

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO LA FANTASÍA Y LO FATÁSTICO EN LA ESTAMPA, EL DIBUJO Y LA FOTOGRAFÍA

2013

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

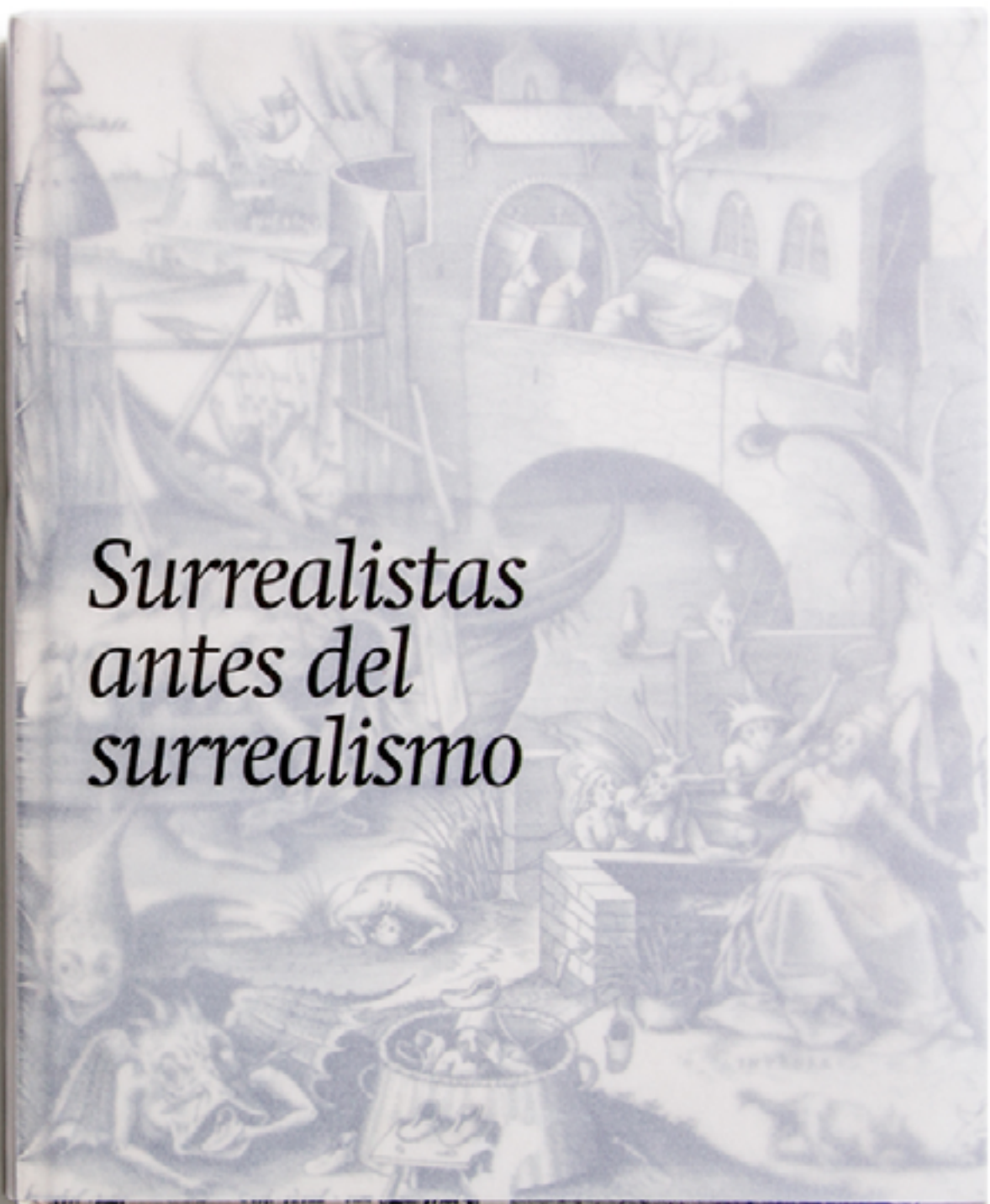


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

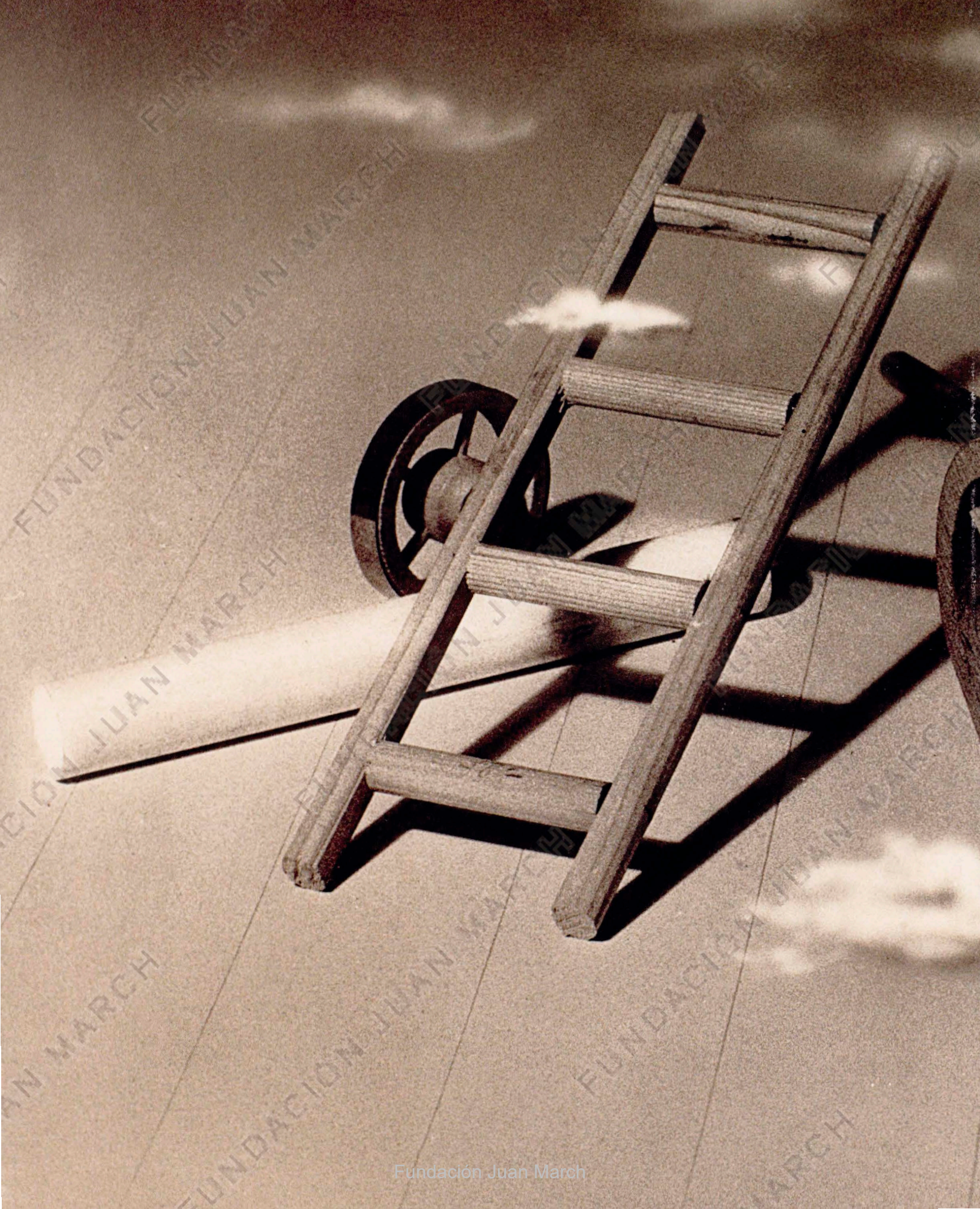


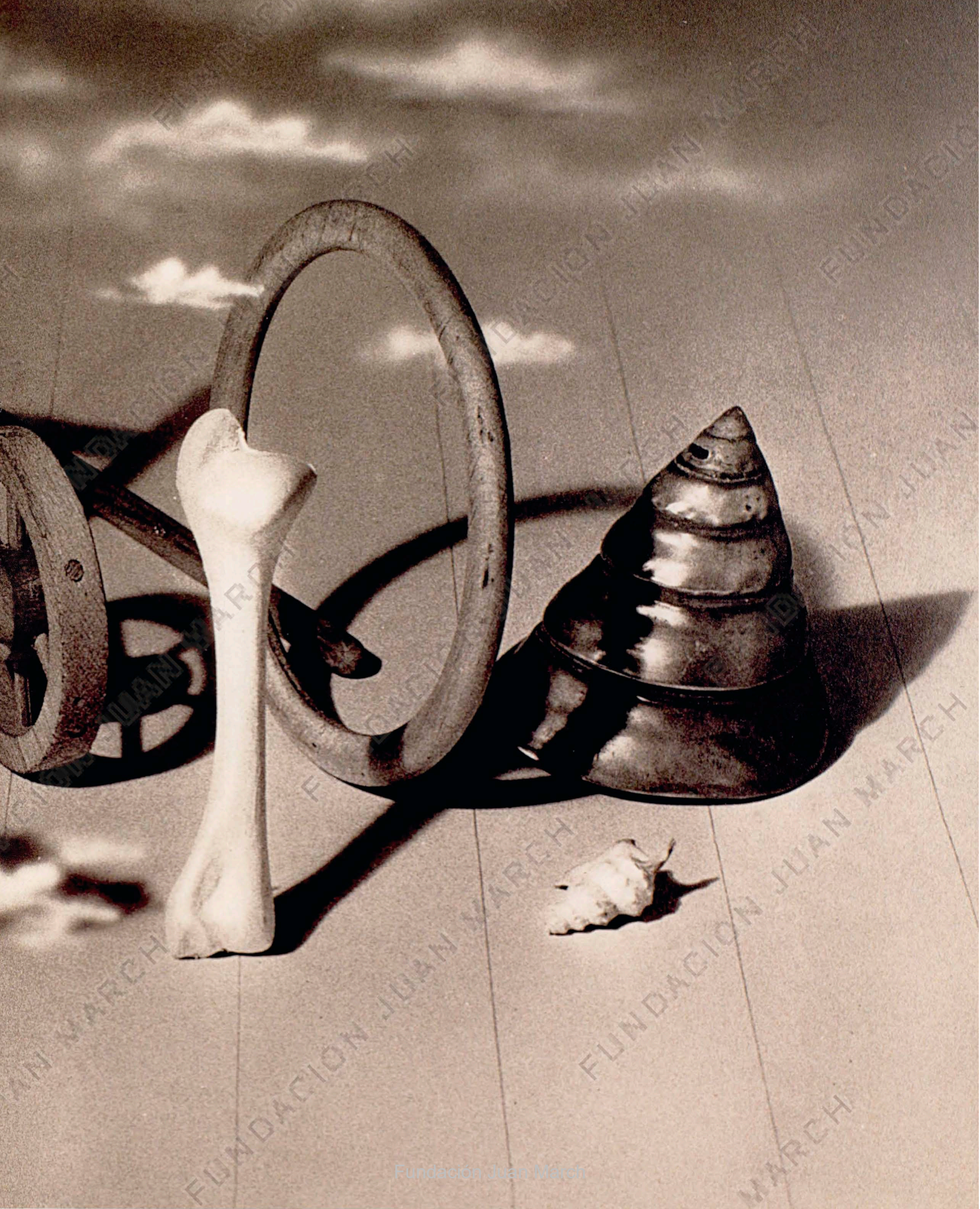
FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.fjmach.es

GRAND
NATIONAL
MUSEUM



*Surrealistas
antes del
surrealismo*





Surrealistas antes del surrealismo

*La fantasía y lo fantástico
en la estampa, el dibujo
y la fotografía*

Surrealistas antes del surrealismo

*La fantasía y lo fantástico
en la estampa, el dibujo
y la fotografía*

Yasmin Doosry
(Ed.)

Con textos de
Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch,
Christine Kupper y Christiane Lauterbach

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
del 25 de octubre de 2012 al 3 de febrero de 2013

Fundación Juan March, Madrid
del 4 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014

Fundación Juan March, Madrid, 2013

Agradecimientos

La Fundación Juan March y el Germanisches Nationalmuseum desean dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por el préstamo de las obras que han hecho posible esta exposición y por su colaboración y ayuda:

Colección Dietmar Siegert
Dietmar Siegert

Hamburger Kunsthalle
Hubertus Gassner (Director)
Konstanze Jäger
Petra Roettig
Andreas Stolzenburg

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Helwig Schmidt-Glintzer (Director)
Almuth Corbach
Claudia Minners-Knaup
Nadine Ratz

Staatsgalerie Stuttgart
Sean Rainbird (Director)
Peter Frei
Hans-Martin Kaulbach

**Universitäts- und Landesbibliothek
Darmstadt**
Hans-Georg Nolte-Fischer (Director)
Bernd Becker
Silvia Uhlemann

Von der Heydt-Museum Wuppertal
Gerhard Finckh (Director)
Brigitte Müller

Institut Valencià d'Art Modern
Consuelo Císcar (Directora)
Joan Ramón Escrivá
Alejandro Ituarte
Juan Carlos Lledó Rosa
Cristina Mulinas

**C.A.C. Técnicas Reunidas, S.A.-
Museo Patio Herreriano, Valladolid**
Cristina Fontaneda (Directora)
Beatriz Pastrana Salinas
Patricia Sánchez Cid

**Colección Fundación
Federico García Lorca**
Laura García Lorca (Presidenta)
Amelie Aranguren

Colección Hermanos Lekuona
María Teresa Lekuona

Colección José María Lafuente
José María Lafuente
Noelia Ordóñez

Colecciones Fundación Mapfre
Pablo Jiménez Burillo (Director)
Nadia Arroyo
Leyre Bozal

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras
Ramón Boixadós Malé (Presidente)
Montse Aguer
Rosa Aguer
Mercedes Aznar

Fundación Lázaro Galdiano
Elena Hernando Gonzalo (Directora)
Rocío Castillo
Juan Antonio Yeves

Galería Guillermo de Osma, Madrid
Guillermo de Osma
José Ignacio Abeijón

Galería Leandro Navarro
Colección Navarro-Valero
Leandro Navarro

Museo de Bellas Artes de Bilbao
Javier Viar (Director)
Miriam Alzuri
Jasone Aspiazu
Lucía Cabezón

**Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid**
Manuel Borja-Villel (Director)
Carmen Cabrera
M^a Victoria Fernández-Layos
Soledad de Pablo

Museo Nacional del Prado, Madrid
Miguel Zugaza (Director)
Isabel Bennasar
José Manuel Matilla
Carmen Pérez
Fernando Portalo

**Centre Pompidou, París.
Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle**
Alfred Pacquement (Director)
Saida Herida
Brigitte Leal
Olga Makhroff
Faiza Noirot

Gemeentemuseum, La Haya
Benno Tempel (Director)
Frans J.L. Peterse

Zentrum Paul Klee, Berna
Peter Fischer (Director)
Michael Baumgartner
Heidi Frautschi
Edith Heinimann

Además de a Manuel Navarro (Anticuarios
Manuela Navarro), Pascal Torres (Musée
du Louvre, París), Pilar Chaves (Tres A
Restauración), así como a los coleccionistas
particulares que han preferido permanecer
en el anonimato.

Prestadores

PAÍS	INSTITUCIÓN	OBRAS
Alemania	Colección Dietmar Siegert	CAT. 2, 4, 5, 11, 13, 27, 37, 43, 44, 49, 61, 63, 66, 73, 77, 79, 80, 81, 107, 108, 109, 110, 129, 130, 137, 154
	Germanisches Nationalmuseum, Núremberg	CAT. 9, 12, 14, 15, 16, 16B, 17, 17B, 20, 21, 31, 31B, 32, 33, 33B, 33C, 34, 35, 40, 41, 42, 45, 45B, 46, 46B, 50, 51, 52, 53, 54, 54B, 54C, 54D, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 74, 75, 76, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 93B, 94, 94B, 94C, 95, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 111, 112, 113, 114, 114B, 115, 115B, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 123B, 123C, 123D, 123E, 127, 128, 132, 133, 134, 135, 140, 141, 142, 143, 153
	Hamburger Kunsthalle	CAT. 103, 124, 148, 149
	Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel	CAT. 3, 36, 131
	Staatsgalerie Stuttgart	CAT. 23, 72
	Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt	CAT. 7
	Von der Heydt-Museum Wuppertal	CAT. 138
España	Institut Valencià d'Art Modern	CAT. 29, 30
	C.A.C. Técnicas Reunidas, S.A.- Museo Patio Herreriano, Valladolid	CAT. 125
	Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid (Legado Jean Gebser)	CAT. 99
	Colección Hermanos Lekuona	CAT. 38
	Colección José María Lafuente	CAT. 48 y documentos (pp. 310-317)
	Colecciones Fundación Mapfre	CAT. 22
	Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras	CAT. 1, 39, 71
	Fundación Lázaro Galdiano	CAT. 10, 146
	Galería Guillermo de Osma, Madrid	CAT. 98, 136, 144
	Galería Leandro Navarro. Colección Navarro-Valero	CAT. 26
	Museo de Bellas Artes de Bilbao	CAT. 96
	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid	CAT. 100
	Museo Nacional del Prado, Madrid	CAT. 18, 151
	Museu Fundació Juan March, Palma	CAT. 88
Francia	Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle	CAT. 67, 68, 70
Holanda	Gemeentemuseum, La Haya	CAT. 6, 8
Suiza	Zentrum Paul Klee, Berna	CAT. 87
	Colecciones particulares	CAT. 28, 47, 118, 139, 146B, 152

Índice

8 **Surrealistas antes
del surrealismo**

G. Ulrich Großmann
Manuel Fontán del Junco

10 **El encuentro no
enteramente
casual de Man Ray
con Alberto Durero**

Yasmin Doosry

20 **Sobre la
retroactividad
surrealista**

Juan José Lahuerta

56 **“Un pasado pleno
de tiempo-ahora”**

La fantasía,
lo fantástico
y el arte de
la modernidad

Rainer Schoch

1

72 **El ojo interior**

Yasmin Doosry

2

90 **Espacios mágicos**

Yasmin Doosry

3

114 **Perspectivas
cambiantes**

Yasmin Doosry

4

138 **Figuras
compuestas**

Yasmin Doosry

5

160 **El ser humano
construido**
Yasmin Doosry

6

174 **El (des)orden
de las cosas**

9

226 **Fantasmagorías**
Christine Kupper

7

180 **El *Capriccio***
Rainer Schoch

246 **Las sombras de
las sombras**

10

8

198 **Metamorfosis
de la naturaleza**
Christiane Lauterbach

11

252 **Sueños
diurnos,
pensamientos
nocturnos**
Yasmin Doosry

- 278 **Catálogo de
obras en exposición**
- 310 **El surrealismo en sus documentos
(1925-1965)**
- 318 **Bibliografía**
- 340 **Créditos**



Surrealistas antes del surrealismo

Durante siglos, los artistas han tratado de eliminar, mediante su imaginación, las fronteras entre mundo exterior e interior, para fundir lo cotidiano con lo inconcebible. A menudo su fantasía individual, potenciada hasta lo fantástico, los ha conducido a regiones desconocidas, más allá de las convenciones sociales y las reglas académicas en vigor. Por eso también el arte fantástico y el surrealismo tienen una dimensión histórica. Se alimentan por igual del miedo al Infierno del Medioevo cristiano y de la riqueza formal del arte ornamental, de la curiosidad y el entusiasmo por los conocimientos de las ciencias naturales de los albores de la Edad Moderna y del virtuosismo artístico de los manieristas. Con la configuración de espacios mágicos, la fetichización del mundo objetual, la jeroglifización de los fenómenos de la naturaleza o la representación de estados de ánimo irracionales, los artistas creaban imágenes contradictorias y enigmáticas repletas de anzuelos, tanto visuales como temáticos, que activaban la imaginación y de ese modo hacían visible lo desconocido. Con su apertura a lo insólito y a lo singular, los surrealistas focalizaron la mirada, como nunca antes lo había hecho ningún otro movimiento artístico, sobre esa larga tradición de arte inconformista y subjetivo. Esta actitud pudo tener su origen en el afán por romper con modelos normativos retóricos e ideas del pasado a fin de crear nuevas realidades.

La exposición *Surrealistas antes del surrealismo* sigue ese rastro desde el Medioevo tardío hasta el propio surrealismo del siglo XX a través de una selección de cerca de 200 obras entre dibujos, estampas y fotografías. El acento de este proyecto expositivo en las artes gráficas se debe, en buena medida, a que precisamente ese medio se reveló como especialmente adecuado para las formas de expresión espontáneas e individuales.

En esta muestra se pueden contemplar, entre otras, obras de Martin Schongauer, Alberto Durero, Erhard Schön, Wenzel Jamnitzer el Viejo, Hendrick Goltzius, Francisco de Goya, Odilon Redon, Max Klinger, Paul Klee, Hannah Höch, Pablo Picasso, André Masson, Salvador Dalí, Man Ray, Max Ernst y Hans Bellmer. Sus creaciones muestran de manera representativa la enorme riqueza iconográfica que encierran los hallazgos artísticos de la fantasía y el género fantástico.

La exposición sigue el rastro de la legendaria exposición que, con el título de *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizó en 1936 Alfred H. Barr, director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que se confrontaron por vez primera obras de artistas contemporáneos con obras de Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Giovanni Battista Piranesi, William Hogarth, Francisco de Goya, Grandville y otros, con el propósito de dotar al surrealismo de un

árbol genealógico histórico. Sin duda, la sensibilidad artística y los procedimientos de los surrealistas aguzaron la mirada sobre una larga tradición de arte de la subjetividad, la que va desde el medievo tardío hasta la modernidad pasando por el manierismo y el barroco.

Surrealistas antes del surrealismo es el resultado de la cooperación entre el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg y la Fundación Juan March de Madrid, que han trabajado al unísono en el proyecto durante los últimos cuatro años. Las obras expuestas proceden en su mayoría de los fondos de la colección de obra gráfica del Germanisches Nationalmuseum, además de obras de la Fundación Juan March y de significativas colecciones públicas y privadas españolas y europeas, sin cuyo apoyo la exposición no hubiera sido posible. Por eso queremos expresar nuestro agradecimiento a todas ellas y también a todas las personas que han contribuido a hacer realidad este proyecto, entre las que cabe destacar a Yasmin Doosry como comisaria de la exposición y editora de este catálogo que la acompaña; a Juan José Lahuerta (Universidad Politécnica de Barcelona), Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach, autores de los ensayos, así como a Guillermo Nagore, por su diseño de catálogo. También queremos agradecer muy especialmente a Julia Kolesnikov y a Sophia Hodge, Ingrid Wambsganz, Aida Capa, Inés Vallejo, Jordi Sanguino, Marta Suárez-Infesta, Anna Wieck y Daniela Heinze su ayuda en la coordinación de la muestra y los contenidos del catálogo. Y a Klaus Schmidt, Stephanie Gropp, Klaus Hochholdinger, Jaqueline de la Fuente y José Enrique Moreno por su trabajo en este proyecto. Nuestro agradecimiento se dirige también al resto de miembros de los equipos del Germanisches Nationalmuseum de Núremberg y de la Fundación Juan March por su colaboración a lo largo de todo el desarrollo de la exposición. También hemos de agradecer a la asociación de amigos del Germanisches Nationalmuseum su generosa aportación destinada a hacer realidad esta exposición, así como a la Corporación Financiera Alba y a Banca March por su apoyo.

Esperamos que tanto la muestra como su catálogo ayuden a ver el arte del pasado remoto y reciente en lo que ese pasado tiene de contemporáneo y de vivo, y facilite una visión del surrealismo y el arte fantástico del siglo XX como un movimiento de vanguardia que reclama todo un variado inventario de fuentes en la tradición para ser disfrutado y entendido en toda su rica complejidad.

G. Ulrich Großmann

Director General

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

Manuel Fontán del Junco

Director de Museos y Exposiciones

Fundación Juan March, Madrid

Fig. 1 Salvador Dalí, *Hombre con la cabeza llena de nubes*, c. 1936 [Cat. 1]

El encuentro no enteramente casual de Man Ray con Alberto Durero

Esta exposición es el resultado de la cooperación entre el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg y la Fundación Juan March de Madrid, dos instituciones completamente diferentes. La primera es un museo con una gran tradición y una colección claramente centrada en el arte alemán de la Edad Media y albores de la Edad Moderna; la segunda es una institución más joven, que se ha distinguido, en las últimas décadas, por haber impulsado relevantes exposiciones sobre el arte internacional de la modernidad clásica cuyo eco ha rebasado ampliamente las fronteras españolas. Además de las notables muestras dedicadas a Kandinsky, Picasso, Braque, Matisse, Leger, Klee, Schwitters, Giacometti, Dubuffet o Bacon, en repetidas ocasiones se han explorado también las raíces de la modernidad con la exhibición de obras de artistas como Francisco de Goya, William Turner o Caspar David Friedrich, una línea impulsada más si cabe en los últimos años con el acento de la Fundación en exposiciones argumentadas o de tesis.

Las raíces de la modernidad, en especial del arte de los surrealistas, se abordan igualmente en esta exposición, para la que se ha tomado como modelo la ya legendaria *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada en 1936-37 por Alfred H. Barr en el Museum of Modern Art de Nueva York. Bajo ese título, el primer director del MoMA confrontaba obras de sus contemporáneos con creaciones de El Bosco, Arcimboldo, Piranesi, Hogarth, Goya, Grandville y otros, contribuyendo así a trazar un “árbol genealógico” del surrealismo. Sin duda, la sensibilidad psíquica y los métodos artísticos de los surrealistas abrieron los ojos a una larga tradición de arte subjetivo fantástico que va desde el Medievo tardío hasta la modernidad, pasando por el manierismo y el Barroco.

Esta muestra conjunta ha supuesto todo un reto para la colección de arte gráfico del Germanisches Nationalmuseum. Se trataba, nada más y nada menos, de mirar los propios fondos con ojos enteramente nuevos, de redescubrirlos y reinterpretarlos. Y eso permitió constatar que, en este terreno, la aportación de la



Fig. 2 Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* [El enigma de Isidore Ducasse], 1920. Colección Dietmar Siegert [Cat. 77]

Fig. 3 Alberto Durero, *Melencolia I* [Melancolía I], 1514. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 140]

colección podía resultar sorprendentemente significativa. El hecho de que en la selección de obras expuestas parezca existir un cierto predominio del dibujo y la obra gráfica –más antiguos en el caso de Alemania y más recientes en el de España– se debe en buena medida al carácter propio de las dos instituciones implicadas. No obstante, esta inusual contraposición resulta particularmente sugerente y atractiva.

El marco temporal de esta exposición abarca desde mediados del siglo XV hasta aproximadamente el año 1945. Si dejamos aparte la fotografía, la muestra se limita casi exclusivamente a ejemplos de las artes gráficas. Ello no es sólo consecuencia del intento de rentabilizar los fondos propios: durante siglos el dibujo y el arte gráfico impreso han servido, una y otra vez, como campo de experimentación de formas de expresión artística espontáneas; además, por motivos técnicos y funcionales, son medios abiertos a la libertad artística individual y al inconformismo. Lo mismo puede decirse de la fotografía surrealista, que trabajaba con collages, montajes, exposiciones múltiples y distintas posibilidades de modificación de los negativos o del proceso de copia¹.

Gracias a una circunstancia afortunada, ha sido posible incluir en la exposición un gran número de fotografías de artistas surrealistas, que han permitido llenar lagunas patentes. La importancia central que para los surrealistas tenía la fotografía la describió gráficamente Salvador Dalí:

Nada más favorable a las ósmosis que se establecen entre la realidad y la sobrerrealidad que la fotografía, y el nuevo vocabulario que ésta impone nos ofrece sincrónicamente una lección de máximo rigor y de máxima libertad. El dato fotográfico está siendo, tanto fotogénicamente como por las infinitas asociaciones figurativas a las que puede someter nuestro espíritu, una constante revisión del mundo exterior, cada vez más objeto de duda, y al mismo tiempo con más inusitadas posibilidades de carencia de cohesión².

LA RÉVOLUTION SURREALISTE

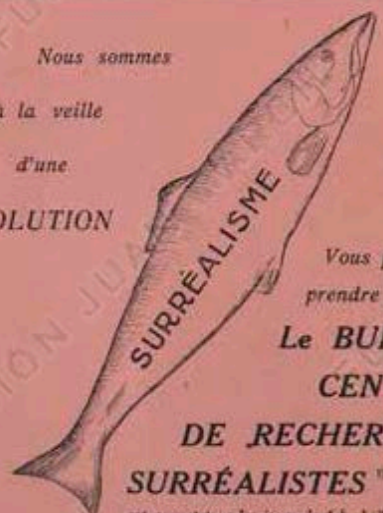
Directeurs :
Pierre NAVILLE et Benjamin PÉRET
13, Rue de Grenelle
PARIS (7^e)

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine. Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ultérieur. Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste n'offre donc aucune révélation définitive. Les résultats obtenus par l'écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont représentés, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné : il faut tout attendre de l'avenir.

Nous sommes
à la veille
d'une
RÉVOLUTION

Vous pouvez y
prendre part.
**Le BUREAU
CENTRAL
DE RECHERCHES
SURREALISTES**

13, Rue de Grenelle,
PARIS (7^e)
est ouvert tous les jours de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2



PREFACE


Le poids de la connaissance n'étant plus à faire, l'intelligence n'entrant plus en ligne de compte, le rêve seul laisse à l'homme tous les droits à la liberté. Grâce au rêve, la mort n'a plus de sens obscur et le sens de la vie devient solidaire.

Chaque matin, dans toutes les familles, les hommes, les femmes et les enfants, S'ILS N'ONT RIEN DE MEUX A FAIRE, se racontent leurs rêves. Nous sommes tous à la merci du rêve et nous nous devons de subir son pouvoir à l'état de veille. C'est un tyran terrible habillé de miroirs et d'éclairs. Qu'est-ce que le papier et la plume, qu'est-ce qu'écrire, qu'est-ce que la poésie devant ce géant qui tient les muscles des nuages dans ses muscles ? Vous êtes là bégayant devant le serpent, ignorant les feuilles mortes et les paiges de verre, vous craignez pour votre fortune, pour votre cœur et vos plumes et vous cherchez dans l'oubli de vos rêves tous les signes mathématiques qui vous rendront la mort plus naturelle. D'autres et ce sont les prophètes dirigent aveuglés de la nuit, l'autore bouche, et le s'éprouvant.

Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit.

glément, les nuits l'avaient par leur monde ravi ou se libère, entre les positions ceux pour être. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit.

glément, les nuits l'avaient par leur monde ravi ou se libère, entre les positions ceux pour être. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit. Le surréalisme est le récit du rêve à qui la nuit est résistante est le récit à la nuit.



* Berkeley

Fig. 4 Man Ray, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* [El enigma de Isidore Ducasse], 1920, en *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (1924), p. 1. Colección Dietmar Siegert

¿Qué conexión existe entre Man Ray y Alberto Dure-ro? En este interrogante podría resumirse la cuestión que plantea esta muestra.

La pregunta parece, en un primer momento, tan sorprendente como el “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. En 1920, antes de su llegada a París, el fotógrafo americano Man Ray creó *L'Enigme d'Isidore Ducasse* [El enigma de Isidore Ducasse] [Fig. 2, Cat.77], considerada como una de las obras fundacio-nales del surrealismo. La foto muestra una misteriosa figura envuelta en una manta de lana y atada con una cuerda que plantea un enigma al observador. Esta fotografía fue repro-ducida en 1924 en un lugar destacado del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, editada por André Bre-ton, Pierre Naville y Benjamin Péret. Esta publicación era, en cierto modo, el “órgano central” del movimiento surrealista y la composición de Man Ray se convirtió en su icono [Fig. 4]. La referencia a Isidore Ducasse, que, con el pseudónimo de Comte de Lautréamont, es uno de los primeros padres lite-rarios de los surrealistas, encauza la fantasía del espectador en una determinada dirección: en su principal obra literaria, *Les Chants de Maldoror*, del año 1868, Lautréamont alababa la inusual belleza de un joven sirviéndose de una asombrosa comparación: “bello como el encuentro fortuito de una má-quina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”. Esta metáfora absurda y contradictoria, que posee un matiz erótico frío y distante, fue recibida por los surrealistas como una revelación poética. Tan rotunda contradicción abría la fantasía a nuevas dimensiones extraordinarias. El carácter enigmático, la negación de las leyes de la lógica formal (que había empujado al ser humano a una catastrófica guerra mun-dial), la ruptura con las convenciones morales burguesas (que impedían el libre desarrollo del individuo) y el reconocimiento de las contradicciones (de las que estaba lleno tanto el mundo como la psique individual) eran las condiciones previas a partir de las cuales los surrealistas pretendían despertar las fuerzas

de la poesía y la fantasía, sumidas en las profundidades del sub-consciente. La fotografía *L'Enigme* de Man Ray resulta enigmáti-ca en varios sentidos: nadie sabe lo que de hecho se oculta bajo esa manta atada. La sugerencia de la cita de que podría tratarse de una máquina de coser confunde. La figura así representada es la envoltura de todo aquello que está oculto, más allá de la percepción racional externa, en la misteriosa oscuridad del inconsciente y el subconsciente. En última instancia, su conte-nido se encuentra en la fantasía del espectador. “El enigma de Isidore Ducasse” sigue sin resolverse a día de hoy y así seguirá en el futuro.

Esto al menos lo vincula con el grabado de Alberto Durero *Melencolia I* [Fig. 3, Cat. 140], esa “imagen de imágenes” a la que Peter-Klaus Schuster dedicó un análisis histórico-iconográfico en dos volúmenes repletos de sugerentes ideas sin llegar a nin-guna conclusión definitiva³. A pesar de contar con un gran número de objetos reproducidos con total claridad, el miste-rio del *Denkbild*⁴ de Durero no está menos “atado” que el enig-mático objeto de Man Ray. El título remite a la antigua teoría médica de los cuatro humores corporales y sus efectos sobre los temperamentos humanos. De acuerdo con ella, un exceso de bilis negra produce el temperamento apático, desalentado y depresivo del melancólico. Durero la personifica como una figura alada con aire de matrona en ropa de casa que cavila sentada a los pies de una torre con la ensombrecida cabeza apoyada en una mano. En la otra sostiene un compás y en el regazo tiene un libro. Está rodeada por un “jeroglífico” de objetos heterogéneos procedentes del mundo de los oficios manuales y de la geometría, de las matemáticas y de las “ar-tes liberales”. ¿Qué significan, en este contexto, el pequeño angelote que garabatea y el perro lastimosamente delgado que dormita? ¿Qué significa el murciélago ante la aparición nocturna en el cielo de un arco iris y un cometa, que dotan a la escena de una dimensión cósmica?

Muy pocas obras de arte han sido objeto de tantos in- tentos de interpretación como la *Melencolia I* de Durero y,

aún así, siempre ha quedado algo sin resolver. La propuesta que sigue pareciendo más plausible es la de Erwin Panofsky, que ve en esta alegoría una reinterpretación de nuevo cuño de la melancolía medieval inspirada en los neoplatónicos florentinos: en sus cavilaciones repletas de dudas sobre sí mismos, que antes se consideraban síntomas patológicos, Marsilio Ficino y sus contemporáneos ven la expresión de las capacidades creativas del genio artístico. A partir de ahí, Panofsky concluye que con su *Melencolía I* Durero se había propuesto, en cierto sentido, componer un autorretrato espiritual⁵.

El grabado magistral de Durero trata de un nuevo tipo de artista, que, en la era del Renacimiento, pasa de ser un artesano a convertirse en un inventor lleno de imaginación, marcando así el comienzo de la modernidad. Pero no sólo la imaginación del artista; también la del espectador se ve interpelada de manera diferente. Porque la fascinación del *Denkbild* radica en buena medida en el enigma que plantea, que es imposible descifrar por completo. Quizá sería mejor hablar de una “jeroglifización” deliberadamente buscada por el artista, que requiere un nuevo tipo de espectador que razona. También en ese sentido se puede trazar una amplia línea de unión a través de los cuatro siglos transcurridos entre el grabado de Durero y *L'Enigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray.

Esta comparación entre Man Ray y Alberto Durero es tan sólo un ejemplo del intento de generar un diálogo entre obras históricas y modernas en el marco de esta exposición. Este proyecto vive de la confrontación de obras a menudo enteramente diferentes desde un punto de vista temporal y geográfico, pero también temático. Aunque no siempre, como en el caso de Man Ray y Alberto Durero, surge un diálogo sustancial en cuanto a contenidos. Frecuentemente será un diálogo de naturaleza puramente externa, formal o técnica, que remitirá a estereotipos visuales. A veces las imágenes chocarán estrepitosamente entre sí sin llegar a entablar un diálogo real. En esos casos es de esperar que al

menos la confrontación “provoque una ignición poética” (Max Ernst), lo cual no es poco⁶.

La percepción de la complejidad de la vida moderna con todas sus contradicciones llevó a los surrealistas a encontrar nuevas formas de expresión artística. Se agudizó en ellos la conciencia de una tradición artística a la que daban alas la fantasía y lo fantástico y que iba desde la Baja Edad Media hasta la modernidad. En este contexto, los conceptos de fantasía y fantástico designan fuerzas impulsoras artísticas que tienen su fundamento en la percepción individual más allá de las reglas convencionales. Nos referimos a un período histórico que va desde el miedo al infierno del Medievo cristiano, pasando por el entusiasmo por los conocimientos de las ciencias naturales, especialmente de la óptica, propio de los albores de la Edad Moderna, hasta la irrupción del subconsciente y lo irracional en la era de la Ilustración y del Romanticismo. En busca de un mundo más allá de lo visible, los artistas cuestionan una y otra vez normas y límites. Utilizan como estrategias artísticas y modelos retóricos la multiplicidad de perspectivas, el extrañamiento del mundo de los objetos conocidos, el principio de la sorpresa, el juego con disonancias y la coincidencia de lo incompatible. Crean mundos plásticos subversivos y controvertidos: imágenes repletas de sorpresas, enigmas y melancolía y también de sueños, miedos y ansias reprimidos.

La exposición está dividida en once secciones. La primera sección está dedicada al “ojo interior”, elevado en muchas culturas a la categoría de metáfora gráfica central y considerado, en igual medida, como mirador abierto al mundo exterior y como “ventana del alma”. “L'œil existe à l'état sauvage” [El ojo existe en estado salvaje]. Con esta afirmación apodíctica comienza André Breton su tratado *Le Surréalisme et la peinture*, donde habla por vez primera de pintura surrealista⁷. En su opinión, el ojo en estado natural no ve tanto el mundo exterior visible, sino más bien lo invisible. Como ya habían proclamado los místicos cristianos y los poetas y pintores del Romanticismo

y Simbolismo, se dirige hacia el interior. El sueño, la embriaguez y la alucinación también forman parte de las experiencias del ojo interior.

Der behexte Stallknecht [El mozo de cuadras embrujado] de Hans Baldung abre la segunda sección, dedicada a los “espacios mágicos”, que prosigue, a través de los paisajes irreales de ruinas del manierismo y las lúgubres *Carceri* [Calabozos] de Piranesi, hasta desembocar en los extraños, intransitables y claustrofóbicos constructos espaciales de los surrealistas. De Baldung a De Chirico, las perspectivas aceleradas, los escorzos extremos y la proyección de sombras intensas han sido instrumentos formales que permitían dotar al espacio de expresión y significado, elevándolo a la categoría de imagen refleja de estados psíquicos.

“Perspectivas cambiantes” es el título de la tercera sección, que muestra las asombrosas conexiones existentes entre los estudios de perspectiva manieristas, las anamorfosis, las ilusiones ópticas, los libros para el estudio de la óptica del siglo XVI y las obras de los surrealistas. Uno de los artistas del pasado más admirados por André Breton es Paolo Uccello. Ciertamente, no queda claro si el objeto de esta admiración es el temprano intento de utilizar de manera consecuente la perspectiva central o más bien la personalidad excéntrica del artista, dominada por las obsesiones. Tanto para los teóricos del siglo XVI como para los surrealistas el interés por los experimentos ópticos se basa en la constatación de que la perspectiva central no debe entenderse como parte de la realidad, sino como parte de la percepción, como las instrucciones para llevar a cabo una correcta distorsión óptica de los objetos.

Entre los engendros de la fantasía artística subversiva encontramos las figuras compuestas grotescas o monstruosas, que cuentan con una sección propia. Las figuras humanas o animales compuestas por elementos heterogéneos son descendientes de las drolerías (caprichos) de los libros miniados medievales y de las extravagantes gárgolas de las catedrales.

Pero no son sólo producto de fantasías atemorizantes destinadas a evitar la desgracia. La burla mundana también ha espoleado la imaginación y ha alumbrado criaturas grotescas. Estos seres mixtos, mitad humanos, mitad animales, formarán parte del repertorio fijo de las caricaturas por lo menos a partir de la iconoclastia de la época de la Reforma. Pero la figura compuesta no sólo está presente en la plaza del mercado como burda arma de la sátira, política, religiosa o social, sino que también hace acto de presencia en la corte como alegoría burlesca tremendamente artificial: las cabezas de Giuseppe Arcimboldo, integradas por objetos típicos de ámbitos concretos y concebidas como metáforas inteligentes de los elementos, las estaciones o las profesiones, tuvieron muchos sucesores y están entre las creaciones favoritas de los surrealistas.

Aunque la fantasía de los surrealistas parece alimentarse de los fundamentos primigenios más secretos de la individualidad, lo cierto es que en las artes plásticas ha producido figuras humanas en las que se echan de menos los rasgos individuales. Los *manichini* [maniqués] de De Chirico, las muñecas articuladas de Man Ray, las *Puppen* [muñecas] de Bellmer y las figuras esqueléticas de Masson carecen de rostro y funcionan como maquetas humanas anónimas. Desde un punto de vista formal, proceden de las figuras construidas que aparecen en los libros de estudio de la proporción humana de Alberto Durero o de Erhard Schön, en los grabados de Giovanni Battista Bracelli o en los dibujos de Luca Cambiaso. Pero también sirven como “recipientes” en los que se puede verter la fantasía del espectador, aspecto que se pone de manifiesto de modo ejemplar en la sección 5, “El ser humano construido”.

El “(des)orden de las cosas” es el título de la sexta sección. El cuestionar por principio la realidad del mundo tal como se muestra forma parte de los planteamientos demoledores de convicciones de los surrealistas, que no valoraban los objetos de acuerdo con su uso cotidiano, sino sólo por su capacidad

de poner en marcha la imaginación y hacer realidad lo “prodigioso”. Consideraban que el resorte más potente de la fantasía y la mirada era el deseo sexual, pues era capaz de transformar objetos en fetiches de “belleza convulsa”⁸. El “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”, anteriormente citado, entendido como prototipo de la belleza, remite ya al principio “poético” del collage. Sus precedentes históricos, en forma de bodegones, trampantojos y *quodlibet*, originariamente dechados de imitación virtuosista de la naturaleza, son objeto de una interpretación de nuevo cuño. Tanto en el catálogo como en la exposición, esta sección –al igual que la décima, “las sombras de las sombras”–, se muestra como un collage sin comentario, orientado a activar la fantasía del espectador y, sin especificación previa alguna y con el solo recurso de su imaginación, estimularle a entablar un diálogo propio con las obras de arte.

Los surrealistas sentían enorme fascinación por los territorios intermedios como, por ejemplo, la muerte o la locura, que localizaban en lugares como el matadero central de París. “El surrealismo –escribía André Breton en 1924– os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enganará la mano sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria”⁹. A la hora de componer imágenes de la muerte, los surrealistas podían recurrir a una larga tradición: las danzas macabras medievales, las representaciones anatómicas de esqueletos conocidas desde finales del siglo XV –que a menudo encerraban significados adicionales más allá de cuestiones médicas– o las escalofrantes fotografías de cadáveres momificados.

El *capriccio*, la ocurrencia artística rebosante de fantasía que ignora las reglas académicas estrictas, es objeto de la séptima sección. Desde las postrimerías del siglo XVI hasta el siglo XVIII –de Callot a Goya– surge un gran número de series de grabados que parecen consolidar el *capriccio* como forma artística independiente, un género sin reglas fijas desde el punto

de vista temático o formal. La mayoría de las veces se trata de piezas de colección graciosas o grotescas, lúdicas o llenas de virtuosismo, que servían al artista serio como válvula de escape de su desbordante fantasía y que, como invenciones subversivas desde un punto de vista estético, no podían menos que desconcertar al público. Llevado del arte fabulador de E.T.A. Hoffman, Paul Klee recuerda sus *Phantasiestücke in Callots Manier* [Piezas fantásticas a la manera de Callot] y la profundidad de su extravagancia lúdica. En el entorno de los surrealistas también se ponen en práctica formas de creatividad lúdica –por ejemplo el *cadavre exquis* [cadáver exquisito]– emparentadas con el concepto de *capriccio*.

La octava sección “metamorfosis de la naturaleza”, aborda la transformación como principio central del pensamiento y la creación surrealistas y busca establecer comparaciones con paralelos históricos. “Nada es lo que parece”. En esta frase se puede condensar la duda fundamental que asalta a los surrealistas ante la evidencia del mundo de los objetos visibles. Este mundo visible se muestra más bien como un mundo inestable que remite constantemente, mediante asociaciones, a algo que está más allá de él, al mundo de la fantasía, tan real como el visible. Para dotar a esta ambivalencia de visibilidad y eficacia poética, los surrealistas desarrollaron métodos especiales como la decalcomanía o el collage, de los que ya existían precedentes. La historia ofrece un ejemplo anterior de una polisemia similar en las hojas de prodigios de los albores de la Edad Moderna, que interpretaban determinados fenómenos naturales como avisos de acontecimientos futuros. Aunque también forman parte, en un sentido diferente, del sustrato del que surge la concepción de la naturaleza propia del Romanticismo, que consideraba los fenómenos naturales como el reflejo de estados de ánimo humanos.

La novena sección, “fantasmagorías”, está dedicada a la tradición, que se remonta hasta la Antigüedad, de la representación de seres o fenómenos enigmáticos o sobrena-

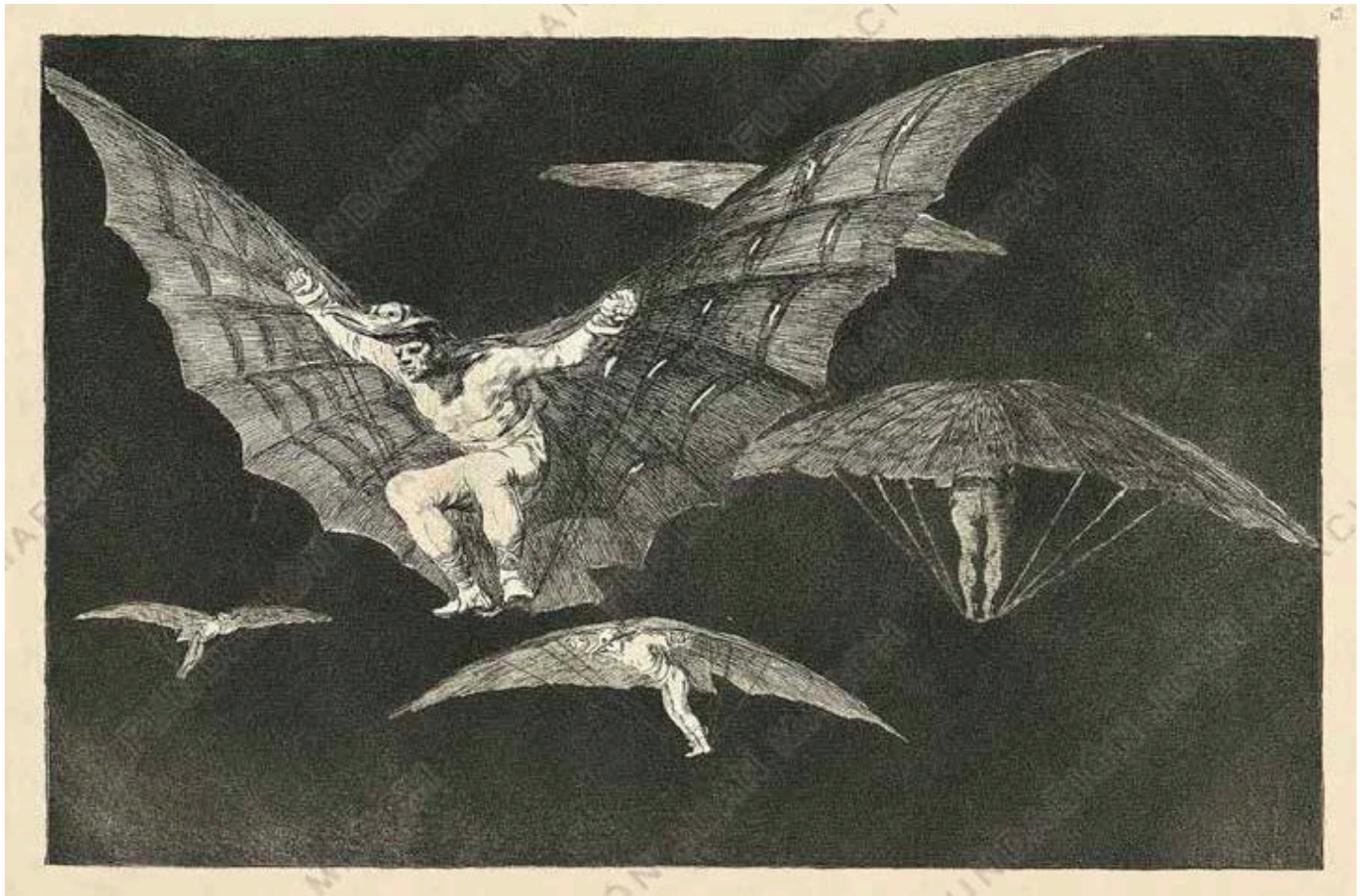


Fig. 5 Francisco de Goya, *Modo de volar*, Lámina nº 13 de la serie *Disparates*, 1814-19. Colección particular [Cat. 146B]

Fig. 6 Francisco de Goya, *Modo de volar*, dibujo preparatorio para la lámina nº 13 de la serie *Disparates*, c 1815. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid [Cat. 146]



turales, como demonios o monstruos quiméricos. Desde finales de la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVIII surgen pliegos que narran la aparición de extrañas criaturas, que en la época anterior a la Ilustración se interpretaban como el anuncio de acontecimientos horribles. Los tentaciones viciosas y pecaminosas de san Antonio, el eremita cristiano, aparecen personificadas en monstruos que provocan miedo y espanto en los espectadores menos firmes en la fe, mientras que en las láminas de Brueghel y Callot los demonios que inducen al pecado fomentan un cierto voyeurismo. En el siglo XIX, Ensor intensifica la brutalidad de sus demonios satánicos utilizando una “dinámica espacial amenazante” para el espectador (Hans H. Hofstätter). En Picasso la amenaza latente que entraña el monstruo, que se mantiene en el umbral, constituye un momento empleado de forma psicologizante. Finalmente, Dalí y Caballero se sirven de distorsiones absurdas de la figura humana para perfilar seres amorfos que ilustran la atrocidad de la incipiente Guerra Civil española.

“Sueños diurnos, pensamientos nocturnos” es el título de la última sección, dedicada a las visiones oníricas de los artistas.

Como Georges Hugnet indica en uno de sus ensayos introductorios del catálogo para la exposición inaugural del MoMA, “Los extensos mapas de los sueños y los deseos siguen colgados en las paredes de cualquier hogar”¹⁰. El sueño ha sido un ámbito de la realidad no sólo para los surrealistas y para las generaciones posteriores a Sigmund Freud. La lista de artistas cuyas visiones oníricas se muestran, a modo de ejemplos, en el último tramo de esta exposición va desde Durero a Ernst y Höch pasando por Goya, Grandville, Klinger y Redon. En el centro está el capricho 43 de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. Junto con *Melencolía I* de Durero es una de las láminas de arte gráfico que más interpretaciones ha suscitado; y, sin embargo, sigue siendo una de las más insondables de la historia del arte. Ambas obras tratan de la carga que representa la fantasía creativa

artística, capaz de producir tanto sueños agradables como pesadillas. En este sentido, los románticos y simbolistas del siglo XIX se presentan como los auténticos precursores del movimiento surrealista, al que han abierto camino.

Se da por hecho que las múltiples facetas de esta exposición no están libres de contradicciones; además, es necesario volver a reflexionar, una y otra vez, sobre las complejas relaciones existentes entre la historia y el presente. En su ensayo, con el acertado título “Acerca de la retroactividad surrealista”, Juan José Lahuerta, reconocido experto en el arte del surrealismo y en la obra de Salvador Dalí, describe las reflexiones y debates internos de los surrealistas en busca de modelos artísticos del pasado. A diferencia de la mayoría de los movimientos vanguardistas, que pretendían erigir lo nuevo sobre una *tabula rasa*, los surrealistas se sentían enteramente enraizados en una tradición. Consideraban la “adopción” de sus antepasados artísticos como un proceso creativo. Ahora bien, este proceso no debía servir para la comprensión de las obras históricas, sino más bien para su “explotación” en nombre de la fantasía, de lo fantástico, de lo prodigioso y, finalmente, de lo mágico. En su ensayo “Un pasado pleno de tiempo-ahora” Rainer Schoch trata, en sentido opuesto, de explorar puentes transitables que vayan del pasado a la modernidad recurriendo a diversos modelos psicológicos e historiográficos de los albores del siglo XX. La filosofía de la historia de Walter Benjamin, repleta de ideas surrealistas, y el “descubrimiento” del manierismo por parte de la escuela vienesa de historia del arte discurren en paralelo al movimiento surrealista y permitieron el simultáneo “salto de tigre hacia el pasado” (tomando la expresión de Benjamin) es decir, el salto simultáneo desde los tiempos inseguros de entreguerras a las tendencias subjetivistas del pasado¹¹. A ambos ensayos les une el convencimiento de que la historia no se puede estudiar arbitrariamente ni de forma neutral, sino que el pasado ha de observarse siempre forzosamente con los ojos del presente.

Para finalizar, y por lo que respecta al papel profético, anticipador del futuro o –como diría Breton– “super-realista” de la fantasía artística, remitiremos a una obra destacada de esta exposición: el dibujo preparatorio del disparate número 13, *Modo de volar*, de Francisco de Goya, surgido en torno a 1815. Cinco figuras coronadas con cabezas de águila planean por los aires [Fig. 6, Cat. 146]. Sus alas, que mueven con manos y pies, recuerdan las de los murciélagos. Como muestra la versión impresa del dibujo hecho con almagre, la escena se desarrolla en una noche completamente negra, en la que las claras figuras parecen fuegos fatuos [Fig. 5, Cat. 146B]. Muchos han sido los intentos de descifrar esta imagen fantástica. Ha sido interpretada como una visión del porvenir, como anticipación de una futura liberación del ser humano y también como símbolo del alma humana que deja atrás las limitaciones terrenales¹².

Goya llamó “sueños” a las láminas tardías de los dispartes, surgidas entre 1816 y 1824, antes de que fueran publicadas póstumamente en 1864 como serie con el título de *Proverbios o Dispartes*. Al escoger ese título puede que Goya se guiara por la idea, muy extendida desde el siglo XVIII, de la existencia de un estrecho vínculo entre sueño y fantasía: los sueños no sólo raptan al ser humano a mundos supra-sensoriales sino que, además, en ellos se despliega la fuerza cognitiva de la fantasía¹³. En tiempos de Goya la idea de volar todavía estaba a caballo entre la necesidad y el sueño por alcanzar. Los audaces hombres voladores con sus alas de

murciélago debieron parecer, a los ojos de sus contemporáneos, osados necios. Pero, probablemente, la representación de estos aparatos voladores, que se pueden poner en movimiento mediante un procedimiento mecánico comprensible racionalmente, ya no era una locura para el propio Goya. Presentó su *Modo de volar* como alternativa realista a los viajes en globo contemporáneos de los Montgolfier, como un hito en el camino que va de Leonardo da Vinci a Otto Lilienthal¹⁴. No obstante, *Modo de volar* sigue siendo una pieza fantástica y enigmática que participa tanto de la realidad como de la surrealidad.

1 Viena 1989, p. 15.

2 Salvador Dalí, “¿Realidad o sobrerrealidad?”, *La Gaceta Literaria*, nº 44 (15 octubre 1928).

3 Schuster 1991.

4 El *Denkbild* [imagen para pensar / imagen que piensa / imagen-idea] es un tipo de imagen alegórica muy difundido en los siglos XVI y XVII, próximo a aquellos emblemas denominados jeroglífico, basados en lo visual y no en lo textual. Se trata de una imagen cuyo significado o mensaje debe descifrar el receptor [N. del Ed.].

5 Panofsky 1977, p. 234.

6 Max Ernst, *Was ist Surrealismus?* Zúrich, 1934, reed. en Metken 1976, p. 324.

7 Breton 2002, p. 7.

8 “La beauté sera convulsive ou ne sera pas” (La belleza será convulsa o no será), última línea de la novela de André Breton de 1928, *Nadja*.

9 André Breton, *Primer Manifiesto surrealista*, 1924. Cf. Breton 2009, p. 33.

10 Georges Hugnet, *Dada y In the Light of Surrealisms*, Cf. Nueva York 1936.

11 La frase ha sido tomada de Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, en Benjamin 1972-1992, vol. 1, 2.

12 Cf. Hamburgo 1980, nº 162.

13 Jacobs 2006, pp. 238-239.

14 Cf. Holländer 1980, pp. 28-33.



Sobre la retroactividad surrealista

JUAN JOSÉ LAHUERTA

En una carta del 26 de enero de 1925 André Breton (1896-1966) habla con entusiasmo a su mujer Simone de un proyecto que él y Antonin Artaud (1896-1948) han empezado a pergeñar en el *Bureau de Recherches Surréalistes*: la “constitución de un dossier muy importante de notas relativas a todas las obras aparecidas hasta la fecha en cuya composición haya alguna traza de lo maravilloso”, y añade como ejemplo: “del tipo de mi nota sobre *El monje* en el *Manifiesto*”¹. La idea de una “Oficina de Investigaciones Surrealistas” contiene ya una condición retroactiva. El surrealismo en un sentido propio acaba de ser inventado, por decirlo así, en el *Manifiesto* de 1924, no existía antes, y el esfuerzo de Breton

por dejar claro a quién corresponde la autoría y propiedad de su nombre, del nombre del surrealismo, lo demuestra. Por ejemplo: en una carta publicada en *Comœdia* el 24 de agosto de 1924 responde con energía a quienes le acusan de haber robado ese nombre a Apollinaire –quien, dice, sólo lo escribió una vez en su vida, tomándolo prestado de Gérard de Nerval y como sinónimo de “orfismo”– y a quienes alegan que “Apollinaire [y] Reverdy habrían sido surrealistas mucho antes que nosotros”, no sólo afirmando, contra la supuesta sistematicidad de la poesía de ambos y de la poesía en general, que el surrealismo es un “método de expresión” en el que el pensamiento se somete a la palabra y no al revés, sino dejando claro además que este es el momento del “surrealismo naciente”². De hecho, como bien se sabe,

Fig. 7 Man Ray, *Salvador Dalí cabeza abajo en Portlligat*, 1933.
Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras [Cat. 71]

el *Manifiesto* empezó a escribirse como “prefacio” a *Poisson soluble*, es decir, como explicación más o menos breve, pero en todo caso proporcionada, de una serie concreta de textos automáticos –de “historietas”, como él los llama–, y acabó convirtiéndose en un libro de 160 páginas en el que *Poisson soluble* ocupa una posición subordinada –su título escrito en pequeñas letras en la portada debajo de las grandes del *Manifeste du surréalisme*–, como si se tratase de un ejemplo práctico, hay que creer que imperfecto o parcial, de lo que el manifiesto proponía (y, en efecto, el manifiesto proponía métodos, ciertamente poco fiables, para escribir poemas, discursos o falsas novelas)³.

Por un lado, pues, el “surrealismo naciente” es cosa de hoy, de 1924, hasta el punto de que su inventor tiene que reclamar su propiedad; por otro, sin embargo, como indica el pomposo nombre de sus instituciones –*Bureau de Recherches Surréalistes*– y señalan sus proyectos –ya hemos mencionado el del dossier de obras encantadas (deberíamos decir) por lo maravilloso, pero podemos recordar otros de mayor escala como, por ejemplo, el del Congreso de l’Esprit Moderne que Breton quería reunir por aquel tiempo en París⁴–, ese recién nacido, al contrario de otras vanguardias, o de las vanguardias en general, que hicieron de la tabla rasa y de la negación de la historia su condición primera, se proyecta retroactivamente hacia la investigación y la catalogación del pasado, y hacia la genealogía. Lo primero que viene a la mente, claro está, son las declaraciones futuristas o dadaístas contra las ciudades históricas o los museos, por ejemplo, pero más insidiosas son las manifestaciones de las vanguardias “constructivas” –puristas y maquinistas– sobre estas mismas cuestiones, desde las ambiguas encuestas sobre si “hay que quemar el Louvre” lanzadas por *L’Esprit Nouveau* –al final no había que quemarlo–, hasta el proyecto general de destrucción de la ciudad que, a través del

“urbanismo” de Le Corbusier, esta misma revista desarrolla metódicamente –y la ciudad, al contrario del museo, sí que hay que destruirla, precisamente para convertirla en museo–. Frente a todo eso, y más, el surrealismo –que tampoco ha heredado nada del nihilismo de Dada, su ancestro oficial– es un movimiento claramente historicista o, aún mejor, revisionista. Los densos tejidos de la ciudad antigua –conjuntivos, adiposos– son su verdadero caldo de cultivo –y ahí están para demostrarlo sus grandes obras sobre la experiencia de la ciudad, empezando por *Le paysan de Paris* y *Nadja*, perfectamente contemporáneas a *Urbanisme* de Le Corbusier y que recorren exactamente los mismos escenarios parisinos que Le Corbusier propone arrasar⁵–; las colecciones, los archivos y las bibliotecas –lugares cerrados y acumulativos– son los repositorios de sus auténticas fuentes, y el *studiolo* o la “casa del arte” –no menos que el dossier– su último destino –o penúltimo, puesto que luego, al fin, viene el mercado, a donde todo regresa–.

En el *Manifiesto* de 1924 Breton deja bien claro que la intención del surrealismo es apropiarse de la realidad o, propiamente, de sustituirla “en la resolución de los principales problemas de la vida”⁶. Apropiación por sustitución: la “vida real, bien entendido” –nos dice–, es el lugar “más precario”, allí donde se pierde la fe. En el núcleo del *Manifiesto*, en uno de sus pasajes más célebres, Breton proclama creer “en la resolución futura de esos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de surrealidad”, y añade a continuación que es a la “conquista” de esa surrealidad a donde él dirige sus esfuerzos, especulando, en fin, con las “alegrías de [su] posesión”⁷. Una tal dialéctica –sobre todo precisamente en aquellos tiempos–, ¿de qué otro modo podría “realizarse” sino en “una” idea de “revolución”, con lo que necesariamente conlleva de sectarismo y violencia? Si “el sueño de la razón produce monstruos”

—es decir: si soñar con la razón produce monstruos—, el de la revolución, que es el sueño de la razón dialéctica, los multiplica. Breton da la lista de los pocos que, como él, han hecho —dice, nada menos— “profesión de fe de surrealismo absoluto”⁸. En efecto, en el terreno de la bohemia y la vanguardia sólo hay un paso entre el acuerdo amistoso que une a quienes coinciden en una “cierta aristocracia del pensamiento”⁹ y la oscura conjuración que ata a los que profesan una fe. El surrealismo, afirma Breton, “no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando más les plazca”¹⁰, mientras que unas líneas más allá, casi al final del *Manifiesto*, lo describe como “el «rayo invisible» que nos permitirá vencer a nuestros enemigos”¹¹. Las armas y la fe invocan, confundidas, a un viejo conocido de las religiones y de la revolución, el fanatismo, y el propio Breton habla, por aquellos mismos tiempos —no sólo en el *Manifiesto*—, de un “heroísmo literario” en el que lo único que cuenta es el “fanatismo del autor”. “El fanatismo del Marqués de Sade —escribe—, de Alphonse Rabbe, de Isidore Ducasse, nos confirma en la opinión de que la moral trascendente es hija de la intolerancia: ¡viva Robespierre, vivan los inquisidores!”¹². Si la existencia está “más allá”, como proclaman las últimas palabras del *Manifiesto*, no resulta extraña esta exaltación teleológica. Más interesante es que el fanatismo y lo maravilloso aparezcan unidos, condicionándose mutuamente, tanto en el *Manifiesto* como en el texto ahora citado, en el que Breton nos dice, además, que existe “un “maravilloso” moderno que no cede en nada al antiguo”. Casi resulta redundante añadir que este texto está dedicado a Robert Desnos (1900-1945), quien realmente creyó en su don profético, y que escribió en 1925 tres “libros de profecías”¹³. “El *Surrealismo* está a la orden del día y Desnos es su profeta”, escribe, en fin, Breton. “A la orden del día”, en efecto: la necesidad de conquista de la realidad —o de la surrealidad, si así lo queremos—, en los tiempos del Plan y

de la Revolución, en los tiempos entrantes del “soldado del trabajo” y de la “movilización total”, surge como un híbrido de los sueños crepusculares de la bohemia y del “sueño de la razón” dialéctica. El surrealismo es una militancia *moderna* que, precisamente por serlo, histeriza la “antigua” confusión entre literatura y vida. ¿Qué tendrá de extraño que sea justamente celebrando el “cincuentenario de la histeria” cuando esa confusión llegue a su término? “La histeria, el más grande descubrimiento poético del siglo XIX...”, escriben Aragon y Breton¹⁴. El surrealismo, viene a decir el segundo en el *Manifiesto*, tiene que rescatar al hombre de la prisión de su memoria: pues bien, la celebración de la histeria es un buen ejemplo de lo que puede construirse —lo que sea— más allá de esa prisión. “Los internos de la Salpêtrière confundían su deber profesional con su gusto por el amor, y, al caer la noche, las enfermas [...] los recibían en su cama...”: esta es la “maravillosa” figura de la “fanática” confusión entre arte y vida que practica la bohemia. ¿O habría que decir, “recordando” la miserable realidad de la Salpêtrière y de sus desdichadas víctimas, convertidas en propiciatorias gracias a la exaltación poética que Aragon y Breton “proyectan” sobre ellas —aunque a la pobre Augustine ya no la salvará la poesía, como tampoco la salvó el teatro en su momento—, que esa es la “tenebrosa” figura de la “retroactividad” surrealista?

