

DALÍ Y LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

María del Carmen Molina Barea

Con agradecimiento a la Profesora Ana Melendo Cruz

Resumen

La temática de este ensayo gira en torno a la figura de Salvador Dalí en su contacto con la novela renacentista *Hypnerotomachia Poliphili*. Los lazos que se establecen entre pintor y libro revelan puntos de una simbiosis biográfica, pero también artística y temática, que se traduce en una peculiar iconografía, posible de apreciarse en los lienzos que el artista acomete en los años 40. De manos de este particular vínculo, clasicismo y surrealismo se unen en un periodo de efervescencia vital del genio catalán. En esa época, los óleos dalinianos dialogan visualmente con los mundos del cine, el diseño y la publicidad en base a la reiteración de una serie de elementos formales que beben directamente de las ilustraciones de la *Hypnerotomachia Poliphili*, y que se funden con el particular universo simbólico del personalísimo Dalí.

Abstract

The theme of this essay revolves around the figure of Salvador Dalí in his contact with the Renaissance novel *Hypnerotomachia Poliphili*. The ties that can be established between the painter and the book reveal a biographic, but also artistic and thematic symbiosis, which is possible to appreciate in the canvas that the artist undertakes in the forties. Thanks to this particular link, Classicism and Surrealism join together during a dynamic period in the life of the Catalan genius. In these years, Dalinian paintings take part in visual conversations with the worlds of cinema, design and advertising, using a reiterative bunch of formal elements that derive directly from the pictures of the *Hypnerotomachia Poliphili*, and that mix with the peculiar symbolic universe of the absolutely personal Dalí.

1. MARCO TEÓRICO: HISTORIA DEL ARTE (FUENTES) Y SEMIÓTICA DEL ARTE (HIPERTEXTUALIDAD).

Previo a adentrarnos en el desarrollo del motivo argumental que alberga el artículo, se presenta a expensas de este primer epígrafe un acercamiento a las claves teóricas y metodológicas a las que se adscribe dicha investigación. Consiste en el planteamiento de las competencias y herramientas propias de las dos disciplinas que, recíprocamente necesarias, van a dar sustento al presente artículo, y que son: Historia del arte y Semiótica del arte. Ambas se encargarán de solventar la dualidad de objetivos básicos pretendidos en estas páginas, y que se explicitan a continuación.

En primer lugar, se aspira por este estudio a evidenciar la relación factual que en su momento se produjo entre Salvador Dalí y el libro *Hypnerotomachia Poliphili*, el cual llegó a convertirse en una fuente referencial para las creaciones del artista del Surrealismo. Y en segundo lugar, se busca establecer las variadas conexiones formales y enriquecedoras interrelaciones significantes que a partir de esas probadas influencias se propician en/a partir de/ y en torno a la obra -no sólo pictórica, sino también fílmica, gráfica y decorativa- de Dalí.

Por lo tanto, se glosan dos fases: una inicial, perteneciente a los quehaceres propiamente histórico-artísticos, que consiste en la búsqueda documental para el contraste de datos, fechas, y el establecimiento de fuentes; y otra que, partiendo de ésta primera, se encarga de considerar la repercusión semiótica de las relaciones obra-fuente, es decir, su trascendencia paralela respecto a otras manifestaciones artísticas y el amplio calado interpretativo y de significado que semejante red de hipertextos propicia.

En otras palabras, en este artículo se persigue, por un lado, comprobar que el citado libro *Hypnerotomachia Poliphili* supuso para Dalí una cantera de referencias iconográficas; básicamente, una fuente crucial para su producción creativa. Y por otro, llevar esta evidencia a sus máximas consecuencias: no quedarnos solamente en la mención de la fuente y el por qué de la misma, sino dar un paso más allá para aventurarnos a abrir otras puertas, de innegable interés, profundizando en las posibilidades que la indagación

hipertextual nos permite. Así, hablamos de una incursión histórico-artística en la medida en que se rastrean las fuentes de la obra de un artista en una franja cronológica concreta; pero también semiótica, y concretamente hipertextual, en cuanto se contemplan las implicaciones de significado y la proyección interrelacional entre textos artísticos de diferente naturaleza.

Este apartado introductorio intenta, pues, configurar el decorado contextual en el que encuadrar la escenificación de los datos, hipótesis y teorías que enlaza y argumenta este estudio. Intenta ser, en definitiva, la explicación de los mecanismos puestos en práctica y la justificación de los resultados concluidos; de forma que no sólo funcione como un prelude al artículo, sino también como su hilo conductor y marco lógico de su finalización.

Para ello comenzaremos indicando que la relación entre literatura, pintura y cine es un tipo de relación muy habitual en la Historia del Arte. Esta "contaminación" entre las artes y la posibilidad de realizar transferencias, intercambios y colaboraciones entre sus distintas manifestaciones es ampliamente provechosa para la investigación histórico-artística; y como vemos, no sólo a nivel de temas o motivos, sino también para el estudio de sus estructuras de significación y recursos internos de funcionamiento. Además, se trata de una vinculación que, como bien nos recuerda Antonio Monegal en su introducción a *Literatura y Pintura*¹, bajo el título de *Diálogo y comparación entre las artes*, remonta sus orígenes a la antigüedad clásica, siendo a Simónides de Ceos y a Horacio a quien debemos su más conocida formulación: el tan traído y llevado "*ut pictura poesis*" -como la pintura, así es la poesía-. Sin embargo, y como nos advierte el mismo autor en *Los límites de la diferencia*, no por ello debemos creer que un acercamiento a esta materia se trata de "una nueva visita a un viejo topos de la historia de la cultura", ya que, en realidad, una inmersión en dicho campo, el de la reflexión interartística, todavía supone (continúa diciendo) "un recorrido por un territorio relativamente inexplorado"².

Inexplorado y también en cierto sentido menospreciado, dado que en él es recurrente la comparación icónica, así como el uso -especialmente en lo que compete a la Semiótica- de la metáfora. Pues bien, ocurre que esto último tiende a vincularse con la sospecha del no rigor, de la no certeza. "Y sin embargo [en palabras de Wendy Steiner], probablemente no haya mecanismos más esenciales para el progreso de la filosofía, la ciencia y la crítica literaria que las metáforas, analogías y modelos. Como Charles S. Peirce señalara, estos instrumentos icónicos del pensar son únicos en su capacidad de revelar una 'verdad inesperada':

Una gran propiedad diferencial del icono es que mediante su observación directa se pueden descubrir verdades relativas a su objeto distin-

tas de las que bastan para determinar su construcción. Así, es posible dibujar un mapa a partir de dos fotos, etc."³.

Continuando con W. Steiner, "esta riqueza en los signos icónicos - metáforas, analogías, modelos, diagramas, pinturas, etc.- permite explorar en profundidad un sistema o rastrear todas las relaciones e implicaciones de una noción, incluso si tienden a desplazar la fuerza original de su formulación icónica"⁴.

Sin la voluntad de negar la opinión de W. Steiner, sino precisamente con el afán de llegar a un equilibrio productivo con ella, hay que considerar la recomendación de actitud precavida que nos aconseja Antonio Monegal acerca del riesgo de abusar del recurso a la metáfora en el estudio comparatista de las artes. En muchas ocasiones, el exceso de este tipo de propuestas por parte del investigador lleva a la caricaturización de su motivo de estudio, en la medida en que lo desfigura con planteamientos comparativos que se exceden y que no tienen lugar. Las "artes en relación" entrañan este riesgo, y por tanto exigen en el investigador la consciencia y responsabilidad de su labor y correcto empleo de sus licencias.

"Todas estas comparaciones, conexiones, transferencias se sitúan en ese territorio que es a la vez de delimitación y de indeterminación entre las artes, en esa tensión o vaivén entre lo propio y lo apropiado. No se propone la identidad entre las artes, idea de antemano absurda, sino la equivalencia, la analogía; es decir, formas de asociación que caracterizan la metáfora. La misma sentencia de Horacio no pasa de ser un símil. Como señala Giovannini, la comparación entre dos objetos artísticos pertenecientes a sistemas distintos se basa a menudo en un elemento que se da objetivamente en uno de ellos y sólo metafóricamente en el otro. Pero el carácter metafórico de la relación es precisamente la acusación con la que se pretende descalificar la comparación interartística. Se da a entender que si la relación es meramente metafórica es, en consecuencia, falsa"⁵.

El resultado de estas circunstancias ha sido la frecuente oposición entre dos corrientes dentro de la investigación histórica e interartística: una que entiende que solamente es posible un tipo de relación "verdadera", no atribuible a la metáfora, y que por tanto se encarga de enumerar lo que no es legítimo hacer; y otra que por reacción abusa de la metáfora, queriendo hacerla pasar por ecuación. Definitivamente no hemos de abogar ni por una ni otra, sino por una simbiosis tolerante, a la par que rigurosa, de ambas. Es decir, que la tradicional investigación de una Historia del Arte soberana necesita por fuerza de la amplitud de horizontes de una Semiótica aplicada al arte, enmarcada ésta a su vez dentro de unos límites correctos, para así obtener un procedimiento lo más idóneo posible. El mismo Monegal insiste en la inevitabilidad de usar la metáfora en este tipo de estudios, así como la utili-

dad del pensamiento analógico, que es la base de todo estudio comparatista, el cual consiste -también siguiendo a Monegal- en la comparación de cosas que sabemos distintas pero cuyos rasgos compartidos resulta productivo subrayar. En conclusión, a pesar de lo desdibujado que en ocasiones puedan parecer las fronteras implícitas a una Historia del Arte “metaforizada”, no desespere el investigador, sino que aplique la cautela contrastante y el rigor científico, que han de ser los parámetros que rijan todo estudio de corte histórico-artístico y semántico.

Similares recomendaciones argumenta Carolina Corbacho en su *Poesía y Pintura en las letras hispánicas*: "Por todo ello, es indudable que la comparación entre las artes nos permite a estudiosos e investigadores transitar por una de las parcelas más estimulantes y fértiles de la cultura humana, pero, en su trayecto -no lo olvidemos- nos adentramos en un terreno bien complejo de la teoría estética, porque en la confluencia de caminos las certezas, si existen, se entrecruzan con las ambigüedades e imprecisiones que son características de un terreno compartido. Y si en el encuentro se sobrepasan las fronteras y los límites se desdibujan, está claro que la cautela y la reflexión son instrumentos esenciales para contribuir a una inequívoca Estética Comparada"⁶.

En palabras de Jenaro Talens, ninguna ciencia humana deja de comprometer a quienes la practican: "No hay ciencias neutrales [...] Si ni siquiera las llamadas ciencias exactas pueden ignorar o impedir este principio, tanto más ocurrirá con las disciplinas que denominamos 'ciencias humanas'⁷. Y es que si bien es cierta tal afirmación, no cabe por dicho motivo desconfiar respecto a la obtención de rigurosos resultados a través de las ciencias humanísticas. Así como las ciencias exactas yerran en ocasiones y no por ello se les niega la confianza en su trabajo y logros, de idéntica forma habrán de ser tratadas las disciplinas humanas, y en este caso concreto, el estudio interartístico, a caballo entre la Historia del Arte y la Semiótica.

Comparación, analogía, metáfora... Hemos justificado su necesidad y especificado su manipulación en este tipo de estudio, pero aún no hemos indicado de dónde proviene su aparición en semejante escenario. Para entender qué tiene que ver la metáfora en el contexto de las artes y su interrelación, nos servirá tener en cuenta en primer lugar que el arte mismo es un lenguaje. Valiéndonos de los estudios de Lotman⁸ y Talens⁹, podemos condensar que el fenómeno artístico es esencialmente comunicativo, y que el objeto artístico reúne los elementos que han sido trabajados por el autor para lograr esa comunicación. Ahora bien, esos particulares "elementos o instrumentos utilizados en la elaboración/producción del mensaje artístico variarán de un arte a otro [...]"¹⁰. Según expone Talens, los lenguajes artísticos, dependiendo de la naturaleza de su manifestación -literaria, pictórica, cinematográfi-

ca...-, demuestran sus propias peculiaridades, pero sin embargo todos ellos responden a un lenguaje "superior" que los engloba. Lo artístico se define por un determinado tipo de organización textual, ya se trate de formas verbales, de sonidos o de masas de color"¹¹.

En definitiva, ese afán comunicacional del arte se perfila como un modo de lenguaje, que aunque presenta sus propios códigos -aún más específicos según la materia artística de que se trate-, responde a una estructura global mayor compartida con el resto de lenguajes, y que es, en suma, su naturaleza lingüístico-semiótica. Así, si seguimos las teorías de Lévi-Strauss comprobaremos que la lógica estructural lingüística está presente en el funcionamiento de toda estructura mental, social y, cómo no, artística. Y en ésta última se incluyen, consecuentemente, todos los tipos de manifestaciones artísticas, ya sean literatura, pintura, cine, etc.

Por lo tanto, no es extraño plantear metáforas, es decir, similitudes de motivos, significados y articulación interna entre las diferentes artes, ya que, como hemos visto, todas ellas remiten a una estructura semejante de funcionamiento. Además, no podemos olvidar que el mismo carácter del fenómeno artístico implica los diálogos interartísticos; o lo que es lo mismo, las referencias, influencias y préstamos, los cuales han posibilitado buena parte de la historia de la creación artística; y no sólo desde el punto de vista formal e icónico, sino también desde la trascendencia significativa.

"Así, pues, hemos de sacar la conclusión: la estructura relacional no es una suma de detalles materiales, sino un conjunto de relaciones que en la obra de arte es primario y que constituye su fundamento, su realidad"¹². De hecho, la obra de arte funciona y se entiende como tal en buena medida al propiciar vínculos de contacto y referencia con otras artes. "La inclusión simultánea del texto artístico en numerosas estructuras extratextuales recíprocamente intersecadas, la entrada simultánea de cada elemento del texto en muchos segmentos de la estructura extratextual, todo esto convierte la obra de arte en portadora de numerosos significados que establecen entre sí una correlación extraordinariamente compleja. [...] [La obra] surge en la intersección de numerosas estructuras y les pertenece simultáneamente, 'jugando' con toda la riqueza de significados que resultan de esta intersección"¹³.

Como puede apreciarse, estos planteamientos semióticos hunden sus raíces en orígenes teóricos de índole lingüística, y de tal forma su aplicación inicial fue esencialmente literaria; aunque ha ido evolucionando a través de variadas corrientes, posiciones y acepciones en la materia, representadas por diferentes autores: Saussure (semiótica de la comunicación), Peirce (semiótica de la significación), Metz, Kristeva, Greimas, Genette... Lo que en común se infiere sin ninguna duda a partir de ellos es que las líneas metodológicas de la Semiótica son capaces de funcionar más allá de las delimitaciones del campo literario; por ejemplo en el caso de un cuadro, de una película, de una

partitura, etc. Lo irrefutable de esta cuestión es tener en cuenta que esta realidad efectiva no constituye una manera gratuita o arbitraria de generalizar o comparar, ampliando un campo de aplicación que sólo atañería propiamente a la literatura.

