atómica.

Dalí evocó el poder destructivo de este artefacto a través de un fondo negro en el que se abren unos orificios que nos permiten ver una estructura arquitectónica, elefantes con patas de insecto y unas nubes que conforman un rostro angelical. Una nueva ilusión, idéntica a la anterior, la forman el rostro de la parte central y el avión que lanza las bombas responsables de la catástrofe. En la zona inferior derecha aparece una explosión estilizada, parecida a una bola de fuego junto a dos jugadores de béisbol. La sensación que nos deja la escena es amarga, incómoda, como lo es el personaje que la contempla desde la parte inferior izquierda del cuadro. En este lienzo, el lanzamiento de la bomba no aparece simbolizado por la típica nube en forma de hongo —un icono que el pintor adoptará dos años después—;⁷ a pesar de ello, la simultaneidad de las imágenes sugiere los efectos devastadores de esta arma moderna. Dalí inauguraba así su período atómico: «La explosión atómica del 6 de agosto de 1945 me había estremecido sísmicamente. Desde aquel momento, el átomo fue mi tema de reflexión preferido. Muchos de los paisajes pintados durante este período expresan el gran miedo que experimenté con la noticia de aquella explosión.»⁸

En declaraciones a la prensa antes de la inauguración, desde la galería se afirmaba que Dalí había ejecutado estas pinturas «durante uno de los períodos más destructivos de la historia y consciente de su responsabilidad de ser más

¹ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables* (1973), en *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiográficos II*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 582.

² Exposición celebrada del 20 de noviembre al 29 de diciembre de 1945.

³ Benvenuto Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, Doubleday, Nueva York, 1945.

⁴ Maurice Sandoz, *The Maze*, Doubleday y Doran, Nueva York, 1945.

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *The First Part of the Life and Achievements of the Renowned Don Quixote de la Mancha*, The Illustrated Modern Library, Random House, Nueva York, 1946.

⁶ Salvador Dalí, *Prefacio* (1945), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 532.

⁷ Se trata de la pintura *Las tres esfinges de Bikini*, de 1947 (núm. catálogo razonado 629). Véase fig. 2 en el texto de Enric Ucelay en el presente catálogo, p. 30.

⁸ Salvador Dalí, *Confesiones inconfesables* (1973), en *Obra completa*, vol. II, *op. cit.*, p. 603.



1. Salvador Dalí, *Idilio atómico y uránico melancólico*, 1945. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

constructivo de lo que había sido nunca, reafirmó en estos lienzos su ideal de integración espiritual en oposición a la desintegración física de alcance mundial».⁹

Atómico, nuclear, desintegración... son palabras y conceptos que empezarán a protagonizar sus escritos y que se traducirán en pinturas como *Idilio atómico y uránico melancólico*. Las consecuencias de la bomba atómica y su interés declarado por la física nuclear marcarán su obra durante esta década. El artista llegará a declarar: «La era atómica será como los sueños de Dalí.»¹⁰

Cuando Dalí expuso en la Bignou Gallery, también decidió editar un periódico, el *Dalí News*, en el que

solo se hablase de él.¹¹ El artista se justificaría en el editorial diciendo que, durante diez años, le había parecido lógico que los periódicos hablasen de él cada mañana, aunque al mismo tiempo había tenido la sensación desagradable de que todos estos periódicos se interesaran por otras cosas a su vez. Un detalle de la pieza *Idilio atómico y uránico melancólico*, la del rostro-avión, aparecería en la primera página del periódico.^{FIG. 2}

BIGNOU GALLERY, NUEVA YORK, 1947

En su segunda exposición en la Bignou, ^{FIG. 3} Dalí repitió la misma fórmula que en la anterior. Presentó diecisiete nuevas pinturas,¹² acuarelas y dibujos

⁹ Traducido de «Salvador Dalí's New Work Oddly Titled», *Union-Republic*, Springfield, Mass., 18-11-1945.

¹⁰ Salvador Dalí, *Dalí News* (1945), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 558.

¹¹ Sobre el *Dalí News*, véase el texto de Lucia Moni en el presente catálogo, p. 36.

¹² Para ser exactos, de las diecisiete pinturas, dos son anteriores: *Meditación sobre el arpa*, de c. 1933 (núm. catálogo razonado 305), y *La cesta del pan*, de 1945 (núm. catálogo razonado 607, fig. 10, p. 100). Esta última se expone de nuevo —se había mostrado anteriormente en la misma galería en 1945—, en respuesta a la demanda pública y el grabado *St. Georges and the Dragon* de 1947 que el pintor hizo para el Cleveland Museum's Print Club de Cleveland («Dalí», *Art News*, Nueva York, diciembre 1947, p. 45).

sin especificar y las ilustraciones para libros antiguos y actuales; concretamente, *Essays of Montaigne*,¹³ *Pitching Horseshoes* de Billy Rose¹⁴ y *Macbeth*¹⁵ de Shakespeare. No faltaron tampoco algunas ilustraciones¹⁶ para el libro que estaba a punto de editar: *50 secretos mágicos para pintar*. Y el segundo (y último) número del *Dalí News*.^{FIG. 4}

La exposición permitía descubrir el nuevo camino seguido por el pintor: naturalezas muertas, escenas mitológicas y retratos convivían con sus obras más recientes, impregnadas por los conceptos de la física nuclear. En los nuevos cuadros, igual que las partículas subatómicas bailando en el interior de un átomo, todo se hallaba en suspensión, todo flotaba dando una sensación de ingravidez. Así pues, en *Leda atómica*, el mar se representaba «por primera vez sin tocar la tierra; es decir, uno podría poner fácilmente el brazo entre el mar y la playa sin mojarse. [...] Dalí nos muestra la jerarquizada emoción libidinosa, suspendida como si flotara en el aire, en concordancia con la moderna teoría de la física intraatómica de que "nada se toca". Leda no toca al cisne; Leda no toca el pedestal; el pedestal no toca la base; la base no toca el mar; el mar no toca la playa».^{FIG. 5}¹⁷ Pero *Leda* no era el único caso con elementos en suspensión. Otras obras expuestas, como *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* (núm. catálogo razonado 626), *Un segundo antes del despertar de un sueño provocado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada* (núm. catálogo razonado 596)

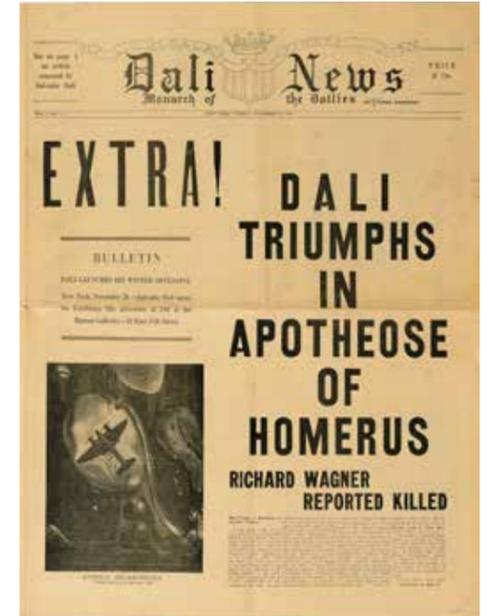
¹³ Se trata de una recopilación realizada e ilustrada por Salvador Dalí: Michel de Montaigne, *Essays of Michel de Montaigne*, Doubleday, Nueva York, 1947.

¹⁴ *Pitching Horseshoes* era una columna de opinión que el empresario teatral Billy Rose empezó a escribir en 1947 y que se llegó a publicar en más de 200 periódicos en Estados Unidos. Al año siguiente, Rose incluyó alguna de ellas en su autobiografía *Wine, Women and Words*, ilustrada por Dalí. Un número sin especificar de los originales del pintor se presentaron en la exposición en la Bignou Gallery (Billy Rose, *Wine, Women and Words*, Simon and Schuster, Nueva York, 1948).

¹⁵ William Shakespeare, *Macbeth*, Doubleday, Nueva York, 1946, ilustrado por Salvador Dalí.

¹⁶ No tenemos constancia del número exacto de dibujos.

¹⁷ Salvador Dalí, «La exposición Dalí en la galería Bignou. Notas para el estudio de Leda atómica», *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 576-577.



2. Portada de *Dalí News*, vol. 1, núm. 1, 20-11-1945

3. Catálogo de la exposición *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 25 de noviembre de 1947 - 3 de enero de 1948

TASTES AND PROPHECIES FOR THE NEXT TEN YEARS --

The Monarch foretold by Nostradamus shall be called Charles de la Goulle, as his own name now begins to reveal. After the First World War, it was Psychology. After the Second World War, it shall be Physics. After the First World War, it was Experimentation. After the Second World War, it shall be Realization. After the First World War, it was Strife. After the Second World War, it shall be Success. After the First World War, it was the Romantics. After the Second World War, it shall be the Classicists. After the Second World War, it shall be said that Rousset was not so unkind as he was thought to be, nor Bugaresco so ignoble. After the Second World War, three theologians shall come out of a Mediterranean Peninsula to influence the Anglo-Saxon World. After the First World War, it was Intellect. After the Second World War, it shall be Intelligence. After the First World War, it was Watercess Skid. After the Second World War, it shall be Rominas. After the First World War, it was Shellfish, Leaves and Emeralds. After the Second World War, it shall be Branches, Birds and Diamonds. After the First World War, it was Breasts and Legs. After the Second World War, it shall be Hip-bones and Back-sides. The Unity of Europe shall be achieved by a Prolate. The Summa Theologiae of St. Thomas shall be revised by the atom cooked three times. The Latin Peoples shall restore the Monarchies of their Forefathers. After the First World War, it was Newness. After the Second World War, it shall be Antiquity. After the First World War, it was African and Oceanic Exoticism. After the Second World War it shall be Regional Folklore.

Slavs and Mediterraneans shall hear the same music of the great opera. After the First World War, people Yawned. After the Second World War, they shall Sigh. After the First World War, people Parachuted. After the Second World War, they shall Helicopter. In the Land of Bicipitous Eagles, the Cardinals shall gather to unify the Religions. Luxembourg shall be the first to achieve Unity. Small countries and nameless leaders the history of the "Great Powers" shall decide. Belgium shall know glory in legislation and finance. Empires in the Americas shall grow without the sound of cannon. Cats shall be admired and Dogs despised. Vilshofrus shall know riches without number, and shall be visited by travellers from all the lands of the Earth. Granada shall again receive Arabs, who shall come not with feasts of arms, but with feasts of the pen. The Union of the Arabs shall be achieved under the Sign of the Ox. Luxembourg shall know Remembrance without Participation of September. Never in the history of the world shall so much have been eaten as in the next ten years: Aristotle and Pythagoras shall eclipse Newton and Descartes. A new Seneca shall arise, and in the Pyrenees shall be his domain. An English King shall suffer exile sore, his throne a Latin Prolate shall restore. The Pope in France shall journey. Fish, canned food and boneless meat, these are what the world shall eat. An American art critic of Irish blood shall win fame defending the Dalinian thesis of painting.

HISTORY OF ART, SHORT BUT CLEAR

Waiting a few minutes for the best history of art. Resolutions be let into a morning picture (over time). Here it is: From the earliest times, the great masses of humanity have never ceased to long for their ideal of perfection. With the advent of Christianity, the history of art is submerged in the obscure obscurity of the Middle Ages, until with the Renaissance there emerges a new, distinct name which do no more than seek again the beauty of Antiquity. Raphael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, etc. etc. The French Revolution brought the triumph of Eugene Delacroix, that is, the triumph of the bourgeoisie, which represents the taste of the bourgeoisie. The Impressionists, led by J.M.W. Turner, and the Symbolists, led by Paul Gauguin, were the last of the bourgeoisie. The Impressionists were the first to shock the bourgeoisie, but they did not break through it. It was the Symbolists who did it. The final effect of a Symbolist was only a re-creation of Poussin's style. The Symbolist was the last of the bourgeoisie.



Louise La Boudin Over During Play at First Base



...and the synthesis of the perceptible and the invisible... The Symbolist was the last of the bourgeoisie... The Impressionists were the first to shock the bourgeoisie, but they did not break through it. It was the Symbolists who did it. The final effect of a Symbolist was only a re-creation of Poussin's style. The Symbolist was the last of the bourgeoisie.

Tastes & Prophecies on page 4

DAILY NEWS GALA FIRST THE DAILY NEWS Monarch of the Dailies CITY EDITION EXTRA! VOL. I No. 2 NEW YORK, TUESDAY, NOVEMBER 25, 1947. TWENTY FIVE CENTS

TRUMAN MARSHALL PICASSO DALI, ARTISTIC CRISIS AND REBELLION SPREAD

...represent American art in its right, Picasso or Truman? ...Therefore, Truman-Marshall... (For further details see page 2)



It's Moore's for the fast stopping

ANNOUNCEMENT... DALE paints DALI Have you seen Graham Dale's "EGG-A-TOONS"? They're Amazing! REAL EGGS! Brought to Hollywood from New York World's Fair where they were under contract...

...in a car which without doubt and preferably in a Mediterranean country. There he will observe that this scene is composed, as it were, of a precise substance which enables him to feel its texture...

...repulsive opacity, or by a "dual discontinuity" as of colored matter, now soft and at the same time brittle, now heavy, spontaneously breaks or remains, dirty, turning green and pale, with even the colors becoming muddy-colored and... (The text continues with a detailed analysis of art and perception.)

...correlative marriage of the senses and the synthesis of the perceptible and the invisible... The Symbolist was the last of the bourgeoisie... (The text continues with a detailed analysis of art and perception.)

MISCELLANEOUS

WAGNERITES OF NEW YORK ALLEGED
The Opera of Don Juan
I cannot as yet assure the Declaration whether the music I have just begun to write for my opera will be good or bad...

THE KINGDOM OF FASHION



The building department of the fashion kingdom at the 1913-14 Fall season...



ALWAYS THE SAME THE MONSTER OF THE KISS

SALVADOR DALI "Fifty Secrets of Magic Craftsmanship"

CHAPTER ONE
The ear of Van Gogh, the left hand of Dali and the feet of Picasso...
The ear of Van Gogh, the left hand of Dali and the feet of Picasso...
The ear of Van Gogh, the left hand of Dali and the feet of Picasso...

The World of the Theatre and of Music



Also the "Pompeii on the Sea" of the artist, the "Theatre of the World" of Dali...

The Dali Exhibition at the Bignou Gallery

NOTES FOR THE STUDY "LEDA ATOMICA"
The subject:
As far as I know—and I believe I do know—in Leda the atom is the nucleus of the atom...

Technical Analysis

I was not at Dali's show when he painted his FEARS OF THE BORGARLANDS but I witnessed Dali work on his LEDA...
I telephone Chevalier at once to ask about my book...

Rhythm, Rhythm, Rhythm!

The rhythm of your "harmonic" heart will be what shall you do tonight?
The rhythm of the brain attains its highest point of intensity...

DALI IN REPOSE

On November 1, I decided to take my first day of rest after eight months of painting...
I have a magnificent illustration for New York in the form of a sketch...

DALI STILL RESTING

On the train, I read in the newspaper a completely false interpretation of the picture of which I am the victim...
I have a magnificent illustration for New York in the form of a sketch...

LAST SOFT MINUTE

I have just received the latest newspaperly statement...
I have just received the latest newspaperly statement...

ENUMERATION OF FIFTY SECRETS



ENUMERATION OF FIFTY SECRETS

- 1. p. 30—The secret of the five different movements of the five types of brushes.
2. p. 21—The secret of the springboard to be used for blending.
3. p. 34—The secret of the "slumber with a key."
4. p. 28—The secret of the sea-urchin slumber.
5. p. 31—The secret of the slumber with three sea-perch eyes.
6. p. 32—The secret of sleeping while awake.
7. p. 47—The secret of the sympathies and antipathies of the painter's retina.
8. p. 51—The secret of the favorable vegetation which the painter should plant around his home.
9. p. 55—The secret of the periods of carnal abstinence and indulgence to be observed by the painter.
10. p. 57—The secret of the painter's calendar, in accordance with which every important work may be realized in six days.
11. p. 60—The secret of a telescope constructed with the Aristotle's lantern of a sea-urchin by virtue of which the painter may know when he must stop working at this picture.
12. p. 63—The secret of the painter's marriage.
13. p. 65—The secret of why Gala loves painting and why painting loves Gala.
14. p. 67—The secret of the form of an olive by virtue of which the painter may be guided in choosing the woman he must marry.
15. p. 69—The secret for constructing an arcanarium.
16. p. 72—The secret of the retrospective utilization of an arcanarium.
17. p. 64—The secret, very simple but important, of a small roof to protect the picture from dust.
18. p. 85—The secret of the painter's pointed moustaches.
19. p. 88—The secret of learning to paint before knowing how to draw.
20. p. 98—The secret of learning to draw models in reverse by the use of a mirror.
21. p. 99—The secret of the aise crutches serving to "fix" the most beautiful aesthetic poses of nude models.
22. p. 100—The secret of oil-soaked straws serving to mark the geometric curves of a turquoise nude.
23. p. 102—The secret of the reason why a great draughtman should draw while completely naked.
24. p. 104—The secret for transferring the most innumerable tracings by means of oil paint.
25. p. 106—The secret for becoming a great colorist by utilizing solely blacks and whites.
26. p. 107—The secret of the painter's yellow.
27. p. 108—The secret that a painting should dry slowly and naturally, without drying of any kind.
28. p. 109—The secret of using ivory black for the under-painting and lime black for the color.
29. p. 111—The secret of the "Achilles' heel" of the painter's hand by means of pitch.
30. p. 115—The secret of banishing burnt under from the palette.
31. p. 119—The secret of blame d'argent.
32. p. 119—The secret of Venetian red.
33. p. 120—The secret of the Mars color.
34. p. 120—The secret of Veronese green.
35. p. 121—The secret of the emulsiens.
36. p. 121—The secret of vermillion.
37. p. 122—The secret of the incompatibility of ultramarine blue with the other colors.
38. p. 122—The secret of cobalt blue.
39. p. 122—The secret of cobalt violet.
40. p. 127—The secret of "dread-vell" imprimatura.
41. p. 131—The secret of the "wasp" medium.
42. p. 133—The secret of artificially pigmented cowrie shells, extremely useful for refining the painter's retina.
43. p. 140—The secret, whereby a painter may become a very rich man, that is to say, whereby he may produce gold with his colors.
44. p. 145—The secret of the hanging egg of Piero della Francesca.
45. p. 148—The secret of the sea-urchin, which the painter must have beside him for his meditations.
46. p. 151—The secret of utilizing the golden section in perspective in order to obtain very unique and excellent melancholely effects.
47. p. 152—The secret of the compass for projecting the golden section.
48. p. 152—The secret of the frames for the painter's models, excellent for guiding the composition of his pictures.
49. p. 154—The secret for obtaining the most beautiful models of curves, exceeding in harmony the logarithmic spirals of the nautilus.
50. p. 156—The secret of the angel.

And what is a painting? It is a piece of canvas or a little sheet of paper with a little oil or a little water...
And what is a painting? It is a piece of canvas or a little sheet of paper with a little oil or a little water...

o *Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne* (núm. catálogo razonado 627), contenían unos efectos muy similares.

El pintor, además, decidió exhibir *Leda atómica* inacabada, a mitad de su ejecución, para mostrar al gran público cuál era su proceso de trabajo: «He dado comienzo a la primera, *Leda atómica*, que expongo mientras aún se encuentra en proceso de ejecución; de este modo, quienes estén interesados en mi técnica pueden estudiar el desarrollo de esta obra simultáneamente con la publicación de mi libro *50 secretos mágicos para pintar*.»¹⁸

Este punto era muy importante. El pintor quería conectar con el público, explicarle su proceso de creación y, por supuesto, mostrarle las claves del camino artístico que había iniciado. Para conseguir esos objetivos, el segundo número del *Dalí News* contenía numerosos artículos explicando la exposición y sobre el ensayo que estaba escribiendo: *50 secretos mágicos para pintar* **Fig. 6**. Así pues, el periódico recogía el primer capítulo de *50 secretos*, que se publicaría el año siguiente, junto a las «Notas para el estudio de *Leda atómica*», donde explicaba cuál era el tema de esa pintura.¹⁹ También se incluían el análisis técnico de esta obra, firmado por Frederic Taubes,²⁰ la enumeración de los *50 secretos* y el artículo «Historia del arte, breve pero clara» (uno de los dos textos del catálogo de la Bignou), en el que el artista declaraba que su pintor de cabecera de entonces era Rafael Sanzio: «Entonces, permitid que

diga que Dalí tendría que desear recrear a Rafael, porque la belleza es una e indivisible, excepto en los momentos de oscuridad bárbara de la historia. ¡La eterna fuente de la belleza antigua!»²¹

Teniendo en cuenta que el artista creía que el tema de *Leda* estaba «en concordancia con la moderna teoría de la física intraatómica de que “nada se toca”,²² también resultaba llamativa otra sección del *Dalí News*: «Dalí en reposo». En ella, el pintor explicaba que, después de ocho meses de pintar incesantemente,²³ hojeaba el periódico durante el desayuno²⁴ y descubría un titular sobre «la revelación de un complot para dar el secreto de la bomba atómica a los rusos».²⁵ El pintor no podía evitar vincular esa noticia con la figura de Haakon Chevalier, el traductor de sus libros, y la relación que este mantuvo con el Dr. Oppenheimer.

Chevalier, escritor y profesor de literatura francesa, abandonó Estados Unidos en 1950 tras ser acusado por el comité de actividades antiamericanas por su relación con J. Robert Oppenheimer, el físico que desarrolló la bomba atómica. Chevalier fue inculcado de sonsacar información a Oppenheimer sobre el despliegue de la energía atómica para facilitarla a los rusos. Dicha denuncia fue formulada en 1947, justo cuando el profesor estaba traduciendo *50 secretos mágicos para pintar*.²⁶ ¿Hablaron alguna vez Chevalier y Dalí sobre la física nuclear y sus efectos? No tenemos constancia de ello, aunque el pintor estaba muy atento a las noticias sobre este tema, como hizo constar en su *Dalí News*.

¹⁸ Traducido de Salvador Dalí, «Dalí Dalí Dalí», prólogo del catálogo de la exposición *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1947.

¹⁹ Salvador Dalí, «La exposición Dalí en la galería Bignou. Notas para el estudio de *Leda atómica*», *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 576-577.

²⁰ Frederic Taubes, «Análisis técnico», *Dalí News* (1947), en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 577. Véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

²¹ Sobre el taller de Dalí, véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

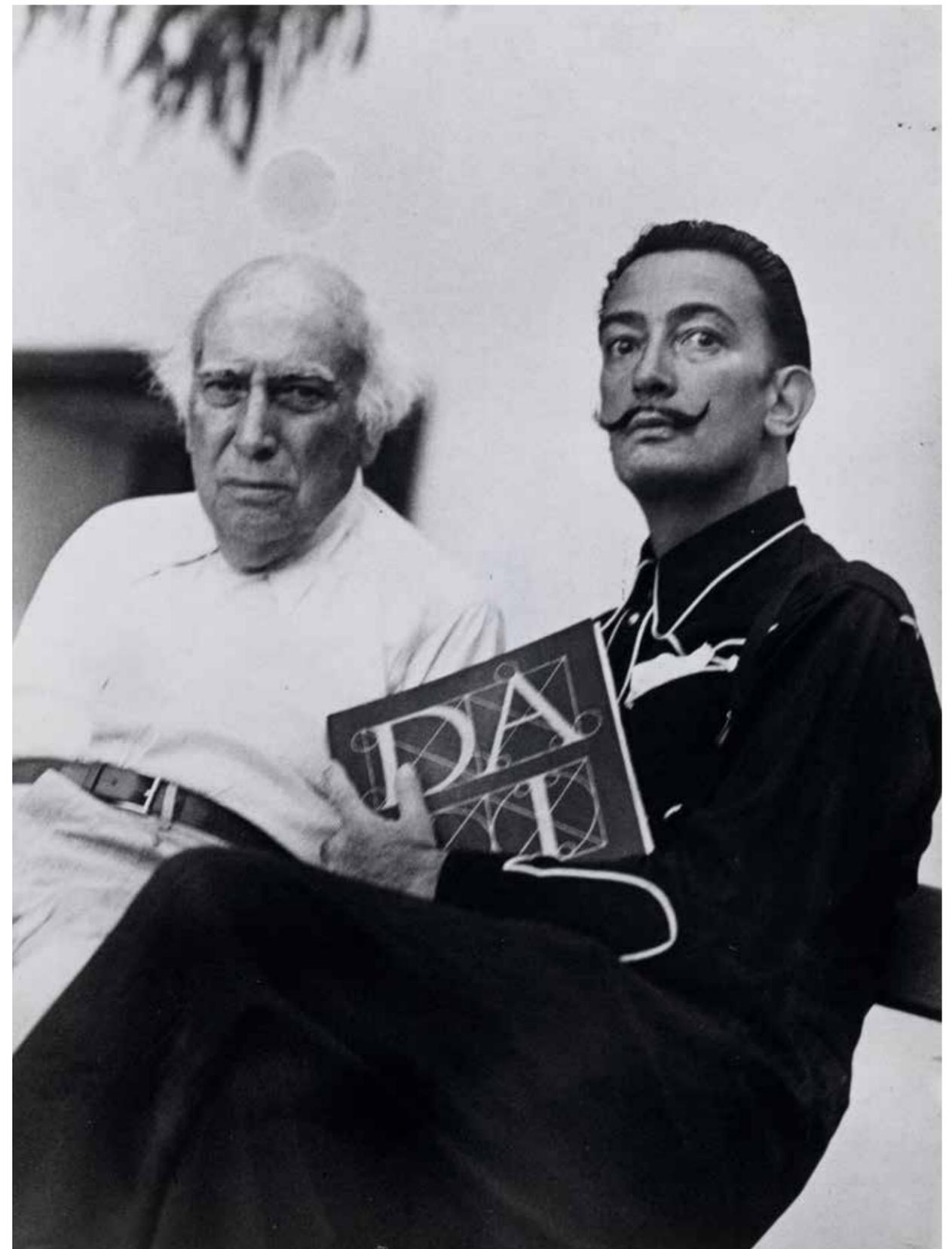
²² Salvador Dalí, «La exposición Dalí en la galería Bignou. Notas para el estudio de *Leda atómica*», *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 576-577.

²³ Salvador Dalí, «Dalí en reposo», *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 580.

²⁴ Salvador Dalí, «Dalí en reposo», *Dalí News* (1947), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 581.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sobre Haakon Chevalier y su relación con Oppenheimer, consultar «Haakon Chevalier», Atomic Heritage Foundation: <https://www.atomicheritage.org/profile/haakon-chevalier> [fecha consulta: 4-4-2018].



6. Salvador Dalí con un ejemplar del libro *50 secretos mágicos para pintar* con su padre, 1948
Fotografía de Batlles-Compte [Cat. 29]

50 SECRETOS MÁGICOS PARA PINTAR

Mientras preparaba la exposición en la Bignou Gallery de 1947,²⁷ Dalí estaba inmerso en la escritura de *50 secretos mágicos para pintar*. Se trataba, según indica el artista, de «un libro técnico y a la vez filosófico. En él analizo y resumo todas mis ideas, teorías, principios y comentarios sobre arte pictórico».²⁸

Es habitual encontrar en la historia del arte, desde la Antigüedad hasta nuestros días, escritos teóricos en los que los artistas expresan sus reflexiones tanto en el ámbito creativo como en el práctico. Los tratados escritos durante el Renacimiento son los más destacados. Teniendo en cuenta el giro estilístico de Dalí hacia el clasicismo, podemos asegurar que el autor tenía en mente estos textos mientras los redactaba. En su tratado, iba desgranando consejos a un colega imaginario, sirviéndose, muy a menudo, de ejemplos extraídos de su vida y obra.

En general, los tratados artísticos del Renacimiento se dividían en dos partes: una literaria y otra gráfica, que facilitaba la comprensión de la parte teórica; de esta manera, los autores contribuían a la formación del artista de forma didáctica y muy práctica. Los textos habían de ser de gran claridad expositiva, con un lenguaje sencillo y directo, y habían de sistematizar los conocimientos, que debían exponerse metódicamente, desde

los temas más generales a los más concretos. Estas características vinculan a los tratados con otra forma literaria de la Antigüedad, la retórica, y por ello servía como forma de exaltación de la intelectualidad de los artistas.²⁹

De los tratados artísticos más importantes de la Edad Moderna,³⁰ en la biblioteca de Dalí encontramos los de Sebastiano Serlio (1562),³¹ Vitruvio, escrito en tiempos de Julio César y Augusto y descubierto en el Quattrocento,³² Andrea Palladio (1570),³³ Jacopo Vignola (1562)³⁴ y Leonardo da Vinci (1561).³⁵

Si nos fijamos en *50 secretos mágicos*, comprobamos que el artista tuvo en cuenta a estos autores y quizás algún otro más que no conservó en su biblioteca.³⁶ Hay que destacar de forma especial el de Leonardo, ya que el ejemplar que conservaba el pintor está profusamente subrayado y con los párrafos que más le interesan marcados.

El texto de *50 secretos mágicos para pintar* iba acompañado de dibujos realizados para la ocasión y de reproducciones artísticas; entre estas, no faltaban las de algunos de sus últimos cuadros, como *Leda atómica*, o sus dibujos preparatorios.³⁷ Desde el punto de vista técnico, Dalí enumeraba y explicaba cómo debía ser la paleta, qué colores había que utilizar y otras consideraciones, basándose sobre todo en el conocimiento del químico del siglo XVIII y fabricante de colores Jacques Blockx,³⁸ del

- 27** Sobre los proyectos de Dalí entre 1945 y 1947, véase el texto de Lucia Moni en el presente catálogo, p. 36.
- 28** Armando Rivera, «Hablando con Salvador Dalí», *Ecos*, Nueva York, 28 de diciembre de 1947, p. 30.
- 29** Miriam Bueno, «Los tratados de arte», *IhistoriArte* (17-9-2014): <https://www.ihistoriarte.com/2014/09/los-tratados-de-arte> [fecha consulta: 7-6-2018].
- 30** *Ibid.*
- 31** Sebastiano Serlio, *Libro de arquitectura*, Juan de Ayala, Toledo, 1552.
- 32** Vitruve, *Les Dix livres d'architecture*, Balland, Évreux, 1979.
- 33** Dalí conservó diversos libros de Palladio: Andrea Palladio, [Libros de arquitectura], [s.n.], Venetia, 1616; Andrea Palladio, *Traité des cinq ordres d'architecture*, Henry Wetstein, Ámsterdam, [1681]; Andrea Palladio, [Libros de arquitectura], [s.n.], Moscú, 1938; Andrea Palladio, *I Quattro libri dell'architettura*, Ulrico Hoepli, Milán, 1945.
- 34** De Vignola se hallan dos volúmenes: C. M. Delagardette, *Reglas de los cinco órdenes de Vignola*, del cual desconocemos la edición y la fecha y Jacopo Vignola, [La regla de los cinco órdenes de arquitectura], Editorial de la Academia de Arquitectura de la Unión de las Repúblicas Soviéticas, Moscú, 1939.
- 35** Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, Librairie Delagrave, París, 1928.
- 36** Como por ejemplo *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini de finales del s. XIV.
- 37** Se trata de las figuras 17 y 18, páginas 78 y 79 respectivamente del presente catálogo.
- 38** *History of Blockx Paintings*: <https://www.blockx.be/en/histoire/historique.asp> [fecha consulta: 27-6-2018].

cual el pintor conservó en su biblioteca personal su *A compendium of painting*.³⁹

En *50 secretos* Dalí, a partir de una serie de fórmulas, sostenía que el futuro pintor debía conocer a los clásicos, leer tratados de arte y de las más diversas materias; dormir profundamente y alternar abstinencia y sexo; comer la cabeza de una perca, erizos de mar de pulpa rojo coral y habas tiernas a la catalana; contemplar olivos y mirtos; cultivar la amistad de las simpáticas arañas y construirles un *aranearium*, admirar la arquitectura del langostino, estudiar el caparazón del erizo y fijarse en lo parecida que es su estructura a la de la cúpula del Panteón de Roma; beber vino claro y muy joven; babear; huir de la flora exótica y tropical; leer a Marcel Proust y a Sigmund Freud; tener un calendario en la pared y casarse con Gala.⁴⁰

Dalí añadía múltiples referencias a otros artistas, la mayoría del Renacimiento italiano y algunos contemporáneos. A todos ellos, incluido él mismo, los calificaba en su «Tabla comparativa de los valores según el análisis daliniano elaborado durante diez años»⁴¹ FIG. 7. En ella junto a Bouguereau, Leonardo, Rafael, Velázquez, Vermeer y otros maestros, encontramos tres pintores modernos: Picasso, Mondrian y él mismo. Tanto Dalí como Picasso salían bien parados. No era el caso del pintor de los Países Bajos, que suspendía en la mayoría de las categorías. Los mejor considerados eran

Vermeer, Velázquez y Rafael. El pintor de Urbino, en estos momentos y en la década posterior, sería una de las grandes influencias de Dalí, de quien tomaría prestados pretextos para su propia obra. No en vano, el pintor catalán proclamaría: «Viva el arte moderno siempre que se pinte a partir de Rafael.»⁴²

Rafael y el Renacimiento son pues las grandes obsesiones de Dalí en la década de los cuarenta. El pintor que quiere convertirse en clásico formularía, en *50 secretos mágicos para pintar*, numerosas referencias al tratado de *La divina proporción* de Luca Pacioli. Entre la profusión de ilustraciones que acompañan la prosa barroca del artista, encontramos reproducciones de algunos de los de dibujos de los cuerpos geométricos realizados por Leonardo da Vinci para el libro de Pacioli. Mostraba así su interés en el uso de la proporción áurea en sus obras; uso con el que pretende acercarse a la idea de perfección de los maestros renacentistas y, de esta manera, convertirse también él en un clásico. Como confesaría en la introducción del catálogo de su última exposición en la Bignou Gallery, «Tres veces Dalí, pues es proverbial que hago el triple de cosas que los demás. Acabo de cumplir cuarenta y cuatro años y al fin he decidido que, sin dejar de hacer diez veces más cosas que el resto, es mi deber empezar a pintar mis primeras obras de arte.»⁴³ Sin lugar a dudas, entre ellas se encuentra *Leda atómica*.

39 Se trata de Jacques Blockx, *A compendium of painting*, Typ. J. E. Buschmann, Amberes, 1926. Sobre la figura de Jacques Blockx, véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

40 Juan Manuel Bonet, Introducción en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. V, *Ensayos 2*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 8-16.

41 Tal como apunta Elliott King, podría muy bien basarse en el *Balance des Peintres* del *Cours de peinture par principes* de Roger de Piles, pintor francés del siglo XVII. Elliott King, «Dalí after the 1940», en *Salvador Dalí the Late Work*, High Museum of Art y Yale University Press, Atlanta-New Haven-Londres, 2010, p. 23.

42 Se trata del texto del catálogo de la exposición *Salvador Dalí*, celebrada en la Carstairs Gallery de Nueva York del 8 de diciembre de 1952 al 31 enero de 1953.