Pero volvamos al *Bureau de Recherches Surréalistes* y a ese proyecto de confección de un dossier de obras marcadas por lo maravilloso “aparecidas hasta la fecha”. El ejemplo que Breton propone a Simone es, ya lo hemos dicho, su nota sobre *El monje* en el *Manifiesto*. Por un lado, Breton escoge una obra perteneciente a un género que él, tal como declara en el *Manifiesto* mismo, considera inferior por anecdótico: la novela¹⁵; por otro, se trata de una obra “antigua” que, al no haber sido tenida en cuenta en las historias canónicas de la literatura, o al haberlo sido tan sólo como una excentrici-

dad, surge en el presente de repente, sin preparación, es decir, como anacronismo. Sin duda, en el intento bretoniano de acercarse, y acercarnos, a ese sobrentendido que él llama “lo maravilloso”, estos rodeos resultan necesarios. Cuando la definición parece imposible, lo tácito del ejemplo ayuda, y para que la demostración, por contraste, adquiriera toda su fuerza, el ejemplo tiene que ir a encontrarse en el terreno de lo más débil: el de la novela y el de un pasado no liberado de sí mismo por la historia, por el canon; es decir, sin paradoja, en el terreno de lo ya acabado, de lo abarcable, y, al mismo tiempo, de lo dejado de lado y aún interpretable. La conquista de la surrealidad, pues, y la suplantación de la realidad por esta, persigue un fin no muy distinto que el de un paseo por el *marché aux puces*: recuperar lo perdido para transformarlo en una pieza más del tesoro “final”. Las colecciones de los surrealistas se forman en el *bric-à-brac* del mercadillo, y los dossiers de su Bureau también, entendido ese mercadillo, claro está, como una totalidad “sin remedio”. “Lo maravilloso es siempre bello –escribe Breton–; no importa qué sea lo maravilloso, es bello; de hecho, sólo lo maravilloso es bello”¹⁶. Ya no hay, pues, juicio estético, pero tampoco alternativa a lo maravilloso. En una época aún productivista –1924– el surrealismo, gracias a esa generalización de lo maravilloso, ya divisa las extensísimas “tierras de tesoros” del consumo moderno. *El monje* es admirable, sí, porque está toda ella animada por “el soplo de lo maravilloso”, pero sobre todo, o más concretamente, porque sus personajes no son tales, sino “tentaciones continuas”¹⁷. Sin duda Breton conocía los ambiguos comentarios que había dedicado a *El monje* el Marqués de Sade, quien, frente a la sensiblería y la trivialidad aparente de la novela de Lewis, proponía “alzar el telón” para encontrarse de repente ante la “más horrible irrealidad”¹⁸. Breton, pues, mira hacia atrás superponiendo, como en un estereoscopio, dos cosas: *El monje* y lo que Sade

dice. Si los personajes de *El monje* no son más que el producto estandarizado de un género bien establecido, la novela gótica, levantar el telón e interpretarlos como tentación continua no hace sino volverlos a estandarizar. Producto sobre producto, su cosificación se duplica –o se “histeriza”–. ¿De qué estamos hablando, en fin, sino de los “misterios teológicos de la mercancía”?

Lo maravilloso, pues, se ejemplifica en el presente a través de una operación retroactiva que sigue una línea doble, cronológica y genealógica simultáneamente. Desde ambos puntos de vista el dossier –el expediente, la justificación– es necesario. El plan de conquista bretoniano se desarrolla, pues, en forma de gigantesco repertorio, de registro infinito que abarca, sin interrupción ni descanso –la tentación es “continua”–, pasado y presente, “antiguos” y “modernos”. Pero la mirada sobre el pasado, sobre los antiguos, sólo puede darse del modo más interesado: tras “alzar el telón”, en la “[horrible] irrealidad” que se encuentra más allá de la “realidad” de sus autores y sus obras, como una “segunda” dialéctica no explícita, en la que los términos ya no son la realidad –completamente excedida– y el sueño, sino el propio surrealismo y sus épocas –es decir, las épocas que, proyectándose sobre ellas, invade y ocupa–.

Lo maravilloso, escribe Breton, no es siempre igual en todas las épocas, sino que “participa oscuramente de una revelación general de la que sólo nos llegan los detalles: las ruinas románticas, el maniquí moderno...”¹⁹. No podría explicarse mejor cómo se “activa” la retroactividad con la que el surrealismo pretende sustituir la realidad: entre los sutiles fantasmas que solían vagar por aquellas ruinas mohosas y los maniqués que se alzan iluminados por el sol en las solitarias plazas dechirichianas –¿a qué otros podría referirse Breton? –, lo que ocurre es un proceso de solidificación general, tan monumental como vacío. Algo se podía preguntar, en

efecto, a aquellos fantasmas, por inaprensibles e invisibles que fueran, y algo tenían ellos, si querían, que contarlos, mientras que los maniquís modernos no son menos mudos que las mercancías con las que se visten, ni que las pinturas que “encantan” con sus maravillas. El escaparate por la plaza, y la cosa por su cosificación “continua”: con razón Roberto Longhi decía que los cuadros de Giorgio De Chirico (1888-1978) estaban dedicados a un “dios ortopédico”²⁰. Sus devotos podrían aplicarse aquel cuento de las ranas pidiendo rey.

En la lista de quienes han “hecho profesión de fe de surrealismo absoluto” sólo hay unos pocos escritores pertenecientes al círculo más cercano a Breton “en aquel momento”. Subrayo la data -1924- porque, en contraste con las ansias de permanencia de ese “absoluto”, que no parece muy distinto de aquel “continuo” -ya lo veremos-, Breton no tardará en pasar factura a un buen número de ellos en el *Segundo Manifiesto* (1929), y ellos a su vez a Breton en el panfleto *Un cadavre* (1930). En la “época moderna”, como Breton llama a la suya en distintos pasajes del *Manifiesto*, la cosificación, necesaria para que la tentación se produzca, es lo contrario de la solidez, y ahí están, para demostrarlo, el maniquí o esa lista, tan perentoria como fugaz, de surrealistas en lo absoluto. Que a continuación de la misma venga otra, completamente abierta -concluye provisionalmente con un “etc.”- y retrospectiva, no tiene nada de extraño. ¿Podría haber una imagen más perfecta de lo que es la vanguardia que la de ese pequeño grupo de juramentados, agazapados frente a la “época antigua” justo antes de empezar a saquearla? Esos autores de otras épocas, empezando por Dante y Shakespeare, nada menos, al contrario de los modernos, que han hecho “profesión de fe absoluta”, sólo son surrealistas en parte. Swift, por ejemplo, en la maldad, Sade en el sadismo, Chateaubriand en el exotismo, Constant en la política, etc.²¹. De la “obra com-

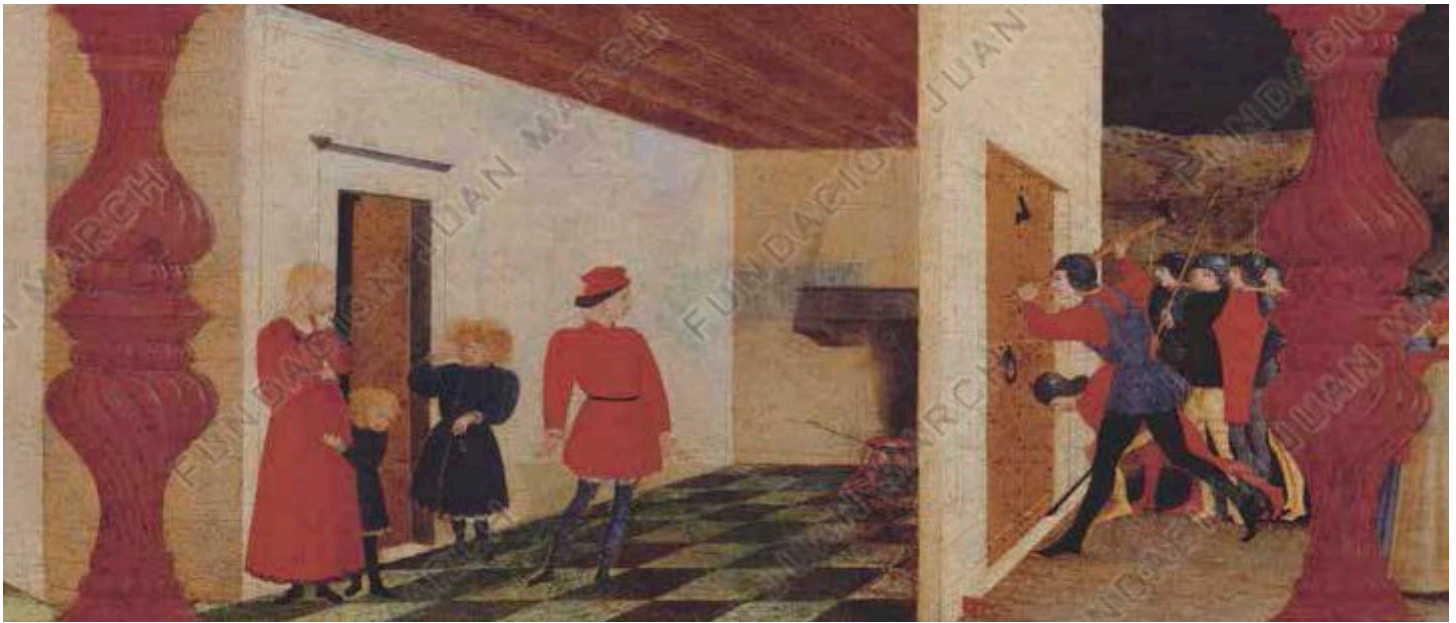
pleta” de esos (grandes) autores del pasado Breton selecciona una parte o, mejor aún -y menos profundo-, elige una “perspectiva”, aquella que la transforma en surrealista en algo. En todo caso no deja de insistir en que de cualquier revelación surrealista que pueda producirse en su obra, esos autores son perfectamente inconscientes, no sólo por la ingenuidad con la que tratan sus “ideas preconcebidas” -“très naïvement!”-, sino por una razón sin duda más apremiante: porque aún no habían “escuchado la voz surrealista”. Pero, ¿de dónde surge esa voz? La respuesta es bien simple: está en los esfuerzos de Breton -ya hemos hablado de ellos- por reclamar la propiedad del nombre del surrealismo.

Breton, pues, no pretende “comprender” la obra de estos autores, sino aprovechar tan sólo aquellas partes que necesita para avalar el “surrealismo naciente”, llenando sus arcas y cajas fuertes. La parte -el botín- es lo que siempre ha importado a los buscadores de tesoros, y no el todo, que necesariamente se desplaza, se desmiembra, pierde su sentido: al fin y al cabo, desde el punto de vista surrealista, esos autores del pasado no sabían lo que hacían. Sólo después de saqueada de ese modo, pues, la “época antigua” puede convertirse en el “Banco de la Mona Lisa”, es decir, en la garantía de los valores de la “época moderna”, la cual, en fin, se alimenta del transformismo que ella misma proyecta en la “época antigua”. Walter Benjamin vio en esta circularidad una de las principales características de la modernidad, es decir, de la “época del infierno”. Trabajos de Sísifo que no abocan a la melancolía, sino a la propaganda: si Mallarmé -surrealista “en la confianza”, precisamente- creía que el mundo estaba hecho para concluir en un “hermoso libro”, Breton le responde que acabará con “un bonito anuncio del infierno o del cielo”²². El surrealismo, como la publicidad, transforma el producto en tesoro y convierte lo que ya existía en descubrimiento. El día del juicio final, pues,

traspasaremos las puertas, las que sean, en el estado de *shock* –de tentación continua– que la publicidad impone. Todo, en fin, en el mercado, es surrealista en algo.

Breton habla, como vemos, de escritores. No es que no haya en el *Manifiesto* menciones al arte, y particularmente a Picasso, pero son escasas. De hecho, una nota al final de la lista retroactiva que acabamos de comentar constituye la referencia más importante de todo el texto²³. No hay artistas que hayan hecho profesión de fe de surrealismo absoluto, y sólo algunos pocos pintores de la época moderna pueden ser considerados surrealistas en algo, aunque en este caso tres de ellos nada más merecen una explicación: Matisse “en *La música*”, Picasso, “con diferencia el más puro”, y De Chirico, “admirable durante tanto tiempo”. Ese “durante tanto tiempo”, puesto que se refiere a la “época moderna”, riza el rizo de la retroactividad, y revela su inmediatez, su necesidad. Pero, ¿quiénes son los pintores de la “época antigua”? Sólo uno, Paolo Uccello (1397-1475). Tras esta primera cita en el *Manifiesto* Breton se referirá a él, a lo largo de su carrera, en numerosas ocasiones, pero ahora nos interesan las más cercanas, como la que leemos en *Nadja*: “Abro, al despertarme, una carta de Aragon llegada de Italia y acompañada de la reproducción fotográfica del detalle central de un cuadro de Uccello que no conocía. Este cuadro se titula: *La profanación de la hostia*” [Fig. 8]²⁴. El detalle, publicado en *Nadja*, es el mismo que había aparecido ya en el número ocho de *La Révolution Surrealiste*, acompañando un artículo de Antonin Artaud titulado “Uccello, le poil”²⁵. El propio Artaud había “usado” ya a Uccello en una obra inmediatamente anterior, *Paul les Oiseaux ou La place de l’amour*, y otros surrealistas se interesaron también por el pintor italiano en aquellos años, como, por ejemplo, Robert Desnos o Philippe Soupault, además de algunos no surrealistas, como Jean Cocteau²⁶. Pero intentemos ordenar estos datos: por un lado, el inte-

rés de Breton por Uccello es tan grande como para nombrarlo el primero, y el único antiguo, en la lista de pintores cercanos al surrealismo; por otro, sin embargo, no parece que su conocimiento real sea comparable a ese interés. Breton, en 1926, no había oído hablar de una obra como *La profanación de la hostia*, mientras que la postal enviada por Aragon –un detalle, al fin y al cabo, que no permite comprender en absoluto qué es lo que “realmente” está ocurriendo de “maravilloso” en esa tablilla– es la misma, escasa imagen reproducida tanto en *La Révolution Surrealiste* como en *Nadja*. En realidad *La profanación de la hostia* fue pintada como predela del altar de la confraternidad del Corpus Domini de Urbino, y consta de seis escenas consecutivas que relatan una conocida leyenda antisemita medieval: el intento de profanación de la hostia por parte de un usurero judío, el milagro que impide la profanación demostrando la verdadera presencia de Cristo en ella, y el tormento en la hoguera del judío y su familia²⁷. El detalle de Breton no es en absoluto central, como él pretende, sino que representa la mitad izquierda de la segunda tablilla y muestra al usurero judío y su familia sorprendidos por el milagro que está ocurriendo en la otra mitad: la hostia ha sido puesta a hervir en una cazuela y de ella brotan ríos de sangre que recorren el suelo de la habitación y atraviesan sus muros desbordándose a la calle, desde la que un grupo de ciudadanos y soldados armados con palos, lanzas y ganzúas intenta derribar la puerta para entrar en la casa. Pero eso es justamente, como digo, lo que ocurre en la otra mitad: lo que no vemos. La familia aterrorizada del judío que muestra el detalle de la postal de Aragon es un magnífico trozo de pintura, pero eso no parece suficiente como para que por ella Uccello merezca ya esa primera posición en solitario en la lista de antepasados del surrealismo, ni siquiera teniendo en cuenta que Breton presenta su descubrimiento como una revelación vista al despertarse.



El origen de tanta admiración estará, sin duda, en otra parte, y los textos de Artaud que hemos mencionado –al menos uno de ellos, *Paul les Oiseaux*, escrito antes del *Manifiesto*– nos darán algunas claves. Lo que nos importa ahora no es el modo en que Artaud utiliza a Uccello como doble o espejo en el que proyectar sus propias angustias ante el acto creativo –“Uccello, mi amigo, mi quimera”, escribe–, sino la personalidad fantástica con la que lo hace surgir ante nosotros. Su Uccello, por un lado, se “debate en un vasto tejido mental en el que ha perdido todos los caminos de su alma y hasta la forma y la suspensión de la realidad”; por otro, “tiene una voz imperceptible, una apariencia de insecto, una ropa demasiado grande para él”; y, en fin, obsesionado como está por la “preocupación rocosa y terrenal de la profundidad”, “girando eternamente” en los círculos de su idea, no ve otra cosa que “la sombra de un pelo”. Los textos de Artaud sobre Paolo Uccello son, sin duda, extraordinariamente complejos, pero vamos a fijarnos sólo en lo que nos importa ahora: locura, excentricidad en la apariencia y las costumbres, obsesión por lo fijo, por lo que se representa del modo más cortante, más fino, extrafino: “De un pelo a otro [...] la línea ideal de los pelos intraduciblemente fina y repetida dos veces...”²⁸. El pelo, en efecto, como la arruga y la vena, también exhibidamente presentes en “Uccello, le poil”, ¿qué son sino metáforas de la precisión y visibilidad del dibujo –la línea– de un pintor, como Uccello, famoso por sus perspectivas? Giorgio Vasari (1511-1574), atento en asignar a cada uno de los artistas de sus *Vite* un carácter, representó en Uccello al

artista que obsesionado con el medio (el artificio) pierde de vista el fin (la imitación de la naturaleza), para acabar no sabiendo qué ha conseguido con sus fatigas. En la *Vida* de Vasari, Uccello es un ingenio bizarro y caprichoso, de hábitos misántrópicos, y trastornado por una obsesión: la perspectiva, la cual, en contraste con el calificativo de “dulce” que él le otorga, no produce, en verdad, “con dolor y fastidio”, más que cosas “esterilísimas y secas”. El loco y excéntrico obsesionado por la línea exacta de la sombra de un pelo de Artaud encaja aquí perfectamente, pero no es Vasari su fuente, sino Marcel Schwob (1867-1905), entre cuyas *Vies imaginaires*, publicadas en 1896, se encuentra la de “Paolo Uccello, peintre”²⁹. En su “Préface: l’art de la biographie”, Schwob decía que “el arte del biógrafo consiste en la elección. No tiene por qué preocuparse de ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos”. No se puede negar que en

Fig. 8 Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* [Milagro de la hostia profanada, o La profanación de la hostia], 1468. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

su biografía de Paolo Uccello, el único artista también de su lista, no lo consiga. El pintor loco, misántropo, obsesionado y al final lleno de melancolía ante la vacua inmensidad de sus esfuerzos retratado por Vasari, se exaspera en el texto de Schwob. Los datos concretos referidos a las obras o los juicios artísticos sobre su trabajo que aparecen en Vasari son dejados aquí completamente de lado, y sólo la anécdota es tenida en cuenta, exaltada en versión fantástica. Schwob insiste en que Uccello “no se fiaba de la realidad de las cosas, sino de su multiplicidad y del infinito de las líneas”; nos habla de cómo pintaba los “campos azules”, las “ciudades rojas”, “caballeros con negras armaduras”, camaleones como atributos del aire y pájaros; nos dice que su trabajo de “transmutación de la forma” es como el de un alquimista; nos describe su casa, “llena de arañas y vacía de provisiones”; nos recuerda, cómo no, su obsesión por la perspectiva, que descubriría sobre todo en las “arrugas del *mazzocchio*”, esa complicada caperuzza que visten sus personajes; inventa para él una mujer, Selvaggia, de la que Uccello no sabe si está muerta o viva; y, en fin, entre otras “maravillas”, reinterpreta la exclamación de Donatello al contemplar su última obra: “¡Ah, Paolo, dejas la sustancia por su sombra!”. La influencia de esta “biografía” en los textos de Artaud es manifiesta: Paul les Oiseaux es como Schwob llama a Uccello, Selvaggia es uno de sus personajes... El “caos de rasgos humanos” que Schwob y Artaud suministran a Breton es suficiente para que Uccello sea el único pintor de la “época antigua” citado en el *Manifesto*, y sustituye con ventaja a su obra, ante la que Breton reconoce su relativa ignorancia. La retroactividad, por tanto, actúa de forma acumulativa: las maravillas que cuenta Schwob, las que cuenta Artaud, se acumulan en una obra de la que sólo algunos detalles incomprensibles se conocen. Lo que importa, más bien, es el personaje, es decir, la “tentación continua”. Uccello, en fin, es el único pintor de las *Vies imaginaires*

de Schwob, el único artista –hasta el momento– usado por Artaud como *alter ego*, y el único antiguo que aparece en el *Manifesto* y en la colección completa de *La Révolution Surréaliste*. Breton cita a Uccello, pues, de un modo no muy distinto a como –decía Benjamin– la Revolución francesa citaba a la Roma antigua: “igual que la moda cita un ropaje del pasado”³⁰. En la “jungla de otrora” lo nuevo es lo antiguo, o lo siempre igual.

En cualquier caso, al menos hasta aquí, no podrá negarse que Breton es ahorrador con respecto a sus retroactividades artísticas. Pero estamos en 1924, justo en el momento del “surrealismo naciente”, y la “oferta” es naturalmente restringida, adaptada a la demanda. La rápida popularización del surrealismo a partir del final de la década, la cual no siempre contará con la benevolencia del propio Breton y en la que el éxito de *Un chien andalou* y el papel jugado por Dalí serán esenciales, permitirá que esa oferta aumente considerablemente, al ritmo de la demanda. En 1929 algunos como Robert Desnos, por ejemplo, podrán referirse ya alegremente a “Uccello junto a Picasso, a Brueghel junto a William Blake, a El Bosco junto a Max Ernst, a ciertos primitivos italianos junto a Picabia...”³¹, y otros, como Dalí, justamente, ampliarán el campo hacia los más diversos horizontes: por un lado Millet, Böcklin, los prerrafaelitas, Gaudí, el *art nouveau*, etc., son casos que relativamente cercanos cronológicamente pero alejadísimos del “gusto” vigente –y, de hecho, gracias a la tremenda popularidad de que disfrutaron en su momento (estereotipia, la llamaría Dalí), ejemplos ahora del peor gusto–, tienen la virtud de proclamar en el hoy una especie de eternidad del ayer, un tiempo anacrónico –o, propiamente, retrospectivo–, que aparece sin embargo incrustado en el presente, suspendido en él (un tiempo, en fin, no distinto al que caracteriza los recorridos cíclicos de la moda, justamente, y que es la clave de su constante “pasarse” y “ser recuperada”); por otro, los

pintores *pompieri*, Meissonier el primero, una elección que inmediatamente se convertirá en uno de los grandes motivos de confrontación con Breton y los surrealistas más ortodoxos –y no deja de ser revelador de la infinita porosidad de este mercado ideológico, tanto como de la competencia por su conquista, que, poco después, cuando en febrero de 1934 Dalí tenga que comparecer ante un “tribunal surrealista” por causa del proceso de su expulsión, sea acusado a la vez, y al mismo nivel, de hagiógrafo de Hitler y de pintor academicista admirador de Meissonier–. En cualquier caso, los ejemplos de que en la frontera entre los años veinte y los treinta el término “surrealista” ya se usa, implícita o explícitamente, para referirse a determinados artistas o “producciones artísticas” de épocas históricas, pueden buscarse fuera del surrealismo mismo, entre los historiadores y los críticos más o menos convencionales. Un par de ejemplos serán suficientes, uno implícito, el otro explícito.

Primero el implícito. En 1929, Kenneth Clark escribió un artículo sobre las recién redescubiertas *Bizzarrie* de Giovanni Battista Bracelli (c 1600–antes de 1650), las cuales no tardarían en convertirse en uno de los ejemplos preferidos del “arte fantástico”³². Pese a los pocos datos disponibles sobre el autor y la edición, Clark, en su breve texto, hace un esfuerzo por analizar los grabados de las *Bizzarrie* en su contexto histórico: los pone en relación con los *Balli* de Jacques Callot, las caricaturas de Carracci y las figuras cúbicas de Luca Cambiaso –quienes también pasarán a formar parte de ese fantástico surrealista antes del surrealismo–, pero además intenta integrarlos en una interpretación general del concepto de manierismo, y no deja de citar a Miguel Ángel, Rafael, Tiziano o Tintoretto, o a Giambattista Marino, Richard Crashaw, Luis de Góngora o John Donne. Todo ese aparato, tal vez algo exagerado para los excéntricos pero modestos grabados de Bracelli, concluye con un párrafo que podría parecer

sorprendente y que, sin embargo, surge con la mayor naturalidad. Como si estuviese tratando de una cuestión ya conocida, Clark nos dice que las figuras de Bracelli no tienen nada que ver con el cubismo, “aunque algunas de sus invenciones recuerdan los monstruos del Ballet Ruso de Picasso, *Parade*”. Sin embargo, continúa, mientras que la obra de Picasso intenta evitar las “distracciones asociativas” del espectador, la de Bracelli las persigue. Otra cosa bien distinta, nos dice, en fin, es el caso de su “paisano” De Chirico, quien “combina similares efectos de volumen y similares efectos de incongruidad: similar concepto”. ¿Será necesario recordar que el discutido nombre del surrealismo fue usado por primera vez por Apollinaire en el programa de mano que escribió para *Parade*, precisamente, o que Picasso y De Chirico son los dos artistas centrales no sólo del *Manifiesto*, sino de la entera construcción bretoniana? Bracelli, Callot, Cambiaso, Picasso, De Chirico... unidos por las distintas intensidades del “*conceit*” manierista: aquí tenemos ya toda una prefiguración de cómo se tejerá el sistema del “arte fantástico”.

Pero vamos al caso explícito. A finales de 1934 Salvador Dalí (1904-1989) presentará en la galería Julien Levy su segunda exposición individual en Nueva York –la primera había tenido lugar en la misma galería justo durante las mismas fechas del año anterior–. En el catálogo de aquella exposición se reproducía *La persistencia de la memoria* –su primera pintura en las colecciones del MoMA, recibida como donación anónima en el mismo 1934, y, sin duda, gracias a ello y ya desde ese momento, su obra más popular, repetida e imitada (estereotipada)– y un dibujo con otro reloj blando –obviamente– y formas geométricas abstractas titulado *Finis*. Pero además, junto a la lista de obras, veinticinco, Dalí añadía intencionadamente una más, numerada con el veintiséis, pero no suya: *Las tentaciones de San Antonio*, de El Bosco, que, naturalmente, no estaba allí. Bastaba con



mencionarla, sin más explicaciones: ¿quién discutiría, desde los tiempos de José de Sigüenza, la excentricidad de El Bosco [Fig. 9], de Brueghel y otros flamencos que formaban desde siempre el árbol esencial de la “pintura fantástica”? En cualquier caso, no era esta la primera vez que Dalí se ponía a sí mismo en relación con ellos. En “Temas actuales”³³, un artículo publicado en 1927 en *L'Amic de les Arts*, Dalí mencionaba ya a El Bosco y a Brueghel, pero lo más interesante es que en este mismo número de la revista, en la página anterior a su artículo, se reproducían dos imágenes de *La mel és més dolça que la sang* [La miel es más dulce que la sangre] [Fig. 10], y entre las columnas de su texto aparecía una imagen de *El triunfo de*

la muerte de Brueghel [Fig. 11], que, en realidad, ilustraba el artículo siguiente, “Cop d’ull sobre l’evolució de l’art modern”. La intención de este texto, cuyo autor es Magí A. Casanyes (1893-1956), como deja claro el título, es ambiciosa, y las referencias al arte de la “época antigua” para ilustrar el de la “época moderna”, no faltan. En todo caso hay una que nos interesa especialmente. Escribe Cassanyes: “En el museo del Prado hay una pintura atribuida a Brueghel el Viejo –*El triunfo de la muerte*– en la que puede verse representado el espectáculo más fantástico, quimérico y macabro que pueda imaginarse, pintado, sin embargo, con una meticulosidad, con un naturalismo, con un realismo, con un objetivismo idénticos a aquellos con los que el propio Brueghel representa un baile de campesinos o un banquete de bodas”³⁴. ¿Qué costaría aplicar esa descripción a *La mel és més dolça que la sang*, ilustrado, como hemos dicho, dos páginas antes en la misma revista? En 1934 las cosas han cambiado mucho, pero el modo en que Dalí “desliza” en su catálogo la pintura de El Bosco no es tan distinto del modo en que había reunido, sin comentarios pero bien elocuentemente, una obra suya y otra de Brueghel tantos años antes. En todo caso, Dalí, ya muy entrenado, conoce bien la caja de resonancia que Nueva York representa en términos de propaganda y mercado. El catálogo que hemos mencionado contiene una declaración –transcrita literal-

Fig. 9 El Bosco, *Verzoeking van de heilige Antonius* [Las tentaciones de San Antonio], c. 1495-1515. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Fig. 10 Salvador Dalí, *La mel és més dolça que la sang* [La miel es más dulce que la sangre], 1927. Paradero desconocido (Fotografía Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras)

Fig. 11 Pieter Brueghel el Viejo, *De triomf van de dood* [El triunfo de la muerte], c. 1562. Museo Nacional del Prado, Madrid

mente, pero sin mencionar la fuente, de un texto anterior, la "Lettre à André Breton"³⁵– en la que, con sus múltiples referencias al automatismo, a la paranoia crítica, a los objetos surrealistas, a la fotografía instantánea, al *trompe-l'oeil*, a las imágenes dobles, al "irracionalismo concreto" o a Luis de Baviera, Dalí se presenta a su nuevo público –un público universal y popular, no restringido, como el de París, a los círculos de vanguardia– no sólo como el auténtico surrealista, sino, en un sentido propiamente "americano", como un *businessman*, como el hombre rebotante de proyectos, el más ocupado del mundo. A la donación anónima de *La persistencia de la memoria* al MoMA, a su reproducción en ese mismo momento en el catálogo de Julien Levy y a esa declaración de principios e intenciones, sin olvidar el *track* retóricamente titulado *New*



*York Salutes Me*³⁶, publicado también en ese momento, con motivo de su llegada a la ciudad, bastaba añadir tan sólo el deslizamiento sin comentarios del cuadro de El Bosco al final de la lista, para que todo un proceso de “generalización” se desatase: es decir, para que Nueva York o el mundo, en efecto, saludase a Dalí. Pero hay algo más, “tras el telón”. Si en 1927 Dalí dejaba hablar a Cassanyes, en 1934 lo que está haciendo es aprovechar el impulso de los que ya han hablado. Al otro lado del Atlántico, y en un medio tan popular como el semanario de la BBC, *The Listener*, Herbert Read acababa de publicar un artículo analizando la pintura de Dalí en correspondencia con la de El Bosco³⁷ en el que, tras discutir el modo en que ambos se relacionan con el “resorte” que alimenta su fantasía –la teología medieval en uno, la casuística freudiana en el otro–, establece tajantemente la diferencia: la obra de El Bosco surge “naturalmente, subjetivamente”, en perfecta continuidad con su mundo –su fantasía le es dada–, mientras que la de Dalí se construye “deliberadamente, objetivamente”, como un esfuerzo, podríamos decir ahora, de rentabilidad frente a un código perfectamente establecido de antemano. No acaba, sin embargo, aquí esta historia. Al artículo de Read siguió una respuesta de Roger Caillois³⁸ en la que, reconociendo el mérito de la comparación, insiste en la diferencia de la pintura daliniana, interpretándola en un sentido que va más allá del de la “objetividad” que veía Read y que podríamos calificar de ultraconsciente. En la pintura de Dalí, además, continúa Caillois, no sólo el autor y el público comparten el mismo conocimiento del sistema de signos utilizado –el psicoanálisis– sino que la “fuente de inspiración” es, al mismo tiempo, “el principio de explicación”, con el peligro que ello conlleva de caer en el círculo vicioso del criptograma. Naturalmente, frente a esta interpretación tan directa o, por mejor decir, tan “contemporánea” de la pintura de Dalí, decir, como hace Caillois, que El Bosco es un pintor

que “no tiene la clave de lo que crea”, no revela otra cosa sino la propia ignorancia sobre una obra ante la cual, en definitiva, lo que ocurre es que la “época moderna”, y no él, ha perdido las claves. Los criptogramas que bien pudieran esconderse en su obra se han vuelto ya indescifrables, y esa es la causa, en fin, de su maravilla: pero esto no lo dice Caillois tan claramente. ¿Podría darse una imagen mejor de cómo el surrealismo se apropia retroactivamente del arte del pasado, de cómo lo convierte en fantástico a través de sus propias proyecciones? En esta breve respuesta a Herbert Read, Roger Caillois, establece ya una clasificación de los distintos “niveles de conciencia” con los que una obra de arte es creada por el artista e interpretada por el público: el primero es el de las obras de apariencia realista en las que nada, aparentemente, revela el misterio que en realidad esconden: *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Leonardo, los cuadros de Antoine Caron, Urs Graf o Piero di Cosimo, los grabados de Hercules Seghers...; en el segundo “el mundo de la realidad es deliberadamente abandonado al de los fantasmas”, y aquí es donde entra El Bosco, pero también Gustave Moreau, De Chirico, Max Ernst...; el tercero, no exactamente “deliberado y objetivo, sino sobre todo consciente”, es el de Dalí. La relación de artistas que Caillois menciona, encabezada por la obra de Leonardo analizada por Freud en su famoso “Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci”, pasará a formar parte de todas las antologías de “arte fantástico”, y Caillois mismo se convertiría en uno de los autores provenientes del surrealismo –heterodoxo en su caso– más interesados por la cuestión. Pero estas obras en las que surge lo fantástico no están solamente unidas por una clasificación sobre los grados de su conciencia. Antes de este artículo Caillois había publicado una reseña sobre la exposición de objetos surrealistas que tuvo lugar en la galería Pierre Colle de París en 1933. El título escogido no podía ser más elocuente: “Le décor surréaliste de la vie”³⁹. Es la

vida, en efecto, lo que esas maravillas tienen que abarcar, y que sean entendidas como su “dégor” no tendrá nada de extraño. Este es el momento en que, simultáneamente a su teoría de los objetos, Dalí está desarrollando una teoría que podríamos llamar “cosmética”. Los títulos de algunos de sus artículos son bien explícitos al respecto: “Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral”, “Derniers modes d’excitation intellectuelle pour l’été 1934”, “Le surréalisme spectral de l’éternel féminin préraphaélite”, “Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles”⁴⁰... La conciencia, o superconciencia, que nuestros autores tienen del poder de cosas aparentemente tan banales como la decoración o la cosmética, se revela en el inesperado modo en que, a través de los típicos mecanismos del “lenguaje” surrealista –metonimias, sinécdoques...–, convertidas en alegorías de una vida radical pero banalmente re-simbolizada, son inesperadamente devueltas a sus orígenes etimológicos: decoración y *decorum*, cosmética y *kosmos*... En los artículos que acabamos de mencionar, partiendo de las cuestiones de la moda y la cosmética, Dalí desarrolla un tema presente en su pensamiento desde, al menos, “L’âne pourri”⁴¹: el anacronismo, tal vez el más efectivo de todos los que componen la retroactividad surrealista. El anacronismo, como ya hemos dicho, es entendido por Dalí como la eternidad del ayer: se trata de todo aquello que perteneciendo a un tiempo retrospectivo aparece, sin embargo, incrustado en el presente, es decir, literalmente “fossilizado”. Cuando en sus pinturas o en sus textos Dalí se refiere a la pintura de Millet o a los prerrafaelitas, o a la arquitectura, la escultura y los objetos *modern style*, está hablando expresamente de un mundo de formas o, aún mejor, de “cosas”, que se creían pertenecientes a una época lejanísima: la de un *fin de siècle* tan ridículo como despreciable, absolutamente superado por la guerra, las revoluciones, el productivismo maquinista, las vanguardias y, en fin, con no

menos razón, por el arte contemporáneo. Pero de repente, esos objetos que habían sido expulsados como trastos viejos, *demodés*, de los interiores de las casas burguesas y de la vida, a los que podía dedicarse a lo máximo una sonrisa displicente –como dice el propio Dalí al inicio de “De la beauté terrifiante et comestible de l’architecture *modern style*”⁴², de una época “susceptible de provocar una «ligera sonrisa» particularmente repugnante” al estilo de un “discreto e ingenioso: «Ríe, Payaso»”–, son descubiertos como algo que aún está allí, como un poso cuya existencia no proviene de un pasado remotísimo, como el buen gusto moderno se había empeñado en creer, sino que tiene tan sólo algo más de treinta años, poco más o menos, y esto es esencial, la edad de Dalí y de los surrealistas. Más allá de la historia, es la “prehistoria”, pues, lo que estos objetos hacen surgir en el presente, y el anacronismo de Dalí consiste en señalar eso sin nostalgia, sin utopías de resurrección o, como dice él exactamente, sin “perspectiva sentimental”, simplemente como constatación de que el pasado más remoto aún está aquí, visible en sus detritos, bien cercanos: los de una vida aún no demasiado larga, los de la propia infancia. La infancia regresa como un fantasma, convertida en el “devenir” del que Breton y Éluard, influidos por Dalí, hablan en el *prière d’insérer* de *La femme visible*: “El pensamiento paranoico-crítico es el instrumento más admirable que jamás haya sido propuesto para hacer pasar a través de las ruinas inmortales el fantasma-mujer de rostro verde grisáceo, de ojo riente, de rizos duros que no es tan sólo el espíritu de nuestro nacimiento, es decir el *modern style*, sino el fantasma cada vez más cautivador del *devenir*”⁴³. Pero la verdad es que, como demuestra Dalí, la infancia nunca los había dejado: ¿de qué otro modo podría explicarse el ritmo retrospectivo y reiterativo característico de la modernidad? En el momento en que la “moda” empieza a ser un tema principal de Dalí, como lo es en estos artículos, la insistencia en



esa noción de anacronismo no resulta en absoluto extraña, puesto que es inherente a las estrategias de la publicidad. “Al contrario de las ilusiones, los objetos surrealistas dan más de lo que prometen”, escribía Caillois en “Le décor surréaliste de la vie”, un artículo que no por casualidad escogió ilustrar con una obra de Dalí, su *Buste de femme rétrospectif* [Busto de mujer retrospectivo] [Fig. 12], precisamente, un maniquí *fin-de-siècle* exageradamente maquillado que poco a poco va cargándose de todos esos “recuerdos” congelados: una barra de pan –ya hablaremos de ello–, un bibelot que reproduce el Ángelus de Millet convertido en un tintero, una tira de cine

Nick, diversas baratijas que van cambiando en distintas versiones... Tampoco tiene nada de extraño que muchos de esos artículos de Dalí fueran publicados en *Minotaure*, la revista que más contribuyó a ampliar las “tierras de tesoros” del surrealismo: del arte antiguo al moderno, de lo popular a lo culto, del bibelot a la joya, del objeto encontrado al fabricado, de la ciencia a la magia, de la etnografía al coleccionismo, de la antropología al psicoanálisis, todo, absolutamente todo, quedaba incluido en la “edad de oro” –por recordar el título, menos irónico de lo que podría creerse, o para nada irónico, de la película de Buñuel y Dalí– que esta lujosa revista se había empeñado en hacer tangible: una “edad de oro” cuyo significado se basaba en la completa intercambiabilidad de cualquier cosa. El toro encerrado en el laberinto era la mejor metáfora del tipo de movilización total, activa y retroactiva, que el surrealismo exigía. Pero desarrollar aquí este tema nos llevaría demasiado lejos⁴⁴: quede indicado y volvamos a donde estábamos, a los grandes “inventores”, Breton y Dalí.

En 1925, en el número cuatro de *La Révolution Surréaliste* –el mismo en el que se hizo con la dirección de la revista–, Breton empezó a publicar una serie de artículos titulados “Le Surréalisme et la peinture”. El libro que recogió esos artículos, publicado en 1928, se convertiría en el lugar donde ir depositando, en forma de antología imperfecta, siempre abierta, sus más esforzados y programáticos textos sobre arte y artistas⁴⁵. Como en el *Manifiesto*, las referencias a artistas de la época antigua son tan escasas que de nuevo podrían reducirse al solitario –doblemente solitario, pues– Paolo Uccello. Su aparición, sin embargo, es remarcable: “¿Así, pues, me dejas, pensamiento? Vivo, pero, ¿sé en qué época? Las costas septentrionales de Australia fueron probablemente descubiertas en el siglo XVI por los portugueses y luego olvidadas. ¿Tendría que creer que todo ha comenzado conmigo? Hubo tantos otros atentos a ese sonajero de lanzas rubias bajo un cielo negro –pero, ¿dónde están las batallas de Uccello? ¿Qué ha sido de ellas?”⁴⁶. Breton se refiere al magnífico tríptico de Paolo Uccello *Batalla de San Romano* [Fig. 13], uno de cuyos tres grandes paneles se puede contemplar en el Louvre, pero lo llamativo es el tono elegíaco de esta cita, este extraño *ubi sunt...*? Sin embargo, el recuerdo de las tierras descubiertas y olvidadas, puesto en paralelo con el único pintor de la “época antigua” que merece –por ahora– ser recordado, no hace sino establecer el significado de la simultaneidad de su aparición: descubiertas y olvidadas, es cierto, pero, obviamente, descubiertas de nuevo, y con mayor maravilla, puesto que proyectadas por segunda vez al mismo tiempo en el olvido y en la me-



moria. De hecho, aunque Breton se refiere a un solo pintor antiguo, los modernos de los que habla no pueden librarse de lo que “fue”, pero que se repite. Las primeras líneas del texto dejan bien claro en qué densa pasta, antigua y nueva al mismo tiempo –*ubi nunc...?*, habría que decir ahora–, encuentran los modernos todas sus noticias: “El ojo existe en estado salvaje”, es la primera frase, y a partir de ella todo son, en este arranque, referencias a unas maravillas en las que, sin embargo, acaba poniendo orden un marco: “Me es imposible imaginar una pintura de un modo distinto a una ventana frente a la cual mi primera preocupación es saber *a dónde da...*”⁴⁷.

Que el poder de distribución y proporción que tiene la perspectiva para organizar la profundidad tanto espacial como simbólica del cuadro sea sustituido aquí por una mirada “*à perte de vue*”, no atenúa en absoluto la total vigencia de la metáfora albertiana –la pintura como ventana– en la definición de Breton. En todo caso, ese *à perte de vue* no sería sino una especie de paso al límite de aquella metáfora: la *imitatio*, ahora, está en lo que “[se] empieza a ver *que no es visible*”.

“Esto no es todo”, añade Breton. Y, de hecho, no lo es, como el título del libro, y anteriormente de la serie de artículos, indica claramente. *Le Surréalisme et la peinture* –o sea, uno y

Fig. 12 Salvador Dalí, *Buste de femme rétrospectif* [Busto de mujer retrospectivo], 1933. The Museum of Modern Art, Nueva York

Fig. 13 Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano* [Batalla de San Romano] (detalle), c. 1455. Musée du Louvre, París

otro separados por una “y”– responde a las encendidas discusiones que en el círculo de *La Révolution Surréaliste*, desde el primer número, se tuvieron sobre la posibilidad de una “pintura surrealista”, es decir, de una pintura que fuese capaz de responder a los principales mecanismos –en aquel momento– de la creación surrealista: el automatismo y los sueños. Max Morise, Robert Desnos y Pierre Naville –y André Masson, con los “dibujos automáticos” que publica en la revista– participan en esta discusión. Max Morise (1900-1973) solamente puede imaginar “hoy” lo que “sería una «plástica surrealista»” a través de algunas señales, aunque el ejemplo que pone –una de esas metamorfosis del residuo al tesoro que ya conocemos– habla con claridad del “precio” de lo maravilloso: “Man Ray, nuestro amigo, [hace] de objetos de primera necesidad, gracias a la ayuda del papel sensible, objetos de último lujo”⁴⁸; Pierre Naville (1904-1993), por su lado, en un breve texto titulado irónicamente “Beaux-Arts”, en un intento de acabar con la discusión escribe expeditivamente: “Ya nadie ignora que no hay pintura surrealista”⁴⁹. Frente al Morise más contemporizador que entusiasta, tanto como frente a la negación de Naville, Breton –futuro autor de *Les vases communicantes*– encuentra, una vez más, una posibilidad de superación en esa “y” interpuesta, la cual, por un lado, es copulativa, en cuanto que el surrealismo se alimenta de los caudales que encuentra en la obra de esos pintores, pero es, por otro, disyuntiva, en cuanto que se separa de ellos para constituirse en su guía, gracias al poder que tiene de desvelar a los propios autores el sentido oculto de sus obras, que es, en fin, el único verdadero, o, parafraseando al Marqués de Sade, el de la más “maravillosa irrealidad”. En cualquier caso está claro qué es lo que Breton pretende impedir: que el surrealismo se convierta en un *adjetivo* de la pintura.

Pero hay una razón más por la que me he detenido en este título: porque a lo largo de los años treinta Dalí declaró en diversas ocasiones, y siempre en momentos

especialmente escogidos, su intención de escribir un libro –en el que estaría ya trabajando– titulado *La pintura surrealista a través de los tiempos*. En abierta y consciente contradicción con *Le surréalisme et la peinture*, Dalí propone una “pintura” adjetivada por el “surrealismo”, exaltando, en ese “a través de los tiempos”, el poder retroactivo de este, tan ambiguamente reprimido, por otro lado, en el texto de Breton. En su ya mencionada “Lettre à André Breton”, por ejemplo, escrita como prefacio al catálogo de su exposición en la galería Pierre Colle en 1933, Dalí describe su estudio para ese libro nunca publicado como “obsesivo”, además de hacer pública por vez primera su admiración por Meissonier y la pintura académica. Que esa “carta” concluya con un formal, pero irónico, “reciba usted, querido amigo, las pruebas de mi incondicionalidad surrealista”, teniendo en cuenta la naturaleza de las “pruebas” que contiene, resulta muy revelador de la conciencia con la que Dalí está trabajando; que, como ya hemos dicho, se reproduzcan sus primeras líneas literalmente en el catálogo de su exposición neoyorquina de 1934 junto a *La persistencia de la memoria* y a la aparición fantasmal en la lista de obras de la pintura número veintiséis, de El Bosco, no suya –pero, bien lo sabemos, en perfecta resonancia con la suya–, confirma la meticulosidad de esta conciencia (de hecho, *La persistencia de la memoria* es un título que, tal vez, a la luz de esos datos y de este proyecto de “historia” de la pintura surrealista “a través de los tiempos”, podría ser “al fin” interpretado). En artículos siguientes Dalí irá aumentando la nómina de artistas que recorren ese “a través de los tiempos”, atravesados todos ellos por un “maravilloso” que, en comparación con la resistencia de Breton a dar demasiados nombres, es decir, a “identificarlo”, cada vez es más concreto y está más establecido: de Bosch, Brueghel y Leonardo a Vermeer, a Watteau, a Böcklin, a Millet, a Meissonier, a los prerrafaelitas,

Fig. 14 Salvador Dalí, *Visage paranoïaque* [Rostro paranoico]. Reproducción de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931)



y, en fin, como no podía ser de otro modo, a artistas como Arcimboldo o Braccelli, la nómina de Dalí coincide con el futuro canónico del “arte fantástico”. Ya hemos visto cómo en el *Manifiesto* Breton ejemplificaba dos épocas de “lo maravilloso”: la romántica con las ruinas, la moderna con el maniquí. Vale la pena recordar también que, en el mismo *Manifiesto*, Breton se imagina a sí mismo y a sus amigos instalados en un castillo que “[le] pertenece”, situado “en un sitio agreste, no lejos de París”, y cuya mitad no está “forzosamente en ruinas”: los artistas –Duchamp, Picabia y Picasso–, rondan fuera de sus murallas⁵⁰. Este es, pues, sobre todo en relación a las posibilidades del arte, un “castillo interior”. ¿Qué tendrá de extraño que el lugar en el que Dalí declara por primera vez su intención de escribir *La pintura surrealista a través de los tiempos* tenga como escenario una “ruina romántica”, como vamos a ver, toda, sin embargo, “exterior”, es decir, “obscena”? Ese texto extraordinario se titula “Rê-

verie”, y fue publicado en 1931 en el número cuatro de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*: detengámonos en él⁵¹.

En realidad, y para empezar, vale la pena recordar que los números tres y cuatro aparecieron simultáneamente –en diciembre–, y que la contribución de Dalí no se limitó solamente a “Rêverie”, sino que comprendía otros dos textos, no menos importantes para su construcción teórica, publicados en el número tres: “Objets surréalistes” y la comunicación “Viaje paranoico” [Fig. 14]⁵². Este segundo, desde nuestro punto de vista, resulta especialmente significativo, puesto que nos permite empezar a comprender cuál es el “resorte” –empleo expresamente un término “mecánico” – de “lo maravilloso” en Dalí –de sus “ensoñaciones”–. Se trata de una nota –una “comunicación”, como él la llama– escrita como interpretación de una imagen: una tarjeta postal que representa a un grupo de africanos ante una choza, reproducida tres veces: una en horizontal, según el formato apaisado original, y dos en vertical, la primera sin modificaciones y la segunda manipulada por él para hacer visible el “rostro paranoico” que menciona en el título, y que identifica como la “aparición” de una obra de Picasso, una máscara de su “época negra”. Dalí, pues, utilizando un caso que incluye diversos estratos de la “historia” canónica del arte moderno, de sus orígenes y modelos –Picasso, las máscaras africanas, etc.–, pero revelando esa historia repentinamente, como aparición fantasmal o como visión fantástica, estaría poniéndonos un ejemplo práctico de la capacidad del método paranoico-crítico para obtener imágenes múltiples especialmente poderosas, aunque, en realidad, lo que está haciendo es describir el mecanismo característico de un tipo muy popular de tarjetas postales, cuyo truco consistía, justamente, en descubrir alguna imagen oculta tras la ilustración que supuestamente constituía su motivo visible, como era por ejemplo el caso muy típico de la pacífica pareja de amantes besándose o abrazándose a

la luz de unas velas, en la que una segunda mirada, en forma de *vanitas* más bien burlesca –así son los fantasmas de la modernidad: productos de la producción–, revelaba una calavera –un tema que Dalí, por cierto, imitó literalmente en numerosas ocasiones–. Pero, ¿no habían sido las tarjetas postales una de las formas “estereotipadas” de comunicación de masas más importantes de los inicios del siglo XX? Con el ejemplo de esta “comunicación”, Dalí está desvelando –y elevándolo a categoría crítica– el que es sin duda uno de los orígenes más “populares” de su método “metamórfico”, pero también ensayando lo que serán los mecanismos y recursos de su propia publicidad: los que le permitirán apoderarse de todos los registros de lo fantástico “realizado”, desde lo anónimo a lo reconocido y, viceversa, desde la “historia” a la “revelación” retroactiva.

1931 es un año clave tanto desde un punto de vista general, el de los complicados procesos de afirmación pública del surrealismo, como desde un punto de vista particular, el del papel cada vez más conflictivo que Dalí cumple en la estrategia de esos procesos. La aparición de “Rêverie” –un cuento pornográfico, como veremos, si puede llamarse así– precisamente en esos números de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, especialmente marcados por una esforzada intención política –el tres se abre con el largo e imperativo texto de Louis Aragon (1897-1982) titulado “Le surréalisme et le devenir révolutionnaire”– se convertirá en el detonante de un considerable conflicto que acabó con la ruptura definitiva entre Aragon y Breton. Merece la pena recordarlo rápidamente, aunque sólo sea para darnos cuenta de hasta qué punto lo maravilloso y lo fantástico son cosas de este mundo. En efecto, tras la publicación de “Rêverie”, su carácter pornográfico –esencial, como veremos, en la estrategia de construcción de la poco inocente “historia” de la *pintura surrealista a través de los tiempos*– causó gran escándalo, hasta el punto de que los su-

rrealistas miembros del Partido Comunista fueron llamados a explicarse ante una comisión de control. Poco después, en marzo de 1932, Breton publicaba en las *Éditions Surréalistes* el *tract* titulado *Misère de la poésie*, cuyo objetivo era defender a Aragon en el proceso policial y judicial en que se hallaba envuelto tras la publicación del poema *Front rouge*⁵³. En este *tract*, sin embargo, y en contra de las directrices del partido y de la postura del propio Aragon, Breton defendía entre otras cosas la complementariedad del pensamiento dialéctico y del análisis freudiano, y, en una nota, hacía una alusión combativa a la reunión de control de “Rêverie”: “Mientras tanto han tratado de explotar miserablemente contra nosotros el contenido manifiesto de la muy bella «Rêverie» de Dalí. [...] «Lo único que pretendéis es complicar las relaciones tan sencillas y sanas de un hombre y una mujer», nos espetó un cerñicalo”. Aragon declaró no identificarse ni con la forma ni con el fondo del *tract* que Breton había escrito, en principio, en su defensa, consumando así la ruptura. Pero no era esta la primera ocasión en que Dalí había sido motivo de discordia entre Breton y Aragon. Años después el primero recordaría en una entrevista cómo el *Objet scatologique* daliniano [Fig. 15] –cuya ilustración apareció precisamente en el número





tres de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, el mismo, por tanto, en el que se publicó el esforzado “Le surréalisme et le devenir révolutionnaire”-, y particularmente su vaso de leche, había escandalizado a Aragon. Aunque en realidad lo confunde en sus evocaciones con el posterior *Veston aphrodisiaque* [Chaqueta afrodisíaca], cuyos vasos tenían que llenarse no de leche, sino de *pipermint*, Breton declara: “Ante el estupor general, Aragon, muy conmovido, protestó contra el desperdicio de esa leche, y llegó a decir que a los niños les podía faltar”⁵⁴. “Ante el estupor general”, sí, pero es evidente

que de lo que se trata aquí es de cómo el producto de “primera necesidad” se transforma en el de “último lujo”, o de aquello en lo que se basa la economía surrealista de lo fantástico: la “tentación continua” como continua metamorfosis.

Pero, a todo esto, ¿cuál es el argumento de “Rêverie”? Muy brevemente: Dalí cuenta que a la hora de la siesta se dispone a escribir un largo estudio sobre Arnold Böcklin (1827-1901), en particular sobre *Die Toteninsel* [La isla de los muertos] [Fig. 16], que formará parte de su libro *La pintura surrealista a través de los tiempos*. Prepara minuciosamente

Fig. 15 Salvador Dalí, *Objet scatologique* [Objeto escatológico]. Reproducción de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931)

Fig. 16 Arnold Böcklin, *Die Toteninsel* [La isla de los muertos], 1880. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

la situación en un diván, y detalla con prolijidad sus problemas: necesita instrumentos para escribir y una libreta, pero una libreta diferente de la que ha usado hasta entonces; va a buscarla pero finalmente decide no cogerla, aunque sí coge un mendrugo de pan al que le saca la miga, con la que hace pelotitas y juega. Nos va hablando de sus reflexiones sobre la “frontalidad en *La isla de los muertos*”, o sobre el “sentimiento fúnebre inconsciente de todos los pintores”; cita obras de De Chirico, de Vermeer..., al mismo tiempo que nos revela sus ganas de orinar o el inicio de una erección. Finalmente entra en un “ensueño”. Pero es él quien proyecta concienzudamente ese ensueño: se inicia igual que la escena real, pero en un castillo imaginado sobre el modelo de algunos lugares de su infancia, y, concretamente, el Molí de la Torre, una finca a las afueras de Figueras propiedad de la familia Pitxot en la que Dalí pasó un mes de vacaciones en junio de 1916. En el “ensueño” Dalí manipula los elementos y el espacio de ese escenario, siempre en metamorfosis, mientras que al mismo tiempo exactamente, en la “realidad”, manipula sin cesar la miga de pan, dándole infinitas formas. La historia, en fin, relata la iniciación a través de lecturas, imágenes, rituales..., de una niña, Dulita, que va ser sodomizada por él, tras adoptar, para la ocasión, el papel de un sabio aparentemente sordomudo. Dos mujeres se encargan de la iniciación: Matilde, que es la madre de Dulita, y Gallo, una prostituta que el narrador había conocido tiempo atrás. Al final todo se desarrolla con meticulosidad maníaca: por un lado, luces crepusculares, escenarios de ruinas, cipreses, fuentes húmedas, hojarasca, establos y excrementos; por el otro, habitaciones y rituales burgueses, café y copa todas las noches, etc. El “ensueño” acaba velozmente al desembocar en un “sueño” anterior, en el que Dulita es inopinadamente Gala. Finalmente el sueño retorna a la realidad, de la que, de todos modos, como vemos, no se había separado

nunca. Las referencias espaciales, arquitectónicas y artísticas del “ensueño” se entrecruzan constantemente con el proyecto de libro sobre pintura surrealista, que forma parte de la “realidad”, en una especie de continua y ubicua metamorfosis, y, de hecho, gran parte de las detalladas descripciones del “ensueño” parten de cuadros bien conocidos por la tradición surrealista (*La isla de los muertos* en particular, una pintura muy admirada e interpretada por Giorgio De Chirico) y van a parar, en perfecta circularidad, a pinturas y otras obras del propio Dalí.

El texto se inicia dejando claro con toda exactitud el lugar, el día y hasta la hora en que ha sido escrito: “Portlligat, 17 de octubre de 1931, tres de la tarde”. Esta necesidad de precisión “documental” determina por completo el estilo de la narración, en la que las descripciones de ambientes, objetos, gestos, posturas y movimientos se exasperarán hasta llegar a los detalles más ínfimos, y en la que la coincidencia de tiempos distintos, el real y el del ensueño, intentará demostrarse constantemente, como prueba de cargo, en términos paródicamente aristotélicos: lo que sucede y lo que pudiera suceder, es decir, lo que hace el cuerpo, en el pequeño espacio de un diván y jugando automática y obsesivamente con una miga de pan, en el momento exacto en que la mente desarrolla su ensueño guiando y manipulando a sus criaturas por unos escenarios arquitectónicos en continua transformación, cada vez más amplios, intrincados y perfeccionados, y a lo largo de una acción y un tiempo más y más extendido y complejo. Lo que está haciendo Dalí, pues, es contrastar las limitaciones del automatismo –o sea, la primera y fundacional vía de creación surrealista– con las posibilidades de la imaginación, o, en este caso, del sueño guiado que es este “ensueño” –es decir, de algo muy parecido a lo que propone su método paranoico-crítico–, el cual, en definitiva, adquiere todas las trazas de un proyecto –“concibo, en forma

de ensueño, un proyecto”, dice literalmente– en el que el plan está determinado concienzudamente –es la fantasía lo que propiamente se proyecta– y en el que, con frenética precisión, todo va resultando como quiere el narrador, quien, pincelada tras pincelada (como un pintor miniaturista), corrige las cosas hasta obtener siempre lo que necesita. ¿Bastaría todo esto para imaginar qué clase de retroactividad dominaría la *pintura surrealista a través de los tiempos*, al fin y al cabo el resorte –como hemos dicho– inicial del cuento? En efecto, al contrario de las narraciones de sueños que habían sido típicas de los primeros años del surrealismo y que habían llenado, número tras número, las páginas de *La Révolution Surréaliste*, lo que Dalí nos cuenta es un “ensueño”. La diferencia es importante, sobre todo por las posibilidades de extrapolación que contiene. En *La interpretación de los sueños* Freud habla del estado de duermevela anterior al sueño como de un momento en el que la actividad mental procede no por imágenes, como ocurre en este, sino por conceptos. En su “ensoñación” Dalí sigue esta definición, describiendo con detalle incluso el esfuerzo que hay que realizar para no perder el hilo de lo que –como, en definitiva, exige su método–, se está proyectando y construyendo a la vez. El texto de Dalí es, en fin, la “simulación verbal”⁵⁵ de lo que Freud llamaría propiamente una “ensoñación diurna”, pero una “simulación verbal” que, siendo, como es, “surrealista”, y en perfecto círculo vicioso, no podrá sino desembocar, pese a todo, en imágenes.

Una vez establecido esto, lo que más nos importa aquí es el modelo en el que se basa el estilo de la “ensoñación”: una literatura pornográfica “comercial”, típica, nacida en el siglo XIX como interpretación vulgarizada del cuento libertino del siglo anterior, siempre filosófico, de la que el “ensueño” tiene todos los ingredientes, empezando por el apartado castillo con sus jardines escrupulosamente descritos,

las ruinas y los cipreses bajo la luna, las fuentes, los espejos, y acabando con el “señor” brutal de imaginación sadomasoquista –habitualmente inglés–, la madre, la encubridora y la niña a la que hay que iniciar. Realmente, si Dalí reclama la estereotipia como condición necesaria de la retroactividad “realizada”, ¿qué más estereotipado que este cuento, el cual, salvando todas las distancias, establece con los mismos modelos idéntica relación paródica que su contemporáneo *L'histoire de l'oeil*, publicado con pseudónimo, Lord Auch, por Georges Bataille (1897-1962) en 1928⁵⁶? Pero, por otro lado, la coincidencia, tan necesaria también desde el punto de vista de la retroactividad, que se produce entre la acción y la descripción de los espacios arquitectónicos, del “recorrido” espacial de la torre y sus jardines, o de las reflexiones sobre pintura –todas esas cosas, en fin, que van y vienen del proyectado libro sobre pintura surrealista–, pone este cuento en relación con ese género característico del XVIII en el que la novela libertina o pornográfica se mezcla con toda naturalidad con el tratado artístico o arquitectónico. En esas novelitas, la acción licenciosa se va desarrollando al mismo tiempo que los protagonistas recorren un edificio y van comentando sus cualidades o las de sus pinturas, muebles y ornamentos. El edificio, sus obras de arte y su decoración participan con los protagonistas de una especie de *ménage à trois* orgánico y mecánico a la vez. La visión de la arquitectura, de la pintura y de la decoración puede provocar deseos lujuriosos, y, en efecto, el gusto acaba por hacerse táctil, como ocurre, por ejemplo, en *Point de lendemain*, de Dominique Vivant Denon (1747-1825), publicada en 1777 (su protagonista llega a decir: “es curioso, pero hubo un momento en que ya no sabía si deseaba a Madame de T*** o a su *cabinet*”) o en la famosísima *La petite maison*, de Jean-François de Bastide –que tanto gustaba a un “decadente” como Edmond de Goncourt–, cuyos protagonistas son el Marqués de Trémicour

y Méliès. Pero podríamos poner muchos otros ejemplos de esta didáctica simultánea, de esa duplicación entre tratado arquitectónico-artístico (o, por mejor decir, “del gusto”) y tratado libertino, de esa coincidencia ingénita entre la iniciación al arte y la iniciación sexual, empezando por la lejana *Hipnerotomaquia Poliphili*, pasando por *L'École des filles*, *Les liaisons dangereuses* de Laclos o *La philosophie dans le boudoir* de Sade, y llegando hasta Fourier, autores cuyo lema parece ser

“instruir deleitando” –desde luego– en una escuela de arte y amor simultáneos, y cuyos textos son extraordinariamente meticulosos tanto en la puesta en escena como en la infinita manipulación mecánica, voluntaria, de los lugares y del espacio, tal como ocurre en el de Dalí⁵⁷. Tratado artístico y tratado libertino, escuela de arte y escuela de amor, el texto de Dalí se desarrolla siempre en el terreno duplicado –doble didáctica, doble temporalidad, doble espacialidad...– que exige la proyección retroactiva. Tratado, en fin, de arquitectura y pintura “románticas” aplicadas, producido a partir de la conjunción de *La isla de los muertos* de Böcklin, a su vez reverberación dechirichiana, con sus recuerdos infantiles del Molí de la Torre, y con su propia obra pictórica.

Hablamos, pues, de “metodología”. Si “*Rêverie*”, ya lo hemos dicho, es, en parte, un tratado de pintura que explica algunas de las intenciones de ese libro nunca escrito, intentemos ilustrarlo. Por ejemplo, y para empezar, una imagen acorde con el aspecto más vulgar de folletín pornográfico podría ser un dibujito del propio Dalí de 1932 titulado, precisa y expresamente, *Ensoñación* [Fig. 17], en el que ha escrito: “consigna: malgastar la deuda total”. Esta “consigna” nos

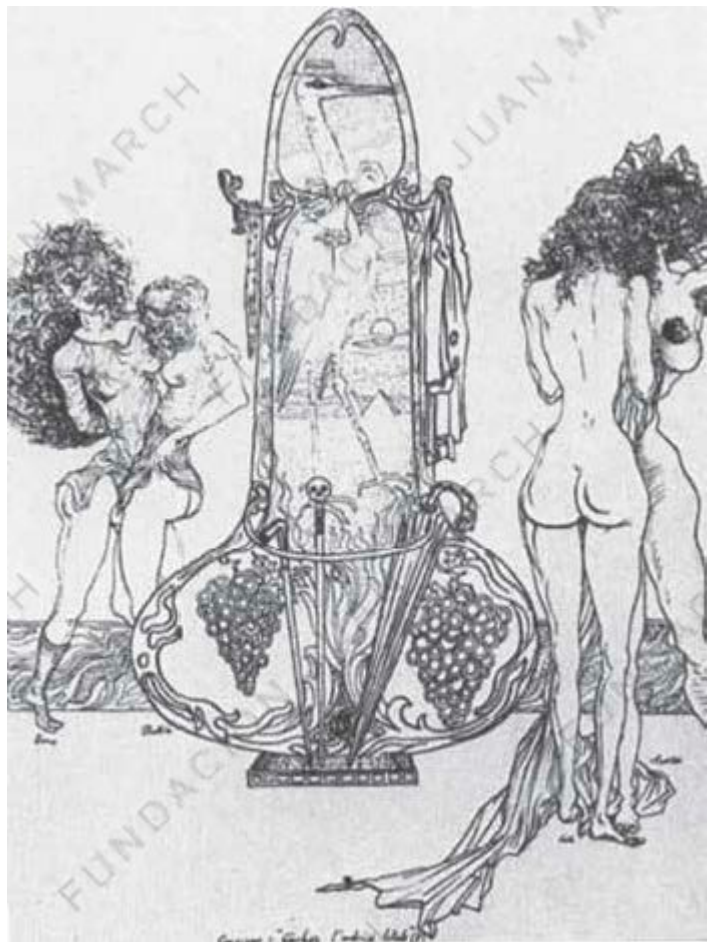


Fig. 17 Salvador Dalí, *Ensoñación*, 1932.
Reproducción de Descharnes 1984, p. 149.
Colección particular

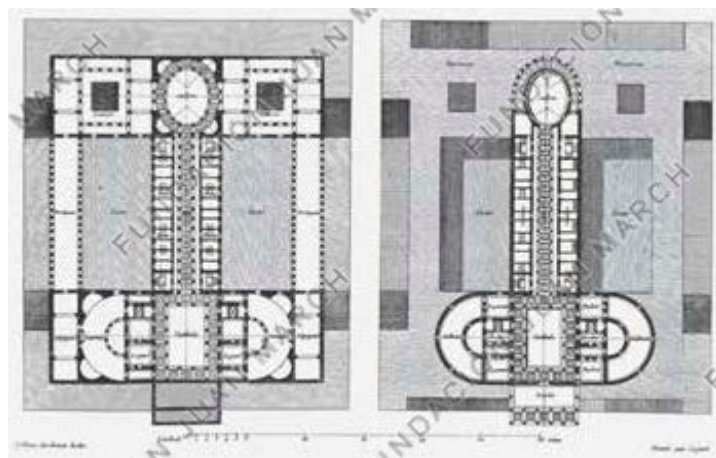


Fig. 18 Claude-Nicolas Ledoux, *Oikéma* (*Maison de Plaisir*) [Oikéma (La casa del placer)], c 1773-79. Reproducción de *Architecture de C.-N. Ledoux*, París, 1847, lámina 240

remite directamente a la “teoría económica” que Bataille expondría poco después en sus artículos de *La Critique Sociale* –especialmente en “La notion de dépense”⁵⁸, pero que podía ya intuirse en escritos anteriores–, en la que contraponía al principio de utilidad el de gasto improductivo, es decir, de pérdida, de excreción... El principio de utilidad coincide, en Bataille, con la homogeneidad de lo “profano” mientras que el de “pérdida” lo hace con la heterogeneidad de lo “sagrado”, del “sacrificio” y de lo “bajo”, y se identifica con lo que para Dalí eran, ya en “L’âne pourri”, los “grandes simulacros [...] de la mierda, la sangre y la putrefacción”⁵⁹. Pero, ¿dónde se realizaban esos simulacros sino en el arte del pasado-cercano, de lo *demodé*, del *modern style*? Bastaría echar una ojeada a la evolución de las teorías de Dalí alrededor del objeto, esenciales desde el punto de vista de la construcción de su surrealismo retroactivo y de su esclarecimiento de lo fantástico, empezando por las “máquinas simbólicas” iniciales de sus “objetos surrealistas” y concluyendo con la “pérdida de forma” descrita en textos como “Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques” y “Apparitions aérodynamiques des «Êtres-Objets»”⁶⁰, para advertir el modo en que interpreta las ideas que Bataille había ido exponiendo en sus artículos de *Documents* y de *La Critique Sociale*, vertiéndolas al lenguaje y a los ejemplos delirantes de sus propias preocupaciones, según una estrategia que consiste en acercar esas “ideas fuertes” a cuestiones de arte –de todos los tiempos–, de moda y de publicidad. En este sentido, el dibujo al que nos referimos, con su inscripción, no podría resultar más elocuente. ¿Qué vemos en él? En el centro un paragüero *art nouveau* en forma de miembro masculino, interpretación grotesca –o no tanto– de la empatía que los decadentes sentían por sus casas de artista, siempre vueltas al pasado y a la maravilla: los Goncourt, Huysmans, Montesquieu, etc. Este es un elemento, pues, de la casa nerviosa, de la decoración neurótica que –bien

lo sabía Breton cuando escogía la metáfora del “castillo interior” para su retiro y el de sus amigos surrealistas– exaspera lo maravilloso. En el caso del paragüero de Dalí la forma del objeto decorativo coincide con la forma de la casa misma, en un forzamiento que va de lo más pequeño a lo más grande, de lo vulgar a lo elevado, del contenedor al contenido, y del presente al pasado en dos jugadas simultáneas, una hacia el pasado-presente del *art nouveau* y de lo *demodé*, y la otra hacia el pasado “restaurado” de la historia: ¿no tiene, en efecto, ese paragüero la forma de la “casa del placer” de Ledoux [Fig. 18], la *Oikéma* tan admirada y copiada por Dalí, en la que el concepto mismo de *petite maison* alcanza su culminación obsesiva y delirante?