De hecho, si nos valemos, como también hace Jenaro Talens, de la definición que de Semiótica proporciona Umberto Eco (disciplina que estudia las relaciones entre el código y el mensaje, y entre el signo y el discurso), comprobaremos que se trata de un método igualmente válido para la literatura como para el resto de artes. También es lógico pensar así después de verificar que todas las disciplinas artísticas se articulan siguiendo una misma estructura interna. Remitiéndonos de nuevo a Talens, "los conceptos de texto, signo, señal, etc., en tanto funciones instrumentales que son, pueden ser operativos en campos aparentemente divergentes. No se trata de traslación terminológica de una disciplina a otra, sino de entender el sentido y la función de dichos conceptos de forma multidisciplinaria"¹⁴.

Así pues, a pesar de los orígenes fundamentalmente literarios de la Semiótica, se concluye un método muy interesante para el estudio de cualquier tipo de imagen, entendiendo, a partir del Postestructuralismo, el texto artístico como espacio de productividad. Kristeva habla de intertextualidad, que define como la productividad a partir de la integración y trabajo de otros textos. Se trata de una noción que deriva del concepto de dialogismo de Bakhtin, el cual aludía a la necesidad de relaciones de una expresión con otras. De todo ello se deduce, en pocas palabras, que todo texto viene a ser un mosaico de citas y huellas donde otros textos pueden ser leídos. Por lo tanto, es algo que, aunque relacionado, va más allá de la fuente o de la mera referencia o influencia.

Rifaterre corrobora este acercamiento a la intertextualidad, fenómeno que vincula a la percepción por parte del lector de las relaciones de un texto con otros textos precedentes, contemporáneos o posteriores. Por su parte, Genette se refiere a la transtextualidad, o lo que es lo mismo, todo aquello que pone a un texto en relación, manifiesta o no, con otro(s) texto(s). Genette distingue además cinco tipos distintos de transtextualidad, entre los que se localiza el que para los objetivos de este estudio resulta de mayor interés: la hipertextualidad; que se erige como el más sugerente para el análisis de imágenes. La hipertextualidad responde a la existencia y funcionamiento de los hipertextos, es decir, a la relación que se entabla entre un texto (hipertexto) y un texto anterior (hipotexto).

En este panorama se concede, pues, particular atención al papel del lector/receptor/espectador, y ya no tanto al autor, que si bien forma parte integrante del objeto artístico, en la medida en que originalmente éste partió de aquél, no participa de las relaciones significantes hipertextuales que se

conforman a partir del objeto y sólo en virtud del objeto. Es decir, que la obra artística se traduce como espacio textual del que se pueden obtener diferentes lecturas, e incluso diferentes textos. La obra cobra autonomía respecto a su creador primigenio, y es ella la que, en su autonomía identitaria, dialoga con otras artes, entabla vínculos y sugiere conexiones. Como indica Talens, "no hay cabida aquí, pues, para las cuestiones de la intencionalidad, voluntad de decir o hacer previa a la producción del texto y exterior a él. En última instancia es siempre el texto quien habla, o las voces en él inscritas, y, en tanto inscritas, integrantes del tejido estructural que lo constituye"¹⁵. Será el documentalismo histórico-artístico, a diferencia de la Semiótica, quien se encargue especialmente del rol del artista frente a las lecturas "independientes" de la obra. "En efecto, leer no es tanto un descubrimiento de los significados, ofrecidos a través del objeto, como manifestación de la supuesta voluntad de un supuesto autor, cuanto un trabajo para producir sentidos a partir del entramado en que aquellos se inscriben. En una palabra, no se trata de transcribir un monólogo que un sujeto (autor) realiza a través suyo, sino de establecer un diálogo con el objeto mismo, en la medida en que es él quien nos habla, en respuesta a nuestras interrogantes"¹⁶.

Después de estas consideraciones, y para poner fin a esta incursión metodológica, resultaría oportuno recordar unas palabras de Carolina Corbacho que resumen la actitud esencial recogida en estas páginas: "En el ámbito del Comparativismo se hallan comprometidas disciplinas tan variadas como la Filosofía de la Estética, la Teoría del Arte, la Teoría literaria o la Historia de las ideas, de las letras y de las artes. Esta colaboración, sin duda, apunta a una nueva y necesaria forma de hermandad que compete, en este caso, al campo de la erudición y de la investigación. [...] el tema de las correspondencias nos ofrece múltiples opciones de estudio, tanto en el plano de las escrituras y de los códigos, como en el nivel de la creación y de la recepción del producto de arte"¹⁷.

2. DALÍ Y SUS FUENTES: LA RELACIÓN CON LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Como se indicaba con anterioridad, son dos los objetivos propuestos en estas páginas: por medio de la Historia del Arte se pretende establecer la documentación de una fuente (concretamente, el libro *Hypnerotomachia Poliphili* en el caso daliniano que aquí se plantea), y luego, a través de los mecanismos de la hipertextualidad, bucear en las relaciones y significaciones que a partir de dicha fuente se generan entre las diferentes artes. Pues bien, en este apartado se tratará el primero de los objetivos citados, que servirá de base para acometer el restante más adelante.

2. A. BREVE APROXIMACIÓN A LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Son muchas las ocasiones en que la Historia del Arte brinda, a partir de una concomitancia formal, el origen para desencadenar los eslabones de un estudio analítico. En el caso que aquí nos ocupa, el arranque se produce a partir del paralelismo que se establece entre un elemento compositivo de un cuadro de Salvador Dalí y uno de los grabados que ilustran el libro titulado *Hypnerotomachia Poliphili*. La finalidad que por tanto se persigue consiste en remarcar el contacto que la influencia de la *Hypnerotomachia Poliphili* - o *El Sueño de Polifilo*- tiene en la producción pictórica de Dalí, especialmente de los años 40, indagando en la trabazón histórica e iconográfica que se da entre el artista y la fuente textual.

El citado libro, que se atribuye a Francesco Colonna, es un complejo y curioso ejemplar del siglo XV, que bajo un revestimiento onírico y altamente hermético, narra las aventuras del protagonista que da nombre al libro, Polifilo. Éste se embarca en un viaje a través de un sueño a la isla de Citerea -lugar mítico del nacimiento de Venus- en busca de su amada fallecida, Polia. Este periplo como base argumental pretende la trasmisión de un arcano contenido simbólico relacionado con el amor, la justicia y la religión. La edición original del misterioso libro apareció en Venecia en Diciembre de 1499, procedente de la imprenta del humanista Aldo Manuncio. La edición aldina se orlaba con cuidadas xilografías, de autor también desconocido. La repercusión y el éxito que experimentó este peculiar libro fueron considerablemente elevados, traducándose a varias lenguas y difundándose con prontitud.

Teniendo presente estos puntos referenciales, a continuación se trazarán las líneas esenciales para bosquejar el contexto en el cual Dalí entraría en relación con el libro de *El Sueño de Polifilo*. Básicamente una aproximación al entorno vital del pintor que permita situar los datos necesarios para establecer la posible concordancia con el texto renacentista.

2. B. DALÍ Y *POLIFILO* ENTRAN EN CONTACTO: EL PINTOR, LOS JARDINES DE BOMARZO Y EL LIBRO DE COLONNA.

Como previamente se refería, el punto de partida de la investigación que aquí se condensa tiene sus raíces en la apreciación de uno de los cuadros de la vasta producción daliniana. Se trata del lienzo *La apoteosis de Homero* (fig.1), de los años 1944-45. En esta pintura aparece en primer plano un relieve en forma de pequeño tondo, que alberga en el centro un caduceo, a cuyos lados se ubican las figuras de dos elefantes que se convierten en hor-



1. Dalí: *La apoteosis de Homero*. 1944 -1945.

migas, o viceversa (fig.2). Lo interesante es que este relieve pintado por Dalí es de idéntica similitud respecto al tondo de uno de los célebres grabados de la *Hypnerotomachia Poliphili* (fig.3). Cabe comentar que dicho motivo iconográfico ya había constituido una interesante fuente de inspiración tiempo atrás. Sirva como testimonio el descubrimiento de Don Santiago Sebastián, que supo ver el señalado tondo formando parte del programa escultórico que decora el antepecho de la galería alta de la antigua Universidad de Salamanca (fig.4), entre otros elementos tomados del mismo libro.

Pero si se estudian los grabados de la *Hypnerotomachia* en contraste comparativo con los cuadros de Dalí, es posible afirmar que los parecidos no quedan únicamente en el tondo de los elefantes y las hormigas. Por el contrario, cabría incluso decir que este libro supuso una auténtica obra de consulta para el pintor, al menos durante la década de los 40. Así lo ponen de manifiesto sus lienzos, plagados de una característica iconografía extraída y reinterpretada a partir de los grabados de *El Sueño de Polifilo*.

Así pues, partiendo de la incuestionable evidencia que proporciona la aparición del referido tondo en *La apoteosis de Homero*, se deduce que para los años en los que este cuadro es acometido, Dalí está en contacto con el libro de Colonna, o por lo menos mantiene una fuerte relación de inspiración con la obra y sus ilustraciones. El cuadro es pintado en torno 1945. Vayámonos entonces a tal fecha: ¿Qué es de Dalí en esos años? Cuando el cuadro de *La apoteosis de Homero* es realizado, el artista se encuentra en Estados Unidos, residiendo junto con Gala en la ciudad de Nueva York, donde se “exilian” a partir de 1940 tras la ruptura con los surrealistas encabezados por



2. Tondo pintado por Dalí en *La apoteosis de Homero*.



3. Tondo de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



4. Relieve de la Universidad de Salamanca.

Breton. Es bien conocida al respecto la desavenencia producida entre Breton y Dalí en el seno de la comunidad surrealista; fricciones que comienzan a producirse hacia 1934. La autoridad del líder del grupo se veía contrariada por las provocadoras y libres propuestas del excéntrico e irreverente Dalí, que funcionaba al margen del control que Breton quería imponerle por medio de restricciones de motivos temáticos que no eran de su gusto. Estas discrepancias desembocaron en una total escisión en 1939.

Desligados, pues, del núcleo surrealista, Dalí y Gala se mudan inicialmente a París en 1940, pero tras una breve estancia y debido al avance de la Segunda Guerra Mundial, se trasladan a Estados Unidos. Ubicado a partir de entonces en Nueva York, el pintor permanecerá allí hasta 1948. En ese tiempo se convertirá en un maestro de la autopromoción personal y del negocio artístico como exhibición. Dalí comenzaba a demostrar la pasión que siempre reconocería tener por el dinero. Como dijera el propio Dalí en *Diario de un genio*, el famoso anagrama “Avida Dollars”, laboriosamente compuesto por Breton veinte años después, hubiera podido lanzarse proféticamente en aquella época.

La fama de Dalí crecía como la espuma. Entre 1941 y 1942 se presentaba en la metrópoli la primera gran exposición retrospectiva del pintor en el

Museo de Arte Moderno, mientras el artista publicaba su autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*. En paralelo, Dalí diseñaba frascos de perfume, joyas y vestidos para Coco Chanel, y colaboraba asiduamente en revistas como *Vogue* o *Harper's Bazaar*. Retrata también a conocidos personajes de la pujante sociedad norteamericana, como la mujer del productor Jack Warner. Así mismo, decoraría el apartamento de Helena Rubinstein, e incluso intervendría en proyectos del mundo del cine, ámbito en el que años atrás ya había participado puntualmente. En concreto, realiza el diseño de decorados para el sueño en clave psicoanalítica de Gregory Peck en el film *Recuerda* (*Spellbound*. 1945), de Alfred Hitchcock. Al poco tiempo conoce a Walt Disney, que lo presentó como estrella invitada en el estreno de su película *El dragón chiflado*. De este encuentro surgió la semilla de un ambicioso proyecto de colaboración: Dalí realizaría para Disney las imágenes de una película-balada que narraría las andanzas de una joven en busca del verdadero amor, de título *Destino*.

Así, desde 1940 a 1948 Dalí y Gala viven en este ambiente neoyorkino, franja cronológica que coincide precisamente con aquellos cuadros del pintor que ponen de manifiesto una clara influencia de la *Hypnerotomachia Poliphili*; cuadros como *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar* (1944), *La apoteosis de Homero* (1944-5) y *La tentación de San Antonio* (1946), entre otros. Ahora bien, toca preguntarse si Dalí conoció el libro en esos años americanos o si por el contrario ya había entrado en contacto con él anteriormente, y de qué naturaleza había sido ese conocimiento de Dalí acerca del libro: ¿indirecta?, ¿sólo lo leyó?, ¿quizás lo compró? Puede suponerse que fue esta tercera opción, o bien otra alternativa adquisitiva, y que ésta se produjo unos años antes de establecerse en los Estados Unidos. A continuación se irán exponiendo los argumentos que justifican esta conclusión.

En primer lugar, se trae como referencia de partida la información que facilita el diario personal de Ignacio Gómez de Liaño, recopilado y publicado bajo el título *El camino de Dalí. (Diario personal, 1978-1989)*. Gómez de Liaño, filósofo y escritor, Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, y experto conocedor de la figura de Raimundo Lulio, estuvo en su juventud unido a Dalí gracias a una buena amistad que ambos cultivaron durante casi diez años, hasta la muerte del artista. El contenido del diario de Liaño supone un interesantísimo documento para acercarnos a la figura de Dalí. Sus páginas recogen conversaciones con el pintor de diversa índole; artística, filosófica simbólica..., de entre las que destacan algunos relevantes fragmentos oportunos de reproducir en este estudio. Dice Gómez de Liaño:

"En la segunda parte de la conversación que tuve con Dalí éste se quejó de su estado actual:

- No me recupero tan deprisa como quisiera. Esto no se acaba. Cuando pinto me absorbe lo que hago y me siento muy bien, pero luego viene la recaída en las pequeñas cosas cotidianas que me inquietan. Ha sido un abuso de confianza. Me han robado, me roban...

Mencioné la *Hypnerotomachia Poliphili* (*El sueño de Polifilo*) y me aseguraba que le había desaparecido la edición aldina de 1499. No creo que se tratase de esa rara edición, sino de alguna, también preciosa, del siglo XVI. También me contó que hay médicos que curan -y hasta 'suedan huesos rotos'- haciendo que el paciente efectúe un recorrido por la ciudad, se fije en ciertos lugares y luego repita el recorrido y la contemplación de los lugares en la memoria. No se si esto procederá de nuestras anteriores conversaciones, pero tiene que ver con los poderes terapéuticos de la mnemónica renacentista"¹⁸.