43 Traducido de Salvador Dalí, «Dalí Dalí Dalí», prólogo del catálogo de la exposición *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 25 noviembre 1947 - 3 enero 1948.

13 Table comparative de valeurs d'après l'analyse Daliniana

GRAFMANSCHIP

16 inspiration - 39 Couleur - 40 Dessin - 54 ^{élaboré depuis 10 ans} genialité - 67 composition - 75 originalité - 88 ^{intuitif}

Artiste	17	18	15	19	20	18	19	20
Leonardo da Vinci	17	18	15	19	20	18	19	20
Mesonier	5	0	1	3	0	1	2	17
Ingres	15	12	11	15	0	6	6	10
Velasquez	20	19	20	19	20	20	20	
Bugneron	14 11	1	1	1	0	0	0	0
Dali	12	17	10	17	19	18	17	19
PICASSO	9	19	9	18	20	16	7	2
RAFAEL	19	19	18	20	20	20	20	20
MANET	3	1	6	4	0	4 4	20	20
WERMEER	20	20	20	20	20	20	19	20
MONDRIANO	0	0	0	0	0	1 1	1/2 1/2	0

~~FORTUINI~~

Leonardo recense avant lui - Mesonier inventeur photographique - Ingres recense Rafael
 Velasquez ^{surpasse qu'il lui a fait} inventeur en Espagne - Bugneron, avec moindres "peintures" - Dali Old Tradition - Manet recense Ingres
 PICASSO - nihiliste - sur recense Ingres - Manet recense Corot - Vermeer, ajoute tout à la tradition - surpasse généralement Perugino - Mondrian

Peut-être le recense de Dalí plus tard

7. Salvador Dalí, «Tabla comparativa de los valores según el análisis daliniano elaborado durante diez años», publicada en su libro 50 secretos mágicos para pintar, c. 1947 [Cat. 30]

PROCESO DE CREACIÓN

TRAS LAS HUELLAS DE *LEDA ATÓMICA*

Irene Civil



TRAS LAS HUELLAS DE LEDA ATÓMICA

Irene Civil

Jefa del Departamento de Conservación y Restauración, Fundació Gala-Salvador Dalí

Cuando Salvador Dalí presenta por primera vez *Leda atómica* en la Bignou Gallery de Nueva York, el 25 de noviembre de 1947, declara que ha decidido que dicha pintura va a ser su primera obra maestra. Así lo explicita en el catálogo de la exposición.¹ Si el arte actual está en decadencia, Dalí pretenderá renovarlo con una revisión del clasicismo. Como proclama el propio artista, su cometido será «recrear a Rafael»² al servicio de las leyes actuales de la física y de la ciencia. Además, como hecho extraordinario, Dalí expone la pintura inacabada con el propósito de que el público interesado pueda estudiar su técnica de ejecución juntamente con su libro-manual para los artistas a punto de publicar, *50 secretos mágicos para pintar*.³ Todo ello constituye una contundente declaración de intenciones que merece ser examinada con atención.

PROCESO CREATIVO Y TÉCNICA PICTÓRICA DE LA OBRA

El óleo está realizado en un momento crucial de la profunda transformación que sufre la trayectoria vital y artística de Dalí durante la década de los cuarenta. Una vez que ha renunciado a su relación con el surrealismo, y coincidiendo con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Dalí se instala en Estados Unidos y participa de la cultura de masas americana. Sus inquietudes artísticas se van centrando de forma paulatina en el retorno al clasicismo, en la física atómica —a partir de la explosión de la bomba nuclear— y en un espiritualismo creciente que desembocará en un personal misticismo.

Dalí nos sorprende por su insistencia en mostrar y explicar su técnica pictórica, hasta el punto de escribir el mencionado tratado de pintura al estilo de artistas clásicos como Cennino Cennini.⁴ En una época en que, tras las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx, irrumpen el expresionismo abstracto americano en Nueva York, el artista se posiciona en una línea de tradición técnica renacentista italiana, ya que sostiene que es en el Renacimiento cuando la técnica alcanza su máximo nivel de experiencia y perfección. Dalí insiste en ello en numerosos escritos y declaraciones de la época: «Los cuadros que ahora pinto comienzan a cumplir la promesa que hice [...], un retorno al clasicismo en técnica, al servicio de la iconografía del fenómeno más importante de nuestro tiempo: la física moderna.»⁵

Vamos a explorar *Leda atómica* y en particular su técnica pictórica y proceso de trabajo, sobre los que tanta expectativa Dalí creó desde su exposición

inaugural. Por vez primera, en el Departamento de Conservación y Restauración de la Fundació Gala-Salvador Dalí se ha realizado el estudio técnico de la obra, así como de otras pinturas estrechamente relacionadas con ella, todas ellas presentadas en la misma exposición de 1947 y actualmente conservadas en la Fundación.⁶ Los óleos se han inspeccionado utilizando técnicas de superficie no invasivas estándar, como la fluorescencia ultravioleta, la fotografía infrarroja, la radiografía y el tratamiento digital de imágenes de alta resolución, además del análisis de muestras de materiales con diversos métodos instrumentales de análisis.⁷

Con el objetivo de completar el estudio técnico de *Leda atómica*, también se han investigado por primera vez veintidós esbozos y dibujos que conserva la colección de la Fundació Gala-Salvador Dalí, con el fin de determinar su relación con la pintura. Además, se ha examinado la documentación archivada en el Centro de Estudios Dalinianos, como cartas inéditas, ensayos y entrevistas, y libros sobre materiales y procedimientos pictóricos que el artista tenía en su biblioteca. Para finalizar, se ha analizado todo ese material en referencia y en comparación con el citado libro de Dalí, *50 secretos mágicos para pintar*, con la intención de poner de relieve la correspondencia entre sus escritos y su pintura. Leyendo con atención los textos dalinianos, encontramos al trabajador infatigable, obsesivo y metódico, que nos ayuda a revelar el proceso creativo y el método de trabajo que utiliza en sus pinturas, desde la gestación en el taller, los esbozos y dibujos preparatorios, hasta la aplicación de la última capa de pintura sobre el lienzo.

¹ Salvador Dalí, «Dalí, Dalí, Dalí», *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1947.

² Salvador Dalí, «Appendix. History of Art, Short but Clear», *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1947.

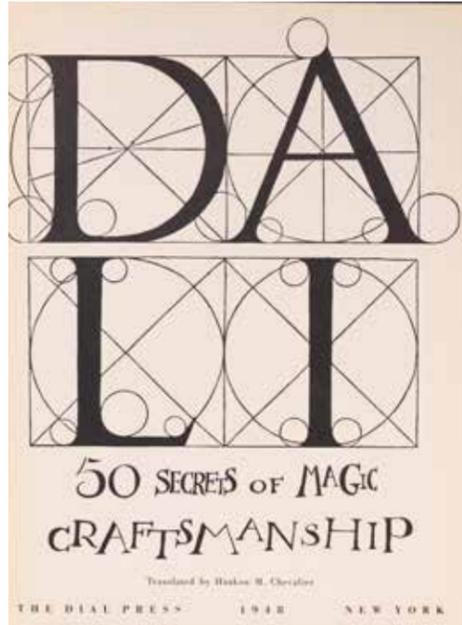
³ Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, Dial Press, Nueva York, 1948.

⁴ Se trata de *El libro dell'arte* de Cennino Cennini, de finales del siglo xiv.

⁵ Barreira, «Con Salvador Dalí en Madrid. Que volverá a España en junio de 1949 para una gran exposición de sus obras», *Triunfo*, Madrid, 15-12-1948.

⁶ Se trata de *Triple aparición del rostro de Gala* (núm. catálogo razonado 599), *Leda atómica (inacabada)* (núm. catálogo razonado 641), *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* (núm. catálogo razonado 626) y *Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne* (núm. catálogo razonado 627).

⁷ Para llevar a cabo el estudio técnico se ha contado con la colaboración de FotoGasull SL para la fotografía científica infrarroja y ultravioleta, SGS para las radiografías y Arte-Lab SL para el análisis de pigmentos, aglutinantes y fibras.



1. Portada del libro *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, tratado de pintura escrito por Dalí, 1948 [Cat. 28]

2. Estudios para las ilustraciones del libro *50 secretos mágicos para pintar: el pintor en el acto de crear y croquis para Leda atómica* [Cat. 1]

3. Salvador Dalí con la obra *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack, Monterey, c. 1947. Fotografía de Julian P. Graham [Cat. 7]

EL CENTRO DE CREACIÓN: EL TALLER DEL ARTISTA

El taller del artista encarna una parte esencial en el proceso creativo de Dalí, y suele tratarse de un espacio austero y sencillo, orientado a la mejor luz para pintar, donde cocina sus secretos pictóricos.⁸ Así es el estudio en el que Dalí pinta *Leda atómica*, situado en la hacienda del coronel Harold Mack, en la península de Monterrey de California, donde se instala una temporada a partir de 1946.⁹ Allí tiene cerca la naturaleza y el mar, que le recuerdan su entorno natal. En su tratado sobre pintura, Dalí da consejos sobre la vida del artista y del taller, que ilustra con numerosos dibujos del pintor en el acto íntimo y solitario de crear: sentado y concentrado ante el lienzo y el caballete, y en la mano siempre la paleta, los pinceles y el tiento.^{FIG. 2} En el Centro de Estudios Dalinianos se conservan diversas fotografías en las que puede observarse a Dalí en su estudio, pintando los lienzos para la mencionada exposición, rodeado por una mesilla cubierta de utensilios, botes con pinceles y espátulas, recipientes de medios y barnices, así como el foco de luz. También pueden contemplarse los diversos objetos que Dalí acumula y pinta en sus obras, como el cisne o el tintero y el busto de Nerón para *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* (1947). Hay asimismo varios dibujos preparatorios y fotografías inspiradoras colgadas alrededor del caballete, como la omnipresente imagen de la *Madonna del cardellino* de Rafael Sanzio, y unos cuantos lienzos colocados con cuidado contra las paredes. Todo ello confiere carácter y atmósfera a la estancia.^{FIG. 3}

En su estudio, Dalí sigue una rutina de trabajo disciplinada, con horarios estrictos, que contrasta con su activa vida social, sobre todo cuando va a Nueva York. Después de ocho meses de pintar incesantemente en el taller para preparar la exposición, Dalí cuenta que decide tomarse un día de descanso antes de trasladarse a la gran ciudad para la inauguración, pero teme que no le quede tiempo para que se seque su

⁸ Para más información, véase *Dalí i els seus tallers*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2013.

⁹ A propósito de esta exposición, se ha investigado la ubicación exacta del taller de Dalí cuando pinta *Leda atómica*. Véase el texto de Fiona Mata en el presente catálogo, p. 104.

última pintura antes de partir.¹⁰ Gala es uno de los ingredientes fundamentales del proceso de creación daliniano. Además de fuente de inspiración y musa de algunas de sus obras más destacadas, siempre acompaña al artista, le gestiona la provisión de materiales artísticos e instrumentos para pintar. Le encuentra textos de arquitectura renacentista e incluso le traduce las fórmulas de los medios pictóricos que debe utilizar, tal y como se advierte en los libros sobre técnicas de pintura de su biblioteca.¹¹

DIBUJOS PREPARATORIOS PARA LEDA ATÓMICA

Otro ingrediente importante en la creación de *Leda atómica* es el dibujo. Dalí realiza un laborioso proceso de trabajo preparatorio, repleto de croquis, esbozos, fotografías, calcos, estudios y dibujos previos que conforman una parte característica del proceso de gestación de la obra y del método tradicional de trabajo, al igual que en la mayoría de sus pinturas más significativas.¹² Dalí es un dibujante excepcional, la pureza del trazo de las figuras y de los elementos que representa siguen de cerca las líneas de las obras maestras clásicas. El examen de esos estudios previos permite comprobar la variedad y la riqueza de recursos técnicos utilizados para la consecución de la pintura definitiva. Cada dibujo parece un poco diferente, puesto que la atención está centrada en diversos elementos y aspectos, como las figuras, las arquitecturas o el tratamiento del rostro, pero todos ellos están meticulosamente estudiados y todos los detalles controlados.

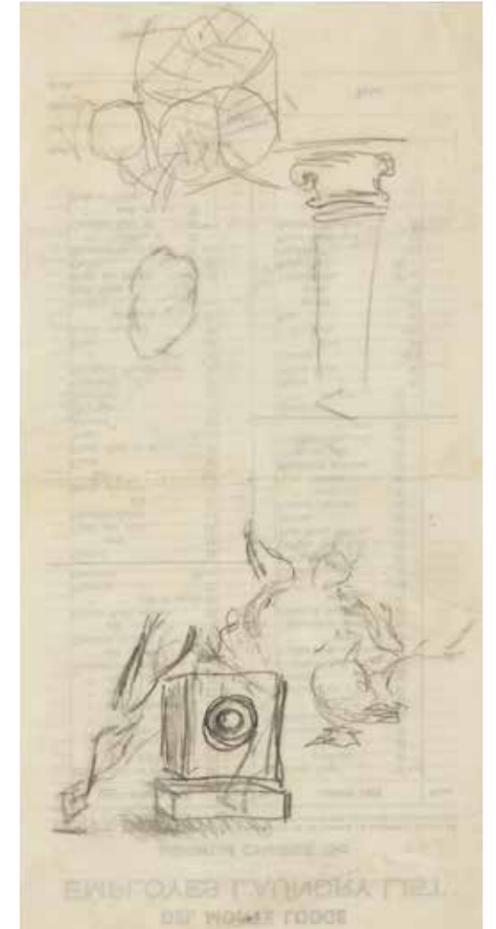
ESBOZOS Y CALCOS PRELIMINARES

Por un lado, se conserva varios apuntes a lápiz graso directamente relacionados con el bosquejo básico de la escena de Leda y el cisne, que nos

¹⁰ Salvador Dalí, «Dalí en reposo», *Dalí News*, Nueva York, 1947, en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2006, p. 578.

¹¹ Por ejemplo, en las guardas del tratado de pintura del polifacético Frederic Taubes *Studio Secrets* (Watson-Guption Publications, Inc., Nueva York, 1945).

¹² Tal como dice en *50 secretos mágicos*, «todo pintor ha de saber dibujar antes que pintar». En Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 184.



4. Uno de los primeros esbozos para *Leda atómica*, realizado sobre el reverso del papel de la lavandería del hotel Del Monte Lodge

5. Croquis de la escena de Leda bajo una cúpula radial, realizado en una libreta de papel de calcar

permiten conocer cuáles fueron las primeras ideas que barajó el artista para elaborar *Leda atómica*. Para algunos esbozos y croquis, Dalí aprovecha hojas de menús de tren o de hotel, como el apunte rápido a mano alzada y trazos seguros de la posición de las piernas femeninas sobre la peana, y del cisne, realizado sobre el reverso del papel de la lavandería del hotel Del Monte Lodge. FIG. 4 13 Dalí trabaja la idea, la va desarrollando. Así, comprobamos qué ideas se excluyen en la versión definitiva del óleo, como por ejemplo la escena de Leda bajo una cúpula radial o los auriculares de teléfono que aparecen en otro croquis. FIG. 5 14

Gala es el modelo por excelencia del artista. Una y otra vez posa durante horas y horas para ser dibujada o para sesiones fotográficas, como constatamos por las numerosas fotografías preservadas en el Centro de Estudios Dalinianos. FIG. 6 15 A partir del dibujo o la fotografía, Dalí trabaja con calcos y transferencias con el fin de traspasar a la tela la imagen de Gala FIG. 7 16 o del espléndido ejemplar de cisne disecado que se hizo traer de Hollywood. 17 Conservamos un estudio del cisne de alas extendidas realizado a lápiz, y repasado con tinta china y fina plumilla sobre papel de calco, que presenta el reverso rayado con carboncillo. FIG. 8 Ello evidencia el proceso de traspaso de la imagen al lienzo: Dalí repasa y calca las líneas del

cisne, y de esta forma lo transfiere sobre la tela para formar el dibujo previo a la capa pictórica. 18 En cambio, para el rostro de Gala-Leda, Dalí utiliza otro recurso en el calco de la imagen: una lámina plástica tipo celuloide en la que, con la ayuda de una punta metálica y de pigmento negro, se transporta el dibujo a la tela. FIG. 9 19

Por otra parte, conservamos una serie de cinco estudios sobre papel de calcar de los elementos arquitectónicos de *Leda atómica* que evidencian la evolución de su representación gráfica, ya que uno está copiado del otro, y en cada cual el artista va ajustando la forma o algún detalle. La atenta observación de dichos dibujos nos permite sugerir la secuencia cronológica basada en la menor o mayor aproximación a la versión definitiva de la pintura. FIG. 10, 11, 12, 13 20 Estos estudios nos dejan constancia del método usado en la aplicación de una estricta perspectiva: se aprecia la meticulosidad en trazar las líneas de proyección, el riguroso dibujo técnico con la ayuda de regla, escuadra y compás. Dalí se detiene en el trabajo del sombreado con diferentes materiales para realzar la flotabilidad de los objetos: suave rayado a sanguina, difuminado con carboncillo o líneas repetitivas a tinta china y plumilla. Además, en los márgenes de los dibujos aparecen apuntes a lápiz y estudios de detalles, como la posición de los pies de Leda, las patas del cisne o algunos elementos decorativos con

13 Esbozo para *'Leda atómica'*, c. 1947, lápiz sobre papel, 30,4 x 15 cm. En el reverso está impreso: "EMPLOYES LAUNDRY LIST" 7 Form 1-29-45.

14 Existen dos esbozos para *Leda atómica* a carboncillo sobre papel de calco pertenecientes al mismo bloc de dibujo, c. 1947, 30,4 x 22,8 cm.

15 Ya desde los años treinta, Dalí utiliza la fotografía como soporte a su método pictórico, y lo seguirá haciendo durante toda su carrera artística. Dalí: «Toda mi vida he utilizado la fotografía. Hace muchos años declaré que la pintura no era otra cosa que fotografía en color hecha a mano.» Véase el ámbito dedicado a Gala de la presente exposición.

16 Esbozo para *'Leda atómica'*, c. 1947, tinta sobre papel de calco, 59,4 x 27,2 cm.

17 Según Harold Mack, «Salvador Dalí is Complete Master», Monterey Public Library, 1-11-1947. La Fundació Gala-Salvador Dalí conserva varias fotos de Dalí pintando en el taller con el cisne disecado.

18 Estudio para *'Leda atómica'*, c. 1947, tinta sobre papel de calco, 62,2 x 56,1 cm.

19 Esbozo para *'Leda atómica'*, c. 1947, incisión y pigmento sobre lámina plástica, 12,5 x 11,1 cm. El análisis científico del pigmento negro en las incisiones del calco ha confirmado que se trata de negro carbón. La mayoría de las láminas plásticas y papel de calco presentan perforaciones finas de aguja que sirvieron para sujetarlas durante el proceso para transferir la imagen. El secreto número 24 de los *50 secretos* explica el proceso de transporte de un dibujo al lienzo mediante un calco.

20 La secuencia cronológica de los estudios de los pedestales conservados en la Fundació Gala-Salvador Dalí es la siguiente:

Fig. 10: Estudio para el pedestal de *'Leda atómica'*, c. 1947, lápiz, grafito, sanguina y tinta sobre papel de calco, 82,9 x 71,7 cm

Fig. 11: Estudio para el pedestal de *'Leda atómica'*, c. 1947, lápiz y tinta sobre papel de calco, 35,6 x 55,9 cm [Cat. 19]

Fig. 12: Estudio para el pedestal de *'Leda atómica'*, c. 1947, lápiz, lápiz de color y tinta sobre papel de calco, 27,50 x 19 cm [Cat. 17]

Fig. 13: Detalle del Estudio para el pedestal de *'Leda atómica'*, c. 1947, lápiz sobre papel de calco, 60,4 x 47,5 cm [Cat. 18]

Fig. 17: *Etudes des centres d'hair et des mhorthologies molles de 'Leda Atomica'*, c. 1947, tinta, lápiz y lápiz de color sobre papel de calco, 54 x 47,6 cm [Cat. 78]

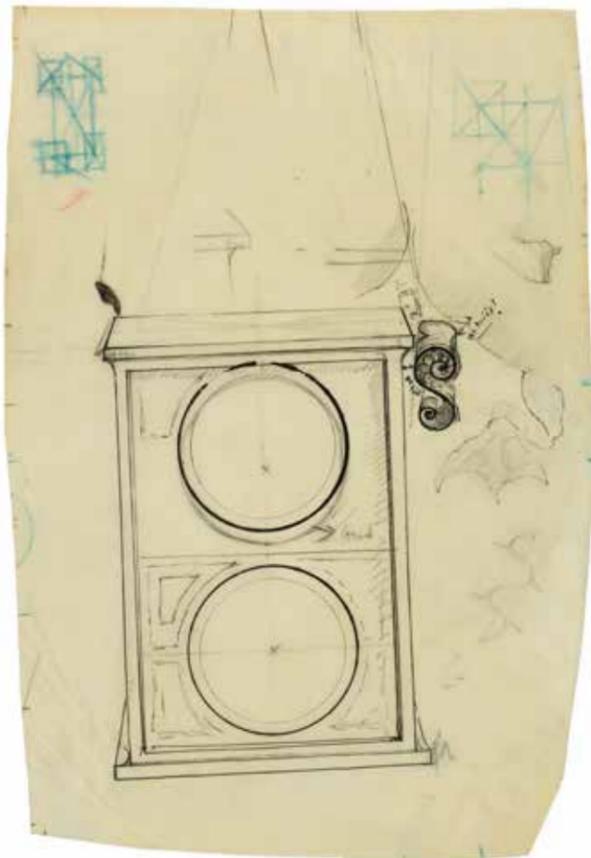
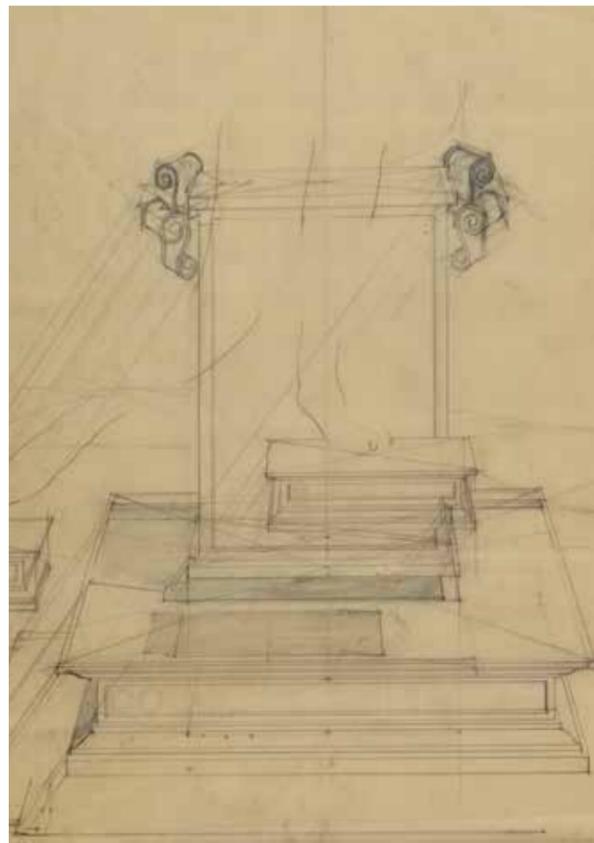
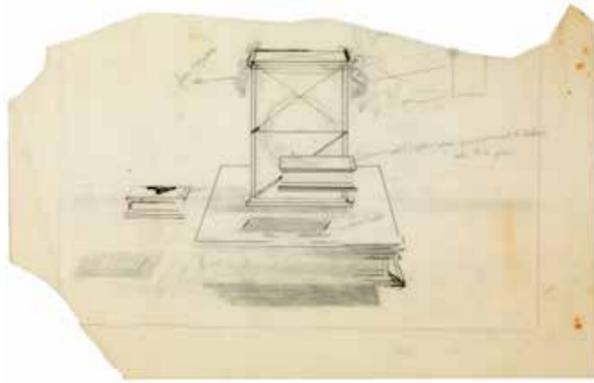
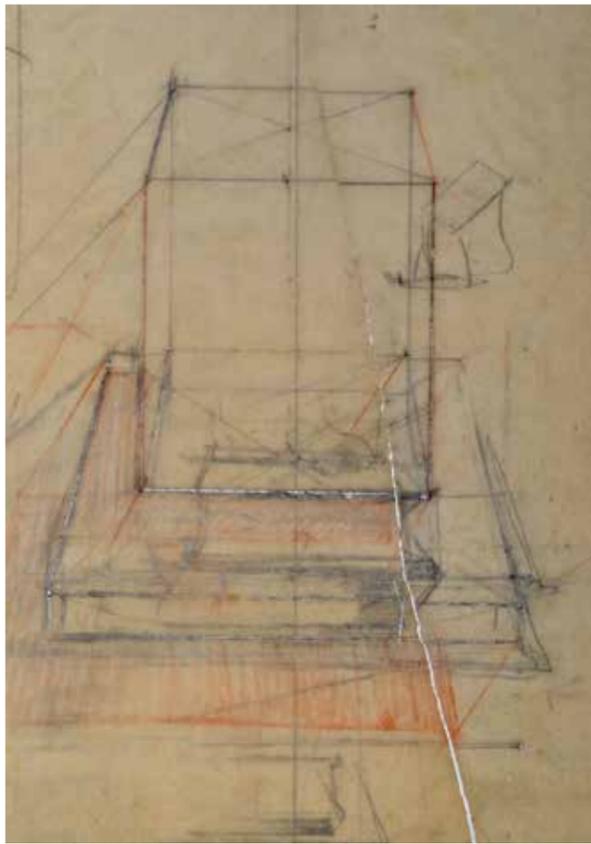


6. Fotografía de Gala posando para *Leda atómica* [Cat. 22]

7. Calco de la figura de Gala a plumilla [Cat. 20]

8. Calco del cisne con tinta. El reverso está rayado con carboncillo con el fin de transferir la imagen a la tela

9. Calco del rostro de Gala sobre lámina plástica, utilizado para *Leda atómica* y para *Triple aparición del rostro de Gala*

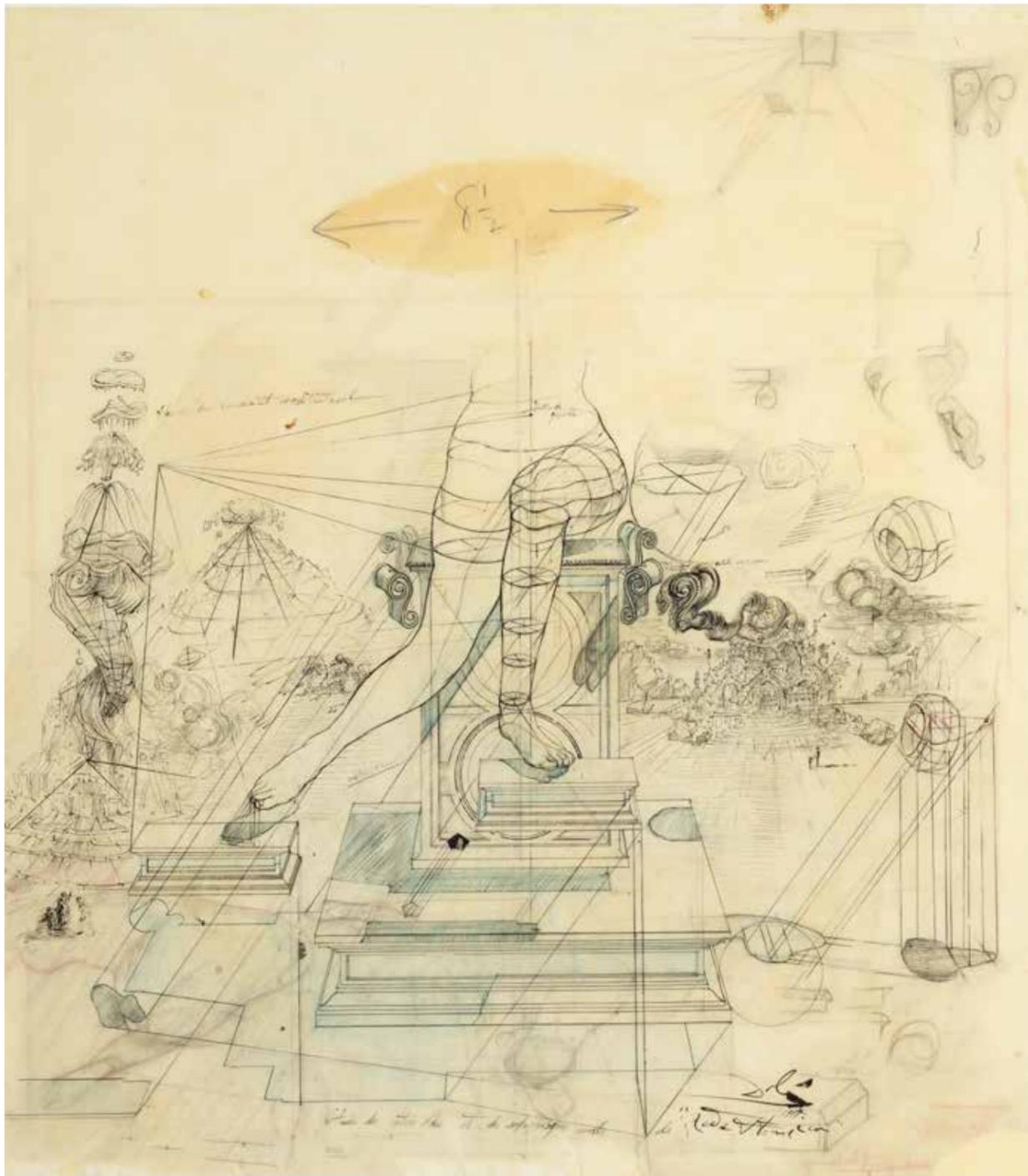


10, 11, 12, 13. Evolución de la peana de *Leda atómica* en cuatro estudios realizados a lápiz o a tinta sobre papel de calco

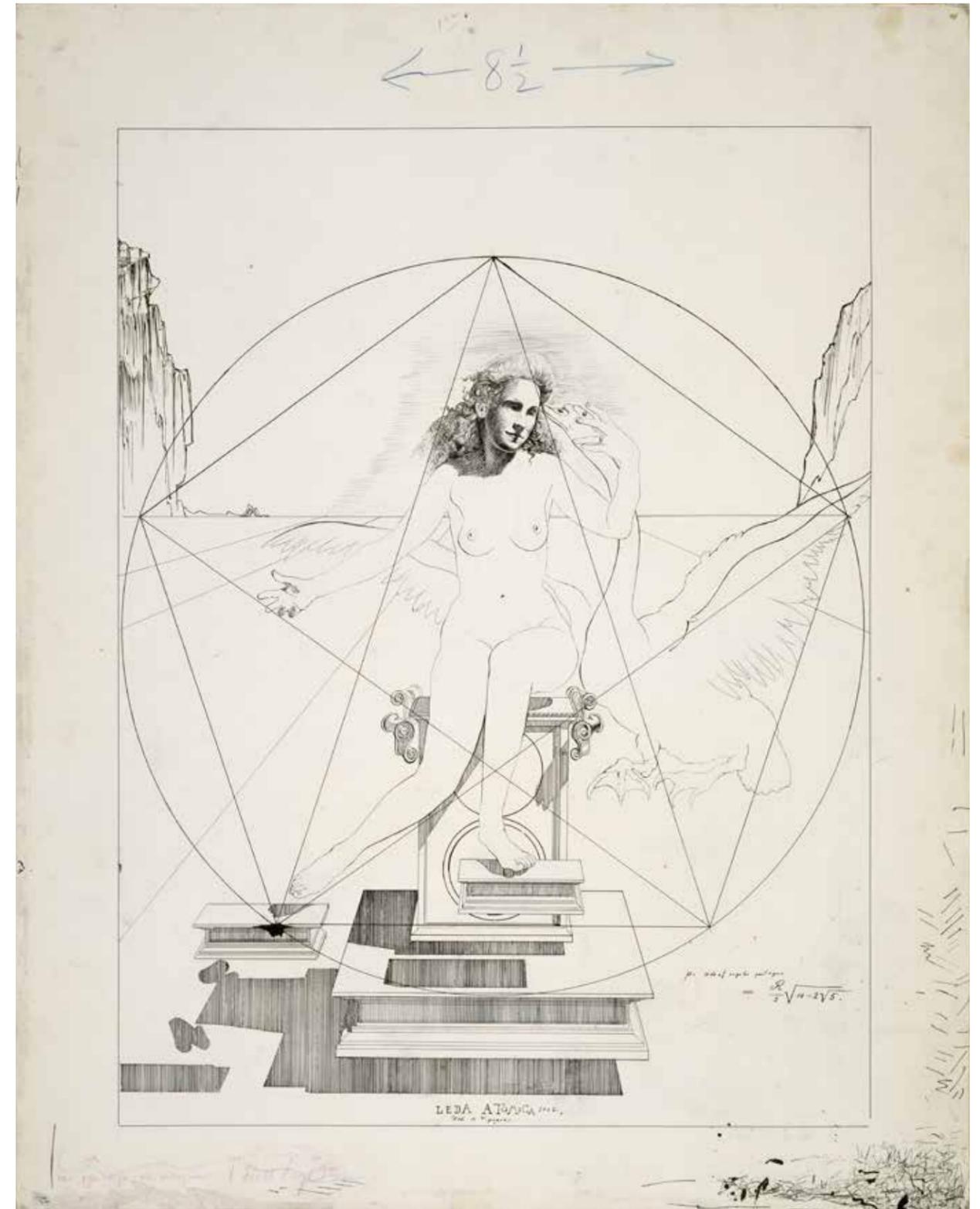
14. Detalle de la voluta de la peana (de la fig. 12) con la anotación de Dalí «No toix, no toix!» para indicar la posición de los elementos que no deben tocarse

15. Detalle de la voluta (de la fig. 13) con el dibujo definitivo

16. Detalle de un pequeño dibujo de un templo con voluta orgánica en el fondo de la fig. 17



17. Estudio a tinta de la mitad inferior de *Leda atómica* sobre papel de calco, en el que Dalí nos muestra las líneas de proyección de perspectiva, las líneas geodésicas de las piernas de Gala y unos magníficos dibujos al fondo [Cat. 78]



18. Dibujo preparatorio para *Leda atómica* en el que Dalí nos muestra la circunferencia y el pentágono donde se inscriben los elementos principales de la composición, y la fórmula de la proporción áurea [Cat. 77]

especial interés por las volutas **FIG. 14, 15, 16** y por el juego de molduras. Observamos numerosas anotaciones manuscritas de Dalí con indicaciones de cómo deben rectificarse algunos detalles para conseguir el efecto flotante, con una divertida ortografía fonética semiinglesa: «No toix, no toiix!» (*Don't touch, don't touch!*). **FIG. 14** Probablemente esas instrucciones iban dirigidas a algún dibujante de la zona que le estaba ayudando con el dibujo técnico arquitectónico.