En cualquier caso, Böcklin es, como sabemos, el desencadenante de casi todo el escenario del ensueño. Por un lado la afición de Dalí por Böcklin procede de Giorgio De Chirico, quien había hecho de este pintor uno de sus modelos explícitos⁶¹, aunque ese forzamiento del tiempo que como estamos viendo exige la retroactividad surrealista lleva a Dalí a poner a Böcklin en relación no sólo con De Chirico, sino también con Vermeer. Dalí insiste en la frontalidad de *La isla de los muertos*, sin duda la pintura más popular de Böcklin, de la que realizó varias versiones, y a partir de aquí inicia, inquieto por las ganas de orinar y las “leves erecciones” del principio de su relato, una reflexión sobre la ortogonalidad de la perspectiva en Böcklin y De Chirico. La pintura de Böcklin se desdobra, idéntica, en la realidad “historicista” de esos análisis y su paradójica realización en la “ensoñación”, y la descripción de los cipreses en círculo –“cipreses negros”– y de las ruinas del texto (señales del incendio, forma absidal, etc.) evoca literalmente el cementerio de su isla. Sin duda como una esforzada consecuencia de estas reflexiones sobre la frontalidad de la obra de Böcklin podría interpretarse la desolación y la ortogonalidad de



El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus [Fig. 19], pintado por Dalí en 1932, en el que la acumulación de modelos retroactivos –o de estratos de esa pintura surrealista a través de los tiempos– no puede resultar más crispada: en ese trabajoso título aparecen explícitamente relacionados Böcklin y Millet, e, implícitamente, Vermeer y De Chirico, unidos por el propio Dalí, quien pintando y escribiendo a la vez una parte de la “historia” no de los orígenes de la pintura surrealista, sino de su “acu-

Fig. 19 Salvador Dalí, *El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus*. Von der Heydt-Museum, Wuppertal

mulación” fantástica, propone, quién lo duda, “malgastar la deuda total” –si es que en esos orígenes hubiese que suponer deuda alguna–. De lo escrito a lo pintado, las imágenes de esa *dépense* se acumulan, en efecto, al mismo tiempo que, “necesariamente”, se estereotipan: el cubilete de aluminio atado con una cadena junto a la fuente rodeada de cipreses que Dalí describe en “*Rêverie*”, motivo de complicados rituales, recuerda a la taza que aparece en *El verdadero cuadro de 'La isla de los muertos' de Arnold Böcklin a la hora del Ángelus* –entre otras obras–, sujeta por la tensa vertical del líquido; la ruina–fuente–piano con cipreses se convertirá en este momento en uno de los temas recurrentes de su obra, etc. Pero hay otras referencias que entran en el juego espacial y temporal del doble tratado, pictórico y amoroso, y de su realización práctica, “en pintura”. En el caso de Vermeer –tal vez el más antiguo de los pintores preferidos por Dalí– no se acumulan menos estratos que en el de Böcklin. Escribe Dalí en “*Rêverie*”: “Pienso especialmente en el cuadro de Vermeer titulado *La carta*. Me resulta imposible imaginármelo entero y con toda la lucidez que deseo. Y eso a causa de la significación emotiva que acaba de nacer, de desprenderse, de la cortina que hay en el primer plano a la izquierda...”. Pero hablamos de acumulación de estratos, de “malgasto de la deuda total”, en la época de la “movilización total”: en efecto, cuando en 1938 Dalí pinte una interpretación de *La carta* en *La imagen desaparece* [Fig. 20], lo que hará en realidad será superponer varios cuadros de Vermeer en forma de recuerdo paranoico: *Muchacha leyendo una carta frente a una ventana* [Fig. 21], *Dama en azul* o la cortina de *El arte de la pintura* [Fig. 22], una serie de obras de simbolismo amoroso, pues, fundidas en una orgullosa alegoría de los poderes de la pintura. Tratado amoroso y tratado artístico, de nuevo, estrato sobre estrato. Pero eso no es todo: la “doble imagen” transforma el cuadro entero en una gran cabeza masculina que

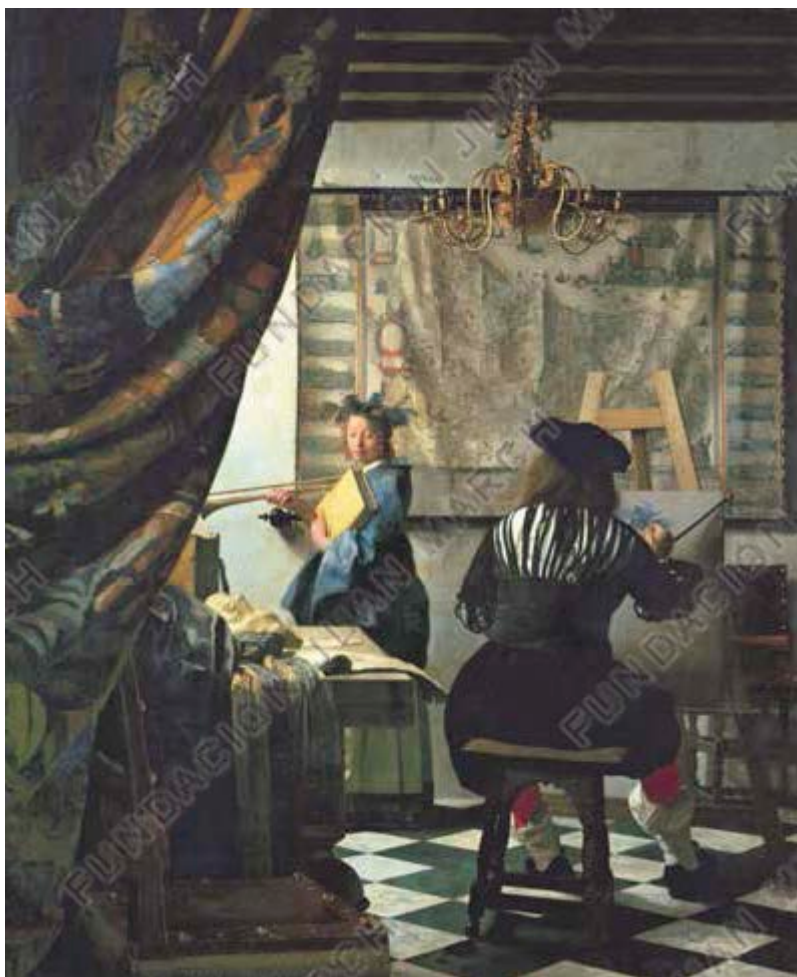


Fig. 21 Jan Vermeer, *Brieflezend meisje bij het venster* [Muchacha leyendo una carta frente a una ventana], c 1659. Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde

Fig. 20 Salvador Dalí, *La imagen desaparece*, 1938. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

Fig. 22 Jan Vermeer, *De schilderkunst* (*Allegorie op de schilderkunst*) [El arte de la pintura (Alegoría de la pintura)], c 1666. Kunsthistorisches Museum, Viena



Fig. 23 Alberto Savinio, *Annunciazione* [La Anunciación], 1932. Civiche Raccolte d'Arte, Casa-Museo Boschi Di Stefano, Milán

Fig. 24 Foto de la película *King-Kong* de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, RKO Pictures Inc. 1933. Reproducción de O. Goloner y G. E. Turner, *The Making of King-Kong*. Nueva York, 1975, p. 165

Fig. 25 Salvador Dalí, *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola*, 1931. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

engloba a la mujer con la carta y al resto de los elementos de la pintura, en una especie de versión inesperada del tema tradicional de la Anunciación, situada entre la *Annunciazione* [Fig. 23] que, en efecto, Alberto Savinio pintó en diversas versiones en 1932, con la Virgen convertida en un pelícano y la cabeza gigantesca del arcángel Gabriel ocupando toda la ventana, y la aparición de la inmensa cabeza de King-Kong [Fig. 24] en el dormitorio de Fray Way, una escena que había interesado especialmente a Jean Lévy, quien, en un artículo de 1934 en *Minotaure*⁶², la ponía en relación con la aparición de la cabeza del gorila en la ventana de *Los crímenes de la calle Morgue* –en realidad, como se sabe, un crimen “doble”– de Edgar Allan Poe, cuya versión cinematográfica, por cierto, con Sidney Fox y Bela Lugosi, acababa de ser estrenada. No será necesario insistir en la densidad con la que aquí se “funden” los estratos de “lo maravilloso” a través de los tiempos –el propio tema de la Anunciación, su interpretación grotesca en la pintura y en el cine, los cuentos de Poe...-. Aunque finalmente liquidados, esos tiempos, en el unísono retroactivo de la pintura de Dalí, ¿no sería mejor hablar del “proyecto de lo maravilloso”? Al fin y al cabo, como estamos diciendo, y al modo de aquellas novelitas licenciosas del siglo XVIII, esta “ensoñación” es un “tratado de pintura” en el que, como “tratado de amor”, se concentra todo aquello que se conquista: Vermeer, Böcklin, De Chirico, Savinio, un tema tradicional, una escena cinematográfica, las propias pinturas... Siendo, como son, narración y tratado, las descripciones no pueden sino precipitarse en una écfrasis continua. Cuando Dalí escribe, por ejemplo: “Me veo de espaldas [...] llevo un vestido de terciopelo negro parecido al que llevaba el propietario de la casa en mis tiempos de estancia infantil en ella, con la única diferencia de una pequeña esclavina de tela de hilo blanca, extraordinariamente limpia, prendida en mis hombros mediante tres pequeños imperdibles”, ¿qué está haciendo sino describir su *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano de cola* [Fig. 25], pintado en 1931, en el que el personaje del primer término, de espaldas frente al piano, viste una esclavina blanca sujeta con imperdibles? De todos modos “describir” no parece la palabra adecuada, y tal vez sería mejor utilizar “anunciar”. Eso es lo que ocurre en los ejercicios de écfrasis más importantes, los que están contenidos en las minuciosas explicaciones que da de sus manipulaciones con la miga de pan, y que relacionan toda una serie de pinturas suyas –las que dedica al pan, algunas de las cuales vienen de muy lejos en su obra–, con sus objetos surrealistas –de funcionamiento simbólico–.



Gran protagonista del ritual “real” de la “Rêverie”, el pan es también un tema artístico, y, a través del texto daliniano, el *nexus rerum* de una historia de la pintura surrealista a través de los tiempos en la que la “deuda total” de los “orígenes” del surrealismo se salda con su derroche. Ordenemos “sus” cartas: un editorial de título retroactivo dedicado al Marqués de Sade –“Actualité de Sade”–, abre el número cuatro de *Le Surréalisme au service de la révolution*, el mismo en que “Rêverie” fue publicado. No es, ni mucho menos, su primera aparición en la revista, y es obvio, ya lo hemos dicho, lo que el tratado doble de Dalí debe a la idea de “instruir deleitando” contenida en obras como *La Philosophie dans le boudoir*. Sade, pues, “surrealista en el sadismo”, nos ayudará a seguir, porque ¿no ha sido su odio al pan señalado en alguna ocasión como una de sus simbolizaciones características? La razón





de ese odio es “doblemente política”: por un lado, porque el pan es un emblema de virtud, de religión, de trabajo, de recompensa...; por otro, porque es un instrumento de chantaje de los tiranos frente al pueblo⁶³. El valor del pan como objeto moral explica también la obsesión de Dalí por este alimento, cuyas virtudes son exhibidamente profanadas en “Rêverie”. Ese pan que hay que respetar, que los padres obligan a comer porque hay pobres que pasan hambre, que se gana con el sudor de la frente, que se bendice al empezar las comidas, es transformado por Dalí en un juguete continuamente manoseado, sucio, mancillado, que va a parar finalmente a las partes más bajas del cuerpo, junto a los mocos o al semen. Pues bien, no puede ya sorprendernos que esa sea también, exactamente, la evolución del tema pictórico del pan en la

Fig. 26 Salvador Dalí, *La cesta de pan*, 1926. The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida

Fig. 27 Salvador Dalí, *Pan antropomórfico*, 1932. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras

obra de Dalí, desde la *La cesta de pan* [Fig. 26] amorosamente pintada en 1926, llena de reminiscencias de Zurbarán o del realismo de los hermanos Le Nain, hasta los distintos “panes antropomórficos” [Fig. 27], erectos, hinchados, tumefactos, envueltos en telas, de 1932, exactamente igual a como su verga, en “Rêverie”, lo está en “ropa interior sucia”. Si contemplamos uno de esos cuadros leyendo lo que Dalí escribe –“Me saco el miembro del pantalón y lo envuelvo en ropa interior sucia”–, el poder de la écfrasis parece exasperarse en el forzamiento de sentido que el cuento amoroso y el tratado artístico (ambos literalmente *ob caenum*) se ejercen mutuamente. Es más: Dalí hará coincidir el instante preciso en que Dulita come pan en la “ensoñación” con el momento de la erección del narrador en la “realidad”, quien continúa, a su vez, en una nota, jugando con la miga de pan hecha una bola que al final rueda por el suelo.

Queda aún una écfrasis por señalar en “Rêverie”. En el crepúsculo, entre los cipreses, en la fuente que tiene un tazón de aluminio colgado de una cadena, esencial en los rituales mecánicos de la iniciación de Dulita, Matilde y Gallo le enseñan postales pornográficas; por la noche, en un gesto que se repite varias veces no menos mecánicamente, el narrador moja un terrón de azúcar en su copa de coñac y a continuación coloca los zapatos de Dulita sobre la mesa. Postales pornográficas, tazón, cadena, azucarillo, zapato... ahí están casi todos los elementos que forman el ya mencionado *Objet scatologique* daliniano, y la explicación, por tanto, del “simbolismo” exacto de su “funcionamiento simbólico”. Pero hablando de simbolismo, volvamos al pan para acabar ya esta cuestión: cuando en 1945 Dalí pinte de nuevo una *Cesta de pan*, la que serviría como imagen propagandística del Plan Marshall, lo hará “respetuosamente”: el pan vuelve a ser aquí el alimento institucional por excelencia. Los tiempos han cambiado, y la historia de la *pintura surrealista a través*

de los tiempos se ha cerrado ya tal como Breton esperaba que se acabaría el mundo: con un anuncio.

Aunque tal vez ya había acabado antes, justo en el momento de empezar “por fin” oficialmente, en diciembre de 1936, cuando Alfred H. Barr Jr. inauguró en el MoMA la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism* [Fig. 28], la cual, tal como se indicaba en el prefacio al muy ilustrado catálogo, formaba parte de una “serie de exposiciones” pensadas para presentar al público, “de un modo objetivo e histórico, los principales movimientos del arte moderno”⁶⁴. La amplitud y heterogeneidad de las obras de “arte fantástico” recogidas en esta exposición no dejaba dudas con respecto a las intenciones didácticas de los organizadores, exigidas por el historicismo y el sincretismo que se habían propuesto, y su relación constituía, en verdad, una completa antología –y más– de todo el surrealismo antes del surrealismo que, aunque partiendo de estrategias bien diferentes –de Breton a Dalí, de *Documents* a *Minotaure*, etc. – se había ya generalizado y no sólo eso, sino, como también hemos visto, popularizado:



empezando por “algunos primitivos italianos” y continuando por El Bosco, Huys, Durero, Baldung, las anamorfosis o la emblemática, siguiendo por Arcimboldo, Braccelli, Morghen, Hogart o Piranesi, y acabando por Füssli, Blake, Goya, Victor Hugo o Redon, con un suplemento de “arquitectura fantástica” en el que el Facteur Cheval comparte espacio con Gaudí y Guimard, y una sección de “Comparative material” en la que se amontonan, en un *bric-à-brac* característico de *Minotaure* –el gran modelo–, el arte de los niños, el de los locos, el arte folk, el arte popular (propaganda, tiras cómicas y prensa en general), los “objetos científicos” y una miscelánea de “objetos y pinturas con carácter surrealista”, como se ve la lista puede hacerse infinita (y, con los años, se hará infinita). La retroactividad surrealista parece cumplirse sin ganga en esta conquista sin fronteras de lo fantástico, definido en todo caso y con perfecta circularidad, también retroactivamente. El proyecto de una historia del arte de cronología invertida, reescrita desde el arte moderno hacia el pasado, de modo que el pasado es presentado como la culminación del presente, y no al revés, responde a una tradición bien establecida, relacionada, en principio, con la idea del “regreso

Fig. 28 Instalación en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936. Fotografía publicada en *Dada in the Collections of the Museum of Modern Art*. Nueva York: MoMA, 2008, p. 18, fig. 2

al orden”, y bastará recordar el famoso título de Severini, *Du cubisme au classicisme*, o el ritmo de *Vers une architecture* de Le Corbusier, escrito como un *crescendo* que se inicia en las máquinas, las obras de ingeniería y los edificios industriales para culminar –“hacia una arquitectura”– en la “pura creación del espíritu” que es el Partenón⁶⁵. De “pura creación del espíritu”, precisamente, calificaba Pierre Reverdy no la arquitectura, sino “la imagen”, en un verso que Breton recuerda y cita en el *Manifiesto*⁶⁶, y “la imagen”, en efecto, perfectamente fantasmal e infinitamente transformista –ya lo hemos ido viendo–, es la propiedad más preciada del surrealismo. En ese proyecto de construcción del pasado como culminación de lo moderno, el surrealismo reconocerá no simplemente un mecanismo legitimador y productivista, sino los ritmos retroactivos de la moda y la propaganda, realizados en la época del derroche de la “deuda total” y que anuncian el consumo total y la movilización, en el ocio y en la guerra, de las masas. Pero la exposición del MoMA institucionaliza la retroactividad surrealista –culmina y congela al mismo tiempo su “plan” – no sólo en los aspectos que tienen que ver con la apropiación total del pasado a través del “arte fantástico”, sino en los que más directamente tienen que ver con la historización de los “principales movimientos del arte moderno”. Los términos del título, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, sugieren una periodización que parte del pasado, o, mejor dicho, de lo previo –teniendo en cuenta ese limbo de los niños, los locos, los objetos científicos, etc.–, para presentar luego dos momentos claramente separados: Dada, que como dice el prefacio del catálogo, “murió en París hacia 1922”, y el surrealismo, que, “más allá” de Dada, su precursor, está en pleno desarrollo. Ya desde sus primeros artículos revisionistas, algunos de ellos muy tempranos, como “Pour Dada”, de 1920, o el significativamente titulado “Après Dada”, de 1922⁶⁷, Breton se había esforzado en divulgar la idea de que

Dada es un movimiento datado y el surrealismo, en cambio, algo siempre vigente. El “arte fantástico”, pues, no tiene fronteras, y el surrealismo, que al fin y al cabo es el que, en su propio interior, lo revela, tampoco; Dada, en cambio, “como todas las demás cosas”, tuvo su principio y su fin. Además, en definitiva, mientras que, desde el primer momento, Breton y los surrealistas no habían cesado de hablar de “lo maravilloso” y de hacer de “lo fantástico” una de sus fuentes principales –sueños, videntes, magia, adivinación, fantasmas, etc.–, también en el terreno de lo formal, ¿qué había tenido que ver Dada con todo ello? En verdad, si pensamos en la radical negación del proyecto, de la “necesidad”, que caracterizó a Dada en Zúrich, en el cinismo del Dada neoyorquino o en la politización del Dada berlinés –sólo por decir algo–, la conclusión está bien clara: nada. Dada, pues, aparece como algo ya completamente acabado, listo para ser contemplado objetiva e históricamente, desde fuera, e incrustado, un poco como aquellos fósiles que pertenecen a la lejanía de los tiempos cercanos, en el siempre fluyente “surrealismo de todas las épocas”. Y es que el surrealismo, en definitiva, no pertenece al reino de las cosas, sino al de las imágenes o, aún mejor, al de las alegorías: en que el mundo iba a acabar en un anuncio estaban todos de acuerdo.

La muerte de Dada y la vigencia del surrealismo –siempre “naciente”– tienen un sucesivo reflejo en el modo en que se ordenan las imágenes del catálogo. Al “arte fantástico”, organizado cronológicamente y dividido en dos secciones, antes y después de la Revolución francesa, le sigue un capítulo de “pioneros del siglo XX” que refuerza el historicismo esforzadamente genealógico y la voluntad institucional con que la exposición ha sido proyectada. Chagall, De Chirico, Duchamp, Kandinsky, Klee y Picasso, presentados así, en orden alfabético, componen la nómina. También en un prudente orden alfabético (en el catálogo se

aclara expresamente) aparecen los más de treinta artistas Dada y surrealistas, no sólo, sin duda, porque todos se encuentran en plena capacidad creadora y plena competencia –no menor que la de los “pioneros”, por cierto–, sino porque de ese modo, sin posibilidad de distinción, los “antiguos” Dada quedaban perfectamente integrados en el surrealismo, en el que Dada, al mismo tiempo que se transformaba en objeto de la historia, literalmente se disolvía. Por lo que podemos adivinar a través de las fotografías conservadas, en las salas del MoMA el modo en que las obras fueron instaladas conseguía efectos semejantes, y corregía las durezas provocadas por la rigidez de las clasificaciones del catálogo. Desde este punto de vista, el caso de Kurt Schwitters es bien significativo. Dos fotografías de su *Merzbau* de Hannover aparecen reproducidas en el catálogo en la sección de “arquitectura fantástica”, en la inverosímil compañía, además del Facteur Cheval, Gaudí y Guimard, de Emilio Terry, un arquitecto, decorador y escenógrafo ligado a la alta sociedad parisina, las raíces de cuya excentricidad, idénticas a las del esnobismo de sus aristocráticos clientes, no podían ser más conservadoras; una imagen de la exposición, en cambio, nos muestra las fotografías del *Merzbau* instaladas en la compañía bien distinta de un par de grabados de las *Carceri* de Piranesi y de la escultura *Palais à quatre heures du matin* de Giacometti, una ligera jaula habitada por algunas figuras en suspensión: el esqueleto de un pájaro, una columna dorsal, una pala con una bola... No es, desde luego, que esta compañía sea más verosímil que la otra, pero sí que pone a jugar más operativamente las piezas de su historia: una obra propiamente surrealista, de la que el mismo Giacometti había dado una interpretación onírica en *Minotaure* en 1933, calificándola de “palacio fantástico”, contamina retroactivamente y desvela dos obras del “pasado”, una muerta ayer mismo –*Merz* es presentado en el catálogo como una “variedad del da-

daísmo”– y otra lejana, pero más vigente que Dada, puesto que su “continuo” descubrimiento –su transformismo– “inventa” la historia.

Antes del definitivo se propusieron diversos títulos para la exposición: *Art of the Fantastic and Anti-Rational, Surrealism and Fantastic Art, The Fantastic in Art...* que demuestran claramente la firme intención de Barr de extender el campo de lo que iba a exponerse a todos los tiempos, y su interpretación del surrealismo como revelador histórico –retroactivo– de lo fantástico. Tristan Tzara, que fue el mayor prestador de obras para la exposición, escribía a Barr unos meses antes de la inauguración: “He oído que el título de su exposición ya no es “lo fantástico en arte” o algo parecido, [que] se va a dirigir y centrar alrededor del surrealismo [y que] el autor del prefacio del catálogo será Breton”, añadiendo: “En caso de que cualquiera de estos rumores sea cierto me veré obligado a pedirle que *no exponga los objetos, pinturas y dibujos que le he prestado*”⁶⁸. En su carta de respuesta, Barr tranquiliza a Tzara. Para su consuelo, además, los compromisos de Breton le impidieron aceptar el encargo, de manera que el catálogo apareció con una introducción del propio Barr y, a partir de la segunda edición, con dos largos artículos de Georges Hugnet, ya publicados anteriormente, titulados significativamente para la ocasión “Dada” y “In the Light of Surrealism”⁶⁹ –el primero una “historia” en la que Nueva York, súbitamente, se convierte en la primera plaza de Dada (“Dada nació [...] primero en Nueva York, luego en Zurich...”), el segundo poco menos que un manifiesto–, en los que cualquier mención al “arte fantástico” en el modo específico en que Barr lo entendía, como algo efectivamente realizado en una buena cantidad de ejemplos concretos *de todos los tiempos*, brilla por su ausencia. De hecho, Breton y Éluard, que prestaron también una buena cantidad de obras de sus colecciones a la exposición, se mostraron en desacuerdo, como Hugnet,

con la presencia demasiado abundante, y hasta prescindible para ellos, de las obras que representaban “lo fantástico”. Podría parecer paradójico, pero no lo es tanto.

En una carta a Hans Arp, Alfred Barr mostraba su inquietud ante el deseo de Breton de convertir la exposición del MoMA en una “manifestación oficial de surrealismo”. De hecho, en 1936 ya había habido una que podría servir de modelo de lo que Breton pensaba: la *International Surrealist Exhibition* que había tenido lugar en Londres entre junio y julio⁷⁰. Breton dio allí una conferencia, luego publicada en *La clé des champs*, titulada “Limites non-frontières du surrealisme”⁷¹. Este “límites no-fronteras”, ¿qué es sino la expresión de la expansión surrealista, en la vigilia de la guerra, hacia los mercados casi vírgenes del mundo anglosajón: Londres, Nueva York...? Casi, porque Dalí se había adelantado tanto en una ciudad como en la otra, y su famosa intervención en el mismo ciclo de conferencias de la *International Surrealist Exhibition*, vestido de buzo, asfixiándose dentro de su escafandra y teniendo que ser aparatosamente rescatado, da buena cuenta de los medios particularmente “comerciales” de la conquista que él se había propuesto⁷². “Límites no-fronteras”, pues, expresa también una definición de lo que se deja fuera –en realidad de aquello con lo que se compite–. “Lo fantástico” puede ser –cuestión de posibilidades, en efecto– una de esas cosas. Ya en el *Manifiesto* las referencias de Breton a “lo fantástico” resultan bastante más vacilantes que su declarado entusiasmo por “lo maravilloso”. “Lo más admirable de lo fantástico –escribe, por ejemplo– es que ya no hay fantástico, sino sólo lo real”, algo en lo que insistirá, precisamente, en “Limites non-frontières du surréalisme”, donde lo fantástico es visto como “el fondo histórico secreto” de una época⁷³. Pero estas ambigüedades, que parecen conceder a lo fantástico una única posibilidad, su “caída” en lo real o lo histórico, se irán clarificando con el tiempo, y serán de-

finitivamente esclarecidas años después en “Pont-Levis”, donde Breton escribe: “Lo maravilloso, nada mejor que definirlo por oposición a «lo fantástico», que tiende, desafortunadamente, a suplantarlo entre nuestros contemporáneos”, y sigue: “Lo fantástico pertenece casi siempre al orden de la ficción sin consecuencias”⁷⁴. La competencia obliga a la definición, pero en cualquier caso la “ficción” del MoMA sí tuvo “consecuencias”: institucionalizar “un” surrealismo mucho más popular y masivo –mucho más estereotipado– del que Breton, controlando la oferta, habría querido, pero ante el que, a la postre, no se pudo tampoco resistir. Su muy esforzado libro de 1957, *L’art magique*⁷⁵, una obra con la que siempre se sintió incómodo y para la que, al final, requirió la ayuda de Gérard Legrand, es la prueba dolorosa: tras la ubicua institucionalización del MoMA y después de ese desbordamiento surrealista, que hace que ahora sí, por fin, todo sea surrealista en algo, la imposibilidad de definir exactamente de qué se está hablando hace que el catálogo de lo mágico –o lo fantástico, *mutatis mutandis*– en el libro de Breton se haga tendencialmente infinito. A los artistas y las obras de la “época antigua” y de la “época moderna” ya reconocidos, a las técnicas, las figuras literarias y los temas artísticos ya establecidos, se unen ahora no sólo una gran cantidad de nuevos ejemplos “de lo mismo”, sino todo lo que extiende “aún” más allá: el arte prehistórico, el arte primitivo, la numismática, la emblemática, la alquimia, los grabados anatómicos, todo el mundo suministrado por la etnografía, etc. etc. La inmensidad ilimitada de la oferta deprecia definitivamente el producto, y tal vez por eso, aquí y allí, a lo largo de todo el libro, brota otra cuestión: la de los posibles poderes del artista moderno en comparación con los del antiguo mago. En una encuesta publicada dentro del libro, algunos, como Bataille, reflexionando justamente alrededor de la idea de “valor”, y sin dejar de referirse al “sentido

Fig. 29 André Breton, *Beginning of Surrealist Field*, 1960. Reproducción del catálogo de la exposición *Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*. Nueva York, D'Arcy Galleries, 1960, p. 5

LEGENDS

HISTORY

GREEK AND ROMAN

CELTIC
(Scotland?)

GERMAN AND SLAVONIC
(Siberian Seers and Scythic deities?)

(First century A.C.)

CIRCE
(Homer)

MERLIN
(Gaelic Bards)

SIMON MAGUS

[Arthurian Romance]

[the anti-sexual Gnostics
the licentious Gnostics]

[ALCINE: in *Orlando Furioso*
(by Ariosto), is sister of MORGANE]

MELUSINE
(Jehan d'Arras, XIVth.)

KLINGSOR
(Wolfram Von Eschenbaum, XIVth.)

ARMIDE
(Torquato Tasso)

[Islamic influence?]

[through Ariel,
name of a Jewish angel]

(Richard Wagner,
read by Ducasse
: cf. Lohengrin)

PROSPERO
(Shakespeare)

MALDOROR
(Ducasse, XIXth. century)

(Guillaume Apollinaire)

Beginning of
Surrealist Field

extenso con que usted entiende el *arte mágico*”, afirman con rotundidad que el objeto artístico y el mágico no se pueden comparar por cuanto en el segundo, el “valor sensible (poético)”, esencial en el primero, queda subordinado a la “eficacia material”⁷⁶; algo semejante, en este caso alrededor de la idea de “precio”, viene a decir Claude Lévi-Strauss⁷⁷, quien afirma que mientras que la magia busca “efectos verdaderos (una cosecha abundante, el amor de una mujer, la muerte de un enemigo), sin conseguirlos jamás”, el arte “alcanza sus objetivos, pero siempre en forma de simulacro”, para acabar ironizando con algo que Breton ha pedido a los encuestados: calificar de mayor a menor, según el posible poder mágico que contienen, una serie de imágenes cuyo catálogo es poco menos que una contracción instantánea del eclecticismo –para usar un calificativo de Roger Caillois⁷⁸– del libro: un símbolo egipcio, una moneda gala, un par de fetiches primitivos, un emblema alquímico, una carta del tarot, un dibujo de Paolo Uccello, un grabado de Hans Baldung Grien, una pintura de Munch y un par de dibujos de Kandinsky y De Chirico. Pues bien, Lévi-Strauss le da, “con todas las reservas”, su clasificación, pero acompañada de otra hecha por su hijo, de ocho años, quien, “dicho sea de paso, ha comprendido inmediatamente la cuestión”. El libro, en fin, concluye, cómo no, con un capítulo titulado “La magia reencontrada: el surrealismo”. Ciertamente, esa ubicuidad de lo mágico y lo fantástico, “a la luz del surrealismo”, no puede sino revelarse como su “enfermedad infantil”. La cantidad de libros sobre “arte fantástico” publicados entre el final de los años cincuenta y los sesenta es impresionante, y sin duda no anuncian ya, sino que siguen, la nueva época del consumo, la más surrealista de todas, no menos que reflejan los miedos de la guerra fría. Aparte del interés por el tema de los historiadores del arte –el caso de Baltrusaitis es el más influyente– o de las discusiones académicas sobre situaciones culturales tan complejas como fabricadas, como la que se produce alrededor del término “manierismo”, y por mencionar sólo algunos de los más significativos, cada uno en su estilo, pero con catálogos de obras y nóminas de artistas absolutamente semejan-

tes: *Die Welt als Labyrinth*, de Gustav René Hocke, de 1957 –el mismo año que el libro de Breton–; *Arts fantastiques*, de Claude Roy, de 1960; *L’art fantastique*, de René de Solier, de 1961; *Le miroir du merveilleux*, de Pierre Mabilie, reeditado en 1962; *Au coeur du fantastique*, de Roger Caillois, de 1965, etc. etc. Cuando en 1960 Breton y Duchamp organicen en D’Arcy Galleries de Nueva York una exposición titulada *Surrealist Intrusion in the Enchanters’ Domain*⁷⁹, el primero intentará crear un nuevo árbol genealógico –literalmente– para el surrealismo, en el que las cartas pretenderán ser otras: todas las ramas de las leyendas de la antigüedad greco-latina, celta, germana y eslava, por un lado (Circe, Merlín, Klingsor o Próspero), y de la historia por otro (Simón el Mago), convergerán en el nombre de Maldoror escrito en una línea. Tímidamente, el de Apollinaire, en pequeñas letras, la traspasa. Al otro lado de esa línea dice: “Beginning of Surrealist Field” [Fig. 29], pero no hay nada.

- 1 Breton 1988, p. 1349.
- 2 *Ibíd.*, pp.1334-1335.
- 3 Breton 1924 a. Cf. también la sección “Secrets de l’art magique surréaliste” en Breton 1988, pp. 331-334.
- 4 A. Breton, “Caractères de l’évolution moderne et ce qui en participe”, conferencia pronunciada en 1922 en el Ateneu de Barcelona, publicada en *Les pas perdus*. París, 1924, reimpr. en Breton 1988, pp. 291-308.
- 5 Le Corbusier 1925; Aragon 1926; Breton 1928 a. Para una comparación entre esas obras cf. Lahuerta 2010, cap. 8.
- 6 Breton 1988, p. 311.
- 7 *Ibíd.*, p. 319.
- 8 *Ibíd.*, p. 328.
- 9 “Caractères de l’évolution...”, cit. según Breton 1988, p. 291.
- 10 Breton 1988, p. 337.
- 11 *Ibíd.*, p. 346.
- 12 Breton 1924 c, cit. según Breton 1988, pp. 473-474.
- 13 Aunque en el *Manifiesto* Breton dice no creer en “la virtud profética de la palabra surrealista”. Cf. Breton 1988, p. 344. Para los libros de Desnos cf. Dumas 1985, pp. 39-54.
- 14 Aragon 1928, pp. 20-22, reimpr. en Breton 1988, pp. 948-950.
- 15 Breton 1988, p. 314.
- 16 *Ibíd.*, p. 319.
- 17 *Ibíd.*, p. 320.
- 18 Marquis de Sade, *Idée sur les romans* [1800] (ed. Octave Uzanne). París: Édouard Rouveyre, 1878, cit. en Macdonald 2000, p. 111.
- 19 Breton 1988, p. 321.
- 20 Longhi 1919.
- 21 Breton 1988, pp. 328-329.
- 22 *Ibíd.*, p. 324.

- 23 *Ibid.*, p. 330.
- 24 Breton 1928 a, cit. según Breton 1988, p. 703.
- 25 Artaud 1926, pp.22-23; Artaud [1924-25], pp. 206-207.
- 26 Russo 2007, pp. 83-106.
- 27 Sobre el sentido de esta obra de Paolo Uccello cf. Aronberg-Lavin 1967, pp. 1-24; Katz 2003, pp. 646-661. En 1929 Salvador Dalí pintó una tela titulada *La profanación de la hostia*, un tema que, en cualquier caso, aparece reiteradamente en su obra de esos años.
- 28 Sobre estos textos de Artaud cf. Camus 1976, pp. 21-34; Stout 1996, pp. 23-46; Boldt-Irons 2000, pp. 37-57. Sin duda la contraposición que Artaud propone en “Uccello, le Poil” entre la precisión lineal y la dureza exacta del pelo y lo inaprensible o gelatinoso de otros elementos, entre ellos el huevo, tuvo que influir en la teoría de lo duro y lo blando de Dalí, en la que el pelo y el huevo –o la sopa– están bien presentes. Cf., sin ir más lejos, entre tantos otros posibles textos, Dalí 1936 a, pp. 60-61, incluido en Dalí 2005, pp. 455-459.
- 29 Schwob 1896. Sobre las interpretaciones de la *Vita* de Paolo Uccello vasariana cf. Ludovico 2001, pp. 121-142.
- 30 Valdría la pena contrastar el uso que de la historia en general y de los pintores antiguos en particular hacen Breton –el caso de Uccello– y los surrealistas “ortodoxos”, con el que se manifiesta en *Documents*: por ejemplo, la manera en que Michel Leiris “recupera” a un pintor como Antoine Caron, que inmediatamente pasará a formar parte del catálogo de “arte fantástico”, en relación muy consciente con una noción “fuerte” de historia, o haciendo “saltar su *continuum*”. No hay sitio aquí para desarrollar este importante asunto, pero quede señalado. Cf. Leiris 1929, pp. 348-355; Cox 2007.
- 31 Desnos 1984, p. 109.
- 32 Clark 1929, pp. 311-326. El éxito de Braccelli entre los surrealistas culmina en la lujosa publicación facsímil de sus *Bizzarrie*, con un largo “Propos sur Braccelli” de Tristan Tzara, cf. Brieux 1963.
- 33 Dalí 1927, pp. 98-99.
- 34 Cassanyes 1927, p. 101. Este artículo forma parte de una polémica que Cassanyes (a favor) y Sebastia Gasch (en contra) mantenían a propósito de la publicación, en la *Revista de Occidente*, del texto de Franz Roh (cf. Roh 1925); de hecho, la interpretación que Cassanyes hace de Brueghel deriva de allí.
- 35 Dalí 1933 a.
- 36 Dalí 1934 a.
- 37 Read 1934.
- 38 Caillois 1935.
- 39 Caillois 1933, pp. 16-17.
- 40 Dalí 1933 b, pp. 20-22; Dalí 1934 b, pp. 33-35; Dalí 1936 b, pp. 46-49; Dalí 1936 a.
- 41 Dalí 1930 a, pp. 9-12.
- 42 Dalí 1933 c, pp. 69-76.
- 43 Breton 1930.
- 44 Lo he tratado extensamente en Lahuerta 2004.
- 45 Breton 1928 b.
- 46 Breton 2008, p. 357.
- 47 *Ibid.*, pp. 349 y 351.
- 48 Morise 1924, pp. 26-27.
- 49 Naville 1925, p. 27.
- 50 Breton 1988, pp. 321-322.
- 51 Dalí 1931 a, pp. 31-36. En el análisis desarrollo las notas que escribí para Dalí 2005, además de las sugerencias que agradezco a Ángel González sobre la relación del cuento con las novelas libertinas.
- 52 Dalí 1931 b; Dalí 1931 c.
- 53 Aragon 1931; Breton 1932.
- 54 Breton 1952, p. 166.
- 55 Como “simulación verbal” de diferentes “delirios sistemáticos” A. Breton y P. Éluard habían publicado *L’Immaculée conception*. París: Éditions Surréalistes, 1930, con un grabado de Dalí como frontispicio, quien además fue el autor de un “*prière d’inserer*” recogido en Breton 1988, pp. 216-217.
- 56 Bataille 1928, con litografías de A. Masson.
- 57 Cf. sobre el tema la introducción de Anthony Vidler a la edición inglesa de De Bastide 1996.
- 58 Bataille 1933, pp. 7-15.
- 59 Cf. Dalí 1930 a.
- 60 Dalí 1933 d, pp. 45-48; Dalí 1934 c, pp. 33-34.
- 61 De Chirico 1920.
- 62 Lévy 1934, p. 5.
- 63 De ello habla Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cf. Barthes 1970.
- 64 Nueva York 1936, con dos nuevas ediciones sucesivamente ampliadas en 1937 y 1947. Sobre la historia de la exposición y el catálogo cf. Umland 2008.
- 65 Severini 1921; Le Corbusier 1923.
- 66 Breton 1988, p. 324.
- 67 Ambos en Breton 1924 b, y en Breton 1988, pp. 236-241 y 257-258 respectivamente.
- 68 Todas estas citas sobre la correspondencia con respecto a la exposición en Umland 2008.
- 69 Se publicaron en las ediciones de 1937 y 1947, pero no en la primera de 1936. Habían aparecido ya en el *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 4, n° 2-3 (noviembre-diciembre 1936), y se basaban en escritos anteriores como “L’esprit Dada dans la peinture”, que había ido publicándose en *Cahiers d’Art*, n° 1-2, 6-7, 8-10 (1932), y n° 1-4 (1934), entre otros textos.
- 70 Se publicó un catálogo con prefacio de Breton e introducción de Herbert Read, cf. Londres 1936.
- 71 Breton 1953.
- 72 Su primera exposición personal en Londres, en la galería Zwemmer, se inauguró el 24 de octubre de 1934, justo antes de zarpar hacia Nueva York en noviembre.
- 73 Breton 1988, p. 320.
- 74 Escrito como prefacio para Mabile 1962, será publicado en Breton 1970, y en Breton 2008, pp. 1000-1009.
- 75 Breton 1957.
- 76 Breton 2008, p. 117.
- 77 *Ibid.*, pp.122-123.
- 78 Caillois 1965, p. 22.
- 79 En el catálogo, con portada diseñada por Duchamp, aparecen también ensayos de Edouard Jaguer, Jose Pierre y Vincent Bounoure.



Fig. 30 Alberto Durero, pintura en el reverso del *Karlsruher Schmerzensmannes* [Cristo doliente de Karlsruhe], c 1493-94. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

“Un pasado pleno de tiempo-ahora”¹

La fantasía, lo fantástico y el arte de la modernidad

RAINER SCHOCH

P

aul Klee (1879-1940) describía en su diario cómo, a la edad de nueve años, había descubierto su “propensión a lo extravagante”:

En el restaurante de mi tío, el hombre más gordo de Suiza, había mesas con tableros de mármol pulido en cuya superficie se veía una maraña de vetas. En medio de ese laberinto de líneas uno podía descubrir grotescas figuras humanas y marcarlas con ayuda del lápiz. Yo me entregaba a esa diversión como un poseso, dejando bien patente mi “propensión a lo extravagante” (nueve años)².

Probablemente Klee apenas era consciente de que, con esta anotación en su diario, estaba repitiendo un antiquísimo lugar común de la literatura sobre arte. Siglos antes que

él, Leon Battista Alberti (1404-1472), teórico fundamental de los albores del Renacimiento italiano, había dejado escrito lo siguiente en su tratado sobre pintura:

[...] y es evidente que la misma naturaleza tiene su delicia en ello; pues vemos que en las manchas de los mármoles representa muchas veces Centauros, y cabezas con barba larga. Cuentan también que en una joya que tenía Pirro había representadas naturalmente y sin artificio alguno las nueve Musas con sus atributos³.

Probablemente el humanista Alberti sabía que ya Alberto Magno, y antes que él Plinio, habían hecho esa misma constatación⁴. Hasta nosotros han llegado declaraciones similares de Botticelli, Piero di Cosimo y otros pintores

renacentistas. Y no es menos conocido el pasaje del tratado de pintura de Leonardo da Vinci (1452-1519) en el que el autor describe cómo estimulan la fantasía las *macchie*, las manchas sobre un muro:

[...] si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos paisajes, ornados de montañas, ríos, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí todavía numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte⁵.

En este contexto hay que mencionar el reverso del *Cristo doliente de Karlsruhe*, enigmáticamente pintado por Alberto Durero (1471-1528), que puede servirnos de notable nexo de unión entre Alberti, Leonardo y Klee [Fig. 30]. En él podemos ver un llameante remolino cromático multicolor pintado con fluidez que, considerado como pintura “abstracta”, resulta extraordinariamente “moderno” y parece ir mucho más allá de su propia época. Con sus vetas desplegadas en diagonal e irisadas en distintos tonos de rojo, esta pintura espontánea recuerda vagamente a las imágenes del “informalismo”. Desde una perspectiva figurativa, lo más probable es que pudiera tratarse de la reproducción de la sección de un ágata pulida o de una plancha de mármol. Esta interpretación se ve corroborada sobre todo por el emplazamiento en el reverso del cuadro; en ese sentido, esta pintura podría conferir a la tabla una valiosa materialidad concreta que, además, se correspondería con la gruta rocosa del Cristo doliente de la parte anterior. Pero este inusual reverso también ha sido objeto de interpretaciones mucho más imaginativas. Así, se ha querido ver, en la parte su-

perior derecha, una cabeza masculina con largos cabellos en tres cuartos de perfil, no muy diferente de la propia fisonomía de Durero. Daniel Hess ha pensado incluso en una “visión luminosa de la Resurrección”, vinculada con la imagen del Cristo doliente de la cara anterior por un sinnúmero de ideas sugerentes⁶. A pesar de ser una interpretación muy tentadora, cabe poner en duda que el joven Durero, durante su viaje de aprendizaje al Alto Rin –probablemente en torno a 1493-94 en el taller de un maestro de Estrasburgo– tuviera presentes los correspondientes pasajes de Alberti o Plinio y, en una especie de écfrasis humanista, quisiera referirse conscientemente a ellos. Ahora bien, resulta bastante razonable suponer que esta “representación” no sólo ha dado quehacer a la fantasía del espectador moderno, sino también a la del propio artista⁷.

¿Qué es lo que une estas declaraciones literarias y manifestaciones artísticas unánimes a través de los siglos? ¿Podría ser que ese lugar común se fundamente en una constante perceptiva y conductual de base psicológica y alcance general, como la que utiliza, por ejemplo, el test de Rorschach o como la descrita por Ernst Gombrich en *Art and Illusion*⁸. Además de la necesidad de la *imitatio*, imitación de la naturaleza, parece existir también una necesidad básica de *invenzione* y de estímulos prácticos de la fantasía individual, que a su vez estarían vinculados con la tendencia dominante de la imitación de la naturaleza. Erwin Panofsky lo formula de la siguiente manera con la vista puesta en la teoría del arte del Renacimiento:

Al igual que ocurre en la literatura sobre arte de la Antigüedad, en la literatura sobre arte del Renacimiento esta idea de imitación (que del lado postulativo suponía la exigencia de una exactitud objetiva y formal) discurre en paralelo a la idea de la superación de la naturaleza, superación que se logra porque la

“fantasía” que crea en libertad es capaz de transformar los fenómenos más allá de las posibilidades de variación naturales e incluso puede producir constructos enteramente nuevos, como los centauros y las quimeras...⁹.

En un primer momento, parece como si bastara con dar un paso para llegar desde aquí a las nuevas prácticas artísticas de los surrealistas en las que, en buena medida, se centra la presente exposición. Cuando Max Ernst (1891-1976) arranca secretos hasta entonces invisibles a viejos tablones de madera frotándolos contra un papel o un lienzo con su técnica del *frottage*; cuando Wolfgang Paalen (1905-1959) dibuja figuras borrosas con el tizne que deja el humo de las velas en sus *fumages*; o cuando Óscar Domínguez (1906-1957), siguiendo el modelo de la *macchia* de Leonardo, elabora con sus “decalcomanías” copias de manchas de color surgidas casualmente, estos procedimientos parecen completamente equiparables con las recetas de los artistas del Renacimiento en lo tocante al aspecto formal. Y probablemente los surrealistas se habrían quedado fascinados al contemplar el reverso del *Cristo doliente* de Durero. Entonces ¿podemos dar por sentado que la fantasía artística puede estar presente a lo largo de los siglos como si fuera una magnitud en cierto modo “atemporal”, tendiendo un puente –transitable en ambos sentidos– entre la historia y el presente?

Sea como fuere, lo cierto es que Alfred H. Barr, el primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, buscaba un puente semejante cuando, en 1936, concibió la legendaria exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, situando por vez primera el arte de sus contemporáneos en un contexto histórico. Podríamos decir que Barr incluye en el árbol genealógico de los surrealistas obras del Quattrocento italiano, de El Bosco, Alberto Durero, Hans Baldung Grien, Giuseppe Arcimboldo, Giovanni Battista Piranesi, Francisco de Goya,

William Blake, Victor Hugo, Odilon Redon y muchos otros. Y, a diferencia de lo que ocurría con otras corrientes de la modernidad, que proclamaban una ruptura total con el pasado, podía estar seguro de contar hasta cierto punto con la aprobación de los surrealistas, que se veían plenamente integrados en la tradición de una historia artística occidental¹⁰.

También Barr, en el prólogo del catálogo de la exposición, trata de fundamentar estas analogías entre diversas épocas partiendo primero de un enfoque psicológico y aludiendo a una tendencia a lo irracional “común a todo el género humano”:

La explicación del tipo de arte mostrado en esta exposición puede hallarse en una constante profundamente asentada en el ser humano: el interés por lo fantástico, irracional, espontáneo, maravilloso, enigmático y ensoñador¹¹.

Ahora bien, aborda en términos precavidos y relativizadores las especulaciones que ahondan más en ese tipo de interrelaciones: las similitudes, por incuestionables que parezcan, podrían revelarse muy pronto como superficiales, más de tipo técnico que psicológico. Porque el estudio del arte más antiguo desde el punto de vista de la estética surrealista está todavía en sus comienzos. Barr no descarta que puedan existir analogías genuinas, pero estas deben permanecer en el terreno de lo hipotético hasta que se alcance un conocimiento más preciso del universo mental de un Hieronymus Bosch o de un Giovanni Battista Bracelli mediante comparaciones y análisis sistemáticos. No obstante, cabe suponer que muchas de las obras fantásticas y aparentemente “surrealistas” de la época del Renacimiento y del Barroco pueden explicarse mejor partiendo de motivos racionales que atribuyéndoles motivos subconscientes o irracionales como los que dan por supuestos los surrealistas¹². A partir de unos

pocos ejemplos bosquejaremos aquí el espectro de posibles conexiones y malentendidos.

En pocos casos esta relación se muestra con tanta claridad como en el interés de los surrealistas por la obra de Giovanni Battista Bracelli, al que Alfred Barr menciona repetidas veces. Este pintor florentino publicó en 1624 sus *Bizzarrie di varie figure* [Extravagancias de diversas figuras] [Fig. 31], siguiendo la estela de los *Capricci di varie figure* de Callot. Se trata de una serie de cincuenta grabados de figuras construidas de forma fantástica que se dieron a conocer a la generación de los surrealistas en el momento oportuno: en 1929 Kenneth Clark rescató del olvido esta serie extraordinariamente rara y la presentó por vez primera al gran público¹³. Además, aludió expresamente al parentesco formal con los figurines creados por Picasso para el ballet *Parade* de Erick Satie o con los famosos *manichini* de De Chirico. De hecho, los extravagantes hombres-cajón de Bracelli, que están compuestos por objetos cúbicos y se mueven como si fuesen robots, han servido como prototipos de algunas figuraciones de los surrealistas y de otros representantes de la modernidad clásica. En 1938-39, justo después de que Barr reprodujese en su catálogo nada menos que cuatro láminas de Bracelli, André Masson (1896-1987) creó una serie de dibujos figurativos a tinta china que toman directamente a Bracelli como modelo. *L'Assassinat du double* [El asesinato del doble] [Fig. 32, Cat. 70] es un dibujo con título del año 1941 que repite casi literalmente su lámina *Le double* [El doble] de 1938¹⁴. Dos figuras –esqueletizadas hasta quedar reducidas a una estructura ósea metálica de libre invención– se inclinan, la una sobre la otra, en posición de lucha. Una de ellas se abalanza sobre su “doble” y está a punto de apuñalarlo con un cuchillo puntiagudo. La interpretación que remite a una problemática psicológica, a la idea de una doble existencia escindida, se aleja radicalmente del modelo de Bracelli, cuyos figurines

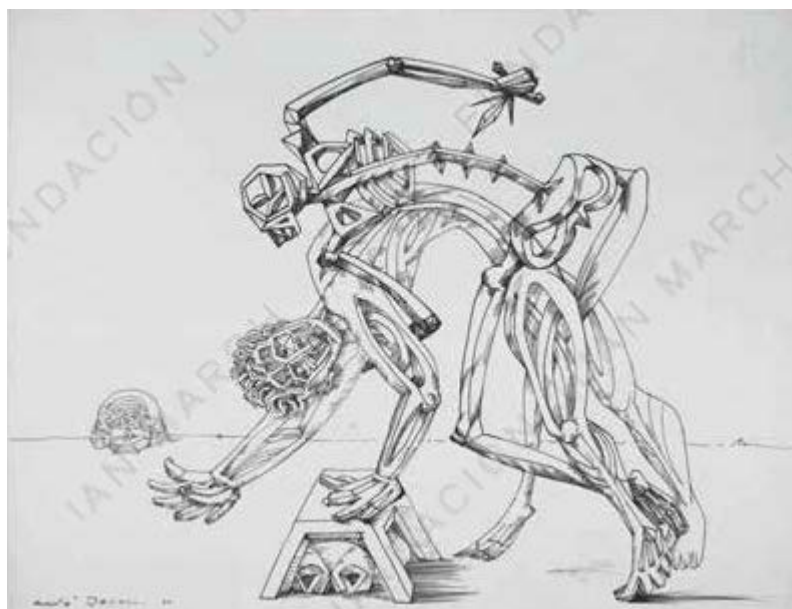


Fig. 31 Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarrie di varie figure*, [Extravagancias de diversas figuras] estampa 12, 1624. The British Museum, Londres

Fig. 32 André Masson, *Étude pour L'Assassinat du double* [Estudio para “El asesinato del doble”], 1941. Centre Pompidou, París. Musée national d’art moderne/Centre de création industrielle [Cat. 70]

Fig. 33 Alberto Durero, *Der Verzweifelte* [El hombre desesperado], 1515-16. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 89]

en movimiento han de entenderse como ocurrencias ingeniosas. Por el contrario, lo que importa al surrealista no es el juego artístico; en realidad utiliza los figurines para cargarlos de contenido y hacerlos explotar. Masson convierte su dibujo en una “psicomaquia” moderna que habría resultado extraña al artista manierista.

Algo más complicada se presenta la relación entre producción y recepción en el caso de un grabado en hierro de Alberto Durero del año 1515-16 conocido con el nombre de *El hombre desesperado* [Fig. 33, Cat. 89]. La lámina –que figura en un lugar destacado dentro de la galería de antepasados del surrealismo de Barr– merece realmente ese título, aunque sólo sea por haber llevado a la desesperación a generaciones enteras de investigadores de la obra de Durero. No tuvo un eco directo entre los surrealistas; sin embargo es un buen ejemplo de los malentendidos y riesgos que entraña la interpretación del contenido desde el punto de vista de la historia del arte.

Esta enigmática composición integrada por varias figuras muestra, en el centro, un desnudo masculino, acullado en una postura bastante complicada, que se mesa los cabellos con las manos y se tapa la cara. En torno a este “desesperado” se agrupan otras figuras: a la derecha de la imagen dormita una mujer desnuda; a la izquierda aparece de perfil la figura de medio cuerpo de un hombre vestido derivada del retrato que Durero dibujó de su hermano Endres. Al fondo se yergue un muchacho desnudo y, desde las sombras, mira el rostro de un anciano malhumorado. Todas estas figuras se han integrado en un paisaje rocoso sin tener en cuenta las reglas de la perspectiva, por lo que inducen a interpretaciones escénicas: a lo largo de los siglos, esta lámina se ha interpretado unas veces como una inocente escena de baño, otras como la desesperación de un marido engañado; en otros casos se ha vinculado bien con los temperamentos, bien con los vicios. Precisamente el carácter enigmático de esta “lámina de aspecto incomprensible” (Wölfflin)¹⁵ despertó el interés de la generación de los surrealistas, y también el de los historiadores del arte de la época, convirtiéndose en objeto de todo tipo de especulaciones. Por ejemplo, Gustav F. Hartlaub pretendió detectar “elementos oníricos”¹⁶ en esa compilación de figuras heterogéneas, y vinculó esta lámina con el concepto de “obra soñada” que emplea el propio Durero en el tercer libro de su *Proportionslehre* [Teoría de la proporción]: “Pero líbrense cada cual de hacer algo imposible que no permita la naturaleza, a no ser que quiera crear una obra soñada [algo fantástico]; en ese caso puede mezclar entre sí distintas criaturas”¹⁷.



Adam Bartsch llamó a este grabado simple y llanamente *Cinco estudios de figuras* y seguro que con ello se aproximó más a las verdaderas intenciones de Durero. Las obras que permiten establecer una comparación más directa son dos dibujos a pluma, surgidos casi al mismo tiempo, que muestran figuras masculinas y femeninas desnudas y que se conservan en el Städel Museum de Fráncfort. En un primer momento,

resultó tentador interpretar estos enigmáticos estudios de movimiento como una composición escénica, hasta que Stefanie Buck planteó, de forma bastante plausible, la posibilidad de que, en este caso, el propio acto creativo de dibujar hubiera sido elevado a la categoría de tema de la representación. Visto así, en el caso del “desesperado” también podríamos estar ante un ensayo de grabado de un estudio de figuras en el medio “público” del arte gráfico impreso, en cierto sentido un *capriccio avant la lettre*¹⁸.

También se podría interpretar como un malentendido creativo la xilografía “incunable” de Hannah Höch (1889-1978), compuesta en 1916 siguiendo un modelo medieval de la biblioteca del palacio de Gotha, su ciudad natal, y publicada en 1918 como suplemento de la *Kunstblatt* de Paul Westheim, una de las publicaciones más importantes de la vanguardia alemana [Fig. 34, Cat. 50]¹⁹. La insólita figura de un ángel con los brazos y alas extendidos, rodeado de símbolos enigmáticos, es una copia literal de la imagen del evangelista Mateo tomada de un libro xilográfico del *Ars memorandi* aparecido en torno a 1470. Es probable que esta xilografía medieval fascinara a la artista en la época en que surgió el círculo dadaísta berlinés precisamente por su carácter enigmático e incomprensible, y quizá también por su técnica “primitiva” de grabado. Pero de hecho el *Ars memorandi* es un “libro de texto” teológico racionalmente organizado para memorizar los cuatro evangelios. Las ilustraciones xilográficas reproducen el símbolo de cada evangelista, en este caso el ángel de san Mateo. El lector puede servirse de los pequeños “pictogramas” numerados añadidos a la figura del ángel como ayuda nemotécnica para memorizar el texto del Evangelio: el apretón de manos remite de forma gráfica al capítulo diecinueve, donde se habla del matrimonio y del divorcio; las uvas, a la parábola de los trabajadores en la viña del capítulo veinte; la cabeza de asno, a la entrada de Cristo en

Jerusalén del capítulo veintiuno, etc. Es difícil saber hasta qué punto Hannah Höch y los artistas dadaístas berlineses eran conscientes de esta interpretación del contenido. Pero da que pensar el hecho de que, en marzo de 1928, en una fase especialmente crítica de su relación, Raoul Hausmann (1886-1971) utilizara la lámina del *Ars memorandi* como papel de cartas para instruir a Hannah Höch –sirviéndose de palabras rimbombantes y comparaciones bíblicas– sobre las relaciones entre ambos sexos y las ventajas y desventajas del matrimonio²⁰.

Es indudable que los historiadores y los críticos de arte han contribuido más que los propios artistas a ampliar la galería de antepasados de los pintores surrealistas. Muchos destacados representantes de esas disciplinas –como Herbert Read, Kenneth Clark, Jurgis Baltrusaitis, Werner Weisbach, Gustav F. Hartlaub, Gustav René Hocke y otros– han seguido los pasos de Alfred H. Barr, han establecido un nexo de unión entre el arte fantástico del pasado y la modernidad y se han preguntado por la naturaleza de esa relación. Para ello, Arnold Hauser, Werner Hofmann, Wieland Schmied, Ekkehard Mai y otros se han servido, una y otra vez, del concepto de una “prehistoria de la modernidad”, que supone la existencia de una cierta secuencia lógica subyacente al desarrollo artístico. En su contribución a este catálogo, Juan José Lahuerta habla de la “retroactividad” del surrealismo y señala que, como otras corrientes del arte moderno, ha abierto los ojos a la continuidad de las formulaciones plásticas que en el transcurso del tiempo han cuestionado normas y reglas estéticas y han aplicado criterios enteramente nuevos al arte del pasado. Durante siglos, los artistas han tratado de exacerbar el mundo visible, hasta desembocar en el terreno de lo fantástico, para aproximarse a un mundo imaginado más allá de lo inmediatamente perceptible. Y en la búsqueda de eso “otro” se han opuesto a lo inequívoco y afirmativo y han derogado los nexos causales.



Fig. 34 Hannah Höch, *Der Evangelist Matthäus* [El evangelista Mateo], 1916. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 50]

No cabe duda de que Alfred Barr tenía razón cuando concedía a cada una de estas “piezas fantásticas” del pasado su propia historicidad, su propio marco de condiciones racionales, y buscaba el *tertium comparationis* para las manifestaciones equiparables sobre todo en su tiempo-ahora. Pero la pregunta de la filosofía de la historia surge una y otra vez, y se responde con diversos modelos de pensamiento, casi siempre altamente especulativos. Así, Hartlaub recurre a la tradición esotérico-hermética de la *aurea catena* y, en tiempos más recientes, Raymond Queneau (1903-1976), procedente todavía del círculo de los surrealistas y más tarde cofundador del grupo OuLiPo [Ouvroir de Littérature Potentielle], se declaró a favor de la osada teoría literaria posmoderna del “plagiat par anticipation”, la cual plantea ya no la evidente constatación de que los autores del presente puedan encontrar en la literatura del pasado el lenguaje adecuado para formular sus ideas; sobre todo ve, en la “anticipación” histórica de una idea actual, una especie de “desposeimiento”, esto es, un caso de robo o plagio²¹. Así, por ejemplo, Charles Baudelaire (1821-1867) se defendió de la acusación de que había imitado a Edgar Allan Poe (1809-1849) argumentando que él había concebido ideas e incluso formulado frases enteras que más tarde había reencontrado en Poe, quien sin embargo las había escrito veinte años antes²².

En su último año de vida, Walter Benjamin (1892-1940), contemporáneo y amigo del surrealismo y los surrealistas, expuso una serie de tesis de filosofía de la historia que, por un lado, tenían como objetivo pensar resueltamente la historia a partir del presente: “la historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo vacío y homogéneo, sino aquél lleno de tiempo-ahora”²³. Para él, la tarea del historiador consistía en “retener una imagen del pasado tal como se presenta de improviso al sujeto histórico en el instante de peligro”. Pero, por otro lado, Benjamin

también veía el pasado vinculado anticipatoriamente al presente: “existe una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Se nos ha esperado en la tierra. A nosotros, como a cada generación que nos ha precedido, se nos ha dado una fuerza mesiánica *débil* a la que el pasado plantea exigencias”²⁴.

Benjamin interpreta una acuarela de Paul Klee del año 1920 que le pertenecía [Fig. 35] como imagen “alegórica” de ese modo de concebir la historia. Citamos aquí íntegra su elocuente descripción interpretativa:

Hay un cuadro de Paul Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se ha representado un ángel que parece a punto de alejarse de algo que mira fijamente. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Allí donde aparece ante nosotros una cadena de sucesos, él ve una única catástrofe, que amontona incesantemente escombros sobre escombros y los arroja a sus pies con furia. Probablemente quisiera quedarse, despertar a los muertos y unir lo que ha sido despedazado. Pero desde el Paraíso sopla una tormenta que se ha enredado en sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no las puede cerrar. Esa tormenta lo impulsa de forma imparable hacia el futuro, al que vuelve la espalda mientras el montón de escombros crece hacia el cielo ante él. Esa tormenta es lo que nosotros llamamos progreso²⁵.

El modo en que Benjamin entendía la historia en el año 1940 tiene elementos “mesiánicos” explícitos. Se basa tanto en la tradición judeo-cristiana como en su reinterpretación secular por parte de Hegel y Marx. Entre sus componentes fundamentales hay conceptos hoy depreciados como “utopía” y “progreso”, que desde la época de la Ilustración formaban parte de las fuerzas motrices indispensables de un “proyecto de la modernidad”. Ahora bien, como materialista –pues por



Fig. 35 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Israel Museum, Jerusalén

tal se tenía Benjamin-, no seguía una concepción de la historia irreflexivamente teleológica. En su ensayo *Der Surrealismus*, del año 1929, se distancia de forma sarcástica del ingenuo y optimista “tesoro de imágenes de los poetas de asociación social-demócratas” que sólo cantan “el hermoso futuro de nuestros hijos y nietos”²⁶. En lugar de eso, siguiendo la reivindicación de Pierre Naville, coeditor de la revista *La Révolution Surréaliste*, considera que lo que exige el momento es la “organización del pesimismo” y se adhiere a la opinión de aquel de que la liberación del espíritu tenía que ir precedida por una revolución social. La desconcertante perspectiva del *Angelus Novus*, que experimenta el progreso como un trágico movimiento de retroceso a la vista de las catástrofes del pasado, procede en definitiva de ese pensamiento político de los surrealistas.

Una visión pesimista subyace también a la exposición legendaria que los surrealistas organizaron en 1938 en la Galerie Beaux-Arts en la parisina rue Saint-Honoré²⁷. La lóbreguez y una atmósfera asfixiante imperaban en aquella muestra con la que los artistas, por un lado, hacían balance de las dos décadas de existencia de su movimiento y, por otro, querían advertir de la amenaza que suponía en aquellos momentos la Alemania nacionalsocialista. André Breton ha descrito posteriormente esa atmósfera amenazadora como un reflejo sismográfico de la situación política: “podíamos cambiar tan poco aquella atmósfera como poco podíamos escapar al apremiante presentimiento de 1940 [...]. Quizá el surrealismo tiene [...] acceso a un futuro cuya percepción y desvelamiento sólo son posibles a posteriori”²⁸.

Entre las obras de arte que desde Alfred H. Barr han sido incorporadas a la serie de antepasados de la modernidad, y especialmente del surrealismo, encontramos sobre todo piezas que hoy en día asignamos a la época del manierismo. Barr –sin duda de manera intencionada– evita ese concepto, y en su lugar habla, de manera más general,

de “arte fantástico”, estableciendo así un marco mucho más amplio. No obstante, vale la pena preguntarse qué es lo que fascinó a los surrealistas y a sus contemporáneos del fenómeno del manierismo.