Si bien un extracto como el anterior revela las condiciones de salud del anciano Dalí, así como sus intereses teóricos -en este caso acerca de las ruedas lulianas y recorridos mnemotécnicos heredados del Renacimiento-, lo que especialmente cobra interés aquí es el hecho de que el artista reconozca haber tenido un ejemplar del libro de Polifilo. En otra parte del diario, Gómez de Liaño vuelve a aludir al libro y a la posibilidad del reciente robo del mismo, indicando que Gala decía no saber dónde tenían la edición de la *Hypnerotomachia*, que según ella recordaba era en latín y de pequeño tamaño.

En esta ocasión, la verosimilitud de estas declaraciones de Dalí y Gala acerca de la posesión del texto parece estar libre de toda duda. Los irrefutables nexos pictóricos dalinianos, junto con reveladoras coincidencias documentales que ahora se tratarán, refutan la hipótesis del íntimo conocimiento del libro de Colonna por parte del pintor. Los préstamos de la *Hypnerotomachia* en los cuadros de Dalí de los años 40 sólo pueden ser entendidos si en efecto el artista convivió con un ejemplar de la obra, del cual pudiera tomar directa referencia para sus creaciones. Llegados a este punto es entonces asumible que Dalí tuvo en su biblioteca un ejemplar de la *Hypnerotomachia Poliphili*, pero ¿a partir de qué circunstancias entró Dalí en relación con este texto? Es decir, ¿cuándo comienza el contacto de Dalí con la *Hypnerotomachia*? En respuesta a esta cuestión, no sería errado pensar que Dalí descubriera la historia de Polifilo con anterioridad a 1939, especialmente en torno al año 1937. Véase a continuación por qué.

Ampliamente conocida es la anécdota según la cual, antes de su ruptura, y por tanto antes de 1939, Breton le enseña a Dalí un libro de fotos de los frondosos jardines romanos de Bomarzo, decorados con excéntricas esculturas de gigantesco tamaño. Se dice que cuando Breton se lo mostró al pintor, lo hizo indicándole que hacía ya cuatrocientos años que había habido alguien capaz de crear un universo surrealista semejante al de Dalí antes de que a él se le ocurriera. Y tenía razón. Ocurre que los estudios que han indagado acerca de este jardín renacentista, entre otros similares de la época, especialmente el trabajo de Emanuela Kretzulesco-Quaranta¹⁹, han llegado a la conclusión de que están configurados en base al itinerario onírico-amoroso expuesto en la *Hypnerotomachia Poliphili*. Esto además se relacionaría con los recorridos onírico-mnemotécnicos, tema en el que, como se ha visto en el extracto de Gómez de Liaño, profundiza Dalí incluso hasta en sus últimos años, y que a su vez se vincula con Giordano Bruno y Raimundo Lulio.

El Sacro Bosco de Bomarzo, orlado con sus “monstruos”, fue realizado por Pirro Liborio hacia 1550 por encargo del príncipe Pier Francesco Orsini, apodado Vicino, ante el desconsuelo que le produjo la prematura muerte de su esposa Giulia Farnesio. En estos jardines quedó plasmado un recorrido simbólico-alquímico de corte onírico en el que se ensalzaba el triunfo del amor y el reencuentro final y eterno de los amantes; en paralelo al recorrido que Polifilo realiza en busca de su amada Polia. Por lo tanto, el hecho de que estos jardines se inspiren en dicha fuente textual justifica la presencia de esas significativas esculturas, que otorgan un carácter muy peculiar y propiamente surrealista al jardín. Son esculturas además directamente extraídas de las ilustraciones del texto de Colonna, y allí ubicadas con ese carácter jeroglífico según el recorrido onírico que se establece en el viaje de Polifilo.

Entonces, cabe pensar que Dalí comenzara a interesarse por la *Hypnerotomachia*, tema colateral a Bomarzo, a partir de este enlace del jardín. Además, es interesante apuntar que en el año de 1937 Dalí se trasladaba a Italia alejándose de la Guerra Civil española. Una estancia italiana en esos años, todavía “bretonianos”, bien podría haber sido una ocasión idónea para que el artista ahondara de primera mano en el conocimiento de esos jardines y en la trascendencia onírica y simbólica que en ellos se establece a partir de la obra de Colonna. Lo cierto es que Dalí demostraría siempre un profundo entusiasmo por Bomarzo. Es bien sabido que el pintor visitó el lugar en varias ocasiones, una de ellas más adelante, en 1953, con un cúmulo de amigos y artistas -noticia que recogió el fotógrafo G.H. Brassai en la revista *Harper's Bazaar* -, llegando incluso a declarar su intención de adquirir la villa.

Al respecto de esta relación de Dalí con los jardines resulta oportuno considerar las opiniones de Joan Sureda (publicadas en el diario ABC con

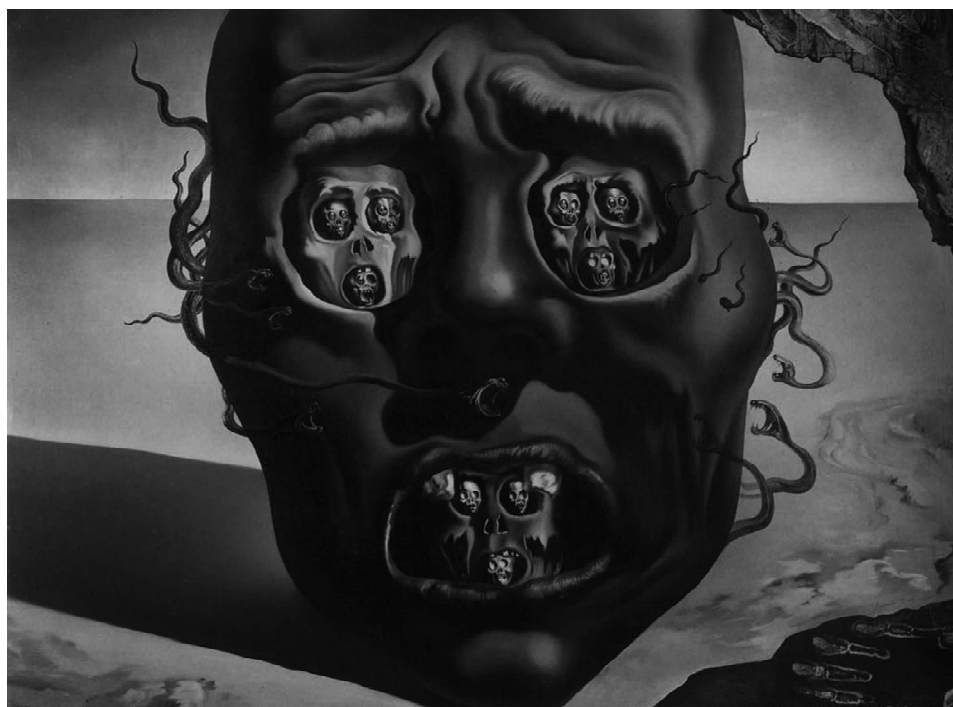


5. "Monstruo" de Bomarzo.

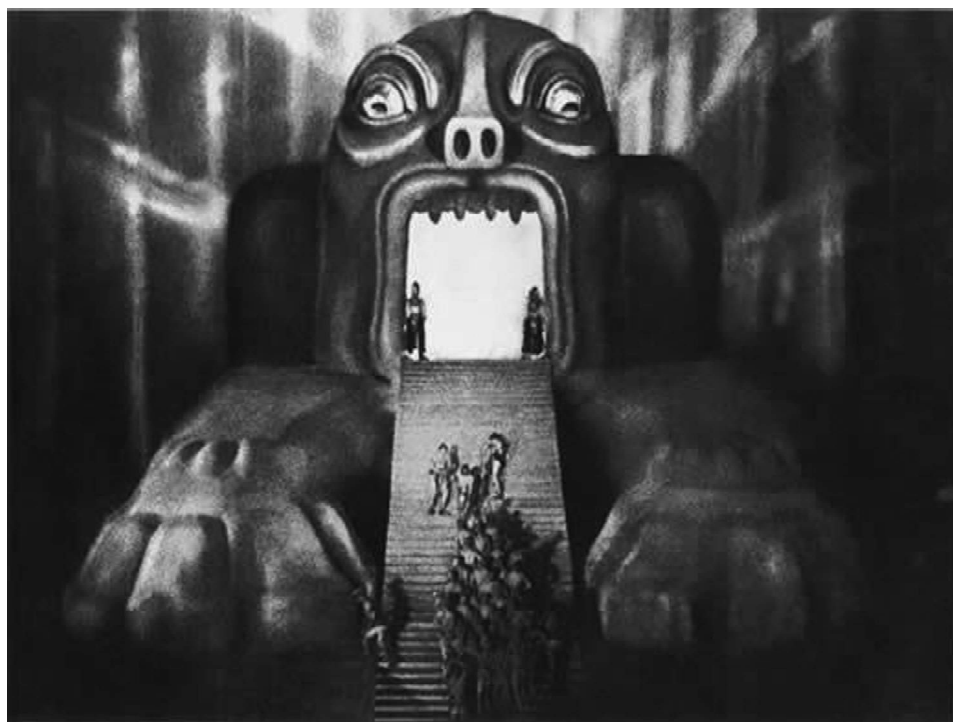
motivo del centenario del nacimiento de Dalí), según las cuales se comprueban claros paralelismos entre el *Rostro de la guerra*, cuadro de Dalí de 1940-1, y la careta del monstruo, una de las más características esculturas de entre las muchas del Sacro Bosco (figs. 5, 6, 7). Si se comparan ambas no cabe, en efecto, duda del hermanamiento Dalí-Bomarzo en este destacado ejemplo²⁰, y serán otros muchos los que también puedan establecerse con esta finalidad, como el del emblemático elefante portando un obelisco, que más adelante se tratará con detenimiento.

Por lo tanto, es a partir del propio núcleo surrealista que Dalí empieza a recorrer el camino para aproximarse a la *Hypnerotomachia Poliphili*, especialmente a través de los jardines de Bomarzo; novela y jardines, por otro lado ampliamente acordes con el espíritu onírico y suprarrealista de dicho ambiente artístico. Aún así, existen otras hipótesis paralelas para esta conexión del pintor con los jardines italianos. Así lo recoge precisamente el propio Joan Sureda: "Según G. Zander (1955), fue Maurice Sandoz quien le habló a Dalí del Bosco Sacro, aunque Zander también cita a un posible amigo del pintor ruso Andrea Belobodoroff como posible descubridor. No importa, Bomarzo está en Dalí, en el Dalí que en 1940-1941 convirtió la faz del 'monstruo mayor' del jardín Orsini en el rostro de la guerra que había asolado España y que asolaba el mundo"²¹.

No se pase por alto que, curiosamente, Dalí pinta *Rostro de la guerra* al poco de haberse establecido en Nueva York. Pues bien, es por aquel enton-



6. Dalí: *Rostro de la guerra*. 1940 -1941.



7. F. Lang: El dios Morloch de la película *Metrópolis*. 1927.

ces cuando el artista declara su firme intención de volver al Renacimiento y a los grandes artistas de esa época, liderados por Rafael. En concreto, Dalí reconocía que su visita a Italia en 1937 le había hecho recuperar el interés por los maestros renacentistas. Dicha voluntad no desencaja, como vemos, en una época en la que el pintor demuestra un peculiar interés por los jardines "oníricos" propios del Renacimiento, y en consecuencia, por la base textual que los sostiene: el libro de Polifilo. Sin embargo, habrán de pasar algunos años, hasta la fecha de 1941, para que Dalí haga pública su nueva orientación artística. Fue en abril de ese año, prácticamente recién instalado en los Estados Unidos, cuando en una exposición en la Julien Levy Gallery de Nueva York Dalí anunciaba que su pintura retornaba a la época clásica. Con estas palabras lo expresaba en su *Vida secreta*: "Mi gloria surrealista no valía nada. Debía incorporar el surrealismo en la tradición. Mi imaginación debía volver a ser clásica"²².

Aún así, en su obra no se produce una ruptura de estilo, sino más bien una reutilización y aprovechamiento de elementos formales propios del contexto renacentista, en el cual Rafael destaca como el referente más recurrente. Valgan como ejemplo algunas pinturas de Dalí de esos años, como la *Galarina* (1941), un trasunto de la *Fornarina* de Rafael, o *Poesía de América-Los atletas cósmicos* (1943), con una perspectiva y planteamiento compositivo que recuerdan a *Los desposorios de la Virgen* de Rafael. Años después continuará evidenciando contactos aún más directos con la pintura de Rafael, como en *Cabeza rafaelsca estallando* (1951), *Cabeza de ángel gris* (1952-54), o *La asunción de Santa Cecilia* (1955), tomada de la *Santa Catalina* de Rafael. No en vano, el interés de Dalí por Rafael ya había quedado patente desde su juventud, como así demuestra el *Autorretrato con cuello de Rafael*, de 1920-21. Su fascinación rafaelsca queda expresada en muchos fragmentos de su *Vida secreta*²³.

Esta vuelta a lo clásico la explicaba Dalí desde una situación de necesidad personal y desde la moral del arte, a causa de su deseo de recuperar la forma pictórica y estilística. Todo ello se enmarcó en ese viaje a Italia del 37. Según sus confesiones, fue por un lado la muerte de Lorca ante un pelotón falangista, y por otro el creciente ambiente de agobio que se estaba condensando en el país, lo que le llevó a alejarse y emprender un viaje a Italia al año de estallar la contienda. En este escapismo pretendía Dalí reencontrarse a sí mismo y a su arte. El artista reconoció ser consciente de que este acto fue entendido como una constatación de su indiferencia ante el sufrimiento nacional y una demostración de su "ligereza y frivolidad de espíritu". Sin embargo, Dalí argumentaba precisamente lo opuesto, y para ello se respaldaba, en una especie de rebrote de fe religiosa, unida al léxico renacentista, en el que decía haber encontrado la cristalización de lo verdadero, de lo común

europeo, y la posibilidad de construir frente al paisaje bélico imperante un camino unitario recuperando esos valores. En sus propias palabras:

"Yo interrogaba a esta otra esfinge del inminente 'devenir' europeo, la del Renacimiento. Sabía que, después de España, toda Europa se hundiría en la guerra a consecuencia de las revoluciones comunista y fascista, y de la pobreza y derrumbe de las doctrinas colectivistas surgiría un periodo medieval de reactuación de los valores individuales, espirituales y religiosos. De esta inminente Edad Media yo quería ser el primero, con una comprensión completa de la vida y muerte de la estética, para poder pronunciar la palabra 'renacimiento'"²⁴.