DALÍ EXPONE EL PROCESO DE TRABAJO DE LOS DIBUJOS

Cabe destacar, por su excepcional virtuosismo, tres dibujos de gran formato en los que las líneas y perfiles nítidos y seguros dan fe de una indiscutible capacidad técnica.²¹ Sin duda alguna, Dalí insiste en dar visibilidad a su proceso de trabajo, puesto que escoge dos de ellos sin finalizar para publicarlos en *50 secretos*.²² Se trata de los dos únicos dibujos que firmó y fechó con tinta china, acaso porque iban a reproducirse en el libro. El primero, *Études pour les centres d'hair et des morphologies molles de 'Leda atomica'*, **FIG. 17** realizado sobre papel de calco, presenta un estudio detallado de la mitad inferior del cuerpo de Leda sobre el pedestal desintegrado definitivo. Dalí nos muestra las líneas de proyección de perspectiva de la arquitectura, las líneas geodésicas de las piernas de Gala —tal y como lo explica en el secreto número 22 de su tratado— e insiste en el trabajo de las volutas.²³ En el fondo, destacan unos magníficos apuntes, realizados directamente a mano alzada con tinta, de pequeños paisajes con personajes y templos coronados por cúpulas que acaban retorciéndose en volutas orgánicas. **FIG. 16**

En cambio, el dibujo preparatorio a tinta china sobre papel de calidad *Leda atómica* **FIG. 18** es el más próximo a la versión final, incluidas las rocas del paisaje. Sin embargo, aún tiene la voluntad de revelar la circunferencia y el pentágono donde se inscriben todos los elementos con precisión, armonía y equilibrio diáfano, fruto del análisis matemático y geométrico realizado para la obra. Por esta razón, además del título y la firma, Dalí añade la fórmula de la proporción áurea. Es importante destacar que el artista contactó con el matemático Matila Ghyka, experto en la sección áurea, con el fin de que le asesorara sobre el tema.²⁴ De una pulcritud extrema, el lápiz de las figuras calcadas ha sido borrado después de repasarlo a tinta china con plumilla con trazos largos, elegantes y precisos. De nuevo el artista se detiene a realizar un trabajo fantástico del rostro, con trazos finos y gruesos, muy repetidos en paralelo o cruzados para formar volúmenes y sombras en la cara, o en los cuidados rizos del cabello. **FIG. 19 25**

PRIMERA VERSIÓN DE LEDA

Junto con *Leda atómica*, Dalí expone en la Bignou Gallery dos óleos sobre tabla —*Triple aparición del rostro de Gala y Leda atómica (inacabada)*—, **FIG. 20, 21** cuyo estudio técnico ha aportado nuevos datos que completan la información del catálogo razonado de ambas obras. En concreto, se han ajustado las fechas de su ejecución a c. 1946.²⁶ Parece que la voluntad del artista en el momento de la exposición es, una vez más, mostrar su técnica pictórica y método de trabajo antes de llegar a la versión definitiva de *Leda atómica*, a través de ambos óleos, puesto que no los vuelve a exponer jamás y los conserva siempre para él.

21 Se trata de las fig. 17 y 18, además de *Dibujo preparatorio para 'Leda atómica'*, de c. 1947, tinta y lápiz sobre papel, 61 x 45,4 cm, no reproducido en el presente catálogo.

22 Nos referimos a los dibujos de las fig. 17 y 18. En ellos se observan las indicaciones y las medidas para su publicación.

23 Se observan simples esbozos a lápiz de volutas en la parte derecha superior, además de estudios más acabados a tinta y manuscritos de Dalí: «Volute de porcellane vierge» [sic] y «Volute viologique» [sic]. Esta última anotación proviene de un estudio de un templo cuya cúpula se desarrolla en voluta orgánica, realizado a mano alzada y con mucho movimiento.

24 Para más información sobre la utilización de la proporción áurea, véase el texto de Carme Ruiz «To become a classic» en el presente catálogo, p. 116.

25 Se conserva una serie de fotografías en las que Dalí ha trabajado el rostro de Gala-Leda con y sin diadema de perlas, y los rizos de los cabellos, que parecen una combinación de los tres rostros de la tabla *Triple aparición del rostro de Gala* fig. 20 y de *Leda atómica*.

26 La investigación sobre el taller de Dalí realizada a través de fotografías y documentación preservados en el Centro de Estudios Dalinianos, confirman las fechas de dichas obras. Véase la referencia al texto de Fiona Mata de la nota 9.



19. Detalle del rostro de la fig. 18 en el que se observa el trazado minucioso de las líneas a plumilla con tinta negra

20. Salvador Dalí, *Triple aparición del rostro de Gala*, c. 1946. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres [Cat. 16]



21. Salvador Dalí, *Leda atómica (inacabada)*, c. 1946. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

Para empezar, Dalí realiza las dos obras sobre tablero contrachapado, un tipo de soporte que en esa época utiliza normalmente solo para estudios de versiones definitivas sobre lienzo o de proyectos para películas y revistas.²⁷ *Triple aparición del rostro de Gala* presenta el rostro de Gala más o menos definido emergiendo de tres rocas sobre un fondo ocre de playa. Técnicamente, las diferencias de tratamiento pictórico para cada uno de los tres rostros parecen exponer tres fases del proceso de elaboración. **FIG. 22** Por otra parte, cabe destacar que la fotografía infrarroja²⁸ ha revelado que el dibujo subyacente de las tres caras de Gala procede del mismo calco **FIG. 9** y que es idéntico al del rostro de *Leda*.²⁹ Una vez realizados los rostros, el artista añade a su alrededor la pintura de las piedras, con una textura más pastosa a base de pinceladas más gruesas y libres. Otro detalle que confirma el carácter inicial de esa obra como trabajo pictórico preparatorio es que, gracias a la radiografía,³⁰ se descubrieron unas pruebas del color para las piedras, unas manchas rectangulares que realizó sobre el fondo con paletinas estrechas. **FIG. 23** Es un acto poco pensable para una obra definitiva de esas características, en esa época, en que todo el proceso es premeditado y elaborado cuidadosamente sin rectificaciones. De todos modos, finalmente Dalí cubrió todo el fondo con la pintura ocre a base de pinceladas largas y horizontales, y por tanto la acabó, y el resultado



22. Detalle del rostro de Gala con el dibujo preparatorio visible en *Triple aparición del rostro de Gala*

23. La radiografía revela unas manchas rectangulares en el primer plano del fondo de *Triple aparición del rostro de Gala*

27 A diferencia que la década de los treinta, en que Dalí pinta una gran cantidad de obras de pequeñas dimensiones sobre madera, durante la década de los cuarenta realiza dos únicas pinturas sobre madera: *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* de 1944 (núm. catálogo razonado 596) y *Mi esposa, desnuda, contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* de 1945 (núm. catálogo razonado 598). El resto de tablas son, en realidad, tableros laminados o prensados de madera.

28 La fotografía infrarroja revela información sobre aquellas capas situadas inmediatamente por debajo de la superficie, sin atravesar el soporte de tela ni su preparación; es muy útil para ver los dibujos subyacentes.

29 Dalí reutiliza, como en muchos otros casos, el calco del rostro de Gala para *Leda atómica* en un plazo corto de tiempo, puesto que vemos que la fotografía de Gala en la posición de Leda está colgada en el caballete mientras Dalí pinta la tabla *Triple aparición del rostro de Gala*. Foto núm. 7813/11765 del Centro de Estudios Dalinianos.

30 Técnica que utiliza los rayos X, una radiación suficientemente energética como para atravesar todas las capas de la pintura hasta la tela y el bastidor. Suele dar información sobre la estructura de la obra y algunos pigmentos.



24. Portada del periódico editado por Dalí *Dali News*, Nueva York, 27-11-1947

25. Textos sobre la técnica pictórica de Dalí en *Dali News*

es una carismática pintura previa a *Leda*. En el caso de *Leda atómica inacabada*, la investigación plantea que pueda tratarse de la obra núm. 7 del catálogo de la Bignou, *Leda with Disintegrated Swan*, ya que ambos óleos están realizados sobre tabla y los dos tienen las mismas medidas. Hasta ahora, *Leda with Disintegrated Swan* no constaba en el catálogo razonado de la Fundació Gala-Salvador Dalí. ¿Podría ser que la referencia del título al «cisne desintegrado» signifique, simplemente, que el artista no ha pintado aún el cisne en la escena?³¹ Vemos que el resto de los elementos principales están elaborados de foma básica y que el dibujo y el planteamiento de los colores son exactamente los mismos que en el lienzo definitivo, solo que el tratamiento de la capa pictórica no está finalizado y el cisne no aparece. FIG. 21 Es una obra inacabada, la primera versión de *Leda atómica*, a diferencia de *Triple aparición del rostro de Gala*.

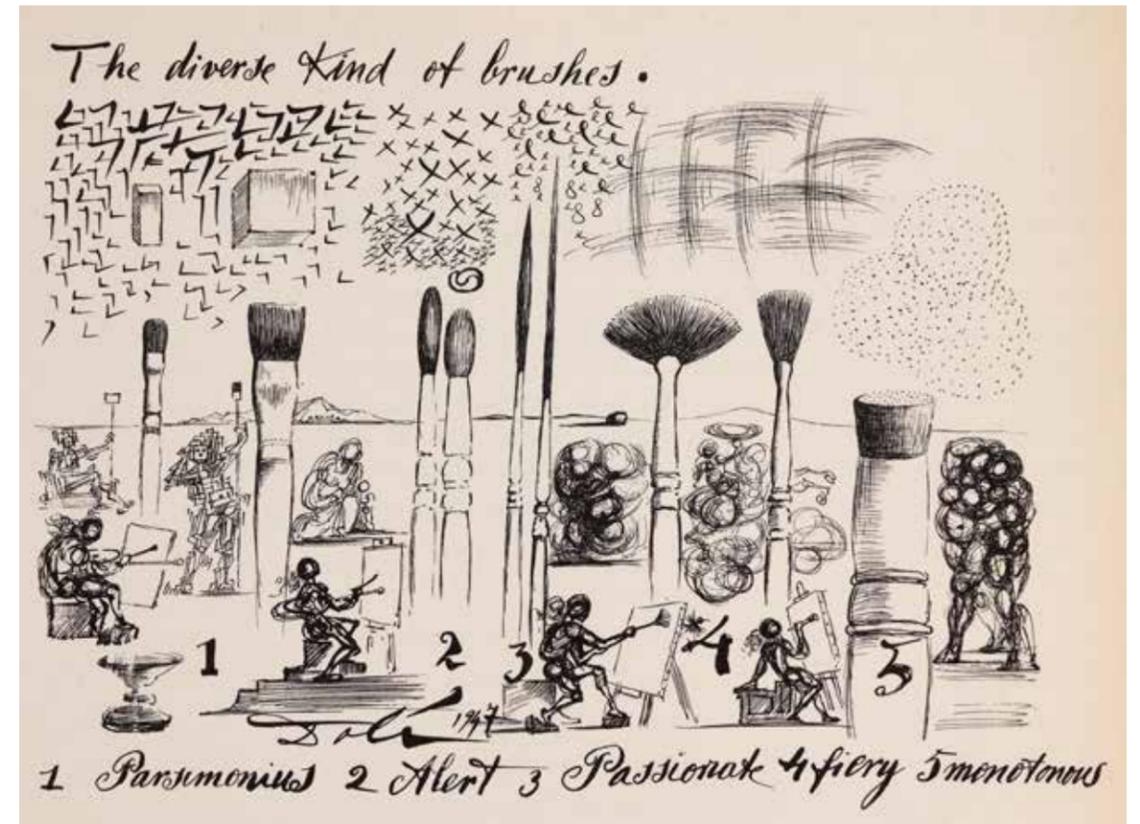
LA TÉCNICA PICTÓRICA Y LOS MATERIALES

Dalí insiste en la relevancia de la técnica pictórica en su segundo y último ejemplar del periódico autoeditado *Dali News*, FIG. 24³² que regala durante la inauguración de la exposición, en noviembre de 1947, y en el que publica el primer capítulo de *50 secretos mágicos para pintar* entre otros escritos sobre el tema, como el *Análisis técnico* (de la obra), firmado por Frederic Taubes. FIG. 25³³ El tratado sobre pintura, escrito por Dalí mientras está creando *Leda*, es un original y auténtico manual de «cocina» de taller. Allí nos descubre los materiales del pintor, la paleta de colores, los tipos de pinceles FIG. 26 y analiza los medios y los barnices, además de proporcionar trucos técnicos para dibujar, como calcar los dibujos o preparar las telas. No solo muestra numerosas referencias a los tratadistas clásicos —Cennino Cennini, el *Tratado de la divina proporción* de Luca Paccioli—, sino también al manual *A Compendium of Painting* del fabricante de colores de finales

31 Tal vez en referencia a la teoría de la desintegración de la materia.

32 Salvador Dalí, *Dali News*, Nueva York, 27-11-1947.

33 Frederic Taubes, «Análisis técnico», *Dali News*, 1947, en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 577.



26. Ilustración de Dalí sobre los cinco tipos de pinceles para pintar, *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, Dial Press, Nueva York, 1948

del siglo XIX Jacques Blockx. En la biblioteca de Dalí se conserva un ejemplar cuya página más usada es la que trata sobre la resina ámbar como medio de pintura.³⁴ Obsesionado con encontrar la mezcla ideal del medio pictórico como los clásicos o como Durero, Dalí también está al corriente del *Studio Secrets* de Frederic Taubes, FIG. 27, 28³⁵ cuyo ejemplar de la biblioteca de la Fundación presenta numerosas anotaciones en francés, realizadas muchas de ellas por Gala, sobre la imprimatura y la resina copal o valoraciones sobre los colores.

El estudio técnico de la pintura ha permitido revelar las características de su ejecución y compararlas con el relato de Dalí, detallado paso a paso en *50 secretos*. El artista utilizó un soporte de lienzo

estándar de buena calidad para su *Leda atómica* suministrado por alguna empresa de bellas artes californiana: una tela de lino³⁶ con una trama homogénea y densa, sujeta a un bastidor de roble americano y con una capa de preparación blanca de manufactura industrial probablemente con base oleosa. Para empezar, observamos que Dalí aplica sobre el lienzo preparado una fina capa de imprimación transparente y muy líquida, de la cual se aprecian unos goterones de color siena tostado en los bordes.³⁷ Según escribe el propio artista, la «imprimación-velo» debe ser muy fluida. Él mismo revela la receta que le contó Taubes en estos términos: «El famoso artista americano que está especializado en crear medios pictóricos vino a Monterrey para hablar conmigo de la posibilidad

34 Jacques Blockx, *A Compendium of Painting*, Typ. J.-E. Buschmann, Amberes, 1926, p. 99-103. Además, en el Centro de Estudios Dalinianos se conservan quince ejemplares de correspondencia con los descendientes de J. Blockx fechados en los años cincuenta y sesenta.

35 Frederic Taubes, *Studio Secrets*, op.cit. Dalí también tenía en su biblioteca *The Technique of Oil Painting*, del mismo autor (Dodd, Mead & Company, Nueva York, 1946), cuyas páginas más subrayadas tratan del «underpainting medium» y de fórmulas para medios pictóricos. Además, se conservan cuatro cartas relacionadas con F. Taubes.

36 Los análisis de las fibras del soporte confirman que se trata de una tela de lino.

37 En *50 secretos*, Dalí recomienda los colores más transparentes para la capa de imprimación, como el siena tostado «con un grano de blanco de plata» (Salvador Dalí, en *Obra completa*, vol. V, op.cit., p. 249). No se ha podido confirmar con el análisis de muestras.



27. Tratado de pintura de Frederic Taubes *Studio Secrets*, Watson-Guption, Nueva York, 1945

28. Anotaciones sobre recetas y trucos para medios de pintura realizadas por Gala en inglés y francés sobre las guardas de *Studio Secrets*, de Frederic Taubes

de producir un medio tan fino como el ámbar líquido, aquel producto maravilloso que desde la guerra ha sido prácticamente imposible de encontrar. [...] Te haré una cosa aún mejor con copal —me respondió. Y ahora cada mañana recibo mis medios preparados por Taubes.»³⁸

A continuación, observamos cómo sobre la imprimación Dalí extiende con paletina la capa base o «subpintura», que es de un color muy suave, un rosado que el artista recomienda que sea de blanco de plata y rojo de Venecia.³⁹ Es la base sobre la que realiza el dibujo preparatorio, claramente visible con la ayuda de luz transferida, FIG. 29A⁴⁰ calcado meticulosamente de los dibujos que hemos referido previamente. Las líneas de dicho dibujo son finas, y el trazo que delinea la figura de Gala y todas sus sombras, muy nítido. La fotografía digital infrarroja FIG. 29B nos permite distinguir mejor el dibujo subyacente a la capa de pintura, como por ejemplo alrededor de los ojos de Leda, las sombras del rostro de Gala, el torso y los pies. La fotografía infrarroja, junto con la radiografía, confirman que no hay modificaciones ni *pentimenti* del diseño de los elementos, justo lo que pretendía Dalí al realizar tantos dibujos y esbozos preparatorios, es decir, controlar todos los detalles antes de empezar a pintar y así no tener que hacer cambios compositivos ni apenas rectificaciones.

UNA SUCESIÓN DE CAPAS PICTÓRICAS SUTILES

Una vez que ha establecido el escenario mediante la creación del fondo y del dibujo previo, Dalí aplica la capa pictórica con gran destreza y precisión. Tal y como relata el artista con su prosa ingeniosa en *50 secretos*, la magia de pintar aparece con «una sucesión de sutiles, casi espirituales e infinitamente finas capas superpuestas, tan transparentes como sea posible y en la obtención de las cuales interviene la magia del medio [...], extendidas una

³⁸ Salvador Dalí, «El Dalí diario de Lyons», en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, op. cit., p. 565.

³⁹ Visible debajo de la capa pictórica, entre el contorno de los elementos de *Leda atómica*. Dalí la describe de esta manera en *50 secretos*, en *Obra completa*, vol. V, op. cit., p. 255.

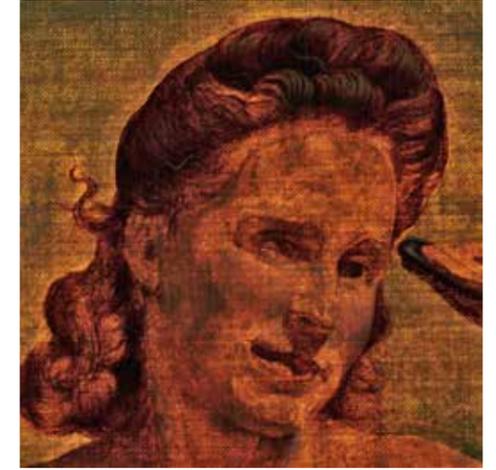
⁴⁰ Se trata de una técnica de inspección en la que la luz proyectada desde el reverso de la pintura traspasa la tela y las capas pictóricas, resaltando así sus diferentes aspectos.

sobre la otra de acuerdo con la armonía de sus propiedades físicas y químicas, [...] cuando el óleo está empleado mágicamente a la manera de los antiguos pintores flamencos, esta “materia” se hace realmente translúcida, con la dura consistencia de una gema, opalescente».⁴¹ En efecto, la transparencia de las capas de preparación, imprimatura, base y pictóricas del óleo aparece muy evidente con la luz transferida. Por esta razón, la trama del lienzo, densa y homogénea, es predominante, como también se aprecia en la radiografía. FIG. 29C Primero empieza a pintar el rostro y el desnudo de Leda, repasando a conciencia el dibujo preparado, para continuar con el cisne y las arquitecturas de los pedestales. La perfección del desnudo, el cisne y los objetos pintados muestra una maestría innegable. La pintura está extraordinariamente bien trabajada. La textura de la obra es muy suave, como corresponde a una estructura efectuada con capas finas superpuestas, y sin que la huella del pincel se haga evidente en ninguna parte. Solo es posible apreciarla levemente bajo la lupa binocular en las zonas de carnaciones con pinceladas más espesas. Por lo demás, la textura es lisa y sin empastes, y las transiciones de color se funden con cuidado. FIG. 30

Una de las formas que Dalí utiliza para conseguir la fluidez de las pinceladas de *Leda* es el uso muy hábil del óleo de linaza mezclado con resinas como el ámbar o el copal. Esta pintura mantiene tan buen estado de conservación que no hemos podido extraer suficientes micromuestras para confirmar qué utilizó concretamente Dalí en ella. Por otra parte, las líneas negras de los contornos arquitectónicos de los pedestales están repasadas detalladamente con tinta china, mediante algún utensilio de dibujo técnico, de manera que se han integrado en el efecto final de la pintura. Por último, una vez realizados los elementos principales, Dalí aplica la capa del mar y del cielo con igual diligencia.

La nitidez de las formas y de los volúmenes de *Leda atómica* viene sustentada por la utilización de colores primarios y secundarios en perfecta disposición, creando todo ello armonía y claridad.

⁴¹ En Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. V, op. cit., p. 61-64.



29A, 29B. La luz transferida y la fotografía digital infrarroja revelan el dibujo preparatorio subyacente

29C. La luz rasante permite observar la textura de la tela predominante sobre las sutiles capas pictóricas



30. La fina capa pictórica presenta una textura lisa en la que las transiciones de color se funden con suavidad

Destacan los colores luminosos de las carnaciones del desnudo de Leda y del cisne áureo en el preciso centro del pentágono imaginario, sobre el fondo azul del mar. El estudio técnico de la obra nos revela detalles interesantes sobre la utilización de los colores, que corroboran los escritos del artista.

No sabemos en qué estado presentó Dalí *Leda atómica* en la exposición de 1947. Él mismo dice que solo estuvo pintando la obra durante tres meses, y que le faltaban unos cuatro más para finalizarla.⁴² Lo que queda claro después de su estudio es que solo algunos elementos —las gotas, el cartabón, el libro, la cáscara de huevo y las rocas— fueron añadidos al final, por encima del fondo ocre de la arena, del mar o del cielo, y que en casi todos los casos fueron pintados a mano alzada, sin ningún dibujo previo. La intención del artista fue presentar una obra maestra *in progress*.

El interés y el respeto de Dalí por la técnica, su preocupación por el oficio y por que sus obras perduraran, ha dado fruto, ya que *Leda atómica* mantiene un excelente estado de conservación.⁴³ Sin embargo, todo ello contrasta con la particularidad de la firma y la fecha que, al ser realizadas posteriormente a la exposición del 1947 con tinta negra en lugar de con pintura, están desapareciendo. Queda el rastro de la oxidación, que es mucho más visible bajo luz ultravioleta.

VOLUNTAD DE TRASCENDER

El estudio técnico y documental de *Leda atómica*, de los dibujos preparatorios y de otras pinturas relacionadas, nos revela que para la realización de la obra Dalí siguió sus propias indicaciones escritas en *50 secretos*.⁴⁴ El artista pinta *Leda atómica* tras un minucioso proceso creativo y de trabajo al estilo clásico, en el que no repara en esfuerzos ni tiempo hasta hallar los materiales y las técnicas pictóricas más adecuados. ¿Acaso Dalí tuvo la voluntad de crear una obra que trascendiera en el tiempo como hicieran sus admirados artistas renacentistas?

Como obra maestra que es *Leda atómica* para Dalí, en el catálogo de la exposición del 1947 el artista comunicó que, al finalizarla, la trasladaría con «sumo cuidado» a Europa junto con *La cesta de pan* (1945), su otra preciada pintura.⁴⁵ Conservará para sí ambos óleos. Cuando se inaugura el Teatro-Museo los hará colgar en un lugar preminente, la Sala del Tesoro, y los realzará con un marco holandés del siglo xvii. Hoy en día, cuando para realizar el estudio técnico de la pintura se han requerido notables medidas técnicas y logísticas, así como todo un equipo interdisciplinar con un trabajo intensivo del *backstage*, *Leda atómica* continúa siendo una obra maestra del arte del siglo xx.

42 Salvador Dalí, «And now to make masterpieces», *Time*, Nueva York, 8-12-1947.

43 Véase el texto de F. Taubes «Technical Analysis» en *Dalí News* (op. cit.), en el que explica haber presenciado la maestría con que Dalí pintaba *Leda*, y que la obra podría tener una garantía de conservación de mil años.

44 Estas son las primeras conclusiones. Aun así, falta completar y profundizar el análisis de los materiales.

45 Salvador Dalí, *New Paintings by Salvador Dalí*, op. cit.

TEMAS

GALA, EL ENIGMA SIN FIN

Bea Crespo y Clara Silvestre

LOS PAISAJES DE DALÍ: ENTRE CADAQUÉS Y MONTERREY

Fiona Mata

TO BECOME A CLASSIC

Carme Ruiz González

SOBRE LA FÍSICA ATÓMICA Y LA DESINTEGRACIÓN DE LA MATERIA: DEL PÁNICO A LA MÍSTICA NUCLEAR

Josep Perelló



GALA, EL ENIGMA SIN FIN

Bea Crespo y Clara Silvestre

Centro de Estudios Dalinianos, Fundació Gala-Salvador Dalí

«Yo soy el retrato de mí misma. Yo soy la *Vu de Dos* desnuda. Soy la *Apoteosis de Homero*, y soy *La cesta de pan*.»¹

Elena Ivánovna Diákonova, más conocida como Gala, hace esta reveladora definición de sí misma en una entrevista concedida con motivo de la inauguración de la exposición *Recent Paintings by Salvador Dalí*, que se celebra en la Bignou Gallery de Nueva York en noviembre de 1945. ¿En qué medida se identifica con las tres obras mencionadas si solo en dos de ellas aparece representada? La declaración parece indicar que su implicación en la concepción de estas piezas podría ir más allá de los límites puramente formales. Quizás Gala, con sus palabras, quiera trascender el clásico rol de musa que la historiografía ha querido atribuirle y que ella misma fomenta cultivando el misterio en torno a ella.^{FIG. 1} Pero ¿cómo? Tal vez, el dibujo reproducido en las cubiertas del catálogo de la exposición, donde se muestran las tres pinturas por primera vez al público, contenga la clave de esta incógnita.^{FIG. 2} En la imagen, la figura fabulosa de una esfinge señala a Gala como guardiana del secreto de Dalí. Si, como expresa el artista, Gala «es una esfinge, pero compasiva, que, en vez de interrogarme, interroga por mí a los enigmas y guarda en su piel las respuestas»,² entonces, arrojar luz sobre ella es también desvelar en cierto modo a Dalí.

Para encontrar respuestas y comprender el papel que ocupa Gala en la vida y la obra del artista, es preciso retroceder al momento en que su destino se cruza con el de Salvador Dalí. El mítico encuentro tiene lugar en Cadaqués, el verano de 1929. Gala, junto con su hija Cécile, acompaña a su esposo, el poeta francés Paul Éluard, a la Costa Brava, lugar al que acude atraído por la invitación del joven y emergente artista y por la presencia allí del galerista Camille Goemans, el pintor René Magritte, sus respectivas parejas y el cineasta Luis Buñuel. Muy pronto, Dalí queda fascinado por Gala, la mujer niña, a quien asocia a un amor

de la infancia: «Ella ya estaba allí. ¿Quién? No me interrumpen. Dije que ella estaba allí, y esto debería bastar. Gala, la mujer de Éluard. ¡Era ella! ¡Galuchka Rediviva! Acababa de reconocerla por su espalda desnuda. Su cuerpo tenía todavía el cutis de una niña. Sus clavículas y los músculos infrarrenales tenían esa algo súbita tensión atlética de los de un adolescente. Pero la parte inferior de su espalda, en cambio, era sumamente femenina y pronunciada y servía de guion, infinitamente esbelto, entre la decidida, enérgica y orgullosa delgadez de su torso, y sus nalgas finísimas, que la exagerada esbeltez de su talle realizaba y hacía mucho más deseables».^{FIG. 3 3}

Gala, en 1929, es la mujer que inspira los versos más bellos y oscuros de Éluard, la que con su encanto andrógino y misterioso ha enamorado a Max Ernst y habitado su pintura. Ella, que deslumbra a Giorgio de Chirico con su inteligencia y atraviesa con su mirada las fotografías de Man Ray, tiene el recorrido y el bagaje suficientes para reconocer la genialidad cuando se muestra ante ella. Dalí recoge en su autobiografía el momento preciso en que Gala toma consciencia de ello: «Gala, quien, con una intuición vital única en el mundo, percibía mis reacciones en todos sus detalles, estaba muy lejos de pensar que yo me había ya enamorado locamente de ella. Podía yo ver que su curiosidad progresaba en una dirección inequívocamente práctica. Me consideraba un genio —medio loco, pero capaz de gran valentía moral—. Y ella quería algo —algo que sería la consumación de su propio mito—. Y lo que ella quería era algo que, según empezaba a pensarlo, iacaso solo yo podría dárselo!»⁴

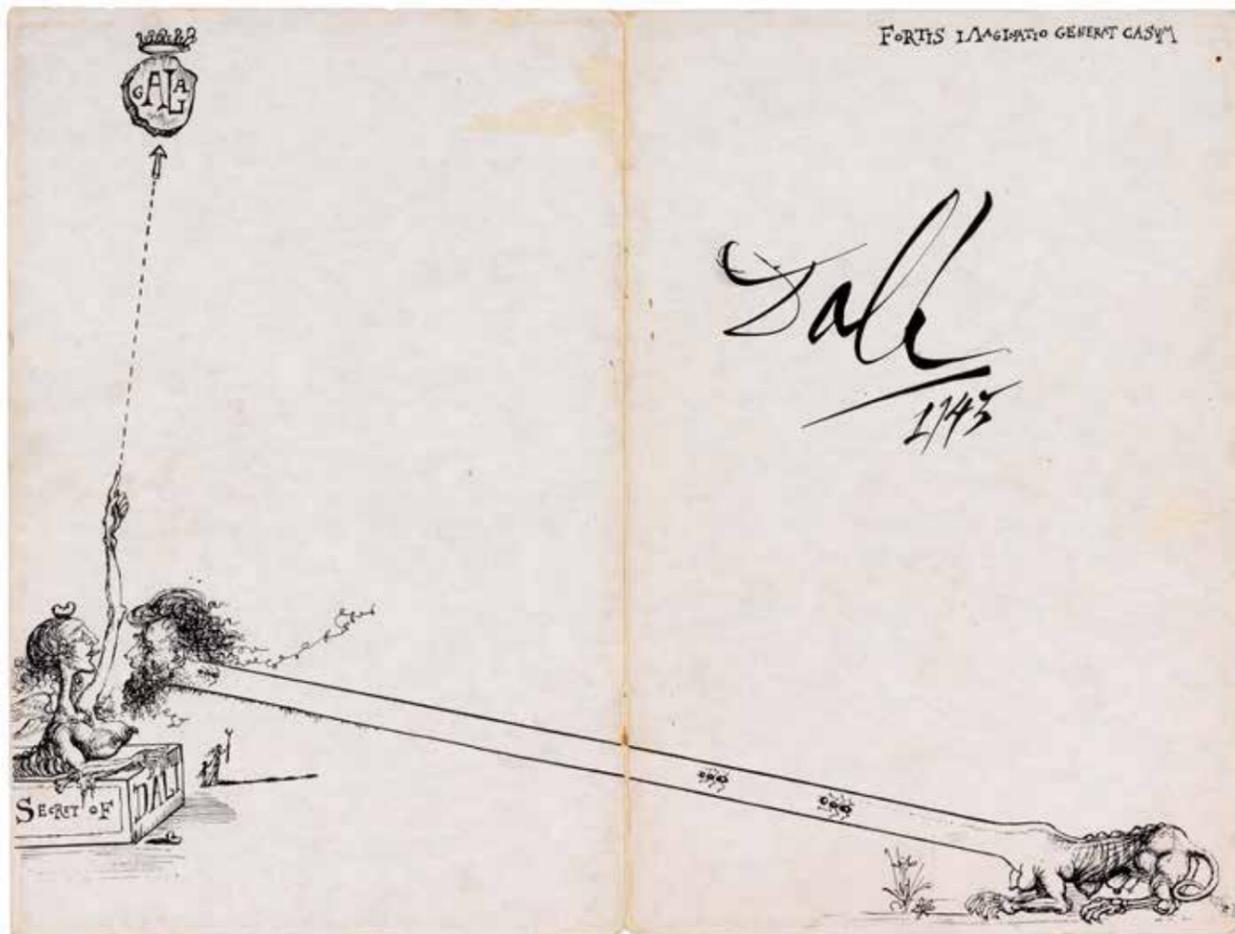
Cuando Dalí cae rendido a los pies de Gala, tiene 25 años, ha expuesto en las Galerías Dalmau y goza de cierta notoriedad en el ambiente vanguardista

¹ Salvador Dalí, «The Vernissage of Gala Salvador Dalí's Exhibition at the Bignou Gallery is taking place now», *Dalí News*, Nueva York, 20-11-1945, p. 4. Traducido en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 555. Las obras que cita Gala se corresponden con las pinturas *Mi esposa, desnuda, contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (núm. catálogo razonado 598), *Apoteosis de Homero (sueño diario de Gala)* (núm. catálogo razonado 600) y *La cesta de pan* (núm. catálogo razonado 607).

² Salvador Dalí y Louis Pauwels, «Las pasiones según Dalí» (1968), en *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiográficos 2*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 51.

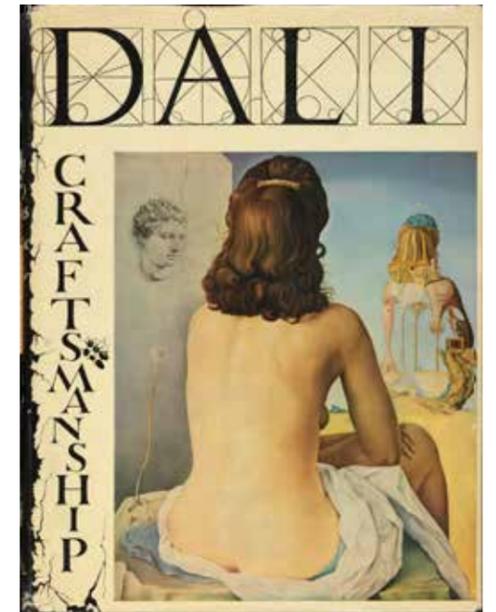
³ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 632.

⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 633-634.



catalán. Ha creado junto a Buñuel el guion del filme surrealista *Un Chien andalou* y se encuentra inmerso en la preparación de la que será su primera exposición en la capital francesa. Por contra, es un niño mimado, incapacitado para la vida práctica, que depende económica y afectivamente de su familia. Gala, por su parte, es una mujer madura y experimentada —algo desencantada de su matrimonio con Éluard—, que para amar precisa sentirse imprescindible e idolatrada. De ahí que la unión entre ambos sea prácticamente inmediata.⁵ Durante uno de sus paseos por la escarpada geología del cabo de Creus, Gala pronuncia las palabras que sellarán la alianza: «¡Niñito mío! No nos separemos nunca». **FIG. 4 6**

A partir de entonces, Gala reencarna para Dalí la enigmática heroína que da nombre a la novela de W. Jensen *Gradiva* (1902).⁷ La narración explica la historia de un joven arqueólogo, Norbert Hanold, que se siente atraído por la figura femenina de un relieve clásico, a quien llama Gradiva. Esta se revela progresivamente como Zoe Bertgang, una compañera de juegos de la infancia, hacia la cual había experimentado sentimientos eróticos reprimidos. Será ella quien, a lo largo de la historia, aliviará al protagonista de sus delirios. Del mismo modo, Gala salvará a Dalí de sus deseos sexuales reprimidos desde la niñez y le proporcionará la seguridad en sí mismo que necesita para convertirse en el renovador del movimiento surrealista y en uno de sus máximos exponentes: «Gala me aportó, en el recto sentido de la palabra, la estructura que faltaba a mi vida. Yo solo existía en un saco lleno de agujeros, blando y difuminado, siempre en búsqueda de una muleta. Y uniéndome a Gala encontré una columna vertebral, y al amarla adquirí cuerpo. Mi virilidad, hasta entonces, se perdía en la masturbación, como arrojada a la nada; con Gala, la recuperé, y me vivifiqué con ella». **FIG. 5 8**



3. Sobrecubierta del libro *50 Secrets of Magic Craftsmanship* con reproducción de la obra de Salvador Dalí *Mi esposa, desnuda, contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura*, de 1945

4. Camille Goemans, Gala, Salvador Dalí e Yvonne Bernard en Cadaqués, 1929

< 1. Gala y Salvador Dalí paseando en barca por Portlligat, 1951. Fotografía de Juan Gyenes intervenida por Gala

< 2. Cubiertas del catálogo de la exposición *Recent Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1945

5 Dominique Bona, *Gala*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 206.

6 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 638.

7 Dicha novela había sido fuente de inspiración para los surrealistas, sobre todo a partir del ensayo «El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen», escrito por Sigmund Freud en 1907.

8 Salvador Dalí y André Parinaud, «Confesiones inconfesables», en *Obra completa*, vol. II, *Textos autobiográficos* 2, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 646-647.



5. Salvador Dalí. *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (fantasía retrospectiva)*, c. 1931-1932
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Desde los inicios de su relación con Dalí, Gala, en su papel de «muleta», desarrolla la que será una tarea constante en su vida en común con el artista. Con tenacidad y persistencia busca los mejores clientes, las galerías más prestigiosas y los coleccionistas más refinados para vender y exponer sus obras. Ejerce también como secretaria y administradora, registra y gestiona los contratos de exposición y venta de obras, y se encarga de los asuntos relacionados con la presentación de estas.⁹ Dalí reconoce la implicación de Gala en sus proyectos expositivos prácticamente desde el primer momento; en *La vida secreta de Salvador Dalí* se refiere a su primera muestra individual en París —celebrada en la Galerie Goemans a finales de 1929— como la exposición de ambos.¹⁰ Poco tiempo después, en 1930, da un paso más y empieza a firmar varias de sus obras y algunos dibujos con el nombre conjunto «Gala-Salvador Dalí».¹¹ El artista evidencia así su compenetración con Gala, y la importancia de esta en su obra: «Firmando mis cuadros Gala-Dalí no he hecho más que dar un nombre a una verdad existencial, puesto que sin mi gemelo Gala ya no existiría.»¹²

Bajo la doble firma se anuncia, en realidad, una suerte de colaboración que subyace en muchas obras de Salvador Dalí, no solo pictóricas.¹³ Recordemos que Gala, al mismo tiempo que ejerce como representante del artista, colabora activamente con él en proyectos editoriales, como *La Femme visible* (1930) o *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), y artísticos, como el pabellón de *Sueño de*

Venus para la Exposición Universal de Nueva York (1939). Junto a Dalí, descubrimos un ser cultivado y creativo que, además de escribir, tomar fotografías,¹⁴ confeccionar objetos surrealistas y participar en la creación de cadáveres exquisitos, es capaz de subvertir el papel de modelo y musa. Gala decide cómo quiere mostrarse, asume una responsabilidad en la construcción de su propia imagen y esta determinación cristaliza en las obras de Salvador Dalí que la representan.¹⁵ Estrella de Diego, en su ensayo *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*, llega incluso a concebirla como una artista sin obra, una dandi, cuya creación —que es más proceso que producto— es su propia persona.¹⁶

Gala se inventa pues a través de la mirada de Dalí. Y el artista, a su vez, se busca y se mira en Gala, su otra mitad,¹⁷ de quien se declara discípulo ya a principios de los años treinta.¹⁷ El recorrido por los lienzos dalinianos que la representan nos devuelve una imagen de ella siempre diferente, escurridiza. Intuimos una búsqueda de la identidad o, más bien, un enmascaramiento de esta, que está también muy presente en Salvador Dalí. Seguramente es Gala quien infunde en él la voluntad de renacer y reinventarse que asoma en las últimas páginas de su autobiografía: «Era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria del período de posguerra.»¹⁸ ¿Quién sino Gala —la que vive para olvidar, según Éluard—,¹⁹ tan acostumbrada a reinventarse en cada paso hacia delante, en

⁹ Bea Crespo y Clara Silvestre, «Gala: la cronología», en *Gala Salvador Dalí. Una habitación propia en Púbol*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, p. 216.

¹⁰ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa, op. cit.*, p. 669: «Así pues, ni siquiera vi cómo se colgaban las pinturas en esta primera exposición de mi obra, y confieso que, durante nuestro viaje, Gala y yo estuvimos tan ocupados con nuestros dos cuerpos, que apenas tuvimos un momento para pensar en mi exposición, que yo consideraba ya como “nuestra”».

¹¹ Hasta 1933, esta firma contempla algunas variaciones en el nombre de Gala, que se sustituye por el epíteto «Olive» o «Olivette», tal y como Dalí la nombra de manera afectuosa.

¹² Salvador Dalí y André Parinaud, «Confesiones inconfesables», en *Obra completa*, vol. II, *op. cit.*, p. 646-647.

¹³ Véase fig. 6, 7 y 9 del texto de Lucia Moni en el presente catálogo, p. 43 y 45.

¹⁴ «Gala», *Ellas fotografian a Dalí*, Figueres, Fundació-Gala Salvador Dalí, 2018, p. 20-33.

¹⁵ Véase fig. 6 de la p. 140, fig. 1 de la p. 146, fig. 2 de la p. 147 y fig. 5 de la p. 151 del presente catálogo.

¹⁶ Estrella de Diego, *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala y Dalí*, Madrid, Espasa, 2003, p. 165.

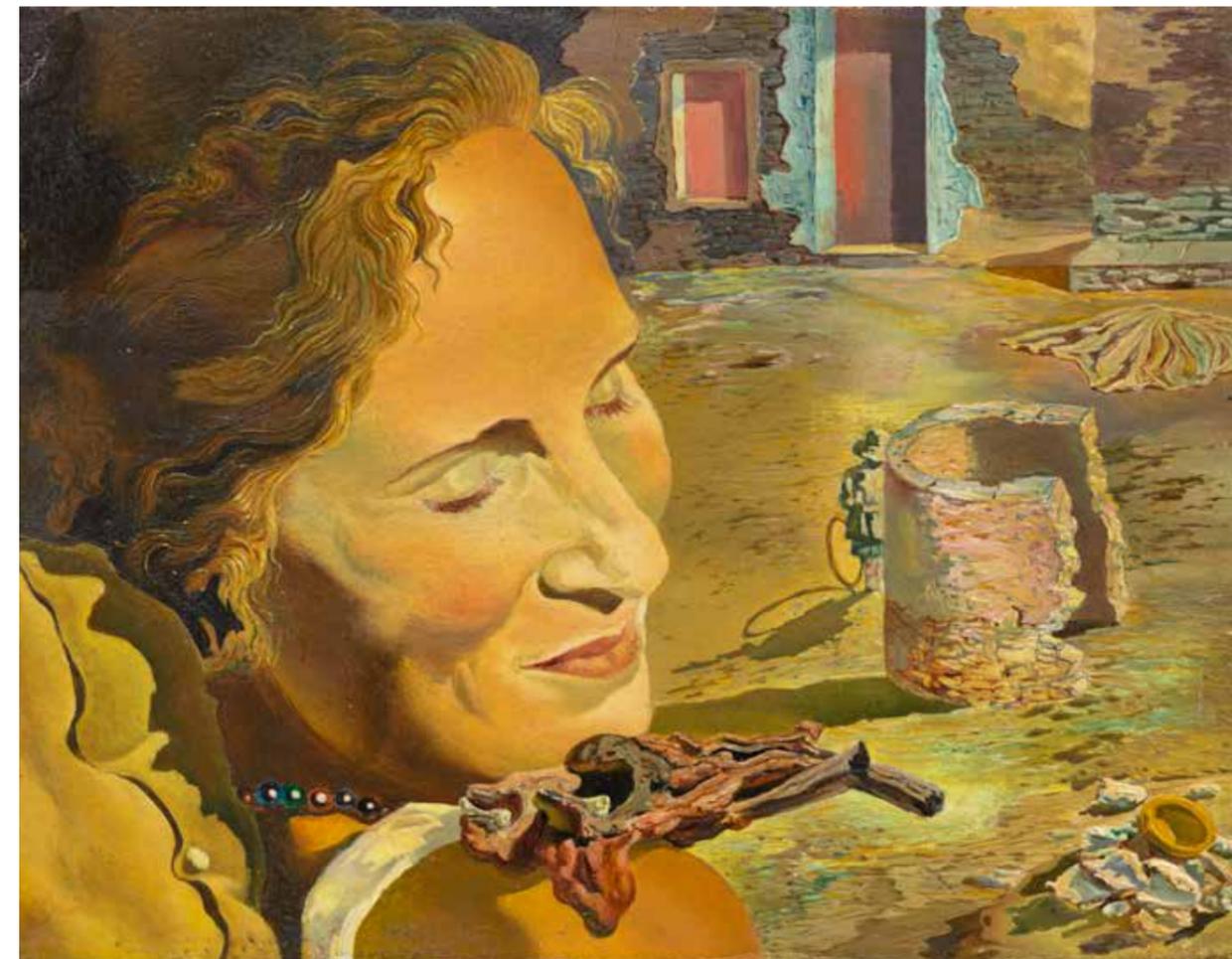
¹⁷ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 776-777: «Desde los días de Málaga me había hecho discípulo de Gala. Ella me había revelado el principio del placer. Ella me enseñó también el principio de la realidad en todas las cosas. [...] Ella era el Ángel del Equilibrio, el precursor de mi clasicismo.»

¹⁸ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 909.

¹⁹ Paul Éluard y Max Ernst [il.], *Au Défait du silence*, París, 1925.



6. Salvador Dalí. *Gala*, 1931. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres



7. Salvador Dalí. *Retrato de Gala llevando dos costillas en equilibrio sobre su hombro*, c. 1934. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

cada relación sentimental y en cada obra de Dalí, podría orientarle mejor en esta empresa? La clave para el renacimiento del artista en los Estados Unidos —el país que acoge a la pareja de forma ininterrumpida de 1940 a 1948— se la proporcionará Gala pocos años antes. Hacia 1935, será ella quien insufla en Dalí una renovada admiración por los clásicos que enraizará en su pintura, especialmente a partir de la etapa americana: «Gala empezaba a despertar mi interés en un viaje a Italia. La arquitectura del Renacimiento, Palladio y Bramante, me impresionaba cada vez más, como la asombrosa y perfecta realización del espíritu humano en el reino de la estética.»²⁰ Asimismo, cuando el artista duda de su capacidad para pintar como los antiguos, Gala

reaviva en él la fe en sí mismo: «Me demostró, con mil inspirados argumentos, que podía llegar a ser algo diferente del “famosísimo surrealista” que ya era.»²¹

La reivindicación del Renacimiento y del clasicismo que empieza a concretarse en *Vida secreta* comienza a dar frutos incluso antes de la publicación del libro. La exposición *Salvador Dalí*, celebrada en la Julien Levy Gallery de Nueva York durante la primavera de 1941, es buen ejemplo de ello. En el texto introductorio del catálogo,²² Dalí hace una declaración de intenciones: «Contemplad la suerte, la gracia y el milagro de que en este año de Esterilidad Espiritual de 1941 aún pueda existir un ser como Dalí, capaz de continuar la

20 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 840.

21 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 841.

22 «The last scandal of Salvador Dalí», *Salvador Dalí*, Julien Levy Gallery, Nueva York, 1941. Traducido en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2005, p. 490-495.



8. Cecil Beaton. Salvador Dalí y Gala con *Una pareja con las cabezas llenas de nubes*, 1936

10. Salvador Dalí. *La cesta de pan*, 1945

conquista del irracional pero sencillo método de llegar a ser clásico y perseguir aquella búsqueda de la *Divina Proportione* interrumpida desde el Renacimiento.»²³ Esta declaración tendrá su continuación en la exposición de la Bignou Gallery de Nueva York, celebrada en 1945, y en obras como *Galarina* (núm. catálogo razonado 597) y *La cesta de pan* (núm. catálogo razonado 607). En cierto modo, Dalí parece poner en práctica las palabras que Sigmund Freud transmite al artista durante su encuentro en Londres, en 1938, y que este interpreta como una sentencia de muerte para el surrealismo: «En las pinturas clásicas, busco lo subconsciente; en una pintura surrealista, lo consciente.»²⁴ En adelante, Dalí proseguirá su búsqueda de lo irracional, pero lo hará desde el más puro respeto a la tradición. De este modo, obras pintadas al estilo clásico, sirven de excusa al artista para establecer asociaciones de lo más inesperadas. Así, a propósito de *Galarina* explica: «La titulé *Galarina* porque Gala es para mí lo que Fornarina²⁵ para Rafael. Y, sin ninguna premeditación, aquí tenemos nuevamente... ¡el pan! Un análisis riguroso y perspicaz mostrará que los brazos cruzados de Gala semejan el entrelazado de la cesta, y su pecho, la corteza del pan».^{FIG. 9 26}

De este modo identificaba el artista a Gala con *La cesta de pan*, una obra sobre la cual nada se puede decir, puesto que representa, según él, «El enigma total!».^{FIG. 10 27}

En los años sucesivos, Dalí sigue reivindicándose como continuador de la tradición y manifiesta su aspiración en dos importantes proyectos: por un lado, su segunda exposición individual en la Bignou Gallery de Nueva York, que presenta a finales de 1947 y, por el otro, la publicación de su libro *50 secretos mágicos para pintar* en la editorial Dial Press de Nueva York, en 1948. Ambos proyectos tienen como denominador común su

²³ Salvador Dalí, «El último escándalo de Salvador Dalí» (1941), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 492.

²⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 917.

²⁵ Margherita Luti, conocida como la Fornarina (del italiano *fornaio*, 'panadero'), era hija del panadero Francesco Luti y amante y modelo predilecta de Rafael Sanzio.

²⁶ Comentario de Salvador Dalí para la obra *Galarina* recogido en el catálogo de la exposición *Recent Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1945, p. 18.

²⁷ *Recent Paintings by Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 12.



9. Salvador Dalí. *Galarina*, 1945. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres [Cat. 44]

pintura *Leda atómica* (núm. catálogo razonado 642) que cuenta con Gala como principal protagonista. En la exposición, la pieza se muestra en proceso de ejecución para que aquellos interesados en la técnica de Dalí puedan estudiar el desarrollo de la que será una de sus obras maestras.²⁸ En el libro, el artista hace un alegato a favor de la tradición y de los antiguos maestros, y reconoce una vez más a Gala como su cómplice en el devenir clasicista de su pintura: «Fue Gala la que reinspiró el Renacimiento del clasicismo que dormitaba dentro de mí desde mi adolescencia, la que me ha rodeado progresivamente, casi sin que yo me diera cuenta de ello, de todos los preciosos documentos arquitectónicos del Renacimiento.»²⁹ Asimismo, le dedica dos de sus secretos,³⁰ que acompaña con dibujos preparatorios y reproducciones de *Leda atómica*.³¹ De nuevo, intuimos que la participación de Gala en la daliniana interpretación del mito de Leda va más allá de su encarnación como esposa del rey Tindáreo. En *Leda atómica*, se funden el lenguaje

clásico y el virtuosismo técnico, auspiciados por Gala,³² con el interés por los avances científicos siempre presente en Dalí. Tradición y modernidad se conjugan, pues, en una obra digna de su tiempo, que pone de relieve, una vez más, la colaboración creativa y espiritual existente entre ambos. Gala y Salvador Dalí quieren ser eternos, como Pólux y Helena, los hijos divinos e inmortales de Leda.³³ Mientras Dalí se va sumergiendo cada vez más en la ciencia, que considera la única capaz de aportarle la inmortalidad, Gala busca la eternidad en los clásicos y conduce a Dalí hacia ellos con la intención de consumir su propio mito y construir así el retrato de sí misma.

En efecto, indagar en la figura de Gala pone de manifiesto la influencia de esta en el devenir de la pintura de Salvador Dalí. Sin embargo, descubrir la huella de la esfinge en las obras dalinianas que la representan, o la identifican, lejos de arrojar luz, multiplica las incógnitas que hacen de Gala un enigma sin fin.^{FIG. 11}

²⁸ Tal como el propio artista predice en el texto introductorio del catálogo expositivo: «Dalí Dalí Dalí», *New Paintings by Salvador Dalí*, Bignou Gallery, Nueva York, 1947-1948.

²⁹ Salvador Dalí, «50 secretos mágicos para pintar» (1948), en *Obra completa*, vol. V, *Ensayos 2*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2005, p. 149.

³⁰ «El secreto de por qué Gala adora la pintura y por qué la pintura adora a Gala» y «El secreto de la forma de una aceituna por virtud de la cual el pintor puede guiarse al escoger a la mujer con quien debe casarse». Salvador Dalí, «Enumeration of Fifty Secrets», *Dalí News*, Nueva York, 25-11-1947, p. 3.

³¹ Para saber más sobre la implicación de Gala en el proceso creativo de Salvador Dalí y sobre la gestación de la obra *Leda atómica*, véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70-89.

³² En el Centro de Estudios Dalinianos se conservan dos libros de Frederic Taubes, *Studio Secrets* y *The Technique of Oil Painting*, ambos publicados de 1945 a 1946, que contienen numerosas anotaciones de Gala. Véase fig. 27 y 28 de la p. 85 del presente catálogo.

³³ Véase fig. 3 en el texto de Carme Ruiz «To become a classic» del presente catálogo, p. 124.



11. Salvador Dalí, *La torre de los enigmas*, proyecto de portada para la revista *Vogue*, 1971
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

LOS PAISAJES DE DALÍ: ENTRE CADAQUÉS Y MONTERREY

Fiona Mata

Centro de Estudios Dalinianos, Fundació Gala-Salvador Dalí

«Pienso en Cadaqués y siento una gran emoción de profunda tranquilidad.»¹

«Durante todos estos días no he pensado en nada más que en Cadaqués. Cada día he mirado con fruición el calendario, mirando cuántos días faltan para ir. Ya voy preparando todos los instrumentos de pintura, y miro con ojos brillantes aquellas cajas que tengo guardadas en el armario [...] donde veo un cúmulo de esperanzas...».² Son infinitas las citas que manifiestan el amor incondicional de Salvador Dalí por Cadaqués. Y estas no se limitan a expresiones literarias autobiográficas, sino que devienen un *leitmotiv* en la obra pictórica del artista a lo largo de toda su carrera activa. Ansía volver a Cadaqués cada vez que regresa a su casa familiar, en Figueres. Salvador Dalí necesita el paisaje. Salvador Dalí es el paisaje.

Cadaqués, un pueblo de pescadores aislado en el extremo oriental de la península ibérica, y el cabo de Creus son ampliamente conocidos por las caprichosas formas rocosas que causa la erosión del viento del norte, la tramontana; por los acantilados sobre las aguas del Mediterráneo; por los olivos que se levantan en las terrazas alrededor del pueblo de casas blancas. Se trata de un paraje que, igual que Colliure en Francia, se convierte en punto de interés para los pintores paisajistas, fascinados por los singulares atractivos de la zona. Artistas como Eliseu Meifrèn o Xavier Nogués frecuentan la zona a finales del siglo XIX e inicios del XX, y Ramon Pichot³ reside en ella y pinta los rincones más emblemáticos. Es fácil imaginarnos al joven Dalí observarlos a todos ellos, especialmente a Ramon Pichot,⁴ pintando las calas, las ribas, el pueblo y el mar, y trabajando los mismos colores y la misma luz que le enamoran.

La omnipresencia del paisaje litoral es objeto de estudio ya desde la época de aprendiz de pintor de Salvador Dalí; una constante que se mantiene a lo largo de toda su obra. En las pinturas que nos

permiten ver el juego con los diferentes estilos, así como su interés por los artistas, como los impresionistas —en torno a Claude Monet—, Henri Matisse o Pablo Picasso. Tanto el paisaje como los miembros de la familia son protagonistas. Y a menudo, el escenario ante el que representa su familia es el de Cadaqués, como en *Retrato de mi padre* (núm. catálogo razonado 55) o *Figura en una ventana* (núm. catálogo razonado 150); este último recoge el concepto impresionista de la visión del paisaje a través de una ventana.⁵ Tal es la importancia de la costa que incluso las obras surrealistas como *El espectro del sex-appeal* (núm. catálogo razonado 338)^{FIG. 1} o *La persistencia de la memoria* (núm. catálogo razonado 265)⁶ cuentan con el escenario del cabo de Creus, desafiando la realidad con una representación hiperrealista.

Dalí se ve obligado a marcharse de Cadaqués en dos ocasiones, y no resulta difícil imaginarnos que estas separaciones resultan dolorosas. La primera vez coincide con su adhesión al grupo surrealista y con la relación sentimental entablada con Gala Éluard, en 1929. El padre del artista, Salvador Dalí Cusí, no consiente el contacto entre su hijo y la mujer, once años mayor y casada, y la situación decae completamente tras la exhibición del dibujo del *Sagrado Corazón de Jesús* con la frase *Parfois je craiche par plaisir sur le portrait de ma mère*.⁷ Tras echar a su hijo de la casa familiar y asegurarse de imposibilitarle la estancia en Cadaqués, Dalí compra la primera barraca de lo que sería la famosa casa en la bahía de Portlligat, a las afueras de Cadaqués, aunque sobre todo vive y expone en París. La segunda vez que Dalí y Gala se ven obligados a abandonar el pueblo es con el avance de las tropas alemanas en Francia, a principios de la Segunda Guerra Mundial, en 1940. Dalí ya era un artista consolidado y, como

¹ Salvador Dalí, «Un diario 1919-1920», en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2003, p. 123.

² Salvador Dalí, «Un diario 1919-1920», en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 168.

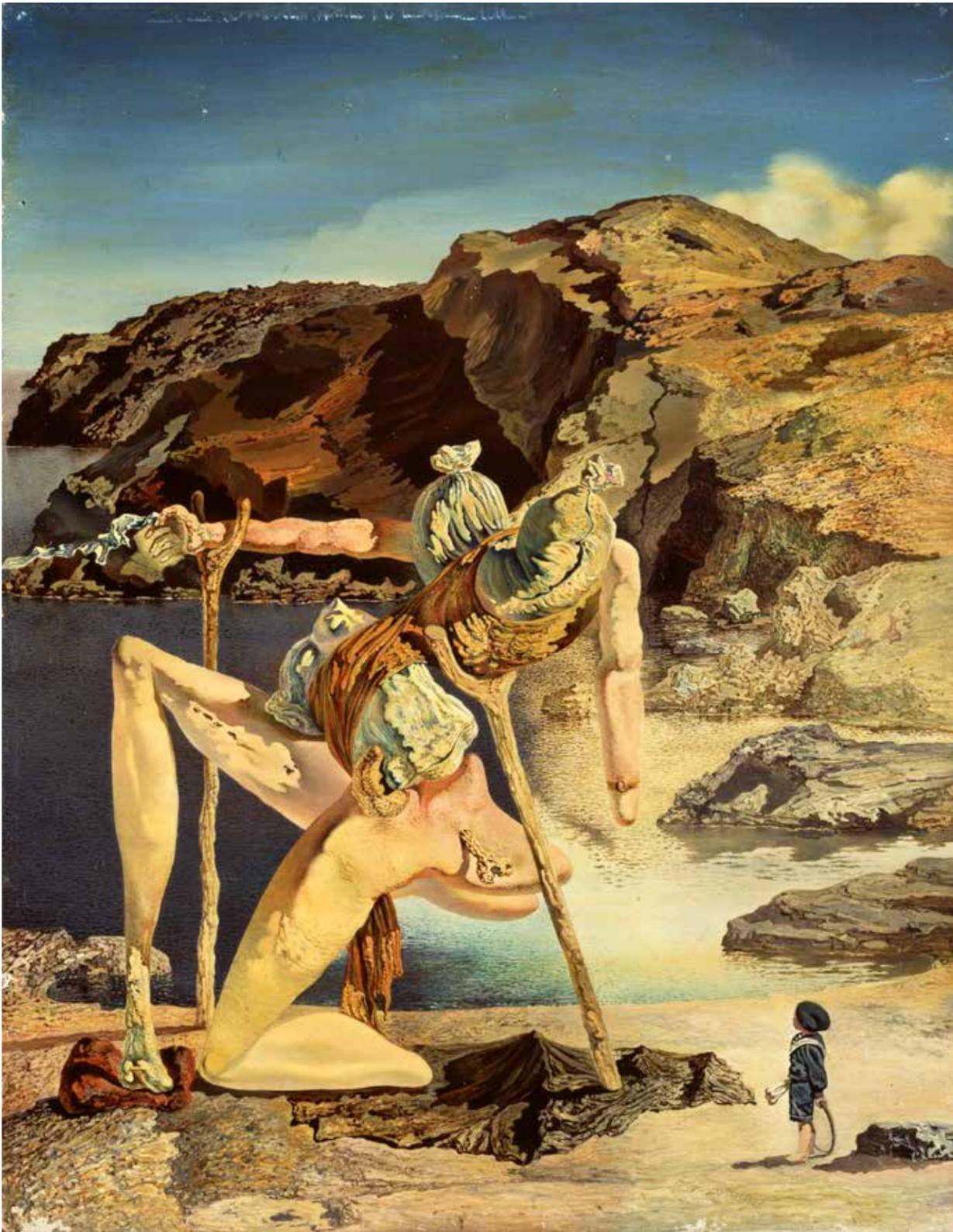
³ Mariona Seguranyes, *La porta d'entrada al cap de Creus. Pintors a Llançà i els seus entorns, 1888-1970*, Brau Edicions, Figueres, 2014, p. 28-35.

⁴ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí (1942)*, en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2003, p. 370.

⁵ Víctor Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Siruela, Madrid, 2005.

⁶ Véase fig. 2 en el texto de Josep Perelló del presente catálogo, p. 135.

⁷ Obra conservada en el Centre Pompidou de París.



1. Salvador Dalí, *El espectro del sex-appeal*, c. 1934. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres



2. Vistas del Hotel Del Monte, Monterey, California, década de 1930. Fotografía de Julian P. Graham

hemos visto,⁸ ya había expuesto en los Estados Unidos y había aparecido en la portada de la revista *Time*.⁹ Pero en esta ocasión, ni Dalí ni Gala sabían que no volverían a pisar España hasta finales de julio de 1948. En estos ocho años de exilio, la influencia americana y la añoranza que siente se reflejan en la plasmación del paisaje en las pinturas contemporáneas.

Como explica Lucia Moni,¹⁰ a bordo del *Excambion* Dalí y Gala parten de Lisboa a Nueva York,¹¹ donde llegan a mediados de agosto de 1940.¹² A su llegada, viajan a Hampton Manor, donde se alojan en casa de Caresse Crosby,¹³ a quien Dalí había conocido durante sus años parisinos. Allí Dalí acaba de escribir su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, el 30 de julio de 1941.¹⁴ Reanuda su actividad artística con una exposición individual en la Julien Levy Gallery de Nueva York¹⁵ y, aunque la ciudad se convierte en uno de los focos más importantes de su actividad artística, Dalí viaja por el país hasta llegar a la pequeña península de Monterey, en el estado de California, a finales de julio de 1941,¹⁶ al Hotel Del Monte,^{FIG. 2} residencia por excelencia de estrellas de Hollywood como Clark Gable, Bob Hope, Bing Crosby y Bette Davis. Allí, Dalí y Gala alquilan dos habitaciones: una que utilizan como alojamiento y otra que fue remodelada para servirle de taller al artista.

8 Véase el texto de Lucia Moni «Salvador Dalí en Estados Unidos: la consolidación del personaje» en el presente catálogo, p. 36.

9 Véase fig. 2 en el texto de Lucia Moni en el presente catálogo, p. 39.

10 Lucia Moni, «Salvador Dalí en los Estados Unidos. La consolidación del personaje», *op. cit.*

11 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, *op. cit.*, p. 906.

12 «News item: The *Excambion* came in from Lisbon», *New York Post*, Nueva York, 16-8-1940, s/p.

13 *Ibid.*

14 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, epílogo, p. 921.

15 Nueva York, Julien Levy Gallery, *Salvador Dalí*, celebrada del 22-4-1941 al 20-5-1941.

16 «Salvador Dalí visits Carmel Art Institute», *Monterey Peninsula Herald*, Monterey (California), 7-8-1941, p. 10.



3. Salvador Dalí y su esposa esbozando el famoso *Witch Tree* en Pescadero Point, Pebble Beach, California, década de 1940. Fotografía de Bettman [Cat. 12]

Se desconoce la razón por la que los Dalí deciden dirigirse a la península californiana, pero lo cierto es que el parecido con la costa catalana y su clima podrían ser motivos más que razonables. Aunque se trate de una zona con bosques de pino y ciprés, la geografía y el clima de la península coinciden en muchos aspectos con los de la Costa Brava, eso sí, más boscosa. Pero justo los árboles de la zona, en la que destaca principalmente el ciprés de Monterrey, conocido allí a como *Witch Tree* por su siniestro y fantasmagórico aspecto, confieren al espacio una atmósfera que debió de parecer muy atractiva a Dalí, tanto que Monterrey se convierte en el equivalente de su hogar entre 1941 y 1948, mientras las circunstancias no le permiten volver a casa.¹⁷ Tampoco deben perderse de vista las raíces hispánicas de California. Así, gran parte de los territorios del estado con nomenclatura castellana imbuyen a Monterrey de un ambiente español que habría ayudado a Dalí a encontrarse más acogido.¹⁸ De hecho, los Dalí se sienten tan bien en la zona que pasan meses seguidos en la península, con estancias especialmente largas entre 1944 y 1947.¹⁹ Salvo para unos proyectos en concreto, como por ejemplo durante su trabajo para *Spellbound* con Alfred Hitchcock, la colaboración con Walt Disney para *Destino* o para supervisar la traducción de la novela *Hidden Faces* en New Hampshire con Haakon Chevalier, así como sus recurrentes estancias en Nueva York, Dalí y Gala se instalan en Monterrey y se convierten en una parte más de la historia del famoso Hotel Del Monte.

La estancia en el Hotel Del Monte se debe dividir en dos episodios. El hotel, que formaba parte de la Del Monte Properties Company, se situaba a

pocos kilómetros de la ciudad de Monterrey hasta diciembre de 1942. En este momento, los huéspedes fueron reubicados en las cabañas que el complejo tenía en Pebble Beach por la ocupación del ejército americano, que utilizaba las instalaciones como base militar y como escuela para la formación de los soldados de la US Navy. El 1 de enero de 1943, la US Navy adquiere el edificio del hotel y lo convierte en la actual Postgraduate Naval School, con lo que se hace definitiva la relocalización del complejo hotelero en Pebble Beach, un terreno a diez kilómetros de la ciudad de Monterrey.²⁰ El Hotel Del Monte pasa a ser el Del Monte Lodge, y lo que antes fue un edificio hotelero único se convierte en un complejo de lujosas cabañas de vacaciones situadas a pocos metros de la playa, circundado por varios campos de golf. Desde diciembre de 1942 hasta junio de 1948, los Dalí se alojarían en dos cabañas del llamado Cottage Row,²¹ una hilera de espléndidas viviendas que formaban parte de las múltiples instalaciones del nuevo Del Monte Lodge. Y allí empiezan su periplo por la península de Monterrey.

Al parecer, el pintor no conocía a prácticamente nadie de la zona a su llegada, pero el encargado de relaciones públicas del hotel, Herbert Cerwin, se ocupó de presentarle en sociedad, aunque ya fuera conocido como personaje público.²² Esta fama implicó la exitosa celebración de la cena benéfica *A Surreal Night in an Enchanted Forest*, que se celebró el 2 de septiembre de 1941 en presencia de famosos como Bob Hope y Clark Gable, entre muchos otros.²³ El objetivo de la cena, celebrada en colaboración con el Museum of Modern Art de Nueva York, era recaudar fondos para los artistas exiliados a causa de la Segunda

¹⁷ Marvin T. Londahl, «Dalí Didn't Say That, Ladies! (All A Misunderstanding) You Really Have Some Talent», *Monterey Peninsula Herald*, Monterrey (California), 27-9-1944, s/p.

¹⁸ Barreira, «Con Salvador Dalí, en Madrid», *Triunfo*, Madrid, 15-12-1948, s/p.

¹⁹ Especialmente la correspondencia del Centro de Estudios Dalinianos de la Fundació Gala-Salvador Dalí, los archivos de los Disney Archives en Burbank y de Jack Warner, así como la prensa nos permiten trazar las diferentes residencias en las que Salvador Dalí y Gala se alojaban.

²⁰ The Pebble Beach Company, «Our Heritage & Timeline. Legendary Moments Through History», disponible en línea en: <https://www.pebblebeach.com/timeline/> [fecha consulta: 5-6-2018]. Asimismo, Dudley Knox Library, Naval Postgraduate School «Historic Hotel Del Monte», <https://library.nps.edu/hotel-del-monte> [fecha consulta: 5-6-2018].

²¹ Neal Hotelling «Salvador Dalí on the Monterey Peninsula», en *Dalí17 Lecture Series*, publicado el 24-2-2001. Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=yebBPsOh8DU> [fecha consulta: 12-6-2018].

²² Véase fig. 7 en el texto de Lucía Moni en el presente catálogo, p. 43.

²³ «Surrealist Artist Is Honored Guest of Herbert Cerwings», *Monterey Peninsula Herald*, Monterrey (California), 9-8-1941, p. 4.



4. Autor desconocido. Salvador Dalí y Gala en Del Monte Lodge, Pebble Beach, California, en la época en que el pintor escribía *50 secretos mágicos para pintar*, 1947

5. Vistas del estudio de la hacienda del Coronel Harold Mack, Monterey, California, 1963 Fotografía de Sr. y Sra. A. Reynolds Morse [Cat. 13]

Guerra Mundial. Sin embargo, para la ostentosa preparación y decoración del Bali Room del Hotel Del Monte se gastó prácticamente por completo el dinero recibido con la venta de entradas.