Cuando, a finales del siglo XIX, se hablaba de “manierismo” casi siempre era en un sentido peyorativo, para caracterizar el arte “agonizante” del Renacimiento. En 1898 Heinrich Wölfflin dedicó al manierismo un apartado de su *Klassische Kunst*, que lleva por título “La decadencia”. El capítulo termina convirtiéndose en una filípica contra las consecuencias del estilo tardío de Miguel Ángel:

Ahora todos buscan efectos que aturden a las masas. Ya nadie quiere saber nada de la arquitectura de Rafael. El equilibrio espacial, las dimensiones bellas, son ya conceptos extraños. La sensibilidad para distinguir qué es lo que se puede pedir a una superficie, a un espacio, está completamente embotada. Se compite por abarrotar horriblemente las imágenes, por prescindir de la forma buscando intencionadamente la contradicción entre espacio y contenido [...] y así llegamos a ese mundo de curvas y giros múltiples donde la inutilidad de la acción clama al cielo. Ya nadie sabe lo que son los ademanes sencillos ni los movimientos naturales²⁹.

A diferencia de Wölfflin, que argumenta desde el punto de vista de la historia de las formas, la escuela vienesa de historia del arte, que podía operar con el concepto fundamental de Alois Riegl de la “voluntad de arte”, aporta una mayor comprensión del fenómeno del manierismo³⁰. En su famosa conferencia “Über Greco und den Manierismus”, Max Dvořák trata al Miguel Ángel tardío con más simpatía:

Así, en la última etapa de su vida, Miguel Ángel se apartó del arte del Renacimiento, basado en la imitación y la idealización

formal de la naturaleza, y sustituyó la objetivización de la imagen del mundo por una interpretación artística *que da más importancia a las vivencias y emociones psíquicas que a la coincidencia con la percepción sensorial*. Su arte dejó de ser naturalista³¹.

Al igual que todos sus contemporáneos, Dvořák vinculaba el manierismo con una cultura renacentista a punto de desaparecer, pero fue capaz de integrar ese giro anticlásico y no naturalista en un decurso de la historia en el que se daban periodos más frecuentes y más largos en los que la representación de la emoción interna era más importante que la fidelidad a la naturaleza. En otro pasaje, sirviéndose de una comparación muy gráfica que parece aludir a su propio presente –la época posterior a la Primera Guerra Mundial–, condensa su descripción del movimiento manierista en una frase poderosamente expresiva:

Igual que, tras una noche de fiesta, las preocupaciones diurnas cobran vida a medida que despierta el día, así en todos los ámbitos de la existencia espiritual de la totalidad del mundo cristiano volvió a cobrar vida el inconmensurable complejo de preguntas no resueltas, contradicciones y necesidades espirituales que, heredado del Medievo, dormitaba bajo el velo de la cultura renacentista; el resultado fue la disgregación de la unidad de esa cultura, tan artísticamente lograda, en una plétora de puntos de vista y corrientes nuevos, y también antiguos, que de repente cobraban actualidad, y en intentos, apenas abarcables en su totalidad y aparentemente divergentes a pesar de provenir de una misma fuente, de estar a la altura, de forma histórica y psicológica, especulativa y práctica, religiosa y escéptica, interior y extensiva, de la complejidad de los problemas vitales que evitó el Renacimiento y que los reformadores pretendieron subsanar, sin conseguirlo, mediante una violenta simplificación. Ha ha-

bido pocas épocas que, sin contar con creaciones externamente brillantes, hayan estado tan repletas de fuerzas transformadoras, destructoras y fructíferas³².

En las dos décadas posteriores a la Primera Guerra Mundial, al mismo tiempo que se desarrollaba el movimiento surrealista, se “descubrió” y describió el manierismo como estilo europeo internacional. Y han sido sobre todo historiadores del arte de la escuela vienesa –desde Max Dvořák, pasando por Erwin Panofsky y Charles de Tolnay, hasta Ernst H. Gombrich, Arnold Hauser y Werner Hofmann– los que han escrito la historia del manierismo o de los manierismos europeos³³. Gombrich no fue el único historiador del arte que por aquel entonces percibió una afinidad entre el manierismo y las corrientes artísticas del momento. En 1982 recordaba que, al comienzo de los años treinta, cuando estaba trabajando en su tesis doctoral sobre Giulio Romano y el Palacio del Té, fue plenamente consciente de su relación con el arte actual:

Era la época en que algunos movimientos del arte moderno buscaban precursores en el pasado. La idea de que el manierismo, todavía despreciado por Wölfflin y Berenson, poseía un valor propio, el valor de lo anticlásico, se debatía por doquier en aquel entonces³⁴.

El maestro de Gombrich, Julius von Schlosser, ya había establecido antes el vínculo entre la época del manierismo y el presente a partir de su conocimiento de las fuentes contemporáneas: “En el período que nos ocupa tiene lugar la gran crisis que desemboca en concepciones que han sido predominantes hasta nuestro presente”³⁵. Schlosser coincide aquí con el punto de vista de Dvořák, que formuló con mayor nitidez todavía la actualidad de las “concepciones”

surgidas en el manierismo, redefiniendo además su concepto e importancia:

Ese período, que no constituye un *período* cerrado sino un *movimiento* cuyos inicios se remontan hasta comienzos del siglo XVI y cuyas repercusiones no han cesado nunca, se ha denominado en el ámbito del arte, de la manera más desafortunada que quepa imaginar, como el período del manierismo...³⁶.

Entendido como un movimiento que nunca ha dejado de estar vigente y que, en calidad de corriente principal o de fondo, ha contribuido a caracterizar toda la historia del arte reciente, el concepto de “manierismo” cobra un nuevo significado más allá de épocas concretas, que se aproxima tanto a las ideas de la teoría de la historia de Barr como a las de los propios surrealistas. Desde este planteamiento se explica que Werner Hofmann pudiera hablar de “manierismos europeos” en plural. Pero la crítica que hace Dvořak del concepto de manierismo va más allá y nos lleva nuevamente hasta Alfred H. Barr, que utiliza el concepto más general y adecuado de “fantastic art” para referirse a esa tendencia a la expresión artística subjetiva que rebasa los límites entre épocas concretas.

Los fragmentos de ideas que hemos reunido aquí permiten comprender que las complejas facetas históricas, psicológicas y de teoría del arte que se nos revelan al buscar una “prehistoria” de las concepciones artísticas surrealistas están vinculadas con cuestiones fundamentales concernientes a la teoría histórica y a la comprensión de la historia.

En 2010, Werner Hofmann presentó su libro *Phantasiestücke* [Piezas fantásticas], tan brillante como rico en materiales y datos fácticos, que de momento constituye la última exposición de la historia de lo fantástico en el arte³⁷. En él Hofmann hace un balance de sus numerosos ensayos sobre este tema,

que sigue (o que le sigue a él) desde hace muchas décadas y despliega un amplio panorama de lo fantástico, que va desde los albores del Medievo hasta el presente, desde los motivos ornamentales entrelazados insulares que recubren por completo las páginas del *Book of Kells* hasta las volutas ornamentales sobre obras de Durero de Sigmar Polke. En la historia del arte fantástico ve la expresión de un dualismo cuasi universal, inmanente a toda la evolución del arte occidental, entre objetividad y subjetividad, realismo y fabulación, claridad y enigmaticidad, etc. Considera la imitación empírica de la naturaleza, por un lado, y la infracción fantástica de las reglas, por otro, como los dos modos creativos –opuestos pero complementarios como dos caras de una misma moneda– cuyas trayectorias ha seguido el desarrollo del arte europeo. Con ello Hofmann eleva a categoría de marco referencial de validez general la oposición dialéctica mencionada al comienzo entre “imitación de la naturaleza” y “superación de la naturaleza” que Panofsky había tomado de la literatura sobre arte del Renacimiento y del manierismo. Desde esta perspectiva, el surrealismo y los antepasados que ha elegido aparecen tan sólo como un aspecto aislado dentro de la larga historia del arte fantástico. Ahora bien, como se desprende de la importancia atribuida a sus ejemplos, Hofmann reconoce que la historia de lo fantástico no ha discurrido de manera uniforme, sino que su empuje ha sido mucho mayor, con hitos notables, en torno a 1500 y 1800. A partir de Goya, el lado subjetivo fue cobrando mayor preponderancia, de tal forma que el sistema de pensamiento dual se colapsa a más tardar con Kandinsky. De este modo, en Hofmann también podemos leer la historia del arte fantástico como prehistoria de la modernidad.

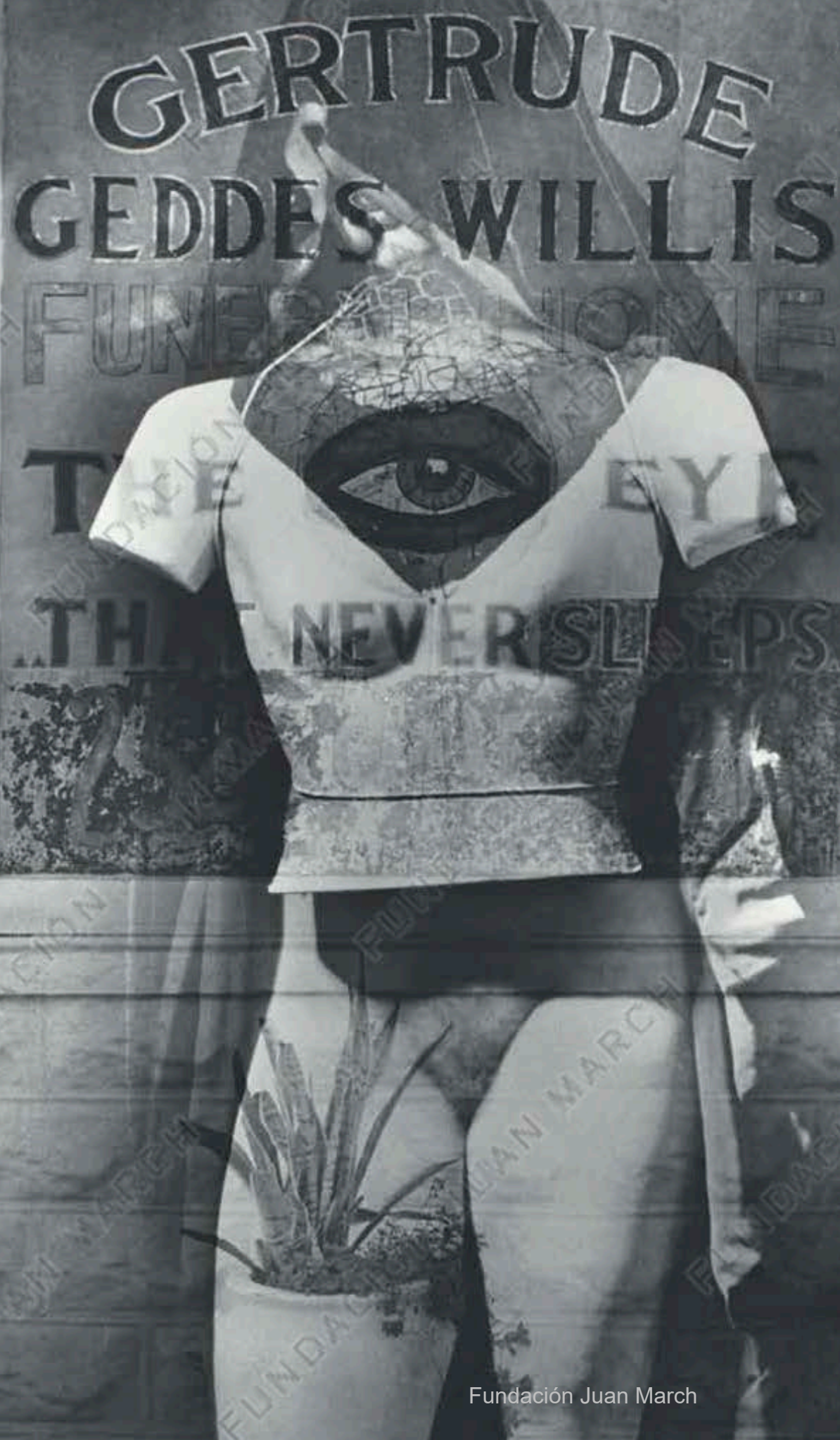
El título, *Phantasiestücke*, tomado de E.T.A. Hoffmann, y el arte fabulador del autor revelan que, con su bosquejo histórico, Hofmann también sigue la pista a su idea personal

de la modernidad. La selección de ejemplos coincide ampliamente con los que recoge el catálogo de la exposición de Barr de 1936, ampliados con algunas obras redescubiertas o de nueva creación. Por eso el trabajo de Hofmann remite, por un lado, a la comprensión de la historia propia de los artistas e historiadores del arte de la época de entreguerras y, por otro lado, continúa el avance en espiral del círculo hermenéutico instaurado por Barr y los surrealistas.

- 1 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, en Benjamin 1972-1992, vol. 1, 2, p. 701.
- 2 Klee 1957, p. 20, n.º 27 [Cuando no se indica otra fuente, las citas están traducidas a partir del texto alemán, N. del Ed.].
- 3 Leon Battista Alberti, *Della pittura*, en Janitschek 1877, pp. 94-95. Traducción española: *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
- 4 Cf. al respecto Horst W. Janson, "The «Image Made by Chance» in Renaissance Thought", en Meiss 1961, vol. 1, pp. 254-266; Plinio el Viejo, *Naturalis Historiae*, XXXVII, III.
- 5 Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, IX. Precepto del pintor universal. Cf. Herzfeld 1909, p. 53.
- 6 Daniel Hess, "Der Karlsruher Schmerzensmann", en Núremberg 2012, p. 508.
- 7 Sobre las denominadas "imágenes azarosas" (imágenes compuestas por nubes, rocas que forman rostros, etc.) cf. Horst W. Janson, *ibíd.*, nota 4; recientemente también se ha ocupado del tema Edgar Lein, "«Den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken». Wolkenbilder, Flecken an der Wand und der glückliche Zufall in der Malerei der Renaissance", en Eberlein 2011, pp. 145-164. Cf. también Susanne König-Lein, "Ein Spiel der Natur? Bildersteine und Steinbilder", *ibíd.*, pp. 133-144.
- 8 Gombrich 1967, especialmente pp. 209-211.
- 9 Panofsky 1924, p. 24.
- 10 Cf. al respecto el ensayo de Juan José Lahuerta en pp. 20-55 de este catálogo; si en 1924, en su primer manifiesto del surrealismo, André Breton sólo mencionaba como modelos a tres pintores más antiguos -Uccello, Moreau y Seurat-, más tarde hizo suya la lista de Barr, con Uccello, Piero di Cosimo, El Bosco, Durero, Baldung, Altdorfer, Holbein, Brueghel, Arcimboldo, Bracelli, Caron, Monsù Desiderio, Füssli, Blake, Goya, Friedrich, Böcklin, Moreau, Hugo, Redon, etc...; cf. Breton 1957.
- 11 "The explanation of the kind of art shown in this exhibition may be sought in the deep-seated and persistent interest wich human beings have in the fantastic, the irrational, the spontaneous, the marvelous, the enigmatic and the dreamlike", Alfred H. Barr., en Nueva York 1936, aquí 1947, p. 9.
- 12 "These resemblances, however startling, may prove to be superficial or merely technical in character rather than psychological. The study of the art of the past in the light of surrealist esthetic is only just beginning. Genuine analogies may exist but they must be kept tentative until our knowledge of the states of mind of, say, Bosch or Bracelli has been increased by systematic research and comparison. One may suppose, however, that many of the fantastic and apparently surrealist works of the Baroque or Renaissance are to be explained on rational grounds rather than on a surrealist basis of subconscious and irrational expresion". *Ibíd.*
- 13 Clark 1929, pp. 311-326; Brieux 1963, *pássim*; Bracelli 1981, *pássim*.
- 14 París, MNAM / Centre Pompidou, Inv. AM 1981-606; cf. al respecto Lichtenstern 2003, pp. 95-139, aquí 112-121; cf. además Viena 1987, n.º 28.
- 15 "Blatt von unverständlichen Gebarung", cf. Wölfflin 1905 (1926), p. 264.
- 16 Gustav F. Hartlaub, *Dürers Aberglaube*. Citado según Hartlaub 1991, p. 198.
- 17 Alberto Durero, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, libro 3, fol. T 1 v (citado según Hinz 2011, p. 225). "Entwurf zum ästhetischen Exkurs". Cf. Rupprich, vol 3, p. 283, líneas 108-111.
- 18 Cf. Fráncfort del Meno 2003, n.º 26-27; Bilbao/Fráncfort del Meno 2007, n.º 147.
- 19 Thater-Schulz 1989, vol. 1; Berlín 1989, pp. 234-235.
- 20 *Ibíd.*, pp. 345-346.
- 21 Raymond Queneau y François Le Lionnais no se consideraban los "inventores" del "plagio por anticipación". Encontraron el concepto ya instaurado en Alexis Piron, Lautréamont y Baudelaire. Cf. Bayard 2009.
- 22 Así en 1864 en una carta dirigida a Théophile Thoré-Bürger; cf. al respecto Viers 2008, p. 50.
- 23 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, cit., p. 701.
- 24 *Ibíd.*, p. 694.
- 25 *Ibíd.*, pp. 797-798.
- 26 Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, en Benjamin 1972-1992, vol. II, 1, p. 308.
- 27 Cf. Görgen 2008, *pássim*.
- 28 André Breton, *Devant le rideau*, 1947, publicado en Breton 1967 a, pp. 137-138. Cf. Schneede 1991 a, pp. 100-101.
- 29 Wölfflin 1948, pp. 204 ss.
- 30 Cf. al respecto Edwin Lachnit, "Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs", en Viena 1987, pp. 32-42.
- 31 Max Dvořák, "Über Greco und den Manierismus", en Dvořák 1924, p. 266.
- 32 Max Dvořák, "Pieter Bruegel, der Ältere", en Dvořák 1924, p. 221.
- 33 Hauser 1964, *pássim*; Gombrich, 1934, pp. 79-81, IX, pp. 121-123; Viena 1987, *pássim*; Hofmann, 2010; Edwin Lachnit, "Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs", en Viena 1987, pp. 32-42.
- 34 Ernst H. Gombrich, "Rückblick auf Giulio Romano". Conferencia de 1982, reed. en Viena 1987, p. 23.
- 35 Schlosser 1924, p. 385.
- 36 Max Dvořák, "Über Greco und den Manierismus", cit., p. 270.
- 37 Hofmann 2010, *pássim*.







GERT
GEDDES-
BURIAL IN
...IN
DR. W.A.W.
DENT
USE OTHER DOOR

1

El ojo interior

YASMIN DOOSRY

En sus escritos, Max Ernst describe dos experiencias alucinatorias. La primera le sobrevino en su niñez, cuando estaba con fiebre en la cama: las líneas de un armario pintado en rojo sobre negro imitando el veteado de la caoba empezaron a cobrar vida. Parecían ojos amenazadores, gruesas narices y una cabeza de pájaro cubierta de aceitoso pelo negro. De repente brotó también de la madera un hombrecillo que, con gestos y movimientos grotescos, se puso a pintar un caldero en el aire; luego su lápiz se convirtió en un látigo y el caldero en peonza. Treinta años después, Ernst volvió a recordar este delirio febril cuando, en el verano de 1925, el suelo de tablones de madera de una fonda se le “quedó mirando” y sus texturas se transformaron en líneas fluidas y figuras cambiantes. Decidió entonces sacar impresiones de los tablones de madera “para fomentar su capacidad para la meditación y la alucinación”. Colocó papel sobre el suelo y lo frotó con un lápiz¹; después, a partir de las texturas así obtenidas, en las que, dejando volar libremente la imaginación, distinguía imágenes, creó diversos dibujos. Con la técnica del *frottage* descubrió uno de los muchos métodos para provocar visiones: “un medio para escapar de su ceguera”².

La metáfora de la pérdida de la ceguera de Max Ernst es una paráfrasis de la visión dirigida hacia el interior. En este sentido, el ojo, presente muchas veces como motivo en su obra, es el punto de intersección entre el mundo exterior y el interior. Sólo en *Histoire Naturelle* [Historia natural] aparece en tres ocasiones. Para esta serie el artista seleccionó 34 láminas entre los más de 130 frottages surgidos a partir del

Clarence John Laughlin,
The Eye that Never Sleeps [El ojo que
nunca duerme] [detalle de Cat. 2]

Pp. 70-71: Herbert Bayer, *Einsamer
Großstädter* [Urbanita solitario],
1932 [detalle de Cat. 11]

otoño de 1925 y las reunió en una carpeta publicada en 1926 en París con un prólogo de Hans Arp (1886-1966). El título, *Historia natural*, remite –en la tradición de los siglos XVIII y XIX– al conocimiento de las cosas que surgen en el universo y pueden ser experimentadas por el ser humano a través de los sentidos. En alusión al Génesis bíblico, en *Historia natural* Ernst tematiza el surgimiento del mundo en forma de cosmogonía. Para ello la naturaleza extrae ojos de las capas más profundas de la tierra y los transforma³: en *La roue de la lumière* [La rueda de la luz] [Cat. 3], aparece un ojo muy abierto encerrado en una piedra de cantera. Situado como elemento exento sobre una base fósil en un espacio sin delimitar, llena toda la imagen. Unas finas venillas recorren el cristalino, el iris lo forman unas líneas radiales y la pupila refleja un potente rayo de luz. La mirada fija de esta mágica “rueda de luz” cercada por pestañas, atravesando al observador, se pierde en el infinito. Ignorando el mundo físico, el ojo se vuelve “vidente” y a modo de sismógrafo registra apariciones visionarias⁴.

Programáticamente, André Breton colocó la frase “el ojo existe en estado salvaje” al comienzo de su escrito *Le Surréalisme et la peinture* [El surrealismo y la pintura]⁵. El ojo, órgano que ofrece una percepción inmediata y que carece de historia personal, se convirtió –abierto y cerrado, despierto y soñando– en una clave omnipresente del surrealismo. En su cosmos deja al descubierto las profundidades del subconsciente y anula todas las coacciones psíquicas. Posibilita la experiencia de una realidad más elevada en la que lo racional y lo irracional se interpenetran. En 1929 René Magritte (1898-1967) tematiza ejemplarmente esta interpretación surrealista del ojo en un fotomontaje para la revista *La Révolution Surréaliste*. Dispuso su propio retrato y retratos de otros famosos surrealistas –entre ellos Salvador Dalí, André Breton y Paul Éluard– en torno a la reproducción de una pintura que había terminado ese mismo año y que llevaba por título *La femme cachée* [La mujer oculta]. Los hombres que aparecen en el fotomontaje titulado *je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* [no puedo ver a la [mujer] oculta en el bosque] tienen los ojos cerrados [Fig. 36]. Al volver la mirada hacia el interior se hace visible lo invisible⁶.

En *Nadja*, novela clave del surrealismo, André Breton describe repetidas veces los misteriosos ojos de su protagonista como expresión insondable de la agitación psíquica y como transmisores de pensamientos delirantes y oníricos. Justo al comienzo de su relación, se pregunta: “¿Qué cosas extraordinarias pueden estar ocurriendo en esos ojos? ¿Qué se refleja en ellos, oscuro y a la vez brillante, de desesperación y orgu-

llo?” Más tarde, cuando trata de comprender su relación con Nadja, observa: “por la mañana he visto sus ojos de helecho abrirse a un mundo en el que el aleteo de la esperanza infinitamente grande apenas se distingue de los restantes ruidos, de los ruidos del espanto; y hasta ahora ante ese mundo sólo había visto cerrarse ojos”⁷. Breton adjuntó a este pasaje un fotomontaje compuesto por cuatro tiras idénticas, puestas una sobre otra, con los ojos de Nadja. Esa mirada perdida nos la recuerda una foto de doble exposición sin título de Fabien Loris (1906-1979) y Roger Parry (1905-1977) [Cat. 4]. Es uno de los dieciséis trabajos experimentales que ilustran la antología poética *Banalité*, de Léon-Paul Fargues (1876-1947), publicada en 1930. Muestra un rostro en sombra del que sólo se distinguen el nacimiento de la nariz y dos ojos brillantes. Su expresión ausente tiene como correlato unos barquitos de papel que flotan por la imagen y que representan metafóricamente un viaje a mundos espirituales intermedios⁸.

El americano Clarence John Laughlin (1905-1985) también sitúa sus fotografías en medio de esa neblina de visiones y sueños humanos. Una funeraria de Nueva Orleans que estaba abierta día y noche le inspiró en 1946 una foto de exposición múltiple de carácter fantasmal [Cat. 2]. Ante el escaparate del establecimiento se muestra un torso femenino, mitad humano, mitad maniquí. A través del busto de este ser hermafrodita se traslucen el logotipo y el eslogan del negocio: “The Eye that Never Sleeps”. El ojo que nunca duerme constituye el nexo de unión con una figura fantasmal cubierta por un paño negro que transita entre los mundos⁹. En uno de sus fotomontajes, Grete Stern (1904-1999) también asigna este papel mediador a un ojo aislado. Ese trabajo forma parte de la serie de 140 piezas titulada *Los sueños*, que la fotógrafa, que había abandonado Alemania en 1936, realizó por encargo de la revista argentina *Idilio*. Esta publicación había animado a sus lectores a tomar nota de sus sueños y enviarlos a la redacción. Las cartas –en su mayoría procedentes de mujeres de la floreciente clase media– se publicaron entre 1948 y 1951 en la columna “El psicoanálisis le ayudará” ilustradas con los trabajos de Stern, que creaba sus imágenes intercambiando opiniones con el sociólogo Gino Germani (1911-1979), encargado del proyecto, que añadía un comentario a los fotomontajes. Como muestra, de una manera impresionante, *El ojo eterno*, las mujeres soñadoras de Stern son seres reprimidos y temerosos, que extrapolan su opresión psíquica al omnipotente y paradójicamente femenino ojo de Dios. Desesperadas, le tienden sus manos, que, desde el interior de un desolador paisaje montañoso, se abren paso hasta la superficie [Cat. 5]¹⁰.



Fig. 36 René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt* [No puedo ver a la [mujer] oculta en el bosque], en *La Révolution Surréaliste*, n° 12 (1929), p. 327. Colección Dietmar Siebert

El ojo que reconoce

La descripción del ojo como órgano de la percepción y como reflejo de estados psíquicos es fruto del conocimiento alcanzado en el siglo XVIII, cuando su anatomía y funcionamiento se convirtieron en objeto de estudio científico. Entre 1731 y 1735 Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) publicó en Augsburgo la *Physica Sacra*, una monumental “historia de la naturaleza” que comprendía más de dos mil páginas y 750 láminas con calcografías reunidas en cuatro volúmenes de tamaño folio. El médico y naturalista suizo Johann Jacob Scheuchzer (1672-1733) consiguió terminar el manuscrito para las ediciones alemana y latina poco antes de su muerte. La obra contiene comentarios científicos de la Biblia referidos a versículos del Antiguo y Nuevo Testamento y sigue la doctrina de la “físico-teología” que ve la existencia de Dios en el milagro de la creación y trata de fundamentarla mediante conocimientos científicos¹¹. Se dedican muchas páginas al ser humano como criatura corporal y como sujeto de la percepción y el pensamiento. La lámina DLXI de la *Biblia de cobre* representa la anatomía del ojo con todos sus detalles en forma de ilustración científica y lo asigna al Salmo 94, versículo 9: “El que implantó el oído ¿no va a oír? El que formó los ojos ¿no ha de ver?” [Cat. 9]¹².

Según las tesis de Scheuchzer, las impresiones sensoriales van desde los órganos de los sentidos hasta el cerebro a través de los nervios, y desde allí continúan “de manera imposible de investigar por ningún sabio de este mundo”¹³ hasta llegar al ánimo. Sólo más allá del cerebro, en el lugar donde mora el alma, las experiencias sensoriales del ser humano pasan a una esfera espiritual. Dentro del canon de los cinco sentidos, el naturalista da especial importancia a la vista y considera los ojos como la parte más valiosa del cuerpo. Representan la diferencia entre vida y muerte, ya que, tanto la existencia como la belleza del mundo, sólo se hacen realidad y toman cuerpo mediante el acto de ver: el ojo constituye “el pequeño mundo dentro del pequeño mundo”, una *camera obscura* creada por Dios. En esa “habitación oscura” se “reproducen exactamente” todos los “modelos externos” mediante los rayos del sol, que actúan como delicados pinceles. Así surgen pinturas en las que “se mueve el follaje de los árboles, vuelan los pájaros, las nubes se aproximan flotando”¹⁴.

Ahora bien, en la *Physica Sacra* el ser humano no sólo se convierte en observador del mundo físico gracias a sus ojos. Las impresiones sensoriales captadas por él pueden disparar *Denk-Bilder* que alberga en sí mismo y que contienen tanto

ideas de verdades generales suprapersonales como vivencias sensoriales, que dependen de su capacidad perceptiva individual y de sus propias experiencias. No obstante, y como resultado de influencias corporales y externas, en esos espacios interiores de lo imaginario –y, por tanto, en el alma del ser humano–, pueden deslizarse elementos que le confunden y acaban empujándolo a la locura¹⁵. Con esta tesis Scheuchzer señala ya anticipadamente el camino que seguirá la modernidad, en cuya conciencia jugará un papel central el equilibrio alterado entre percepción interna y externa. Sobre este trasfondo, el cuadro explicativo y la descripción del ojo de la *Biblia de cobre* parece un intento de encuadrar, en un sistema aparentemente racional, fenómenos inexplicables en aquel momento.

En el siglo XVIII, convertido en objeto de investigación científica, el ojo se muestra lleno de luz y engastado en luz, y se convierte en símbolo de la razón y del conocimiento y con ello en paradigma de la Ilustración. Durante la Revolución francesa perderá definitivamente su significado emblemático como “ojo de Dios” [Fig. 37]¹⁶. Una calcografía del tratado de Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* [La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación], de 1804, ofrece un destacado ejemplo de la secularización del motivo del ojo. Este arquitecto francés recibió en 1775 el encargo de construir un teatro en la ciudad de Besanzón. En *Coup-d'œil du Théâtre de Besanzon* [Un vistazo al interior del Teatro de Besanzón], la sala del teatro aparece reflejada en el iris y la pupila de un ojo que ocupa toda la lámina [Cat. 7]. Se puede distinguir una zona de espectadores con platea ascendente, palcos y columnatas. La forma semicircular de la construcción se proyecta en la curvatura interna del ojo. El teatro de Ledoux debía satisfacer la reivindicación igualitaria de garantizar asiento y buena visibilidad a todos los espectadores. Por eso en los proyectos de teatros del siglo XVIII se suelen dibujar también los *rayons visuels*. Y como rayos visuales se interpretó el cono de luz que, en la lámina de Ledoux, desde un óculo no visible, cae sobre la sala del teatro, se desliza sobre las filas de asientos y sale fuera del ojo. Pero este haz luminoso también se ha considerado como luz que ilumina el mundo, y como símbolo del espíritu creador que genera¹⁷. Ahora bien, más allá de esta interpretación como signo de la razón ilustrada, el ojo de Ledoux es una invención fantástica que encierra un doble sentido: por un lado, refleja un espacio arquitectónico objetivo, y, por otro, sirve de ventana que se abre de golpe a un reino intermedio



Fig. 37 Lámina caricaturesca alusiva a la supresión de los conventos en Austria, después de 1781. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

Fig. 38 Johann Wolfgang von Goethe, viñeta para la *Teoría de los colores*, 1791. Colección particular

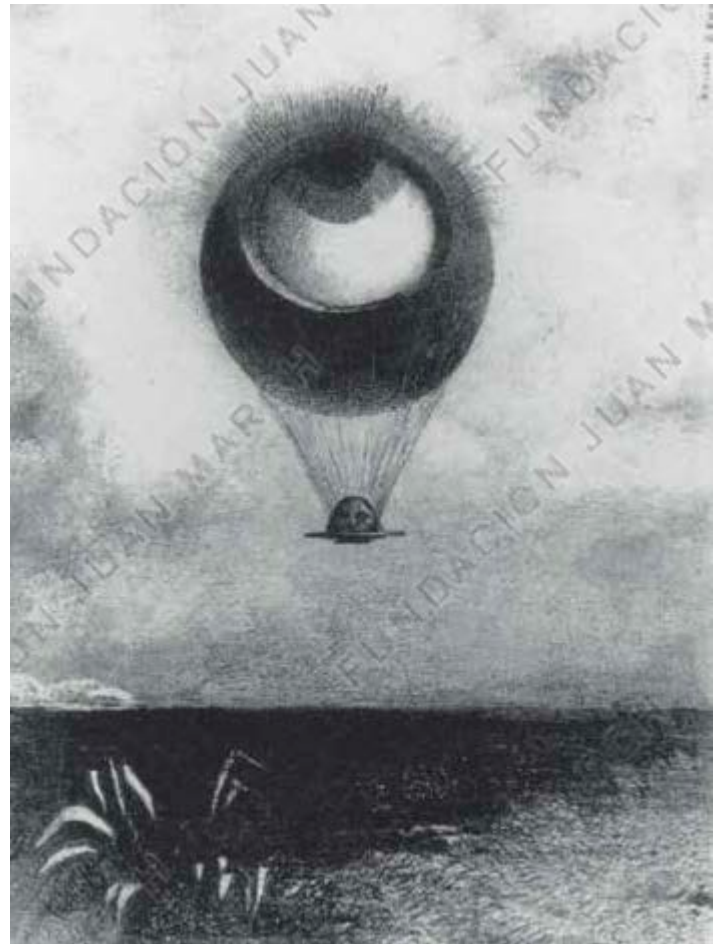
Fig. 39 Odilon Redon, *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* [El ojo, como un globo grotesco, se dirige al infinito], 1882. Gemeentemuseum, La Haya [Cat. 6]

en el que se unen la visión interior y exterior. René Magritte también trata este tema de la interpenetración de diversas percepciones en el famoso cuadro *Le faux miroir* [El falso espejo], del año 1928, en el que aparece un ojo que ocupa toda la imagen. Es, al mismo tiempo, espejo de un cielo nublado y ventana a través de la cual el espectador dirige su mirada al cielo –es decir, a otros mundos. De hecho, *El falso espejo* de Magritte se ha comparado repetidas veces con la imagen del ojo de Ledoux¹⁸.

El ojo que busca

Un fragmento de una carta, fechada en torno a 1784, que Francisco de Goya (1746-1828) dirigió a Martín Zapater (1747-1803), con quien mantuvo correspondencia entre 1775 y 1800, ilustra de forma rotunda la polisemia del ojo¹⁹. Ambos amigos crecieron juntos en Zaragoza y asistieron allí a la Escuela Pía del padre Joaquín Ibáñez de Jesús María. En sus cartas a Zapater, Goya se refiere a su vida cotidiana. En una de ellas menciona una visita a la librería de Escribano en Madrid; expresa su deseo de visitar al amigo en verano e ir de caza con él; habla de la pérdida de dos perros y le pide uno nuevo y da las gracias a Zapater por un aceite exquisito²⁰. Pero lo verdaderamente notable de esa carta no son esos asuntos cotidianos, sino el dibujo que Goya añade al final de una de las páginas, en forma de pictograma, como si fuera un signo de exclamación [Cat. 10]: una bacía de cuyo borde brotan, entre otras cosas, un brazo en cabestrillo y una mano; al lado, una navaja de afeitar, un jarro y una escopeta. Goya ha integrado un ojo esquemático en todas estas cosas, salvo en la escopeta de caza. Este empleo múltiple del motivo del ojo no sólo remite al papel destacado que tiene la percepción óptica en el trabajo artístico. También evidencia de manera gráfica la capacidad de imaginación artística de Goya. “¡Soy un ojo, una y otra vez un ojo!” parece gritarle al amigo²¹.

A partir de una carta que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dirigió a Friedrich Schiller (1759-1805) el 15 de noviembre de 1796 en la que se refiere a su “teoría del color”, podemos colegir también la importancia que se daba en el siglo XVIII al órgano de la vista como activador de la inspiración artística: “si usted quiere, será realmente «el mundo de la vista», que se reduce a la figura y el color. Porque, si me fijo bien, empleo muy poco los recursos de otros sentidos, y todo razonamiento se transforma en una especie de representación”²². Goethe ya había publicado estudios previos a su *Farbenlehre* [Teoría de los colores] en 1791 y 1792 en *Beyträ-*



ge zur Optik [Contribuciones a la óptica]. La primera edición contiene una viñeta xilográfica ejecutada según uno de sus dibujos [Fig. 38]. El ojo del poeta se muestra inserto en un banco de nubes, enmarcado por rayos de luz que irradian detrás de él y coronado por un arco iris. Delante, sobre el suelo, hay un prisma y una lupa²³. Vinculado iconográficamente al “ojo de Dios”, este autorretrato ocular resulta más solemne que la “colección de ojos” bosquejada por Goya con más soltura, humor e ironía; su dibujo no se presenta como la autodescripción pública de un genio, sino como el autorretrato abstracto de un artista dotado de una imaginación portentosa.

Odilon Redon (1840-1916) también comienza su serie gráfica *A Edgar Poë*, del año 1882, que comprende una portada y seis litografías, con una original composición sobre la autorreflexión. En la lámina *L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini* [El ojo, como un globo grotesco, se dirige al infinito] [Fig. 39, Cat 6], un enigmático constructo planea en el cielo gris. Se trata de una esfera negra hueca con pestañas que rodea un globo ocular integrado por un cristalino que



Fig. 40 Odilon Redon, *Partout des prunelles flamboient* [Por doquier las pupilas llameaban], 1888. Kunstmuseum Winterthur

brilla intensamente, un iris oscuro y una pupila. El globo-ojo está unido con cuerdas a un plato llano, que viene a ser su barquilla. Sobre él descansa una bóveda craneal humana con profundas cuencas oculares. El globo, situado en el centro de la litografía, parece flotar en el cielo ligeramente nublado y, al mismo tiempo, permanecer inmóvil en él. Debajo se extiende un paisaje marino de profundo horizonte. Apenas es posible distinguir dónde empieza la oscura y quieta superficie acuática y dónde termina la clara playa. El ojo aparta la mirada de la naturaleza y se vuelve hacia lo alto, hacia la infinitud del universo²⁴.

Ninguna de las seis litografías del ciclo se puede asignar claramente a obras de Edgar Allan Poe. Aunque el globo cautivo aparece en varias historias del americano, no es posible establecer ninguna correspondencia con la extraña invención del globo-ojo²⁵. Esta ocurrencia gráfica de Redon no tiene precedentes ni en la literatura ni en las artes plásticas. Su órgano de la visión separado del cuerpo es un ojo que busca: encerrado en un globo, apartado de la naturaleza y vuelto hacia sí mismo, emprende *-pars pro toto*, por el ser humano— un viaje hacia riberas desconocidas, hacia la visión interior. La cabeza colocada sobre el plato-barquilla, que recuerda a la de Juan el Bautista, revela que para Redon el globo-ojo ha de entenderse en definitiva como símbolo de su existencia artística. Los artistas del *fin de siècle* consideraban al mártir como símbolo de su propio destino. Creían que, como él, tenían que pagar por negarse a respetar las convenciones sociales y a traicionar sus ideales. En febrero de 1882 Redon escogió el dibujo *Tête de martyr sur une coupe* [Cabeza de mártir sobre una copa], 1877, como obra central de una exposición de sus trabajos que tuvo lugar en las oficinas de la redacción del periódico parisino *Le Gaulois*²⁶.

La mirada vuelta hacia lo alto de un ojo flotante define también la litografía de Redon *Partout des prunelles flamboient* [Por doquier las pupilas llameaban] [Fig. 40]. Procede del primero de tres ciclos que llevan por título *La tentation de Saint Antoine* [La tentación de San Antonio] (1888, 1889, 1896). El contenido de estas series de Redon procede de la obra del mismo nombre de Gustave Flaubert (1821-1880), publicada en París en 1874. En ella se narra, en forma de diálogo, una noche en la vida del eremita egipcio Antonio durante la cual es sometido a diversas tentaciones. Redon se aproxima a las visiones del santo mediante la representación de apariciones y seres lúgubres o extasiados: al final del primer ciclo llueven desde el cielo y ascienden desde la tierra fetos de cuatrillizos envueltos en cordones umbilicales, vientres danzantes, ojos

centelleantes y fauces rugientes. Y de repente san Antonio ve, como anuncio *Gloriae Christi*, “pequeñas esferas del tamaño de un alfiler, rodeadas de pestañas” que vibran²⁷. Una de ellas, un globo ocular humano bordeado en tono oscuro, asciende sobre la cima de una montaña hacia el lejano cosmos con la mirada dirigida hacia lo alto: de nuevo el ojo flotante se convierte en Redon en un símbolo de la búsqueda, tanto personal como general, de inspiración y también de redención²⁸. Ahora bien, a diferencia de los ejemplos precedentes, en este caso esa búsqueda no tiene lugar en el presente –el globo cautivo simbolizó el progreso y la libertad hasta bien entrado el siglo XIX–, sino en un pasado místico y enigmático.

Un trabajo de Herbert Bayer (1900-1985), incluido en la carpeta *Fotomontagen* [Fotomontajes] de 1932, documenta de manera representativa cómo, a partir de finales del siglo XVIII, el motivo del ojo aislado se convierte finalmente en una clave múltiple del autoanálisis. Este alumno y maestro de la Bauhaus, que desde 1928 trabajó por cuenta propia como diseñador gráfico publicitario en Berlín, mantuvo un estrecho contacto con el movimiento surrealista internacional durante los años treinta²⁹. En el fotomontaje *Einsamer Großstädter* [Urbanita solitario] [Cat. 11], ante la fachada de un bloque de pisos berlinés flotan, suspendidas en el aire, un par de manos separadas del cuerpo y mágicamente iluminadas. Las palmas remiten a un poseedor imaginario –Herbert Bayer– al que presentan su imagen reflejada: ambos ojos, envueltos en sombra, se han implantado en las manos, invirtiendo sus posiciones: el ojo izquierdo en la mano derecha y el ojo derecho en la mano izquierda³⁰. Esta tergiversación irreal es expresión de una psique desgarrada que, en opinión de los surrealistas, capacitaba especialmente para la creatividad. En este sentido puede que tampoco sea casual que las manos “heridas” del artista sugieran asociaciones con las llagas de Cristo³¹.

Hannah Höch empezó el collage *Der Strauß* [El ramo] [Cat. 12] en 1929, pero no lo terminó hasta el año 1965. A base de recortes de periódico, compuso un gran ramo de flores repleto de color. A modo de flores, empleó numerosos ojos: femeninos y masculinos, marrones, azules y verdes, derechos e izquierdos, grandes y pequeños. No sólo representan a 31 individuos diferentes, sino que sus miradas también apuntan en 31 direcciones diferentes y miran a la persona que tienen delante y a su entorno desde diversas perspectivas. Este reajuste de la mirada rompe con la actitud heredada de artistas como Goya o Redon, tendente a explicar el motivo del ojo como símbolo de la exploración de estados internos.

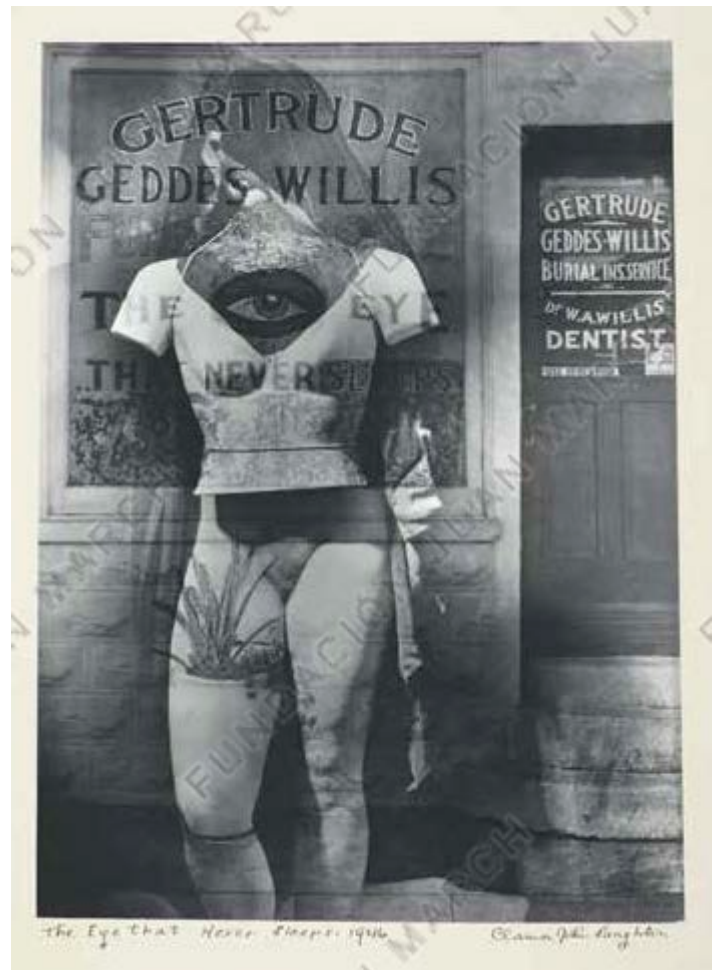
Hannah Höch, que pertenecía al núcleo del grupo de los dadaístas berlineses y pensaba en clave política, quería reflejar la sociedad con todas sus contradicciones. Así la artista deja “vagar la mirada, adopta diversas posiciones para verificar la sección resultante y manifestar las más diversas actitudes frente al mundo”³².

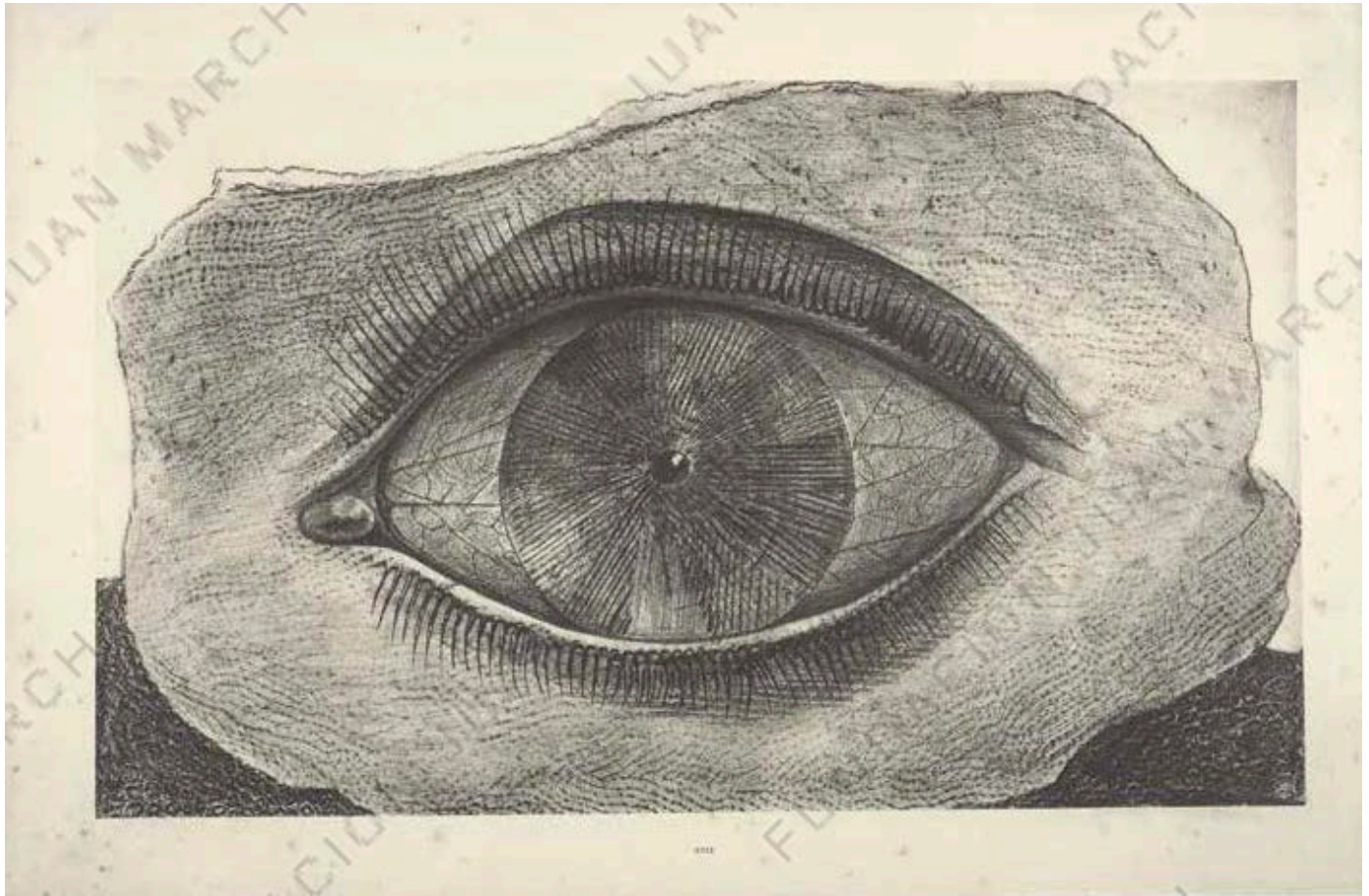
- 1 Citado según Londres/Stuttgart/Düsseldorf/París 1991, pp. 283-284.
- 2 *Ibid.*, p. 284.
- 3 Ubl 2004, p. 107.
- 4 Sobre la *Histoire Naturelle* cf. entre otros Londres/Stuttgart/Düsseldorf/París 1991, p. 128; Zimmermann 1994, pp. 15-24; Hannover 2006, p. 36 (Bernhard Holeczek); Schneede 2006, pp. 98-101; Kort 2009, pp. 42-45; Zur Loy 2010, *pássim*.
- 5 Breton 2002, p. 7.
- 6 Schneede 1991 b, p. 354; Sylvester 2009, pp. 28, 30.
- 7 Breton 2002, pp. 55, 94.
- 8 Sobre el empleo del motivo del ojo en el surrealismo cf. Schneede 1991 b, pp. 351-356. Sobre el ojo como metáfora del deslumbramiento y la destrucción en el surrealismo cf. Ladleif 2003, *pássim*.
- 9 Cf. Filadelfia 1973, p. 118.
- 10 Sobre la serie de Grete Stern cf. Valencia 1995, pp. 185-194. Se conservan todavía los negativos de 64 fotomontajes de esta serie, que llegó a sumar 140 obras, cf. *ibid.*, p. 187. Stern sustituyó más tarde los títulos de Germani por los suyos propios, cf. *ibid.* p. 190.
- 11 Cf. Müsch 2000, pp. 9-10, 89-91; Felfe 2003, pp. 9, 13-24.
- 12 Scheuchzer, 1733, vol. III, p. 672. Los versículos bíblicos que preceden a cada uno de los capítulos se citan conforme al texto de las biblias luterana y zuriquesa, cf. Felfe 2003, p. 14. Sobre la explicación de la lámina DLXI, cf. Scheuchzer 1733, vol. III, pp. 674-675.
- 13 Scheuchzer 1733, vol. III, p. 672.
- 14 *Ibid.*, p. 671.
- 15 Robert Felfe ha analizado exhaustivamente el modelo de los *Denk-Bilder* de Scheuchzer, cf. Felfe 2003, pp. 108-121.
- 16 Cf. Herding 1990, p. 47; Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 16-18.
- 17 Baden-Baden 1970, n° 64; Schmidt-Burkhardt 1992, p. 145.
- 18 El cuadro del Museum of Modern Art de Nueva York aparece reproducido, entre otros, en Sylvester 2009, p. 147; cf. también pp. 144, 148; cf. además Caws 2004, p. 70.
- 19 Para datar este pasaje de la correspondencia cf. Águeda Villar/ de Salas 2003, n° 52, nota 1.
- 20 Traducción de la carta al alemán publicada en Zens 2004, p. 94, n° 59.
- 21 Los “retratos oculares” se regalaban frecuentemente en señal de amistad, cf. Schmidt-Burkhardt 1992, p. 26.
- 22 Citado según Schmidt-Burkhardt 1992, p. 23.
- 23 *Ibid.*, p. 23, fig. 15.
- 24 Sobre esta lámina cf. entre otros, Christ 1994, pp. 14-21; Chicago 1994, pp. 113, 115, 116-117; Harter 1998, pp. 143-144.
- 25 Christ 1994, p. 20.
- 26 Cf. Salzburgo/Chemnitz 2000, p. 144; cf. también Christ 1994, pp. 179, nota 24 y 185, nota 95.
- 27 Fráncfort del Meno/Colonia 1973, n° 71.
- 28 Sobre esta lámina cf. entre otros Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 129-130; Chicago 1994, p. 192; Müller-Ebeling 1997, pp. 79-80; Harter 1998, pp. 142-143.
- 29 Jaguer 1982, p. 103; Viena 1989, p. 80.
- 30 Cohen 1984, pp. 264, 266.
- 31 Bayer ha representado el tema del *Arma Christi* repetidas veces en su obra pictórica, cf. Cohen 1984, pp. 40, 50.
- 32 Maurer 1995, p. 128. Sobre los variados significados del ojo como leit motiv que recorre toda la obra de Hannah Höch, cf. *ibid.*, pp. 123-128.



CAT. 1
Salvador Dalí
Hombre con la cabeza llena de nubes, c 1936
Óleo sobre cartón
18,1 x 14 cm
Fundació Gala-Salvador Dalí,
Figueras

CAT. 2
Clarence John Laughlin
The Eye that Never Sleeps [El ojo que nunca duerme], 1946
Exposición múltiple
Plata en gelatina sobre papel
30 x 22,5 cm
Colección Dietmar Siegert





CAT. 3

Max Ernst

La roue de la lumière [La
rueda de la luz], 1926

Lámina XXIX de la serie *Histoire
Naturelle* [Historia natural], 1926

Heliograbado

49,5 x 33,5 cm

Herzog August Bibliothek

Wolfenbüttel



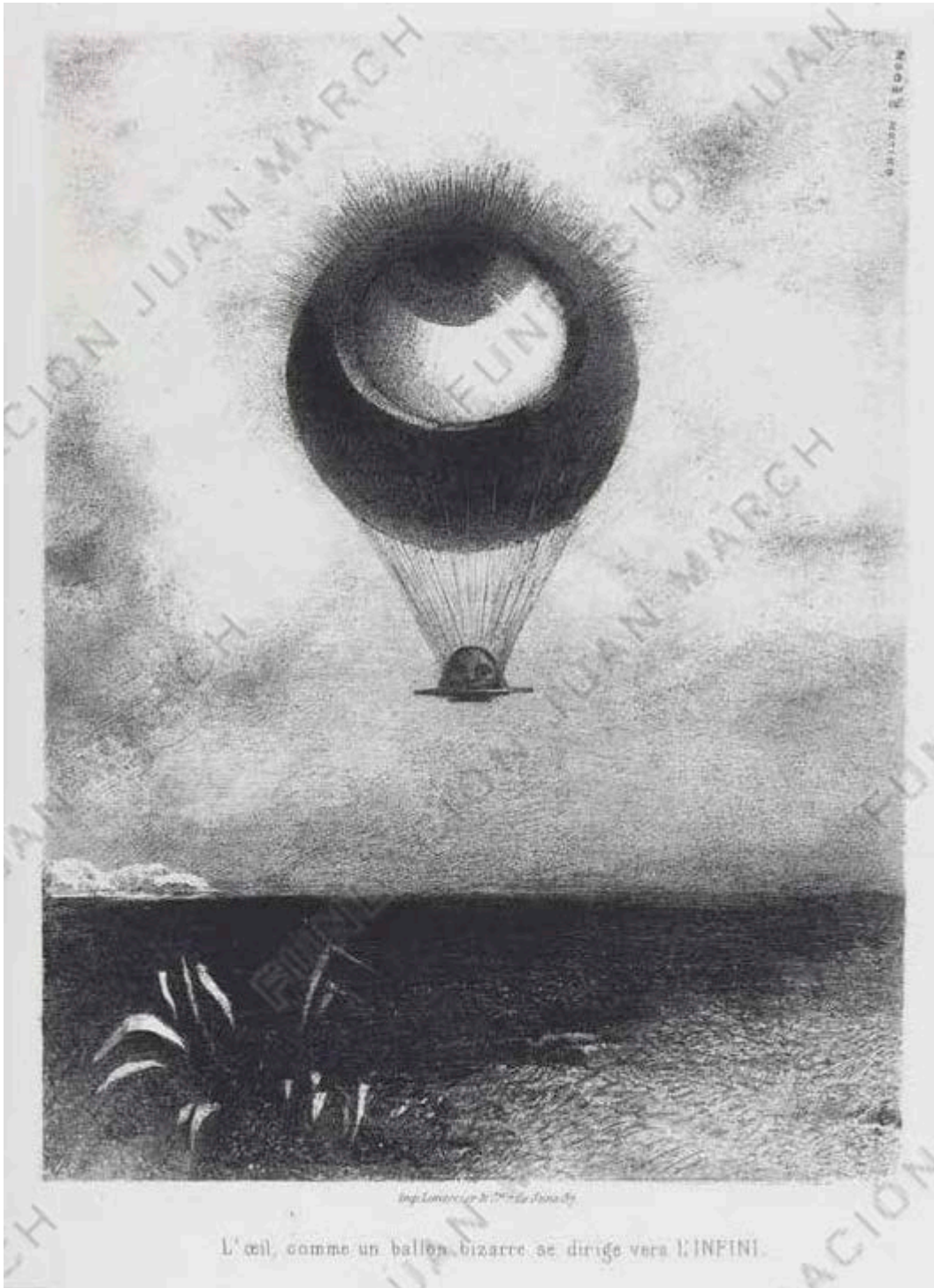
CAT. 4

Fabien Loris y Roger Parry
Sin título, 1930
Lámina 3 de Léon-Paul
Fargue, *Banalité* [Banalidad]
París: Nouvelle Revue
Française, 1930
Doble exposición
Plata en gelatina sobre papel
21,5 x 16,6 cm
Colección Dietmar Siegert

CAT. 5

Grete Stern
El ojo eterno, c 1950
Nº 26 de la serie *Los Sueños*,
publicada en la revista *Idilio*,
Buenos Aires, 1948-1951
Fotomontaje
Plata en gelatina sobre papel
39 x 39,8 cm
Colección Dietmar Siegert





CAT. 6

Odilon Redon

L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini [El ojo, como un globo grotesco, se dirige al infinito], 1882

Litografía. Chine collé

44,8 x 31,1 cm

Gemeentemuseum, La Haya

CAT. 8

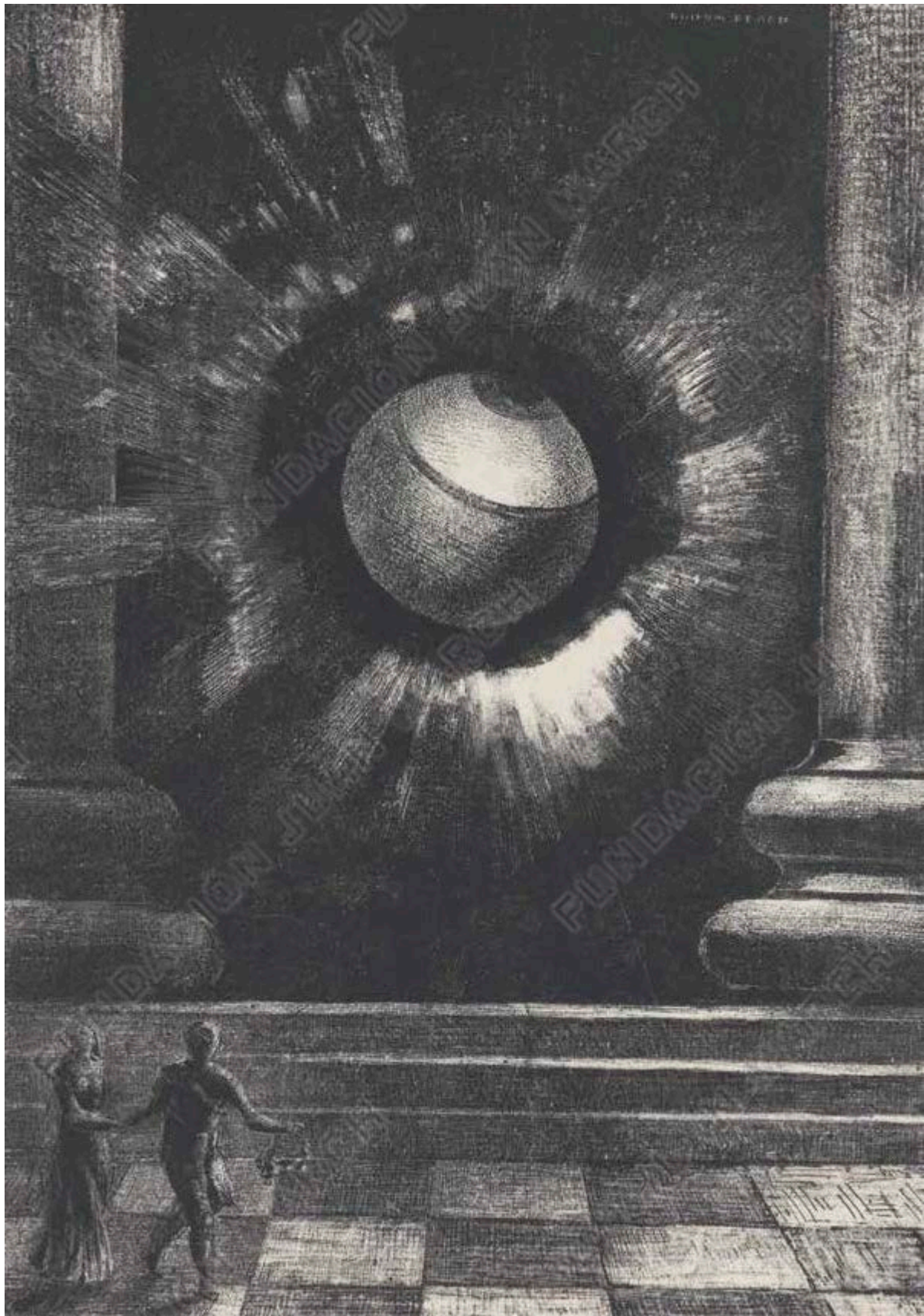
Odilon Redon

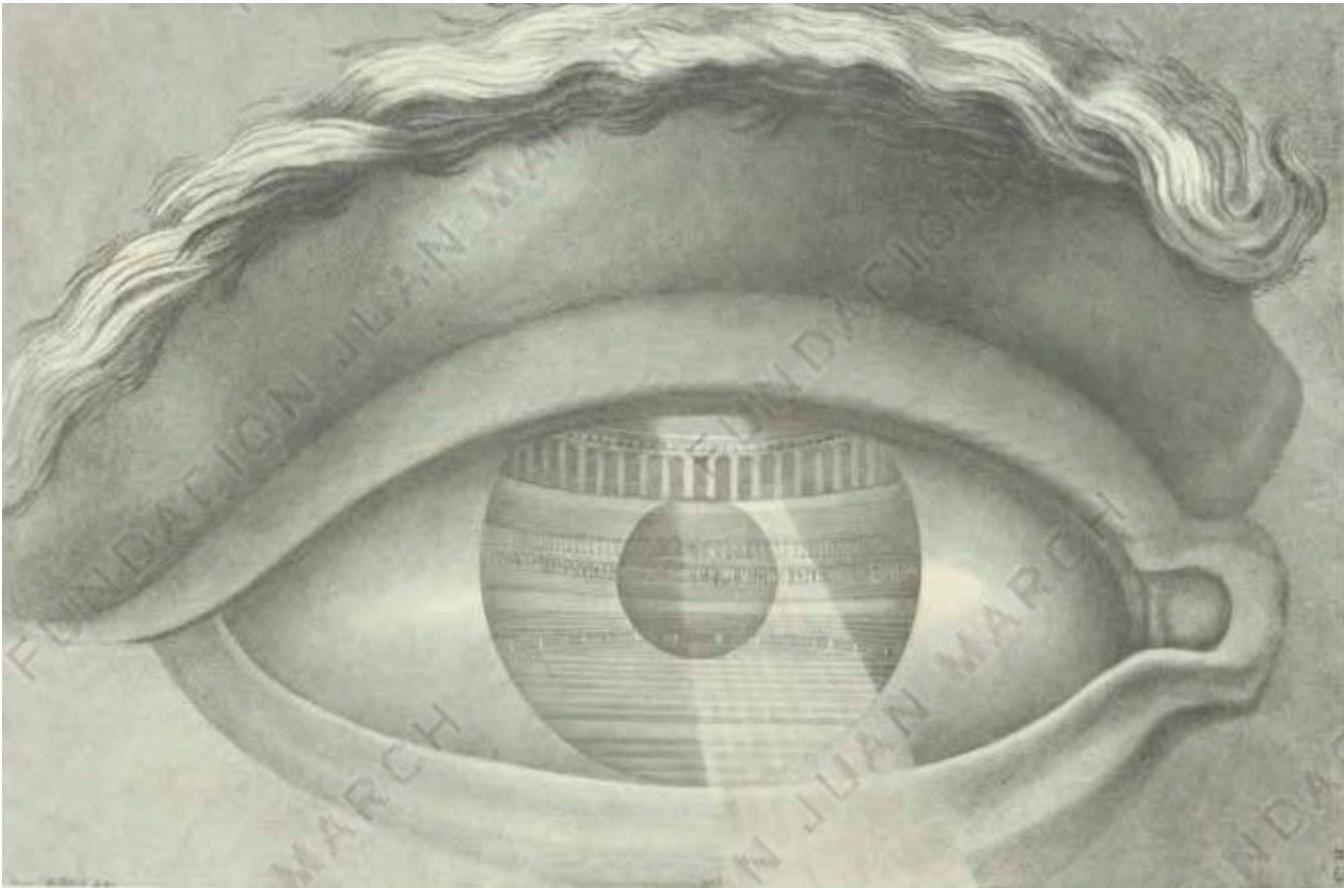
Vision [Visión], 1879

Litografía. Chine collé

58,3 x 40,1 cm

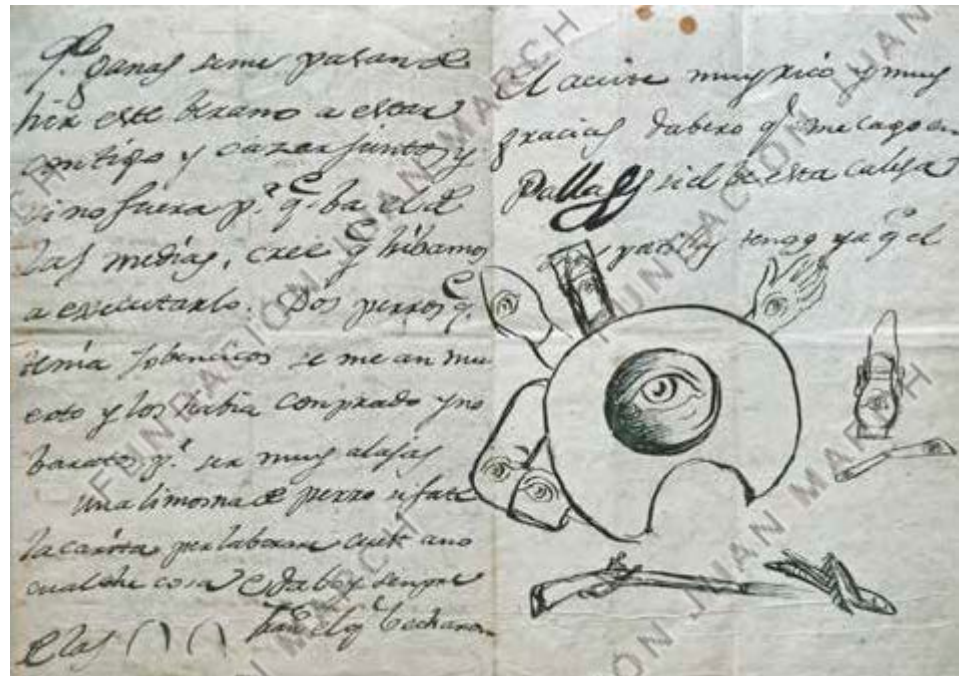
Gemeentemuseum, La Haya





CAT. 7
 Claude-Nicolas Ledoux
 Coup d'oeil du Théâtre de Besançon
 [Un vistazo al interior del
 Teatro de Besanzón], 1804
 Lámina 113 de Claude-Nicolas
 Ledoux, *L'architecture considérée
 sous le rapport de l'art, des
 moeurs et de la législation*
 París, 1804, vol. 1
 Calcografía
 25,7 x 38,7 cm
 Universitäts- und
 Landesbibliothek Darmstadt

CAT. 10
 Francisco de Goya
 Carta de Francisco de Goya a su
 amigo Martín Zapater, c 1784
 Tinta sobre papel
 20,8 x 29,6 cm
 Fundación Lázaro
 Galdiano, Madrid



CAT. 9

Jakob Andreas Fridrich
según Johann Melchior Füßli
Das Auge ein Werk Gottes [El ojo,
una obra de Dios], 1733
Lámina DLXI de Johann Jacob
Scheuchzer, *Kupfer-Bibel o Physica Sacra*
Augsburgo; Ulm: Johann
Andreas Pfeffel, 1733, vol II
Calcografía
39,1 x 24,4 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg





1. El ojo interior

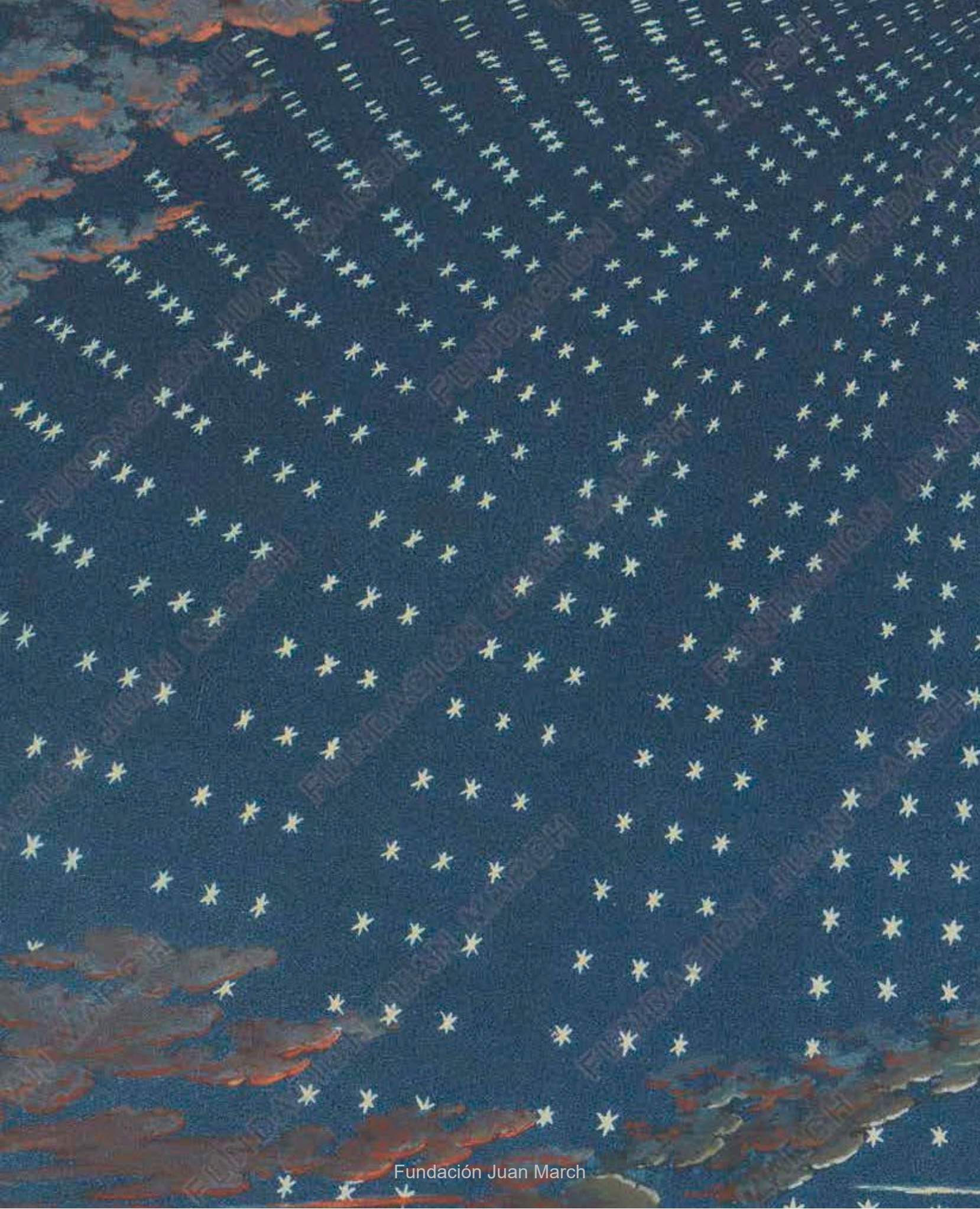
CAT. 11

Herbert Bayer
Einsamer Großstädter
[Urbanita solitario], 1932
Fotomontaje
Plata en gelatina sobre papel
35,3 x 28 cm
Colección Dietmar Siegert

CAT. 12

Hannah Höch
Der Strauß [El ramo], 1929-65
Collage
22,3 x 23,7 cm
Germanisches
Nationalmuseum,
Núremberg (préstamo de
colección particular)





2

Espacios mágicos

YASMIN DOOSRY

El 4 octubre de 1926 se produce, en la rue Lafayette de París, el encuentro entre André Breton, el principal teórico del surrealismo, y Nadja (1902-1941). Desde entonces, y hasta el 13 de octubre, Breton se reunió todos los días con aquella misteriosa mujer de la que recibía cartas, poemas y dibujos y a la que inmortalizó en el libro *Nadja*. En febrero de 1927 cortó esa relación a causa del preocupante estado mental de la mujer, que en marzo de ese mismo año sería internada en un centro psiquiátrico, donde moriría en enero de 1941¹. El 15 de marzo de 1928 Breton publicó en *La Révolution Surréaliste* una escena clave de su novela *Nadja*, considerada como una de las obras fundamentales del surrealismo. En ella describe un incidente perturbador que tuvo lugar durante una comida, al caer la noche, en la Place Dauphine –según Breton, uno de los rincones más apartados y uno de los peores lugares desiertos de París–. Allí, a los postres, Nadja empieza a mirar a su alrededor. Convencida de la existencia de un pasadizo subterráneo que salía del Palais de Justice y discurría en torno al Hotel Henri IV, se asusta pensando en acontecimientos pasados y futuros con esa plaza como escenario. En lugar de unas pocas parejas que se pierden en la oscuridad dice ver una muchedumbre, y grita “¡Y los muertos, los muertos!” Su mirada escruta las fachadas de las casas. “¿Ves esa ventana? Está a oscuras, como todas las demás. Pero mira hacia ella. Dentro de un minuto, se iluminará. Entonces será de color rojo”. De hecho, al cabo de un minuto Breton divisa una ventana iluminada con cortinas rojas. Nadja prosigue: “¡Espantoso! ¿Ves lo que está pasando allí, donde los árboles? El azul y el vien-

Karl Friedrich Thiele según Karl Friedrich Schinkel, *Die Königin der Nacht* [La Reina de la Noche] [detalle de Cat. 20]

to, el viento azul. Sólo una vez he visto el viento azul soplar entre esos mismos árboles. Desde allí, desde la ventana del Hotel Henri IV [...] También hubo entonces una voz que decía: vas a morir, vas a morir”².