"La vieja civilización grecorromana, después de la experiencia de todas esas vanas revoluciones, y bajo la inquisición y la angustia en que la hundió la guerra, está también mudando dolorosamente su piel, hallando dramáticamente una piel nueva, la piel de su tradición, enterrada aún bajo un caótico infierno. La Europa de posguerra moría de sus revolucionarios experimentos políticos, estéticos y morales, que progresivamente la devoraron, debilitaron y redujeron. Moría de falta de rigor, de falta de forma; moría asfixiada por el escepticismo materialista de teorías negativistas, nihilistas, de los 'ismos' de toda clase. [...] Europa despertará [...] con los ojos finalmente abiertos y secos, por haber agotado sus lágrimas, a la realidad de la santa continuidad resucitada de su tradición"²⁵.

"En vez de Reacción o Revolución, RENACIMIENTO"²⁶.

Aparte de estas consideraciones, el clasicismo pictórico abría también a Dalí la posibilidad de crecer en su Surrealismo. En otro fragmento de su *Vida privada* alude el pintor a su experiencia cuando en 1938 Stefan Zweig le presentó en la capital británica al maestro del psicoanálisis:

"El día que fui a visitar a Sigmund Freud en su destierro de Londres, en vísperas de su muerte, comprendí, por la lección de tradición clásica de su ancianidad, cuántas cosas habían por fin terminado en Europa con el inminente fin de su vida. Me dijo: "En las pinturas clásicas, busco lo subconsciente; en la pintura surrealista, lo consciente"²⁷.

Dicho todo esto, no resulta entonces chocante que Dalí se interesase por el Renacimiento y por lo onírico, y estando en contacto con Italia, desembocase en los jardines de Bomarzo y, en definitiva, en la *Hypnerotomachia Poliphili*; libro renacentista italiano que sintetiza los factores de lo clásico y lo onírico.

En resumidas cuentas, Dalí vuelve sus ojos a Italia y al Renacimiento entre finales de los años 30 y mediados de los 40. Sin embargo, en su pintura no es hasta el año 1944 en que se ponen de manifiesto los primeros préstamos directos de la *Hypnerotomachia*. Sobre esta cuestión versará el siguiente apartado, ampliando las miras iconográficas y simbólicas que dichos hipertextos permiten; ya que, a pesar de todo, lo más relevante de este maridaje Dalí-Polifilo no es tanto su contacto histórico concreto, como la efectividad de influencias e intercambio de motivos que se establecen en la obra daliniana con justificación en el libro de Colonna.

Así pues, a continuación se exponen las principales implicaciones, cuyas ramificaciones no dejan de ser espesas, muy en línea de esa transversalidad propia del pensamiento de Salvador Dalí.

3. LA ICONOGRAFÍA DALINIANA A PARTIR DE *EL SUEÑO DE POLIFILO*. EL JUEGO DE LA HIPERTEXTUALIDAD

En esta sección se ahondará con mayor interés en el análisis comparativo volcado específicamente en los fenómenos de relación, en los procesos de intertextualidad y en las conjunciones entre medios artísticos diversos.

3. A. DALÍ Y LOS ELEFANTES

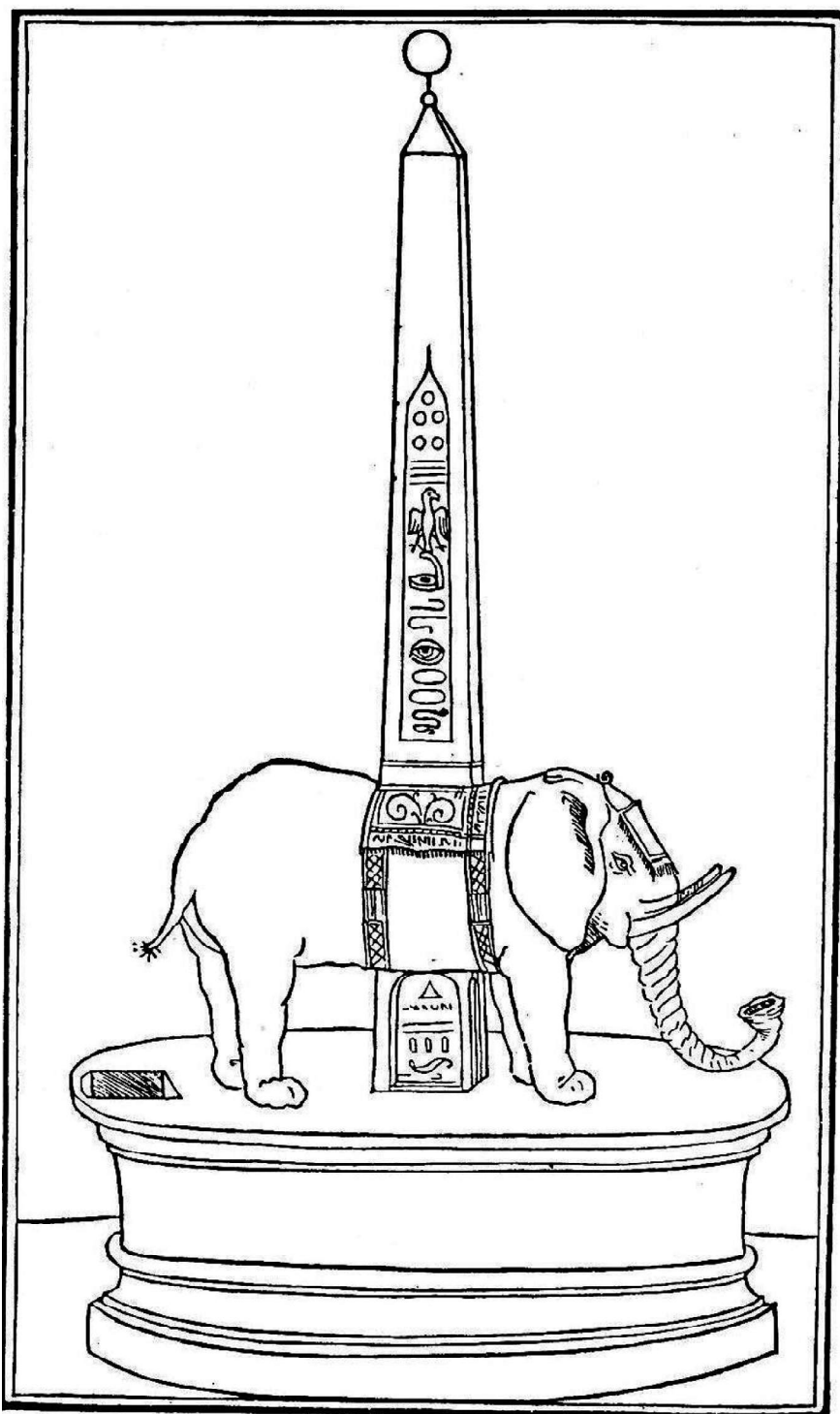
El elefante, elemento de crucial importancia en el famoso tondo del inicio, no sólo se limita a este motivo, a este relieve; sino que también aparece en las pinturas dalinianas de la época bajo un aspecto muy concreto: el de un elefante portando sobre el lomo un obelisco. Dicho elefante comienza, en efecto, a aparecer reiterativamente en los cuadros de Dalí de los años 40 (*Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar*; *La apoteosis de Homero*; *La tentación de San Antonio*), y responde a una triple, e incluso cuádruple, influencia que no deja de remitir a la *Hypnerotomachia*.

En primer lugar, se ha de tener en cuenta el elefante con el obelisco presente en la *Hypnerotomachia Poliphili*, que es uno de sus más conocidos grabados (fig. 8).²⁸ Por otro lado, está la escultura del elefante de los jardines de Bomarzo, conformada a partir del elefante antes citado del libro de *El sueño de Polifilo*. Por otro, el elefante diseñado por Bernini (fig. 9), y acometido por su discípulo Ercole Ferrata, situado junto a la iglesia de Santa María sopra Minerva en Roma. Este último elefante es conocido como el *Pulcino della Minerva*, y fue encargado por el papa Alejandro VII, quien precisamente conocía el libro de Polifilo, y que incluso llegó a poseer un

ejemplar. Este papa Chigi dotó a la *Hypnerotomachia* de un sentido teológico, y con esta intencionalidad se valdría de la obra. Por eso, el mismo pontífice realizaría varias anotaciones en su ejemplar, en concreto en la página del grabado del elefante con el obelisco, en el que obviamente se basó para encargar la escultura del *Pulcino*. Y es que Alejandro VII entendió la figura del elefante como un símbolo del dogma de la Resurrección de la carne y de la sabiduría divina. Además, en paralelo a este elefante berninense, y también con evidentes deudas del de la *Hypnerotomachia*, encontramos el de Vaccarini, erigido en la siciliana Catania (fig. 10).

Pero, después de esta enumeración de referencias de semejante iconografía, todas ellas derivadas del modelo del elefante de la *Hypnerotomachia*, ¿cuál es el elefante que se convirtió en la fuente de la que se sirvió Dalí? Con seguridad sabemos que Dalí conocía el elefante de Bernini. El propio artista lo afirma en sus conversaciones con Gómez de Liaño. También es lógico que así fuera después de sus diversas estancias en Italia. Pero Dalí no sólo se basa en la escultura de Roma a la hora de pintar sus elefantes con obelisco, sino que también debió hacerlo directamente en el libro de Polifilo (figs. 11-18). Esta posibilidad no presenta dudas, ya que en sus cuadros de la misma época encontramos también otros elementos tomados de las ilustraciones de la *Hypnerotomachia*; como bien demuestra, por ejemplo, el mencionado tondo de los elefantes y las hormigas.

Pero en Dalí, aparte del grabado y del *Pulcino*, entra en juego una tercera pieza: la del elefante de Bomarzo (fig. 19), que bebe directamente del libro de Colonna, pero que a su vez se halla relacionado con una influencia paralela. Se trata del elefante Hanno, la mascota del papa León X. Fue un regalo que el monarca portugués Manuel I le hizo al pontífice en 1514. El exótico animal -un elefante blanco- se convirtió en un fenómeno muy conocido en la Roma del momento, llegando a protagonizar incluso alguna que otra procesión. Rafael, entre otros artistas, dedicó algún boceto al tema de Hanno, de los que se difundieron varios grabados. Incluso cuando murió el animal, se le dedicó una sepultura decorada con pinturas murales inspiradas en los dibujos de Rafael, quien también se encargaría de la restauración de dichos frescos. Pues bien, ocurre que tanto el fresco de la tumba de Hanno (fig. 21) como el boceto de Rafael (fig. 20) se vinculan fuertemente en lo formal con el elefante de Bomarzo, y con los propios elefantes dalinianos. No olvidemos que Hanno centraba la atención en Roma en los mismos años en que, en las proximidades de la ciudad, se llevaban a cabo las obras de Bomarzo. Así que sería posible, tanto por cronología y semejanza formal, que la obra de Rafael sobre Hanno influyera en el elefante erigido en Bomarzo, y que éste repercutiera en Dalí por medio de los contactos que el pintor tuvo con esos jardines. Además, por otro lado, la relación Dalí-Rafael es también especialmente señalada en esta época, tal y como ya se ha visto.



8. Elefante con obelisco. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



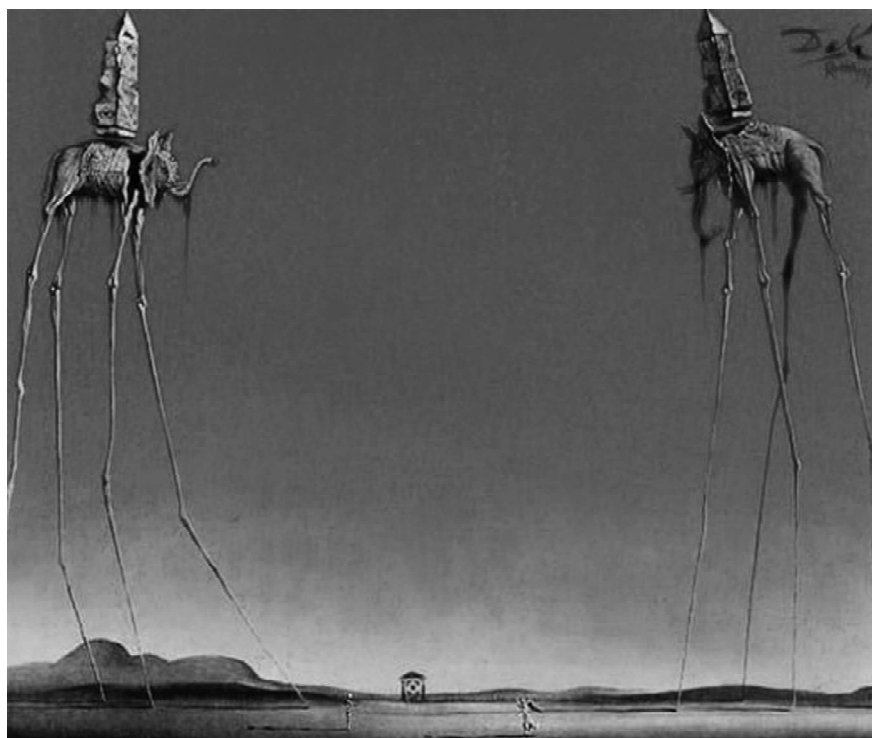
9. *Pulcino della Minerva.*



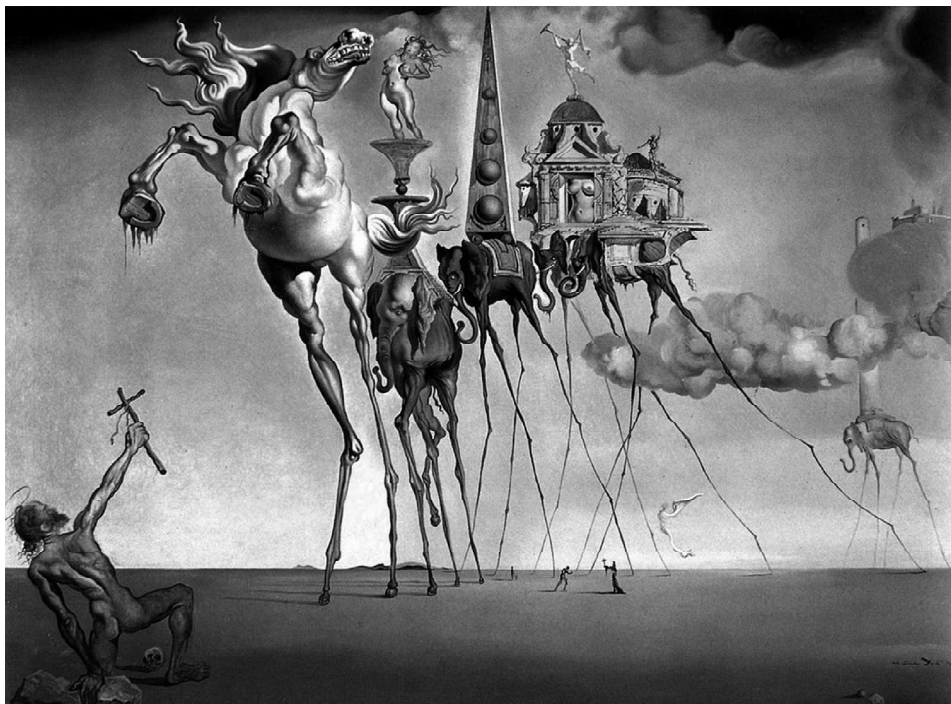
10. *Elefante* de Catania.