Periódicamente, los Dalí eran invitados a almuerzos, cenas y fiestas con la gente acomodada de la zona²⁴ que fuera capaz de comunicarse con el idiosincrático artista, ya sea en castellano o en francés. Entre estas personas figuraban el propietario de la Del Monte Properties Company, Samuel Morse, y el coronel Harold Mack.²⁵ Mack, que había viajado mucho por Europa y hablaba un francés fluido, se relacionó muy pronto con Dalí. Como hombre acaudalado, el coronel supo aprovechar sus conocimientos de la economía y del funcionamiento de la bolsa americana, con lo que hizo una considerable fortuna que le permitió adquirir treinta acres (poco más de doce hectáreas) colindantes al Hotel Del Monte, a pocos kilómetros de la ciudad de Monterey. En una situación óptima, Mack encargó la construcción de un complejo urbanístico autosuficiente durante los años veinte, inspirándose en el estilo de las haciendas del sur de España. Esta hacienda, que desde el 1950 alberga la Santa Catalina School, contaba con un edificio principal céntrico rodeado de establos, talleres, estancias privadas y compartidas, así como una capilla y unas cabañas.²⁶

Uno de los deseos de Mack, pintor aficionado, era construir un estudio que dispusiera de una gran entrada de luz, como él mismo relata en un artículo publicado en *Monterey Peninsula Herald*.²⁷ Mack acabó alquilando este taller, que contaba

²⁴ Lady Teazle, «Dalí Is Entertained in the Old Californian Fashion», *San Francisco Chronicle*, San Francisco (California), 19-8-1941, s/p.

²⁵ Harold Mack, coronel retirado y pintor aficionado, estaba destinado a Monterey durante la Segunda Guerra Mundial por su amplio conocimiento militar. En relación con la construcción de su hacienda, véase Lynn Oakley, Moff, «The Mayor of Twin Peaks»: *A Photobiography of Edward Raymond Moffitt, Legendary San Francisco Craftsman*, California Publishing Company, 2010, «Dalí's Entertained At Del Monte», *The San Francisco Examiner*, San Francisco (California), 12-8-1941, s/p.

²⁶ «Iberian Echo. Convent Life Just Suits Monterey's Bit of Spain», *San Francisco Chronicle*, San Francisco (California), 10-1-1950, s/p.

²⁷ Harold Mack, «Salvador Dalí Is Complete Master», *Monterey Peninsula Herald*, Monterey (California), 1-11-1946, p. 13.

con un pequeño dormitorio y con una cocina para poder abastecer a los inquilinos de lo que fuera necesario. Ahora sabemos con certeza que Gala y Salvador Dalí **FIG. 5** fueron arrendadores del estudio en la hacienda de Harold Mack.

La primera noticia de la que disponemos sobre la estancia de Gala y Dalí en el estudio de Harold Mack es a través del mismo artículo escrito por el coronel.²⁸ En noviembre de 1946, cuando Dalí se encuentra colaborando con Disney para la película *Destino*, ya estaría pensando en el tema de la *Leda*,²⁹ que luego protagonizaría el famoso cuadro. Mack observa como Dalí pinta un estudio³⁰ que sería previo a la emblemática obra.³¹

La segunda estancia, documentada por la revista local *What's doing?*,³² se produce entre marzo y octubre de 1947 y coincide con el momento en que Dalí prepara la exposición *New Paintings by Salvador Dalí*,³³ celebrada el mismo año en la Bignou Gallery, donde, como, explica Carme Ruiz,³⁴ presenta *Leda Atómica*.³⁵



6. Salvador Dalí ante el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack, Monterey, 1947 Fotografía de Julian P. Graham [Cat. 11]

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Transcripción de la carta en: *Disney & Dalí. Architects of the Imagination*, Disney Editions, Los Ángeles, Nueva York, 2015, p. 138. Original conservado en Walt Disney Archives.

³⁰ Harold Mack, «Salvador Dalí Is Complete Master», *op. cit.*, p. 13. Mack menciona aquí que Salvador Dalí está pintando sobre el soporte de madera, hecho que coincide que con el *Estudio para Leda atómica* (núm. catálogo razonado 641).

³¹ Para más información sobre la ejecución técnica y el espacio del taller de Salvador Dalí, véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

³² «In his Monterey studio Salvador Dalí poses for publicity shot, then chats informally with friends», *What's doing?*, vol II., núm. 8, Monterey (California), 30-11-1947, p. 13.

³³ Nueva York, Bignou Gallery, *New Paintings by Salvador Dalí*, celebrada del 25-11-1947 al 3-1-1948.

³⁴ Véase el texto de Carme Ruiz «Reflejos del clasicismo» en el presente catálogo, p. 54.

³⁵ Podemos afirmar la localización del estudio especialmente a través de Crystal Boyd de la Santa Catalina School, Neal Hotelling de la Pebble Beach Company, así como por los contactos hechos con la Monterey Public Library y la Dudley Knox Library de la Naval Postgraduate School. Además, se ha valorado la correspondencia conservada en el Centro de Estudios Dalinianos de la Fundació Gala-Salvador Dalí y la correspondencia publicada de los Disney Archives de Burbank de Los Ángeles. Finalmente, también se ha valorado la prensa de la época, así como las exposiciones, los folletos y el testimonio del propio Salvador Dalí a través del recopilatorio de su *Obra completa*.



7. Salvador Dalí, concentrado, trabajando en su estudio, década de 1940

El espacio era muy diferente a la atmósfera del complejo hotelero, con sus estilizados jardines y campos de golf. La cabaña era más recóndita y escondida. Si nos fijamos en el jardín que la circunda, vemos un espacio más salvaje y tranquilo,^{Fig.6} de modo que Dalí se puede concentrar completamente en sus tareas y producir gran parte de las obras que acabarían siendo expuestas junto a la *Leda*. Las fotografías de las que dispone el Centro de Estudios Dalinianos muestran a un Dalí rodeado de elementos que luego reaparecen en sus cuadros, como la peana sobre la que se sentaría Gala posando para el enigmático cuadro o el cisne disecado³⁶ que coprotagoniza la obra y del que reaparece un detalle en el cuadro *Equilibrio intratómico de una pluma de cisne* (núm. catálogo razonado 627).³⁷ Asimismo, Dalí sentía especial interés por la envolvente naturaleza de la hacienda, de la que tanto Dalí como Gala se ocupaban³⁸ y ante la que posaban con elegancia. Todos ellos son elementos que acaban protagonizando la producción artística de un Dalí que se encuentra en un momento de transición: no abandona el surrealismo, pero acaba por introducirlo dentro de un lenguaje nuevo que se basa en un regreso a los referentes artísticos del clasicismo.³⁹

Salvador Dalí, entonces, tuvo dos estudios en la península de Monterrey: por un lado, las dos habitaciones en Hotel Del Monte, que luego se trasladarían a Cottage Row en Del Monte Lodge, y por el otro el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack.⁴⁰ No obstante, aunque trabajara en el estudio de la hacienda, siguió alojándose en Del Monte Lodge, como nos permite afirmar la prensa⁴¹ y la correspondencia que le llega allí, aunque los remitentes a menudo confunden las ciudades y localizaciones próximas a Del Monte.



8. Postal con vistas del pueblo y de la costa de Cadaqués, c. 1948. Fotografía de L. Corbalán

9. Vistas del campo de golf Pebble Beach Golf Course en la costa de Monterrey, California, c. 1945. Fotografía de Nina Leen [Cat. 3]

³⁶ Véase fig. 3 del texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 72.

³⁷ Véase fig. 4 del texto de Josep Perelló en el presente catálogo, p. 138

³⁸ Harold Mack, *op. cit.*, p. 4.

³⁹ Laura Bartolomé Roviras, «Dalí, la ricerca del genio nella propria immagine (1920-1942)», en *lo Dalí*, Gangemi Editore SpA International Arte, Nápoles, 2018, p. 33-55.

⁴⁰ Anna Otero «Del Monte Lodge, Pebble Beach», en *Dalí y sus talleres*, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, 2013, p. 68-73.

⁴¹ Manuel Z. Olbes, «Figments and Pigments», *Script*, Los Ángeles, 31-8-1947, p. 14.

También la prensa informa de los sucesos en el hotel, y el propio Dalí escribe sobre ello en su publicación *Dalí News*.⁴² No sería extraño pensar que el espacio de Del Monte Lodge fuera el de un Dalí más público, donde recibe, entre otros, a Christian Dior, Walt Disney, Adolphe Menjou o Charlie Chaplin, y el taller de la hacienda de Harold Mack el espacio más privado, esquema que se repite en la casa de Portlligat. También allí encontramos un espacio abierto, como la piscina y los jardines, que son protagonistas en tantas fotografías, y espacios más privados como el taller o el dormitorio, a los que solo las amistades más cercanas tienen acceso. Aunque Dalí disfrute de ser el centro de atención, de posar para la cámara, de exhibir la obra maestra que supone su personaje, para trabajar necesita un entorno muy diferente.^{FIG. 7}

Estos espacios abiertos, la cercanía a la costa y las formas espectrales que toma la naturaleza californiana, que la dotan de un carácter hostil, son elementos que confieren una atmósfera muy parecida a la que Dalí encontraba en Cadaqués.^{FIG. 8, 9} De hecho, el artista explora los alrededores de Pebble Beach. En Carmel-by-the-Sea, por ejemplo, vería a los pescadores remendar las redes en las embarcaciones, un símil que lo transportaría directamente a Cadaqués. El pueblo californiano era, además, un conocido centro artístico, y Dalí rápidamente se involucra en él,⁴³ de la misma manera que lo hacía en Cadaqués. Por ello, las sensaciones que debió de

tener durante su estancia en Monterrey serían parecidas, nunca las mismas, a las que tenía en España.

Los paralelos con la costa catalana modelan la pintura daliniana durante sus ocho años de exilio en los Estados Unidos. Como ya hemos destacado, el paisaje no solo forma parte del lenguaje artístico o de la iconografía de Salvador Dalí, sino que es una constante integrada en su persona. Aunque estilística y personalmente se encuentre en un momento de inflexión, el paisaje se mantiene como el escenario predilecto ante el que se desarrollan sus obras, y esto afecta a todos los proyectos: ya se trate de anuncios, de retratos, de diseños para obras de teatro o de cine, o los cuadros que se inscriben en el *corpus* pictórico del momento; todos ellos comparten los mismos paisajes. Y aquí se incluye *Leda atómica*, representada ante los parajes de la costa catalana. Pero tras los años de exilio, Dalí tiene que recurrir a la memoria para pintar los espacios que tanto añora y, en consecuencia, las luces más cálidas y la representación prácticamente fotográfica de las montañas que rodean la bahía de Punta de Sa Costa, en la que se encuentra Cadaqués,^{FIG. 10} o la de Portlligat, devienen representaciones idealizadas. En California halla la atmósfera que echa de menos, la de Cadaqués, pero nunca sustituirá su emblemático paisaje. «Sentémonos, pues, lectores míos que me han acompañado hasta aquí. Dejen que su vista se extienda por la panorámica precisión de este paisaje de Cadaqués, que ahora tienen ante sus ojos.»⁴⁴



10. Vista de la costa del pueblo de Cadaqués, 1951. Fotografía de Ricardo Sans

42 Salvador Dalí, «Dalí in repose», *Dalí News*, Nueva York, 25-11-1947, p. 3.

43 «Dalí's paintings for new perfume exhibited», *Monterey Peninsula Herald*, Monterrey (California), 13-11-1946, p. 8.

44 Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 640.

TO BECOME A CLASSIC

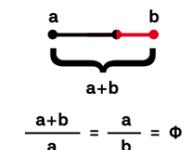
Carme Ruiz González

Curadora jefe, Fundació Gala-Salvador Dalí

El número de oro fascinó a Dalí de la misma manera que maravilló a los renacentistas. Luca Pacioli (1445-1510) publicó *De divina proportione* en 1509.¹ Para su elaboración, Pacioli se sirvió de fuentes como el *Timeo* de Platón (c. 427 a. C. - 347 a. C.), donde se habla del origen de la ciencia matemática; de los *Elementos* de Euclides (325 a. C. - 265 a. C.); de los escritos de Vitrubio (siglo I a. C.), y de otras obras procedentes del mundo clásico, de la Edad Media y de la corriente humanística de su época.²

LA PROPORCIÓN ÁUREA

El número de oro se representa con la letra griega ϕ (Φ) en honor al escultor griego Fidias (c. 500 a. C. - 431 a. C.). De forma simplificada, se dice que la proporción áurea o divina se da en dos segmentos a y b si la relación o la suma de estos ($a+b$) y el segmento mayor (a) es la misma que la del mayor con el menor. Matemáticamente, se expresa así:



$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \phi$$

Leonardo da Vinci y Durero consideraban que ϕ era la máxima expresión de la armonía, por eso la utilizaron para establecer los cánones de las proporciones perfectas del ser humano.³ La serie de Fibonacci, establecida por Leonardo de Pisa en el siglo XIII, se rige por la misma proporción. Este número se encuentra en la disposición de los pétalos de las rosas, las dimensiones de las obras de Le Corbusier o escondido entre las partituras de Debussy. También podemos hallarlo en la dinámica de los agujeros negros, en la estructura microscópica de algunos cristales y en muchas obras maestras de la pintura y la arquitectura.⁴

Dalí empezó a mostrar su interés por la divina proporción en la obra *Taza gigante volando, con apéndice incomprensible de cinco metros de largo* (núm. catálogo razonado 524),⁵ una pintura realizada tres años antes que *Leda atómica*. El pintor pretende «llegar a ser clásico y perseguir aquella

búsqueda de la *Divina proportione* interrumpida desde el Renacimiento».⁵

LA DIVINA PROPORCIÓN

Luca Pacioli, buen amigo de Leonardo da Vinci, redactó en Milán un libro sobre la proporción divina que el artista acabó ilustrando. Como su título indica, el volumen no es un estricto tratado matemático, sino que se trata de una obra teológica, concebida para glorificar un sistema perfecto de armonía que emana de la creación divina, fundamentado en la simetría y la analogía.⁶

La justificación de tal número debemos buscarla en el razonamiento místico y científico de Pacioli.⁷ Según él, si la proporción áurea se encuentra en obras de arte desde el mundo antiguo, en la naturaleza y en nuestro cuerpo, el motivo debe extenderse más allá del entendimiento humano y ha de ser debido a algún elemento superior, a algo divino. Pacioli asegura: «El título que conviene a nuestro tratado debe ser *La divina proporción*. Y esto por muchas correspondencias que encuentro en nuestra proporción y que en nuestro utilísimo discurso entendemos que corresponden, por semejanza a Dios mismo.»⁸

Pacioli aporta cuatro razones para conceder a esta proporción el apelativo de «divina». Fijémonos en la tercera: «Así como Dios, propiamente, no se puede definir, ni puede ser entendido por nosotros con palabras, de igual manera esta nuestra proporción no puede jamás determinarse con número inteligible

¹ Dalí conservó en su biblioteca una edición de 1946, concretamente esta: Luca Pacioli, *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946.

² Santiago Gutiérrez, «Luca Pacioli y la divina proporción», *Suma*, núm. 61, junio 2009, p. 110. Disponible en línea en: <https://revistasuma.es/IMG/pdf/61/107-112.pdf> [fecha consulta: 6-4-2018].

³ *El hombre de Vitrubio*, el famoso dibujo de Leonardo da Vinci realizado hacia 1490, nos muestra las proporciones del cuerpo humano. Representa una figura masculina desnuda, en dos posiciones de brazos y piernas e inscrita en un círculo y un cuadrado. La relación entre un lado del cuadrado y el radio del círculo es el número áureo. El rectángulo áureo es el que tiene los dos lados en proporción áurea, es decir, la relación entre las medidas de los dos lados de este rectángulo nos da el número de oro o ϕ . <http://www.digits.cat/colaboracions/la-proporcio-divina> [fecha consulta: 22-5-2018].

⁴ Eduardo Punset, «La proporción áurea», *Redes*, programa núm. 364, emitido el 22-6-2005: <http://www.rtve.es/tve/b/redes2007/semanal/prg364/index.html> [fecha consulta: 25-6-2018].

⁵ «El último escándalo de Salvador Dalí» (1941), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 492.

⁶ Vincent Noce, *La raison du fou. Dalí et la science*, Éditions du Centre Pompidou, París, 2012, p. 86.

⁷ Esta dualidad es típica del Quattrocento. Santiago Gutiérrez, «Luca Pacioli y la divina proporción», *op. cit.*, p. 110.

⁸ Luca Pacioli, *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946, p. 69.



1. Salvador Dalí, *Taza gigante volando, con apéndice incomprendible de cinco metros de largo*, c. 1944. Colección privada

2. Luca Pacioli, *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946 >

3. Matila C. Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, Sheed and Ward, Nueva York, 1946 [Cat. 89] >

ni expresarse con cantidad racional alguna, sino que siempre es oculta y secreta, y los matemáticos la llaman irracional.»⁹ Pacioli también encuentra en la segunda «correspondencia» otro ejemplo de conveniencia entre el número áureo y la divinidad:¹⁰ «Es decir, así como *in divinis* hay una misma substancia entre tres personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, de la misma manera una misma proporción de esta suerte siempre se encontrará entre tres términos, y jamás se puede encontrar algo de más o de menos.»¹¹ Ninguna de estas afirmaciones es clara, pero ambas esconden el deseo, a veces forzado, de encajar las matemáticas de la naturaleza con la voluntad divina.¹²

Dalí tenía en su biblioteca un volumen de *La divina proporción* de 1946, **FIG. 2** pero no sabemos si fue el que utilizó para estudiar el número de oro, y desconocemos de qué otras fuentes se sirvió para documentarse. Podemos intuir, sin embargo, que cuando conoció por casualidad al príncipe Matila Ghyka (1881-1965), un reconocido matemático, el pintor debió de sentirse muy afortunado.

MATILA GHYKA

Según explica la biógrafa Fleur Cowles,¹³ Dalí conoció a Ghyka durante una cena en casa de un magnate cinematográfico. Ambos se enfrascaron en una interesante conversación sobre dimensiones espaciales, geometría de los sólidos regulares y la interacción relativa a las proporciones y cómo, especialmente los dodecaedros, podían crear composiciones en el lienzo.¹⁴

El matemático recuerda así la conversación: «La belleza del paisaje que se veía por el amplio ventanal era sobrecogedora, pero lo que hizo aún más memorable aquella velada fue la conversación de Dalí. Descubrí que, lejos de ser

9 *Ibid.*

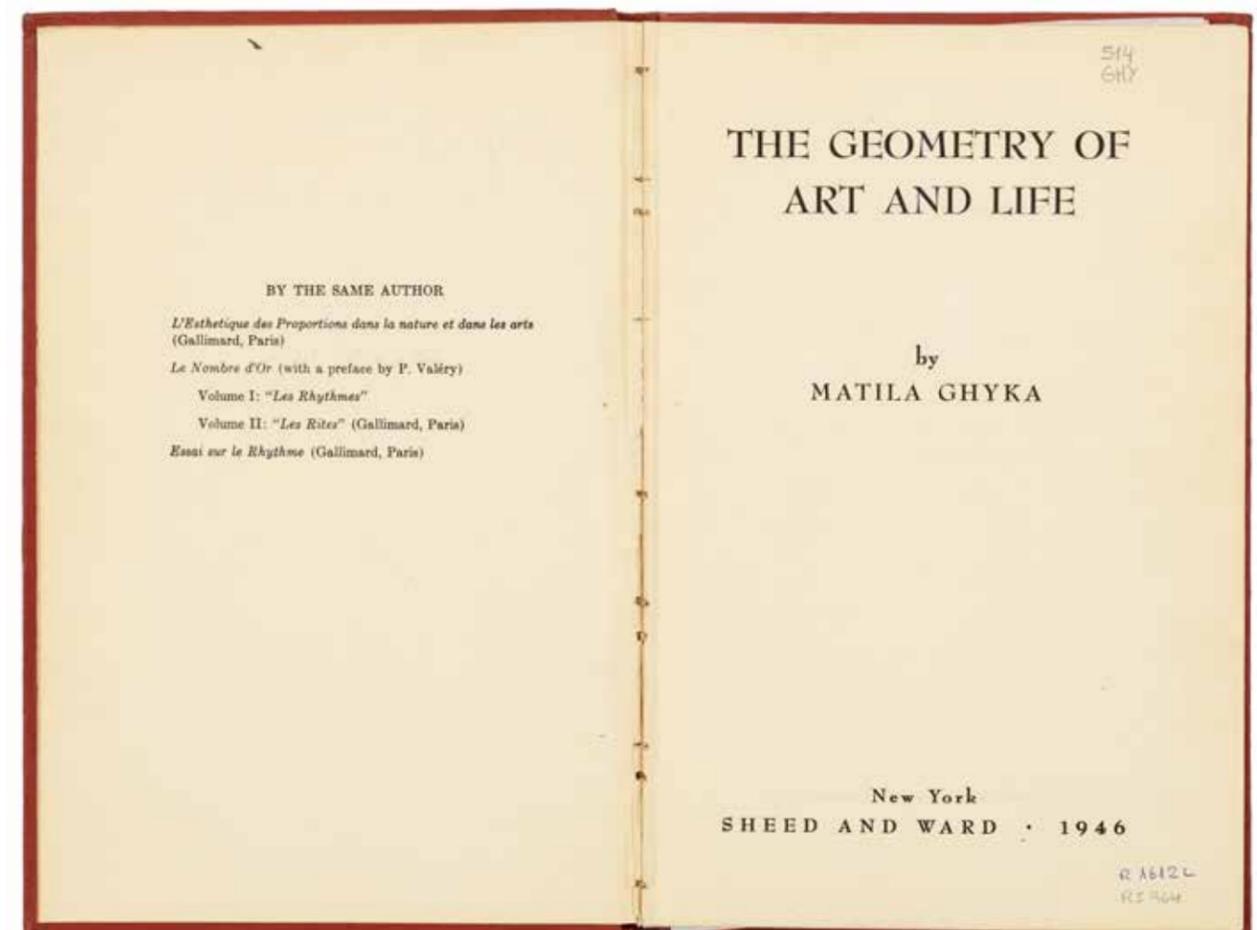
10 Así se refiere Pacioli a las razones por las cuales la proporción se asemeja «a Dios mismo».

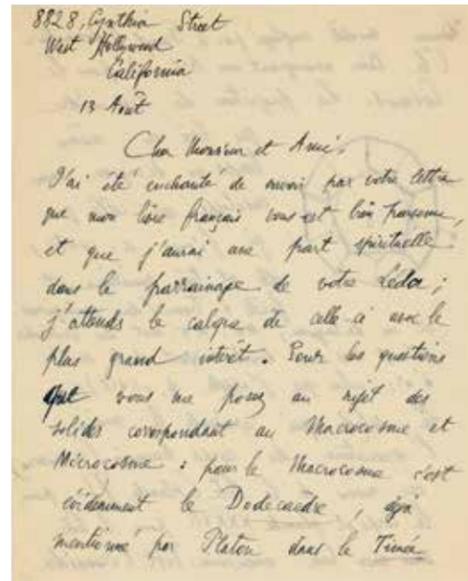
11 Luca Pacioli, *La divina proporción*, *op. cit.*

12 Xavier Duran, *El artista en el laboratorio*, Publicacions de la Universitat de València, València, 2008, p. 96.

13 Fleur Cowles, *The Case of Salvador Dalí*, Little, Brown and Co., Boston-Toronto, 1959.

14 Fleur Cowles, *The Case of Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 270.





4. Primera página de la carta de Matila Ghyka a Salvador Dalí, 13 de agosto de 1947 [Cat. 81]

un embaucador en busca de publicidad, como a menudo parece, Dalí es un grandísimo artista, profunda y respetuosamente enamorado del oficio de pintor, sobre cuyos secretos y técnicas ha meditado durante años. Habló largo y tendido sobre mis teorías estéticas, en especial aquellas basadas en el conocimiento y el manejo de las proporciones y de los poliedros regulares. Había entendido plenamente cómo podían resultarle útiles y me contó con entusiasmo cómo pensaba aplicarlas. Sus dibujos me fascinaron. Tuve la sensación de que, desde los de Leonardo, ningún lápiz había transmitido tanta belleza dinámica por medio de sus líneas y arabescos.¹⁵ Ghyka, como vemos, profundamente impresionado, regaló al pintor una copia de su libro *Geometry of Art and Life*.¹⁶ Este fue el principio de una larga amistad y de una influencia sobre todo para el pintor, como demuestran las cartas¹⁷ y los libros¹⁸ del matemático que Dalí conservó.

Estas publicaciones están llenas de anotaciones, apuntes y dibujos más o menos definidos, que nos permiten comprobar que Dalí estudió y practicó las enseñanzas de Ghyka. Como también lo demuestran los estudios para *Leda*.¹⁹

Dalí escoge para su *Leda* el noveno efecto, que es «el más excelso de todos»,¹⁹ como vemos

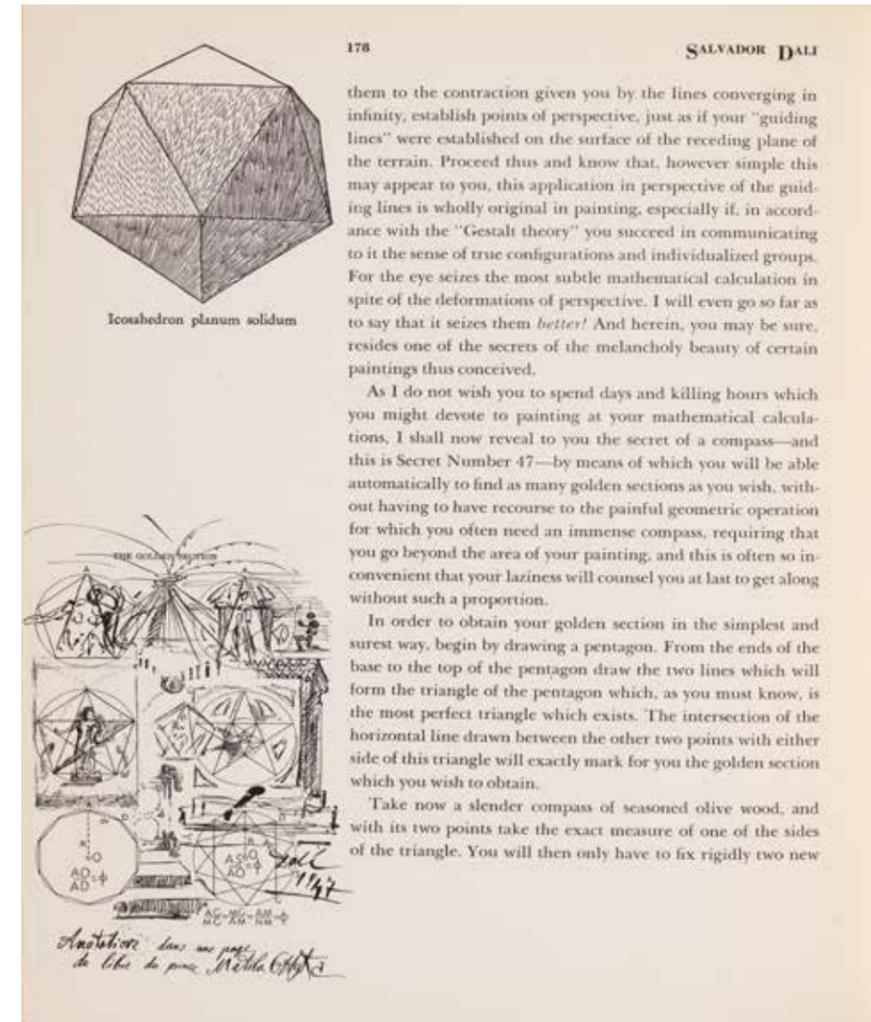
15 Traducido de Matila Ghyka, *The World Mine Oyster*, Heinemann, Londres-Melbourne-Toronto, 1961 [primera edición de 1956], p. 303.

16 En esta publicación, el autor nos descubre las relaciones entre la geometría, la estética, la naturaleza y el cuerpo humano, desde los clásicos hasta las aplicaciones modernas, la pintura y el arte decorativo. La obra de Ghyka investiga las interrelaciones geométricas entre el arte y la vida en discusiones que van desde Platón, Pitágoras y Arquímedes hasta la arquitectura y el arte modernos, las flores, las conchas y la vida marina, el rostro humano y mucho, mucho más. También explora la sección áurea, las formas geométricas en el plano y en el espacio, las redes cristalinas y muchos otros temas (Matila C. Ghyka, *The Geometry of Art and Life*, Sheed and Ward, Nueva York, 1946).

17 En una de estas cartas, concretamente la del 13 de agosto de 1947, Ghyka comenta al pintor que está «encantado de aprender» y se muestra también encantado por tener «una parte espiritual en su *Leda*». Entre los papeles de Dalí encontramos seis cartas del matemático correspondientes a las décadas de los cuarenta y cincuenta.

18 Otros libros de Matila Ghyka en la biblioteca del pintor son: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, París, 1927; *Essai sur le rythme*, Gallimard, París, 1938; *A Practical Handbook of Geometrical Composition and Design*, Alec Tiranti, Londres, 1952.

19 Luca Pacioli, *La divina proporción*, op. cit., p. 79.



5. Página de *50 secrets magiques pour peindre* con una ilustración de uno de los esbozos para *Leda* atómica realizado a partir de uno de los esquemas del libro *The Geometry of Art and Life*, de Matila Ghyka [Cat. 84]

en los dibujos preparatorios. Nos muestran el meticuloso análisis matemático-geométrico que Dalí realizó durante su composición. El pentágono que centra la figura²⁰ y la línea del horizonte, que divide el espacio en dos mitades, responden a una proporción áurea exacta.²¹ En uno de ellos²², *Leda-Gala* está inscrita en un pentágono, que a su vez lo está en un círculo, tal y como Ghyka le había señalado. En la parte inferior derecha, Dalí

escribe la fórmula matemática que usó Pacioli y que corresponde al cálculo del lado del polígono regular:²³ $\Phi = (1+\sqrt{5})/2$.

Gracias a la proporción áurea, *Leda atómica* constituye una verdadera filigrana. Está construida de tal forma que el espectador no percibe toda su fase preliminar. A pesar de ello, su contemplación transmite un sentido absoluto de belleza, equilibrio y armonía.

20 El cociente entre el lado de una estrella inscrita en un pentágono regular y el lado de este vale justamente el número de oro. Marià Baig i Aleu, «La matemática de la irracionalidad», en *Ciencia y tecnología, La Vanguardia*, Barcelona, 31 de marzo de 1990, p. 4.

21 *Ibid.*

22 Véase fig. 17 en el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

23 Gaia Bindi, «Studio per *Leda atómica*», en *Dalí. Un artista, un genio*, Skira, Milán, 2012, p. 164.

EL MITO DE LEDA

La mitología es una fuente de inspiración habitual en la historia del arte. Y si Dalí aspira a convertirse en un pintor clásico, no debe extrañarnos que la mitología grecolatina se convirtiera en uno de sus intereses. Aunque en su biblioteca personal ya existía algún volumen dedicado a esta materia,¹ si exceptuamos el cuadro *Metamorfosis de Narciso* (núm. catálogo razonado 455),² lo cierto es que Dalí no pintó cuadros protagonizados por héroes o dioses hasta dar forma a su *Leda atómica*.

Según la versión más popular del mito, Leda era hija del rey de Etolia, Testio, y de Eurítemis. La joven Leda se casó con Tindáreo, quien, tras ser expulsado de Lacedemonia, fue acogido en el palacio de Testio. Pero Zeus, padre de los dioses, se enamoró de la bella Leda y, al ver que esta no lo aceptaba, se transformó en cisne para seducirla. Se dice que la misma noche en que Tindáreo se unió a Leda, Zeus también lo hizo; del enlace resultaron dos huevos, y de cada uno de ellos nacieron gemelos: Cástor y Pólux —conocidos como los Dioscuros—, y Helena y Clitemnestra. En cada pareja, uno de sus miembros era mortal y el otro inmortal.³

La historia de Leda y el cisne es uno de los relatos más sensuales de la mitología y se ha interpretado plásticamente desde tiempos muy lejanos. Según Miguel Ángel Elvira Barba, esta eclosión iconográfica empieza ya a finales del siglo V a. C. y se puede ejemplificar con la *Leda* de Timoteo (c. 370 a. C.). Durante la época imperial, se repetirán los modelos anteriores.⁴ Y en el Renacimiento, Leonardo da Vinci,^{FIG. 1} Miguel Ángel^{FIG. 2} y Rafael también nos darán su versión. A pesar de la admiración que siente Dalí por esos grandes maestros, su *Leda*, aparentemente, no tendrá nada que ver con las suyas. Algunos artistas contemporáneos de Dalí también se aproximarán al mito, aunque lo harán con intenciones muy diferentes.⁵

¿Qué pretendía explicarnos Dalí a través de su *Leda atómica*? Partiendo del significado original del mito, se han elaborado múltiples lecturas. El propio Dalí las favoreció cuando vinculó su cuadro con una explicación psicoanalítica que le dio el doctor Pierre Roumequère.⁷ Según cuenta Dalí, dicho psiquiatra había estudiado su mente y, tras afirmar que su cerebro era uno de los mejor organizados que hubiera estudiado nunca,⁸ relacionaba esa pintura con el primer Salvador Dalí, el hermano mayor del artista que murió nueve meses antes de nacer él.⁹ Durante

¹ Sobre mitología, en la biblioteca del pintor se encuentran los libros siguientes: Vincenzo Cartari, *Le Imagini con la esposizione degli dei degli antichi*, Francesco Ziletti, Venecia, 1687; Francisco Pomet, *Panteon mytico*, Joachin Ibarra, Madrid, 1764; Mario Meunier, *La Légende dorée des dieux et des héros*, Albin Michel, París, 1955; *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Seghers, París, 1962; Joseph Campbell, *The Masks of God: Creative Mythology*, The Viking Press, Nueva York, 1968; Juan Humbert, *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

² *Metamorfosis de Narciso* es una pintura y un poema concebidos en 1937. El pintor nos advierte de que el texto trata del «modo de observar visualmente el curso de la metamorfosis de Narciso representada en el (su) cuadro —que encontramos reproducido a color en el libro—, porque se trata, de hecho, del primer poema y (del) primer cuadro obtenidos totalmente según la aplicación íntegra del método paranoico crítico». Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso* (1937), en *Obra completa*, vol. III, *Poesía, prosa, teatro y cine*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2004, p. 261.

³ Rosa María Maurell, «Referencias mitológicas en la obra de Salvador Dalí. El mito de Leda», *Hora Nova*, 30 de mayo de 2000. Disponible en línea en: <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/textos-en-descarga/3/referencias-mitologicas-en-la-obra-de-salvador-dali-el-mito-de-leda> [fecha consulta: 6-4-2018].

⁴ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Sílex ediciones, Madrid, 2008, p. 110.

⁵ Tanto Leonardo como Miguel Ángel trataron el tema en pinturas que desafortunadamente desaparecieron. Tenemos conocimiento de las mismas gracias a copias.

⁶ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, op. cit., p. 111.

⁷ El psicoanalista francés Pierre Roumequère (1913-1987), de la Facultad de Medicina de París, publicó algunos artículos sobre el pintor. Su tesis de que Gala y Dalí eran la reencarnación de los Dioscuros (Cástor y Pólux), nacidos del huevo de Leda fecundado por Júpiter en forma de cisne, hizo fortuna, ya que el pintor la utilizó durante bastante tiempo para explicar el origen de su relación con Gala. Años más tarde, el Dr. Roumequère prologó el libro *Dalí par Dalí de Draeger*, Draeger, París, 1970.