Espacios del miedo

Breton ilustró el relato de este enigmático suceso en *La Révolution Surréaliste* con la obra de Giorgio de Chirico *I piaceri del poeta* [Los placeres del poeta], del año 1912 [Fig. 41]³. La presencia simultánea del sol abrasador del mediodía, de las largas sombras de la tarde y del oscuro cielo nocturno, así como la desconcertante perspectiva, conforman un espacio atemporal sustraído a la realidad, donde quedan derogadas todas las certezas. Los cuadros pintados por De Chirico entre 1909 y 1918, en los que aflora el desasosiego de los procesos psíquicos del subconsciente, se ganaron la absoluta admiración de los surrealistas parisinos y de otros artistas próximos a sus ideas. Así, Pierre Boucher (1908-2000) compuso en 1936 un fotomontaje que responde tanto al título de *Hommage à Chirico* [Homenaje a Chirico] como al de *Nu á Télouet, Maroc* [Desnudo en Telouet, Marruecos] [Cat. 13]. Es probable que esa aldea montañesa del Alto Atlas –que se encuentra en la provincia de Uarazate, en el sur de Marruecos, y cuenta con una kasba situada a mil ochocientos metros de altitud– le inspirara este fotomontaje, pues Boucher había hecho el servicio militar en Marruecos. En el interior de los muros de una inhóspita arquitectura fortificada se yergue una alucinación en forma de una mujer desnuda sin cabeza. La toga que cae desde su hombro envuelve la cabeza de una estatua masculina antigua que sostiene en su brazo flexionado. Sobre un cielo con nubes se recortan nítidamente los contornos de su cuerpo, intensamente iluminado. Fluctuando entre mujer y hombre, carne y piedra, vida y muerte, su opresiva aparición está en consonancia con la atmósfera del lugar. El acusado contraste entre luz y sombra, que recuerda a De Chirico, y la construcción del espacio en múltiples capas crean un aura fantasmal⁴.

No es casual que la xilografía *Der behexte Stallknecht* [El mozo de cuadras embrujado] [Cat. 14], realizada en 1544 por Hans Baldung (1484/85-1545), se encuentre entre las obras que se exhibieron en la exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada en 1936 en el Museum of Modern Art de Nueva York⁵. En la estancia desnuda que da paso a una cuadra se desarrolla una escena insólita a cargo de tres actores: un hombre, inconsciente o muerto, tendido de espaldas con una horca y una almohaza sobre un suelo de piedra que semeja una

losa sepulcral; una yegua, en el umbral del establo; una bruja portadora de desgracia, que se asoma a la estancia desde fuera a través de una ventana lateral llevando una antorcha en la mano –motivo que aparecerá de nuevo en el *Guernica*, cuadro monumental pintado en 1937 por Pablo Picasso (1881-1973)⁶. Esta xilografía, el último trabajo de Baldung, ha sido objeto de numerosas interpretaciones. Se ha visto en ella una alegoría de la cólera; se le han supuesto alusiones sexuales, que convertirían al caballo desensillado y desembridado en emblema de la libido animal que hay que dominar. También se ha considerado esta xilografía como testimonio de vivencias del propio Baldung: la presencia del escudo familiar en la entrada del establo vendría a ser así una “imagen onírica” del artista, una premonición de su muerte inminente⁷. Sea cual sea la solución del enigma, el caballo y el hombre parecen estar abrumados por el espacio angosto y claustrofóbico y encerrados en él para siempre. La realidad física se descompone en fenómenos suprasensoriales que escapan a todo control. La sensación de amenaza no sólo se transmite a través de la propia escena, sino precisamente mediante la magia del espacio.

Paisaje con geometría

Poco después de que Baldung creara su lámina surgieron una serie imágenes de lugares irreales en el productivo taller nuremburgués de Virgil Solis (1514-1562). En 1555 publicó el *Buchlin von den Alten Gebeven* [Librito de los edificios antiguos], que contenía doce ilustraciones. Los grabados son copias, invertidas lateralmente y con cambios en los detalles, de los grabados de *Fragmenta structurae Veteris*, que el francés Jacques I Androuet du Cerceau (1510/20-1585/86), arquitecto y teórico de la arquitectura, había publicado en Orleans en el año 1550. Estos grabados habían surgido a su vez a partir de dibujos del flamenco Léonard Thiry (c 1500-1550)⁸, que trabajó en la corte de Fontainebleau. Con la publicación del *Buchlin*, Solis retoma para el público alemán un tema de clara actualidad⁹, pues, desde mediados del siglo XVI, el interés y la admiración por los restos de los edificios romanos había ido creciendo hasta alcanzar cotas casi inimaginables¹⁰. Las ilustraciones del original francés y de la reproducción alemana muestran paisajes con ruinas romanas integradas por cuerpos de edificios y fragmentos arquitectónicos apiñados y encajados unos en otros [Cat. 15]. La complicada perspectiva de los laberínticos espacios pictóricos, sin zonas internas y externas claramente delimitadas, escapa a la capacidad cognitiva.

Las ruinas fantásticas de Lorenz Stoer (c 1530-después de 1621) contradicen igualmente los hábitos visuales adquiri-

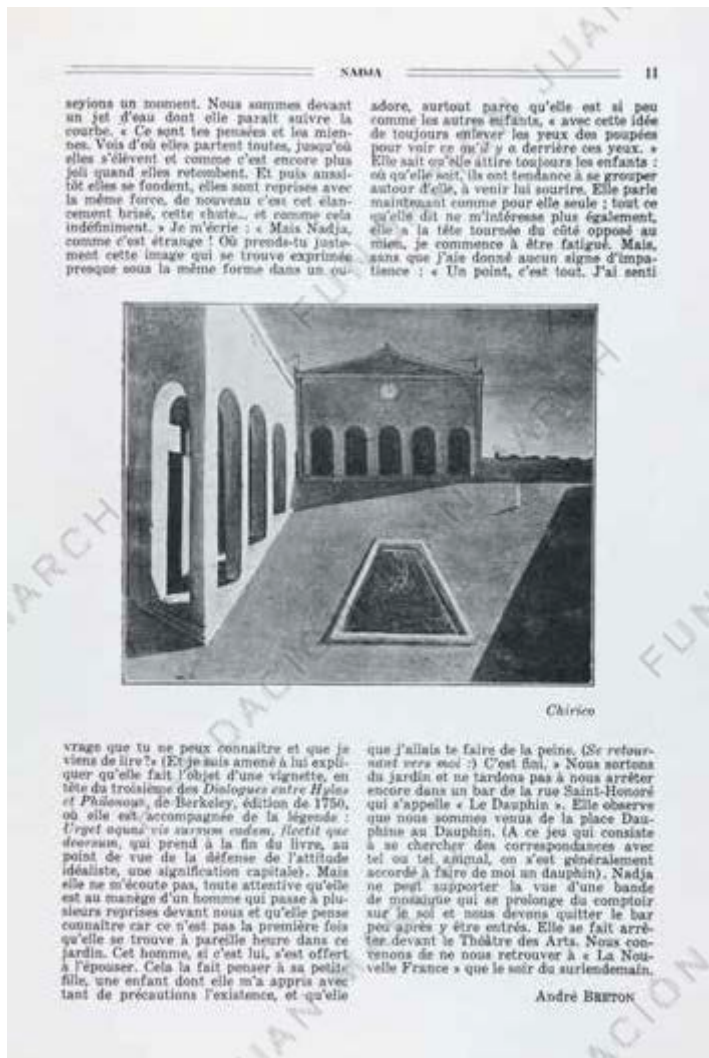


Fig. 41 Giorgio de Chirico, *I piaceri del poeta* [Los placeres del poeta], 1912, en *La Révolution Surréaliste*, nº 11 (1928), p. 11. Colección Dietmar Siegert

dos. En 1567 apareció en Augsburg *Geometria et Perspectiva*, cuya portada se dirigía a “carpinteros que hacen trabajos de taracea” y “para deleite especial de otros muchos aficionados”. En sus once xilografías el artista reproduce poliedros monumentales y agota todas las posibilidades de la perspectiva. Las cinco primeras láminas de este muestrario recogen las formas básicas de dichos poliedros; en las seis siguientes aparecen las variantes no clásicas, entre ellas tres ejemplos de cuerpos geométricos huecos. En todas las xilografías estas figuras están integradas en un entorno fantástico: una de las láminas muestra unas ruinas intrincadas como un laberinto, en parte compuestas a partir de formas geométricas, que ofrecen numerosas vistas directas e indirectas [Cat. 16]. Ante las “construcciones rotas”, en peculiar contraste con los lejanos edificios intactos del paisaje que las rodea, se erigen, como si de una escultura se tratase, roleos ornamentales que ocupan mucho espacio. Al lado, un octaedro encerrado en una esfera hueca se mantiene en equilibrio con una de sus puntas apoyada en un zócalo plano. Como elementos naturales, en las hendiduras de las piedras proliferan hierbas y matojos y entre las ruinas se alza un árbol seco¹¹. La peculiar atmósfera de esta visión espacial se repite en un dibujo pintado a la acuarela atribuido a Stoer [Cat. 17]. Llenan la lámina, escalonados hacia el fondo, casas, torres y muros intactos, abigarrados roleos, numerosas construcciones geométricas tridimensionales y árboles singulares. Aunque Stoer ha renunciado aquí a una extravagante puesta en escena de ruinas pintorescas, con esta acuarela crea un lugar irreal. El empleo de recursos de perspectiva extremos y la combinación de extraños fragmentos de realidad son los responsables del efecto fantástico, al igual que ocurre en las ilustraciones de *Geometria et Perspectiva*¹².

Las ruinas también tienen una extraña vida propia en las visiones arquitectónicas de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Este arquitecto, arqueólogo y grabador se hizo famoso en vida por la serie *Vedute di Roma* [Vistas de Roma] (1748-1778) y por la obra *Antichità Romane* [Antigüedades romanas] (1756). Para las vistas de Roma Piranesi creó hasta su muerte un total de 135 láminas sueltas de gran formato, que, además de numerosos edificios antiguos, representan también construcciones del Renacimiento y de su tiempo. Los primeros grabados de la serie, destinada a ser vendida a los viajeros que acudían a Roma, reproducen la atmósfera armoniosa de las vistas convencionales. Pero poco a poco van apareciendo diseños pictóricos más peculiares, como las *Ruinas de una galería de estatuas en la Villa Adriana en Tívoli*

(1769-71) [Cat. 18]¹³. Este complejo palaciego situado al noreste de Roma y al sur de Tívoli fue construido entre los años 117 y 138 por encargo del emperador Adriano. Los muros y la bóveda de cañón del monumental y profundo pabellón de la antigua galería se han desmoronado. La naturaleza invade de forma imparable el decadente edificio y, en combinación con la luz que penetra por la bóveda abierta, transforma esta ruina en un lugar fantasmal¹⁴.

La tensión emocional que transmite la vista de Villa Adriana es un elemento omnipresente en los grabados de las *Carceri* [Calabozos] de Piranesi [Cat. 19]. Esta carpeta con catorce láminas fue editada por primera vez en Roma en 1750. En 1761 le siguió una edición que incluía dos nuevos grabados, para la que el artista reelaboró a fondo las planchas originales. En las *Carceri*, Piranesi inventa un laberinto de estancias concatenadas con elementos constructivos, en parte unidos entre sí y en parte aislados unos de otros, que hacen saltar por los aires toda medida humana: arcadas de varios pisos y muros macizos de sillar y ladrillo con ventanas enrejadas, lejanas galerías, plataformas, puentes levadizos y pasarelas de madera a una altura de vértigo, además de interminables escaleras que penetran en los diversos pisos para terminar de repente en ninguna parte. Los calabozos, cuyos muros quebrados abren a la mirada del espectador estancias siempre nuevas, parecen ensancharse, multiplicarse y entrecruzarse sin cesar, como en una pesadilla. El observador se siente asaltado por una sensación de amenaza e inseguridad; estas imágenes se han descrito repetidas veces como predecesoras del Romanticismo, como escenario de la introspección¹⁵. Las *Carceri* deben este efecto, en buena medida, a los instrumentos de la ilusión óptica del arte del Barroco, que Piranesi adaptó a su manera. No los utilizó para simular espacios reales. Más bien los descompuso de forma inquietante, en interacción con una obra de claroscuro rica en contrastes, concibiendo así lugares de un vigor imaginativo exacerbado que sugieren múltiples asociaciones. También se ha dado por supuesto en repetidas ocasiones que no fue sólo la pintura ilusionista, sino también las innovaciones escenográficas, lo que inspiró sus desconcertantes construcciones espaciales. El escenógrafo veneciano Giuseppe Galli da Bibbiena (1696-1757) había introducido la disposición en diagonal, la *scena per angolo*, en lugar de la escenografía orientada según la perspectiva central habitual desde el Renacimiento. Esta perspectiva angular desembocaba en espacios encajados unos dentro de otros, estrechándose hacia varios puntos de fuga, generando la impresión de un escenario que se pierde en profundidades infinitas¹⁶.

En confrontación crítica con el sistema de la escena barroca, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) desarrolló una teoría de la simplificación radical de la escenografía. La escena no debía fragmentarse en perspectiva mediante bastidores y plafones escalonados uno detrás de otro; en vez de eso, el fondo del espacio de representación del escenario plano debía cerrarse con sucesivos murales pintados con ayuda de la perspectiva aérea¹⁷. Schinkel quería lograr la “ilusión física del cambio de lugar” únicamente “mediante los instrumentos del arte”. Y en los bocetos de la que probablemente sea la escenografía más famosa de la historia del teatro los emplea de forma realmente magistral. En 1815 Carl Friedrich, conde de Brühl (1772-1837), intendente general del Teatro Real de Berlín, le encargó el diseño de los decorados de la nueva puesta en escena de la ópera *Die Zauberflöte* [La flauta mágica] de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); el estreno tuvo lugar el 18 de enero de 1816. El gran público conocerá los doce decorados a través de coloridos grabados al aguatinta que comenzaron a venderse en 1823. El boceto más espectacular era el destinado al aria con que entra en escena la Reina de la Noche [Cat. 20]. La oscura figura, encaramada en una luminosa media luna, asciende desde el agitado mar de nubes de reflejos multicolores del crepúsculo hacia el azul profundo de la noche. Los astros, sujetos a su voluntad y dispuestos en órbitas regulares, configuran, en absoluta armonía, una elevada cúpula celeste, translúcida y rodeada de nubes, con un óculo en la clave que describe un eje con la media luna de la Reina. Construido como semicírculo, el espectador percibe el firmamento nocturno como una semiesfera que también parece envolverle a él. De este modo, se convierte en testigo directo de un suceso sobrenatural: ante sus ojos, hecha uno con la infinitud del cielo estrellado, la Reina emerge de la noche para aproximarse al mundo terrenal¹⁸. Este lugar al margen de toda realidad donde se desarrolla la acción dejó asombrados a sus contemporáneos. E.T.A. Hoffmann (1776-1822) describe, lleno de admiración, cómo la escenografía de Schinkel para *La flauta mágica* le hizo sentirse transportado a otro mundo romántico, al hechizo mágico del recinto estrellado de la Reina de la Noche¹⁹.

Las imágenes de espacios mágicos son lugares donde apartarse de la realidad vivida para sumergirse en el mundo de lo irracional y lo irreal. Accesibles sólo mediante la fantasía, no se someten a reglas racionales heredadas de la tradición, ni por lo que respecta al contenido, ni por lo que respecta a la forma artística. Plasman su espíritu contradictorio sirviéndose de gran variedad de instrumentos confi-

guradores, como la perspectiva y la iluminación, aplicando estrictamente la perspectiva central o utilizándolas como desconcertante instrumento generador de ilusiones ópticas con atmósferas de luces y sombras equilibradas, dramáticas o sobrenaturales. En el caso de Baldung, el espacio, construido matemáticamente hacia un punto de fuga, intensifica con su carácter claustrofóbico la sensación de amenaza. El temor ante fuerzas formidables era un elemento omnipresente en la conciencia de la época y, al igual que la obsesión por la brujería, tenía múltiples causas²⁰. Por el contrario, en Schinkel el decorado de perspectiva central se amplía hasta convertirse en un espacio vivencial. El espectador se siente incluido en la escena, tomando parte en un acontecimiento grandioso. De acuerdo con la idea de lo “sublime” propia del prerromanticismo alemán, quiere experimentar que, como individuo, está sometido a potencias descomunales y, al mismo tiempo, es sujeto de conocimiento. Era capaz de interpretar fenómenos como “sublimes” y, al mismo tiempo, tomar conciencia de su independencia intelectual.

Las demostraciones del dominio de la perspectiva de Virgil Solis y, sobre todo, de Lorenz Stoer, que se caracterizan por evitar el punto de fuga como punto final del espacio, realizan cabriolas y plantean enigmas a la vista y a la fantasía. Lo mismo puede decirse de los edificios desmoronados que han perdido su finalidad originaria. Como elementos fantásticos, las ruinas seguirán contribuyendo a crear esa sensación de extrañeza de los espacios mágicos durante los siglos siguientes. Stoer concebía su retorcido juego con la geometría y la perspectiva como una demostración de virtuosismo artístico. Iba dirigido a un público que exigía invenciones insólitas y un dominio magistral de los medios artísticos: satisfacía el ansia incontenible de curiosidades, de objetos extravagantes e inusuales, ya fueran artefactos o de origen natural²¹. El uso exacerbado de la luz y la perspectiva por parte de Piranesi priva a sus visiones espaciales de toda fundamentación racional, haciendo que el espectador se sienta inseguro. Las dota de una impronta “perturbadora”, que se considera característica de la conciencia moderna²². Mediante construcciones espaciales de múltiples perspectivas y con un empleo ilógico de la luz y las sombras, artistas inspirados por el movimiento surrealista como Boucher o Bayer producirán obras fundacionales que también plantean la duda ante la realidad visible.

Paisajes biomorfos

Hermann Finsterlin (1887-1973) emplea instrumentos artísticos enteramente diferentes para idear constructos espaciales

que también estimulan la fantasía y sugieren las más variadas asociaciones. Después de vivir una impresionante ascensión nocturna al Watzmann, en la región de Berchtesgaden, abandonó las ciencias naturales (había estudiado Química, Física y Medicina durante algunos semestres en Múnich) para dedicarse al arte. Finsterlin se hizo famoso por sus dibujos de creaciones espaciales enteramente peculiares. Cuarenta de estos trabajos se exhibieron en abril de 1919 en la *Ausstellung für unbekannte Architekten* [Exposición de arquitectos desconocidos], organizada en el Graphisches Kabinett de I. B. Neumann en Berlín por el revolucionario Consejo de Trabajo de Arte, dirigido por Walter Gropius (1883-1969). En la hoja del evento, Gropius hace el siguiente llamamiento a pintores y escultores: “construid en vuestra fantasía, sin preocuparos por dificultades técnicas”²³.

Ya por entonces Finsterlin –que durante toda su vida se consideró un artista total dedicado a la pintura y la poesía– sentía rechazo hacia la arquitectura purista de cubos, planos rectos, esquinas y ángulos. Sus dibujos se caracterizan por la presencia de elementos biomorfos liberados de toda coerción funcional. Finsterlin toma la naturaleza como modelo de sus visiones (ninguno de sus numerosos proyectos se llegó a realizar jamás), pero no se limita a copiarla miméticamente; a partir de su apariencia externa construye un lenguaje de líneas y colores abstraído orgánicamente²⁴. Este lenguaje caracteriza muchos de sus trabajos sobre papel, entre ellos dos acuarelas surgidas entre 1920 y 1924. La primera [Cat. 23] muestra cuerpos naturales de contornos fluctuantes que ocupan mucho espacio y cuya inestable y descabellada estructura –colocada libremente en el paisaje– amenaza con volcar en todo momento. Sus formas, elementales, plásticas y fluidas, recuerdan a los protozoos unicelulares con forma de trompeta, a los sombreros y pies de las setas y a los cantos redondeados por el agua. De ellas surgen hilados ornamentales. Todo cambia, prolifera, brota y late, igual que ocurre en la segunda lámina [Cat. 24]: esferas que se arrastran por el suelo y cuerpos elipsoidales flotantes cambian de forma, tamaño y número; cuerpos cerrados y lisos revientan y forman coronas cristalinas: un hinchado organismo oviforme se escurre entre dos envolturas arqueadas; de una figura parecida a un pólipo brota una cabeza zigzagante. Con este tipo de invenciones basadas en la naturaleza Finsterlin imaginó “casas soñadas” donde poder morar en la fantasía, liberado de “las pesadillas que se viven despierto en el día terrenal”²⁵.

En el invierno de 1933 Julien Levy organizó en su galería neoyorquina la primera exposición en solitario de Salvador

Dalí en Estados Unidos. La portada del catálogo *Exhibition of Paintings by Salvador Dalí* estaba ilustrada con el dibujo sumamente reducido que lleva por título *Finis* [Fin], del que difiere muy poco la lámina *Solitude mentale* [Soledad mental] de 1932 [Cat. 22]²⁶. En ella se ve un paisaje con un profundo horizonte, un cielo animado por una franja de nubes, dos cipreses perdidos en la lejanía y, en primer plano, un pedestal de aristas afiladas sobre el que se derrite un reloj de bolsillo. Este motivo, que se repite constantemente en la obra de Dalí, aparece por vez primera en 1931 en una de las pinturas más famosas del artista, el cuadro de pequeño formato *La persistencia de la memoria* [La persistencia de la memoria]. Un camembert derritiéndose al sol le había inspirado esta invención. “El objeto mecánico –anotó el artista– debía convertirse en mi peor enemigo, y en cuanto a los relojes, tendrían que ser blandos o no ser!”²⁷. Este signo emblemático que representa la relatividad del tiempo y el espacio encaja con la conclusión a la que llegó Sigmund Freud (1856-1939) de que el tiempo real no tiene ningún tipo de relación o repercusión sobre los acontecimientos del subconsciente: en él se interpenetran el presente y el recuerdo, el tiempo y el espacio²⁸.

En el amplio panorama del dibujo, una serie de constructos orgánicos abstractos se alinean hacia el fondo. Sus blandos contornos externos, sus ahuecamientos y orificios redondeados se asemejan entre sí: un organismo plasmático primitivo parece reproducirse una y otra vez para finalmente fundirse con el espacio ilimitado y atemporal. Si uno piensa en la importancia que tenían para Dalí el psicoanálisis y los textos de Freud, este dibujo, con sus estructuras femenino-biomorfas, adquiere, más allá de la representación de la relatividad del espacio y el tiempo, los rasgos propios del producto de una alucinación: en la caída repentina en el espacio vacío que se produce cuando uno se está quedando dormido el artista detectaba “un caso de brutal recuerdo del nacimiento, que reconstituye la desconcertante sensación del momento mismo de la expulsión y caída afuera”²⁹. Karin von Maur remite expresamente a los recuerdos “intrauterinos” de Dalí, vinculados con la placenta del subconsciente a partir de la cual el artista alimentaba su universo pictórico³⁰. Finsterlin también establecía ese vínculo asociativo entre las imágenes espaciales biomorfas y el útero cuando describía sus fantasías arquitectónicas: “En el interior de la nueva casa uno no sólo se siente como residente en una fabulosa glándula cristalina, sino como habitante interno de un organismo, yendo de un órgano a otro, dando y recibiendo como simbiote de un «gigantesco cuerpo materno fósil»”³¹.



Fig. 42 Georg Gottfried Winkler según Franz Xaver Habermann, *Muschelornament* [Ornamento conchiforme], c. 1750. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

A la hora de crear sus quiméricos paisajes oníricos, Dalí se había inspirado en Yves Tanguy (1900-1955). De carácter rebelde y con tendencia a los excesos alcohólicos, este artista autodidacta entró en contacto con los surrealistas parisinos en 1925. Tras una fase narrativo-figurativa, a partir de 1926 Tanguy desarrolla un lenguaje pictórico no figurativo. Impresionado por las mesetas y altiplanicies de la cordillera del Atlas, que tuvo ocasión de contemplar en un viaje al norte de África a comienzos de 1930, sus “cuadros de humo o niebla” (*fumées*) fueron reemplazados por “cuadros fluidos” (*coulées*). A este grupo de obras pertenece el gouache *Paysage absolu* [Paisaje absoluto], de 1931 [Cat. 25]³². En esta obra, el cielo –coloreado en un amarillo sobrenatural– y la tierra –modelada en muchos matices de gris– se funden el uno en el otro sin solución de continuidad. En el centro de este panorama infinito se extiende una estrecha meseta que apenas toca el suelo y cuyos bordes están suavemente plegados. Objetos de formas caprichosas se alzan sobre su superficie lisa como un espejo o aparecen diseminados por el paisaje, derechos, inclinados o tumbados. Algo apartada a un lado, se ve una figura compuesta por formas abstractas que podemos identificar como femenina por su sombra. Otras sombras oscuras anclan en el espacio los cuerpos plásticos translúcidos y de aspecto ligero. Sus claros contornos hacen que destaquen con extrema nitidez sobre el entorno difuso. La presencia de estos objetos extraños en un espacio vacío sobresalta al espectador y, en diálogo con los desconcertantes colores del cuadro, otorga a la composición el carácter de una alucinación: una fata morgana en pleno paisaje desértico o apariciones fantasmales en medio de un temporal a la orilla del mar. También causa una impresión onírica y surreal un dibujo de Tanguy de 1934 [Cat. 26], al que las líneas suaves privan de toda dureza: sobre una meseta abstracta que parece flotar suspendida en un espacio vacío se apiñan una serie de constructos fantásticos con singulares diferencias de tamaño, que en parte se asemejan a formas geológicas. Parece un fragmento desprendido de un paisaje irreal que, ajeno a la ley de la gravedad, estuviera viajando.

Son muchas las posibles fuentes de inspiración con las que se han vinculado estas creaciones de Tanguy: el *Traité de métaphysique* [Tratado de Metafísica] de Charles Richet (1850-1935), publicado en París en 1922, que tiene como tema los fenómenos parapsicológicos; también –además de los paisajes de Túnez y Marruecos– las abruptas formaciones rocosas y los menhires de la cultura megalítica de Bretaña, de donde procedía su familia y donde el pintor pasaba sus vacaciones;

las esponjas, corales y algas del fondo marino; la literatura, familiar para un lector empedernido como él, de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Lautréamont, con sus visiones de un *paysage mental* o *paysage interieur* que puede cambiar constantemente, transformar todo en un instante y producir constructos enteramente nuevos. El Conde de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse) describe una experiencia perceptiva de este tipo en el primer canto de *Les Chants de Maldoror* [Los cantos de Maldoror], de 1869, un libro que, como otros muchos surrealistas, ilustró Tanguy: “a la luz de la luna, junto al mar, sumido en tristes pensamientos, uno ve en lugares solitarios del paisaje cómo todas las cosas adoptan formas amarillentas, imprecisas y fantásticas. La sombra de los árboles va y viene, deslizándose, ora rápida ora lentamente, cambiando de figura constantemente, ciñéndose a la tierra”³³.

Imágenes espaciales mágicas y sugestivas enriquecen también la obra pictórica y fotográfica del maestro de la Bauhaus y grafista publicitario Herbert Bayer. En 1936 surgió su importante serie de diez piezas *Fotoplastiken* [Fotoplásticas], entre las que se encuentra *Still Life* [Naturaleza muerta] [Cat. 27]³⁴. Sobre un suelo de tablones de madera que se pierde en el cielo disolviéndose entre nubes se han reunido en absurda cita una serie de objetos extraños: una barra, un palo y unas conchas reposan sobre las tablas; un hueso se yergue de pie; varias ruedas giran en el espacio y una escalera se apoya contra el cielo. Estos objetos transitorios, que aquí pierden su sentido habitual, están sustentados únicamente por su sombra. Las nubes pasan junto a estos utensilios y objetos naturales deslizándose sobre el suelo. La indeterminación de este espacio privado de límites, la luz misteriosa, el desacato a las leyes de la naturaleza y a las normas de la estática y la perspectiva, las peculiares proporciones y la extraña dinámica de los objetos crean un lugar insondable de marcado carácter onírico.

Las *Fotoplásticas* de 1936 tienen rasgos en común con los *Dunstlöcher-Bilder* [Cuadros de los agujeros de ventilación] pintados por Bayer entre 1935 y 1937. En la época en que estuvo como “ave de paso” en Austria, entre 1916 y 1919, le llamaron la atención los graneros y establos que veía en el campo. En sus paredes de madera había “agujeros de ventilación” para airear el heno. Apoyados en esas construcciones o colgando de esos orificios había aperos de labranza: palas, rastrillos, rastras, trillos, escaleras, cuerdas, etc. Años después Bayer recordará las “naturalezas muertas” de su juventud que, vistas retrospectivamente, le producen una impresión poética y surreal³⁵. Sacaba las herramientas de su entorno tradicio-



Fig. 43 Ernst Haeckel, *Kunst-Formen der Natur. Discomedusa* [Formas artísticas de la naturaleza. Discomedusa], 1899. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

Fig. 44 Ernst Haeckel, *Kunst-Formen der Natur. Acequora* [Formas artísticas de la naturaleza. Acequora], 1899. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg



nal y las desvestía de su función originaria, las remodelaba en parte y las juntaba con nuevos objetos para montarlas, a manera de módulos, en sus trabajos surreales. Bayer crea así mundos enigmáticamente codificados a partir de fragmentos de realidad.

La importancia de la incorporación al arte de las formas naturales con sus variadas dimensiones significativas es patente en los trabajos de Finsterlin, Tanguy, Dalí y Bayer como representantes de la modernidad. No sólo abstraen fenómenos orgánico-biológicos e inorgánico-minerales, sino que también los dotan de nuevos sentidos. De este modo, se inscriben en una larga tradición artística. Las formas naturales definen, por mencionar sólo algunos ejemplos, las monstruosas esculturas semejantes a grutas del Bosque Sagrado de Bomarzo, en Viterbo, que Vicino Orsini hizo instalar cerca de su castillo antes de 1564. Y lo mismo puede decirse del ornamento de rocalla, desarrollado en el Barroco tardío a partir de conchas de aspecto insólito, que con sus flexibles curvas fluctúa entre formas naturales y artísticas. Proyectado tridimensionalmente se independiza en dibujos y en láminas de

arte gráfico a modo de constructos espaciales rebosantes de fantasía [Fig. 42]. La diversidad de cuerpos y ornamentos de configuración vegetal propios de la arquitectura modernista y del Barroco inspiraron a Finsterlin, que a buen seguro también conocía el libro de Ernst Haeckel *Kunst-Formen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza] (1899-1904) [Fig. 43, 44]. Pobladas de imágenes del subconsciente, sus fantasías biomorfas espaciales y paisajísticas revisten, aunque con menos rotundidad que en Dalí y Tanguy, el carácter de escenarios próximos a lo onírico.

André Breton describe en su *Primer manifiesto*, de 1924, la realidad superior de los lugares mágicos que son fruto de la imaginación surrealista:

Uno atraviesa temblando lo que los ocultistas denominan paisajes peligrosos. Siguiendo mi sendero, despierto a monstruos que me acechan; todavía no pretenden hacerme nada malo, y no estoy perdido, puesto que los temo. Ahí están “los elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores”, [...] ahí está el “pez soluble” que aún me sigue dando un poco de miedo. [...] La flora y fauna surrealista son in-descriptibles³⁶.

Breton y sus compañeros de camino encontraron sus lugares especiales en París. Para ellos estaban repletos de sorpresas y misterios: los pasajes del siglo XIX, el Musée Grévin, los mercados de las pulgas, la Tour Saint-Jacques, el Parc des Buttes-Chaumont.... y la Place Dauphine³⁷.

1 Cf. Londres/Nueva York 2002, pp. 138-139.

2 Breton 2002, pp. 68-72, sobre todo 70-71.

3 *La Révolution Surréaliste*, 4, n° 11 (1928), p. 11. Fagiolo dell'Arco 1984, n° 23; Dusseldorf/Múnich 2001, cat. n° 15, fig. p. 204; Riehen/Basilea 2011, pp. 18-19.

4 Sobre Boucher cf. Jaguer 1984, 112-114. Torsos de mujeres jóvenes y desnudos surrealistas en medio de paisajes de ruinas o junto al mar caracterizan toda una serie de fotomontajes de Boucher que tienen rasgos comunes con el trabajo *Hommage à Chirico*, cf. Bouqueret 2003, n° 37-44 (pp. 91-99), 46, 48, 57-59 (p. 148), cf. también p. 31.

5 Nueva York 1936, aquí 1947, p. 75.

6 Actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

7 Sobre las interpretaciones de esta lámina cf., entre otros, Hartlaub 1961, pp. 22, 24; Basilea 1978, pp. 73-75; Washington/New Haven, 1981, p. 18, 273-275, n° 87; Schade 1983, p. 47; Sroka 2003, pp. 90-91; Brinkmann 2007, pp. 191-198.

8 Möller 1956, p. 54; O'Dell-Franke 1977, pp. 46-47; Wood 2003, p. 248. Sobre el “librito” de Solis cf. la bibliografía referente a Cat. 15, p. 280

9 O' Dell-Franke 1977, pp. 46-48.

10 Beaucamp-Markowsky 1994, p. 383. Sobre el conocimiento de las ruinas antiguas situadas al norte de los Alpes cf. *ibíd.*, p. 383, notas 14 y 15.

11 Sobre la “Perspectiva” de Stoer cf. la bibliografía referente a Cat. 16, p. 280. En la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich hay un volumen con más de trescientos dibujos de motivos geométricos de Lorenz Stoer, cf. Pfaff 1996, *pássim*.

12 Este dibujo es la pareja de otro conservado en el Germanisches Nationalmuseum (ref. 5182, caja 650). Wood pone en duda la atribución a Lorenz Stoer, cf. Wood 2003, pp. 248-249. Su insólita forma de pera alimentó la suposición de que estaban destinados a decorar instrumentos, ya que la marquetería reforzaría la madera y por tanto alteraría el sonido, cf. Stuttgart 1979, pp. 234-236, F1 a, b

13 Así Höpper 1999, p. 14.

14 Sobre las *Vedute di Roma* cf. entre otros Stuttgart 1999, pp. 253-296.

15 Cf. Hamburgo 1994, pp. 42-48. Sobre la recepción de las láminas en el Romanticismo cf. Höpper 1999, pp. 23-25. Sobre la serie de las *Carceri* cf. Colonia/Zúrich/Viena, 1997 b, pp. 72-76, y sobre todo Stuttgart 1999, pp. 129-146 (con detalladas referencias bibliográficas).

16 Cf. Miller 1978, pp. 31-33, 36-42; Núremberg 1986, n° 58, p. 410, n° 122 a, b; Höpper 1999, p. 10; Stuttgart 1999, p. 144.

17 Harten 2000, pp. 33-35; cf. también Büchel 1994, p. 76.

18 Sobre la interpretación de la escena de la “Reina de la Noche” cf. Büchel 2010, pp. 25-38.

19 Harten 2000, p. 127.

20 Cf. Schade 1933, pp. 46-47; Dillenberger 1999, p. 163.

21 Möller 1956, p. 37; Keil 1985, p. 147; Viena 1987, pp. 302-303.

22 Hamburgo 1994, p. 15.

23 Citado según Hamburgo 1995, p. 6. Sobre la propia exposición cf. también Döhl 1988, pp. 40-42; Los Angeles 1993, pp. 29-34. Sobre las declaraciones de Finsterlin para su biografía cf. Döhl 1988, pp. 9-12.

24 Hamburgo 1995, pp. 8, 57.

25 *Ibíd.*, pp. 5, 8.

26 Reproducido en Stuttgart/Zúrich 1989, p. 483. Sobre la exposición de Dalí en la Galerie Julien Levy cf. *ibíd.*, p. 484.

27 Dalí 1942, citado según Dalí 2003, p. 294. Sobre el cuadro de Dalí *La persistencia de la memoria*, conservado en el Museum of Modern Art de Nueva York, cf. Stuttgart/Zúrich 1989, n° 108.

28 Kesting 1982, p. 87.

29 Dalí 1942, citado según Dalí 2003, p. 290.

30 Von Maur 1989, p. 17.

31 Citado según Langner 1988, p. 145.

32 Pierre 1982, p. 20; Basilea 2008, pp. 114-115.

33 Lautréamont 1869, p. 19. *Les Chants de Maldoror – Chant premier*, publicado en forma anónima en 1868 en París, y después, en 1869, en Burdeos, bajo el seudónimo de Comte de Lautréamont, en *Parfums de l'âme*; cf. también Kesting 1982, p. 80.

34 Cohen 1984, p. 268.

35 *Ibíd.*, pp. 35, 268, 281.

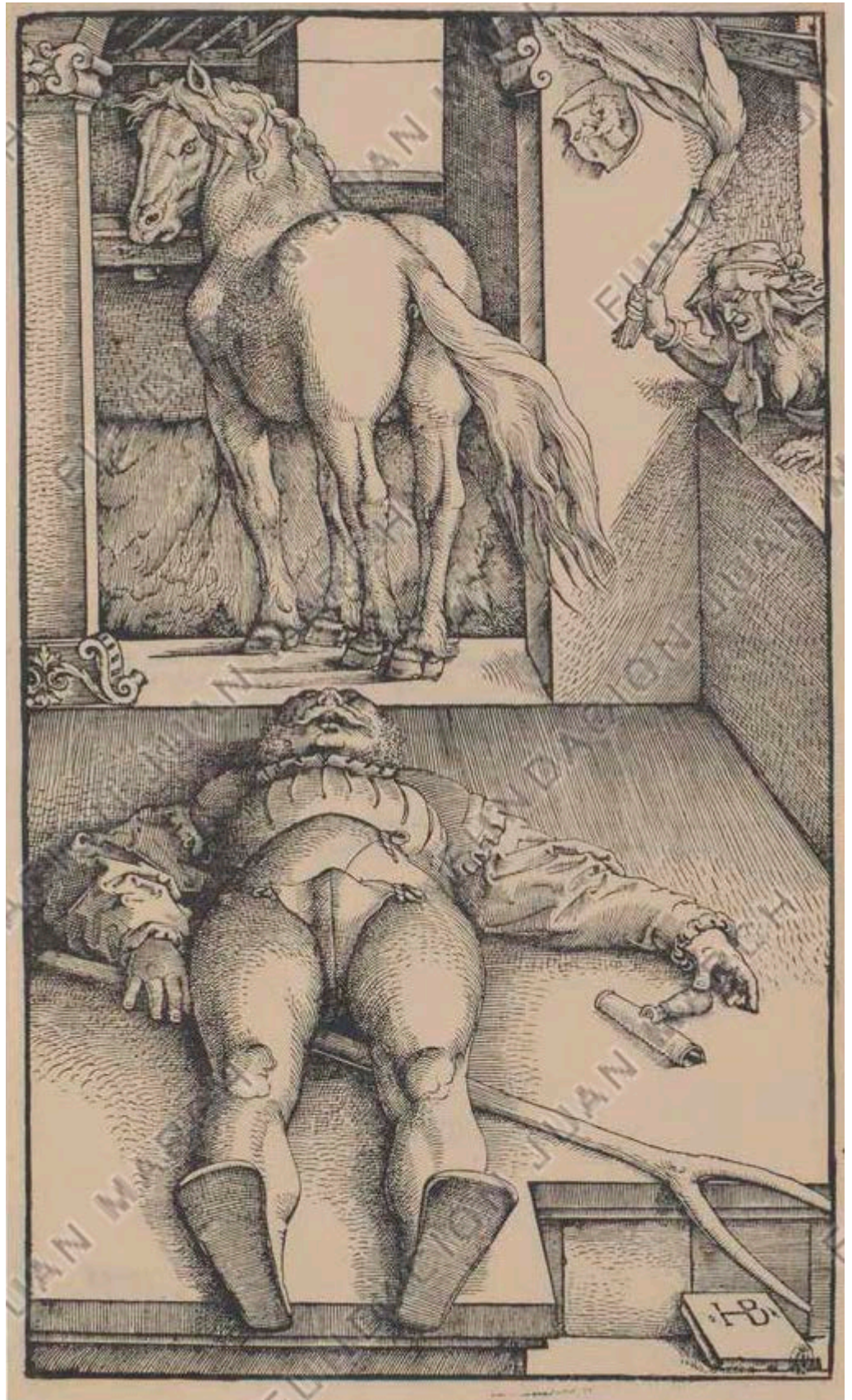
36 Breton 2009, p. 37.

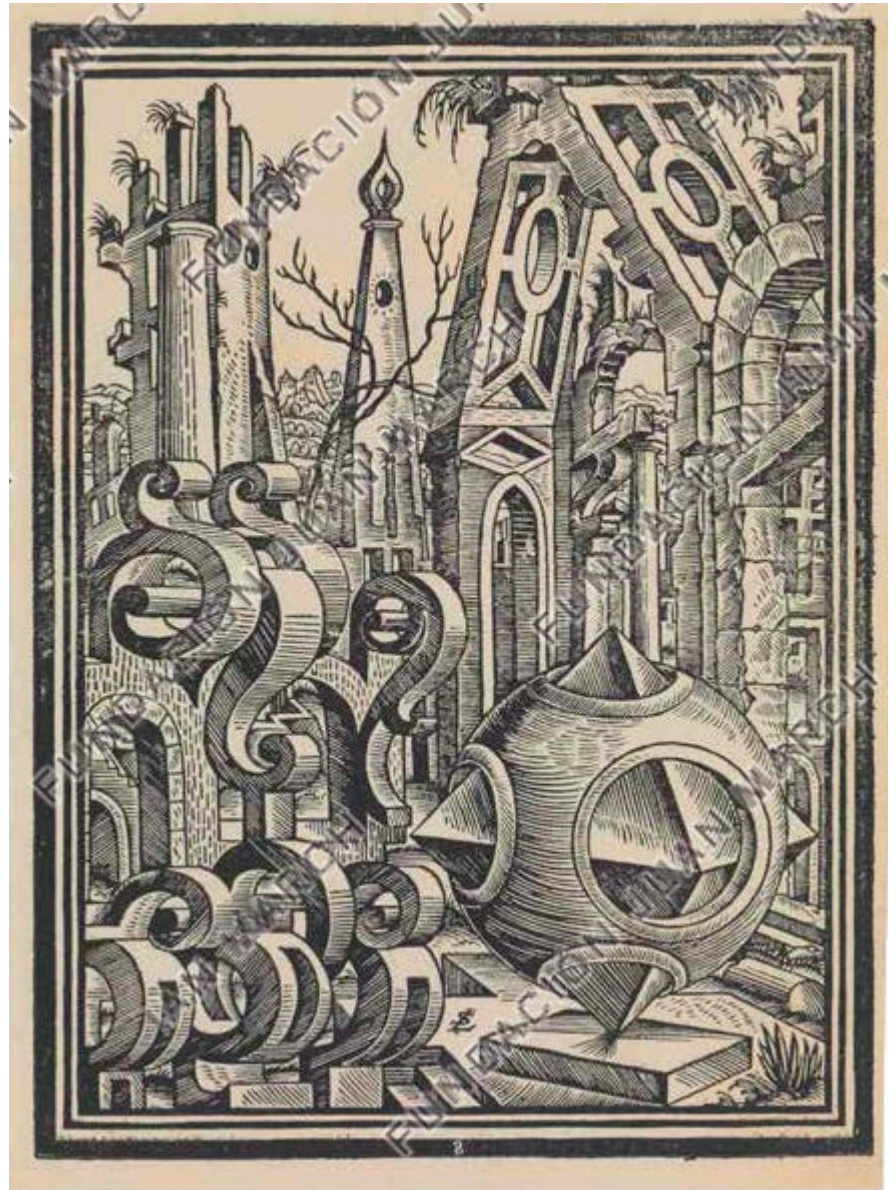
37 Schneede 2006, pp. 54-57.



CAT. 13
Pierre Boucher
Hommage à Chirico / Nu à Têlouet, Maroc [Homenaje a Chirico / Desnudo en Têlouet, Marruecos], 1936
Fotomontaje
Plata en gelatina sobre papel
22,3 x 17,8 cm
Colección Dietmar Siebert

CAT. 14
Hans Baldung, apodado Grien
Der behexte Stallknecht [El mozo de cuadras embrujado], 1544
Entalladura
34,2 x 20 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg
(propiedad de los museos de Núremberg)





CAT. 15

Virgil Solis
*Ruinenlandschaft mit Obelisk und
Rundbau* [Paisaje con ruinas,
obelisco y edificio circular], 1555
En: Virgil Solis, *Buchlin von
den alten Gebeven* [librito de
los edificios antiguos]
Núremberg, 1555
Aguafuerte
14,9 x 9,8 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 16

Hans Rogel el Viejo
según Lorenz Stoer
*Ruinen mit phantastischem
Rollwerk und Polyeder* [Ruinas
con roleos fantásticos
y poliedros], 1567
Lámina 8 de Lorenz Stoer,
Geometria et Perspectiva
[Geometría y Perspectiva]
Augsburgo: M. Manger, 1567
Entalladura
22,3 x 17,1 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 17

Lorenz Stoer
Denkmal mit Bäumen
[Monumento con
árboles], c 1567
Pluma, tinta negra y acuarela
Refuerzo con blanco
33,7 x 21,5 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg





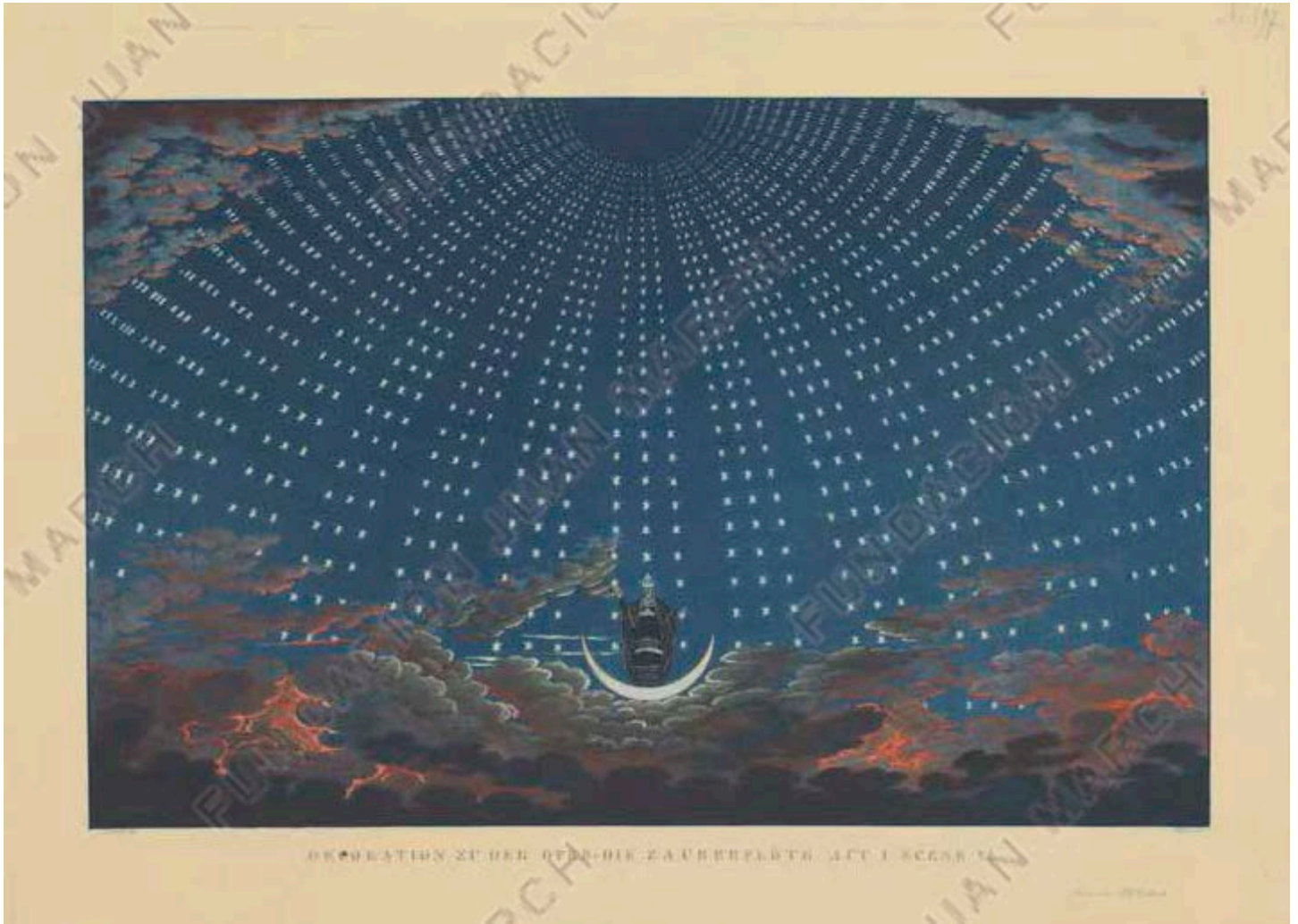
CAT. 18

Giovanni Battista Piranesi
*Rovine d'una Galleria di
Statue nella Villa Adriana
a Tivoli* [Ruinas de una
galería de estatuas
en Villa Adriana en
Tívoli], 1766-1770
Aguafuerte
45,5 x 58,8 cm
Museo Nacional del Prado,
Madrid

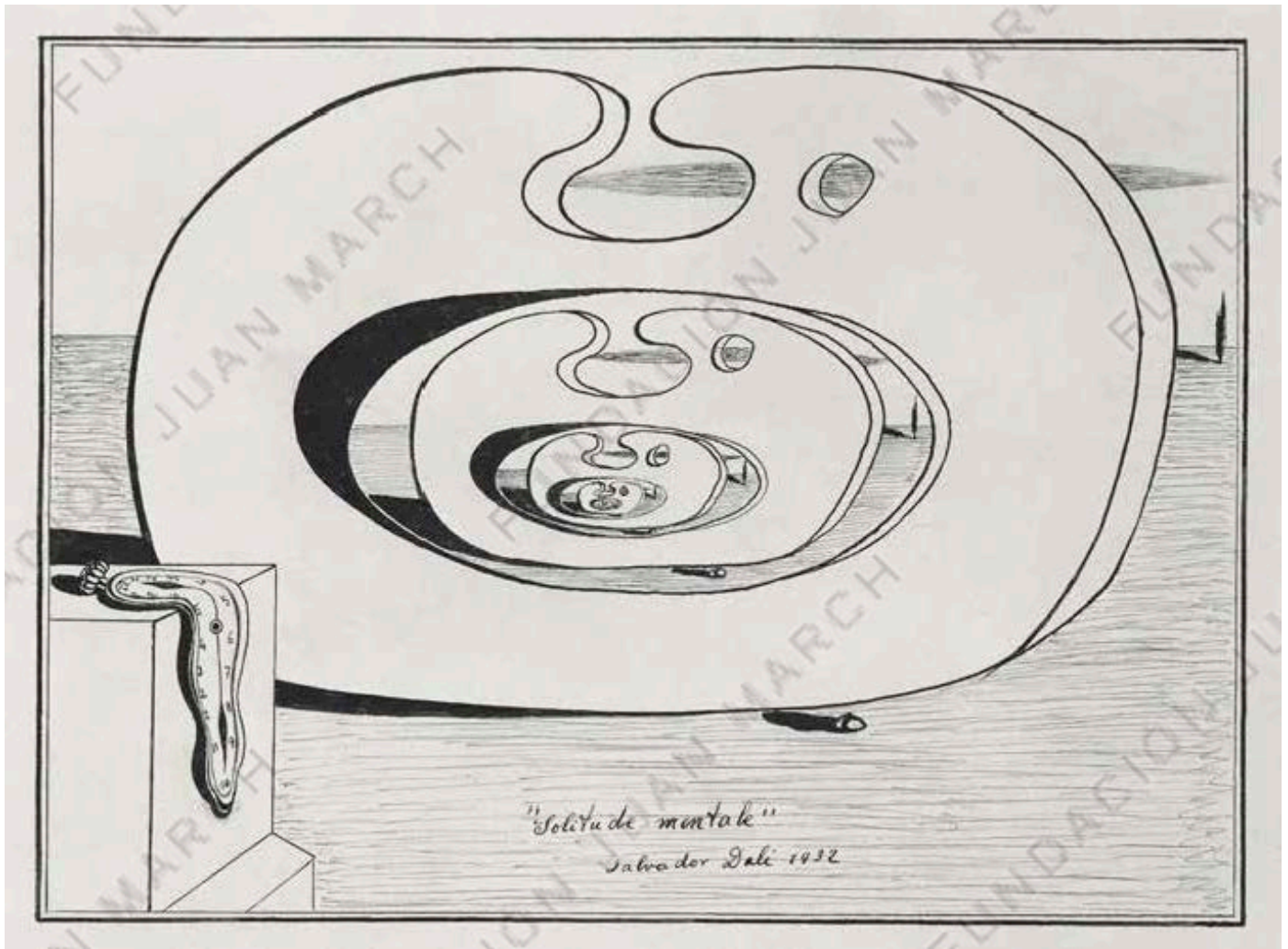
CAT. 19

Giovanni Battista Piranesi
Il fuoco fumante [El
fuego humeante]
Lámina 6 de *Carceri
d'Invenzione di G
Battista Piranesi*
[Calabozos de G
Battista Piranesi], 1761,
2ª ed. revisada y ampliada
con dos láminas, a partir
de 1761 en *Opere Varie*
Aguafuerte
54,3 x 41 cm
Kunstammlungen
der Veste, Coburgo

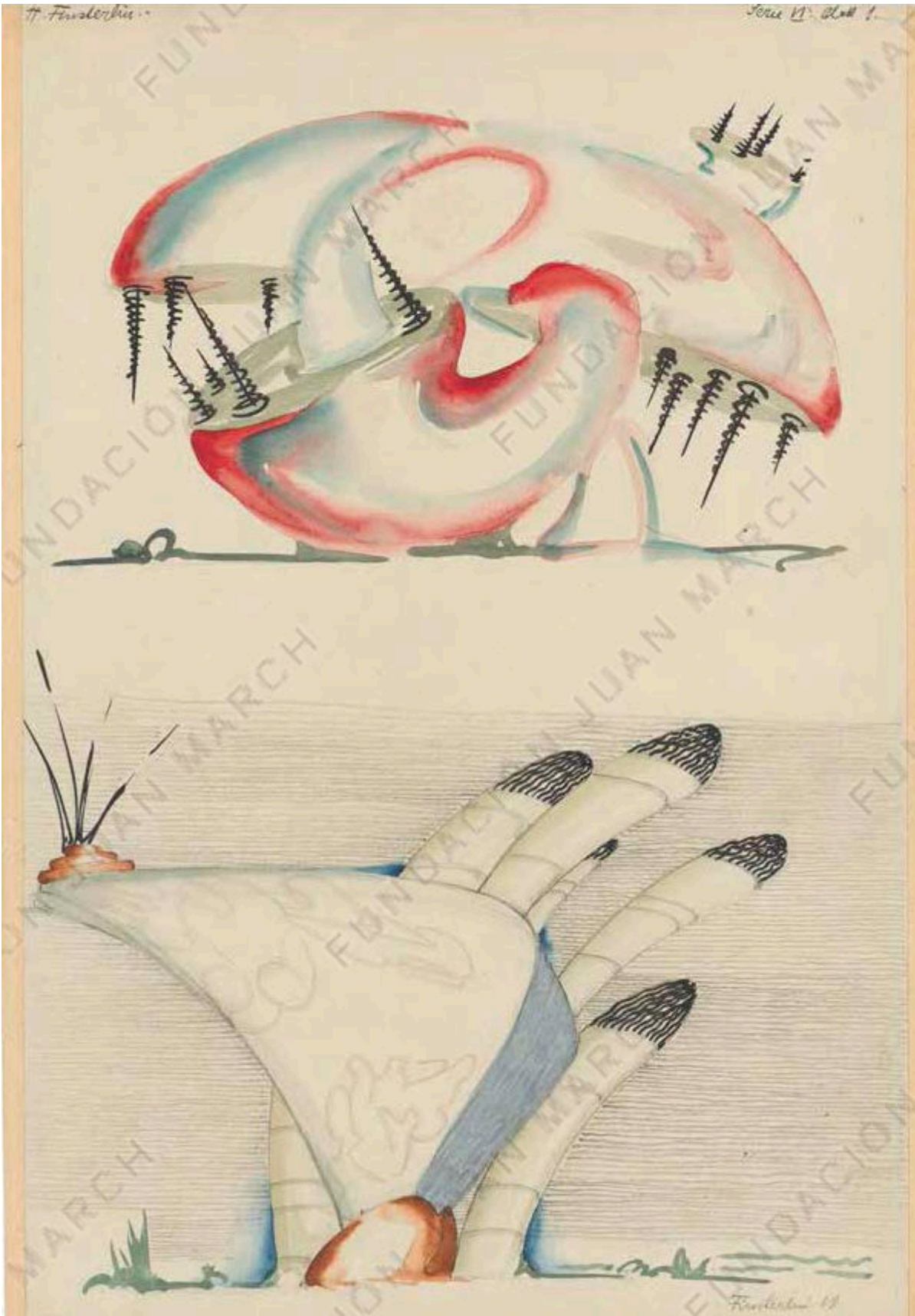




CAT. 20
Karl Friedrich Thiele
según Karl Friedrich Schinkel
Die Königin der Nacht [La
Reina de la Noche], 1823
Lámina 2 de *Dekoration zur Oper:
Die Zauberflöte* [Decorados para
la ópera La flauta mágica]
Berlín: L.W. Wittich, cuaderno 1
Aguatinta iluminada
31,3 x 45,5 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



CAT. 22
Salvador Dalí
Solitude mentale [Soledad mental], 1932
Tinta sobre papel
23 x 32 cm
Colecciones Fundación Mapfre, Madrid





CAT. 23

Hermann Finsterlin
2 *Architekturen* [2 Arquitecturas], 1920-24
Serie VI, hoja 1
Lápiz y acuarela
50,1 x 33,3 cm
Staatsgalerie Stuttgart

CAT. 24

Hermann Finsterlin
Straßenbild [Imagen de un estrecho], 1922
Lápiz y acuarela
27,6 x 37,1 cm
Staatsgalerie Stuttgart



CAT. 25

Yves Tanguy

Paysage absolu [Paisaje absoluto], 1931

Gouache

12,4 x 32,5 cm

Kunstmuseum Basel,

Kupferstichkabinett, Basilea

CAT. 26

Yves Tanguy

Sin título, 1934

Tinta sobre papel

32 x 24 cm

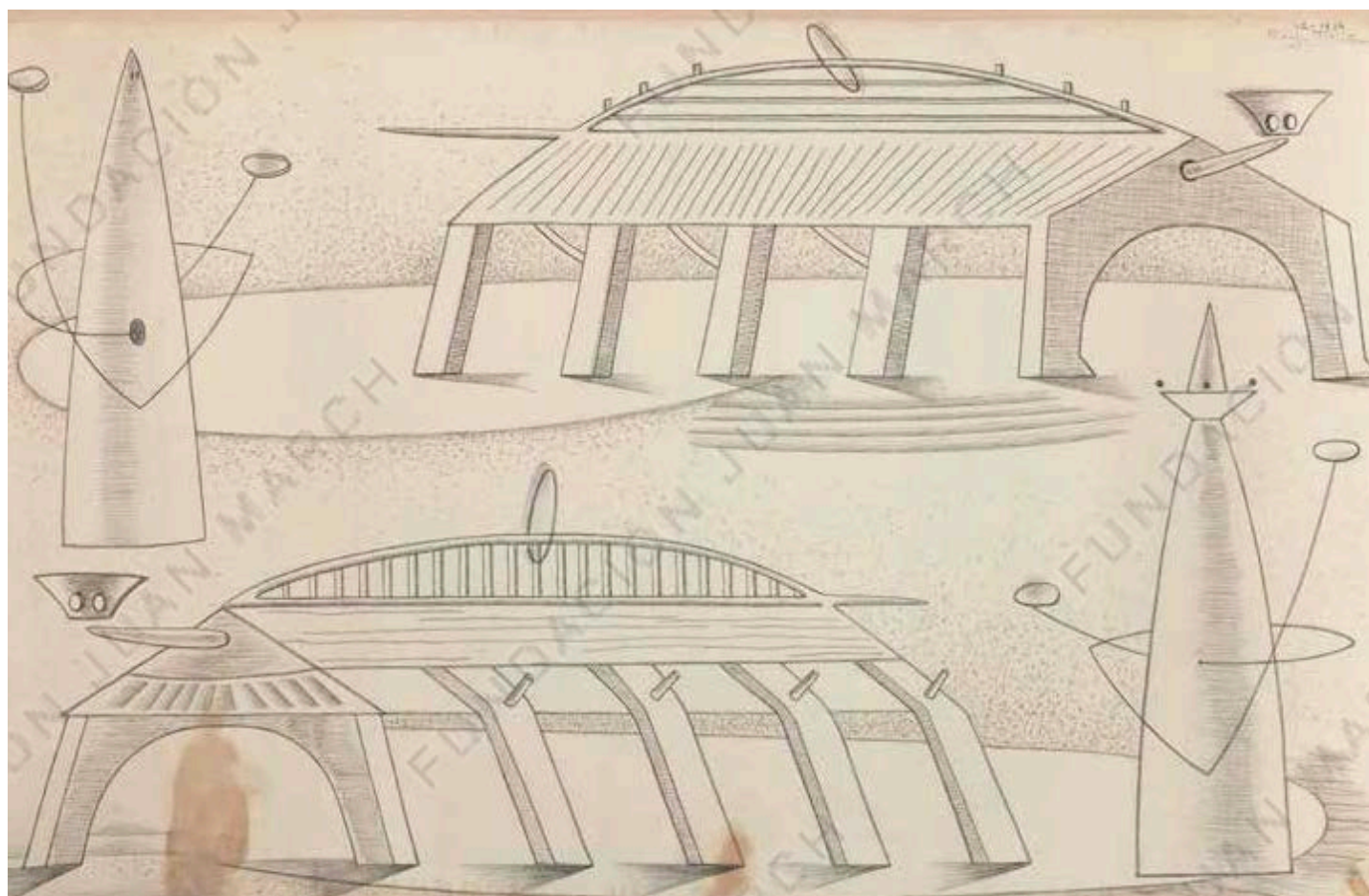
Galería Leandro Navarro.