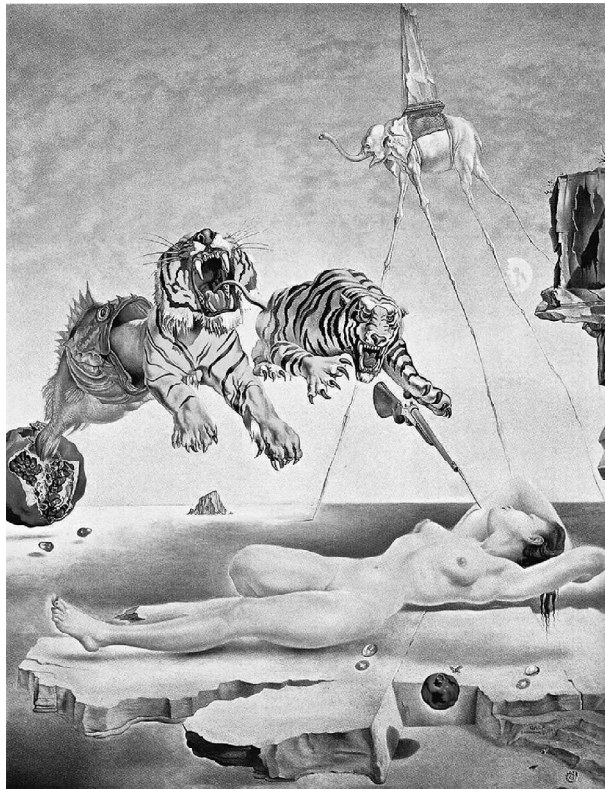
11. *Procesión*. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



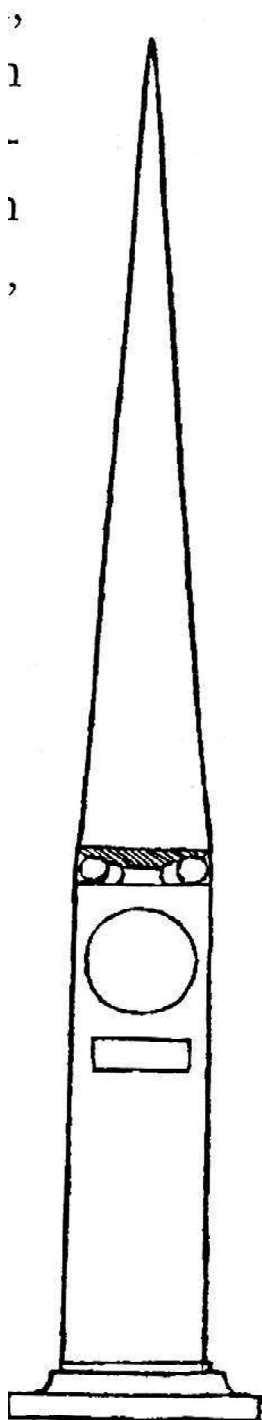
12. Pintura de Dalí con el motivo de los elefantes con obelisco.



13. Dalí: *La tentación de San Antonio*. 1946.



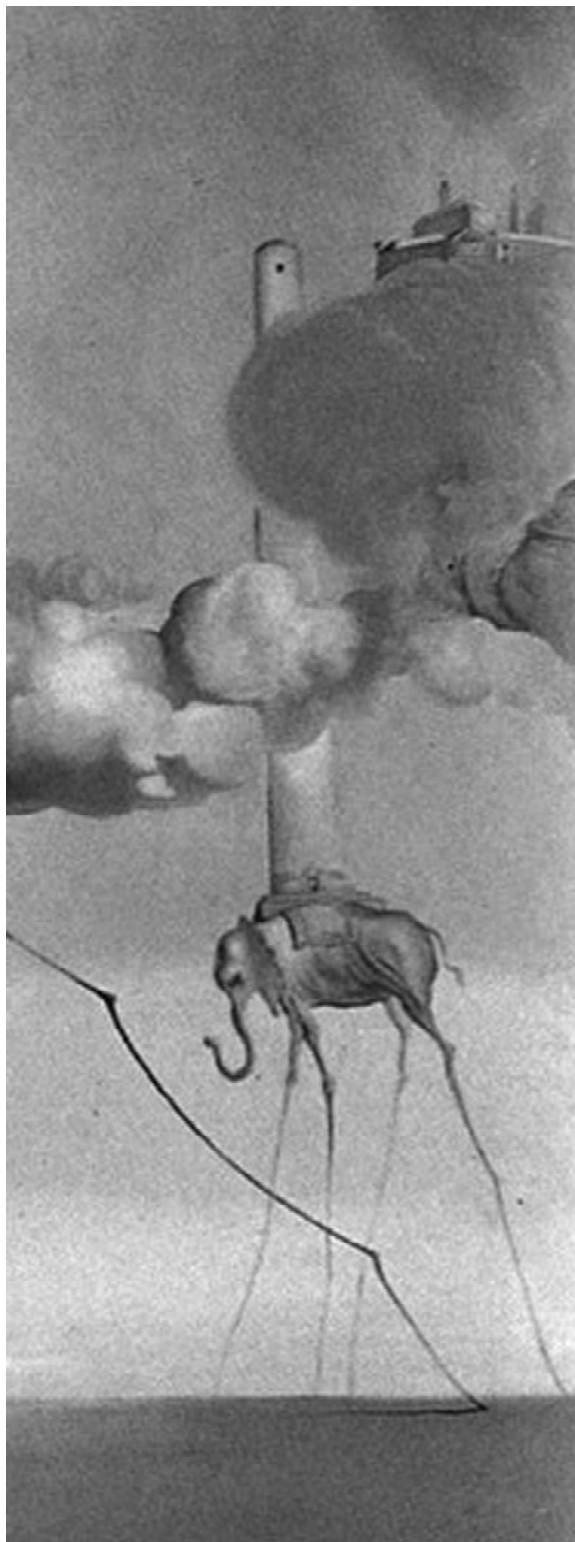
14. Dalí: *Sueño causado por el vuelo de una abeja un segundo antes de despertar*. 1944.



15. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



16. Elefante de *La tentación de San Antonio*.



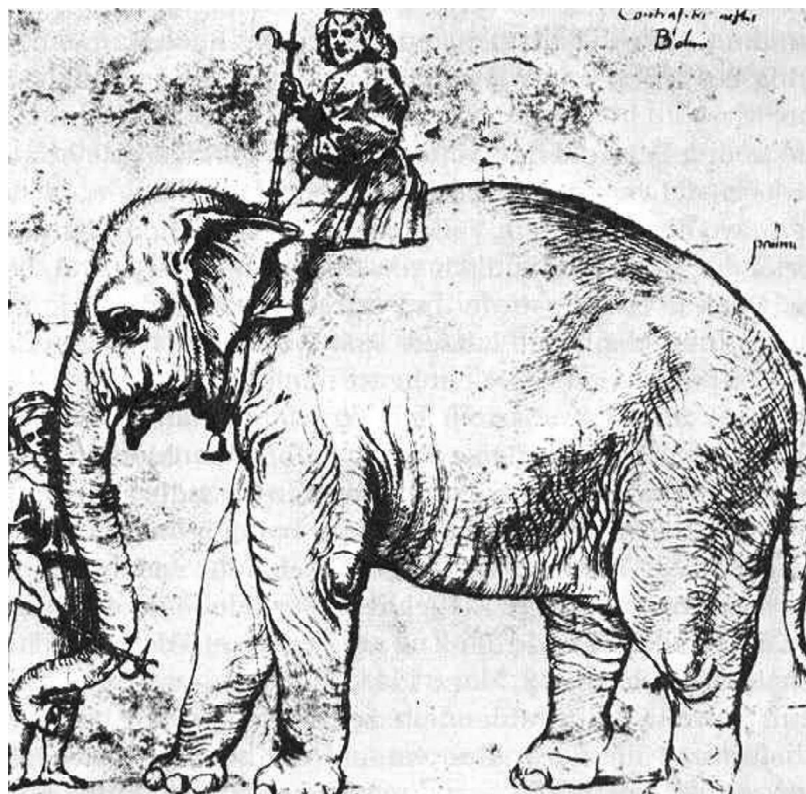
17. *La tentación de San Antonio*. Detalle.



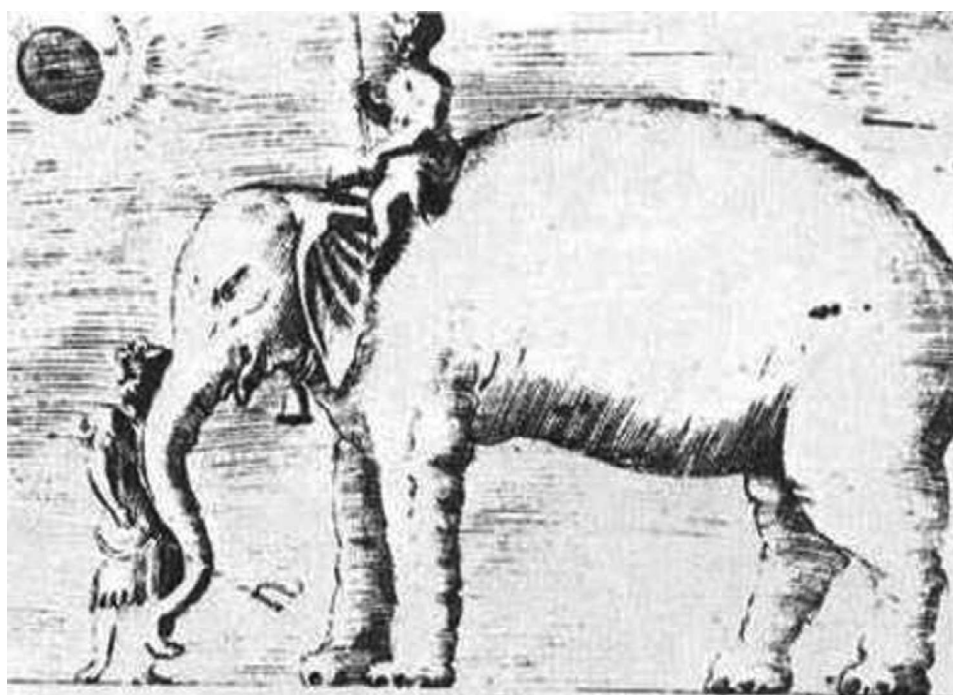
18. Sueño causado por el vuelo de una abeja un segundo antes de despertar. Detalle.



19. Elefante de Bomarzo.



20. Rafael: Boceto de Hanno.

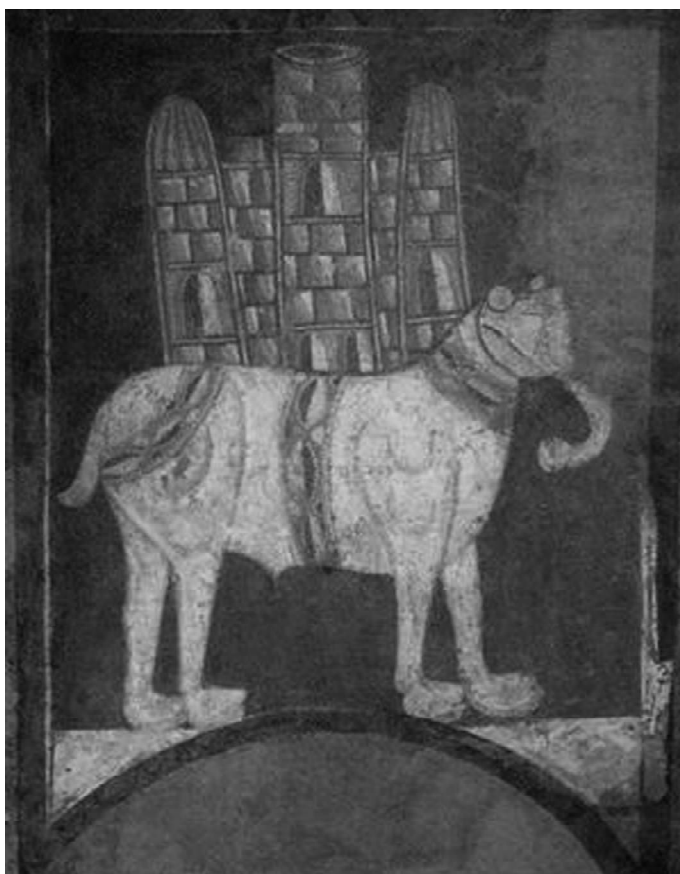


D x M

MONTE SVB HOC ELEPHAS INGENTI CONECORINGES
 QVEM REX EMARVEL DEVICTO ORIENTE LEONI
 CAPTIVVM MISIT DECIMO QVEM ROMVLA PVRES
 MIRATA EST ANIMAL NON LONGO TEMPORE VISVVM
 VIDIT ET HVMANOS INBRVTO PECTORE SENSVS
 INVIDIT LATI SED MIMI PARCA BEATI
 NEC PASSA EST TENEROS DOMINOS EMVLARIER ANNOS
 ATQVAE SOLS RAPVIT NATVRAE DELITA NOSTRAB
 TEMPORA VOS SVPERI MAGNO ACCVMVLATE LEONI
 VIXIT ANNOS VII

OB IIT ANGENIE MORBO
 ALTITVDO ERAT PALM XII
 IO PATTISTA BRANCONIVS AQUILANVS
 A CVBICVLO ET PLEPHANTIS CVRAE PRAEFEC
 P O S V I T
 M D X VIII IVNII
 LEONIS X PONT ANNO QVARTO
 RAPHAEL VRBINAS QVOD NATVRA ABSTVLERAT
 A R T E RESTITVIT

21. Tumba de Hanno.



22. *Elefante torreado en San Baudelio de Berlanga.*

Ahora bien, el motivo del elefante torreado puede rastrearse mucho más atrás en el tiempo, especialmente desde el Medievo, y su significado, aunque alterado, va a estar también presente en la obra de Dalí. En las pinturas de estos años, concretamente en *La tentación de San Antonio*, Dalí representa, entre otros elefantes, uno que en vez de portar un obelisco lleva sobre sí un templo. Esto permite enlazar con la imagen del elefante que soporta una fortaleza o edificio, como es el caso justamente del elefante de Bomarzo. Un elefante sosteniendo un torreón sobre el lomo, desde los bestiarios románicos (fig. 22), es símbolo de la Humildad de Cristo, pero sobre todo, de la torre de marfil (*turris ebúrnea*); metáfora teológica con la que se adora a María en las letanías. Por eso en sus representaciones pictóricas suele aparecer en la torre la Virgen con el Niño (fig. 23). Además, se creía que los colmillos del elefante -al ser de marfil-, como también los del rinoceronte y unicornio, eran amuletos contra el demonio. Por eso se pensaba que quemados y pulverizados ahuyentaban a las serpientes; y por eso mismo, el elefante torreado suele aparecer aplastando el reptil, en una fun-



23. M. Engelbrecht: *Turris ebúrnea*. Grabado. S. XVIII.

ción contra el Demonio que es propia de la Virgen. De ahí por tanto, que veamos numerosos elefantes en capiteles de iglesias románicas portando la *turris ebúrnea* y pisando el basilisco: el elefante es un baluarte de pureza frente al pecado. Pero tampoco debemos olvidar que igualmente se lleva esta iconografía a temas bélicos, en especial a la historia de Aníbal.