⁸ La cita concreta es: «Desde hace cinco años, el doctor Romaguera sigue todos mis delirios y ha llegado a la conclusión de que mi cerebro es uno de los mejor organizados de cuantos ha estudiado.» Joaquín Grau, «Dalí habla para Pueblo y explica el misterio del zoo barcelonés», *Pueblo*, Madrid, 28-5-1958.

⁹ El primer hijo del notario Dalí y su esposa nació en 1901 y murió 22 meses más tarde, el 1 de agosto de 1903.

una entrevista a Alain Bosquet, publicada en 1966,¹⁰ Dalí haría referencia a este tema: «La cuestión fue resuelta el día 5 de junio de 1950, el día en que nuestro amigo común, el doctor Pierre Roumequère, me leyó su tesis sobre el mito dioscúrico de Dalí [...]. Una tesis de psicoanálisis me ha revelado el drama [...]. Se trata de la presencia ineluctable, en el fondo de mí mismo, de mi hermano muerto, que mis padres habían adorado con cariño tan superlativo, que en el momento de mi nacimiento me pusieron el mismo nombre, Salvador. [...] Gracias a la tesis del doctor Pierre Roumequère pude comprobar que un mito arquetípico como el de Cástor y Pólux tenía, para mí, un sentido de realidad visceral. La experiencia de las entrañas ha confirmado la estructura mental de mi ser.»¹¹ Así pues, Dalí se identificaría con Pólux y su hermano muerto, Salvador, podría representar a Cástor, el gemelo mortal. Por otra parte, su hermana Anna María sería la mortal Clitemnestra, y Gala la divina Helena, cuya belleza provocó la guerra entre el pueblo griego y el pueblo troyano.¹²

Dalí utilizó esta interpretación en el filme *Autoportrait mou de Salvador Dalí* (1966), dirigido por Jean-Christophe Averty,¹³ un autorretrato cinematográfico a medio camino entre el documental biográfico, el *happening* y el videoarte. Dalí y Averty tratan temas como la vida prenatal, el trauma del nacimiento o el origen y significado de algunas de sus obras más conocidas. Al principio del documental, el pintor y su esposa escenifican su nacimiento surgiendo de unos huevos enormes situados a la orilla del mar.^{FIG. 3}

Años más tarde, el periodista y crítico de arte Jean-Louis Ferrier también consideraría psicoanalítico

¹⁰ Las entrevistas que el novelista, poeta y crítico Alain Bosquet hizo a Dalí las publicó Pierre Belfont en 1966 con el título *Entretiens avec Salvador Dalí (Dalí desnudado)*, Paidós, Buenos Aires, 1967). Las conversaciones se mantuvieron en un lujoso departamento del Hotel Meurice en París. Los temas tratados van desde la política hasta la pintura, y sobre Francia y los Estados Unidos, dos países que Dalí conoce bien.

¹¹ *Dalí desnudado*, op. cit., p. 40.

¹² Rosa María Maurell, «Referencias mitológicas en la obra de Salvador Dalí. El mito de Leda», op. cit.

¹³ Sobre el film de Averty: <https://www.salvador-dali.org/es/dali/filmoteca-dali/films-y-videoarte/4/autoportrait-mou-de-salvador-dali> [fecha consulta: 24-6-2018].



1. Atribuido a Francesco Melzi (1493-1570), *Leda y el cisne* (copia de un original perdido de Leonardo da Vinci, pintado c. 1505-1515). Galleria degli Uffizi, Florencia

2. Copia de Michelangelo (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), *Leda y el cisne*, después de 1530. National Gallery, Londres



3. Gala y Salvador Dalí en Portlligat durante el rodaje de *Autoportrait mou* de Salvador Dalí de Jean-Christophe Avety, 1966

4. Constelación de Casiopea. Johann Bayer, *Uranometria*, c. 1661

el origen de *Leda atómica*.¹⁴ Ferrier vinculaba los recuerdos de la infancia del artista con el mito antiguo del arquetipo del amor carnal sublimado.¹⁵ Según él, esta pintura estaría relacionada con *Rostros ocultos*, la novela publicada por Dalí en 1944.¹⁶ Ferrier asociaba la unión (o la no unión) de los protagonistas del relato —en la novela, el conde de Grandsailles y su amada Solange de Cléda no consuman su amor—, con el hecho de que, en *Leda atómica*, Gala-Leda y Júpiter-cisne tampoco completan su relación, ya que no llegan a tocarse en ningún momento.¹⁷

UNA LEDA DALINIANA

En *Leda atómica* todo flota, todo está en suspensión. Esta visión difiere de las representaciones conocidas del mito. ¿Cuál es, pues, la fuente de inspiración de Dalí? El estudio realizado por Thierry Dufrêne, historiador y crítico de arte francés, nos ofrece una pista.¹⁸ Dufrêne sostiene que Dalí toma prestada para su *Leda* una representación de la constelación de Casiopea extraída de la edición del *Atlas astronomique Uranometria* de Bayer, publicado en 1661, cuya edición original es de 1603. **FIG. 4** ¹⁹ Según Dufrêne, el pintor habría conocido esa imagen a través de una obra de Joseph Cornell,²⁰

14 En 1978 la Télévision Française 1 (TF1) y Boulogne Billancourt producen el documental *Anatomie d'un chef d'oeuvre. Leda atómica de Salvador Dalí* a partir de un ensayo de Jean-Louis Ferrier sobre la pintura. Se emitió por primera vez el 5 de enero de 1979. Un año más tarde, se publica el texto: Jean-Louis Ferrier, *Dalí, Leda atómica*, Denoël/Gonthier, París, 1980.

15 Jean-Louis Ferrier, *Dalí, Leda atómica*, Denoël/Gonthier, París, 1980, p. 28.

16 Salvador Dalí, *Hidden faces*, Dial Press, Nueva York, 1944.

17 Jean-Louis Ferrier, *Dalí, Leda atómica*, op. cit., p. 33.

18 Dicho estudio se encuentra en el libro de Laurent Baridon y Pierre Vaisse (dir.), *Du texte à l'image. L'interprétation savante des œuvres d'art*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2018.

19 Thierry Dufrêne, «Dalí, Gala, Leda, Cornell, Atomica, Cassiopée. De l'esthétique du collage à la "Mystique Nucléaire"», en *Du texte à l'image*, op. cit., p. 169.

20 Además de la amistad, Dalí y Cornell compartían galerista en Nueva York, Julien Levy. Además, exponen juntos en diversas muestras como por ejemplo *Surrealism: Paintings, Drawings and Photographs* (1932) o *Fantastic Art Dada Surrealism* (1936). Además, Cornell compró la pintura de Dalí *Yo a la edad de 10 años cuando era un niño-saltamontes (complejo de castración)*, de c. 1933 (núm. catálogo razonado 208).



5. Salvador Dalí, proyecto para *Bacanal*, 1939. Colección privada

datada en la década de los treinta. Esa pieza, *Sin título (La Cassiopée)*, se basa en el grabado original del atlas astronómico de Bayer.²¹ Dufrêne basa su suposición en las coincidencias formales que existen entre la obra de Dalí y el grabado que da pie a la obra de Cornell.²² El autor francés añade que, si Dalí inscribe a su ideal femenino, su esposa Gala, en un pentágono perfecto, eso se debe a su deseo de asociarla con la figura celestial; de esa manera, el trono de Leda equivaldría a la silla de Casiopea.²³

Si bien es cierto que Dalí inscribe a Gala en un pentágono perfecto —el cual, como ya hemos

visto, es un pentágono áureo—, ¿hasta qué punto podemos asegurar que la obra de Cornell le había influido? La hipótesis, sin duda, resulta muy interesante, pero conociendo la obsesión del pintor por no dejar cabos sueltos y teniendo en cuenta, además, que el mito de Casiopea²⁴ no guarda ninguna relación con el de Leda, parece un poco forzado que Dalí adoptase una imagen de Casiopea para representar a Leda.

Como hemos dicho, desde la Antigüedad hasta el siglo pasado, el mito de Leda ha resultado atractivo y sugerente para multitud de creadores. Dalí tampoco pudo resistirse a la tentación de utilizarlo. Su primera

21 Johann Bayer (1572-1625) fue un astrónomo alemán que confeccionó el primer atlas celeste, la *Uranometria* (1603) donde por primera vez se designó las estrellas con una nomenclatura racional de tipo científico. <https://www.encyclopedia.cat/EC-GEC-0008422.xml> [fecha de consulta: 26-7-2018].

22 Dufrêne se fundamenta en la disposición del asiento, la posición de la mano de la figura femenina (aunque en el grabado el cisne es «sustituido» por una gran pluma), el gusto de Dalí por las molduras... Todo ello se encuentra ya en el grabado del siglo XVII o en la obra de Cornell (según se mire).

23 Thierry Dufrêne, «Dalí, Gala, Leda, Cornell, Atomica, Cassiopée. De l'esthétique du collage à la "Mystique Nucléaire"», op. cit., p. 169.

24 Según la leyenda más conocida, Casiopea fue la esposa de Cefeo, rey de los etíopes. De este matrimonio nació Andrómeda, quien fue conducida por sus padres al sacrificio para aplacar a un monstruo marino enviado por Poseidón con la intención de vengar la ofensa que Casiopea había inferido a las diosas del mar al afirmar que era más hermosa que ellas. Perseo la salvó y consiguió que Zeus situara a Casiopea, tras su muerte, entre las estrellas. Constantino Falcón, Emilio Fernández-Galiano, Raquel López, *Diccionario de la mitología clásica*, 1, Alianza, Madrid, 1986, p. 132.



6. Salvador Dalí, ilustración para el libro *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, 1945. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

7. Salvador Dalí, *Leda y el cisne*, c. 1961. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

8. Salvador Dalí en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California, c. 1947 [Cat. 6]

versión data de 1939, cuando era responsable del libreto, escenografía y vestuario del *ballet Bacanal*; en uno de los telones, representó un gran cisne.^{FIG. 5 25} Se trata de la bacanal de Tannhäuser vista a través de los ojos del rey Luis II de Baviera. En la escena final, antes de morir, el rey tiene la visión de Leda y el cisne, mito que, según el pintor, «es desde la Antigüedad el símbolo clásico de amor heterosexual».²⁶ Encontramos otra Leda, de tintes clásicos, cuando Dalí ilustra un pasaje de la *Vita* de Benvenuto Cellini,²⁷ en 1945. FIG. 6 Dos años más tarde, ya inmerso en la creación de *Leda atómica*, Dalí realizará una primera versión sobre madera, que probablemente quedó inacabada. En ella solo vemos a Gala «sobre» el pedestal (núm. catálogo razonado 641).²⁸ La segunda versión, sobre tela, es la que mostró en la exposición de la Bignou.²⁹ El pintor conservaría ambas hasta el final de sus días: la primera ocupaba un lugar destacado en la sala amarilla en su casa de Portlligat;³⁰ la segunda, en la sala del Tesoro del Teatro-Museo Dalí. Más tarde, en 1961, el artista retomaría el tema, esta vez en una preciosa miniatura llena de connotaciones clásicas.^{FIG. 7 31}

Mientras daba forma a *Leda atómica*, Dalí tenía su residencia en la península de Monterrey, en un estudio alquilado al coronel Harold Mack.³² En las fotografías del estudio que se conservan, podemos distinguir, entre libros, caballetes, telas

25 Se trata de *Proyecto para 'Bacanal'* de 1939 (núm. catálogo razonado 480, fig. 5, p. 125).

26 Salvador Dalí, *Venusberg. Espectáculo paranoico* (1939), en *Obra completa*, vol. III, Poesía, prosa, teatro y cine, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2003, p. 985.

27 Dalí ilustra en 1945 una edición americana de la autobiografía del escultor y orfebre italiano. Una representación del mito de Leda se encuentra en el capítulo 25. Benvenuto Cellini, *The Autobiography of Benvenuto Cellini*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1946, p. 41.

28 Véase fig. 21 en el texto de Irene Civil del presente catálogo, p. 82.

29 Sobre la ejecución de las dos versiones de Leda, véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

30 Clara Janés, «Dalí, Minotauro en su laberinto», *Telva*, Madrid, 1-10-1966.

31 Se trata de *Leda y el cisne* de c. 1961 (núm. catálogo razonado 1081).

32 Véase el texto de Fiona Mata en el presente catálogo, p. 104.



9. Salvador Dalí y Gala con *Las tres esfinges de Bikini* (inacabada) en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California, c. 1947 [Cat. 10]

y demás utensilios artísticos, varios elementos que el pintor hará aparecer en las obras que está elaborando. El más destacado, por supuesto, es el cisne diseccionado que le sirve de modelo para *Leda*. FIG. 8 Una mirada atenta al espacio de trabajo nos permite descubrir otras piezas que aprovechará para construir el pedestal sobre el cual está suspendida Gala-Leda. FIG. 9 Los estudios preparatorios para la pintura demuestran que el pintor dedicó mucho tiempo y esfuerzo a diseñar las volutas que adornan ese pedestal.³³ ¿En qué se basó para hacerlas? ¿En el capitel que adornaba la chimenea del taller?³⁴ ¿O, quizás, en las volutas reconvertidas en pedestales de algunas de sus

pinturas de 1930, como *El sueño* (núm. catálogo razonado 267) o *La mano. Los remordimientos de conciencia* (núm. catálogo razonado 251)?³⁵

Dalí, ya lo hemos dicho antes, quiere convertirse en un clásico. Así lo había anunciado en 1941³⁶ cuando dijo: «Completad la suerte, la gracia y el milagro de que, en este año de Esterilidad Espiritual de 1941, aún pueda existir un ser como Dalí, capaz de continuar la conquista del irracional pero sencillo método de llegar a ser clásico y perseguir aquella búsqueda de la *Divina proporcione* interrumpida desde el Renacimiento.»³⁷ La portada del catálogo de la exposición reforzaba esta intención, con la

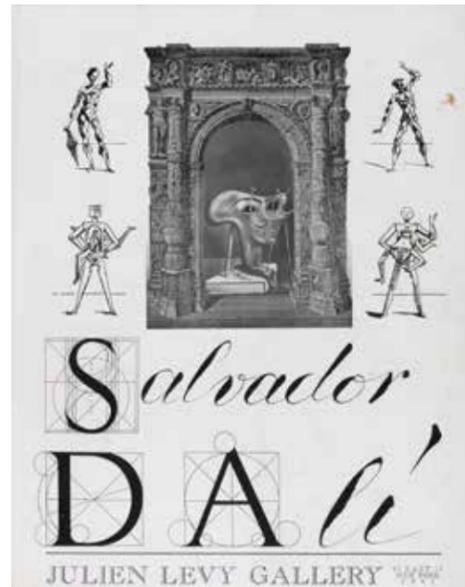
33 Véase fig. 17 en el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 78.

34 Véase fig. 3 en el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 72.

35 En estas obras, más que un pedestal, lo que se observa es una voluta magnífica que recuerda a las que adornan el soporte de *Leda atómica*. Su origen lo hallamos en el monumento dedicado al dramaturgo catalán Frederic Soler, conocido como Pitarra (1839-1895). La ciudad de Barcelona honra su memoria con un monumento situado en la plaza del Teatro de La Rambla http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=65 [fecha consulta: 5-5-2018].

36 Dalí lo hace en su primera exposición en la Julien Levy Gallery de Nueva York, en 1941. Sobre este tema, véase Montse Aguer, «Salvador Dalí, rivoluzione e tradizione», en *Dalí. Il sogno del Classico*, Milán, Skira, 2016, p. 11-13; Lucia Moni, «Dalí e il classicismo», en *Dalí. Il sogno del Classico*, op. cit., p. 31.

37 «El último escándalo de Salvador Dalí» (1941), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2005, p. 79.



presencia de su *Autorretrato blando con beicon a la plancha* (núm. catálogo razonado 505) situado bajo la estructura simbólica de un arco de triunfo.³⁸ En otro pasaje del texto, el artista añadía: «Dalí en persona, repito, encuentra la actitud única para con su destino: ¡ILLEGAR A SER UN CLÁSICO! Como si se hubiera dicho a sí mismo: o ahora o nunca.»³⁹

Ahora o nunca, pues. Dalí ha dejado atrás sus experimentaciones juveniles y el surrealismo a lo largo de la década de los cuarenta. Su estilo va cambiando, exposición tras exposición, para acercarse a ese ideal para el que se está preparando, y, para emular a sus admirados artistas renacentistas, al menos desde un punto de vista técnico, Dalí decide introducir en sus obras la proporción áurea.⁴⁰ *Leda atómica* será un buen ejemplo de ello.

RAFAEL SANZIO. TRAS LOS PASOS DEL RENACIMIENTO

Mitología y proporción áurea acercan a Dalí al Renacimiento. Como lo hará la diversificación de actividades durante los años cuarenta: pintura, cine convencional y de animación, teatro, publicidad e incluso el cómic.⁴¹ Todas estas actividades al servicio de su objetivo: convertirse en un clásico.

Los artistas renacentistas serán el modelo a seguir: Leonardo da Vinci y Rafael son los mejor valorados

³⁸ Tal y como indica Laura Bartolomé, es probable que el modelo escogido remita a una filiación posterior, quizás de corte plateresco. A ambos lados del arco se sitúan las figuras de Giovanni Battista Bracelli (1584-1650), extraídas de su todavía manierista *Bizzarie di varie figure*, de 1624. Aunque la máxima ambición de lo clásico puede advertirse en las letras «S» «D» y «A» de su nombre, que responden a las del alfabeto publicado por Luca Pacioli (1445-1514) en la obra *De divina proportione* de 1509. Dalí vuelve a hacer uso de esta misma «tipografía» en la portada de *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, obra editada por The Dial Press de Nueva York en 1948 (véase fig. 10 en esta misma página). Laura Bartolomé, «Dalí, la ricerca del genio nella propria immagine (1920-1942)», en *Lo Dalí*, Gangemi, Roma, 2018, p. 47.

³⁹ Salvador Dalí, «El último escándalo de Salvador Dalí» (1941), en *Obra completa*, vol. IV, op. cit., p. 492.

⁴⁰ Ya en 1941, el comisario James Thrall Soby, inaugurando una gran retrospectiva en el MoMA de Nueva York, advierte: «Desde el inicio de su carrera, se ha esforzado por revivir el ideal renacentista del artista como un hombre cuyos talentos pueden aplicarse a todo la cuestión de la estética». James Thrall Soby, «Salvador Dalí», *Paintings Drawings Prints, Salvador Dalí*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1941, p. 29.

⁴¹ Sobre las actividades de Dalí durante los años cuarenta, véase el texto de Lucía Moni en el presente catálogo, p. 36.

después de Vermeer en la «Tabla comparativa de los valores según el análisis daliniano elaborado durante diez años»⁴² y una pintura del pintor de Urbino, la *Madonna del cardellino* (c. 1506), está presente en su estudio de Monterrey.⁴³

Las citas de Dalí sobre el Renacimiento son muy numerosas a lo largo de su obra escrita: «Soy un hombre del Renacimiento [...]. Firmaría un par de pantalones si alguien me lo encargara. Después de todo Miguel Ángel también lo hizo. [...] Miguel Ángel diseñó los uniformes de los guardias suizos. [...] Como hombre del Renacimiento no siento separación alguna entre el artista que soy y el hombre común y corriente. Estoy dispuesto a diseñar lo que la gente me pida.»⁴⁴ O bien cuando en una entrevista el periodista pregunta en qué época de la historia le habría gustado vivir, Dalí responde: «En Grecia, en la época de Praxíteles o, en Italia, durante el Renacimiento.»⁴⁵ Rafael, junto a Picasso, Velázquez y Vermeer, será uno de los pintores más citados por Dalí: «Si vuelvo la vista al pasado, seres como Rafael me parecen verdaderos dioses».⁴⁶

Así pues, ¿la *Leda* de Dalí tiene el Renacimiento como base? Vamos a comprobarlo.

Leda atómica empieza a gestarse en 1946. Dalí, que ya está inmerso en *Destino*,⁴⁷ le escribe a Walt Disney: «Este mes empiezo a trabajar en mi nuevo cuadro de *Leda*, pero *Destino* no se

apartará de mi imaginación y anotaré mis ideas, y si es necesario para que el filme avance estaré en todo momento dispuesto a recibir...»⁴⁸

El film, pues, queda aparcado hasta nueva orden. El pintor se concentra en *Leda* y en las obras que la acompañarán en la *Bignou*, como alguno de los dibujos preparatorios para *Leda atómica*.⁴⁹ Así nos lo confirma el álbum de fotografías de Étienne Bignou, dueño de la galería, que se encuentra en los archivos de la Frick Collection en Nueva York.⁵⁰ Este documento, muy poco conocido, recoge el testimonio de algunas de las obras de Dalí que pasaron por su galería durante las décadas de los treinta y cuarenta. Entre ellas, aparece la fotografía de un dibujo con tres escenas basadas en el mito de *Leda*.⁵¹ En la primera, en la parte superior izquierda, una figura femenina, desnuda, enmarcada por un paisaje montañoso, es abordada por un cisne, a la manera de la *Leda* de Leonardo. En el segundo apunte, también encuadrado en un paisaje rocoso, el cisne —inacabado— se acerca a la figura femenina. El animal, ahora sin compañía, se posa en la parte central del papel con las alas extendidas. El dibujo está firmado y fechado, acompañado de la inscripción «Gala Salvador Dalí de Figueras. Estudi per *Leda atómica*» (Gala Salvador Dalí de Figueras, estudio para *Leda atómica*).

En el libro *Dalí de Draeger* (1968)⁵¹ se halla reproducido otro dibujo relacionado con la

⁴² Véase fig. 7 en el texto de Carme Ruiz «Reflejos del clasicismo» del presente catálogo, p. 66 y 67.

⁴³ De hecho, esta costumbre acompañará al pintor en el tiempo, ya que en su estudio en Portlligat también se hallaban copias de alguna otra obra de Rafael además de la *Madonna del cardellino*, como por ejemplo *La Madonna Sixtina* (1513-1514).

⁴⁴ Ben Martin, «Tarjetas de felicitación de Dalí para el mundo entero», *Herald Tribune Magazine*, 24-1-1960, Nueva York, en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. VII, *Entrevistas*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2006, p. 747-748.

⁴⁵ Philippe Gindraux, «En España, he hablado con Salvador Dalí», *La Tribune de Genève*, Ginebra, 29-9-1961, en Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. VII, op. cit., p. 793.

⁴⁶ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 246.

⁴⁷ Se trata de un corto de animación producido por Walt Disney a partir de la canción homónima de Armando Domínguez. A pesar de que el pintor realizó numerosos dibujos y pinturas, solo se llegaron a realizar 15 segundos y no es hasta el año 2003 que se completa el proyecto. <https://www.salvador-dali.org/es/dali/filmoteca-dali/films-y-videoarte/2/destino> [fecha de consulta: 20-7-2018]

⁴⁸ Traducido de *Disney & Dalí. Architects of the imagination*, Disney, Los Ángeles y Nueva York, 2015, p. 138.

⁴⁹ Según A. Reynolds Morse, «*Leda atómica*, la obra maestra de Dalí inacabada, se muestra por primera vez, junto con varios estudios detallados para la preparación de la pintura.» A. Reynolds Morse, «Chaos gone from Dalí's art, reviewer of new show days», *News*, Cleveland (Ohio), 29-11-1947.

⁵⁰ Véase nota 11 del texto de Carme Ruiz «El arte de conjugar religión y ciencia» en el presente catálogo.

⁵¹ *Dalí de Draeger*, Le Soleil Noir, París, 1968.



RAPHAEL, 1483-1520:

MADONNA AND CHILD WITH SAINTS, 1504-05

The most important single object ever given to the Metropolitan was the 1916 gift of J. P. Morgan of this large altarpiece (66 $\frac{3}{8}$ by 66 $\frac{1}{4}$ inches). Painted at the age of 22 by the Umbrian whose ideals of classic beauty and proportion have influenced painters even into our own time, it was commissioned by the nuns of a convent in Perugia. Their successors in the seventeenth century sold the entire altarpiece, which was then dismembered. The lower part, consisting of three scenes from the Passion and two figures of saints, is now scattered in museums here and abroad, but in 1932 the Metropolitan purchased from the Mackay Collection one of the panels, THE AGONY IN THE GARDEN, which is here reproduced in proportionate relation to the central panel.

13. Página con la *Virgen con el Niño entronizados y santos* de Rafael con intervención de Salvador Dalí, c. 1947
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

< 10. Catálogo de la exposición *Salvador Dalí*, Julien Levy Gallery, Nueva York, 22 de abril - 20 de mayo de 1941

< 11. Gala Salvador Dalí de Figueras, estudio para *Leda atómica*, 1947. Localización desconocida

< 12. Gala Salvador Dalí de Figueras, primer dibujo para *Leda atómica*, 1947. Localización desconocida

creación del cuadro. **FIG. 12** Este lleva la siguiente inscripción en el ángulo inferior derecho: «Gala Salvador Dalí de Figueras primer dibuix per la *Leda atòmica*» (Gala Salvador Dalí de Figueras, primer dibujo para *Leda atómica*). ¿Sería, realmente, el primer dibujo que hizo Dalí para *Leda atómica*? No podemos afirmarlo. Gala aparece en el centro de la composición como una Leda todopoderosa. Su imagen es muy parecida a la de la obra final, con la excepción de los cabellos, aquí semirecogidos, flotando en el aire. En la parte superior izquierda aparece una estructura rocosa —¿un acantilado?— y, bajo los pies de Gala, el rastro irregular del suelo, con cantos rodados, adornado con vegetación. Ni estos ni los otros dibujos de Dalí relacionados con *Leda atómica* se parecen exactamente a las Ledas renacentistas.⁵² Sin embargo, una lámina encontrada en los archivos del pintor nos da la pista definitiva: una página, probablemente de una revista dedicada al Renacimiento, donde se reproduce la *Madonna and child with saints* (1504-05) de Rafael. **FIG. 13** Se trata de una de las obras que el pintor de Urbino realizó para el convento franciscano de san Antonio en Perugia.⁵³ Los cuatro santos alrededor de la Virgen son Pedro, Caterina, una santa no identificada y Pablo.⁵⁴ Jesús, sentado en el regazo de su madre, bendice a un joven san

Juan Bautista, en pie en la base del trono. Tres pedestales conforman una especie de escalones demasiado estrechos que conducen a la Virgen al trono, engalanado con multitud de detalles. El trono carece de brazos, pero está adornado por unas preciosas volutas que Dalí repite (una de ellas, invertida) un poco más abajo —ya hemos visto que las volutas en *Leda atómica* son muy importantes.⁵⁵

Observando la lámina, parece que la pintura de Rafael haya estimulado Dalí en la composición de las volutas flotantes de Leda; una inspiración que podría extenderse a las estructuras del pedestal ingravido sobre el cual se halla Gala, que corresponderían a los escalones descolocados del trono de la Madona rafaelsca. Vemos, pues, que la influencia de Rafael subyace en *Leda atómica*. Y que el Renacimiento, desde un punto vista conceptual, está muy presente en el imaginario del pintor.

Dalí quiere ser un artista completo, polifacético y próximo a la ciencia como sus admirados maestros. *Leda atómica* y las obras de finales de la década de los cuarenta representan su transición hacia una nueva etapa: la mística nuclear.

52 Para ser exactos, los únicos que sí tienen alguna reminiscencia es la Leda que ilustra la obra de Cellini y el primero de los dibujos del álbum de Étienne Bignou.

53 Actualmente forma parte de la colección del Metropolitan Museum of Art, Nueva York <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/16.30ab/> [fecha consulta: 3-8-2018].

54 *Op. cit.*

55 Véase el texto de Irene Civil en el presente catálogo, p. 70.

SOBRE LA FÍSICA ATÓMICA Y LA DESINTEGRACIÓN DE LA MATERIA: DEL PÁNICO A LA MÍSTICA NUCLEAR

Josep Perelló

Líder del grupo de investigación OpenSystems y profesor del Departamento de Física de la Materia Condensada de la Universidad de Barcelona

El año 1945 supuso un antes y un después para la humanidad, para la ciencia y, como no podría ser de otra manera, también para el atento, sensible y curioso Salvador Dalí. Los días 6 y 9 de agosto, los bombarderos norteamericanos *Enola Gay* y *Bockscar* lanzaron dos bombas atómicas sobre la población civil de Hiroshima y Nagasaki. Tan solo sesenta y cuatro kilogramos del isótopo Uranio 235 causaron la muerte inmediata del treinta por ciento de los habitantes de Hiroshima y, a pesar de considerarse la bomba altamente ineficiente, la deflagración destruyó completamente doce kilómetros cuadrados de la ciudad. Tres días después, una segunda bomba más sofisticada de cinco kilogramos de Plutonio cayó sobre Nagasaki y aniquiló de forma instantánea a unas ochenta mil personas y arrasó enclaves industriales estratégicos del enemigo. Las bombas generaron una temperatura estimada de más de tres mil grados Celsius, dos veces la temperatura de fusión del hierro, y un viento huracanado de más mil kilómetros por hora, más de dos veces superior a la racha jamás registrada por un ciclón tropical.

Con la rendición de Japón pocos días después, se dio por terminada la Segunda Guerra Mundial. Las imágenes apocalípticas de ciudades literalmente arrasadas con apenas edificios en ruinas quedaron como triste legado para futuras generaciones. Otras fotografías aún más trágicas muestran víctimas supervivientes con quemaduras en buena parte de su cuerpo, andando semidesnudas no se sabe exactamente hacia dónde. El terrible desastre humanitario y la destrucción casi total de ambas ciudades hicieron netamente patente la desintegración de la materia. Lo invisible de la materia, que fue *leitmotiv* de buena parte del arte de la primera mitad del siglo xx, dejó de serlo de forma flagrante para demostrarse completamente visible, sin vergüenza alguna y con una energía devastadora. La putrefacción denunciada por varios vanguardistas, Dalí incluido, dejaba de ser necesaria para acentuar la degradación, la degeneración y la decadencia de la materia y, en última instancia, de la humanidad. La obsesión de Dalí por la materia y, más concretamente, por su fragilidad, su perecer e incluso su culpabilidad y vergüenza tomó nuevos derroteros con otros significados, otras interpretaciones y otros discursos en los que la física atómica y la nuclear tuvieron un especial protagonismo.

En un primer momento, justo después de Hiroshima y Nagasaki, el pánico nuclear se apoderó en gran medida de Dalí ante la evidente capacidad humana de construir armas de destrucción masiva que podían aniquilar el conjunto de la humanidad en un abrir y cerrar de ojos. El sentimiento es parejo al de un terror atroz sufrido por el conjunto de la sociedad americana en las décadas posteriores ante la amenaza comunista y la correspondiente carrera nuclear de la Guerra Fría. El propio Dalí, instalado en Nueva York durante los años cuarenta, relataría a su amigo André Parinaud que «la explosión me había estremecido sísmicamente [...]». Muchos de los paisajes pintados durante este período expresan el gran miedo que experimenté con la noticia de aquella explosión.¹ Aún en estado de *shock*, el artista ampurdanés pintó el cuadro apocalíptico *Idilio atómico y uránico melancólico* (núm. catálogo razonado 606)² durante el mismo

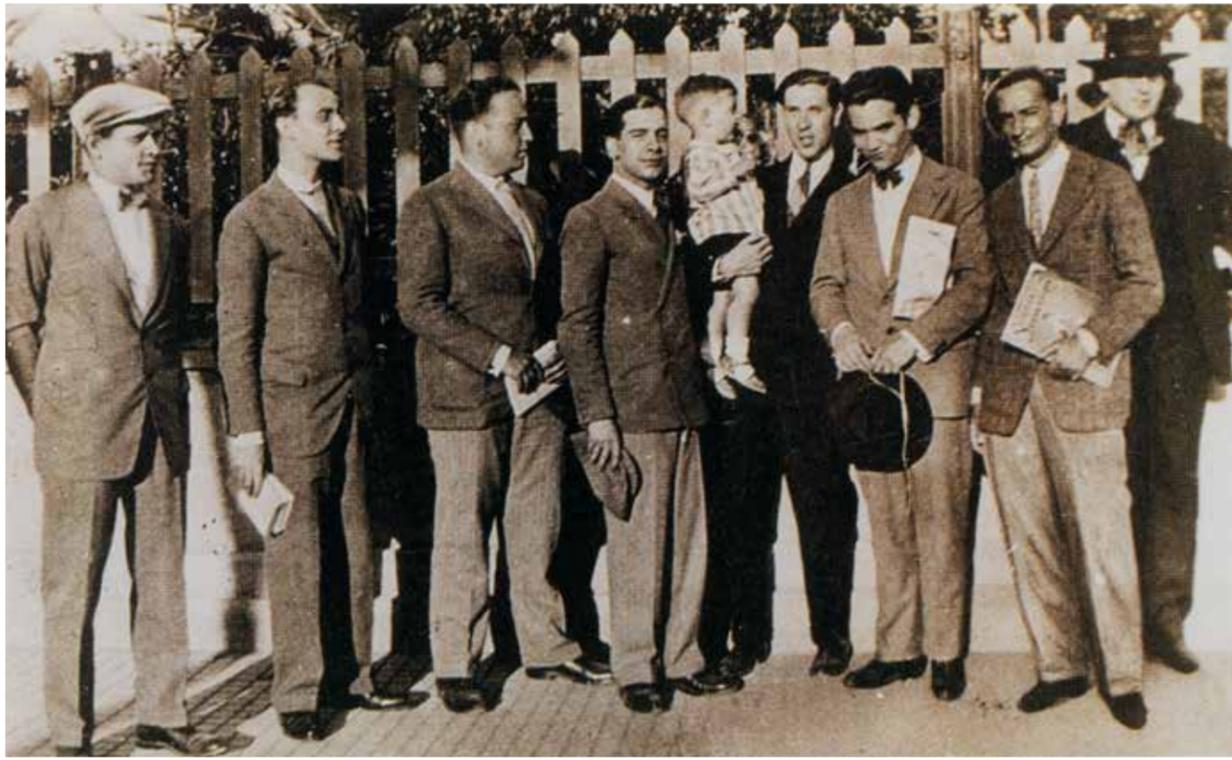
año 1945. En medio de la oscuridad dominante del cuadro, resalta un bombardero que tiene el mismo perfil que los B29 utilizados en los ataques aéreos a Hiroshima y Nagasaki.

Las terribles fotos de devastación humana combinaron extrañamente durante los siguientes años con imágenes de una belleza tenebrosa que fueron apareciendo paulatinamente en los medios de comunicación. Vistas en la distancia, las deflagraciones nucleares de Hiroshima y Nagasaki adquirieron una icónica forma de hongo brillante que destila una inquietante pureza extática. Tales imágenes quedaron especialmente fijadas en la retina de la sociedad occidental de la época por culpa de los ensayos iniciados en el atolón Bikini a partir del 1 de julio de 1946. La operación *Crossroads*, precursora de la carrera nuclear que iba a iniciarse en la siguiente década, deseó «discutir sobre la posguerra en un mundo nuclear», según decía su científico jefe, J. Robert Oppenheimer. El reinicio de los ensayos nucleares supuso en un primer momento lanzar dos nuevas bombas nucleares en el atolón Bikini, la primera con el nombre de *Trinity*, un nombre que, imaginamos, podría haber maravillado a Dalí. Los ensayos en este rincón del Pacífico no fueron secretos; de hecho, contaron con más de cuarenta mil observadores, entre los que se encontraban reputados científicos del Smithsonian, miembros del Congreso, representantes de las Naciones Unidas, reporteros de prensa que documentaron ampliamente su evolución en distintos medios e incluso diversos físicos rusos.³ Durante los ensayos, los investigadores dispusieron cerdos o ratas en barcos y analizaron los efectos de las explosiones sobre tales animales. La investigación se transformó casi en un espectáculo, con millares de espectadores contemplando el fenómeno desde la distancia. Una vez más, atento a las noticias y justo unos meses después de la bomba *Trinity*, Dalí pintó *Las tres esfinges de Bikini* de 1947 (núm. catálogo razonado 629). En el cuadro se observan tres torsos humanos con una deflagración en el interior de su figura; uno de ellos tiene forma de árbol. Los torsos del cuadro contemplan el horizonte de espaldas al espectador del cuadro.