Colección Navarro-Valero, Madrid



CAT. 27
Herbert Bayer
Still Life [Naturaleza muerta], 1936
Plata en gelatina sobre papel
28 x 35,2 cm
Colección Dietmar Siebert





CAT. 28
Maruja Mallo
Construcciones rurales, 1933
Lápiz de color sobre papel
60 x 80 cm
Colección particular



3

Perspectivas cambiantes

YASMIN DOOSRY

Las sorpresas de la geometría

En torno a 1934-35 Man Ray (1890-1976) fotografió unos modelos matemáticos históricos que Max Ernst había descubierto en la colección del Institut Henri Poincaré, un centro de enseñanza físico-matemático de París¹. Este tipo de objetos, surgidos en la segunda mitad del siglo XIX como material para ilustrar complicadas ecuaciones matemáticas, estaban modelados con escayola, cartón, alambre de latón, hilos y a veces también madera. En un cuaderno empleado a modo de maqueta, Man Ray pegó 31 copias de esas fotografías, en distintos tamaños y a veces recortadas, a las que adjuntó notas explicativas manuscritas. Además, realizó por lo menos 42 copias más. El historiador del arte Christian Zervos (1889-1970) eligió 12 de ellas para ilustrar su ensayo *Mathématiques et art abstrait* [Matemáticas y arte abstracto], publicado en 1936 en el número estival de los *Cahiers d'art*, que, con el título *L'Objet* [El objeto], se editó con motivo de la *Exposition surréaliste d'objets* [Exposición surrealista de objetos] en la Galerie Charles Ratton de París, en la que también se exhibieron construcciones matemáticas del Institut Poincaré².

Una de las fotografías de Man Ray reproduce dos modelos de distinto tamaño, colocados uno sobre otro, que consistían en un armazón de latón en el que se tensaba una trama de hilos [Cat. 30]. Estos objetos, retorcidos en sentidos opuestos y con algunas esquinas fuera del encuadre, llenan toda la fotografía y están intensamente iluminados desde la parte superior derecha. Otras dos tomas muestran esos mis-

Nicolás de Lekuona, Sin título, 1936.
Colección Hermanos Lekuona, San
Sebastián [detalle de Cat. 38]

mos objetos con posiciones, giros e iluminación diferentes y con otras esquinas fuera del encuadre³. Los tres ejemplos ilustran el problema matemático de las curvas espaciales y remiten, por tanto, a la “geometría de la cuarta dimensión”: hiperespacios multidimensionales que ya no son accesibles a nuestra experiencia directa. Aunque en las fotografías de Man Ray todavía se pueden distinguir los cuerpos geométricos de estas maquetas –círculos, parábolas, conos– y sus puntos de intersección, lo cierto es que no se muestran con demasiada claridad debido al peculiar empleo de la perspectiva y al intenso juego de luces y sombras. Surgen así construcciones espaciales irreales que recuerdan a Piranesi. “El papel fotográfico bidimensional muestra objetos tridimensionales, cuya combinación permite visualizar un espacio con mayor nivel de dimensionamiento”⁴. La captación artística de fenómenos no visibles en sí mismos también está presente en la fotografía de una variante que muestra formas básicas con puntas cónicas [Cat. 29]: este ejemplo de un objeto matemático, en el que, como resultado de la unión de dos conos en un punto, surgen dos orificios ovales, permite comprender artísticamente la constitución de formas materiales e inmateriales⁵.

Con estas fotografías de óptica desconcertante Man Ray se inscribe en una tradición que consideraba la geometría no sólo como objeto de estudio científico, sino también como objeto de la fantasía artística. En la segunda mitad del siglo XVI, dos orfebres nuremburgueses, Hans Lencker (1523-1585) y Wenzel Jamnitzer el Viejo (1508-1585), crearon muestrarios que se centraban fundamentalmente en la representación de poliedros en perspectiva y ofrecían mucho más que modelos para la producción artesanal. La *Perspectiva Literaria*, de 1567, un libro didáctico de Hans Lencker grabado por Matthias Zündt (? 1498- Núremberg, 1572), se divide, por lo que respecta al contenido, en dos partes: trece de sus veintiuna láminas presentan mayúsculas tridimensionales del alfabeto latino dispuestas de forma lúdica. En la portada [Cat. 31], las letras aparecen de pie y tumbadas, sostenidas por cubos y paralelepípedos, desparramadas a diestro y siniestro sobre dos superficies similares a un escenario. Leídas como palabra y contempladas como imagen presentan el título del libro y remiten a las tres letras iniciales del alfabeto. Las ocho páginas restantes de la publicación despliegan ante el espectador vistas descabelladas de figuras geométricas reproducidas en perspectiva: por ejemplo, formas curvas, refinadamente entrelazadas, colocadas sobre zócalos como si fuesen esculturas [Cat. 32]; o una gigantesca concha de



Fig. 45 Hans Rogel el Viejo según Lorenz Stoer, *Ruinenlandschaft mit Polyedern* [Paisaje de ruinas con poliedros], 1567. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 16B]

caracol reticulada, decorada con cuadrados y pirámides de colores y coronada por una estrella, que parece descansar, sobre un punto de apoyo único, en la cúspide de una pirámide [Cat. 33]⁶.

El muestrario *Perspectiva Corporum Regularium*⁷, de Wenzel Jamnitzer el Viejo, impreso en 1586 con láminas realizadas por Jost Amann (1539-1591), rebasa ampliamente la extensión de la *Perspectiva Literaria*. El famoso orfebre, que abasteció de valiosas obras de arte a todos los emperadores alemanes de la época, emplea un aparato de dibujo para trazar la forma básica y veintitrés variantes de cada poliedro, además de escenas con toda una pléthora de figuras geométricas. Sólo de la forma cónica realizó ocho dibujos, adoptando diferentes perspectivas. Destaca una lámina que muestra dos conos inclinados uno hacia el otro, el primero compuesto por discos ensamblados con artísticas texturas superficiales y el segundo tallado en espiral [Cat. 34]. Hasta qué punto sentó precedentes ese muestrario ordenado sistemáticamente y extremadamente artificial, se evidencia en una serie de caligrafías, sin título, de Johann Jacob Ebelmann (1570-después de 1609); cinco de sus veinticuatro láminas de muestra –que salieron al mercado en Colonia en 1609– fueron tomadas directamente de la *Perspectiva* de Jamnitzer, al igual que el pliego final, de disposición escénica [Cat. 35]: muestra un anillo poligonal abierto, tipo *mazzocchio*, apoyado sobre una alargada cruz de cubos y flanqueado por dos estrellas tridimensionales que cuelgan de sendas cruces.

Ahora bien, la *Perspectiva* de Jamnitzer se hizo famosa no sólo por sus pretensiones científicas y artísticas, sino precisamente por sus pretensiones filosóficas, ya manifiestas en el subtítulo del libro: “una aplicada exposición de los cinco cuerpos regulares de los que hablan Platón en el *Timeo* y Euclides en sus *Elementos*...” Siguiendo el *Timeo* (c 380 a. C.), diálogo que trataba de cuestiones cosmológicas, matemáticas y de ciencias naturales, el orfebre nuremburgués asigna un elemento a cada uno de los cinco cuerpos regulares: el dodecaedro representa el cielo; el hexaedro, la tierra; el icosaedro, el agua; el octaedro, el aire y el tetraedro, el fuego⁸. Los poliedros, entendidos como un subconjunto del espacio tridimensional, abrieron al hombre de los siglos XV y XVI nuevas experiencias visuales. Fueron ejemplos a partir de los cuales se adquirieron nuevos conocimientos sobre la percepción psicológica del espacio⁹. Parece, por tanto, lógico que, en sus visiones de paisajes fantásticos, Lorenz Stoer integrara diversas variaciones de poliedros como elementos constitutivos de la composición [Fig. 45, Cat. 16 B].

Esa cualidad de las figuras estereométricas de funcionar como “signos espaciales” comprimidos también fue percibida por artistas del siglo XX, que les asignaron nuevos significados. En noviembre de 1921, Gala (1894-1982) y Paul Éluard (1895-1952) visitaron a Max Ernst en Colonia. Éluard escogió diez ejemplares de una serie de collages en los que había estado trabajando Ernst desde el verano de 1921 y los incluyó en su libro de poemas *Répétitions* [Repeticiones], publicado en París en 1922. En el centro del collage titulado *Les moutons* [Los borregos], dispuesto a modo de escenario [Cat. 36] –y, al igual que las restantes ilustraciones, sin relación temática con los poemas–, se apilan cuerpos estereométricos dispuestos en perspectiva: esfera, pirámide, cono, cubo, cilindro hueco y cilindro circular¹⁰. Objetos del conocimiento y la razón conforman aquí un lugar donde suceden acontecimientos imaginarios muy poco razonables: un brazo despellejado se alza, desde el borde derecho de la imagen, frente a la figura de un antiguo asirio; por la izquierda, un brazo vestido introduce en la composición un cable eléctrico arqueado como la soga de un verdugo que es reinterpretado como una serpiente. Al lado de la figura masculina, un ojo tendido en el suelo se metamorfosea en un constructo biomorfo. Por la línea del horizonte se aleja un trineo tirado por renos, que desbarata la imagen de paisaje desértico. La resolución de este escenario irreal queda abierta, ya que, tal como indican ambos brazos, se encuentra fuera de la representación. Según Werner Spies, el espectador tiene que extrapolar su imaginación de los espacios centrales de la imagen a los espacios secundarios¹¹.

En *Metamorphosis* de Herbert Bayer [Cat. 37], incluida en la serie *Fotoplásticas*, de 1936, un grupo de cuerpos estereométricos sale de su inmovilidad¹². Una luz de claridad irreal activa esferas, cubos, conos y cilindros marmóreos, ampliados hasta alcanzar dimensiones gigantescas. Las figuras ruedan, caen y se ladean en su afán por salir de un espacio indefinido hacia un amplio paisaje con mar y cielo nuboso. A esa misma dinámica responden los constructos geométricos que penetran en un espacio ilimitado en el gouache sin título creado por Nicolás de Lekuona (1913-1937), también del año 1936 [Cat. 38]. La pintura de este artista español, que emplea la diagonal como elemento configurador, fluctúa entre planteamientos constructivistas y surrealistas¹³.

Los muestrarios de Lencker y Jamnitzer, y también el de Stoer, ideados para producir efectos ópticos, evidencian de forma ejemplar cómo, en la segunda mitad del siglo XVI, los libros para el aprendizaje de la perspectiva se transforman

en obras destinadas a ser contempladas. Más allá de su valor útil, se convierten en testimonios de la fantasía artística y, por tanto, en objetos de admiración y en tema de conversación. Al igual que los cuerpos platónicos torneados con maestría que se exhibían en las cámaras de maravillas de la corte, los dibujos de poliedros ricos en variaciones funcionan como “*capricci matemáticos*”¹⁴. El siglo XX desmontará esa forma de representar los cuerpos geométricos centrada en el virtuosismo artístico y la reconducirá a nuevos órdenes. En su ensayo *Matemáticas y arte abstracto*, Christian Zervos habla de una “matemática soñada”, que ve hecha realidad en las fotografías experimentales de Man Ray, en las que se encuentran dos mundos: abstracción y sensación, armonía y arbitrariedad, orden y caos¹⁵.

Imágenes cambiantes

En 1930 Salvador Dalí desarrolló el “pensamiento paranoico-crítico”. Como explicaba más tarde el artista, “en términos generales, se trata de la sistematización más rigurosa de los fenómenos y materiales más delirantes, con la intención de hacer tangiblemente creadoras mis ideas más obsesivamente peligrosas”¹⁶. Para tratar de plasmar la paranoia imitándola, Dalí solía emplear como instrumento configurador imágenes dobles o imágenes que contienen otras imágenes. Ya en su infancia espoleaban su fantasía las transformaciones que supuestamente experimentaban las insólitas siluetas de los peñascos de la península del cabo de Creus en la Costa Brava.

Un maravilloso ejemplo de confusión óptica lo encontramos en Estudio para *España*, de 1936 [Cat. 39], un dibujo previo al cuadro *España*, de 1938, que se encuentra en el Museum Boymans-Van Beuningen de Róterdam. En él se trabajan por igual las diferencias de tamaño extremas y la perspectiva distorsionada. Lo primero que se distingue en un primer nivel son los delicados trazos que bosquejan la parte inferior del cuerpo y el pecho de una figura femenina erguida y apoyada sobre un bloque, que en el cuadro adopta forma de cómoda con un cajón abierto del que pende un pañuelo ensangrentado. En la parte del busto se desarrollan enardecidas escenas de lucha, entre las aparece de nuevo la figura femenina a tamaño diminuto. Dalí ha dibujado unos jinetes armados tomando como modelo los famosos *primi pensieri* de Leonardo da Vinci para el cuadro perdido *La batalla de Anghiari*. En un segundo nivel, se descubre que los combatientes moldean los senos, el brazo, la zona de los hombros, la cabeza y el rostro de la figura. Pero las sorpresas

no terminan ahí: siguiendo la tradición de Joos de Momper (1554-1635) –que continuaron muchos otros artistas [Fig. 46, Cat. 56]–, en el dibujo se despliega un paisaje fantástico antropomorfo que semeja un desierto. En su horizonte aparece “realmente” una cordillera montañosa poblada. Estudio y cuadro constituyen una representación ambivalente de España, por un lado, sumida en la Guerra Civil –que duró de julio de 1936 a abril de 1939– y, por otro, despertando de un largo sueño precisamente a raíz de ese conflicto bélico. En un plano simbólico, esto sucede mediante la provocación de los guerreros, que, desafiándola, surcan la figura de la atormentada *España*¹⁷.

En el tratado *La prattica della prospettiva* [La práctica de la perspectiva], de 1569, el científico y político Daniele Barbaro (1513-1570) caracteriza certeramente la anamorfosis óptica como “prospettiva segreta”¹⁸. Esta construcción en perspectiva –que en su forma simple se proyecta sobre una superficie plana y se extiende a lo largo– sólo revela su verdadero contenido pictórico mediante la elección de un punto de vista inusual. Contemplada frontalmente, muestra formas desfiguradas. Por el contrario, si se mira con un sólo ojo, a poca distancia, desde un extremo de la composición, sale a la luz la auténtica representación. El cuadro *Die Gesandten* [Los embajadores] pintado por Hans Holbein el Joven (1487/98-1543) en 1533 y conservado en la National Gallery de Londres es probablemente la más conocida de las pinturas anamórficas. Sobre las baldosas de este suntuoso retrato doble a tamaño natural de Jean de Dinteville y George de Selve aparece suspendida una calavera distorsionada, que sólo se distingue con claridad contemplándola desde la derecha en un ángulo de veintisiete grados a partir de la horizontal.

Hacia 1535, pocos años después de que Holbein pintara este cuadro, surgió una anamorfosis mucho más modesta en forma de xilografía pensada para el gran público. Esta obra está considerada como el ejemplo más temprano de imagen que contiene otra imagen en la obra de Erhard Schön (c 1491-1542), uno de los artistas más productivos de la ciudad imperial de Núremberg en la primera mitad del siglo XVI, autor de gran número de ilustraciones para libros y láminas sueltas impresas¹⁹. La xilografía *Das Liebespaar* [La pareja de amantes] [Cat. 40], impresa con dos planchas, contiene dos narraciones. En la mitad izquierda de la lámina, que falta en el ejemplar nuremburgués presentado aquí, se muestra frontalmente una escena en una alcoba. En la cama con dosel, un hombre mayor se divierte con una mujer que, a sus espaldas, pasa monedas a un hombre joven. Escondido



Fig. 46 Höfer, *Landschaft mit Kopf* [Paisaje y cabeza], c 1850. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 56]

detrás de una cortina, un bufón señala con el dedo a los actores. La mitad derecha de esta lámina muestra a un hombre que sale de caza, visto de frente; en un primer plano, unos músicos realizan un idílico viaje en barca. Al mirar la xilografía al sesgo se descubre una escena frívola con la pareja de amantes, ahora desnudos y en un nuevo reparto de papeles: la mujer aparece sentada en el regazo del hombre joven, que agarra su pecho mientras ella toca sus genitales al tiempo que con la otra mano aparta al hombre mayor. Schön comenta este gesto con la expresión lapidaria “FUERA VIEJO NECIO”²⁰.

Más inocente que la xilografía de *La pareja de amantes* resulta un grabado del marchante de arte y grabador Christoph Weigel el Viejo (c 1654-1725), que dirigía en Núremberg una editorial de arte gráfico de gran éxito. Su anamorfosis, creada en torno a 1670-73, se revela al espectador como la figura de un caballero cuando reposa plana sobre una mesa y se observa desde el borde inferior [Cat. 41]. Supuestamente, Weigel concibió esta imagen que esconde otra en su interior al contemplar trabajos de su tío Erhard Weigel (1625-1699), que enseñaba Matemáticas en la Universidad de Jena y le enviaba ilustraciones para sus publicaciones²¹. Probablemente el interés por las anamorfosis de Christian Heinrich Weng fue fruto de su dedicación al “arte de la medición” y a la “óptica”. A este jurista de carrera de la administración de Augsburgo se atribuye una serie de seis piezas que presenta otra variante de estas complicadas representaciones en perspectiva con temas mitológicos procedentes del mundo de las divinidades griegas²². A ella pertenece la anamorfosis cilíndrica especular surgida en torno a 1770 que lleva por título *Diana und Cupido suchen den schlafenden Endymion auf* [Diana y Cupido buscan al durmiente Endimión] [Cat. 42] y que tuvo como modelo literario las *Comische Erzählungen* [Narraciones cómicas] de Christoph Martin Wieland, del año 1756²³. Su fundamento científico es la catóptrica, una rama de la óptica que se ocupa de los espejos y las reflexiones. La distorsión de las anamorfosis catóptricas se corrige, como ocurre con los trabajos de Weng, mediante cuerpos reflectores cilíndricos y también cónicos o piramidales, que deben colocarse en un determinado punto de la representación, dispuesta en un arco circular y estirada en el sentido de dicho arco.

La obra del fotógrafo austrohúngaro André Steiner (1901-1978) –quien, después de estancias en Budapest y Viena, se estableció en París, aunque sin unirse a los surrealistas– se caracteriza por una gran variedad de temas, como el desnudo, la naturaleza o el deporte, pero también la micro y la

macrofotografía. En enero de 1933 hizo una serie de fotografías con ayuda de espejos cóncavos y convexos en las que se veían rostros y manos deformados. Había tenido ocasión de contemplar efectos de este tipo en ferias, pero también en publicaciones recreativas como *Uhu*, *Das Magazin* o *Das Leben*. En ellas se publicaban fotos absurdas desde un punto de vista óptico surgidas a partir del siglo XIX, como las del pionero de la fotografía Louis Ducos du Hauron (1837-1920)²⁴. En el trabajo experimental *Anamorphose III* [Anamorfosis III], de 1933, Steiner compuso, con ayuda de la reflexión especular, la imagen de una alucinación óptica [Cat. 43]. En ella se ve una mano tendida sobre una mesa con la palma hacia arriba, rodeada por una tira de goma floja. Por efecto de la composición, la mano cobra nuevas orientaciones y señala simultáneamente a izquierda y derecha; además, se amplía, se deforma y se multiplica. La perspectiva central, el fundamento de la fotografía, queda anulada y con ella las percepciones sensoriales habituales, que son descodificadas como mundo supuestamente real. En su lugar aparece un laberinto desconcertante, al que alude la cinta de goma que recuerda al hilo de Ariadna²⁵.

Las imágenes dobles y múltiples, así como aquellas que contienen dentro de sí otras imágenes, no son creaciones habilidosas llenas de trucos que alteran arbitrariamente las leyes de la perspectiva. Más bien las siguen consecuentemente hasta el final, con el objetivo de crear figuraciones polisémicas tanto a nivel visual como de contenido²⁶: detrás de cada imagen deformada se esconde otra que se resiste a la percepción habitual. El espectador sólo la descubre en las anamorfosis cuando renuncia al punto de vista normal en favor de otro nuevo, o cuando reajusta la mirada, como ocurre en el caso de la fotografía deformada de Steiner. El cambio de perspectiva brinda al espectador la posibilidad de cuestionarse a sí mismo y de modificar sus juicios habituales²⁷. La deformación de la xilografía de Erhard Schön permite adquirir conocimientos sobre el deseo sexual y sobre el tema de la “pareja desigual”, popular en los siglos XV y XVI. En Weigel y Weng, las anamorfosis se han convertido en un puro entretenimiento, que permiten al espectador explorar el atractivo de posiciones cambiantes respecto a temas de moda. Por el contrario, las imágenes dobles de Dalí y Steiner fomentan, de maneras diferentes, la investigación de laberintos interiores, ampliando así la realidad psíquica.

En *Nadja*, “la dama con el guante” conduce a Breton ante un “cuadro cambiante” cuya superficie está dividida en estrechas franjas verticales. Visto de frente, representa un ti-

gre; visto desde la izquierda, un jarrón, y, desde la derecha, un ángel. Breton contempla por vez primera una imagen que cambia según la posición que adopta el espectador y que no revela todos sus motivos al mismo tiempo. Esta experiencia óptica fue para él una señal para escapar de las coerciones de la vida²⁸.

Cuerpos que caen

Desde un cielo que amenaza tormenta caen varias figuras femeninas cuyos cuerpos están mutilados. En gesto protector, levantan los brazos a la altura de sus –inexistentes– cabezas. Estas figuras desnudas, retorcidas y tensas, del fotomontaje *La chute des corps* [La caída de los cuerpos] [Cat. 44], creado por el fotógrafo francés Pierre Boucher en 1936-37, parecen inspiradas en los *Vier Himmelsstürmer* [Los cuatro caídos] de Hendrick Goltzius (1558-1617). Este pintor y grabador creó esa serie de cuatro grabados en torno a 1588 según el dibujo de su amigo Cornelis van Haarlem (1562-1638). Estos dos prestigiosos artistas se encuentran entre los más importantes representantes del manierismo holandés. Su serie representa a los héroes griegos Faetón, Tántalo, Ícaro e Ixión, que se rebelaron inútilmente contra los dioses, siendo castigados por su soberbia.

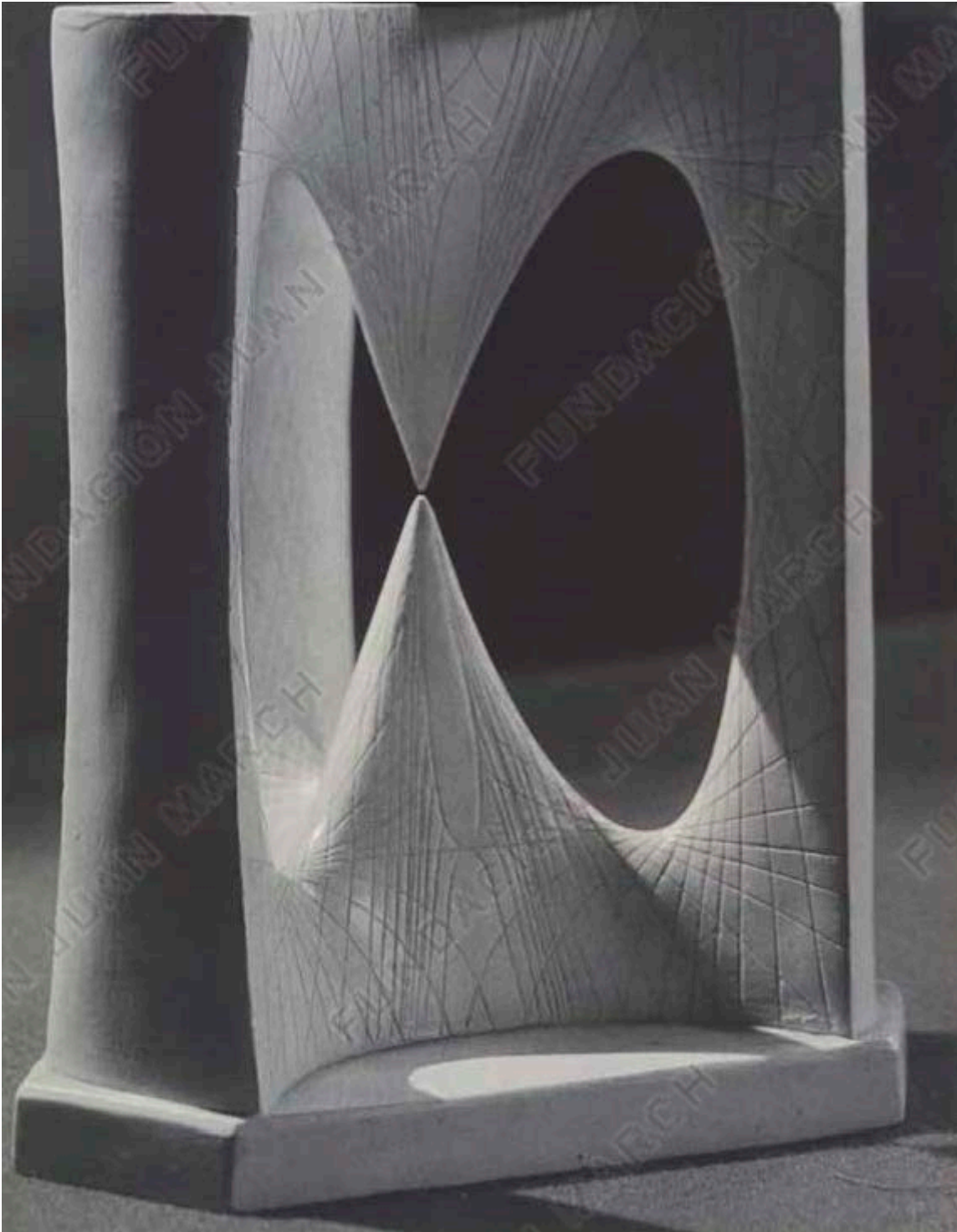
En el centro del segundo grabado [Cat. 45] aparece Ícaro, prisionero, junto con su padre Dédalo, en el laberinto del Minotauro en Creta por orden del rey Minos. Para huir de allí, Dédalo construye unas alas de plumas que fija con cera a un varillaje. Advierte a su hijo que no debe volar ni demasiado alto ni demasiado bajo. Pero durante el vuelo Ícaro se exalta y va ascendiendo cada vez más hacia el sol. La cera de sus alas se derrite, deshaciéndolas, e Ícaro se precipita al mar. La cuarta lámina [Cat. 46] narra la historia de Ixión, quien, invitado por Zeus a su mesa, intenta seducir a su esposa Hera. Como expiación, el padre de los dioses lo condena al inframundo, donde queda sujeto a una rueda que gira eternamente. El dramatismo de la caída de ambos héroes, que gritando aterrorizados se precipitan en el mar o en el abismo ardiente del reino de los muertos²⁹, se plasma mediante “perspectivas cambiantes” y en escorzo extremo, es decir, mostrando las figuras desde una perspectiva múltiple. Los personajes adoptan posturas complicadas y su tremenda tensión muscular se acentúa mediante el juego de zonas iluminadas y en sombra. El dinamismo de sus exaltados giros es potenciado al máximo por la forma redonda de la composición. Se ha recalcado en repetidas ocasiones que *Los cuatro caídos*, con sus movimientos artificiales alejados de todo mo-

delo natural, fueron concebidos como una demostración de genialidad artística. También se ha visto en ellos un ejemplo de la conocida competición entre pintura y escultura, ya que tradicionalmente ha sido esta última la que reclamaba para sí la multiplicidad de perspectivas en la representación del cuerpo humano³⁰.

Entre 1933 y 1936 Pablo Picasso, a sugerencia del marchante de arte parisino Ambroise Vollard (1868-1939), grabó una serie de cien láminas, la *Suite Vollard*, que se divide en varios grupos temáticos: el taller del escultor, el Minotauro, la batalla del amor (basado en el relato de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida* de 1831), láminas dedicadas a Rembrandt y, finalmente, tres retratos de Ambroise Vollard. En la suite, el tema de la violación se aborda repetidamente (láminas 9, 47-50, 69). Algunas escenas se han bosquejado con escasas líneas que perfilan nítidamente los contornos; en otras las figuras están íntimamente entretejidas con zonas de luz y sombra comunes, como ocurre en la lámina 49, *La violación V*, que, junto con otras tres, aborda el tema del atelier [Cat. 47]. Fue creada el 23 de abril de 1933 en Château de Boisgeloup, cerca de Gisors (Eure), donde Picasso había organizado un gran taller de escultura en el verano de 1930. Allí creó bustos, cabezas y figuras femeninas que inmortalizaron a su nueva modelo y amante secreta Marie-Thérèse Walter (1909-1977). En el grabado, el hombre sepulta a su víctima bajo su voluminoso y musculoso cuerpo. Su cabeza sólo está bosquejada esquemáticamente, mientras que la de la mujer tiene la boca abierta en un grito y los ojos espantados. Los dos cuerpos, encajados uno en otro, están retorcidos y deformados. Las posiciones y deformaciones radicales de las figuras se convierten en expresión existencial de realidades psíquicas e instintos humanos. Al igual que la escena grabada por Picasso, los movimientos exagerados de los héroes Ícaro e Ixión de Goltzius transmiten mucho más que la habilidad patente del artista. Son también una parábola del peligro y de la impotencia del ser humano frente a fuerzas irresistibles: la deformación de las figuras anticipa su inminente destrucción³¹.

- 1 Sobre la datación de las fotos de los *Objetos matemáticos* de Man Ray cf. el trabajo fundamental de Gabriele Werner. Werner 2002, pp. 89-93.
- 2 *Ibid.*, pp. 83-84. Sobre la exposición en la Galerie Charles Ratton, cf. pp. 144-156.
- 3 *Ibid.*, p. 94, fig. 12a, p. 95, fig. 12b.

- 4 *Ibid.*, p. 97.
- 5 Cf. *ibid.*, pp. 136-137.
- 6 Sobre la *Perspectiva Literaria* cf. entre otros Richter 1995, pp. 74-76. En 1572 la princesa Ana de Sajonia (1532-1585) nombró a Hans Lencker maestro de su hijo, el futuro príncipe elector Christian I de Sajonia (1560-1591), que, bajo su dirección, llenó un cuaderno de bocetos con cuerpos geométricos fantásticos, cf. Richter 1995, p. 78; Dresde 2004, p. 135.
- 7 Edición española: Madrid: Siruela, 2006 [N. del Ed.].
- 8 Sobre *Perspectiva Corporum Regularium* cf. Richter 1995, pp. 80-82; Kemp 1990, p. 63; Cambridge/Evanston 2011, n° 62.
- 9 Cf. Richter 1995, p. 11; Pfaff 1996, p. 56.
- 10 Ernst compuso *Les moutons* a partir de dos xilografías de un catálogo del Kölner-Lehrmittel-Anstalt Hugo Inderau [empresa que comercializaba diversos materiales didácticos] del año 1914. Sobre el catálogo como fuente de material para los collages de Max Ernst cf. Teuber 1980, pp. 206-209; Teuber, 1989, aquí sobre todo p. 45. El collage coloreado *Les moutons*, de 1921, en el que se basa la ilustración que aparece en las *Répétitions* de Éluard, pertenece a los fondos del Centre Pompidou, Musée national d'art moderne (AM 1973-10).
- 11 En Spies 1988, p. 106.
- 12 Cf. Cohen 1984, p. 281.
- 13 Sobre Lekuona, cf. Vitoria/Madrid 2009, pp. 15-18.
- 14 Holländer 1994 a, p. 40.
- 15 Werner 2002, p. 23. Echando la vista atrás, Man Ray explicó que había ideado las fotos de los *Objetos matemáticos* como modelo para la serie de pinturas *Shakespearean Equations* [Ecuaciones Shakesperianas], de 1948. Gabriele Werner advierte que hizo esta declaración en un momento en que quería presentarse a sí mismo como pintor. Cree posible que en 1948 añadiera a los comentarios matemáticos de los años treinta las referencias a los dramas de Shakespeare escritas a mano en la maqueta; cf. Werner 2002, pp. 87-88, 93.
- 16 Dalí 1965, citado aquí por la edición de Barcelona, 1996, p. 191. Cf. Gibson 1998, p. 20.
- 17 París 2009 a, n° 205; cf. también Charleroi 1985, p. 225, n° 19. Sobre el cuadro cf. entre otros Colonia 2006, n° 50; Schmied 1991, pp. 53-54.
- 18 Cf. Füsslin/Hentze 1999, p. 270.
- 19 Sobre la atribución de la xilografía a Schön y sobre su datación cf. Holstein XLVII, n° 112. En el ejemplar nurembergués falta la mitad izquierda.
- 20 Sobre la elaboración de una xilografía anamórfica cf. Londres 1995, n° 85.
- 21 Núremberg 1998, n° 18.
- 22 *Ibid.*, n° 24.
- 23 La virtuosa diosa de la caza y de la luna se enteró a través de un fauno de que las ninfas hacían arrumacos al bello y joven pastor Endimión, lo adornaban con flores y velaban su sueño. La encolerizada Diana reprendió tanto a sus compañeras como a Cupido, que hechizaba a las ninfas con sus flechas de amor. Cuando este se burló de ella, juró no dejarse vencer jamás por él. Pero al descubrir a Endimión durmiendo también quedó prendada sin remedio, cf. Christoph Martin Wieland, *Werke*. Múnich, 1964-1968, vol. 4, pp. 100-118, versos 80-129.
- 24 Cf. Poitiers 2000, pp. 10-11. Al parecer, Steiner no conocía las fotografías de desnudos deformados del húngaro André Kertész (1894-1985), cf. *ibid.*, p. 10. Ejemplos de las fotografías de Kertész con cuerpos deformados, entre otros en Jaguer 1984, pp. 70-73.
- 25 Cf. Poitiers 2000, p. 12.
- 26 Frey 2008, p. 159.
- 27 *Ibid.*, p. 162.
- 28 Breton 2002, p. 51.
- 29 Por lo que respecta a la representación de Ixión como "caído", se trata de una creación iconográfica de nuevo cuño, cf. Hamburgo 2002, p. 90.
- 30 Cf. Colonia/Zúrich/Viena, 1996, pp. 206-207.
- 31 *Ibid.*, p. 205.



CAT. 29

Man Ray

Objet Mathématique (Divers types de points coniques)

[Objeto matemático (Varios tipos de puntas cónicas)], 1936

Plata en gelatina sobre papel

Copia de época

29,6 x 23,1 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana

CAT. 30

Man Ray

Objet Mathématique [Objeto matemático], c 1934-35

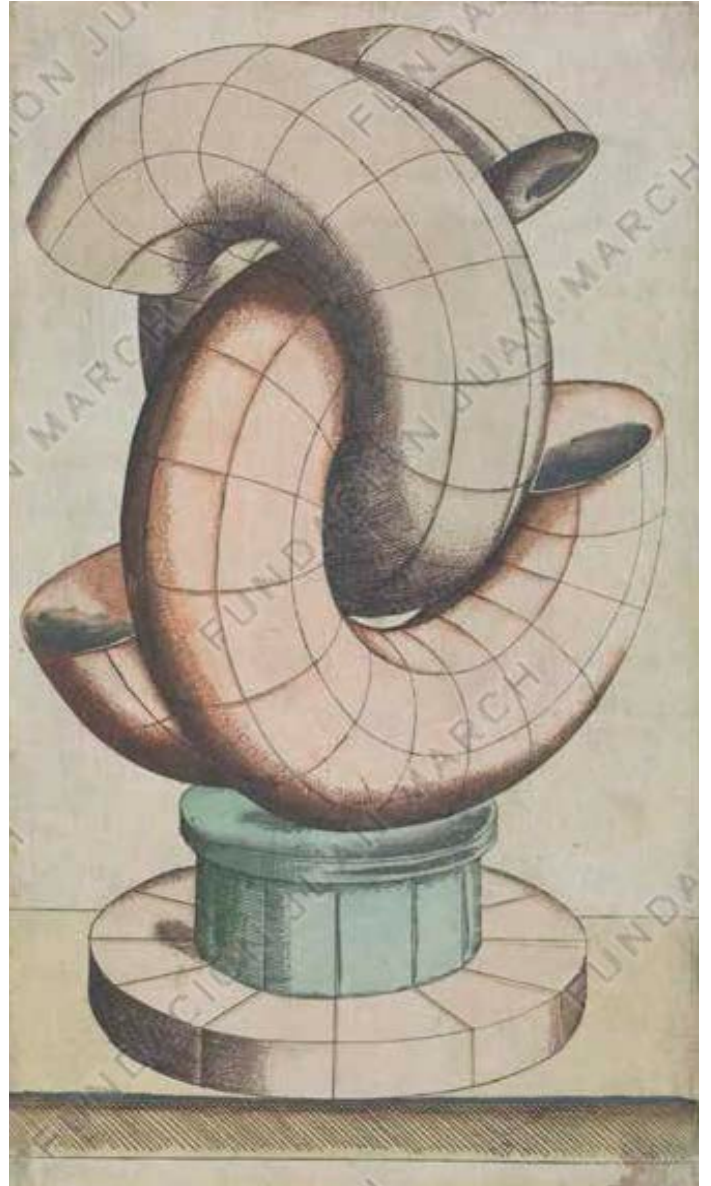
Plata en gelatina sobre papel

Copia de época

29 x 22,8 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana





CAT. 31

Matthias Zündt
según Hans Lencker
Iluminado por Georg Mack III
*Majuskeln des lateinischen
Alphabets* [Mayúsculas del
alfabeto latino], 1567
Portada de Hans Lencker,
Perspectiva Literaria.
Núremberg, 1567
Calcografía iluminada,
reforzada con dorado
17,5 x 12,4 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

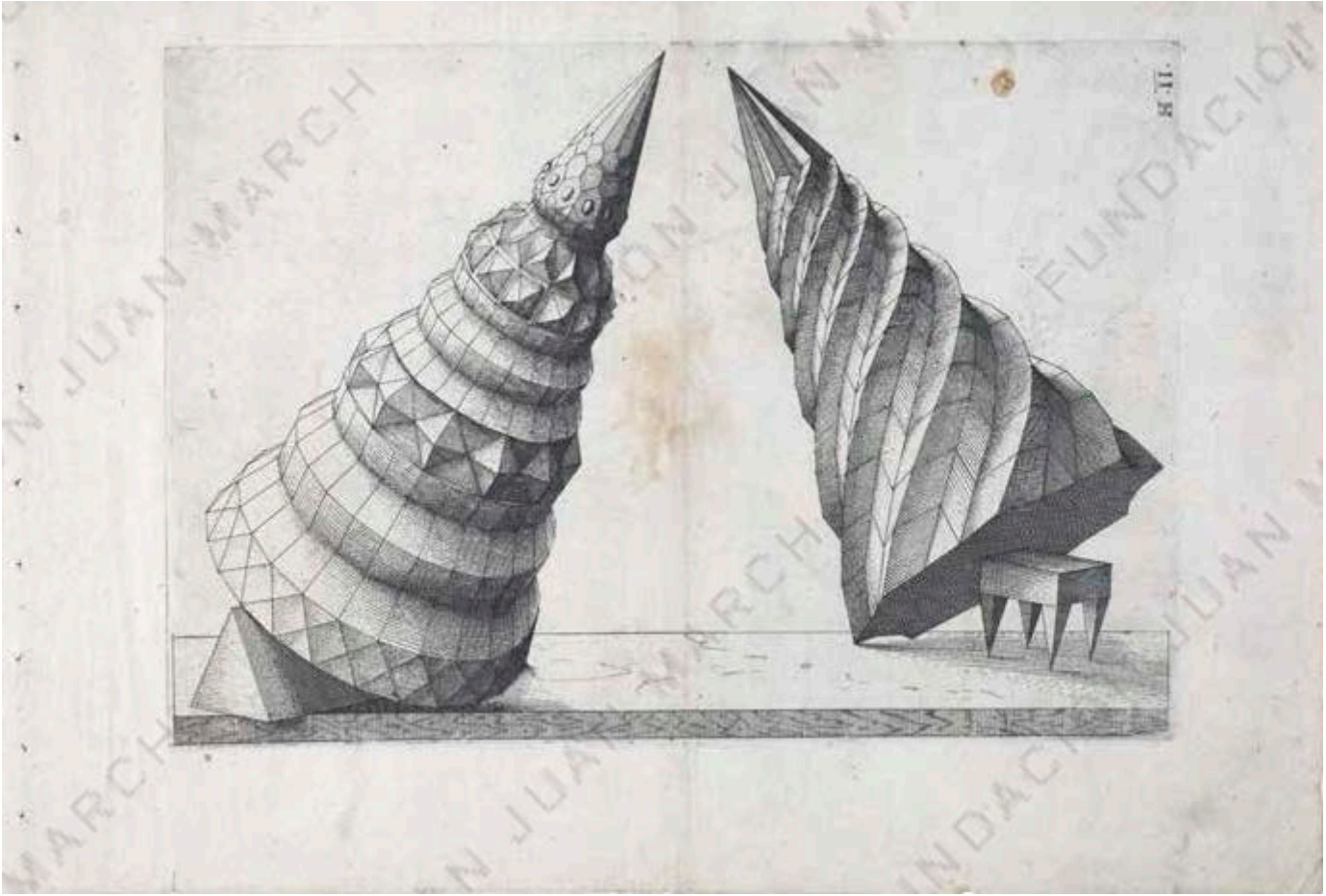
CAT. 32

Matthias Zündt
según Hans Lencker
Iluminado por Georg Mack III
Drei ineinander verschlungene Ringe
[Tres anillos entrelazados], 1567
Lámina 20 de Hans
Lencker, *Perspectiva Literaria*.
Núremberg, 1567
Calcografía iluminada
22,9 x 13,1 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 33

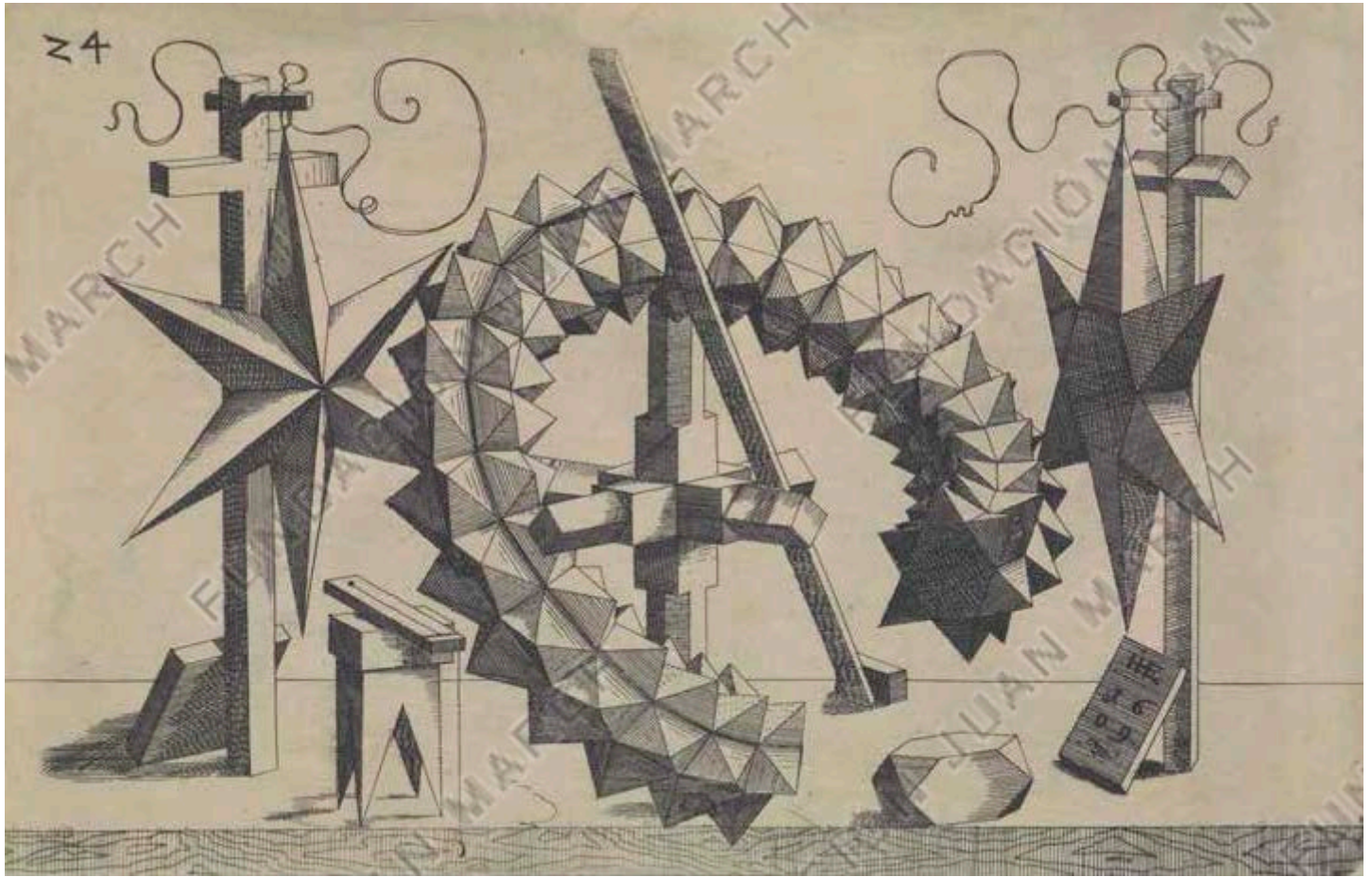
Matthias Zündt
según Hans Lencker
Iluminado por Georg Mack III
Facettiertes Schneckengehäuse
[Concha de caracol facetada], 1567
Lámina 21 de Hans
Lencker, *Perspectiva Literaria*.
Núremberg, 1567
Calcografía iluminada,
reforzada con dorado
23,7 x 16,4 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg





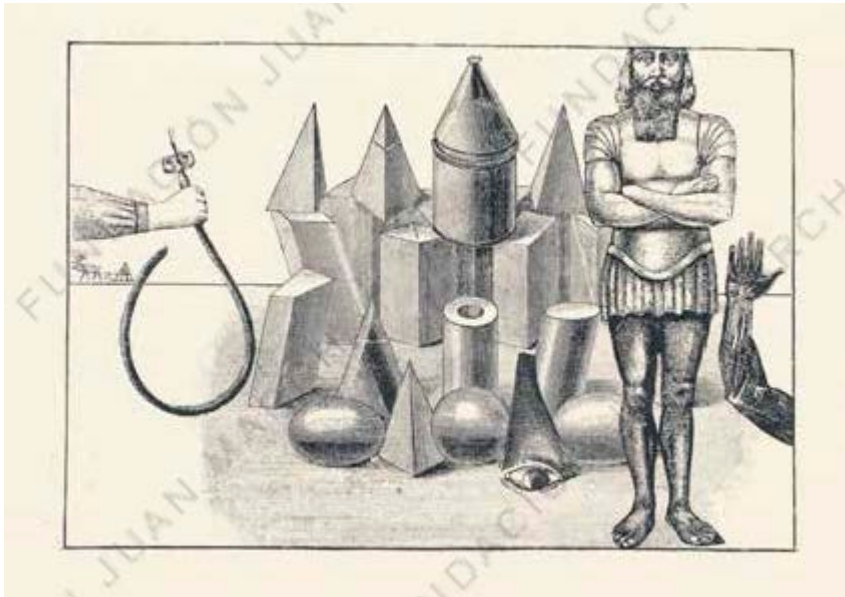
CAT. 34

Jost Amman
según Wenzel Jamnitzer el Viejo
Zwei facettierte Kegel [Dos
conos facetados], 1568
Lámina H II de Wenzel Jamnitzer,
Perspectiva Corporum Regularium.
Núremberg: [Heußler], 1568
Aguafuerte
23,2 x 34 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



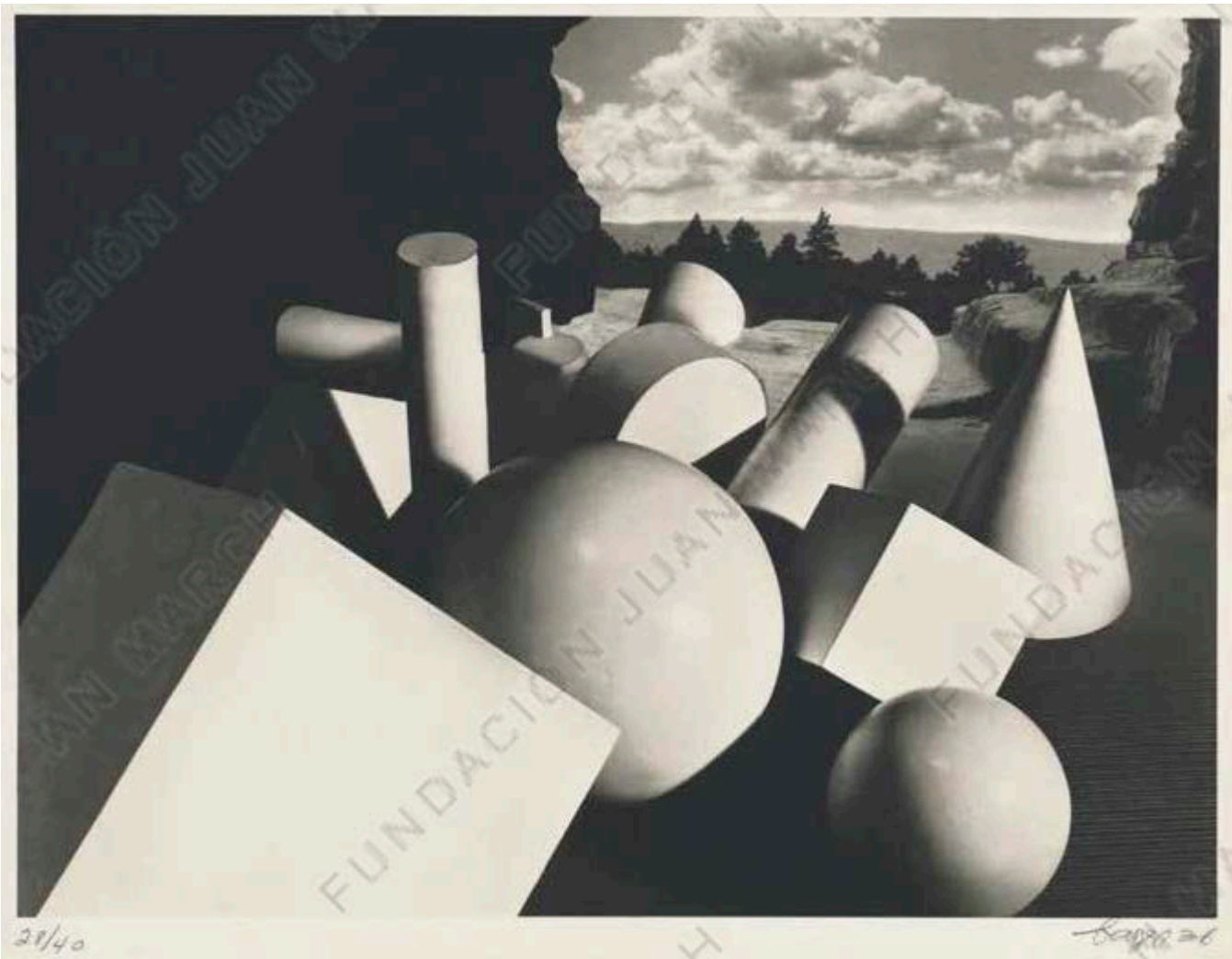
CAT. 35

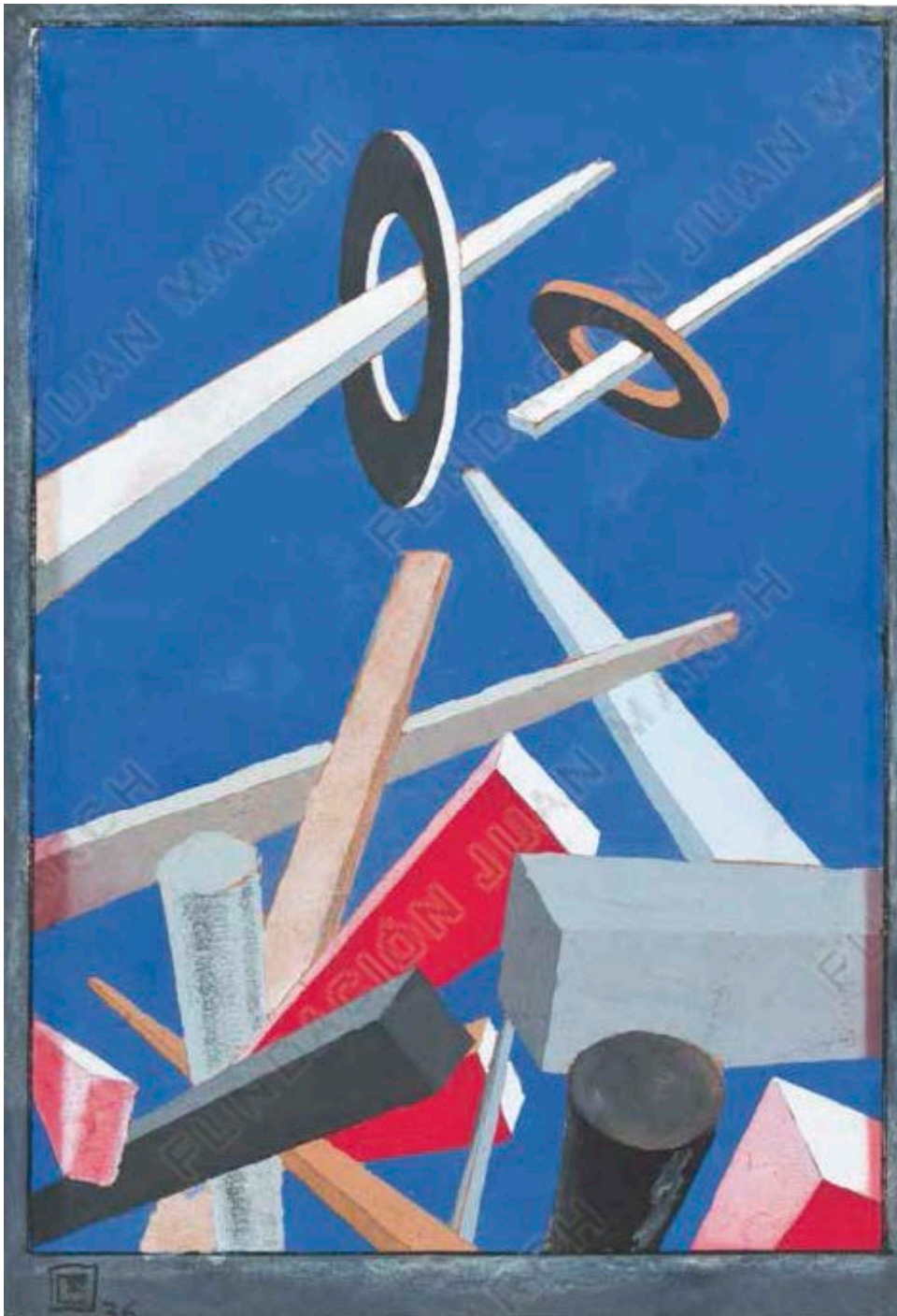
Johann Jacob Ebelmann
Stereometrische Formen [Formas
estereométricas], 1609
Lámina 24 de un muestrario sin
título con 24 láminas. Colonia, 1609
Aguafuerte
17,6 x 27,2 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



CAT. 36
Max Ernst
Les moutons [Los borregos], 1922
En Paul Eluard, *Répétitions*, París 1922
Reproducción fotomecánica
14,4 x 21,8 cm
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

CAT. 37
Herbert Bayer
Metamorphosis [Metamorfosis], 1936
Plata en gelatina sobre papel
27,9 x 35,2 cm
Colección Dietmar Siegert





CAT. 38
Nicolás de Lekuona
Sin título, 1936
Gouache sobre cartón
26,5 x 18 cm
Colección Hermanos
Lekuona, San Sebastián



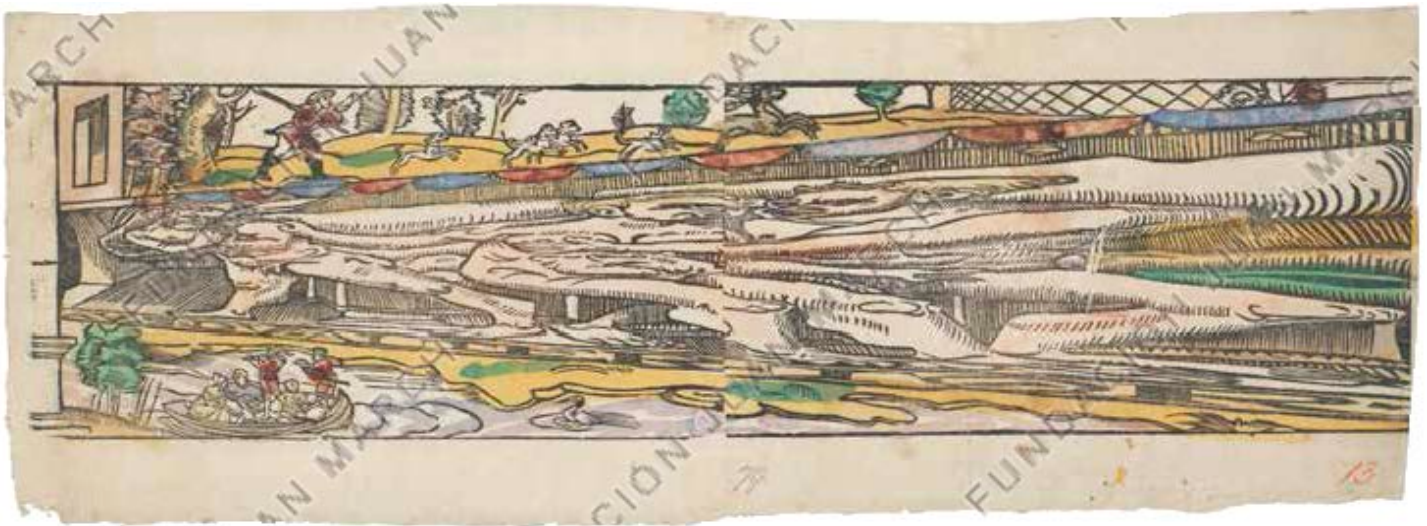
Fundación Juan March

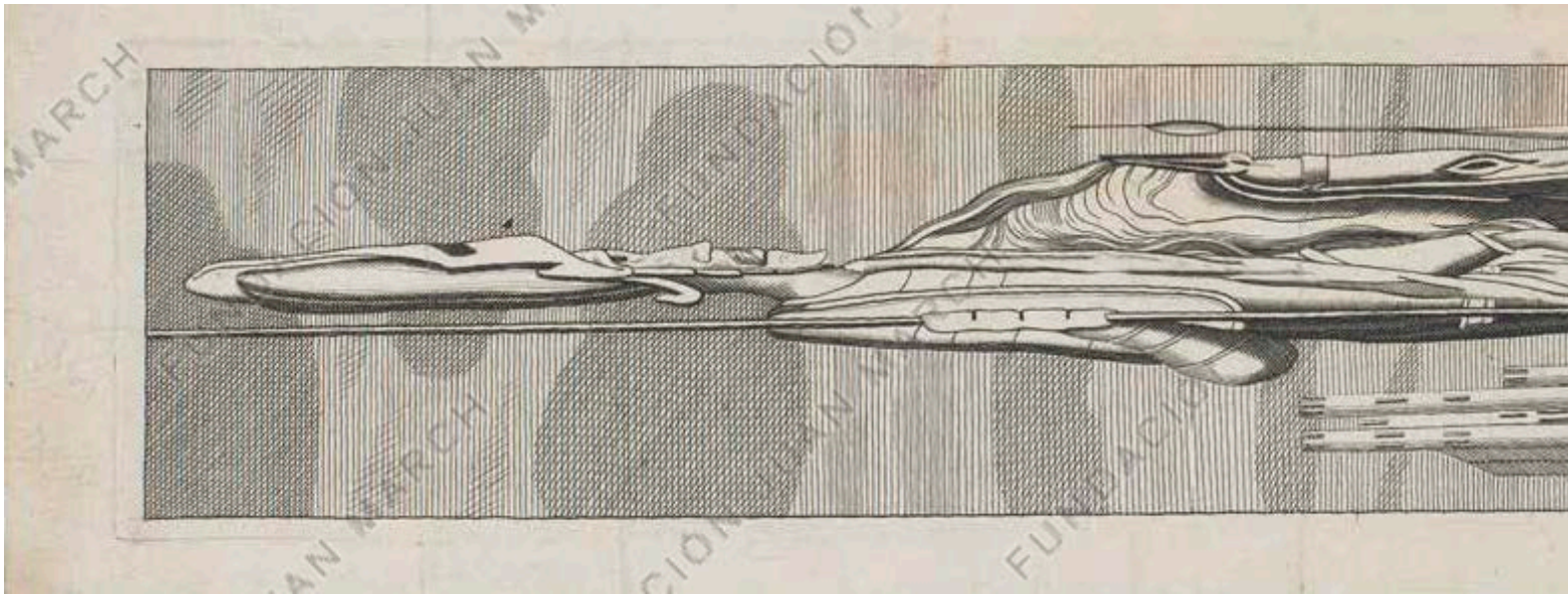
CAT. 39

Salvador Dalí
Estudio para *España*, 1936
Lápiz y tinta china sobre papel
77,7 x 57,8 cm
Fundació Gala-Salvador
Dalí, Figueras

CAT. 40

Erhard Schön
Das Liebespaar [La pareja
de amantes], c 1535
Entalladura iluminada
21,7 x 57,5 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg





CAT. 41

Christoph Weigel

Ritter mit Lanze vor einer Burg [Caballero con lanza ante un castillo], c 1670-73

Calcografía

50,5 x 9,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
[La posición original de esta obra es vertical]

CAT. 42

Monogrammist W (probablemente
Christian Heinrich Weng)

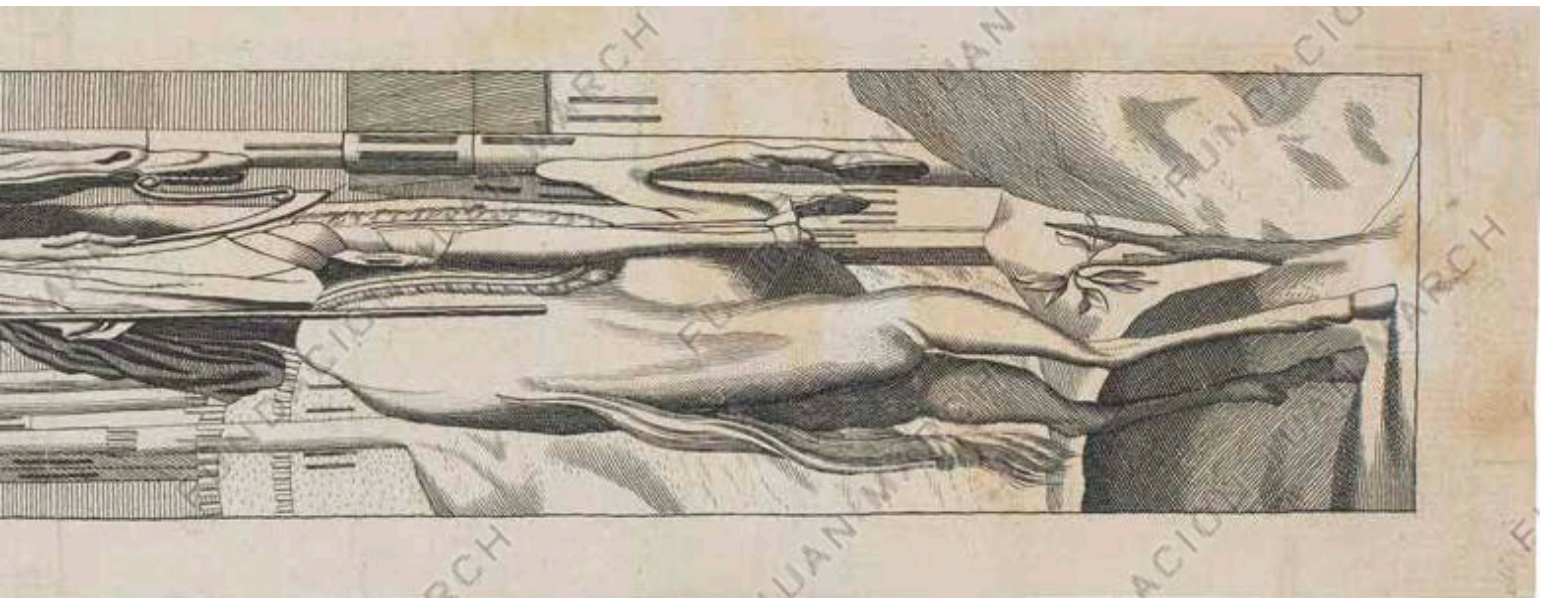
*Diana und Cupido suchen den schlafenden
Endymion auf* [Diana y Cupido buscan
al durmiente Endimión], c 1770

Montaje con espejo cilíndrico

Calcografía y aguafuerte iluminado

43 cm (diámetro)

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg





CAT. 43
André Steiner
Anamorphose III [Anamorfosis III], 1933
Plata en gelatina sobre papel
19,4 x 17,2 cm
Colección Dietmar Siebert

CAT. 44
Pierre Boucher
La chute des Corps [La caída de los cuerpos], 1936
Fotomontaje
Plata en gelatina sobre papel (impresión posterior)
37,8 x 29,7 cm
Colección Dietmar Siebert



CAT. 45

Hendrik Goltzius
según Cornelis van Haarlem
Der Sturz des Ikarus [La
caída de Ícaro], 1588
Lámina II de la serie
Die vier Himmelsstürmer [Los cuatro caídos]
Calcografía
35,5 x 34,3 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg [préstamo de
colección particular]

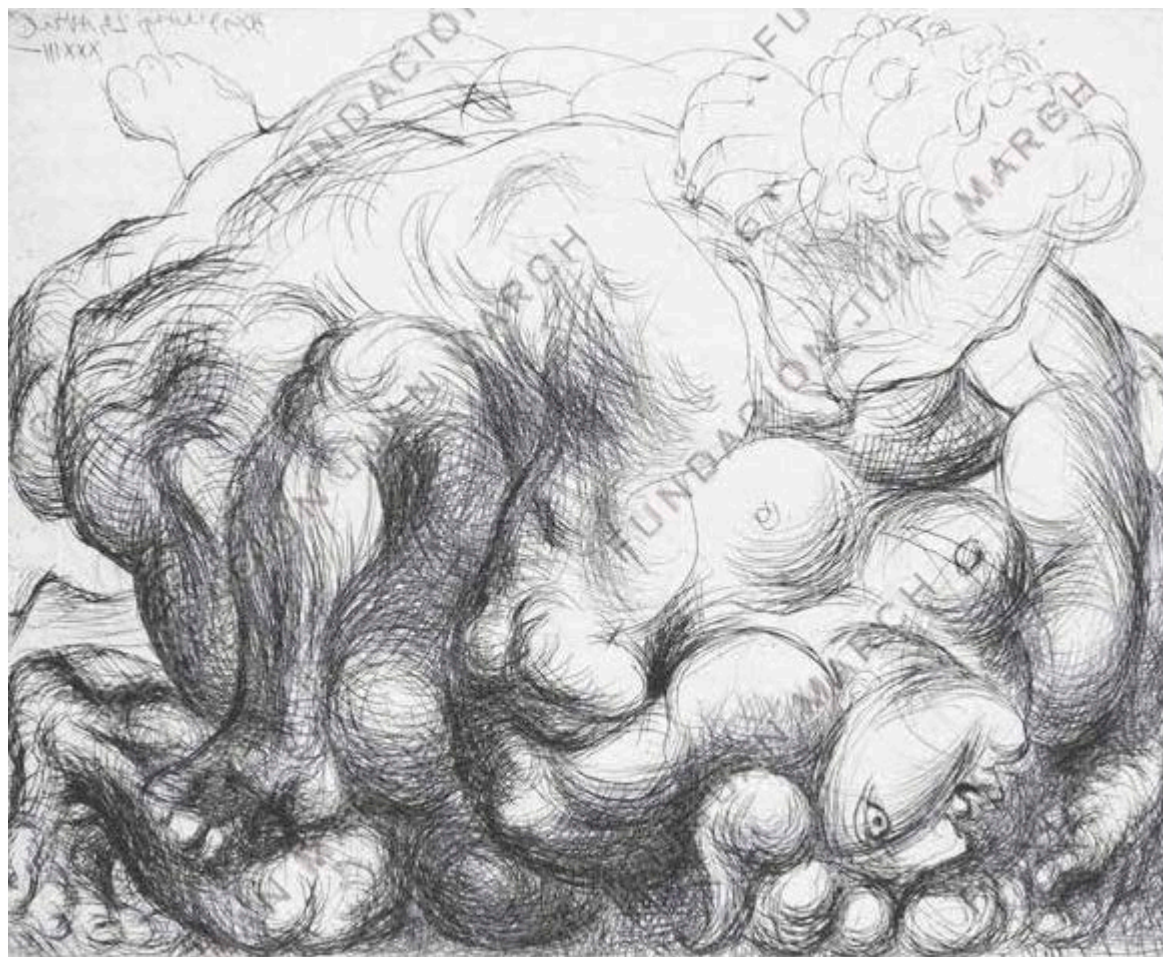


CAT. 46

Hendrik Goltzius
según Cornelis van Haarlem
Der Sturz des Ixion [La
caída de Ixión], 1588
Lámina IV de la serie
Die vier Himmelsstürmer
[Los cuatro caídos]
Calcografía
34,5 x 34,2 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



CAT. 47
Pablo Picasso
Le viol V [La violación
V], 1933
Lámina nº 49 de la *Suite
Vollard*, 1930-1936
Punta seca
29,7 x 36,7 cm
Colección particular



4

Figuras compuestas

YASMIN DOOSRY

A comienzos de 1938 tuvo lugar, en la parisina Galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein, un inusual acontecimiento artístico en el que participaron más de sesenta artistas procedentes de catorce países: la *Exposition Internationale du Surréalisme*. Iba a ser el último proyecto colectivo de los surrealistas reunidos en torno a André Breton antes de la disolución definitiva del grupo¹. Este recorrido expositivo a través de la obra de arte integral surrealista estaba dividido en tres partes: en el vestíbulo, el visitante era recibido por el *Taxi pluvieux* [Taxi lluvioso] de Dalí, por el que trepaba la hiedra y en cuyo interior había dos maniqués: en el asiento delantero, un chófer con dentadura de tiburón y gafas de piloto; en el asiento trasero, un pasajero femenino con traje de noche. Sobre el cuerpo de la maniquí, rociada con una permanente llovizna, se deslizaban caracoles vivos. El pasillo de entrada a la galería, presentado como “les plus belles rues de Paris” [las calles más bellas de París], conducía a la sala central de la exposición, en la que había un estanque con nenúfares y un techo cuya altura se había rebajado colocando sacos de carbón. Allí se podían contemplar objetos, pinturas, collages, dibujos y fotografías surrealistas².