Esta significación del elefante como fortín de pureza no queda lejos de Dalí, si bien ésta se produce en un sentido inverso. En el cuadro antes citado de *La tentación de San Antonio* lo que se produce es una subversión de esos valores marianos. En el lienzo de Dalí, el santo se esconde tras un sencillo crucifijo en el intento por mantenerse ajeno a la onírica aparición de una tentadora procesión que proclama la carne y se recrea en la visión del cuerpo femenino. Abre el cortejo un impresionante caballo que sobrecoge al santo, empequeñecido ante la amenaza de caer el animal sobre él. Detrás del caballo aparecen varios elefantes, de estilizadas patas, que es una característica propia de los elefantes dalinianos. El primero de ellos transporta la figura de una mujer desnuda que exhibe sus pechos al beato. A continuación se sucede



24. Templo. *La tentación de San Antonio*. Detalle.

otro con un obelisco, y en último lugar, otro que sostiene un edificio cupulado del que asoma un torso femenino (fig. 24). En consecuencia, y a diferencia de la carga teológica tradicional, en Dalí vemos un elefante relacionado con el templo del pecado. Respecto a la resolución formal del citado templo que porta el elefante, resulta interesante comparar su diseño con algunos grabados de la *Hypnerotomachia*, e incluso con algunas formas rafaelescas (Véase el templo de *Los desposorios de la Virgen*) (figs. 25, 26, 27).

Por lo tanto, la visión del “elefante mariano” persiste en Dalí, pero bajo una recubrición simbólica opuestamente invertida. Por el contrario, el animal que Dalí sí va a vincular con la connotación de pureza es el rinoceronte. Y es que para el artista no era el cuerno del elefante, sino el del rinoceronte el que simbolizaba la pureza virginal y la castidad. De ahí que lo use en sus *madonnas* (en la *Madonna de Port Lligart*, de 1950, aparece incluso una miniatura del rinoceronte de Durero²⁹), y en *Joven virgen sodomizada por su propia castidad* (1954).

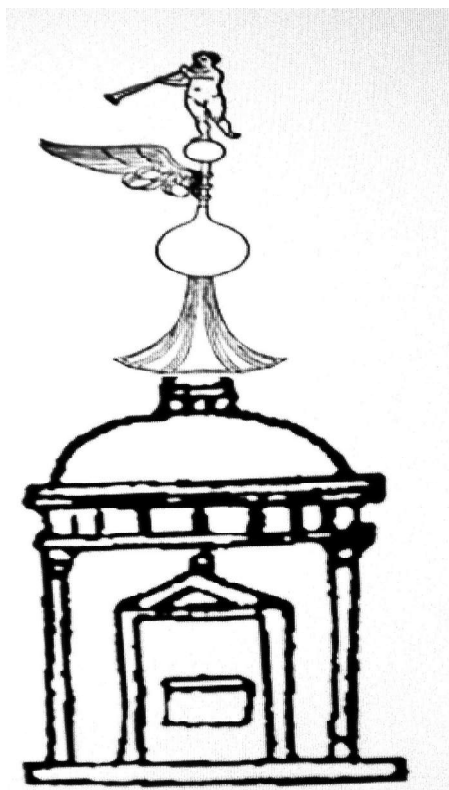


25. Dibujo firmado por Dalí en 1941.

En definitiva, Dalí se vale del elefante en la medida en que responde a dos vertientes principales: se conecta con el mundo clásico al que el artista quería volver, y a la vez pertenece a un particular mundo de ensueño que casa a la perfección con su Surrealismo. Entonces, a partir del cúmulo de influencias icónicas propiciadas a partir de la *Hypnerotomachia*, Dalí concibe finalmente una tipología concreta de elefantes. Estos portan un obelisco o un edificio sobre el lomo, y su fisonomía responde al de un peculiar paquidermo de grandes orejas y largas y finísimas patas³⁰, las cuales le confieren la apariencia de un mamífero-insecto. Es decir, que nos encontramos ante un elefante que se metamorfosea en insecto, con patas que bien podrían ser de hormiga. Se vuelve con esto al tondo que diera pie a este ensayo: el gran animal, el voluminoso elefante, se transforma en la diminuta hormiga. Es un síntoma más de las numerosas mutaciones que pueblan los oníricos paisajes pictóricos del artista del Surrealismo.



26. Rafael: *Los desposorios de la Virgen*. Detalle. 1504.



27. Reconstrucción a partir de dos ilustraciones de la *Hypnerotomachia Poliphili*.

3. B. DALÍ Y LAS HORMIGAS

Enlazando con esta idea relativa a la transformación se desemboca consecuentemente en las hormigas, cuya presencia se constata tanto en la *Hypnerotomachia Poliphili* como en las pinturas de Dalí. De ahí que a continuación se expongan las principales implicaciones que trascienden tal filiación.

Si el elefante ocupaba un puesto significativo en la obra de Dalí de los 40, no menos importantes van a ser las hormigas, muy recurrentes en los cuadros de esos años, pero también abundantes en anteriores etapas del artista. El pintor demostraría una personal inclinación por la representación de estos insectos, manifestando dicho gusto en buena parte de sus cuadros desde temprana fecha. Por ejemplo, podemos mencionar títulos ya desde finales de los años 20, principios de los 30; caso del conocido *La persistencia de la memoria* (1931). Lo interesante es que las hormigas volverán a presentarse en el universo formal de Dalí en los lienzos de la década de los 40, época del contacto con la *Hypnerotomachia*, apreciándose en obras como *Autorretrato blando con tocino frito* (1941) y *La apoteosis de Homero* (1944-45).

Desde los primeros cuadros en que aparecen, las hormigas implican en el cosmos daliniano una connotación de transformación, de movimiento; no en vano, de hormigueo. Símbolo de la putrefacción y de la inquietud sexual, son signo del paso de un estado a otro, del tránsito a una nueva situación: del estado orgánico al putrefacto de descomposición, y del calmado al de la iniciación del deseo sexual. Así entendidas, las hormigas son un factor reiterativo en la pintura de Dalí, cuyo sentido se localiza en el contexto juvenil del artista, en concreto cuando en la madrileña Residencia de Estudiantes coincide con Luis Buñuel y Federico García Lorca, entre otros compañeros. Con estos amigos construyó y compartió un repertorio iconográfico particular, que contenía significaciones dentro de un léxico que sólo revestía pleno significado entre ellos. Sin duda, el mayor ejemplo del que disponemos para comprobarlo es el film *Un chien andalou*, del año 1929. En el cortometraje, plagado ya de míticas escenas, destaca una en la que las hormigas adquieren una incuestionable relevancia. Se alude a la secuencia en la que, de la mano del protagonista masculino comienzan a salir estos insectos, como si de un hormiguero se tratara³¹. Pues bien, de idéntica imagen se valdrá Dalí en *Destino*, el cortometraje que realiza para Disney en 1946, fecha coincidente con los cuadros relacionados con la *Hypnerotomachia* (figs. 28, 29).

En este contexto, se hace necesario señalar para no inducir a equívoco, que, si bien tomó parte en la gestación del film, Dalí no fue autor directo de



28. Escena de *Un Chien andalou*. 1929.

las imágenes de la señera película de Buñuel. Sin embargo, sí es cierto que los contactos temático-icónicos son evidentes y muy profundos, ya que Dalí participaba de ese imaginario común que era el vocabulario tanto del cineasta como del pintor en esos años. Además, cabe mencionar cómo la pasión de Buñuel por los insectos marcaría notoriamente la inclinación de Dalí a este respecto. Para Buñuel, los insectos se vinculaban con un hondo erotismo y permanente conciencia de la muerte, con el mundo del instinto, el misterio de la vida y lo inefable. Y por supuesto, con lo trágico unido al sexo. El acto sexual tenía algo de dramático; era una forma de muerte. En este sentido, decía, son muchos los insectos que mueren después del coito. Como expone Agustín Sánchez Vidal, el interés buñueliano por los insectos no puede entenderse sin la obra de Fabre, cuyo libro *Maravillas del instinto de los insectos* tanto marcaría al cineasta. De hecho, "le fascinó hasta el punto de abandonar su carrera de Ingeniero Agrónomo y dedicarse a estudiar Ciencias Naturales. Para ello no tenía más que cruzar el canalillo que bordeaba la Residencia de Estudiantes y acceder al Museo de Historia Natural que se alzaba al lado, donde se ponía bajo la tutela del entomólogo Ignacio Bolívar, con el que compartiría el exilio mejicano, y que se había convertido en un reputado especialista en ortópteros tras publicar en 1900 un exhaustivo catálogo de la Península Ibérica"³².



29. Fotograma de *Destino*. 1946.

Este señalado interés de Buñuel por lo relacionado con la entomología influirá sin duda en un Dalí que con frecuencia reiteraría en sus obras insectos de diverso tipo, como las mencionadas hormigas (que su amigo cineasta emplea en varias ocasiones, no sólo en el *Chien andalou*, sino también por ejemplo en *Robinson Crusoe*), la mantis religiosa (no se olvide la obsesión daliniana por este insecto relacionado con el *Ángelus* de Millet, el sexo y la muerte), o la *acherontia atropos* -mariposa calavera- (presente en el *Perro andaluz*, así como en obras fotográficas posteriores de Dalí). De igual forma, cabe mencionar aquí el particular interés de Buñuel por la *myrmeleon formicarius* u hormiga-león. Semejante hilvanamiento en el nombre de este espécimen bien puede resumir la fusión de instinto, deseo sexual y pulsión devoradora que circunda el imaginario entomológico de Dalí y Buñuel. Además, si se aprecian los cuadros de Dalí pintados en torno a la fecha del *Chien andalou*, en la cumbre de su contacto artístico con Buñuel, se observará que tanto el león como la hormiga aparecen reiterativamente en temas relacionados con el leitmotiv sexual: *El juego lúgubre* (1929), *El gran masturbador* (1929), *El enigma del deseo-Mi madre, mi madre, mi madre* (1929), *La adecuación del deseo* (1929), etc.

La relación de Dalí con los insectos resulta, pues, claramente probada en los años “buñuelianos”. Sin embargo, como antes se señalaba, dicha relación volverá a hacerse presente -especialmente concretada en las hormigas- en las fechas neoyorkinas. Pero, ¿qué pudo llevarle a esta recuperación de su interés por semejantes motivos? Es posible argumentar al respecto que se trató de una confluencia entre Luis Buñuel y la *Hypnerotomachia Poliphili*.

Aunque el contacto entre el pintor y el cineasta hacía tiempo que se había ido distanciando, ambos compañeros de andanzas volvieron a reunirse precisamente a mediados de los años 40 en Nueva York. En 1941 Buñuel había aceptado un puesto en el MOMA, museo del que fue despedido dos

años después. Entonces decide marcharse a Hollywood para trabajar para la Warner Brothers, y antes de partir se reúne con Dalí para intercambiar unas últimas palabras de agrí dulce amistad. El aragonés alargaría su estancia hollywoodiense hasta 1946, tiempo en el cual barajó la posibilidad de un peculiar y aspirado proyecto que al final quedó solamente en una idea deseada: rodar un film en el que los personajes poseyeran en sus comportamientos y actitudes las características de algunos insectos; muy en línea de la fascinación que Buñuel sentía por la obra de Fabre. Todo ello se contextualiza en fechas en las que Dalí también está inmerso en sus proyectos hollywoodienses y pintando de nuevo las citadas hormigas. Así pues, esta coincidencia con Buñuel, en momentos oportunamente previos a proponerse un proyecto “entomológico”, pudo refrescar en Dalí su pasado relacionado con los insectos, y más concretamente con las hormigas; motivo representativo por excelencia de la época buñueliana del pintor. Y, por otro lado, si consideramos que en estos momentos Dalí se encuentra absorto en los elementos iconográficos de la *Hypnerotomachia*, protagonizados también por las hormigas -tal y como hemos visto en el célebre tondo-, la ecuación resultante es de amplia evidencia.

Con lo cual, nos encontraremos de nuevo con la mutabilidad e instinto de las hormigas, ahora sesgadas por una connotación de vinculación renacentista, en las creaciones dalinianas de los años 40; a destacar sobre todo el corto *Destino* (1946) y *La apoteosis de Homero* (1944-45). En el film, las hormigas se hacen presentes a través de la imagen buñueliana del *Chien andalou*, mientras que en el mencionado cuadro, las hormigas aparecen en el tondo reproducido a partir de la *Hypnerotomachia Poliphili*. Además, en este mismo lienzo, las hormigas están también sobre la figura que se emplaza a la izquierda de la composición, la cual parece remitir al *Torso de Belvedere*³³.

Igualmente, teniendo en cuenta que los temas que versan sobre la cuestión de la metamorfosis interesan mucho a Dalí desde los años de la “Resi” (relacionados con la muerte y el despertar sexual -atiéndase también al proyecto poético y pictórico daliniano de *La metamorfosis de Narciso*-), y que desde entonces él vincula a las hormigas con estas implicaciones, no es de extrañar que al topar con un libro que las trata también con este sentido de transición, recupere tal idea para sus creaciones. No se olvide que en la *Hypnerotomachia* las hormigas aparecen tomando parte en una escena de metamorfosis.