¹ Salvador Dalí y André Parinaud, *Confesiones inconfesables*, Bruguera, Barcelona, 1975.

² Véase fig. 1 en el texto de Carme Ruiz «Reflejos del clasicismo» en el presente catálogo, p. 56.

³ Alex Wellerstein, «America at the Atomic Crossroads», *The New Yorker*, 25-7-2016.



1. Salvador Dalí y Federico García Lorca con los miembros de redacción de la revista *L'Amic de les Arts*, Sitges, 1928 [Cat. 70]

Efectivamente, Dalí siempre estuvo francamente interesado por la ciencia en general. Tal devoción puede tener su origen en las visitas asiduas que realizaba a la casa de su maestro de primaria, Esteve Trayter Colomer, en Figueres.⁴ El maestro de escuela, que vivía a pocas calles de la familia Dalí, tenía en su poder artilugios maravillosos e instrumentos probablemente médicos. En palabras del propio Dalí, «así debía de ser la habitación donde Fausto trabajaba». Fuera de contexto, Dalí solamente podía intuir o imaginarse la funcionalidad de tales «objetos incongruentes y heterogéneos».⁵ Ante tal libertad para dar rienda suelta a la imaginación, es especialmente relevante *Sant Sebastià* (1927), una serie de textos dedicados a Federico García Lorca y que hacen referencia a «aparatos destilados» y a un instrumento, un «heliómetro», que podía «medir la agonía del santo» mediante «distancias aparentes y medidas aritméticas entre valores sensuales puros».⁶ Los textos publicados en *L'Amic de les Arts*, una revista de referencia para las vanguardias de Barcelona, recogen, pues, una serie de descripciones imaginarias, aunque no

exentas de coherencia, sobre aparatos de vidrio que miden distancias del modo en que lo hace la astronomía, que destila la materia tal y como lo hace la química pero que también reorienta la luz tal y como opera la óptica para, con todo ello, buscar una cierta pureza en aquello invisible como las emociones, los miedos y los sentimientos en general.

Precisamente, de pocos meses después es una fotografía en blanco y negro de un joven Salvador Dalí de 23 años posando con el número de junio de la revista divulgativa *Science and Invention*, repleta de láminas. Lo hace junto a su amigo Federico García Lorca y miembros del comité de redacción de la revista *L'Amic de les Arts*.^{FIG.1} Esta mirada de Dalí, también común en otros artistas como Duchamp o Breton, evocaba la ciencia con el fin de abrir nuevos espacios para la creatividad a través de un imaginario poderoso cercano al espíritu de los tiempos (lo que algunos denominan *Zeitgeist*). Los tiempos que les tocó vivir fueron tumultuosos, repletos de cambios muy

⁴ Ian Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 1998.

⁵ Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942), en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2003, p. 304 y 305.

⁶ Salvador Dalí, *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueres-Madrid, 2005, p. 32.



2. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931. The Museum of Modern Art, Nueva York

acelerados en materia tecnológica y científica y que, según muchos artistas del momento, eran capaces de hacer triunfalmente visible lo invisible. Pero los artistas también utilizaban la ciencia como recurso para dar rigor, objetividad y hasta cierto punto autoridad a todo el universo propio del creador. Y si nos centramos en Dalí y en su relación con la materia y la física —pues es el aspecto esencial de este artículo—, tal confluencia cobró especial fuerza en el cuadro *La persistencia de la memoria* de 1931 (núm. catálogo razonado 265).^{FIG.2} Preguntado sobre los relojes blandos que aparecen en el cuadro y su eventual relación con la teoría de la relatividad de Einstein, Dalí respondió con vehemencia, a su manera y en varias ocasiones, que se inspiró en el camembert fundido mediante el método paranoico-crítico que desarrolló en esa época, la época surrealista. Sea para buscar polémica o no, sea incluso verdadero o falso, el caso es que tal y como admitió más tarde, en la década de los ochenta ante científicos como Jorge Wagensberg o Ilya Prigogine, que quizás sí que el cuadro haga referencia a la relatividad de Einstein. En alguna otra ocasión, en pleno delirio surrealista, Dalí incluso llegó a decir que los famosos relojes blandos de los años treinta eran del todo premonitorios de la nueva física

que venía. Cabe, pues, recordar que la teoría de Einstein reniega de un solo reloj universal y que la medida del tiempo, o si se prefiere el paso del tiempo, es relativa al estado del observador. En cierto modo, la teoría de la relatividad es un canto a la individualidad y a la singularidad de cada una de las existencias, y es en este sentido que la teoría einsteiniana seguramente le debía de resultar a Dalí especialmente seductora, obsesionado como estaba por el paso del tiempo, su propia muerte y su propia existencia única y genial.

Durante la primera mitad del siglo xx se consolidó la revolucionaria teoría de la relatividad (la teoría especial en 1905 y la teoría general en 1916), pero su fama fue plenamente compartida con la denominada física cuántica. Más centrada en lo microscópico e invisible, la cuántica fue tejiendo un conjunto de principios, modelos y ecuaciones para dar razón sobre la naturaleza de la materia a través de su estructura más fundamental, los átomos. De hecho, la teoría atómica tiene sus orígenes en la Grecia antigua, y la etimología griega de átomo se refiere a aquello indivisible o a aquello que no se puede dividir en entidades más pequeñas sin perder su esencia. El átomo, pues, estaba considerado la identidad más pura que

existe cuando hablamos de materia incluyendo, como Dalí mismo aseguraba siempre que podía, «el genial y único átomo Dalí». El viaje de la física cuántica hacia el interior de la materia llevó primero a preguntarse sobre la naturaleza de los átomos descubriendo así cómo los electrones estaban repartidos en toda la extensión del átomo y cómo los protones y neutrones se concentraban en una extensión muchísimo más reducida, unas mil veces más pequeña que el átomo, denominada núcleo. El cuadro *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* de 1947 (núm. catálogo razonado 626) ^{FIG. 3} contiene una referencia a esta manera de entender el átomo y la materia. Una granada medio descompuesta y con algunas de sus semillas suspendidas en el aire figura como elemento central de la pintura. El cuadro, insistiendo en el proceso de desmaterialización no solo de átomos inertes sino de los átomos de la materia viva, también quiere fijarse en la nariz de Nerón, pues es sabido que la carne de la nariz es la primera que cae y se separa del cuerpo de un cadáver.

Las confesiones de Dalí a su amigo Parinaud mencionadas más arriba añaden una frase de Dalí contundente: «Desde aquel momento [se refiere a después de las bombas de Hiroshima y Nagasaki], el átomo fue mi tema de reflexión preferido». Sus lecturas apasionadas sobre la física quisieron comprender los mecanismos y los fenómenos cuánticos. El modelo atómico del físico Niels Bohr (1914), por ejemplo, imaginaba unas perfectas órbitas circulares pitagóricas para los electrones en torno al núcleo, como si fuesen planetas en torno al Sol. La principal diferencia respecto a los planetas, es que los electrones pueden excitarse al recibir calor o luz con longitudes de onda muy específicas. Tal interacción les permite subir niveles de energía bruscamente, como si fuesen peldaños de una escalera pautados por una elegante serie matemática. Si recibe la energía suficiente, el electrón sube todos los peldaños de una vez, y el átomo, usando términos dalinianos, se desmaterializa, pues pierde tal electrón. Este fenómeno genera inestabilidad en la estructura atómica y se lleva incluso a cabo de forma espontánea en algunos casos, sin necesidad de provocarla. De hecho, un átomo no solamente puede perder electrones sino también elementos del núcleo, como son

por ejemplo las partículas alfa, constituidas por dos neutrones y dos protones; o eventualmente generar partículas beta, constituidas por un positrón y un neutrino o bien por un electrón y un antineutrino. La desintegración del núcleo resulta aún más crítica que la del átomo cuando pierde electrones y provoca generalmente una mayor inestabilidad en la estructura atómica resultante. Tales fenómenos suceden en algunos elementos de forma absolutamente natural aplicando el principio de incertidumbre planteado por vez primera por el físico Werner Heisenberg (1925) y que asume una incerteza inmanente en la medida de la energía de una partícula. La desintegración atómica también es el mecanismo básico que hay detrás de la deflagración de las bombas nucleares: tal inestabilidad provoca una reacción en cadena de desintegraciones de los núcleos de Uranio o Plutonio, que son a su vez capaces de liberar una inmensa cantidad de energía a través de un proceso llamado de fisión nuclear. Esta sutil y delicada inestabilidad, natural o artificial, de algunos elementos de la tabla periódica es el que quizás buscaba reflejar el cuadro *Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne* de 1947 (núm. catálogo razonado 627). ^{FIG. 4}

Según Dalí, la investigación en torno a la materia y en particular a todo lo que concierne a la física cuántica era una tarea absolutamente surrealista. Parafraseando al reputado físico Richard Feynman, considerado el padre de la nanotecnología, «allí abajo está lleno de espacio». ⁷ El átomo está en gran medida vacío, pues los electrones, de diminutas dimensiones, y su núcleo, mil veces más pequeño que el conjunto del átomo, no configuran un volumen compacto. Las fuerzas entre electrones y núcleo o entre los propios átomos suceden de manera pura, que diría Dalí, y en la distancia, que diría un físico. Así pues, efectivamente, a escala atómica, nada toca nada. Esta idea fascinó a Dalí, tal y como se observa en múltiples cuadros y textos a partir de 1947 y muy especialmente en un cuadro tan emblemático como *Leda atómica*. En este cuadro, Gala aparece entronizada, divinizada, como un ser puro, suspendido en el aire, sin ningún contacto con cualquier otro objeto o ser. La disposición de los objetos obedece al tratado renacentista *La divina proporción* de Luca Pacioli (1509) y a la razón áurea, unas proporciones geométricas que





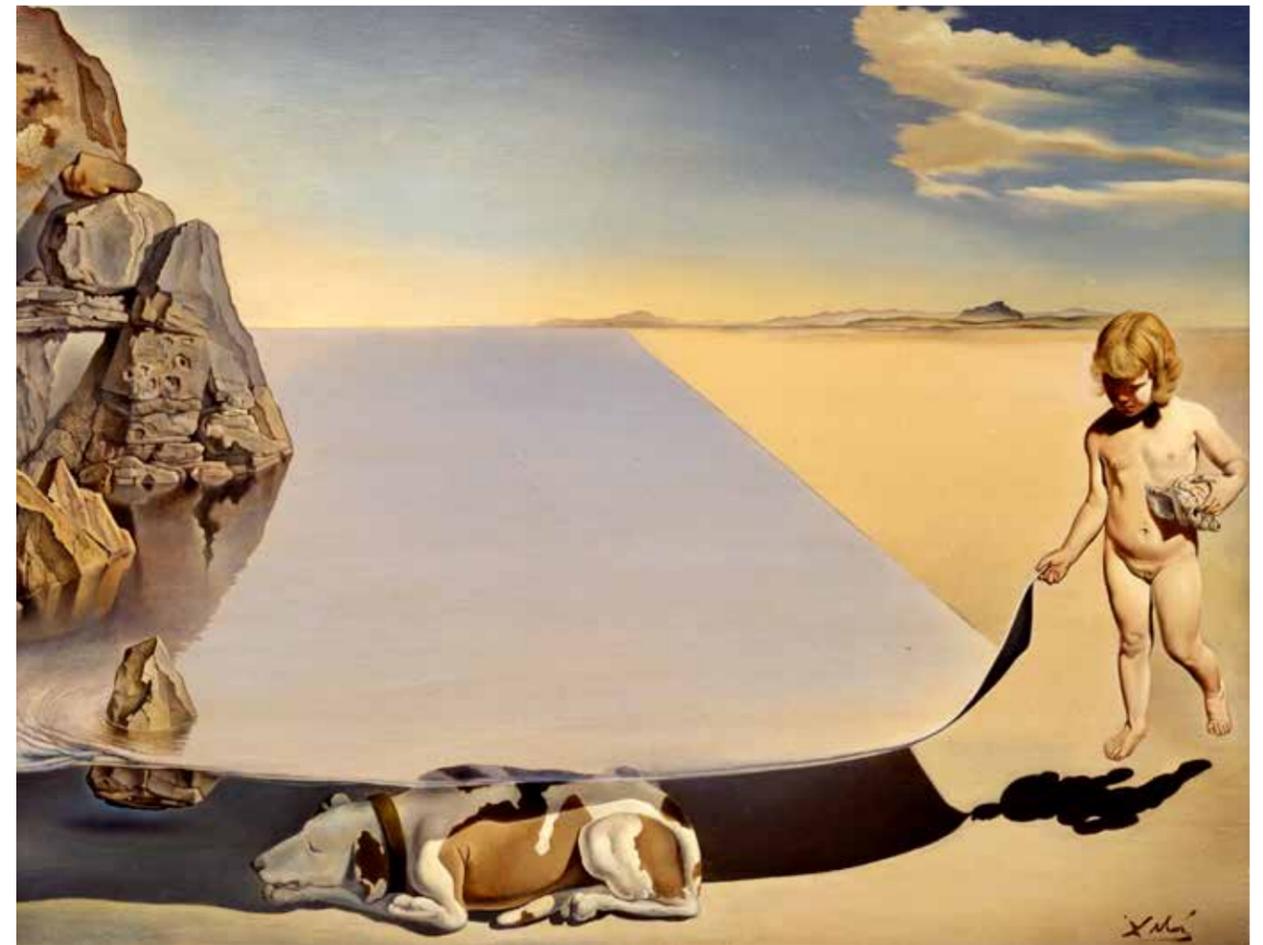
4. Salvador Dalí, *Equilibrio intra-atómico de una pluma de cisne*, 1947. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

subyacen en descripciones del sistema solar de Johannes Kepler (1596), que formalizan por primera vez Euclides y Platón (250 a. C. aproximadamente) y que tiene incluso precedentes en construcciones de Babilonia (2000 a. C.). Matila Ghyka, diplomático, aristócrata, poeta, novelista, ingeniero, matemático e historiador dedicó gran parte de su vida a la investigación de estas teorías geométricas y colaboró con el artista para la realización del conjunto de sofisticados cálculos geométricos necesarios con el fin de ubicar todos los elementos del cuadro según el tratado *La divina proporción* de Pacioli.

Diríase entonces que *Leda atómica* culmina al cabo de cuatro años todo un proceso de digestión del pánico nuclear desencadenado por la bomba de Hiroshima. El artista Salvador Dalí empezó a construir un discurso elevado que englobaba no solamente toda una manera de entender el mundo sino incluso una justificación implícita a sus traumas sexuales y su fama de *voyeur*. Así es como nació su *Manifiesto místico* (1951), con una inmensa luminosidad. En él, figuran sentencias tan contundentes como la siguiente: «Mi padre ya

no es Freud, es Heisenberg.» Tal suplantación le permite incluso reinterpretar el método paranoico-crítico y las dobles imágenes en clave cuántica: la convivencia de dos estados cuánticos de los que solamente se desvela uno de ellos ante la mirada del observador del cuadro. La atención del observador escoge una de las imágenes, uno de los estados. Modificando la atención, el observador puede identificar una u otra imagen pero nunca las dos a la vez, tal y como sucede en la física cuántica y más específicamente, por ejemplo, en la dualidad onda-corpúsculo y la famosa paradoja del gato de Schrödinger.

La obsesión de Dalí por la geometría, la perspectiva y las proporciones durante esos años también buscó reivindicar la pintura religiosa del Renacimiento. El artista instauró la mística nuclear como un dogma católico muy personal. Sin ir más lejos, Dalí formuló su particular visión que tenía del amor y la pasión basándose en las esferas que representan átomos en los manuales de física. Tal geometría contiene muchísimas reminiscencias que ligan con el concepto de perfección de la antigua Grecia y las esferas celestes pero también



5. Salvador Dalí, *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*, c. 1950. Colección privada

responde a las formas que emergen en el fenómeno de la tensión superficial de las gotas de agua, por ejemplo. Este fenómeno es visible para el ojo humano pero es solamente explicable a escala atómica. Dalí lo representa de forma muy curiosa 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* de c. 1950 (núm. catálogo razonado 653).^{FIG. 5} La fuerza eléctrica y los electrones más externos de un átomo dan forma por ejemplo a las gotas de agua dotándolas de individualidad y que, por simetría y en ausencia de gravedad, adquieren formas esféricas, una obsesión también muy daliniana. No sé si sería entonces muy apresurado pensar que Dalí también pudo tomar la tensión superficial sin gravedad para divinizar su adorada diva en cuadros como *Gala Placidia* de 1952 (núm. catálogo razonado 672)^{FIG. 6} mostrando a Gala como una multitud de esferas perfectas, como si fuesen átomos o entidades básicas de la materia que no se tocan pero que logran conformar una figura nítida y comprensible.

La física y la mecánica cuántica explicaron durante esos años acontecimientos tan surreales como la creación —no solamente destrucción— de partículas y antipartículas a partir de la nada. Dalí escribió en el *Manifiesto místico*: «Si los físicos producen antimateria, a los pintores les está permitido, como especialistas en ángeles, pintarla». El artista consideraba que la ciencia, a pesar de ser tan racional, podía ir de la mano de la fe más visceral pues «no hay nada más bonito que la colisión y explosión de conflictos intra-atómicos». Desde Hiroshima, las explosiones adquirieron por Dalí esta categoría mística. Le encantaba que existieran grandes aceleradores de partículas que bombardeaban la materia para observar sus componentes más básicas en forma de mesones y otras partículas elementales cuyas trayectorias, por cierto, obedecían en su mayoría a preciosas geometrías en forma de espiral que remiten a la razón áurea. Tal pasión llegó al punto de delirio que le llevó a copiar el método de búsqueda de partículas elementales con un trabuco de época cargado de tinta, que denominó «pistola cuántica»,



6. Salvador Dalí, *Gala Placidia*, 1952. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

con el fin de realizar una serie de litografías para la *Divina comedia* de Dante. Este es el Dalí en estado puro. El Dalí que aseguraba preferir conversar con los científicos que con los artistas. Un Dalí que acogió el año 1985 y en su residencia de Figueres un maravilloso encuentro con algunos de los mejores científicos del momento. Organizado por el científico y artífice del CosmoCaixa de Barcelona, Jorge Wagensberg, el acto versó apasionadamente sobre determinismo y caos, y Dalí siguió con atención todas las ponencias

desde la cama y mediante un circuito cerrado de televisión.⁸

Salvador Dalí murió en 1989 con un libro en la mesita: *What Is Life?* (1944) de Erwin Schrödinger, el padre de la mecánica cuántica. Creo que, como científico perteneciente al Departamento de Física de la Materia Condensada, no hay que añadir más palabras para profesar el agradecimiento, el respeto y el amor más sinceros ante el genial y único átomo Dalí.

⁸ Véase los documentales *Proceso al azar*, de Gonzalo Herralde, rodado en el Museo Dalí durante el encuentro de 1985, y *Dimensión Dalí*, de Joan Úbeda, Eli Pons y Susi Marqués.

MÁS ALLÁ DE LEDA

**EL ARTE DE CONJUGAR
RELIGIÓN Y CIENCIA**

Carme Ruiz González



EL ARTE DE CONJUGAR RELIGIÓN Y CIENCIA¹

Carme Ruiz González

Curadora jefe, Fundació Gala-Salvador Dalí

Durante los años treinta, Dalí se incorporó al surrealismo y se convirtió en uno de sus máximos exponentes.² Las teorías de Freud, junto a los descubrimientos trascendentales en las ciencias físicas, figuran entre las bases de este movimiento artístico. De hecho, el nacimiento de este ismo coincidió con la aparición de la física cuántica y con la institucionalización y la aceptación popular de la teoría de la relatividad de Albert Einstein.³

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la actitud de los surrealistas hacia los avances tecnológicos cambió de forma radical. Breton expresó de forma amarga este desencanto en una entrevista de 1952,⁴ que marcó el final de su enamoramiento científico.⁵ Dalí, en cambio, mantuvo intacto ese idilio y alabó las virtudes de la física nuclear porque le abrió las puertas a un mundo misterioso y desconocido, a una nueva dimensión entre la realidad y la materia.

En 1948, el pintor afirmaría: «Desde el punto de vista iconográfico, creo haber llegado a la cumbre en el mundo del subconsciente, que es una de las ciencias particulares de nuestra época. Ahora, en mi segunda etapa, lo que me apasiona es la física moderna. La física como un trampolín para entrar en la metafísica. Actualmente, lo que quiero es crear la iconografía de la nueva física, y al hablar de ella me refiero, naturalmente, a lo filosófico.»⁶

Como hemos visto en *Leda atómica* o en algunas de las pinturas presentadas por Dalí en 1947 en la galería Bignou,⁷ todo tipo de objetos flotan por el espacio, fruto de sus estudios sobre la estructura de los átomos. A partir de este momento, la desintegración y la discontinuidad de la materia formarán parte del vocabulario y de la obra del

pintor. Al mismo tiempo, irá incorporando de manera progresiva elementos religiosos, como la Virgen y el Niño o la Crucifixión. Una de las primeras pinturas que muestra esta evolución es *La Madonna de Portlligat* (primera versión), de 1949 (núm. catálogo razonado 643).^{Fig. 1} El artista llamó «mística nuclear» a su particular combinación entre la física nuclear y la doctrina católica. Así, hacia 1951 Dalí aseguraba: «Al principio me encapriché de Freud. Pero la física moderna —me refiero a la fisión nuclear y la desintegración de la materia— me guiaron hacia la mística. Pienso que estamos en el umbral de una conversión universal a la religión.»⁸ La mística y la religión acompañarían al pintor desde entonces.

EL REGRESO A ESPAÑA

Dalí regresa a España procedente de Estados Unidos, donde ha estado viviendo los últimos ocho años. La prensa española se hace eco de su retorno y de sus éxitos en América. La revista *Destino*, por ejemplo, le dedica un extenso reportaje en el que el pintor aparece en su querido Cadaqués.⁹

A partir de ese momento, y de forma regular, Dalí pasará la primavera, el verano y parte de otoño

¹ Los textos y las conferencias dictadas por el pintor referentes a la etapa místico-nuclear son muy numerosos. La mayoría están recogidos en el cuarto volumen de la obra completa del pintor. Para este texto, hemos escogido los que consideramos fundamentales.

² André Breton en el texto del catálogo de la primera exposición personal de Dalí en París comenta: «Es probablemente con Dalí que por primera vez se abren de par en par las ventanas mentales.» Traducido de André Breton, *Dalí*, Galerie Goemans, París, 1929.

³ Según Gavin Parkinson, la introducción de la teoría cuántica en las clases populares no fue ni rápida ni fácil. Este extraño mundo en el que una partícula podía ser encontrada en dos sitios a la vez, en el que la identidad de los objetos depende del acto de la conservación, no era fácil de entender. Los surrealistas (y Dalí) estaban interesados en los avances de la física, aunque debieron de sentirse frustrados por la dificultad de esta teoría. Ellos, como el público en general, recurrieron probablemente a textos divulgativos como los del astrofísico inglés Sir Arthur Eddington (1882-1944), que combinaban el rigor científico con un gusto literario por lo fantástico. Gavin Parkinson, «This Harrowing and Colossal Question of Einsteinian Space-Time», en *Persistence and memory: New critical perspectives on Dalí centennial*, Bompiani, Milán, 2004, p. 27.

⁴ Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2008, p. 203.

⁵ Este tema está ampliamente desarrollado en el libro de Gavin Parkinson, *op. cit.*

⁶ Víctor Andresco, «Salvador Dalí, el pintor del subconsciente, al habla...», *Informaciones*, Madrid, 11-12-1948.

⁷ Véase el texto de Carme Ruiz «Reflejos del clasicismo» en el presente catálogo, p. 54.

⁸ Traducido de «Salvador Dalí est revenu du surréalisme à cause de la bombe atomique», *Espoir*, Niza, 3-12-1951.

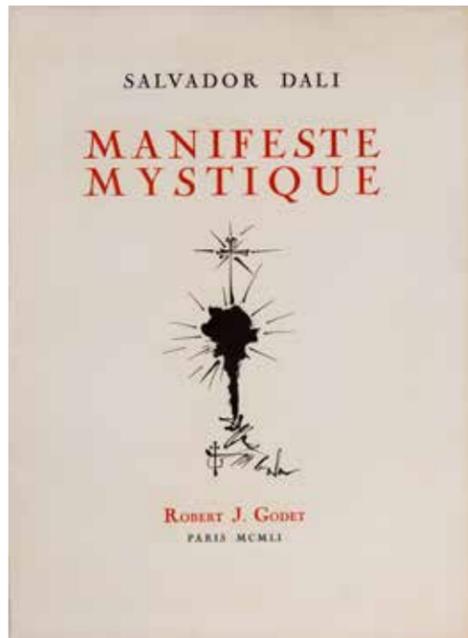
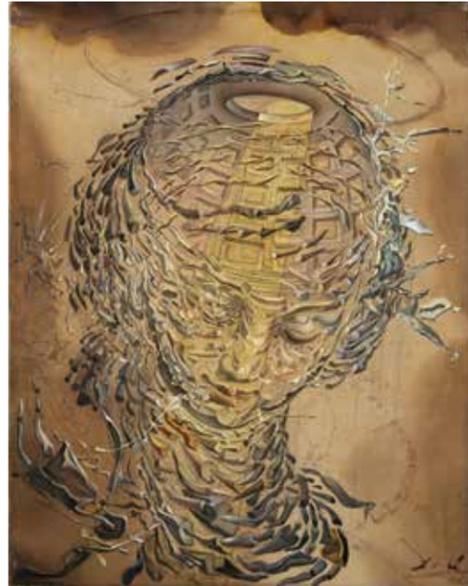
⁹ Ignacio Agustí pasó tres días en Cadaqués acompañado por los fotógrafos Ramon Batlles y Josep Compte, autores de las imágenes del reportaje, y los cámaras del NO-DO. En la cubierta de la revista, Dalí aparece junto a su padre (véase fig. 6, p. 63). Sostiene un volumen de *50 secretos mágicos para pintar*, recién publicado (Ignacio Agustí, «Bienvenida a Salvador Dalí», *Destino*, Barcelona, 14-8-1948). La crónica del NO-DO está a caballo entre la *performance* y la información periodística: «Un pintor español. Salvador Dalí en Cadaqués», *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, núm. 297 B, 13-9-1948, disponible en <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-297/1467964> [fecha consulta: 4-7-2018].



1. Salvador Dalí, *La Madona de Portlligat (primera versión)*, 1949. Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee (Wisconsin)



2. Salvador Dalí, *La Madona de Portlligat*, c. 1950. Fukuoka Art Museum, Fukuoka (Japón)



3. Salvador Dalí, *Cabeza rafaelsca estallando*, 1951. Scottish National Gallery, Edimburgo

4. Portada del *Manifeste Mystique*, Robert J. Godet, París, 1951 [Cat. 85]

en Portlligat, trabajando en el taller. Volverá a Nueva York para presentar su nueva producción entre noviembre y diciembre y después visitará París.¹⁰ El artista expondrá sus obras recientes en la galería neoyorquina Carstairs Gallery a lo largo de los años cincuenta.¹¹

En su primera exposición, Dalí muestra la segunda versión de *La Madonna de Portlligat* de c. 1950 (número de catálogo razonado 660),^{FIG. 2} junto a otras obras de tema religioso.¹² Para el pintor, esta obra es el resultado de su promesa hecha en las últimas páginas de *Vida secreta*: incorporar las experiencias surrealistas de su vida a la gran tradición clásica de la pintura.¹³ La Virgen y el Niño tienen orificios en el tronco y el pecho, «tabernáculos místicos y virginales», según Dalí.¹⁴ La composición está basada en la obra de Piero Della Francesca *Virgen con niño, ángeles y seis santos* (1470-1475).¹⁵ A la mística y la religión, pues, debemos añadir el Renacimiento a los ingredientes de esta nueva etapa, como ya había anunciado el artista durante la década anterior.

Recién llegado a Europa, Dalí expondrá en la Lefevre Gallery de Londres.¹⁶ Quince años después de su última visita a la capital británica,¹⁷ Dalí regresa para mostrar, entre otras obras, *La Madonna de Portlligat*, *Leda atómica*, *Cabeza rafaelsca estallando*

10 Ian Gibson, *La vida desahogada de Salvador Dalí*, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 573.

11 Como hemos visto, en la década de los cuarenta Dalí hizo dos exposiciones en la Bignou Gallery, dirigida por George Keller. Tras fallecer en 1950 el dueño de la galería, Étienne Bignou, Keller pasó a dirigir la Carstairs Gallery. <https://www.lootedart.com/MFEU4Q51717> [fecha consulta: 4-7-2018].

12 «Dalí Exhibit Opens Monday», *New York Herald Tribune*, New York, 24-11-1950.

13 Salvador Dalí, «The Madonna of Port-Lligat by Salvador Dalí», catálogo de la exposición celebrada en la Carstairs Gallery, 27 de noviembre de 1950 - 10 de enero de 1951.

14 *Ibidem*.

15 Dalí reconoce este préstamo en el texto del catálogo: «Los famosos huevos armonizan mágicamente con el que pintó el divino Piero della Francesca como símbolo de la Resurrección.» Salvador Dalí, «The Madonna of Port-Lligat by Salvador Dalí», *op. cit.* La pintura se conserva en la Pinacoteca di Brera de Milán.

16 Exposición celebrada durante el mes de diciembre de 1951.

17 La primera vez que Dalí expone en Londres es en 1936 en las New Burlington Galleries con motivo de la International Surrealist Exhibition.

de 1951 (número de catálogo razonado 661),^{FIG. 3} *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* de c. 1950 (número de catálogo razonado 653)¹⁸ y *El Cristo* de c. 1951 (número de catálogo razonado 667).¹⁹ Estas últimas demuestran las intenciones del pintor, igual que lo hace el *Manifesto místico*,^{FIG. 4} uno de sus grandes textos del momento.

MANIFIESTO MÍSTICO

«Pinto en constante explosión. En el estallido nuclear desde el punto de vista científico es posible abordar el verdadero misterio de la vida.»²⁰ La nueva postura filosófica que defiende Dalí llegará acompañada por una publicación deslumbrante: una edición limitada y cuidadísima del *Manifesto místico*,²¹ encuadernado en terciopelo rojo con las letras impresas en oro. El texto, dispuesto en dos columnas (una en latín, otra en francés), empieza así: «En 1951, las dos cosas más subversivas que le pueden pasar a un ex surrealista son dos: primera, volverse místico y segunda, saber dibujar; ambas cosas me acaban de suceder juntas y

al mismo tiempo.»²² La física nuclear define el éxtasis místico que, para Dalí, es «“super-alegre”, explosivo, desintegrante, supersónico, ondulatorio y corpuscular, ultra-gelatinoso, pues es la eclosión estética del máximo de dicha paradisiaca que el ser humano puede gozar en la tierra».²³

Igual que en épocas anteriores, el pintor dará conferencias en España y en Estados Unidos²⁴ para comunicar sus nuevas ideas al mayor número de público. Bajo el título *Picasso y yo*, Dalí reunirá una gran audiencia en el teatro María Guerrero de Madrid, convocado para escuchar su primera disertación después de su estancia americana.²⁵ En ella, el ampurdanés subrayará sus diferencias con el maestro malagueño en varios niveles,²⁶ desde el pensamiento político al artístico. Dalí también se servirá de la ciencia para marcar terreno: «La diferencia entre Picasso y yo es que su revolución se mantuvo únicamente heterogénea, mientras que la mía es continua y homogénea, además de heterogénea. A propósito de mi pintura, como entre los físicos a propósito de la luz, las opiniones se han dividido entre el Dalí ondulatorio y el Dalí corpuscular.»²⁷ Según el crítico francés Michel Tapié, en el caso de Dalí la

18 Véase fig. 5 en el texto de Josep Perelló en el presente catálogo, p. 132.

19 Esta exposición se vio en Madrid y en Barcelona como parte de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Las fechas exactas son un poco confusas. Según consta en el Catálogo Razonado de Pinturas de Salvador Dalí, en Madrid del 12 de octubre de 1951 al 28 de febrero de 1952; en Barcelona, durante el mes de marzo.

20 Traducido de «Dalí Abandons Surrealism as Art; He's Mysticist, With "New Realm"», *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 3-12-1951.

21 Salvador Dalí, *Manifeste Mystique*, Robert J. Godet, París, 1951.

22 Salvador Dalí, *Manifesto místico* (1951), en *Obra completa*, vol. IV, *Ensayos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2005, p. 636.

23 Salvador Dalí, *Manifesto místico* (1951), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 638.

24 Dalí realiza una gira por Estados Unidos acompañado por su coleccionista y amigo A. Reynolds Morse en 1952. Morse recoge en su diario personal varias impresiones sobre el interés que tiene el pintor en dejar bien clara su postura actual: «A la mañana siguiente [martes 5 de febrero de 1952], Dalí ofreció una conferencia de prensa y puso todo su empeño en explicar su nueva concepción místico-nuclear del arte. Dijo que investigaciones recientes sobre la estructura del átomo demostraban que no hay dos partes que se toquen. Por ello, en su nuevo cuadro, *La Madonna de Portlligat*, nada se tocaba con nada y todo aparecía gravitando como símbolo de nuestra era atómica. Nos contó que estaba llevando a la pintura el mismo tipo de imaginación simbólica que los físicos modernos debían llevar a su campo, para expresar los nuevos conceptos espaciales del siglo xx que no se hallaban en el nivel visible. También se creía, continuó, que todo en el universo se estaba escindiendo. Por esa razón muchos de sus cuadros mostraban objetos estallando o expandiéndose.» Agradecemos la colaboración de Shaina Buckles Harkness, The Dalí Museum Archives, St. Petersburg, Florida.

25 Después de su regreso a España, su primera conferencia, «¿Por qué fui sacrilego, por qué soy místico?», tuvo lugar el 19 de octubre de 1950 en el Ateneo Barcelonés.

26 Recordemos aquí la famosa y contundente afirmación del discurso: «Picasso es español, yo también. Picasso es un genio, yo también. Picasso tiene unos setenta y dos años, yo unos cuarenta y ocho. Picasso es conocido mundialmente, yo también. Picasso es comunista, yo tampoco», Salvador Dalí, «Picasso y yo» (1951), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 642.