En el largo corredor de entrada a la galería, que buscaba despertar en el espectador asociaciones con la “prostitución callejera”, el visitante pasaba revista a una falange de dieciséis maniqués femeninos extrañamente ataviados. Placas con nombres de calles, reales o ficticios, estaban dispuestas sobre las cabezas de los maniqués, que se duplicaban en la pared de espejo situada enfrente. El catálogo de la exposición

Atribuido a Heinrich Göding el Viejo, *Aqua* [Agua], 1580. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [detalle de Cat. 54]

presentaba, en un lugar destacado, la lista de los artistas que habían transformado a los maniqués, entre ellos una única mujer, Sonia Mossé³. Fotógrafos del entorno surrealista, como Man Ray y Denise Bellon (1902-1999), documentaron el desfile con varias secuencias fotográficas⁴. Los surrealistas cubrían o desvestían a los maniqués y los adornaban con objetos extravagantes: como resultado, el cuerpo femenino mutaba en fetiche, transformando estos maniqués hiperartificiales –cuyo lugar natural era el mundo de las mercancías del consumo y la compraventa– en objeto de obsesiones y deseos sexuales⁵.

Salvador Dalí vistió su maniquí, fotografiado por Man Ray [Cat. 48], únicamente con un cinturón y guantes largos. Adornó su “piel” desnuda con una mariposa sobre el pubis, numerosas cucharillas de café y un huevo roto sobre el pecho: el cuerpo femenino debía parecerle al espectador un objeto consumible, similar a una mesa puesta. Además, Dalí decoró los pies de la figura con plumas aztecas color naranja y tapó su rostro con una máscara de lana color rosa, coronada con una cabeza de pingüino. Puso en su mano una bombilla cuyo cable conectó a una versión de su famoso *Téléphone-homard ou téléphone-aphrodisiaque* [Teléfono-bogavante o teléfono afrodisíaco], de 1936. El pintor y teórico del arte vienés Wolfgang Paalen, que en 1936 se sumó al grupo de los surrealistas reunidos en torno a André Breton, envolvió el cuerpo de su maniquí *La Housse* [La funda] con una especie de coraza de champiñones y musgo y le colocó un murciélago sobre la cabeza. De la figura original, que Denise Bellon inmortalizó en una serie de fotografías [Cat. 49], sólo era posible reconocer el rostro y los brazos cubiertos por un velo transparente⁶.

Al transformar su maniquí en un ser mixto irreal, Dalí no sólo crea un objeto perturbador de enorme carga erótica, sino que también introduce en su imaginario delirante e irreal la encarnación de un atemorizado deseo masculino. Paalen también distancia a su maniquí de la realidad externa, siendo el único de los dieciséis artistas que prescinde de alusiones eróticas. Su figura onírica compuesta reproduce sucesos de su infancia de carácter fabuloso, pero también terriblemente inquietantes. Al mismo tiempo, la figura del lúgubre murciélago, que cabe interpretar como signo apotropaico, refleja el amenazador ambiente político de la época⁷. La *Exposition Internationale du Surréalisme*, que fue descrita como “cueva”, “gruta” o como “las entrañas de la tierra”, había sido concebida como una “ville surréaliste” imaginaria. Debía llegar a todos los sentidos del espectador y desconcertarlo sistemáticamente, estableciendo relaciones misteriosas

y contradictorias entre los diversos objetos expuestos. El público debía acceder a ámbitos desconocidos del subconsciente y experimentar el mundo de la sorpresa, del delirio y de lo inconcebible. En este sentido, los maniqués de Dalí y Paalen, transformados en seres compuestos surrealistas, desempeñaban un papel importante en interacción con el resto de los objetos expuestos⁸.

Panfletos gráficos compuestos

Las tensiones políticas, sociales y confesionales existentes en Europa en la primera mitad del siglo XVI impulsaron la demanda de información sobre acontecimientos y cuestiones de actualidad que inquietaban y desconcertaban a la gente en una época de cambios radicales. Impresores y editores se dieron cuenta de las posibilidades económicas que ofrecía ese mercado de noticias en expansión, y lo abastecieron con un aluvión de volantes, hojas sueltas y textos menores. Estas hojas y panfletos a favor o en contra de la Reforma cobraron gran importancia con su amplio espectro temático, que abarcaba fenómenos celestes, criaturas deformes, pestes, prodigios de la naturaleza y catástrofes naturales⁹. Martín Lutero (1483-1546) se sirvió pronto de la polémica gráfica como eficaz instrumento de lucha en la disputa religiosa. Como ejemplo destacado tenemos el tratado publicado junto con Philipp Melanchthon (1479-1560) en Wittenberg en el año 1523, *Deutung der zwo grewlichen / Figuren Bapstesels zu Rom und Munchkalb / zu Freyberg in Meyssen funden* [Interpretación de las dos espantosas figuras del papa-asno y el monje-ternero halladas en Roma y en Freiberg, Meissen]. La obra iba acompañada de ilustraciones del taller de Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), que, gracias a las interpretaciones de ambos teólogos, se convirtieron en uno de los ejemplos más famosos de la propaganda satírico-polémica de la Reforma.

La xilografía del “papa-asno” [Cat. 51] es una copia de una calcografía de Wenzel von Olmütz¹⁰. Este orfebre y grabador, que desarrolló su actividad en Bohemia en las dos últimas décadas del siglo XV, se había servido a su vez de un modelo italiano. La ilustración alude al hallazgo legendario de una extraña figura que aparece reproducida aquí con el castillo de Sant’Angelo y la prisión papal al fondo: al parecer, en 1496 las crecidas del Tíber dejaron en la ribera una estatua antigua que representaba a un monstruo. Un informe del embajador veneciano en Roma, dirigido a la Signoria de la República de Venecia lo describe de forma gráfica: “En Roma, en el presente mes de enero, al bajar las aguas del Tíber se encontró en la ribera del río un monstruo que parece tener la cabeza de un

4. Figuras compuestas

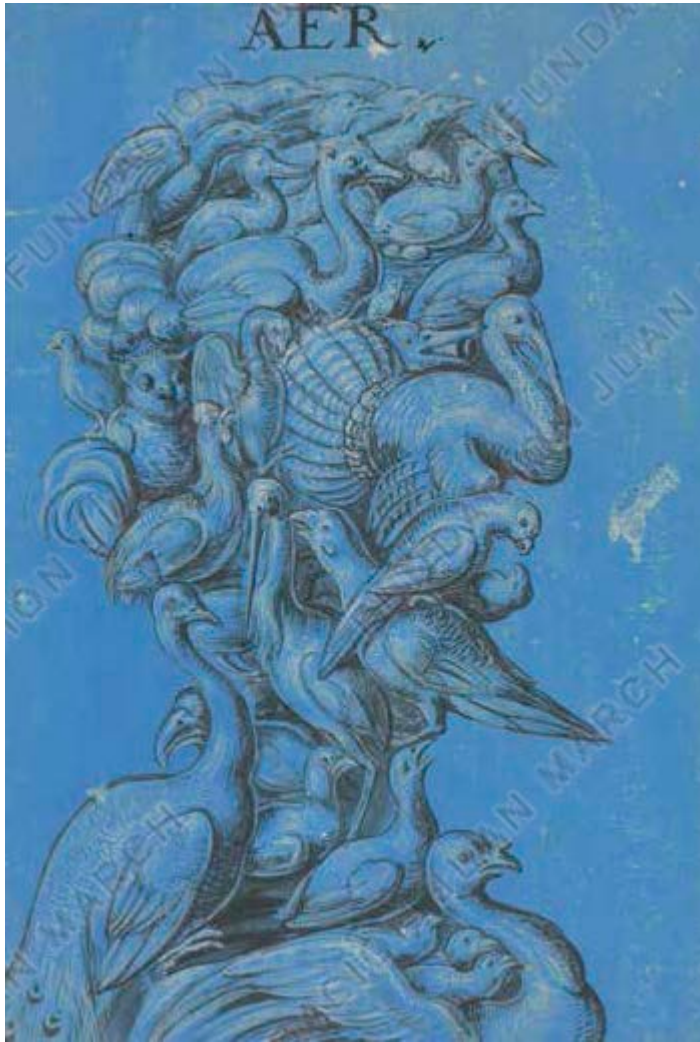


Fig. 47 Atribuido a Heinrich Göding el Viejo, *Aer* [Aire], c 1580. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 54C]

asno de largas orejas y el cuerpo de una hembra humana. El brazo izquierdo tiene forma humana, el derecho está rematado por una trompa de elefante. Detrás, en las nalgas, se distingue el rostro de un anciano con barba. A modo de rabo, un largo cuello con una cabeza de serpiente con la boca abierta. El pie derecho es como el de un águila, en forma de garra, y el izquierdo como el de un buey. Las piernas, de los pies hacia arriba, y todo el cuerpo, tienen escamas como las de un pez¹¹.

Lutero menciona por vez primera al monstruo en su sermón del segundo domingo de Adviento de 1522. Reinterpreta este “animal espantoso” como “papa-asno” y considera esta malforme figura como señal de la “gran cólera y castigo de Dios”¹². Adoptando esta interpretación, Melanchthon la comenta detalladamente en el citado texto *Deutung der zwo grewlichen...* Explica que la cabeza del papa-asno es tan impropia de un cuerpo humano como inadecuado es el papa como cabeza del cuerpo espiritual de la Iglesia, y prosigue explicando cada una de las partes del cuerpo del monstruo. A su juicio, la mano humana del monstruo representa el poder mundano de la jefatura de la Iglesia, y la mano izquierda en forma de trompa de elefante, el poder espiritual, que aplasta la conciencia de los débiles con leyes insoportables; la pezuña de buey representa a los sirvientes espirituales del Papa, que reprimen a las almas; la garra prensil remite a los canónigos que se apoderan de bienes para la Iglesia por toda Europa; el vientre y el pecho del cuerpo (papal) femenino representan a los cardenales, obispos, pastores, monjes y “semejante calaña libidinosa” mientras que las escamas de la figura representan a los príncipes y señores seculares; la “cabeza de anciano en el trasero” indica el final del papado¹³.

Una hoja impresa en Núremberg hacia 1521 presenta a los más importantes adversarios de Lutero como seres mitad humanos, mitad animales [Cat. 52]: Thomas Murner (1475-1537), Hieronymus Emser (1478-1527), Joannes Eck (1486-1543), Jacob Lemp (1470-1532) y, en el centro, el papa León X (1475-1521) con el título de “Anticristo”. Unos cuartetos explican el significado de esta comparación con el reino animal. La cabeza de león del jefe de la Iglesia remite a su nombre y a su crueldad. El teólogo Eck, con cabeza de cerdo, sostiene en la mano una bellota –en alemán *Eichel*, de etimología común con su apellido–, el fruto que sirve de alimento a los cerdos. Esta hoja acusa a León X de haber incitado a los teólogos a tomar partido en contra de Lutero: en 1519 Eck se enfrentó a Martin Lutero y a Andreas Bodenstein von Karlstadt (1482-1541) en la disputa de Leipzig y en 1520 viajó a Roma para conseguir que se reanudara el proceso contra el reformador, por entonces

paralizado. Junto a Johannes Eck aparece su maestro Jacob Lemp, profesor en la Facultad de Teología de la Universidad de Tubinga, con cabeza de perro mordedor y un hueso en la mano. La caracterización del franciscano Thomas Murner, que con su cabeza de gato engulle un ratón, se basa en la similitud sonora de su apellido con el ronroneo de un gato. Este teólogo temía que Lutero provocara un cisma en la Iglesia y en varios tratados polémicos redactados entre 1520 y 1522 prevenía contra su doctrina. Hieronymus Emser, teólogo de la corte al servicio del ortodoxo duque Jorge de Sajonia (1471-1539), aparece con cabeza de macho cabrío. En este caso la máscara se corresponde con el animal heráldico del representado. Durante años Emser y Lutero expresaron sus posiciones enfrentadas en panfletos polémicos, que tuvieron su comienzo con la defensa de Lutero de las ideas reformadoras husitas en la disputa de Leipzig de 1519¹⁴. La sátira animal de la xilografía, que representa a los adversarios del reformador como quimeras despreciables proscritas por la comunidad humana, tuvo gran repercusión en la agitación política de la época de la Reforma; para justificarla se recurrió a la literatura de metamorfosis y fábulas y a ejemplos bíblicos¹⁵.

En torno a 1571 se puso por vez primera en circulación un escrito de Tobias Stimmer (1539-1584) que será reeditado varias veces. En él aparecen un retrato del papa y un poema de Johann Baptist Fischart (c 1546/47-1591). El título, *Gorgonevm Caput* [Cabeza de gorgona] [Cat. 53] compara la cabeza del jefe de la Iglesia Católica con la de la gorgona Medusa, que, según la mitología griega, convertía en piedra a todo el que la miraba. El texto describe la figura como un raro prodigio marino encontrado en el Nuevo Mundo, que los jesuitas habrían enviado a sus protectores. Stimmer retrata al papa de perfil, rodeado por un marco de roleos. La cabeza y la vestimenta están formadas por los objetos necesarios para desempeñar



Fig. 48 *Die Luft oder Schalk als Vogel* [El aire o la Picardía como pájaro], alemán, c 1701-15. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 57]

Fig. 49 Anónimo francés (s. XIX), *Figura compuesta de un herrero*, francés, siglo XIX, en *La Révolution Surréaliste*, nº 3 (1925), p. 13. Colección particular



su cargo. El rostro se compone de un cáliz a modo de ojo, un pez como nariz, una bula papal como oreja y un copón como mejilla. El ropaje, decorado con una custodia, se compone de peces –en alusión a la comida de vigilia– y de un libro con el escudo papal. Una campana forma la tiara, decorada con una concha y un bastón de peregrino, antorchas, lámparas de aceite, hisopos y un rosario. Un asno que canta y lleva lentes, un ganso con un rosario, un zorro con mitra de obispo y un cerdo con bonete eclesiástico e incensario rodean el retrato del papa. Stimmer y Fischart concibieron esta lámina caricaturesca no sólo como alegoría de la caducidad, sino también como símbolo de la falta de carácter del pontífice, puesto que la cabeza de la Iglesia Católica está montada únicamente a base de piezas de *atrezzo* material-objetuales. El poema, que califica al papa de “hombre miserable” y “estafador”, sintetiza a la perfección el mensaje: “lo que está tan parcheado / sólo urdido a base de muchas piezas / ensamblado por doquier / es como construir sobre arena...”¹⁶.

Los contemporáneos de Martín Lutero consideraban pervertidas e impías a las personas de fealdad intimidatoria así como a todas las criaturas deformes en general¹⁷. Tanto los protestantes como los católicos se sirvieron de esta opinión poblando sus panfletos y pasquines con figuras monstruosas. Ambos bandos las utilizaban para representar metafóricamente a seres humanos despreciables y situaciones morales insostenibles que cuestionaban el orden del mundo. Además, Lutero y sus correligionarios veían en las figuras medio humanas, medio animales una señal divina del próximo fin del papado y de su Iglesia oficial y las consideraban una exhortación divina a la reflexión interior. Estas agresivas sátiras gráficas de gran tirada que aludían mordazmente a los acontecimientos de actualidad tenían como objetivo movilizar a amplias capas de la población en el terreno político (y político-eclesiástico). Las historias e imágenes de seres compuestos que había producido con abundancia casi inabarcable la ocurrente fantasía del Medievo y de los albores de la Edad Moderna eran elementos familiares presentes en la vida cotidiana de la gente.

Arcimboldescos

El retrato antipapista compuesto por Tobias Stimmer a partir de múltiples objetos dispares recuerda a las extravagantes cabezas compuestas de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), que alcanzaron gran difusión a través de calcografías¹⁸. Este artista de la corte del emperador Rodolfo II (1552-1612) combinaba animales, flores, frutas y objetos cotidianos para componer

imágenes asombrosas que el espectador, con ayuda de la fantasía, podía descifrar como cabezas humanas. Unos dibujos a pincel de los *Quattro elementi* [Cuatro elementos] [Fig. 47, Cat. 54], realizados aproximadamente en 1580, atestiguan de manera ejemplar la enorme repercusión que tuvieron estas creaciones complejas que los contemporáneos describían como *capricci*, *scherzi* o *grilli*. Esta serie, atribuida a Heinrich Göding el Viejo (1531-1606), parece remitir directamente a cuadros de Arcimboldo¹⁹. Pintor de la corte de Augusto, príncipe elector de Sajonia (1553-1586), Göding –del que se conocen cuatro xilografías de cabezas compuestas– dibujó esta serie sobre papel imprimado. Sus colores rojo carmesí, turquesa, azul y marrón retoman el tema de los cuatro elementos fundamentales, fuego, agua, aire y tierra. Lo mismo puede decirse de los animales cuyas diversas especies componen estas cabezas vistas de perfil: una salamandra de fuego forma, junto con un fuelle, velas y haces de leña, la personificación del fuego; animales marinos, la del agua; pájaros, la del aire y mamíferos, la de la tierra. Diversas variedades de peces y lamelibranquios, una rana, un cangrejo y una langosta, además de una tortuga y un caracol, simbolizan el elemento agua [Cat. 54]. Al igual que los cuadros de los “elementos” de Arcimboldo, los dibujos a pincel de Göding también retoman ideas metafísico-cosmológicas. Según la teoría, todo lo que existe está compuesto a partir de cuatro elementos fundamentales, vinculados con las estaciones y las partes del día, los puntos cardinales y los temperamentos: el aire se asocia con la primavera, el este y el temperamento sanguíneo; el fuego, con el verano, el sur y el temperamento colérico; la tierra, con el otoño, el oeste y el temperamento melancólico; el agua, con el invierno, el norte y el temperamento flemático²⁰. Detectamos un eco humorístico de estas ideas en la alegoría del “aire”, perteneciente a otra serie que representa también los cuatro elementos [Fig. 48 Cat. 57]. En ella vemos a una criatura enigmática con una cabeza mitad hombre, mitad pájaro, manos humanas, cuerpo emplumado y patas de ave con zapatos a la moda. Tal como atestigua el texto de la lámina, los ojos de la figura sanguínea vestida con “traje ligero” irradian picardía.

Algunas de las cabezas compuestas de Arcimboldo están formadas por objetos y herramientas asociadas a determinadas profesiones. Entre ellas destacan los famosos cuadros *El bibliotecario* y *El jurista*, así como *El cocinero* y *El bodeguero*. Fueron un regalo del emperador Maximiliano II al príncipe de Sajonia, que había crecido en la corte imperial de Innsbruck y con el que mantenía una relación de amistad²¹. El tema de la personificación del “arte culinario” también es objeto de



Fig. 50 André Masson, *Pez, hombre, estrella*, c 1926, en *La Révolution Surréaliste*, nº 7 (1926), p. 27. Colección particular

una calcografía que Giovanni Francesco Camocio (en activo en torno a 1560-1572) publicó, junto con otra lámina, en 1569 en Venecia. Probablemente estas representaciones del *Ars Coquinaria* y de la *Agricultura* fueron creadas a partir de modelos de Arcimboldo. Diversas variantes de la calcografía *Agricultura* que han llegado hasta nosotros atestiguan la popularidad del género; así, por ejemplo, una hoja impresa después de 1569 atribuida a Martin Weigel (en activo en torno a 1552-1573), en la que se muestra el busto de un campesino formado a partir de utensilios agrícolas: cesto, guadaña, trillo, horca y rastrillo [Cat. 55²². Estos “arcimboldescos” de determinados oficios o actividades, muy apreciados en el siglo XVI, pronto pasarán a formar parte del repertorio de motivos habituales del arte gráfico popular. Alois Senefelder (1771-1834) tomó como modelo dibujos del francés Bernard Gaillot (1780-1847) para crear litografías de una amplia serie de profesiones, entre ellas la del *peintre artiste*: los utensilios propios del pintor forman la cabeza y el pecho de *Le peintre artiste* [El pintor artista], de 1821 [Cat. 58]. En 1840, el retratista Theodore H. Alconiere (1798-1865), famoso por sus representaciones humorísticas, bosquejó en ese mismo estilo el modelo de *Der Billardspieler* [El jugador de billar] [Cat. 60] para la revista teatral *Wiener Theaterzeitung*. La figura está compuesta por numerosos juegos de sociedad populares entonces –en la época Biedermeier los juegos de grupo en familia o entre amigos eran una de las actividades de ocio más habituales–.

Los manieristas trataron de ampliar las posibilidades del arte con una imaginación, ingenio y creatividad que ignoraban cualquier tipo de límites. Esto explica su afición por lo extraordinario y asombroso, que se manifiesta muy especialmente en las enigmáticas invenciones de seres vivos fantásticos de Arcimboldo. Pero, con el paso del tiempo, las infinitas imitaciones y gratuitas repeticiones de sus cabezas compuestas acabaron reduciendo estas complejas creaciones a meros gestos retóricos²³. Los arcimboldescos evolucionaron, convirtiéndose en un artificio que únicamente servía como divertimento para un público amplio. Eso no sólo se revela en las figuras de Senefelder y Alconiere. En 1925, la revista *La Révolution Surréaliste* reproducía una imagen anónima del siglo XIX que representa a un herrero [Fig. 49], documentando de forma patente la fascinación de los surrealistas por las figuras compuestas.

El regreso de la figura compuesta

El fotomontaje *Denkmal II: Eitelkeit* [Monumento II: Vanidad] [Cat. 59] de Hannah Höch representa una criatura híbrida hermafrodita de pie sobre un pedestal, en la pose de las es-

tatuas clásicas, ante un fondo dividido en tres campos cromáticos. La parte inferior del cuerpo de esta desproporcionada figura desnuda es la de una mujer blanca, mientras que la parte superior corresponde a un hombre negro con los brazos mutilados y cuyas manos están cerradas en un puño. Esconde su cabeza tras la gigantesca máscara de un brujo africano. Subida en un pedestal como pieza de museo y enmarcada por estrechas tiras de papel, esta figura cobra el aura propia de una obra de arte o de un monumento, al que, al mismo tiempo, la artista pone en cuestión mediante el empleo de materiales triviales y la técnica experimental del collage.

Esta criatura híbrida pertenece a la serie *Aus einem ethnographischen Museum* [De un museo etnográfico], surgida entre 1926 y 1930. Hannah Höch empleó en ella material gráfico tomado de los medios de comunicación de masas: fotografías de mujeres de su propio entorno cultural y de personas de origen no europeo así como de objetos artísticos y de culto de pueblos más lejanos. Con ellas compone figuras grotescas, que combina con elementos etnográficos. Al vincularlas simbólicamente con un museo etnológico, intensifica aún más el peculiar exotismo de estas figuras hermafroditas. Esta serie multicultural tematiza prejuicios raciales, cuestiones de género –sobre todo el papel de la mujer– y acontecimientos políticos de la República de Weimar. Con sus complejas referencias, el collage *Monumento II: Vanidad*, que oscila entre mujer y hombre, entre Europa y África, apela a una sociedad más justa y tolerante. La reivindicación del diálogo cultural y del respeto frente a personas de sexo y color de piel diferente era un encarecido deseo político de la artista, que recorre como leit motiv toda la serie, enfatizado por la perturbadora combinación de lo familiar y lo extraño que encierran sus figuras compuestas²⁴.

El dibujo *Poisson, homme, étoile* [Pez, hombre, estrella] de André Masson [Cat. 62], estrechamente emparentado con su lámina *La nature* [La naturaleza]²⁵ –surgida casi al mismo tiempo–, fue publicado por primera vez por el artista en 1926 en *La Révolution Surréaliste* [Fig. 50]. Con sólo unos pocos trazos a pluma, Masson dibuja una silueta, a la que aporta densidad con tizas de colores. La figura parece moverse con gran dinamismo, abalanzándose a grandes pasos con los brazos abiertos. Está compuesta por formas abstractas y signos emblemáticos, unidos sin solución de continuidad. Las líneas en arabesco sugieren una pierna, la parte inferior y superior del cuerpo y un brazo de la figura; la cabeza está formada por una estrella, la otra pierna y el otro brazo

por un pez, y un corazón resalta la zona del pecho. Masson explicó en 1932 a Henri Matisse (1869-1954) cómo había surgido este tipo de trabajos: primero empezaba a pintar rápidamente, sin tener ninguna idea concreta, dejándose llevar únicamente por sus impulsos. Poco a poco, iba distinguiendo signos, alusiones a objetos y figuras, y, finalmente, trataba de resaltar su significado y de poner orden en la composición²⁶.

Los constructos a base de elementos diversos tenían para Masson un carácter mágico y simbólico, “en ellos se condensan las fuerzas oscuras de la transformación y la casualidad”²⁷. Así *Pez, hombre, estrella* también permite adentrarse en mundos irracionales. Porque, en opinión de los surrealistas, tanto en el procedimiento artístico del *dessin automatique* como en el principio configurador de la metamorfosis el subconsciente se expresa directamente, invocando el mundo de lo transitorio. Christa Lichtenstern observó que los “dibujos automáticos” metamórficos de Masson “vinculan su modo de configuración a una línea cargada afectivamente”²⁸. Este rasgo subjetivo y apasionado, que el propio artista destacaba, intensifica la impresión de “prodigioso” de la visión onírica *Pez, hombre, estrella*.

Las creaciones de Hannah Höch, Salvador Dalí, Wolfgang Paalen y André Masson hacen visible de forma impresionante cómo el arte moderno, y especialmente el de los surrealistas, libera a la figura compuesta de su anquilosamiento en el cliché. Mediante procedimientos artísticos de nuevo cuño le otorgan configuraciones cambiantes y nuevos contenidos. En este contexto hay que mencionar también el vínculo entre criaturas desconcertantes e imágenes del deseo erótico que ya detectamos en el maniquí de Dalí. El fotomontaje *Chlad oživuje paláce* [El frío da vida a los palacios], creado por Ladislav Novák (1925-1999) en 1948 [Cat. 61], ofrece un ejemplo más. Sobre la base escalonada del trono de Carlomagno que se conserva en Aquisgrán –durante siglos sede de los reyes elegidos y consagrados– se alza una mujer desnuda con un ojo de grandes proporciones en medio de su monstruosa cabeza negra. La piel alabastrina de la figura fantástica refleja la frialdad de las losas de mármol. Su provocativa pose y su cabeza enmascarada desencadenan un aluvión de asociaciones eróticas y de recuerdos de esos mundos prohibidos que tanto gustaba visitar a los surrealistas. Como escribía André Breton en su primer manifiesto surrealista, en 1924: “lo admirable de lo fantástico consiste en que ya no hay nada de fantástico en ello: tan sólo queda lo real”²⁹.

- 1 Schneede 1991, pp. 94, 100; Görgen 2008, p. 25.
- 2 Sobre la exposición y cada una de sus unidades cf. entre otros Schneede 1991, pp. 95, 97, 99; Kachur 2001, pp. 23, 28-29, 31, 34; Görgen 2008, pp. 37-49, 77-153, 279-282, 304.
- 3 Tomaron parte en la transformación de los dieciséis maniqués los siguientes artistas: Hans Arp, Yves Tanguy, Sonia Mossé, Marcel Duchamp, André Masson, Kurt Seligmann, Max Ernst, Joan Miró, Augustín Espinoza, Wolfgang Paalen, Salvador Dalí, Maurice Henry, Man Ray, Óscar Domínguez, Léo Malet, Marcel Jean; cf. Kachur 2001, pp. 43-61; Görgen 2008, pp. 39-43.
- 4 Los *mannequins* también fueron fotografiados por Raoul Ubac, Gaston Paris, Josef Breitenbach, Robert Valencey y Thérèse Le Prat. Sobre el carácter medial de las fotografías de los *mannequins* cf. Müller-Tamm/Sykora 1999, pp. 77, 79; Filipovic 1999, pp. 213-215.
- 5 Sobre la sección de la exposición titulada "Plus belles rues de Paris [Calles más bellas de París]" cf. entre otros Schneede 1991, pp. 96-97; Filipovic 1999, pp. 200-204; Kachur 2001, pp. 38-67; Fráncfort del Meno 2011, pp. 61-65 (con reproducciones de algunas de las 16 figuras).
- 6 Sobre los maniqués de Wolfgang Paalen y Man Ray cf. Kachur 2001, pp. 55-58.
- 7 Neufert 1999, p. 107; Neufert 2008, p. 98; cf. también Görgen 2008, p. 117. No sólo el maniqué de Paalen sino también el "lado apocalíptico" de toda la exposición ha sido interpretado en repetidas ocasiones en referencia al clima político de 1938. Breton confirmó en 1947 la dimensión política de la exposición, que él interpretaba retrospectivamente como un presentimiento de los terribles acontecimientos que se avecinaban; cf. Schneede 1991, pp. 100-101; Filipovic 1999, p. 206.
- 8 Sobre la intención de la exposición cf. entre otros Schneede 1991, p. 101; Filipovic 1999, p. 204, Görgen 2008, pp. 75-76, 153-176.
- 9 Cf. Anderson 1985, pp. 42-44.
- 10 Cf. Grisar/Heege 1921-1923, p. 10.
- 11 Cf. Grisar/Heege 1921-1923, pp. 7-8.
- 12 *Ibid.*, p. 10.
- 13 *Ibid.*, pp. 11, 12.
- 14 Sobre Eck cf. NDB, vol. 4, pp. 273-275 (Erwin Iserloh) y TRE, vol. 9, pp. 249-258 (Erwin Iserloh); sobre Murner cf. NBD, vol. 18, pp. 616-618 (Peter Ukena) y TRE, vol. 23, pp. 436-438 (Marc Lienhard); sobre Emser cf. Schattkowsky 2008.
- 15 Núremberg 1983, n° 283 (Konrad Hoffmann); cf. también Scribner 1981, p. 74; Anderson 1985, pp. 47-48.
- 16 Sobre la xilografía cf. entre otros Hamburgo 1983 a, n° 37; Coburgo 1983, n° 16; Basilea 1984, n° 152.
- 17 Cf. Hoffman 1983 b, p. 10; Schuster 1983 a, p. 121.
- 18 Basilea 1984, n° 152; París/Viena 2007, n° IV.36.
- 19 Sobre los modelos de las láminas cf. Núremberg 1992, n° 49. Los dibujos a pincel eran propiedad de Vincent van Gogh. El Germanisches Nationalmuseum los adquirió en 1913 en la subasta del legado del artista, que tuvo lugar en Ámsterdam. Cf. *ibid.*
- 20 Núremberg 1992, n° 49. Los diversos significados de la serie de cuadros de los "cuatro elementos" de Arcimboldo han sido analizados exhaustivamente por DaCosta Kaufmann, que también menciona las posibles fuentes de las cabezas compuestas del artista, cf. DaCosta Kaufmann 2007, pp. 99-100, n° IX.18, 19, 20, 21.
- 21 Sobre las pinturas cf. París/Viena 2007, n° IV.29 y IV.30 (*El bibliotecario* y *El jurista*), IV.31 y IV.34 (*El cocinero* y *El bodeguero*); cf. también Cavalli-Björkman 2007, p. 121.
- 22 Cf. París/Viena 2007, n° IV.36; Nueva York 2012, n° 45.
- 23 Cavalli-Björkman 2007, p. 123.
- 24 Sobre la serie *De un museo etnográfico* de Hannah Höch cf. entre otros Lavin 1991, pp. 115-126, sobre todo pp. 121, 122; Lavin 1993, pp. 159-183, sobre todo pp. 171-172. Höch cambió posteriormente la fecha de *Monumento II: Vanidad* del año 1930 al 1926; en cualquier caso, utilizó la fotografía de una máscara de un brujo de la región de Kasai, que fue reproducida en la edición de julio de 1930 de la publicación recreativa *Uhu*.
- 25 Lichtenstern 1992, vol. 2, p. 152, fig. 94.
- 26 Spies 2004, p. 17, cf. también Lichtenstern 1992, p. 156.
- 27 Spies 2004, p. 10.
- 28 Lichtenstern 1992, pp. 150-152, 154.
- 29 Breton 1924 a, p. 19.



CAT. 48

Man Ray

Mannequin von Salvador Dalí

[Maniquí de Salvador Dalí], 1938

En la *Exposition Internationale*

du Surréalisme, París, 1938

Plata en gelatina sobre papel

18,6 x 14 cm

Colección José María

Lafuente, Santander

CAT. 49

Denise Bellon

Mannequin von Wolfgang

Paalen [Maniquí de

Wolfgang Paalen], 1938

En la *Exposition Internationale*

du Surréalisme, París, 1938

Plata en gelatina sobre papel

30 x 23 cm

Colección Dietmar Siegert

CAT. 50
Hannah Höch
Der Evangelist Matthäus [El
evangelista Mateo], 1916
Entalladura
22,8 x 16,5 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg



CAT. 51

Según Lucas Cranach el Viejo (?)
Der Papstesel zu Rom
[El papa-asno de Roma] 1545
Entalladura
33,3 x 20,5 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 52

Desconocido (alemán)
Luthers Gegner als Monstren
[Adversarios de Lutero en forma
de monstruos], c 1521
Entalladura
27,5 x 40,3 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



GORGONEVM CAPVT.

Ein new selzgam Meerwunder auß den Newen erfundenen Inseln/von ecclichen Jesuicern an ire güte günter geschickt.

Gleich wie der Heilig ist/ Also sieht er gerüst.



Sit esch das niemant nit erschreck/
 Erer weng auß ein seit hinweg/
 Von dan ein nit etwas geschick/
 Wann er die Eyer zu nach beschick/
 Das in der Gorgone kopff hie mus/
 In einen stein verwandelt nit/
 Und seiner sonnen gar veraubet/
 Es hat solch art Meluse haupt/
 Und die groß Eie von Babylon/
 Wies daser Johan adinaler schon/
 Das sie die König Art und gesch/
 Die wirnen aber gesch und schreck/
 Das die fürnsten auß der Erden/
 Von dem gipf all trunden werden/
 Erumb wol außsehen hie gehört/
 Das ein dess Thier hie nit beder/
 Wels die fürnwilt in den Landen/
 In Harren hat gemacht und schanden/
 Und dem nit ihren vil auß niden/
 Das jederman sich schier demid gart/
 Und wöllen es eruchen hie/
 Darweil es etwas wirt Ionger hie/
 Und ist mit solchem ding beschick/
 Welches man sonst hie nit beschick/
 Ich aber nit mit jenen sol/
 Das Thier demin die gleich was es wöll/
 Und sag darfur. O wie dem Land/
 Es die Eyer hat die verdrand/
 Dann was lan es sein jumer nit/

Wels vil mehr sieht gleich einem Bux/
 Als einem Menschen in den Coffel/
 Und dancet mich an allen zweiffel/
 Das es fer eine frucht und sem/
 Von dem heiffen eren. O Melck von Rom/
 Dann es sich in ver gleicht selb wol/
 Wie ich in die gemalt ein mal/
 Und wann es einer sieht von fern/
 Er sol die auff schrecken das es wer/
 So man erren es an dem Broom/
 Das es mit kommen der von Rom/
 Der Coffel im gawig sehr nachtracht/
 Das es vil Erer an sich macht/
 Und was solt nit doch die gefallen/
 Welsa so geschick ist von allem/
 Von wilen stücken mit geschick/
 Allenthal zu sammen gipertel/
 Solch stück es hat doch kein bestand/
 Ist gleich als es man hawt auß Sand/
 Jarmendich mit darvon abbrecht/
 Das er sich vil handierung steck/
 Erumb fan ich sein ein gesch nit hat/
 Man halt nit es auß ein luppen man/
 Der je den in sein handereck greiff/
 Und allenthal herumb der schweiff/
 Wie die rhte vnd hat gehen/
 Was hantz nit für rüftung nit/
 Für einen Gauller er beschick/
 Und ein Zwöcker wie es geist/

Dann was sie vorhat meint sie doch/
 Das er in seinen fast hat noch/
 Was meint ihr das er noch verberg/
 Zwar diese Triacker und lartweg/
 Als gesigter wasser. brot und wein/
 Pel seler. schmit. wach und Toddenbein/
 Ja auch die Erden von dan Todden/
 Ich mein der könn die leat brothen/
 Ein grempe er in der fasten st/
 Von Eyer. Butter. fisch und fisch/
 Und das nit ist verfaß er auch/
 Als Glockenstern. fegfater und Rand/
 Das ist mir je vorderlich was/
 Und das noch ist das schick nit gatz/
 So vnder sich er sich auch sein/
 In zwingen bringen noch die leut/
 Das sie auch wöllen im ablauffen/
 Und im darumb erst lang nach lauffen/
 O wie mit dessen Zerkner futz/
 Die anfangt und gibt kein gho weert/
 Es ist nit im fürwar groß zeit/
 Hoch wöllens mercken mit die leut/
 Dann was meint ihr das er anhang/
 Wann im der bog erst auch eingang/
 Beim Coffel löst mit im nach kommen/
 Der in dem gatz hat eingemommen/
 Betrogen wöll doch sein die Wels/
 Wot dem der sich darnach nit hie/
 Und dem solch stück werck nit geschick/

CAT. 53

Tobias Stimmer
Gorgoneum Capvt [Cabeza de
gorgona], 1571
Entalladura
37,8 x 24,3 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 54

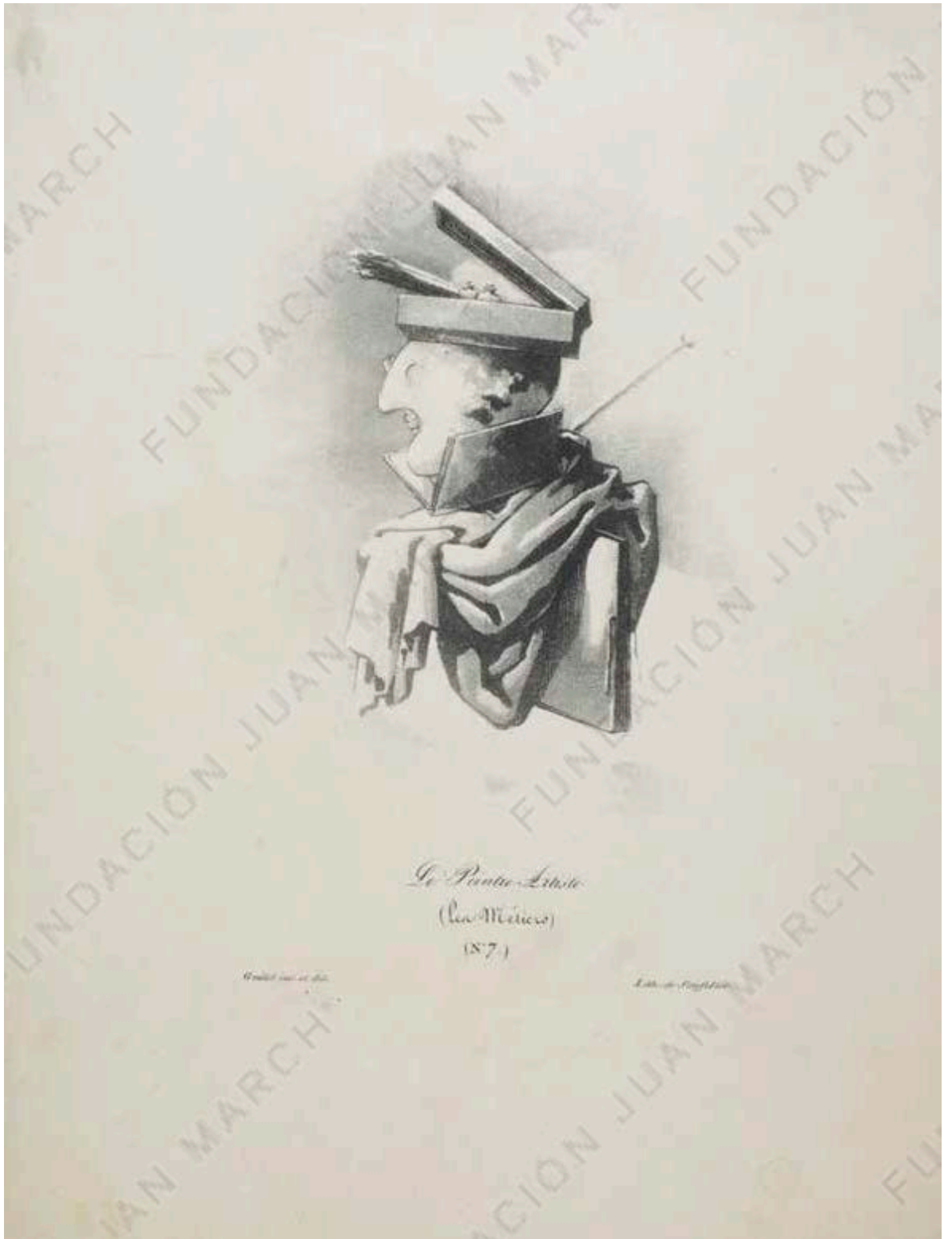
Atribuido a Heinrich
Göding el Viejo
Aqva [Agua], c 1580
Píncel, refuerzo con blanco y
negro sobre papel imprimado
24,1 x 16,3 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg





CAT. 55
monograma MW
(Probablemente Martin Weigel)
Personifikation der Landwirtschaft
[Personificación de la agricultura], c 1569
Entalladura
36,2 x 25,1 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 58
Alois Senefelder
según Bernard Gaillot
Le peintre artiste
[El pintor artista], 1821
Litografía
34,5 x 26,3 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



Le Panto-Litote
(San Méico)
(1871)

Gravé par G. G.

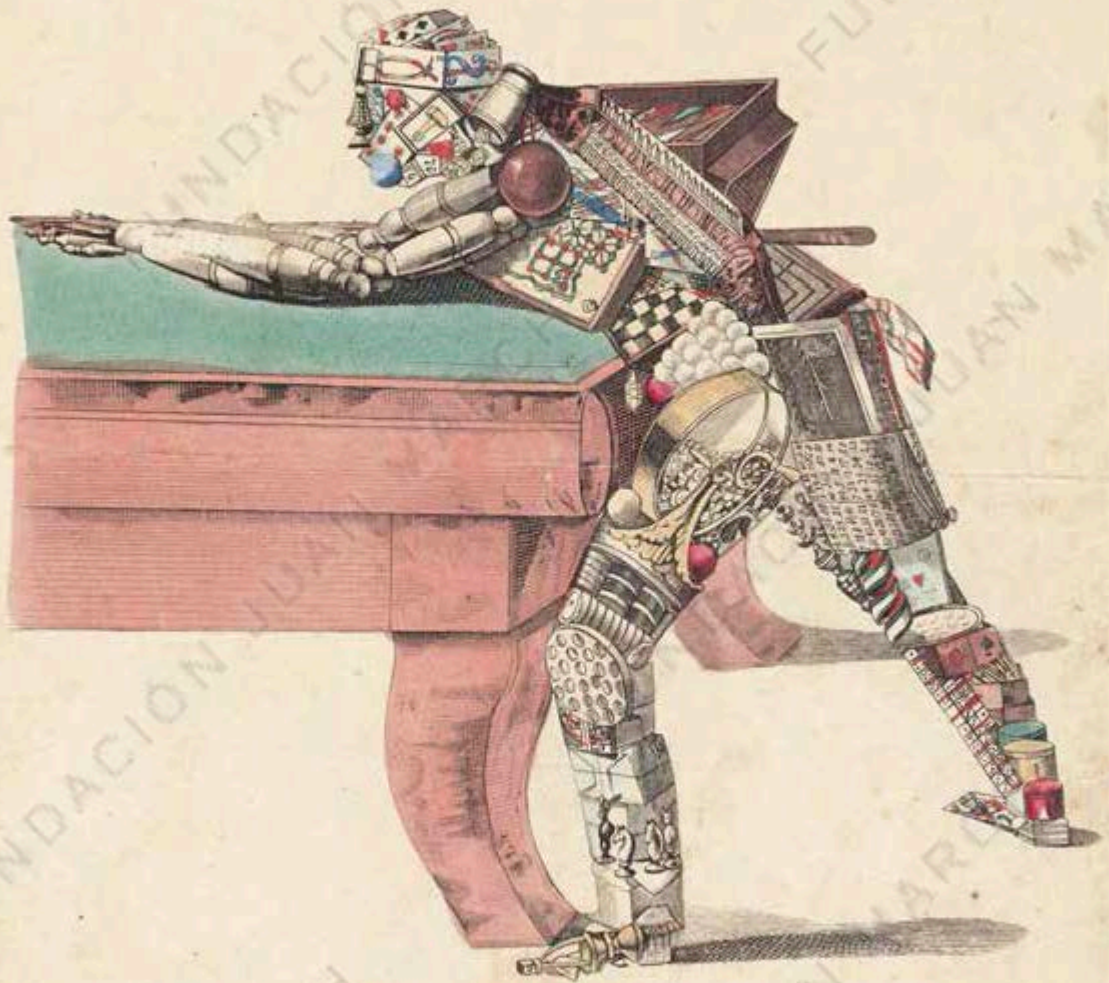
Lith. de Goussier



CAT. 59
Hannah Höch
Denkmal II: Eitelkeit
[Monumento II: Vanidad], 1930
Collage
25,8 x 16,7 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 60
Andreas Geiger
según Theodor
H. Alconiere
Der Billardspieler [El
jugador de billar], 1840
Aguafuerte iluminado
24,3 x 18,1 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

*Neujahrsbesuche der Theaterzeitung
Das spielende Jahrhundert*



Ein Spieler aus allen bekannten Spielen zusammengesetzt.

Gezeichnet und geschnitten von Th. Neumann

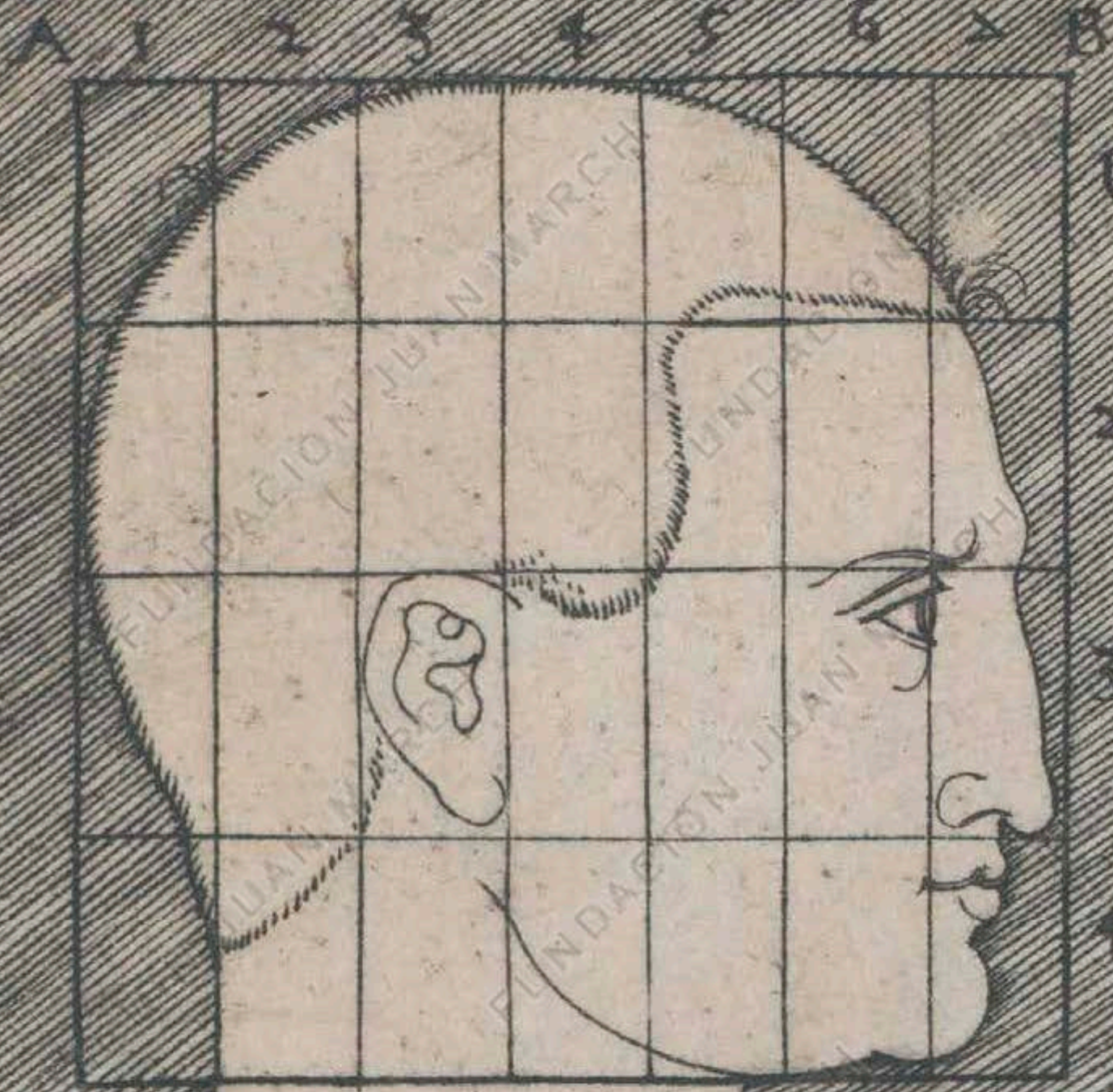
1800



CAT. 61
Ladislav Novák
Chlad oživuje paláce [El frío da vida a los palacios], 1948
Fotocollage
Plata en gelatina sobre papel
29,7 x 25 cm
Colección Dietmar Siegert

CAT. 62
André Masson
Poisson, homme, étoile [Pez, hombre, estrella], c 1926
Ceras sobre papel
63 x 48,2 cm
Staatsgalerie Stuttgart





1542

IsB

5

El ser humano construido

YASMIN DOOSRY

Una fotografía de Raoul Hausmann (1886-1971), miembro destacado de la escena dadaísta berlinesa, muestra un ensamblaje del artista [Cat. 63]. Se trata de una cabeza de madera para picar pelucas, pulida con papel de lija y acompañada de objetos triviales: en el cogote se ha fijado un monedero de piel de cocodrilo; la oreja derecha está formada por un joyero con un cilindro de tipos de imprenta y una boquilla de pipa; la oreja izquierda la configuran una regla y los tornillos de ajuste del fuelle de una cámara de placas; en la frente, un pequeño cartel de cartón que lleva escrito el número veintidós y un trozo de cinta métrica; unos tornillos marcan las sienes. Además, en la calota de la cabeza de madera se encaja un vaso de campaña de estaño, que recuerda al “embudo de Núremberg”¹.

En un principio este ensamblaje, una de las obras fundamentales del movimiento Dada, quedó sin título; más tarde Hausmann lo denominará *Mechanischer Kopf* [Cabeza mecánica] y en 1966 ampliará el título con *Der Geist unserer Zeit* [El espíritu de nuestro tiempo]. Ese mismo año, el artista fecha en 1919 el surgimiento de esta cabeza –cuya primera fotografía se publicó probablemente en 1922²–, y comenta también el contenido de este trabajo que Hannah Höch conservó durante mucho tiempo en su casa berlinesa y que ahora se encuentra en el Centre Pompidou de París:

Hacia ya mucho tiempo que había descubierto que la gente no tiene carácter, que su rostro es sólo una imagen creada por el peluquero. Así que ¿por qué no tomar una cabeza confecciona-

Hans Sebald Beham, *Eines Mannes Haupt und Eines Weibes Haupt* [Cabeza de hombre y cabeza de mujer], 1542. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [detalle de Cat. 64]

da por un espíritu simple e ingenuo con la que los aprendices de peluquero aprenden a picar pelucas? ¡Ya sólo la idea! Quería desvelar el espíritu de nuestro tiempo, el espíritu de cualquiera en estado rudimentario. Nos contamos cosas prodigiosas sobre la especie de pensadores y poetas. Creía conocerlos mejor. El hombre corriente sólo tenía la capacidad que la casualidad le había pegado en el cráneo, por fuera; el cerebro estaba vacío³.

Con este ensamblaje Hausmann no sólo idea una figura artística irónica en el sentido propio de los dadaístas. Va más allá, y presenta al ser humano como un constructo carente de emoción uncido a un sistema normativo, y en el que se puede “meter con un embudo” cualquier cosa sin que ofrezca resistencia. Este significado negativo de la cabeza para pelucas va unido a una visión radicalmente negativa de la sociedad: la obra surgió después del catastrófico final de la Primera Guerra Mundial, que precipitó a Alemania en una crisis existencial e hizo dudar a muchas personas del canon de valores dominante. Hannah Höch, que vivió y trabajó junto a Hausmann entre 1917 y 1922, vuelve la vista atrás y expresa certeramente la profunda escisión social de la época:

Lo que ocurrió en aquella época y cómo ocurrió no tiene parangón. Los trabajadores con la Liga Espartaquista, los filántropos con su antibelicismo en todos los ámbitos, los militaristas con el golpe de estado, los anarquistas con el terrorismo o el anarquismo individualista [...] ⁴.

El movimiento dadaísta berlinés también se fijó como meta la destrucción de las reglas y valores positivos. Hausmann responde a la pregunta “¿Qué es Dada?” con la constatación “Dada es una táctica para disolver una antigua convención social y preparar una (quizá) nueva. [...] DADA es el verdugo del alma burguesa”⁵. En este contexto, la cabeza para pelucas mechada de objetos muertos se puede interpretar como un gesto radical antiburgués y, por tanto, como un ajuste de cuentas con unos ideales sociales que se habían vuelto sospechosos⁶.

Figuraciones geométricas

En 1542 aparecieron las calcografías de pequeño formato tituladas *Eines Mannes Haupt* [Cabeza de hombre] y *Eines Weibes Haupt* [Cabeza de mujer] [Cat. 64] de Hans Sebald Beham (1500-1550). El artista, que probablemente se había formado en el taller de Durero, ejecuta sus cabezas de perfil, mirando en direcciones opuestas, y las modula plásticamente con sencillas líneas de

contorno y con trazos finos y secciones de luz y sombra bien diferenciadas. Sobre el dibujo de la silueta de las cabezas coloca cuadrículas numeradas, que dan a estos grabados el aspecto de estudios de proporciones. Sin embargo, y aunque estas láminas atestiguan la popularidad de la teoría de la proporción, debieron venderse más como piezas de coleccionista que como material pedagógico práctico⁷. No cabe decir lo mismo del texto de Beham *Das Kunst und Lere Büchlin* [Opúsculo de arte y enseñanza], publicado en Fráncfort en 1547, que, con sus xilografías y breves explicaciones, debía servir como manual para “pintar y grabar” destinado a los “cándidos jóvenes” todavía inexpertos. También en este caso las ilustraciones se sirven de cuadrículas para explicar, entre otras cosas, las proporciones de las cabezas, ejecutadas de forma mucho más sencilla que en ambos grabados. El modelo del tratado de Beham, que sumó siete ediciones hasta 1605, fue la teoría de la proporción de Alberto Durero. Ya en el verano de 1528, el Consejo Nurembergués había acusado a Beham de haberse apropiado de algunos materiales del manuscrito de Durero de *Vier Bücher von menschlicher Proportion* [Cuatro libros sobre la proporción humana], publicado póstumamente en octubre de 1528, prohibiéndole publicar un texto sobre la proporción del caballo. Haciendo caso omiso de la prohibición, Beham lo dio a la imprenta ese mismo año en Núremberg⁸.

También bajo la influencia de Durero surgió en 1543 el opúsculo didáctico de gran tirada *Vnderweisung der proportion vnnnd stellung der bossen...* [Enseñanza de la proporción y disposición de las poses...] de Erhard Schön. Al igual que los textos de Beham, su objetivo era transmitir de forma comprensible las complicadas enseñanzas de la teoría de la proporción de Durero y ponerlas al alcance de todos aquellos deseosos de aprender en una edición económica⁹. En la introducción, Schön también comenta que, a petición de sus aprendices, ha simplificado las teorías de Durero y Vitruvio. Este librito sobre arte comienza con conceptos de geometría euclidiana para abordar seguidamente y en orden una serie de representaciones de cabezas (hombres, mujeres y niños), figuras aisladas, grupos de figuras, hombres luchando, escudos de armas, cascos y caballos. Para ello recurre a un método pedagógico de uso general: primero se dibujan la cabezas y figuras planas, insertándolas en una red de proporciones; a continuación se descomponen en cubos y paralelepípedos, y después se llega a la reproducción orgánica de figuras en movimiento en las que todavía se inscriben contornos cúbicos [Cat. 65]. Para evidenciar los escorzos, las figuras se colocan también sobre suelos ajedrezados; por último, se moldean plásticamente con sombreados y efectos de luces y sombras.

5. El ser humano construido

La teoría de la proporción de Durero concluye con las figuras cúbicas características del manual de Schön¹⁰. Probablemente Durero tuvo conocimiento de este tipo de dibujos en Italia¹¹. Sus formas geométricas, que perfeccionaron artistas como Giovanni Battista Bracelli o Luca Cambiaso (1511-1585), recuerdan las construcciones de los denominados *manichini*. El gran público los conocía a través de las representaciones de la Pasión y de los misterios cristianos y, desde el siglo XVI, por su presencia en las ferias en forma de marionetas¹². Esos muñecos articulados móviles formaban parte del equipo de los talleres de los artistas italianos desde los albores del siglo XVI. Giorgio Vasari informa en 1550 en *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* [Vida de los más eminentes arquitectos, pintores y escultores italianos] de que Fra Bartolommeo (1472-1517) había encargado que le confeccionaran un muñeco móvil de tamaño natural para sus estudios de ropajes¹³. Pero los artistas italianos del Renacimiento empleaban los *manichini* no sólo como instrumento auxiliar para reproducir la caída especial de los ropajes, sino también para el estudio de posturas corporales complicadas¹⁴. Probablemente también Durero estaba familiarizado con el uso de estas figuras¹⁵. Ejemplares de ambos sexos, confeccionados en torno a 1520-30, que son propiedad de los Staatliche Museen zu Berlin, atestiguan su presencia en el sur de Alemania. Estos muñecos de pequeño tamaño de madera de boj, que se pueden mover con ayuda de cuerdas de tripa situadas en su interior, son raras piezas de gabinete de arte cuyo indisimulado atractivo erótico-frívolo jugaba con la fantasía del coleccionista¹⁶.

En el siglo XIX todavía era habitual el empleo de figuras articuladas de todos los tamaños como recurso artístico para los estudios de composición, postura y drapeado¹⁷. En 1868 un tal “Sculpteur Leblond” publicaba “maniqués de artista” móviles, de tamaño natural, con una lámina-muestrario ilustrada con cien fotografías [Cat. 66]. Su núcleo era un esqueleto de madera que, según las necesidades, se podía transformar, con ayuda de piezas acolchadas y una malla de punto, en un modelo femenino o masculino. Un refinado mecanismo situado en el interior de las figuras, que se accionaba con una manivela situada en la cabeza, les proporcionaba movilidad en la cintura y en todas las articulaciones. Estos maniqués podían estar de pie o sentados, andar o adoptar posturas de baile o incluso las poses de famosas esculturas griegas, como el *Discóbolo* o la *Afrodita agachada*.

Las fotografías de la lámina-muestrario presentan un artefacto técnico que, gracias a la creatividad y a la fantasía del “Sculpteur Leblond”, parece despertar a la vida. A través de

la lente de la cámara, el espectador toma parte en este proceso inaudito que casi parece una paráfrasis de la narración de E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* [El hombre de arena], la primera obra de su ciclo de nocturnos (1816). En ella, el estudiante Natanael se enamora perdidamente de una muñeca mecánica que el profesor Spalanzani había creado junto con el tallador de lentes Coppola y a la que presenta como su hija Olimpia. Desde su estudio contempla a la misteriosa criatura situada tras la ventana de la casa de enfrente. Su mirada le parece inmóvil y muerta. Pero un catalejo que Coppola le vende aguja su vista: gracias a la habilidad de Coppola para tallar lentes, la mirada de Olimpia, iluminada por la luz de la luna, parece cada vez más llena de vida. A raíz de una fiesta en la que la contempla a través del catalejo, Natanael se enamora de la muchacha, y empieza a visitarla regularmente. Hasta un día en que se encuentra a Spalanzani y Coppola peleándose por su criatura; sólo entonces Natanael se da cuenta de que Olimpia no es más que una muñeca sin vida.