3. C. DALÍ Y LA OMNIPRESENCIA DEL OJO

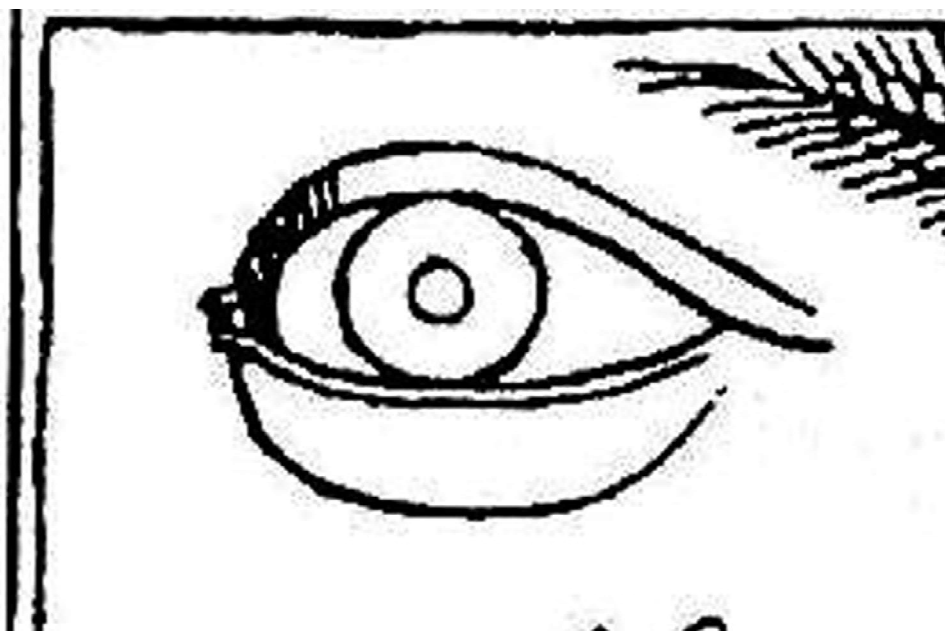
Toca ahora atender otro de los elementos característicos del pintor surrealista: el ojo. Se trata de un motivo igualmente presente en los grabados del libro de Colonna -que aparece en la propia página del tondo de los elefantes y hormigas-, y que a su vez Dalí cultiva de forma constante en la década de los 40. Lo demuestra en su pintura, pero también en sus diseños para cine, joyería y publicidad, manteniendo un gran parecido con los ojos de las ilustraciones de la *Hypnerotomachia Poliphili* (figs. 30-33).

Sin embargo, Dalí ya había tenido contacto con el protagonismo del ojo desde 1929. Su participación en el *Chien andalou* y las ricas significaciones que esta imagen tenía para el artista en el ambiente de la "Resi", así se lo habían permitido. Pues como también ocurriese con las hormigas, Dalí vuelve a incluir en *Destino* el motivo del ojo (fig. 34); mientras que un año antes, en 1945, concebía una escena clave de la película *Recuerda* de Hitchcock, con el ojo como elemento protagonista. En el film, Gregory Peck recuerda un sueño en el que un hombre corta con grandes tijeras una especie de telón plagado de ojos³⁴; telón que decora después la sala de un casino donde una joven ligera de ropa -Ingrid Bergman- se pasea besando a los hombres allí reunidos (figs. 35, 36). Y no olvidemos que dos años después, en 1947, Dalí aportaba al campo de la creación publicitaria su *Dalirmal*. El anuncio de este peculiar producto juega con el ojo y la lágrima, mientras se le aproxima, precisamente, una hormiga.

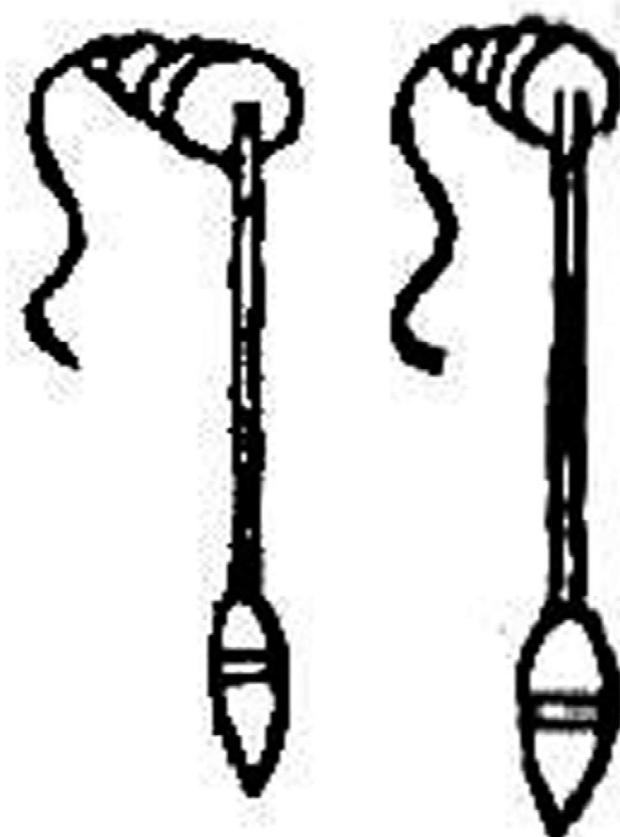
Lo cierto es que no puede negarse que el Dalí de los años neoyorkinos está fuertemente interesado por el tema del ojo:

"Empecé a creer más y más en el buen sentido de esa cosa milagrosa que se llama ojo. En el presueño, cerrados mis ojos, miraba mis ojos con mis ojos desde el fondo de mis ojos, y empecé a verme los ojos y a considerarlos como un verdadero aparato fotográfico blando, no del mundo objetivo, sino de mi duro pensamiento y del pensamiento en general. Inmediatamente llegué a conclusiones que me permitían afirmar que se puede fotografiar el pensamiento, y empecé los fundamentos teóricos de mi invento. Este invento es hoy día un hecho consumado, y en cuanto esté perfeccionado mecánicamente, lo ofreceré a la consideración científica de los Estados Unidos"³⁵.

Se reitera así el fenómeno de la recuperación de motivos del imaginario daliniano de hacia 1929 en paralelo a semejanzas con la *Hypnerotomachia Poliphili*.



30. Ojo. Grabado de la *Hyperotomachia Poliphili*.



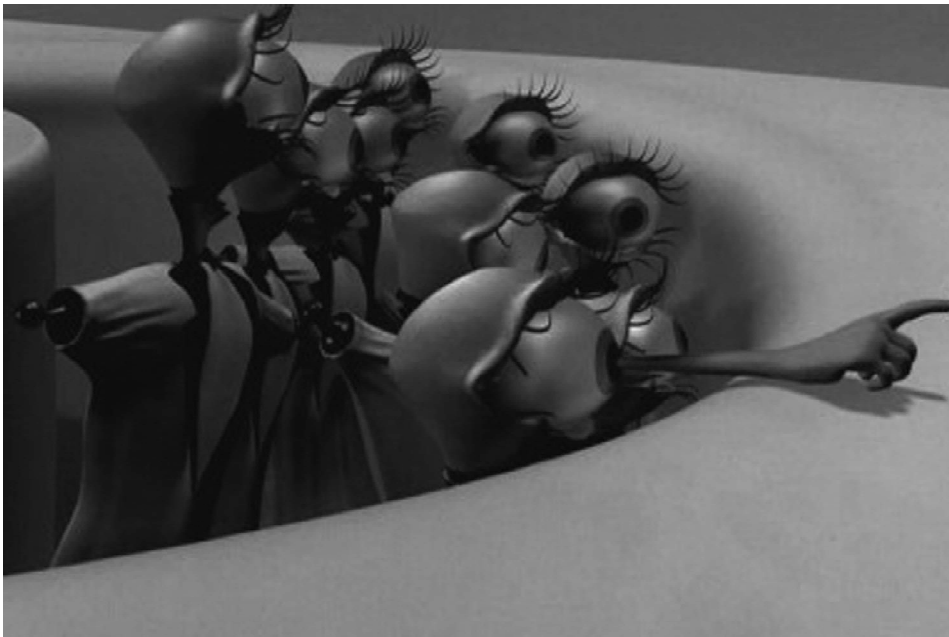
31. Grabado de la *Hyperotomachia Poliphili*.



32. Diseño de joyería de Dalí.



33. *Dalirmal*. Diseño publicitario de Dalí. 1947.



34. Fotograma de *Destino*. 1946.



35. Hitchcock: Secuencia de *Recuerda*. 1945.



36. F. Lang: Fotograma de *Metrópolis*. 1927.

3. D. OTROS ELEMENTOS ENTRE DALÍ Y LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI*

Para reforzar la evidencia de la relación daliniana con la *Hypnerotomachia Poliphili* se traen a colación otras correspondencias formales presentes en el cuadro de *La apoteosis de Homero*, que ha sido en buena medida el iniciador de este estudio.

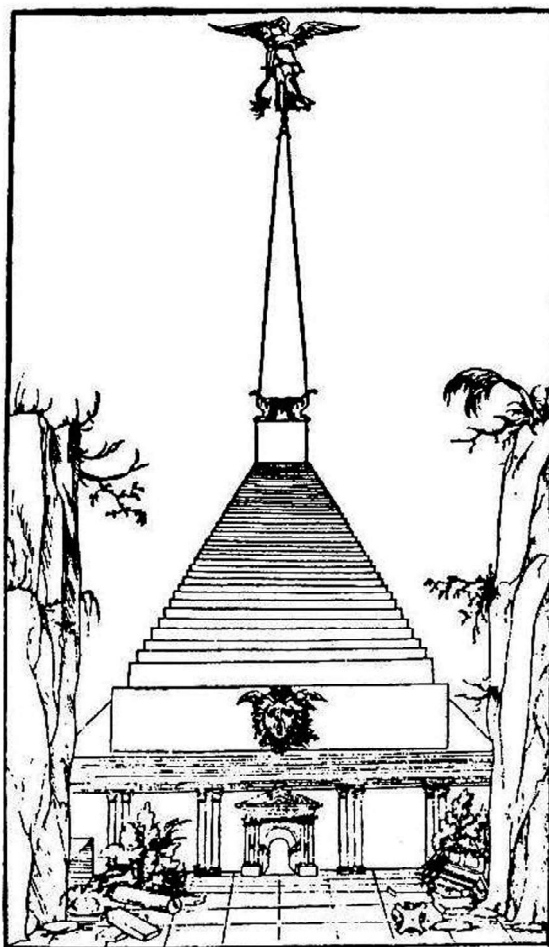
En primer lugar, se hace mención a la “serpiente del sarcófago” (figs. 37, 38). Se trata de una forma alargada que decora un fragmento de sarcófago clásico en uno de los grabados del libro de Polifilo, y que Dalí obviamente recrea en su lienzo como si fuera un reptil. Lo cierto es que la figura de la *Hypnerotomachia Poliphili* no deja de recordar el aspecto de una cabeza de serpiente, por la forma que adopta su perfil, y por los óvalos que aparecen justo en los lugares que se corresponderían con las aberturas nasales y con los ojos, así como por el arranque de una fina y ondulada prolongación que Dalí entiende como el cuerpo del animal. Éste se soporta en una especie de copa, de cuerpo cóncavo y con un pie de menor tamaño en sentido inverso, exactamente igual a lo que aparece en la *Hypnerotomachia*. Además, la serpiente daliniana sale del interior de un sarcófago roto, como ocurre también en la ilustración del libro. Obsérvese así mismo la ubicación del animal y de



37. Sarcófago. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



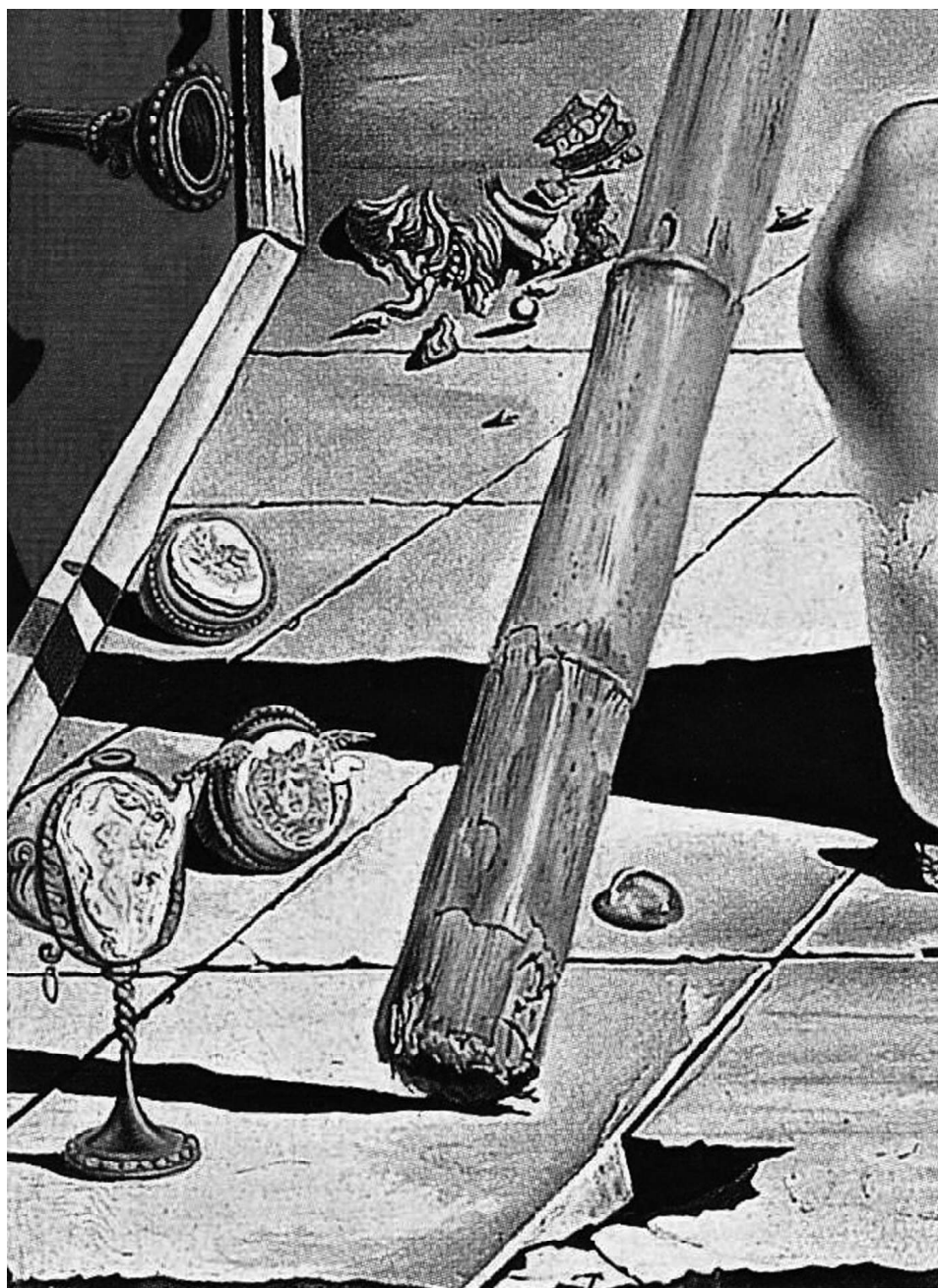
38. La serpiente del sarcófago. *La apoteosis de Homero*. Detalle.