27 Influencia de Louis de Broglie como veremos más adelante.

luz es onda y corpúsculo a la vez. Esto explica la continuidad de los fragmentos heterogéneos de mi vida. Como mi propio nombre, Salvador, indica, quiero salvar la pintura moderna de la pereza y del caos; quiero integrar la experiencia cubista a la divina proporción de Luca Pacioli y sublimar el surrealismo ateo, último residuo del materialismo dialéctico, en la gran tradición de la pintura mística y realista de España.»²⁸

Dalí lanza, pues, una profunda declaración de principios. Con ella, quiere justificar la aparición de temas religiosos en su obra, el uso de la proporción áurea y su mirada hacia el Renacimiento italiano, con el deseo de convertirse en un clásico. Un clásico que quiere trascender y que utiliza términos científicos como la dualidad onda-corpúsculo o la desintegración y la integración de la materia para incorporarlos de forma intencionada en su nuevo discurso artístico. Una operación, como él mismo reconoce, con la que pretende aparecer a ojos del gran público como el salvador de la pintura moderna.

ASSUMPTA CORPUSCULARIA LAPISLAZULINA

Este deseo quedará reforzado en su nueva exposición en la Carstairs Gallery a finales de 1952, en la que solo presentará seis pinturas: *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina* de 1952 (núm. catálogo razonado 670),^{FIG. 5} *Naturaleza muerta evangélica* de 1952 (núm. catálogo razonado 673), *Cruz nuclear* de c. 1952 (núm. catálogo razonado 669), *Gala Placidia* de 1952 (núm. catálogo razonado 672), *El ángel de Portlligat* de 1952 (núm. catálogo razonado 677) y *Persistencia de la memoria corpuscular* de 1952-1954 (núm. catálogo razonado 676).

La lista de obras llega acompañada de una cita de Eddington,²⁹ que repetirá en otros textos, para ilustrar su visión de la nueva física: «De acuerdo con los conceptos de la física nuclear, una silla se parece más bien a un enjambre de moscas arremolinándose.» O como le explicaría a Carlton Lake más tarde, en 1964: «La diferencia entre nuestra era y el Renacimiento es que, por primera vez, comprendemos que la materia no es algo continuo, sino discontinuo. Como dijo Eddington, si alguien quisiera ofrecer una representación precisa de una mesa esta no debería parecer compacta, sino algo así como un enjambre de moscas.»³⁰

De nuevo, el pintor acompaña el catálogo de la exposición con un texto propio. En esta ocasión, escribe: «Mi *Asunción* es lo contrario de la bomba atómica. En vez de la desintegración de la materia, tenemos la integración, la reconstrucción del verdadero y glorioso cuerpo de la Virgen en los cielos. Esta pintura justifica por sí sola cada uno de los esfuerzos experimentales en el arte moderno, ya que yo he conseguido llevar estos experimentos a un fin clásico.»³¹ Dalí se refiere a su *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina*, pintura en que recrea la asunción de la Virgen,³² hecho que considera como «un gran tema histórico de nuestra época.»³³ En esta obra el Cristo se transforma en Gala, una madona terrenal de Portlligat, cuyo rostro, torso, brazos y manos están pintados de forma clásica. En cambio, el resto de su cuerpo se construye a partir de un remolino —discontinuo— de cuernos de rinoceronte.³⁴ La composición está superpuesta en el interior del Panteón de Roma, donde se encuentra enterrado Rafael (recurso que también utilizará en *Cabeza rafaelsca estallando*).

²⁸ Salvador Dalí, «Picasso y yo» (1951), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 648.

²⁹ Ver nota 3.

³⁰ Dalí seguramente cita a Eddington de memoria, ya que en la mención que aparece en el catálogo de la Carstairs son sillas y no mesas las que se parecerán a una nube de moscas. Traducido de Carlton Lake, *In quest of Dalí*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1969, p. 48.

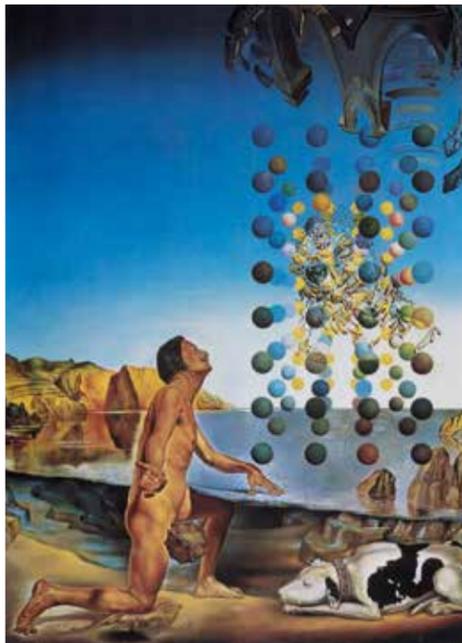
³¹ Salvador Dalí, «Vive l'art moderne à condition de peindre à partir de Raphael» (1952), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 659.

³² El 1 de noviembre de 1950, el papa Pío XII proclama como dogma de fe la creencia que el cuerpo y el alma de la Virgen María fueron llevados al cielo después de su vida terrenal.

³³ Salvador Dalí, «Reconstitution du corps glorieux dans le ciel», *Magie des extrêmes*, Études Carmélitaines, Desclée de Brower, París, 1952, en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 657.

³⁴ Montse Aguer, «Assumpta corpuscularia lapislazulina», en *Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, Centre Pompidou y Museo Nacional de Arte Reina Sofía, París y Madrid, 2013, p. 270.





6. Salvador Dalí, *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*, c. 1954. Colección privada

< 5. Salvador Dalí, *Assumpta Corpuscularia Lapislazulina*, 1952. Colección Masaveu, Oviedo

¿Por qué Dalí usa esta imagen para representar su ascensión? Según nos explica en *Diario de un genio*, la Asunción de Virgen no es un milagro, sino que es el producto de una reacción atómica³⁵ dirigida espiritualmente. Dalí opina que las partículas subatómicas crearon la energía cinética necesaria para elevar a la Virgen, como si de un misil balístico se tratara. Una vez en el aire, el cuerpo de la virgen se reintegrará y levitará gracias a la cola cósmica.³⁶

LA MECÁNICA CUÁNTICA

La biblioteca de Dalí contenía un gran volumen de obras religiosas, textos que van desde la historia de los cátaros a las vidas de santos, pasando por la simbología de lo sagrado,³⁷ que le permitían tener un alto grado de conocimiento de estos temas. Si añadimos las diversas publicaciones científicas de Louis de Broglie (1892-1987), Erwin Schrödinger (1887-1961) y Werner Heisenberg (1901-1976), no nos costará demasiado trazar las fuentes que le permitieron desarrollar un corpus teórico, en que entrelazaba elementos de la tradición religiosa y los descubrimientos de la nueva física del siglo xx.

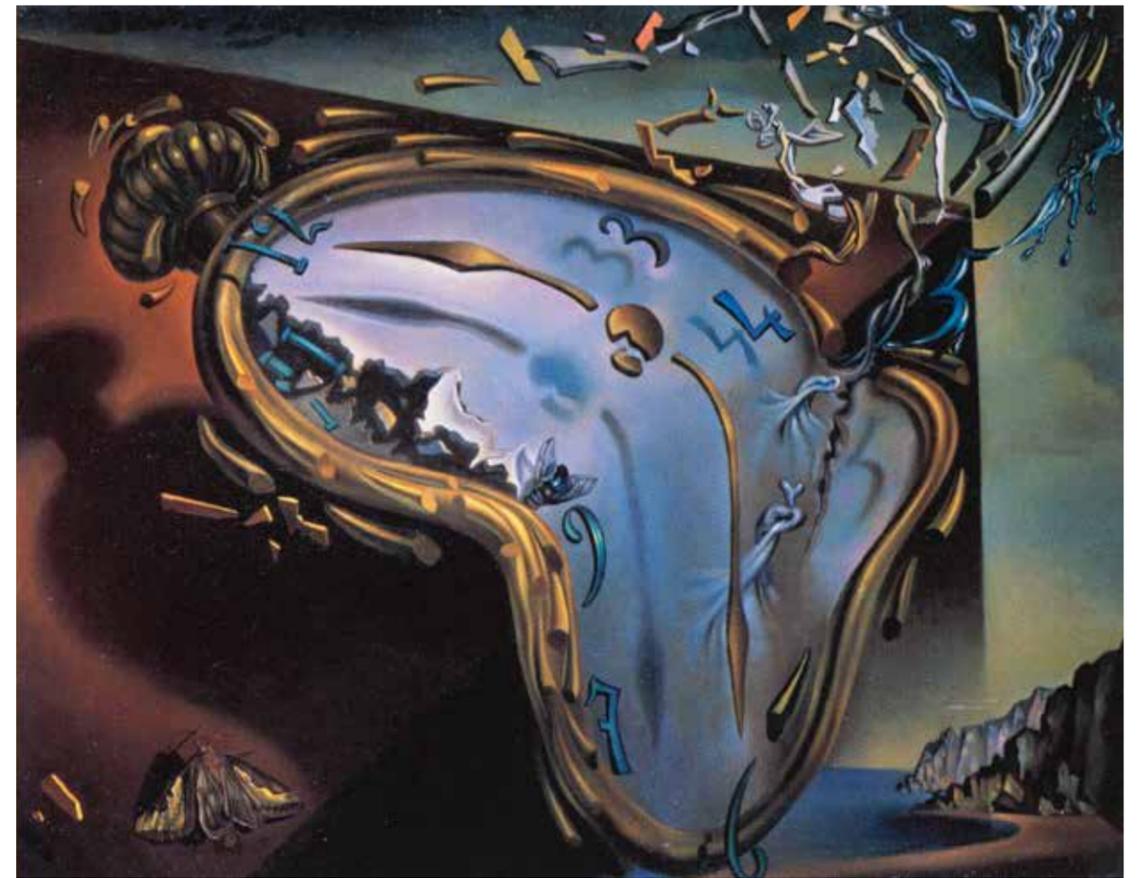
Esta amalgama se manifestaría con toda su rotundidad en la exposición en la Carstairs Gallery de 1954,³⁸ en la que explosiones, corpúsculos y partículas en movimiento compartirían protagonismo con madonas, relojes blandos y Gala. Los títulos de las obras también transmiten la gran intensidad

³⁵ Según Dalí: «La Virgen no asciende al cielo rezando. Sube hacia él impulsada por la fuerza misma de sus antiprotones», Salvador Dalí, *Diario de un genio* (1964), en *Obra completa*, vol. I, *Textos autobiográficos 1*, Destino - Fundació Gala-Salvador Dalí - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Barcelona-Figueras-Madrid, 2003, p. 984.

³⁶ Elliott H. King, «Falling To Heaven: Salvador Dalí, Marcel Pagés and Levity at "the Centre of the Universe"», en Mary D. Edwards y Elizabeth Bailey (ed.), *Gravity in Art*, McFarland, Jefferson (Carolina del Norte), 2012, p. 258.

³⁷ La biblioteca del pintor puede consultarse en la página web de la Fundació Gala-Salvador Dalí <https://www.salvador-dali.org/es/investigacion-centro-de-estudios-dalinianos/archivo-online/catalogo-fondo-bibliografico/> [fecha consulta: 11-7-2018].

³⁸ Después de mostrar su obra en una gira por Italia de marzo a octubre de 1954, Dalí regresa a Nueva York y expone en la Carstairs Gallery su obra realizada los últimos seis meses. Salvador Dalí, «Informe sobre mi campaña italiana» (1958), en *Obra completa*, op. cit., vol. IV, p. 670.



7. Salvador Dalí, *Reloj blando explotando en 888 partículas después de veinte años de inmovilidad total*, c. 1954. Colección privada

con la que Dalí vive la discontinuidad de la materia, un tema que, en su opinión, es «el más creativo de todos».³⁹ Los títulos también reflejan la influencia de la dualidad onda-corpúsculo, concebida por Louis de Broglie: en su tesis doctoral (1924), el físico francés propuso una solución a las hipótesis de Max Planck (1858-1947) y Albert Einstein (1879-1955),⁴⁰ sugiriendo que, así como la luz parece tener una doble naturaleza (a veces se comporta como onda,

a veces como corpúsculo), lo mismo podría suceder con las partículas elementales en movimiento. Como ya es sabido, Heisenberg, Schrödinger y otros físicos confirmaron la naturaleza ondulatoria del electrón, que daría lugar al nacimiento de la mecánica ondulatoria o cuántica.⁴¹

El pintor, muy bien informado al respecto,⁴² habla en sus obras de cuerpos metamorfoseados en

³⁹ Salvador Dalí, «Informe sobre mi campaña italiana» (1958), en *Obra completa*, vol. IV, op. cit., p. 670.

⁴⁰ La fórmula de Planck representa con exactitud la distribución espectral de la energía para la radiación del llamado cuerpo negro. Para llegar a este resultado tuvo que admitir que los electrones no podían describir movimientos arbitrarios, sino tan solo determinados movimientos privilegiados y, en consecuencia, que sus energías radiantes se emitían y se absorbían en cantidades finitas iguales, es decir, que estaban cuantificadas. La hipótesis cuántica de Planck supuso una revolución en la física del siglo xx, e influyó tanto en Albert Einstein (efecto fotoeléctrico) como en Niels Bohr (modelo de átomo de Bohr). El primero concluyó, en 1905, que la única explicación válida para el llamado efecto fotoeléctrico consiste en suponer que en una radiación de frecuencia determinada la energía se concentra en corpúsculos (cuantos de luz, conocidos en la actualidad como fotones) cuyo valor es igual al producto de la constante de Planck por dicha frecuencia. A pesar de ello, tanto Planck como el propio Einstein fueron reacios a aceptar la interpretación probabilística de la mecánica cuántica (escuela de Copenhague). Sus trabajos fueron reconocidos en 1918 con la concesión del Premio Nobel de Física por la formulación de la hipótesis de los cuantos y de la ley de la radiación. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/planck.htm> [fecha de consulta: 11-7-2018]

⁴¹ <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0012358.xml> [fecha consulta: 6-7-2018].

⁴² En la biblioteca del pintor se conservan los siguientes libros: Louis de Broglie, *Matière et lumière*, Albin Michel, París, 1937 (reedición de 1948); Louis de Broglie, *La Physique nouvelle et les quanta*, Flammarion, París, 1949; Louis de Broglie, *physicien et penseur*, Albin Michel, París, 1953. Además de *La Physique nouvelle et les quanta*, el pintor conservó una edición de 1937 (Flammarion) con múltiples anotaciones y dibujos. Se trata de apuntes posteriores a los hechos que comentamos pero que demuestran su interés por la obra del físico francés.



8. Salvador Dalí, *Máxima velocidad de la Madona de Rafael*, c. 1954. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid



9. Salvador Dalí, *Creación del hombre*, c. 1954. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

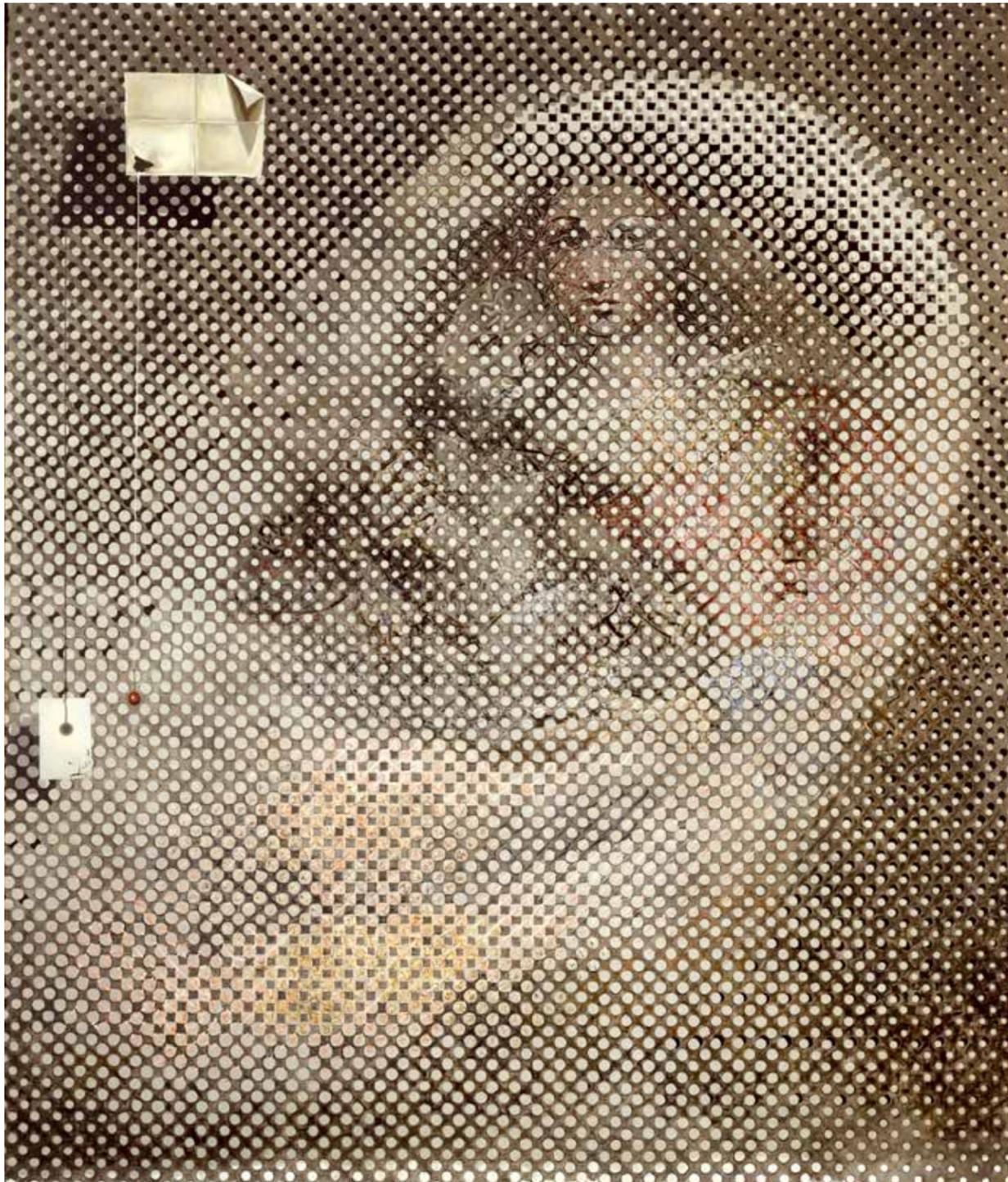
corpúsculos—Dalí, desnudo, contemplando extasiado cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que de repente aparece la 'Leda' de Leonardo, cromosomatizada por la cara de Gala de c. 1954 (núm. catálogo razonado 687)—**FIG. 6** de partículas que son el resultado de una explosión—*Reloj blando explotando en 888 partículas después de veinte años de inmovilidad total* de c. 1954 (núm. catálogo razonado 684)—**FIG. 7** de gránulos extremadamente rápidos que forman el rostro de una madona—*Máxima velocidad de la 'Madona' de Rafael* de c. 1954 (núm. catálogo razonado 683)—**FIG. 8** y de como la *Creación del hombre* de c. 1954 (núm. catálogo razonado 686), se ejemplifica a través de partículas en movimiento, que forman el torso flotante del dios Ilisos del Partenón. **FIG. 9**

El físico alemán Werner Heisenberg formuló, siguiendo los pasos de De Broglie, el principio

de incertidumbre o indeterminación (1926), una de las aportaciones decisivas para el desarrollo de la mecánica cuántica. Cuando le preguntaron cómo se debería dibujar un átomo, Heisenberg respondió: «No lo intenten.»⁴³ Dalí, por supuesto, ignoró el consejo. Y prefirió insistir, a través de su obra pictórica y escrita, en la hipótesis de que los nuevos descubrimientos de la física explicaban la naturaleza de los fenómenos milagrosos y místicos. «Si los físicos están produciendo antimateria, que se permita a los pintores, que ya son especialistas en ángeles, que la pinten», llegaría a reclamar el artista.⁴⁴ Convencido de su hallazgo, Dalí dedicaría una década a pintar ángeles, madonas y criaturas celestiales envueltos de partículas y corpúsculos, que muestran la dualidad de su naturaleza: «Es con pi-mesones y los neutrinos más gelatinosos e indeterminados», diría, «que quiero pintar la

⁴³ Jonathan Wallis, «From Rhinoceros Horns to Day-Glo Bunnies. The Legacy of Nuclear Mysticism in Postmodern Art and Science», en *Persistence and Memory. New Critical Perspectives on Dalí Centennial*, Bompiani, Milán, 2004, p. 51.

⁴⁴ Salvador Dalí, «Manifiesto antimateria» (1958), en *Obra completa*, vol. IV, *op. cit.*, p. 691.



10. Salvador Dalí, *Cuadro casi gris que, visto de cerca, es abstracto; visto a dos metros de distancia es la Madona Sixtina de Rafael*; y a quince metros, es la oreja de un ángel que mide un metro y medio y está pintada con antimateria, eso es, con energía pura, 1958. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

belleza de los ángeles y de la realidad. Muy pronto lo conseguiré. Mi ambición, ahora y siempre, es integrar los experimentos del arte moderno con la gran tradición clásica». ⁴⁵

Para Dalí, la tradición clásica la personificaba sobre todo Rafael, cuyas Madonas serían la base de obras como *Cuadro casi gris que, visto de cerca, es abstracto; visto a dos metros de distancia es la 'Madona Sixtina' de Rafael*; y a quince metros, es la oreja de un ángel que mide un metro y medio y está pintada con antimateria, eso es, con energía pura de 1958 (núm. catálogo razonado 734) ^{FIG. 10} o como *El corte de la oreja de Van Gogh desmaterializándose desde su espantoso existencialismo y explotando al modo de un piñón durante el deslumbramiento de la Madona Sixtina de Rafael* de c. 1958 (núm. catálogo razonado 746). ^{FIG. 11} Ambas piezas podían verse en la exposición de la Carstairs de 1958. ⁴⁶

La ciencia, la mística y el Renacimiento fueron los tres pilares fundamentales de la producción artística de Dalí de los años cincuenta. Matila Ghyka, el príncipe rumano que compartió con él su pasión por la proporción áurea, sintetizaría este período con precisión y elegancia: «El trazo de Leonardo, la geometría de Rafael, la luz de Vermeer, la concepción poética de Dalí... Y la belleza clásica sonrío de nuevo.» ⁴⁷ Tras analizar las grandes creaciones dalinianas de este período, no podemos sino sumarnos a su tesis.



11. Salvador Dalí, *El corte de la oreja de Van Gogh desmaterializándose desde su espantoso existencialismo y explotando al modo de un piñón durante el deslumbramiento de la Madona Sixtina de Rafael*, c. 1958. Colección privada

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Se trata de la última exposición de la década en esta galería. Entre las pinturas presentadas había un *Retrato de Rafael* del que desconocemos su apariencia y paradero.

⁴⁷ Cita que introduce el texto de Dalí de presentación de *La Madona de Portlligat*, c. 1950 (véase nota 13).

LISTA DE OBRAS

Si no se especifica lo contrario, todas las obras pertenecen a la colección de la Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres

EL TALLER

1. Salvador Dalí
Estudios para algunas de las ilustraciones del libro *50 secretos mágicos para pintar*
c. 1947
Tinta sobre papel
26,3 x 33,4 cm

2. Autor desconocido
Salvador Dalí en Del Monte Lodge, Pebble Beach, California
1943-1948
Copia actual

3. Nina Lean
Dos golfistas juegan en un green del campo de golf de Pebble Beach, California
c. 1945
Copia actual

4. Autor desconocido
Salvador Dalí pintando *Triple aparición del rostro de Gala* en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
c. 1946
Copia actual

5. Autor desconocido
Salvador Dalí en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
c. 1947
Copia actual

6. Autor desconocido
Salvador Dalí en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
c. 1947
Copia actual

7. Julian P. Graham
Salvador Dalí pintando *Desmaterialización cerca de la nariz de Nerón* en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
c. 1947
Copia actual

8. Autor desconocido
Salvador Dalí en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
1947
Copia actual

9. Julian P. Graham
Gala y Salvador Dalí en Del Monte Lodge, Pebble Beach, California
1947
Copia actual

10. Autor desconocido
Salvador Dalí y Gala con *Las tres esfinges de Bikini* (inacabada) en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
1947
Copia actual

11. Julian P. Graham
Salvador Dalí ante el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
1947
Copia actual

12. Bettmann
Salvador Dalí y su esposa esbozando el famoso *Witch Tree* en Pescadero Point, Pebble Beach, California
Década de 1940
Copia actual

13. Sr. y Sra. Reynolds Morse
Una de las cabañas de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
1963
Copia actual
Colección del archivo de The Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)

14. **Cubierta de la revista *What's doing?*, Monterey, California, vol. 2, núm. 8, noviembre 1947**
30,3 x 22,8 cm
Facsímil

15. **"In his Monterey studio Salvador Dalí poses for publicity shot, then chats informally with friends", *What's doing?*, Monterey, California, vol. 2, núm. 8, noviembre 1947**
30,3 x 22,8 cm

EL PROCESO DE TRABAJO

16. Salvador Dalí
Triple aparición del rostro de Gala
c. 1946
Óleo sobre tablero de madera contrachapado
20,5 x 25,5 cm

17. Salvador Dalí
Estudio para el pedestal de *Leda atómica*
c. 1947
Lápiz y tinta china sobre papel de calco
27,5 x 19 cm

18. Salvador Dalí
Estudio para el pedestal de *Leda atómica*
c. 1947
Lápiz sobre papel de calco
60,4 x 47,5 cm

19. Salvador Dalí
Estudio para el pedestal de *Leda atómica*
c. 1947
Lápiz y tinta sobre papel de calco
35,6 x 55,9 cm

20. Salvador Dalí
Esbozo para *Leda atómica*
c. 1947
Tinta china sobre papel de calco
59,4 x 27,2 cm

21. Salvador Dalí
Material preparatorio para *Leda atómica*
c. 1947
Tinta y lápiz sobre papel fotográfico
35,4 x 28 cm

22. Autor desconocido
Fotografía para *Leda atómica*
c. 1947
34,9 x 27,6 cm
Copia de época

23. Autor desconocido
Material preparatorio para *Leda atómica*
c. 1947
35,5 x 28 cm
Copia de época

24. Autor desconocido
Material preparatorio para *Leda atómica*
c. 1947
25,2 x 20,5 cm
Copia de época

25. Autor desconocido
Material preparatorio para *Leda atómica*
c. 1947
25,5 x 20,6 cm
Copia de época

26. Autor desconocido
Salvador Dalí pintando *Leda atómica* en el estudio de la hacienda del coronel Harold Mack en Monterrey, California
c. 1947
Copia actual

HACIA LEDA ATÓMICA

27. **Portada del libro de Salvador Dalí, *50 Secrets of Magic Craftmanship***
Nueva York, Dial Press, 1948
Facsímil
32 x 23,8 cm

28. Salvador Dalí
50 Secrets of Magic Craftmanship
Nueva York, Dial Press, 1948
32 x 23,8 cm

29. Batlles-Compte
Salvador Dalí con su padre en Cadaqués
1948
24,8 x 18,4 cm
Copia actual
30. Salvador Dalí
“Tabla comparativa de los valores según el análisis daliniano elaborado durante diez años” para el libro 50 secretos mágicos para pintar
1947
Reproducción
31. **Catálogo de la exposición “New Paintings by Salvador Dalí”**, Bignou Gallery, Nueva York, 25 noviembre 1947 - 3 enero 1948
23,5 x 15,6 cm
32. **“Off Guard in an Art Gallery”**, publicado en la revista *Look*, Des Moines (Iowa), vol. 12, núm. 7, 30 marzo 1948
33,9 x 26,7 cm
33. *Dalí News*, Nueva York, vol. 1, núm. 2, 25 noviembre 1947
60,5 x 45,5 cm
34. *Dalí News*, Nueva York, vol. 1, núm. 2, 25 noviembre 1947
60,5 x 45,5 cm
- LEDA ATÓMICA**
35. Salvador Dalí
Leda atómica
1949
Óleo sobre tela
61 x 46 cm
- GALA**
36. **Retrato de Gala con langosta**
c. 1933
Reproducción
Colección privada
37. **Gala**
1931
Reproducción
38. **Retrato de Gala**
c. 1933
Reproducción
The Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)
39. **Gala y el Ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cónicas**
c. 1933
Reproducción
National Gallery of Canada, Ottawa
40. **iCardenal, cardenal!**
c. 1934
Reproducción
Munson William Proctor Institute, Utica (Nueva York)
41. **Espectro de Vermeer de Delft**
1935
Reproducción
Colección privada
42. **Retrato geodésico de Gala**
1936
Reproducción
Yokohama Museum of Art, Yokohama (Japón)
43. **Invencción de los monstruos**
c. 1937
Reproducción
The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois)
44. **Leda atómica**
1949
Reproducción
45. **La Madona de Portlligat**
c. 1950
Fukuoka Art Museum, Fukuoka (Japón)
Reproducción
46. **Assumpta corpuscularia lapislazulina**
1952
Reproducción
Colección Masaveu, Oviedo
47. **Cuerpo hipercubo (basado en el tratado sobre la forma cúbica de Juan de Herrera, constructor de El Escorial)**
c. 1954
Reproducción
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
48. **La carne del escote de mi mujer, vestida, superando la luz a toda velocidad**
c. 1954
Reproducción
49. **Piedad**
1958
Reproducción
Colección Pérez Simón, México
50. **Cristóbal Colón**
1958
Reproducción
The Dalí Museum, St. Petersburg (Florida)
51. **La silla. Obra estereoscópica**
c. 1975
Reproducción

52. Henri Martinie / Roger Violette
agence
Fotografía para Retrato de Gala con langosta
c.1933
Reproducción
53. Autor desconocido
Gala
Década de 1930
Reproducción
54. Autor desconocido
Gala con un olivo
c. 1930
Reproducción
Colección Boussard
55. Autor desconocido
Fotografía para Gala y el Ángelus de Millet precediendo a la llegada inminente de las anamorfosis cónicas
c. 1933
Reproducción
56. Autor desconocido
Fotografía para iCardenal, cardenal!
c. 1929
Reproducción
Colección Boussard
57. Autor desconocido
Fotografía para Espectro de Vermeer de Delft
c. 1935
Reproducción
58. Henri Manuel
Fotografía para Retrato geodésico de Gala
1936
Reproducción
59. Eric Shaal
Salvador Dalí y Gala. Fotografía para Invencción de los monstruos
1937
Reproducción
60. Autor desconocido
Fotografía para Galarina
1943-45
Reproducción
61. Rey Ruppel
Fotografía para La Madona de Portlligat
c. 1950
Reproducción
62. Ricardo Sans
Fotografía para Assumpta Corpuscularia Lapislazulina
1951
Reproducción
63. Ricardo Sans
Fotografía para Assumpta Corpuscularia Lapislazulina
1951
Reproducción

64. Autor desconocido
Fotografía para Cuerpo hipercubo (basado en el tratado sobre la forma cúbica de Juan de Herrera, constructor de El Escorial)
c. 1952
Reproducción
65. Autor desconocido
Fotografía para La carne del escote de mi mujer, vestida, superando la luz a toda velocidad
c. 1954
Reproducción
66. Autor desconocido
Fotografía para Piedad
c. 1958
Reproducción
67. Autor desconocido
Fotografía para Cristóbal Colon
c. 1958
Reproducción
68. Autor desconocido
Fotografía para La silla. Obra estereoscópica
c. 1975
Reproducción
- DALÍ Y LA FÍSICA ATÓMICA**
69. Salvador Dalí
Intervención sobre la cubierta de la revista Photography, vol. 30, núm. 3, marzo 1952
c. 1952
28,3 x 21,5 cm
Facsímil
70. Autor desconocido
Salvador Dalí y Federico García Lorca con los miembros de redacción de la revista L'Amic de les Arts, Sitges, 1928
Reproducción
71. Jean Thibaud
El poder del átomo
Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 1951
20,6 x 21,8 cm
72. Alexandre Deulofeu
La energía atómica al servicio de la química
Figueres, Emporitana, 1952
22,2 x 16,5 cm
73. Fritz Kahn
Para comprender el átomo
Barcelona, Destino, 1960
19,5 x 14,5 cm
74. Yves Chelet
L'Énergie nucléaire
París, Du Seuil, 1962
17,9 x 12,2 cm

75. Werner Braunbek
El drama fascinante de la investigación nuclear
Barcelona, Labor, [s.d.]
22,1 x 15,5 cm

76. **Science and Invention**
Nueva York, vol. XV, núm. 2, junio 1927
29,8 x 21,8 cm

TO BECOME A CLASSIC

77. Salvador Dalí
Dibujo preparatorio para Leda atómica
1947
Tinta y lápiz sobre papel
73,3 x 57,8 cm

78. Salvador Dalí
Estudio para Leda atómica
1947
Lápiz y tinta china sobre papel vegetal
54 x 47,6 cm

79. Salvador Dalí
Estudio para Leda atómica
c. 1947
Punta seca sobre lámina papel
66 x 50,7 cm

80. Salvador Dalí
Epitafio de la inmortalidad, de la serie Diez recetas de inmortalidad
1973
Heliograbado, punta seca y dorado sobre papel
39,3 x 57 cm

81. **Carta de Matila Ghyka a Salvador Dalí**
13 agosto 1947
Tinta y lápiz sobre papel
1 página, 25 x 20,2 cm

82. Salvador Dalí
Apuntes sobre el libro de Matila C. Ghyka The Geometry of art and life
Nueva York, Sheed and Ward, 1946
Lápiz sobre papel impreso
23,5 x 16 cm

83. Matila Ghyka
The Geometry of art and life
Nueva York, Dover, 1977
21,4 x 13,9 cm

84. Salvador Dalí
“Anotation dans une page du livre du prince Matila Ghyka”, reproducida en 50 secretos mágicos para pintar, 1948
Nueva York, Dover, 1992
30,5 x 23,5 cm

LA MÍSTICA NUCLEAR

85. Salvador Dalí
Manifeste mystique
París, Robert J. Godet, 1951
41 x 30,3 cm

86. Salvador Dalí
“Vive l'art moderne à condition de peindre à partir de Raphael”, publicado en el catálogo de la exposición Salvador Dalí
Carstairs Gallery, Nueva York, diciembre 1952 - enero 1953
28 x 21,8 cm

87. **Invitación a la exposición The First Mystico-Nuclear paintings and the Assumpta Corpuscularia Lapislazulina**
Carstairs Gallery, Nueva York, diciembre 1952 - enero 1953
12 x 14,5 cm

88. Salvador Dalí
“Reconstitution du corps glorieux dans le ciel”, Magie des extrêmes
[S. l.], Desclée de Brouwer, 1952
21,6 x 14,3 cm

89. Salvador Dalí
“Notes à propos de l'Assumpta Corpuscularia Lapislazulina”
Connaissance des Arts, París, núm. 7, 15 julio 1953
31,6 x 24,5 cm

90. Salvador Dalí
“Anti-matter Manifesto”, publicado en el catálogo de la exposición Salvador Dalí
Carstairs Gallery, Nueva York, diciembre 1958 - enero 1959
35,4 x 26,9 cm