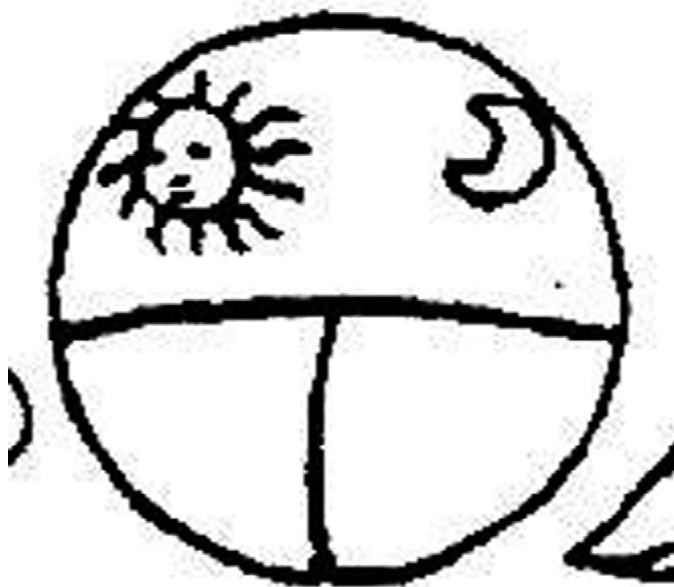
39. Mausoleo. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.

la copa; justamente en la intersección de uno de los frontales del sarcófago, posándose en una pequeña moldura. Íntegra en su descripción, no cabe duda de que la pintura de Dalí bebe en su inspiración del grabado del texto de Colonna.

Una segunda analogía la da el detalle de una pequeña cabeza alada al margen izquierdo del lienzo de Dalí, junto a una especie de cáliz. Dicho rostro, de cuyas sienas nacen dos alas, es justamente el mismo que decora el entablamento de un templo piramidal -que recuerda al Mausoleo de Halicarnaso- en otra de las láminas de la *Hypnerotomachia* (figs. 39, 40). Una cabeza que, aunque con seguridad remite al dios del sueño *Hypnos* (no por nada esta *onírica* novela se titula *Hypnerotomachia*), no deja de ser propiamente “hermética”, por el parecido iconográfico que mantiene con Hermes, pero también por su sentido de hermetismo en cuanto al mensaje



40. Cabeza alada. *La apoteosis de Homero*. Detalle.



41. *Orbe*. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*.



42. *Arco y flecha*. Grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*. Detalle.

que guarda a aquel que pretenda internarse en el monumento cuya entrada corona. Como igualmente “hermético” es el caduceo que preside el tondo de los elefantes y las hormigas, que arbitra esta “surrealista” escena de metamorfosis en el mismo cuadro.

Finalmente, destacan las trompetas que con frecuencia se dan cita en las ilustraciones de la *Hypnerotomachia Poliphili*, sobre todo en varios grabados con el motivo de unas procesiones triunfales. Estos instrumentos son, de nuevo, idénticos a los que reproduce Dalí en su pintura. Son alargadas trompetas de fanfarria, de tubo rectilíneo y sección estrecha, que se ensanchan al final en un pabellón en forma de embudo o campana. Ya sólo nos resta aludir a otros aspectos más minuciosos del cuadro de Dalí, pero cuya semejanza con la obra de Colonna no deja de llamar la atención. Se trata de un arco que dispara una flecha, y de un orbe, situados a la izquierda de la composición. Ambos elementos son altamente similares a los que figuran en la *Hypnerotomachia Poliphili*. Precisamente, el mencionado orbe aparece en la misma página del tondo de los elefantes y las hormigas; por lo que bien pudo Dalí tomarlo como modelo para las esferas que pueblan *La apoteosis de Homero* (figs. 41 y 42).

NOTAS

- ¹ Monegal (2000), p. 9.
- ² Monegal (1998), p. 13.
- ³ Monegal (2000), p. 26.
- ⁴ Monegal (2000), p. 26.
- ⁵ Monegal (1998), p. 22.
- ⁶ Corbacho Cortés (2001), p. 1.
- ⁷ Talens (1986), p. 21.
- ⁸ Lotman (1978).
- ⁹ Talens (1978).
- ¹⁰ Talens (1978), p. 32.
- ¹¹ Talens (1978), p. 11.
- ¹² Lotman (1978), p. 103.
- ¹³ Lotman (1978), p. 363.
- ¹⁴ Talens (1978), p. 18.
- ¹⁵ Talens (1978), p. 48.
- ¹⁶ Talens (1978), p. 23.
- ¹⁷ Corbacho Cortés (2001), pp. 1 Y 2.
- ¹⁸ Gómez de Liaño (2004), pp. 166 Y 167.
- ¹⁹ Kretzulesco-Quaranta (1996).
- ²⁰ No se obvie tampoco la similitud formal que se establece entre las serpientes que brotan en torno a la horrorizada faz pintada por Dalí, y las que se entrelazan en el caduceo del famoso tondo de la *Hypnerotomachia Poliphili*.
- ²¹ Tampoco resultaría incongruente esta posibilidad de conexión de influencias, pues precisamente en 1945, año de *La apoteosis de Homero*, Dalí ilustra para Doubleday & Doran de Nueva York dos libros de Maurice Sandoz: *The Maze* y *Fantastic memoires*.
- ²² Citado en Otero, Pitxot y Aguer ([online]), p. 4.
- ²³ "Nos consumíamos de admiración ante reproducciones de Rafael. Allí podía encontrarse todo: todo lo que nosotros, los surrealistas hemos inventado constituía en Rafael sólo un diminuto fragmento de su latente, pero consciente, contenido de cosas inesperadas, ocultas y manifiestas".
- ²⁴ Dalí (2003), p. 857.
- ²⁵ Dalí (2003), p. 913.

²⁶ Dalí (2003), p. 919.

²⁷ Dalí (2003), p. 917.

²⁸ Quizá pueda establecerse cierto contacto entre ese diseño del elefante portador del obelisco con la identidad del autor del libro. Al plantear esto se está pensando en la columna que protagoniza el escudo heráldico del apellido Colonna.

²⁹ No deja de resultar interesante considerar que ese conocido grabado del artista alemán retrataba otra de las mascotas del papa León X, igualmente regalada por Manuel I de Portugal. En 1515, un año después de enviarle al elefante Hanno, el monarca regalaba al pontífice un rinoceronte; pero éste no llegaría al Vaticano. Se ahogó al naufragar el barco que lo transportaba, ya próximo a la costa italiana. El animal fue recuperado y disecado, y enviado a Roma, donde, de nuevo, Rafael realizaría dibujos de la exótica criatura. Aún así, el rinoceronte no llegaría a alcanzar la fama de la que gozó Hanno.

³⁰ Recuerdan unos descriptivos versos extraídos de *Poeta en Nueva York* (2001), texto de los más surrealistas escritos por Federico García Lorca, bajo clara influencia daliniana. En el Poema doble del Lago Eden se lee: */allí donde mugen las vacas con patitas de paje/*; y en Cielo vivo: */y el rebaño de vacas con rojas patitas de mujer/*.

³¹ Las hormigas, a diferencia de lo que opina Charlotte Sleigh (2007), p.105, no son para Buñuel un símbolo de muerte y decadencia, sino el símbolo del deseo sexual, es decir, del instinto más primario y profundo de los hombres.

³² Sánchez Vidal (1997), p. 452.

³³ Algo que tampoco sería extraño teniendo en cuenta los intereses renacentistas de Dalí en estos momentos; ya que se trata de una obra emblemática del arte "clásico". Además, el mismo título del cuadro, alusivo a la exaltación del gran poeta griego, evidencia esa vuelta al mundo clásico por parte de Dalí.

³⁴ El acto de cortar los ojos no deja de recordar al ojo agredido por la navaja en la famosa escena del *Chien andalou*. Así mismo, el telón diseñado por Dalí mantiene otras relaciones con el mundo del cine: Recuerda a la secuencia de *Metrópolis* (1927), de F. Lang, en la que se configura un montaje con los ojos desenchajados de los espectadores del baile de la robótica María. Por otro lado, el monstruo de Bomarzo recuerda también al dios Morloch, que engullía a los pobres del submundo en el mismo film de Lang. Pero sobre todo no se olvide que el acto de incidir cortantemente en el ojo mantiene una fuerte correspondencia con connotaciones de carga sexual, relacionadas con la equivalencia que en el ambiente surrealista se establecía entre ojo y huevo. Véase al respecto *Historia de un ojo*, de Georges Bataille.

³⁵ Dalí (2003), pp. 908 Y 909.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Villar (1993)

ÁLVAREZ VILLAR, Julián: *La Universidad de Salamanca. Arte y tradiciones*. Acta Salamanticensia. Historia de la Universidad, 53. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

Carnero (2005)

CARNERO, Guillermo: 'Un perro andaluz, de Dalí y Buñuel, y Viaje a la luna, de García Lorca'. *Arte y Parte*, 56 [online] (www.revistas culturales.com/articulos/6/arte-y-parte/319/1/un-perro-andaluz-de-dali-y-bunuel-y-viaje-a-la-luna-de-garcia-lorca.html), Abril-Mayo 2005, consultado el 20 de Febrero de 2010.

Colonna (1999)

COLONNA, Francesco: *El sueño de Polifilo*. Barcelona, El Acantilado, 1999.

Corbacho Cortés (2001)

CORBACHO CORTÉS, Carolina: *Poesía y pintura en las letras hispánicas*. IV Congreso Internacional Da Associacao portuguesa de literatura comparada [online] (www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumenIII/Poesia%20y%20Pintura.pdf), Mayo 2001, consultado el día 23 de Agosto de 2010.

Dalí (2003)

DALÍ, Salvador: *Textos autobiográficos (Un diario: 1919-1920; La vida secreta de Salvador Dalí; Diario de un genio)*. Vol. I. Salvador Dalí. Obra literaria completa. Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Dalí (2004)

- *Poesía, prosa, teatro y cine*. Vol. III. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. Obra completa. Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí. Ediciones Destino. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

Dalí (2008)

- *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2008.

De Framiñán Gilbert (2007)

DE FARAMIÑÁN GILBERT, Juan Manuel: "Los alquímicos jardines de Bomarzo", *Revista Esfinge –digital [online]* (www.juanmanueldefaraminangilbert.org/blog/wp-content/uploads/2009/04/los-alquimicos-jardines-de-bomarzo.pdf), 2007, consultado el día 4 de Febrero de 2010.

Fernández (2006)

FERNÁNDEZ, Pedro Jesús: "Misterio en el jardín de los monstruos. Bomarzo

y sus animales imaginarios en la ruta italiana de Viterbo", *EL PAÍS. El Viajero*, Nº 416, 2006, pp.1-4.

Gale (2007)

GALE, Matthew (Ed.): *Dalí y el cine*. Figueras, Fundació Gala- Salvador Dalí, 2007.

García Lorca (2001)

GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*. Granada, Comares, 2001.

Gibson (1998)

GIBSON, Ian: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Madrid, Plaza & Janés, 1998.

Gibson (2000)

- *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser. La apasionante y trágica amistad de dos colosos de la España del siglo XX*. Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

Gómez de Liaño (2004)

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio: *El camino de Dalí (Diario personal 1978-1989)*. Madrid, Siruela, 2004.

Kretzulesco-Quaranta (1996)

KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela: *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*. Madrid, Siruela, 1996.

Lahuerta (2004)

LAHUERTA, Juan José: *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid, Siruela, 2004.

Lotman (1978)

LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del Texto Artístico*. Madrid, Istmo, 1978.

Monegal (1998)

MONEGAL, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Tecnos, 1998.

Monegal (2000)

- *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/ Libros, 2000.

Néret (2007)

NÉRET, Gilles: *Salvador Dalí. 1904-1989*. Madrid, Taschen, 2007.

Otero, Pitxot, y Aguer (2010)

OTERO, Anna, PITXOT, Antoni, y AGUER, Montse: *Sueño causado por el vuelo de una abeja en torno a una granada un segundo antes de despertar, 1944*. Fundació Gala-Salvador Dalí [online] (www.salvador-dali.org/media/uploadd//pdf//TigresESPI6Feb2010_noticies_es_home_146.pdf), 2010, consultado el día 8 de Julio de 2010.

Poyato Sánchez (2006)

POYATO SÁNCHEZ, Pedro: *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006.

Poyato Sánchez (2008)

- "Vanguardia cinematográfica española, Buñuel y Dalí. El caso de Un chien andalou", *Annali Online di Ferrara-Lettere* [online] (annali.unife.it/lettere/)

2008vol2/poyato.pdf), Vol. 2, pp. 145-162, 2008, consultado el día 10 de Febrero de 2010.

Sánchez Vidal (1997)

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: "Luis Buñuel y los insectos". *Los Artrópodos y el Hombre*, 20, 1997, pp. 451-461.

Sleigh (2007)

SLEIGH, Charlotte: *Hormigas*. Barcelona, Melusina, 2007.

Sureda (2004)

SUREDA, Joan: "En el centenario de Dalí. El monstruo del jardín Orsini". *Diario ABC. Cultural* [online] (www.abc.es/cultural/dossier/

dossier116/fijas/dossier_004.asp), Dossier 116, 2004, consultado el día 9 de Mayo de 2010.

Talens (1978)

TALENS, Jenaro: *Elementos para una semiótica del texto artístico. Poesía, narrativa, teatro, cine*. Madrid, Cátedra, 1978.

Talens (1986)

- *El ojo tachado*. Madrid, Cátedra, 1986.

V.V. A. A. (2004)

V.V. A. A.: *Dalí íntimo. Dibujos, apuntes y palabras entre contemporáneos*. Barcelona, Fundació Gala-Salvador Dalí, 2004.