La vanguardia del siglo XX, fascinada por los múltiples planos semánticos de figuras de cera, maniqués y muñecos articulados o marionetas, resucita la figura del muñeco para integrarla de nuevo en el arte. Así, los *manichini* pueblan las obras de Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, George Grosz, Max Ernst, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Oskar Schlemmer, Victor Brauner y Claude Cahun, por sólo mencionar algunos ejemplos. También aparecen de diversas maneras en los trabajos de Man Ray, que en 1926 publicó en *La Révolution Surréaliste* la fotografía de una muñeca articulada medio sentada, medio tumbada, que rodea con sus brazos una esfera y un cono [Fig. 51]. Un año después empezó a crear escenas lúdicas para la serie fotográfica *Mr. and Mrs. Woodman* empleando maniqués de artista. Para su proyecto eligió deliberadamente figuras estilizadas geométricamente, pues su aspecto neutral le permitía dotarlas de nuevos significados. Fotografizó a estos seres de madera, a *Mr. and Mrs. Woodman*, en diversas posturas amorosas, que acompañaba con comentarios aforísticos [Cat. 67, 68]. “Por supuesto, ni que decir tiene que Mr. y Mrs. Woodman se encontraron por primera vez en el bosque. Al cabo de un siglo aproximadamente los sacaron de árboles diferentes, o del mismo árbol, donde podrían haber tenido ya una convivencia prematrimonial”¹⁸. Las fotografías de los muñecos articulados no sólo debían estimular la fantasía del espectador, sino también poner en cuestión sus puntos de vista tradicionales y desenmascarar sus convenciones morales. Para lograr ese propósito, nada mejor que esa desconcertante vivificación de un artefacto

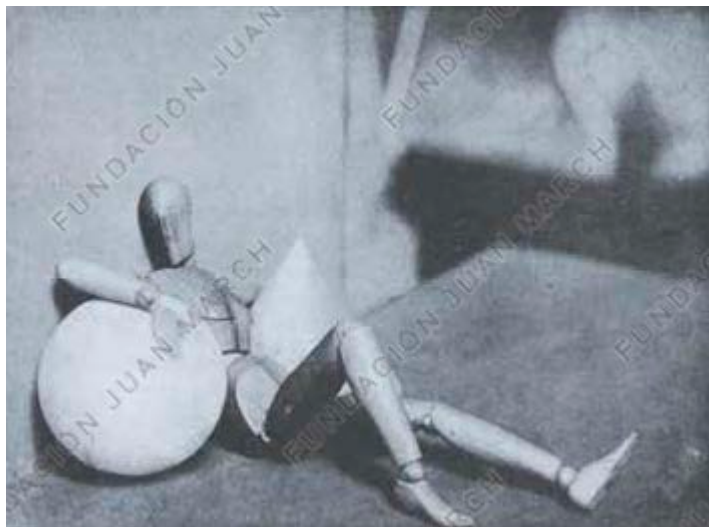


Fig. 51 Man Ray, *Maniquí con esfera y cono*, en *La Révolution Surréaliste*, n° 6 (1926), p. 1

sin rostro, desprovisto de cualquier forma de individualidad, que se presenta como doble del ser humano.

En 1915 Paul Klee dibujó unos *Artisten* [Artistas] [Cat. 69] que hacen malabarismos con pelotas y arriesgados equilibristas. Estas figuras abstractas también están compuestas a partir de formas geométricas. Pero en este caso el “ser humano construido” sin rostro ni identidad concreta se convierte en matriz de una idea abstracta: Klee concibe la imagen del artista, que trata de conseguir lo imposible como si estuviera jugando, como símbolo de la inseguridad de la existencia artística y como realidad contrapuesta al horror de la Primera Guerra Mundial¹⁹.

Juegos de muñecas

Hasta el año 1933 Hans Bellmer (1902-1975) dirigió una agencia publicitaria en Berlín, y allí estuvo en contacto con los dadaístas reunidos en torno a George Grosz (1893-1959). Entre 1933 y 1935 creó dos muñecas tridimensionales casi de tamaño natural. La primera “muchacha artificial”, de 1933, estaba compuesta por un esqueleto móvil de madera con charnelas de metal y con el cuerpo revestido de escayola y fibras de cera; la cabeza, pechos y extremidades estaban moldeados con esos mismos materiales²⁰. La segunda “muñeca”, de 1935, contaba con una articulación esférica central en la cavidad abdominal, que le permitía efectuar todos los movimientos y adoptar todas las posturas imaginables. Bellmer fotografió a sus criaturas en dos series. La primera de

ellas, integrada por diez fotografías, fue editada en 1934 en Karlsruhe bajo el título *Die Puppe* [La muñeca], acompañada del texto “Erinnerungen zum Thema Puppe” [Remembranzas sobre el tema de la muñeca]. Esta misma serie se publicó en 1936 en París en la imprenta de Guy Levis-Mano, también con diez fotografías originales pegadas. Dieciocho fotografías –Bellmer había enviado algunas a París, a Paul Éluard y André Breton– aparecieron reproducidas en 1935 a doble página en la revista *Minotaure*. La publicación de la segunda serie, comenzada en 1935 y concluida en diciembre de 1937, se demoró varios años. Apareció en 1949 en París con el título *Les jeux de la poupée* [Los juegos de la muñeca] junto con un ensayo del artista sobre la “articulación esférica” y con una fotografía coloreada al comienzo del libro, además de otras catorce fotografías numeradas, acompañadas por poesías de Éluard. El texto introductorio de esta serie narrativa de imágenes había sido traducido al francés en 1938 por Bellmer –que en el ínterin se había mudado a París– con ayuda de Georges Hugnet (1906-1974). Paul Éluard, que fue quien tuvo la idea de colorear las fotografías, había compuesto sus poemas en el invierno de 1938-39²¹.

Una de las fotografías de la “muñeca”, perteneciente a la primera serie, de 1934 [Cat. 72], muestra una composición integrada por partes del cuerpo desarmado de esta, iluminadas de forma muy plástica. Están apiñadas, yuxtapuestas y superpuestas sobre un dril de colchón a rayas. Al tronco, de textura eminentemente táctil, se le han amputado la cabeza, los brazos y parte de las piernas. La cabeza, a la que se ha arrancado el cuero cabelludo, encaja de perfil en la curva de la cintura; junto a ella hay un largo mechón de pelo, y por debajo asoma un fragmento de lencería de encaje. La boca ligeramente abierta, las profundas cuencas de los ojos y un largo corte en el cráneo intensifican su espantoso aspecto. Encajados entre la pierna derecha torcida y acortada y la pierna izquierda troceada aparecen la articulación esférica y un globo ocular. La “muchacha artificial” ha perdido los brazos, la mitad inferior de una pierna y los pies. El marcado encuadre desde abajo y el que parte de los objetos queden fuera de él incrementan aún más la impresión de fragmentación y despedazamiento. La quinta fotografía de la serie *Los juegos de la muñeca* [Cat. 73] reproduce la figura en una perspectiva cenital extrema. La parte inferior del cuerpo reposa sobre un paño a cuadros, mientras que la parte superior y la cabeza dislocada están encajadas entre el asiento y la pata de una silla. La muñeca, que sólo tiene una pierna mutilada y carece de brazos, pero cuenta con una mano cortada, está totalmente retorcida y

amenaza con despedazarse en más fragmentos de un momento a otro. Los colores chillones con que ha sido coloreada esta criatura acentúan su deformidad corporal.

Con la puesta en escena fotográfica de cuerpos fragmentados de muñecas carentes de mirada, Bellmer no sólo idea una representación en clave de la cosificación del ser humano o del abuso y la violencia contra las mujeres, sino también una “coreografía del deseo”²². El artista, que con sus opresivas fotografías quería reproducir de forma creíble lo espeluznante de la vida cotidiana, sexualizó el cuerpo femenino, convirtiéndolo en fetiche de anhelos y sometándolo al voyeurismo del espectador. Este fluctúa entre el poder y la impotencia, pues su mirada es manipulada constantemente por la dramaturgia de la imagen²³. Bellmer capta con especial claridad ese doble sentido que encierra la tentación del juego voyeurista en la sexta fotografía de *Los juegos de la muñeca*: una figura desnuda, sin cabeza, compuesta por dos partes inferiores del cuerpo con largas piernas, aparece recostada contra el tronco de un árbol en medio del bosque; es observada por un hombre que parece una sombra y que se oculta detrás de otro árbol. El artista concebía sus intimidantes “imágenes del recuerdo y el sueño” –que muestran cuerpos escindidos, revelando una conciencia escindida– como un contramodelo de las normas morales de la sociedad, como protesta, y a la vez liberación, contra el rígido orden burgués, privado ya de todo su poder de convicción²⁴. En este contexto, el medio de la fotografía gana importancia. En el caso de la muñeca, reproduce una obra de arte y se convierte ella misma en obra de arte. Para los surrealistas tenía su propio valor emocional y era expresión de una realidad propia que se desvelaba en interacción con los estados de ánimo humanos²⁵.

Desde el siglo XV los artistas han producido toda una pléthora de diversas fantasías centradas en el “ser humano artificial”, que van desde las figuras geométricas de Leonardo da Vinci y Alberto Durero hasta las construcciones de los dadaístas y surrealistas. Mientras que los estudios de las proporciones de Leonardo y Durero remiten al mundo del orden, los cuerpos artístico-artificiales y mecánico-constructivos de la vanguardia se utilizan para proyectar en ellos ideas de lo más

variadas. Su carácter inquietante, alarmante, desconcertante e irónico permite jugar con identidades cambiantes, exponer abiertamente procesos psíquicos y fracturas sociales o simbolizar el “nuevo ser humano”. Y en los ejemplos presentados aquí la fotografía desempeña un papel decisivo como estímulo de la fantasía.

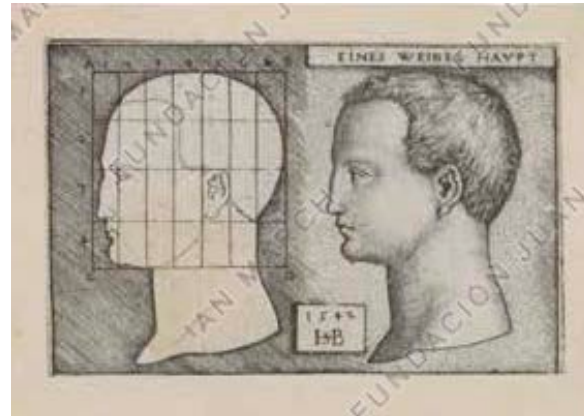
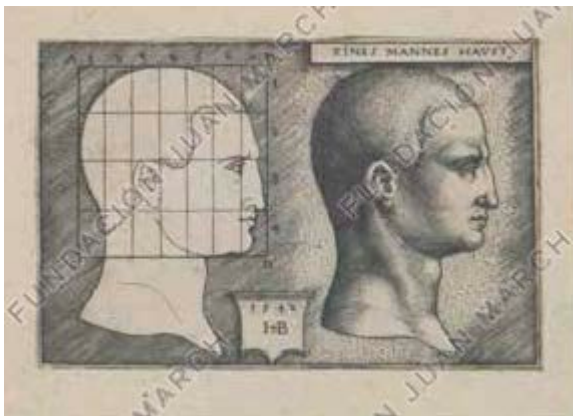
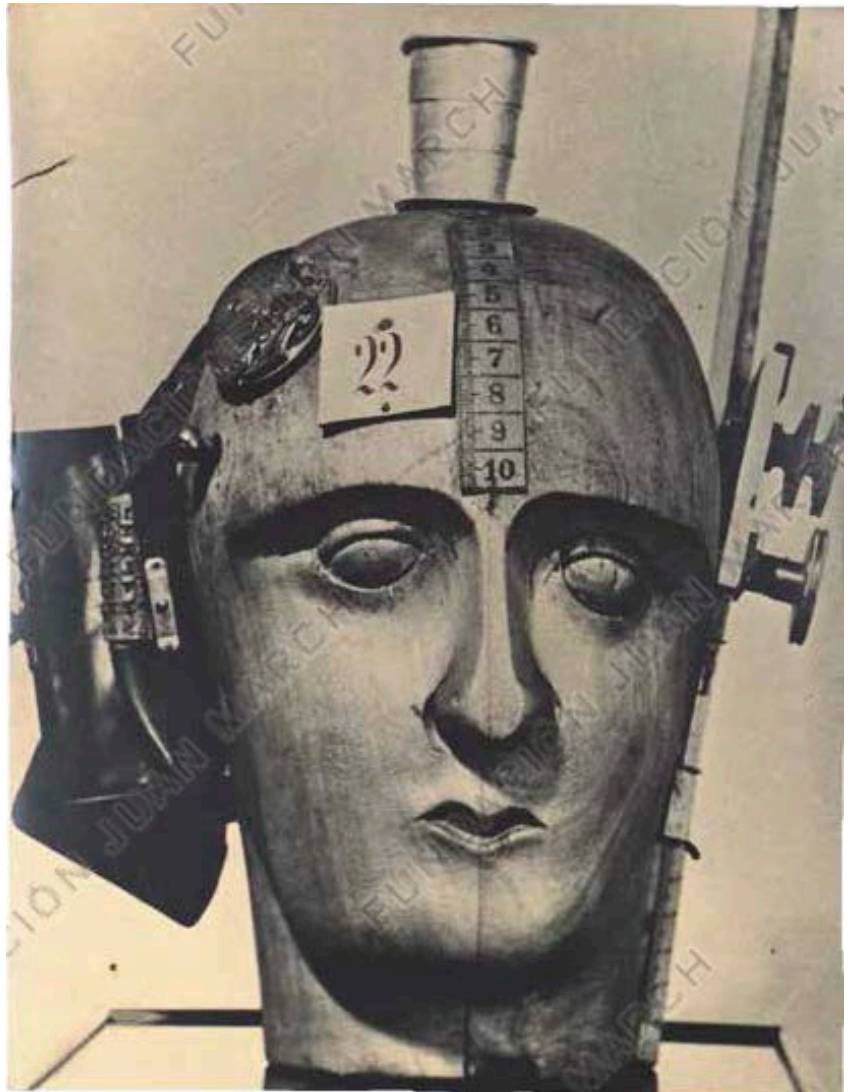
- 1 Tal como recogen las descripciones de Hausmann y Hannah Höch, cf. Haus 1995, pp. 53,56.
- 2 Sobre la controvertida datación de la cabeza para pelucas, cf. ibíd., pp. 52-54.
- 3 Citado según Haus 1995, p. 53.
- 4 Citado según Dech 1989, p. 22.
- 5 Raoul Hausmann, “Was ist Dada?”, cf. Züchner 1998, documento 20/2b, 1920, p. 107.
- 6 Andreas Haus no considera este ensamblaje como la “caricatura de una pequeña burguesía primitiva”, sino como la expresión de un gran cambio en la vida de Hausmann y una nueva forma de concebir el arte. Haus 1995, pássim, sobre todo p. 62.
- 7 Sobre ambas calcografías cf. entre otros Hamburgo 1983 b, n° 27-28; Hamburgo 1991, n° 26; Cambridge/Evanston 2012, n° 55.
- 8 Cf. Londres 1995, n° 94; Cambridge/Evanston 2012, n° 55.
- 9 Cf. Keil 1985, pp. 134-135; Viena 1987, n° VII.54; SMS, vol. 3, n° 277, aquí p. 327 (Berthold Hinz).
- 10 SMS, vol. 3, n° 277, aquí p. 327 (Berthold Hinz).
- 11 Viena, 1987, n° VII.46; Dusseldorf, 1999, p. 290 (Doris Krystof).
- 12 Müller-Tamm/Sykora 1999, pp. 68, 71.
- 13 Nefzger 1992, p. 81.
- 14 Ibíd.
- 15 A partir de algunos dibujos del cuaderno de Dresde Arpad Weixlgärtner supone que Durero también utilizó para sus estudios muñecos articulados que podría haber encontrado en Italia; cf. Weixlgärtner 1903, pássim; cf. también Nefzger 1992, pp. 81-82.
- 16 Nefzger 1992, p. 83.
- 17 Cf. Dusseldorf 1999, p. 290 (Doris Krystof).
- 18 Cf. Schwarz 1980, p. 198.
- 19 Kersten 1997, p. 39; Baumgartner 2007, p. 229.
- 20 En un principio Bellmer quiso instalar en la cavidad abdominal de la muñeca un “panorama” mecánico. Esa construcción estaría compuesta por seis cajitas unidas formando un anillo, llenas de “pequeños objetos, materiales y fotos en color de mal gusto”. Las imágenes, iluminadas por pequeñas bombillas de linterna y reflejadas por un espejo, se pondrían en movimiento al accionar un botón situado en el pezón derecho y podrían ser contempladas a través del ombligo de la muñeca transformado en mirilla, cf. Bellmer 1962 (1976), p. 14.
- 21 Ibíd., p. 116. La bibliografía aborda repetidamente el tema de las “muñecas” de Bellmer; cf. entre otros Webb 1985, pássim y Altner 2005, pássim; cf. también Müller-Tamm/Sykora 1999, pp. 81-85.
- 22 Kuni 1999, p. 189.
- 23 Ibíd., p. 190; Altner 2005, pp. 43, 89, 110.
- 24 Altner 2005, pp. 110, 135.
- 25 Viena 1989, pp. 36, 46; cf. también Altner 2005, p. 43.

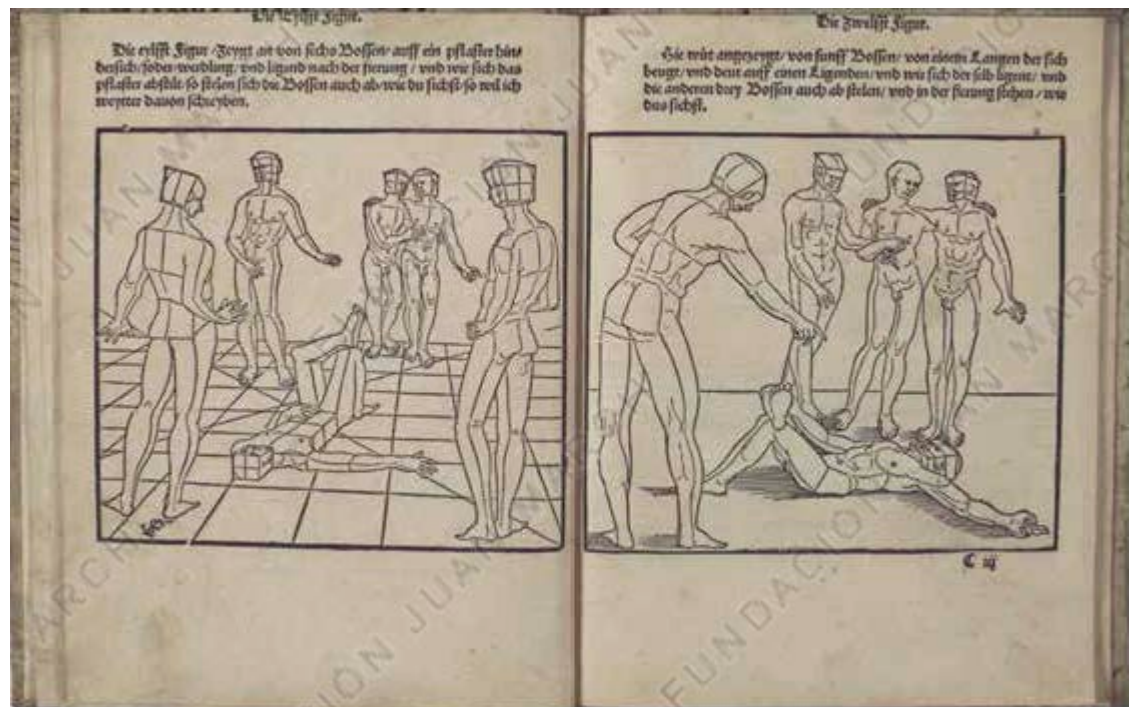
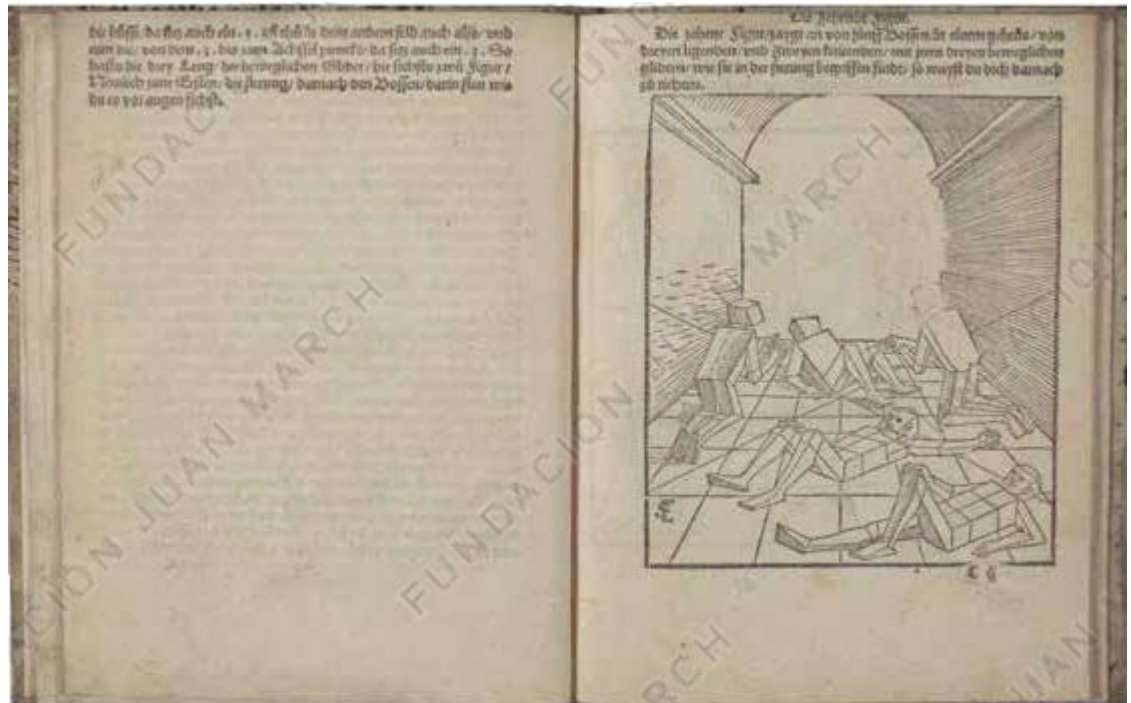
CAT. 63

Raoul Hausmann
Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit) [Cabeza mecánica (el espíritu de nuestro tiempo)], c 1919-1920
Plata en gelatina sobre papel
22,2 x 17,2 cm
Colección Dietmar Siegert

CAT. 64

Hans Sebald Beham
Eines Mannes Haupt / Eines Weibes Haupt [Cabeza de hombre / Cabeza de mujer], 1542
Calcografía
5,3 x 8,1 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg (propiedad de los
museos de Núremberg)





CAT. 65
 Erhard Schön
 Die Zehend Figur [La
 décima figura]
 Die Eylffte Figur/ Die Zwelfft
 Figur [La undécima figura /
 La duodécima figura], 1543
 En Underweissung der
 Proportion vnnnd Stellung
 der bossen/ ligen und stehent.
 Nüremberg:
 Christoph Zell, 1543
 Entalladura
 18,5 x 14,2 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum,
 Nüremberg



CAT. 66
 Desconocido (francés)
 Lámina con 110 fotografías de
 Leblond de maniqués para
 uso de los artistas, c 1868
 Copia de albúmina
 199 x 99 cm
 Colección Dietmar Siebert





CAT. 67

Man Ray
Mr. and Ms. Woodman [Sr. y
 Sra. Woodman], 1927-45
 Plata en gelatina sobre papel
 17,7 x 12,7 cm
 Centre Pompidou, París
 Musée national d'art moderne/
 Centre de création industrielle

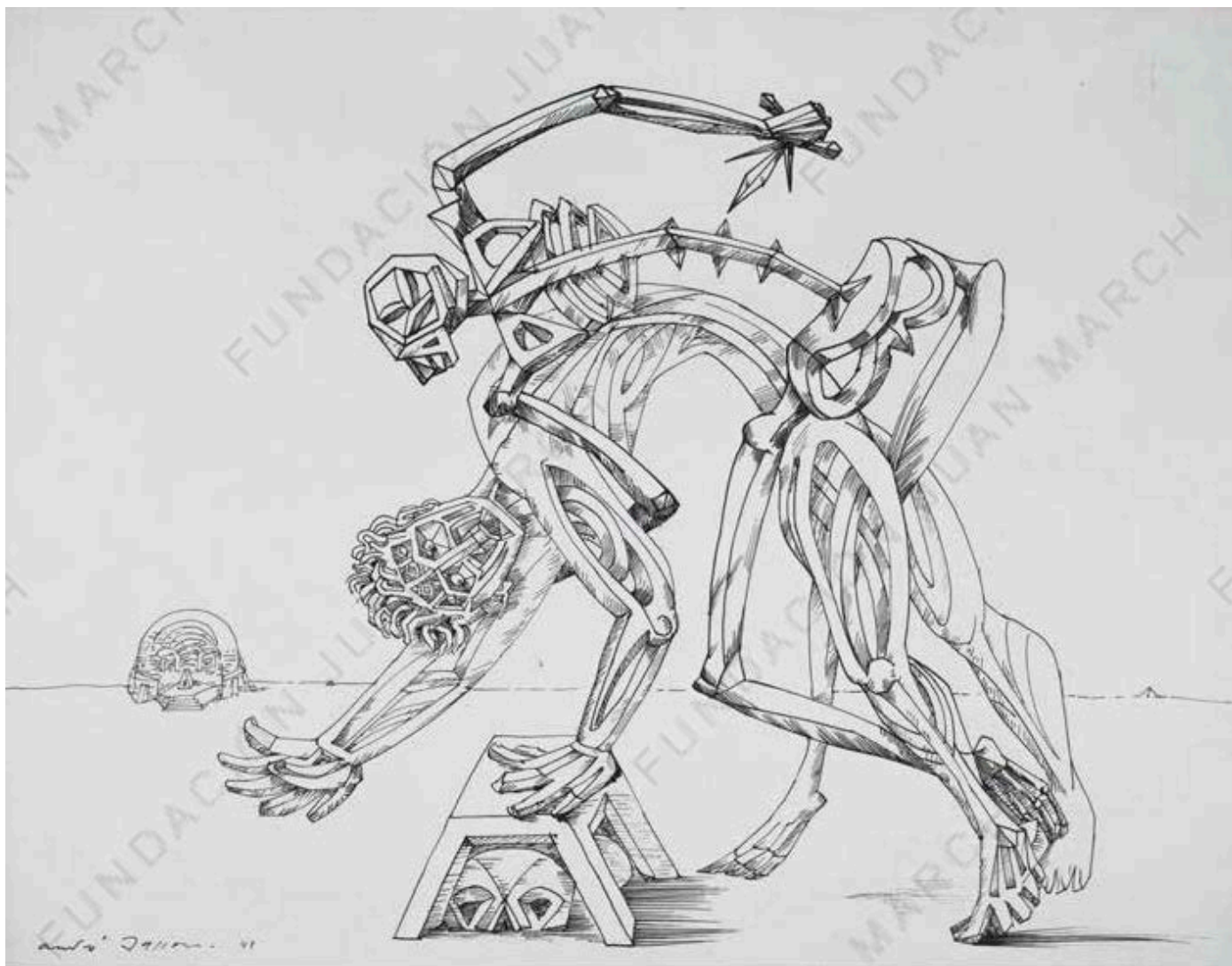
CAT. 68

Man Ray
Mr. and Ms. Woodman [Sr. y
 Sra. Woodman], 1927-45
 Plata en gelatina sobre papel
 12,5 x 18,2 cm
 Centre Pompidou, París
 Musée national d'art moderne/
 Centre de création industrielle

CAT. 69

Paul Klee
Artisten [Artistas], 1915
 Pluma y tinta negra sobre papel
 montado sobre cartón
 15,3 x 19,3 cm
 Sprengel Museum, Hannover





CAT. 70

André Masson

Étude pour *L'Assassinat du double* [Estudio
para "El asesinato del doble"], 1941

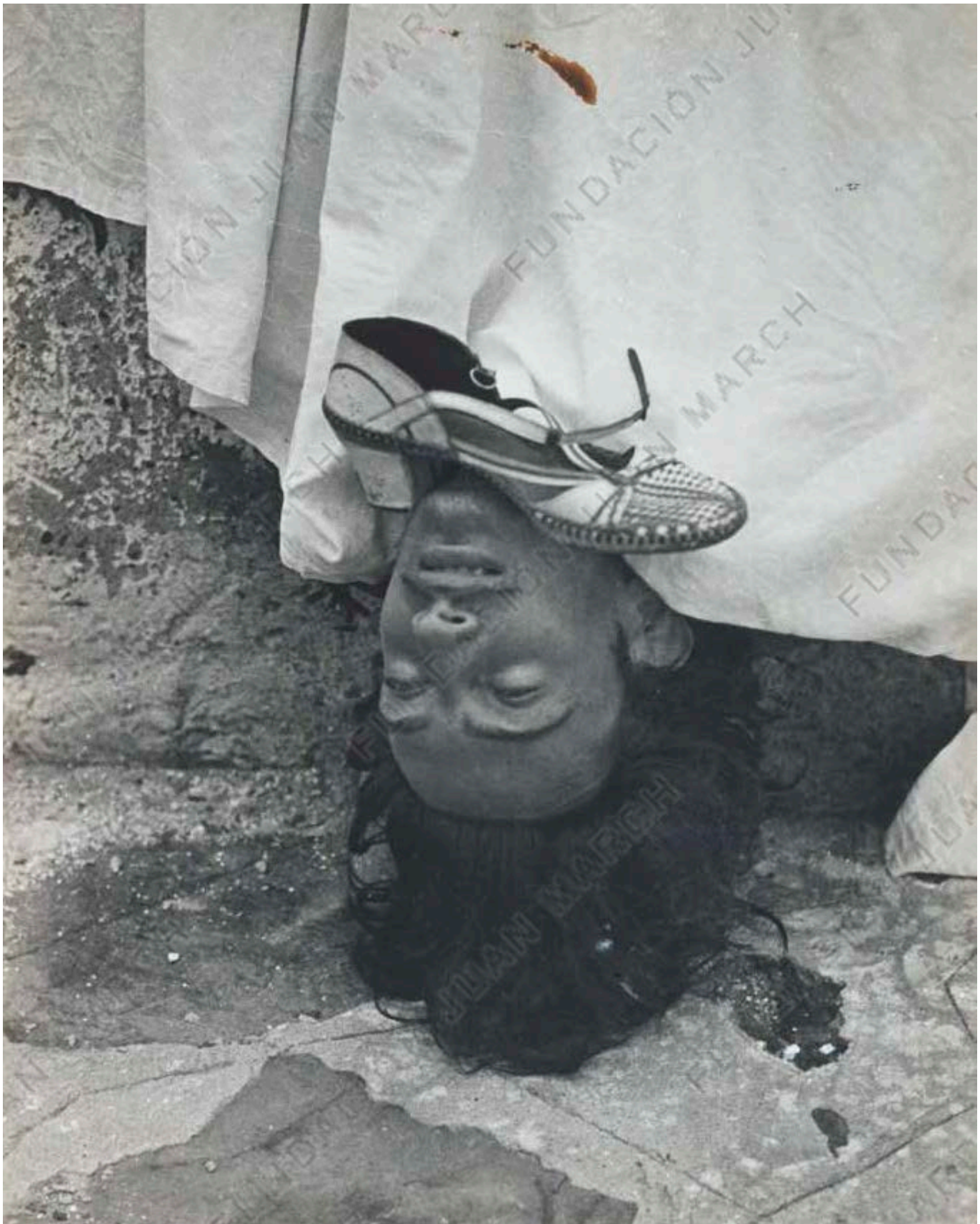
Tinta china sobre papel

49,3 x 63,9 cm

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/

Centre de création industrielle



CAT. 71

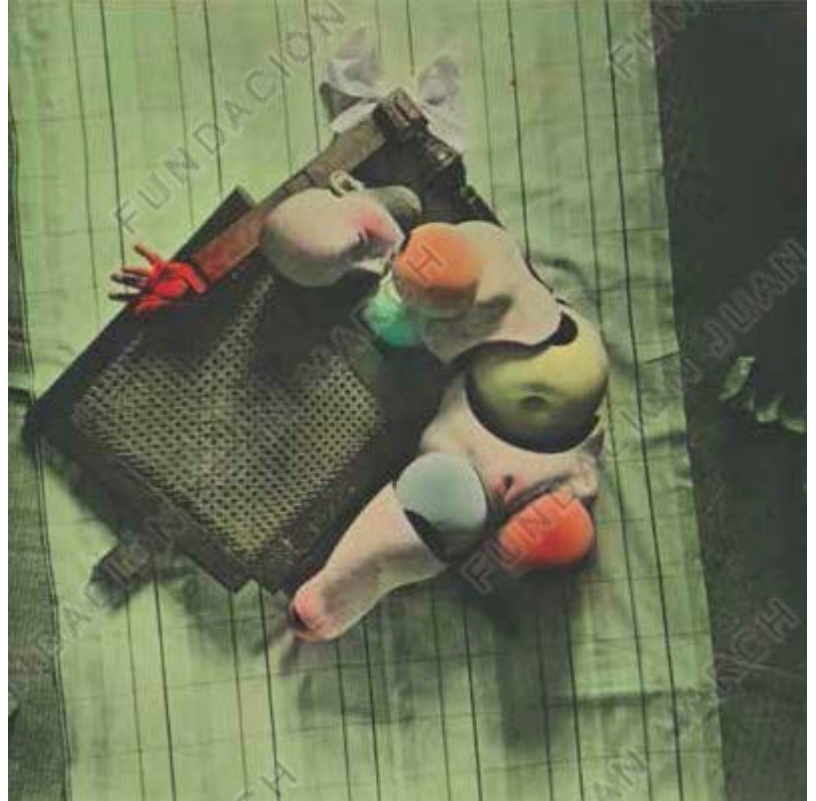
Man Ray

Salvador Dalí cabeza abajo en Portlligat, 1933

Plata en gelatina sobre papel. Copia de época

23,1 x 18,1 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras



CAT. 72

Hans Bellmer

La poupée [La muñeca], 1934

En: Hans Bellmer, *La poupée*. París, 1936

Plata en gelatina sobre papel

11,7 x 7,9 cm

Staatsgalerie Stuttgart

CAT. 73

Hans Bellmer

Les jeux de la poupée [Los juegos de la muñeca], 1935/37

En: Hans Bellmer: *Les jeux de la poupée*

Illustré de textes par Paul

Éluard. París, 1949

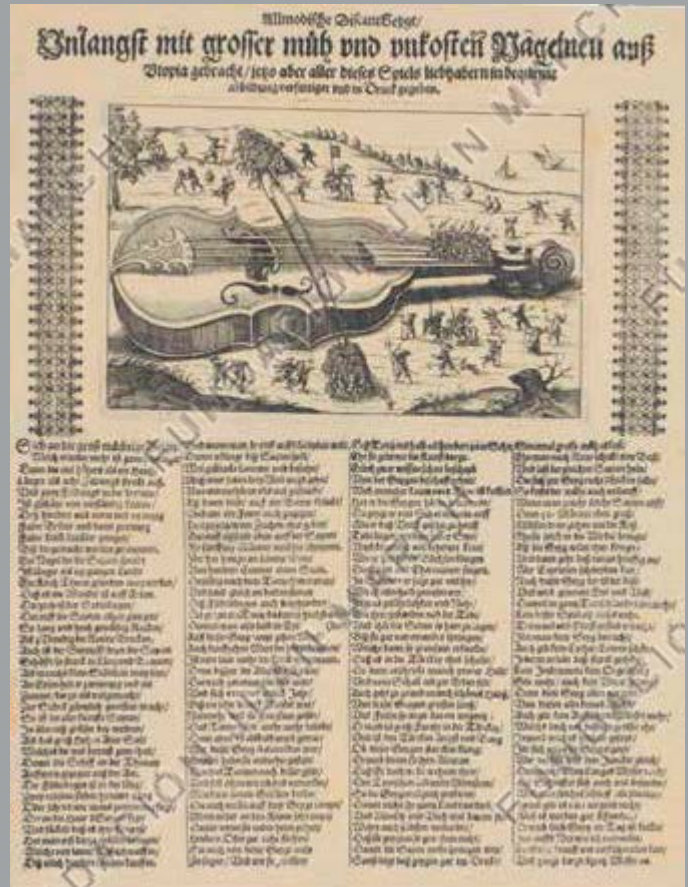
Plata en gelatina iluminada sobre papel

13,6 x 13,6 cm

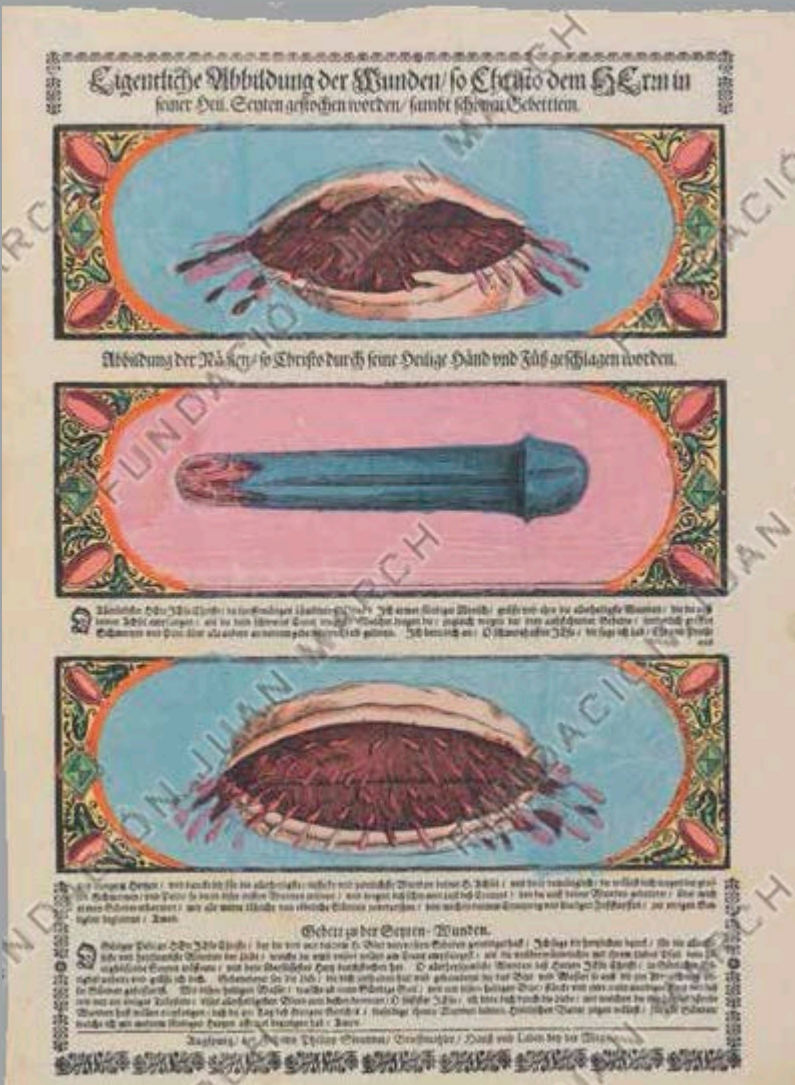
Colección Dietmar Siebert

6

El (des)orden de las cosas



CAT. 74
Johann Philipp Stuedner
Die Wunden Christi [Las yagas de Cristo], c 1680
Entalladura iluminada
43 x 31 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg



CAT. 75

Desconocido (alemán)
Moderne Diskant Geige [Moderno
violín tiple], (alemán) 1621
Aguafuerte y tipografía
36,9 x 28,6 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



CAT. 78

Wenzel Hollar
*Stilleben mit Muffen und
Putzsachen* [Bodegón
con manguitos y cosas
para limpiar], 1647
Aguafuerte
12,1 x 21,5 cm
Germanisches
Nationalmuseum,
Núremberg



CAT. 76

Desconocido (francés)
Quodlibet, c 1800
Acuarela, lápiz, pluma
y tinta negra
33,9 x 40,9 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



CAT. 77

Man Ray

L'Enigme d'Isidore Ducasse [El enigma de Isidore Ducasse], 1920

Plata en gelatina sobre papel (copia tardía)
19 x 25,5 cm

Colección Dietmar Siebert



CAT. 80

Brassaï (Gyula Halász)

Magique circonstancielle, ou Pomme de terre germée [Magia ocasional, o patata germinada], 1931

De la serie *Magique circonstancielle*

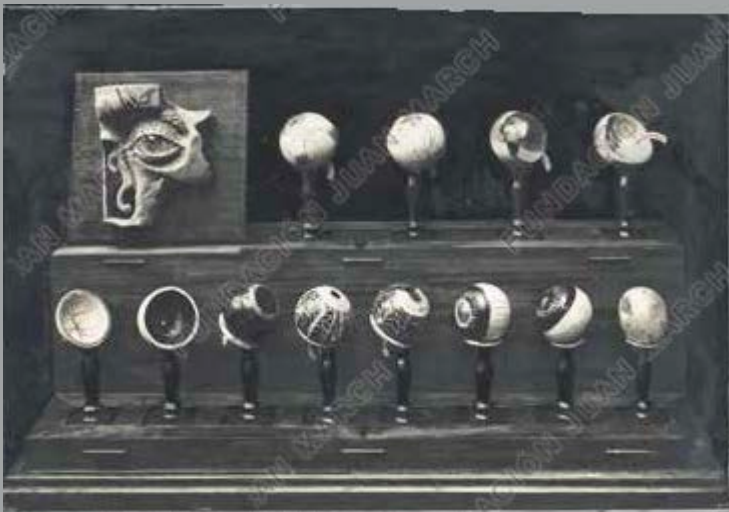
Plata en gelatina sobre papel

28,7 x 23 cm

Colección Dietmar Siebert



CAT. 81
Herbert Bayer
Nature Morte [Naturaleza
muerta], 1936
Plata en gelatina sobre papel
28 x 35,3 cm
Colección Dietmar Siegert



CAT. 79
Desconocido (francés)
Anatomie de l'oeil [Anatomía
del ojo], c 1920
Plata en gelatina sobre papel
12 x 17,4 cm
Colección Dietmar Siegert



CAT. 82
 Giovanni Battista Piranesi
 Lámparas antiguas y un
 jarrón con cameos, 1778
 Aguafuerte
 53,8 x 74,9 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núrnberg



CAT. 83
Desconocido (alemán)
Musterbuch für Quolibets
[Muestrario de quolibets], c 1800
Dibujos, entalladuras,
calcografías y aguafuertes
34 x 42 cm
Germanisches National-
museum, Núremberg

CAT. 84
Christian Gottlob Winterschmidt
Quolibet, c 1800
Aguafuerte iluminado y
reforzado con gouache
25,6 x 20,9 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



7

El Capriccio

RAINER SCHOCH

Paul Klee tituló *Hoffmanneske Märchenszene* [Escena de cuento hoffmanniana] [Cat. 86] la litografía en color que aportó en 1921 a la primera carpeta de la Bauhaus, titulada *Neue Europäische Graphik* [Nuevo arte gráfico europeo]¹. Aunque el procedimiento asociativo de Klee para poner nombre a sus obras no induce a esperar una ilustración para un texto literario concreto, este título sirve para encauzar la lectura del cuadro y permite asomarse al horizonte intelectual y al pensamiento pictórico del artista. El primoroso y frágil palacio de cuento que Klee erige sobre un patrón plano irregular de campos cromáticos de brillo dorado hace pensar, de hecho, en los fabulosos escenarios encantados de E.T.A. Hoffmann; por ejemplo, en el palacio del príncipe Bastianello di Pistoja de *Prinzessin Brambilla* [La princesa Brambilla]. “Un *capriccio* a la manera de Jacques Callot”, así subtítulo Hoffmann esa narración fantástica, publicada en 1820, en cuyo prefacio remite expresamente a este autor:

[...] pero a ese lector propicio, dispuesto de buen grado a abstenerse durante algunas horas de toda seriedad y entregarse al juego descarado y caprichoso de un espíritu fantasmal, quizá demasiado desvergonzado a veces, el editor le pide humildemente que no pierda de vista el fundamento de todo el conjunto, a saber, las láminas de caricaturas fantásticas de Callot, y que también piense en lo que el músico puede pedir a un *capriccio*².

Resulta significativo que en 1918 Paul Klee viviera los tiempos revueltos del fin de la guerra en la Real Escuela

Paul Klee, *Hoffmanneske Märchenszene* [Escena de cuento hoffmanniana], 1921. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [detalle de Cat. 86]

de Aviación Bávara de Gersthofen sumergido en la lectura de E.T.A. Hoffmann³. Con la elección de este título parece querer sondear el calado histórico de su “pieza fantástica”, consciente de que al hacerlo iba a toparse con los *Capricci* de Callot. Klee podría haber hecho suyo el elogio de Hoffmann a Callot:

¿Por qué no consigo quitarme de la cabeza tus figuras, a menudo sólo esbozadas con un par de osados trazos? Cuando miro largamente tus riquísimas composiciones, creadas a partir de los elementos más heterogéneos, cobran vida miles y miles de figuras, y todas ellas, a menudo abriéndose paso desde las más remotas profundidades, donde al principio resultaba difícil descubrirlas, avanzan enérgicamente, brillando con los colores más naturales⁴.

“Esencialización de lo casual”, así denomina Paul Klee en otro pasaje su principio artístico, que, en cierto modo, también puede aplicarse a Callot y, desde luego, a E.T.A. Hoffmann⁵. Los dibujos de Paul Klee, extravagantes fabuladores repletos de fantasía, sus arabescos y sus estructuras pictóricas de múltiples capas entretajadas son comparables a las narraciones de Hoffmann. Ambos niegan la mera imitación de la naturaleza, y prefieren conducir al espectador, rebasando los límites de la razón, al ámbito de lo fantástico y lo prodigioso. Visto así, el término *capriccio* se puede aplicar a muchas pinturas y dibujos de Paul Klee, que esperaba que en su arte “reinara el rigor ético y, al mismo tiempo, la risa del duende ante doctores y pastores”⁶.

El dibujo a pluma de Klee *Der schwüle Garten* [El jardín sumido en bochorno], de 1919 [Cat. 87], también se puede incluir en este grupo de “historias hoffmannescas” pues muestra de manera ejemplar la forma de trabajar del joven Klee. Entre las anotaciones poéticas de su diario del viaje a Túnez hay una metáfora, privada y enteramente peculiar, del surgimiento de la forma, que puede proporcionar la clave para entender esta lámina: “En el principio, la especialidad masculina del impulso enérgico. Luego, el crecimiento carnal del huevo. O: primero el relámpago centelleante y luego la nube que trae lluvia”⁷. Esta descripción de la creación de la forma artística en términos sexuales se transpone casi literalmente al dibujo: un relámpago cae en la nube, que, a su vez, descarga lluvia sobre el jardín sumido en el bochorno. El jardinero –claramente un autorretrato del propio Klee– parece recibir esa idea-relámpago, si bien su pequeña regadera le aporta un matiz de autoironía.

Con todo derecho se plantea la pregunta –que no se plantea aquí por vez primera⁸– de si el fenómeno del *capriccio* podría servir como clave para entender la modernidad clásica, también en el caso de artistas como Max Ernst, Joan Miró y los surrealistas. ¿Cómo cabría designar, si no, el gouache *Le perroquet* [El loro] [Cat. 88], pintado en 1937 por Joan Miró (1839-1983)? El pájaro de colores, que, sobre el fondo negro, asciende hacia los astros nocturnos –un *oiseau lunaire*–, es una de las metáforas poéticas fundamentales en la obra de Miró. Encarna la misteriosa cara nocturna de la naturaleza, y su polisemia lo emparenta tanto con el “pájaro prodigioso” romántico de Friedrich Tieck como con el pájaro de los poemas de Jacques Prévert.

Los saltos caprinos de la fantasía

Es evidente que parte de la esencia del *capriccio* consiste en sustraerse a toda definición inequívoca. Ni siquiera la etimología del término está totalmente clara⁹. La riqueza de matices que encierra este concepto cambiante y versátil en sus innumerables manifestaciones a lo largo de la historia parece deberse a que, alejándose del universo de formas definidas y cimentado conceptualmente, se adentra en los ámbitos inabarcables de la fantasía y, mediante continuas innovaciones, trata de ampliar constantemente los límites del universo imaginativo. Por eso hay que presuponerle una tendencia subversiva y una inmanente ansia de libertad, cuyo decurso histórico acompaña la liberación de la individualidad artística y está, por tanto, ligado también al proyecto de la modernidad.

En los diccionarios generales del lenguaje corriente, el término italiano *capriccio* –y su derivado, el *caprice* francés– se traduce como “capricho”, “ocurrencia”, “arbitrariedad” u “obstinación”. Ya en el Medioevo italiano se puede demostrar la existencia del término con ese significado general. Pero a lo largo del siglo XVI se produjo su ingreso en el vocabulario de la literatura sobre arte y, especialmente, sobre música, donde casi siempre se empleaba en el sentido de una ocurrencia peculiar y anticonvencional del artista que escapaba a las reglas tradicionales. Así, por ejemplo, Vasari habla entusiasmado de “strani capricci”, para aludir a las figuras ornamentales grotescas rebosantes de fantasía que Filippino Lippi (1457-1504) había pintado en la capilla Carafa de Santa Maria sopra Minerva en Roma¹⁰. Y, en relación con la *Piedad* de Miguel Ángel (1475-1564) de la Basílica de San Pedro, un comentarista anónimo de la Contrarreforma habla despectivamente de los “capricci luterani”, que anteponen el disfrute artístico a la devoción¹¹.



Fig. 52 *Capriccio*, en Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. 1611. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

En la literatura sobre arte del manierismo y el Barroco, el *capriccio* cubre un amplio campo semántico en torno a los conceptos centrales de *invenzione* e *immaginazione*, de *idea* y *pensiero*. Limita, por un lado, con *fantasia* y *poesia* y, por otro, con *stravaganza* y *bizzarria*. En francés, el término *caprice* llega incluso hasta la *manie*, la *marotte* y la *excentricité*, señalando así al artista el camino que lleva a convertirse en un marginado excéntrico. En este sentido, la segunda edición de la *Iconologia* de Cesare Ripa (1555-1622) muestra al *capriccio* personificado como un joven antojadizo coloridamente engalanado, vestido con un jubón de bordes recortados que recuerda al traje de un bufón y tocado con un sombrero alto y extravagante. Como atributos, un fuelle y unas espuelas, instrumentos adecuados para “avivar” o “espolpear” la fantasía¹² [Fig. 52].

A la manera de Callot

En los siglos XVII y XVIII la palabra *capriccio* parece perfilarse de manera más precisa como término que designa un género artístico concreto, pues muchas series de grabados importantes llevan el título literal de “capricci”¹³. Inaugura este uso Jacques Callot (1592-1635) con sus *Capricci di varie figure* [Caprichos de diversas figuras], que aparecieron por vez primera en Florencia en el año 1617. Con estas “primeras flores de su espíritu”, “heraldo de logros futuros”, este grabador de Lorena, que tenía entonces veinticinco años, quiso presentarse en la corte florentina como un artista imaginativo, y dedicó su serie de cincuenta grabados de pequeño formato [Cat. 90] a Lorenzo de Médicis (1449-1492), hermano del gran duque de Toscana.

La serie, carente de unidad temática y de un hilo narrativo cohesionador, presenta figuritas diminutas –nobles, artesanos, soldados, bailarines, músicos, pastores, campesinos, arlequines, etc.–, casi siempre delante de pequeños paisajes o de panorámicas urbanas florentinas. Ahora bien, no se trata en absoluto de una serie o sátira sistemática de las clases sociales. Más bien da la impresión de que Callot quiere resaltar toda una plétora de menudencias. Pero esta libertad en la elección de los motivos no es el único rasgo diferenciador de los *capricci* de Callot. El artista se revela igual de imaginativo al demostrar las posibilidades de la técnica de nuevo cuño creada por él que abrió paso a la marcha triunfal del grabado: el empleo de un barniz cáustico más fuerte y del *échoppe*, un buril de biselado oval que, haciéndolo girar adecuadamente, trazaba líneas que se ensanchaban y afinaban, de manera similar a la *taille* de la calcografía. Callot también introdujo como innovación técnica la abrasión en varias etapas, que le

permitía, por ejemplo, reproducir figuras más marcadas en primer plano y un paisaje más tenue como fondo. Estos nuevos refinamientos técnicos contribuyeron también en gran medida a que los *capricci* de Callot se reprodujesen reiteradamente y se emplearan como material didáctico en las clases de dibujo y de artes gráficas¹⁴.

La serie de Callot tuvo gran repercusión, pero realmente no contribuyó a establecer una definición clara del concepto de *capriccio*: su discípulo Stefano della Bella (1610-1664) reúne en su *Raccolta di varii capriccii* [Colección de diversos caprichos] (París, 1646) variaciones de *cartouches* ornamentales rebosantes de fantasía; Giovanni Battista Montano (1534-1621) presenta bocetos de altares variados en su *Diversi ornamenti capricciosi per altari e depositi* [Diferentes ornatos caprichosos para altares y tumbas] (Roma, 1625) y Johann Wilhelm Baur (1607-1642) bosqueja en sus *Capricci di varie battaglie* [Caprichos de diversas batallas] (1635) una serie de combates entre jinetes de libre invención. Estos pocos ejemplos perfilan ya el alcance de este concepto, que se resiste a una definición iconográfica a partir de los motivos empleados. Ahora bien, se pueden considerar denominadores comunes la técnica del grabado y la enorme inventiva individual aplicada a los más diversos géneros.

En este sentido, las series de arte gráfico impreso designadas expresamente como *capricci* constituyen tan sólo una pequeña parte de un sinnúmero de ocurrencias artísticas que también merecen ese nombre. Uno encuentra grotescos, drolerías y elementos burlescos sobre todo en el ámbito del dibujo y del arte gráfico impreso, pues estos medios resultaban muy apropiados como campo de experimentación artística donde plasmar ocurrencias espontáneas repletas de fantasía: dos años antes que Callot, en 1615, el orfebre de Estrasburgo Wendel Dietterlin el Joven (en activo en torno a 1614-1669) publicó en Núremberg, en la imprenta de Balthasar Caymox (1561-1635), una serie de figuras monstruosas que habrían merecido sin duda el título de *capricci* [Cat. 94, 95]: frisos de personajes extravagantes poblados por gnomos panzudos con alas y rabo, cefalópodos con garras de ave y máscaras horripilantes que no pueden negar su parentesco con las criaturas fantásticas de El Bosco (c 1450-antes de 1516). En 1610 apareció en Núremberg el *Neuw Grotteßken Buch* [Nuevo libro de grotescos] de Christoph Jamnitzer (1563-1618) cuyo subtítulo, “Schnacken-Marckt” [mercadillo de originalidades] constituye un original sinónimo alemán de la palabra italiana *capriccio*¹⁵. Lo mismo puede decirse de las *Neu ersonnenen Gold-Schmieds Grillen* [Ocurrencias de orfebre de nueva

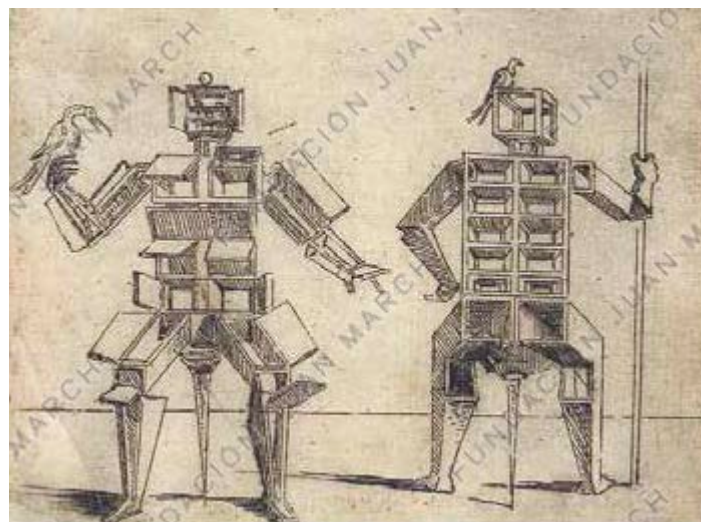


Fig. 53 Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarrie di varie figure* [Extravagancias de diversas figuras], lámina 21, 1624. The British Museum, Londres

Fig. 54 Salvador Dalí, portada para *Minotaure*, nº 8 (1936). Colección particular

invención] que Wolfgang Hieronymus von Bemmél (o Bömmel, 1667-después de 1700) editó en torno a 1690-1700 en Núremberg, en la imprenta de Christoph Weigel el Viejo [Cat. 97]. Estas doce láminas –que casi siempre reproducen figuras de personas o animales de color negro rellenas con follaje de color blanco– estaban destinadas a servir de modelo para alhajas y trabajos de orfebrería y esmalte¹⁶.

Hay que subrayar que precisamente los grabadores ornamentales, con sus modelos para la orfebrería y otras artesanías artísticas, desarrollaron también una acusada tendencia a lo fantástico. La presión de la moda y la competencia suponían un desafío constante a su inventiva. La necesidad de innovar desembocó en una competición permanente y en una exigencia de virtuosismo cada vez mayor. Y en esa lucha, los diseñadores tampoco se arredaban ante lo “desquiciado”.

En este contexto merece especial atención la rara serie de las *Bizzarrie di varie figure* [Extravagancias de diversas figuras] del grabador florentino Giovanni Battista Bracelli. Publicada en 1624 en Livorno, fue “redescubierta” para la modernidad por Kenneth Clark en 1929 e incluida por Tristan Tzara (1896-1963) entre las obras predecesoras del surrealismo [Fig. 53]¹⁷. Bracelli describió esta serie de cincuenta láminas como “un gregge di vari capricci” [un rebaño de diversos *capricci*], aludiendo con ello tanto a Callot, su modelo, como a “capra”, origen del término¹⁸. Sus figurines compuestos, que adoptan poses y ademanes retóricos, casi siempre están formados a partir de cuerpos estereométricos –cubos, cilindros, anillos, armazones metálicos, cadenas, etc.– ensamblados con tornillos o charnelas de tal forma que cobran un aire mecánico y robótico comparable a las figuras construidas por Luca Cambiaso. Otros encarnan determinadas actividades y profesiones y –de manera análoga a las cabezas de Giuseppe Arcimboldo– están integrados por los utensilios y aparatos típicos del oficio en cuestión. De hecho, uno encuentra aquí antepasados de los figurines que Pablo Picasso creó para el ballet *Parade*, de las ilustraciones de Paul Klee para el *Cándido* de Voltaire, de los *Manichini* de Giorgio de Chirico y de las figuras con cajones de Salvador Dalí [Fig. 54].

Desconciertos

Vari capricci [Caprichos diversos], así es como denominó Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) su serie de diez grabados, surgida en torno a 1740, en la que reúne diversos grupos de figuras que, aunque compuestos de forma pintoresca, no pueden ser interpretados de acuerdo con la iconografía tra-

dicional: soldados, orientales, polichinelas, magos antiguos, sacerdotisas y pastores en un entorno arcádico, a veces con matices sombríos, junto a motivos como sarcófagos, losas sepulcrales, urnas y calaveras. *La muerte concede audiencia* es el nombre que suele darse a la lámina expuesta aquí [Cat. 91]¹⁹. Este título no es auténtico, y llama a confusión, pues presupone un argumento literario que en realidad no existe. En la lámina se ve el esqueleto de un muerto que, sentado ante un grupo de figuras asombradas y medrosas, lee en voz alta un libro. Ciertamente, existe una vaga alusión al tema “Et in Arcadia ego”, pero no se presenta como tal. Ninguna de las láminas ofrece información sobre el momento y lugar históricos en que hay que situar estas representaciones. Con su atemporalidad, su desubicación espacial y su indefinibilidad literaria, estas desconcertantes composiciones ponen en cuestión las convenciones del espectador y mueven a la reflexión. En buena medida suponían un verdadero reto para cualquier pintor de temas históricos de formación académica, al que también podían servir como modelos interesantes desde un punto de vista pictórico. En este caso la denominación de *capricci* no parece aludir únicamente a la inventiva artística que encierran estas composiciones de figuras, sino también a su carácter enigmático²⁰.

A pesar de las ocurrencias ligadas a innovaciones formales, en esencia inmanentes al arte, una y otra vez la fantasía se revela como una energía incontrolable. Por eso Werner Busch define con razón el *capriccio* como un “último intento infructuoso de controlar la fantasía”. Una y otra vez la imaginación se vuelca repentinamente en lo fantástico, en una atmósfera sombría, en la súbita aparición de miedos, alucinaciones y deseos. Se pone de manifiesto, entre otras obras, en las *Carceri* [Calabozos] de Giovanni Battista Piranesi [Cat. 19], surgidos en torno a 1749-50 –sólo unos años después de los *Capricci* de Tiepolo– con el título de *Invenzioni capric[ciose] di Carceri* [Inventos caprichosos de calabozos]. Esta serie de dieciséis grabados representa en cierto modo el tipo popular muy divulgado del “capricho arquitectónico”. Muchos pintores y grabadores que no se daban por satisfechos con la infravalorada profesión de pintor de *vedute*, trataban de destacar combinando con virtuosismo vistas arquitectónicas, tanto reales como de libre invención. Estas obras encontraron un público agradecido en los viajeros aristócratas que hacían su *grand tour*. Piranesi, que con sus *Vedute di Roma* [Vistas de Roma] se dirigía precisamente a ese público, da un paso decisivo con la composición de sus *Carceri*. A partir de los sombríos y amenazadores decorados de calabozos, cuyo lugar propio eran

los escenarios teatrales, y conociendo las recetas de los escenógrafos, el arquitecto Piranesi desarrolló opresivas fantasías espaciales, que contradecían toda lógica arquitectónica y al mismo tiempo elevaban la arquitectura a la condición de símbolo expresivo. Las modificaciones introducidas en la segunda edición ponen claramente de manifiesto que Piranesi, de forma sistemática y consciente, buscaba la exageración que produce desconcierto y confusión.

Francisco de Goya (1746-1828) creó la serie más famosa de *Caprichos* en los años posteriores a su grave enfermedad, es decir, entre 1793 y 1799. El 6 de febrero de 1799 anunciaba en el *Diario de Madrid* estos ochenta grabados al aguatinta como una “colección de estampas de asuntos caprichosos” con los que pretendía “la censura de los errores y vicios humanos”²¹. Como para disculparse, pide comprensión por haber tenido que apartarse del modelo que ofrece la naturaleza y haber seguido a su fantasía:

[...] el autor, ni ha seguido los ejemplos de otro, ni ha podido copiar tampoco de la naturaleza. Y si el imitarla es tan difícil, como admirable cuando se logra; no dejará de merecer alguna estimación el que apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana, obscurecida y confusa por la falta de ilustración o acalorada por el desenfreno de las pasiones²².

Al contemplar las láminas se revela el doble sentido de esta apelación a la comprensión del espectador. Por ejemplo, el capricho n.º 42, *Tú que no puedes* [Fig. 55], muestra a dos campesinos, cada uno con un asno cabalgando sobre su espalda. Se trata del motivo del “mundo al revés”, conocido en el arte gráfico satírico popular desde el siglo XVII y actualizado durante la Revolución francesa, con el que se denunciaba de forma manifiesta la represión feudal de los campesinos.

Lo que a simple vista parece una disculpa por parte de Goya –por no seguir la naturaleza sino una ocurrencia caprichosa–, analizado en profundidad resulta ser una hábil jugada: bajo el término genérico de “caprichos”, que parece restar importancia al contenido, el artista ilustrado puede desplegar una dura crítica social y cultural de su entorno, corriendo menos riesgos que si careciese de ese pretexto. Pero Goya erró al suponerse a resguardo: sólo consiguió vender unos pocos ejemplares de la primera edición de sus *Caprichos*, del año 1799. Para escapar de la persecución política, el artista se vio obligado a transferir a la Biblioteca Real toda la edición, junto con las planchas, impidiendo así que llega-

ra al público. Con las series de grabados de Goya el *capriccio* adquiere un nuevo rasgo cualitativo más allá de la ocurrencia lúdica, humorística o formalmente innovadora del artista. Desacatando las reglas de la imitación de la naturaleza, Goya consigue acceder a un nuevo nivel de descripción de la realidad.

Fases previas

Llegados a este punto, cabe añadir todavía numerosos ejemplos de *capricci avant la lettre*, de los cuales sólo mencionaremos algunos. No obstante, con ellos queda documentada la larga tradición, que se remonta hasta el Medievo, de ocurrencias divertidas de artistas que más tarde recibirán el nombre de *capricci*.

El alfabeto de figuras grabado hacia 1465-67 por el maestro E. S. (c 1425/30-c 1467/68) deriva de las capitales historiadadas y de las drolerías de los manuscritos ilustrados medievales. La letra X mostrada aquí [Cat. 93] está compuesta a partir de figuras de músicos mendicantes medievales que tocan la cítara, las campanas, la chirimía y el cromorno²³. Otras letras están compuestas por animales y seres fabulosos, hombres y mujeres, santos y bufones sin aparente relación contextual. Este alfabeto formado con figuras permite el libre desarrollo de una comicidad grotesca, representada de forma lúdica, y de toda una serie de elementos burlescos zafios y divertidos, en los que a veces se mezcla también algo de la crítica social propia del Medievo tardío, como, por ejemplo, la representación de monjes y monjas en situaciones embarazosas. Pero este tipo de mensajes, precisos en cuanto al contenido, no forman parte realmente de la esencia del *capriccio*. En este caso, la fantasía artística parece ir acompañada fundamentalmente de la “satisfacción anárquica de infringir las reglas”.

Esto se observa sobre todo en el descarado y zafio universo iconográfico de los naipes, al que contribuyeron artistas de la generación posterior a Alberto Durero, como Hans Sebald Beham, Hans Schäufelein (c 1485-c 1538), Peter Flötner (c 1485-1546) o Virgil Solis. Peter Flötner creó en torno a 1540 una baraja que, además de un gran número de burdas locuras y “cochinadas” de carácter sexista, erótico o escatológico sacadas del mundo de la farsa y de las representaciones de carnaval, contiene una serie de ocurrencias iconográficas extremadamente imaginativas que bien merecen el nombre de *capricci*. Entre ellas tenemos, por ejemplo, la “bufona de madera” del siete de cascabeles [Fig. 56]²⁴. Esta bufona de formas cúbicas tallada en un tronco de árbol recuerda a los mani-



quies de la *Underweysung* de Erhard Schön del año 1538 y a las figuras de construcción cúbica del cuarto libro de la *Teoría de la proporción* de Durero. Ahora bien, su figura, construida estereométricamente, no se presenta como abstracción para la docencia artística, sino como singular *homuncula*. De pie entre dos tocones de árbol de los que crecen a su vez pequeños bufones atestigua la incorregibilidad del género de los bufones.

Para satisfacer los criterios que definían el *capriccio*, normalmente no hacía falta que el contenido ofreciese chistes gráficos de este tipo; la mayoría de las veces una obra se hacía merecedora de ese nombre por su extravagante fantasía formal. Visto así, también cabría mencionar aquí una lámina de estudio que Friedrich Winkler identificó con razón como una falsificación de un imitador de Durero [Cat. 92]²⁵. Este dibujo a pluma reúne toda una serie de motivos heterogéneos tomados del repertorio de formas típico de Durero, obteniendo como resultado final un pastiche que el propio maestro no habría compuesto jamás: guijarros en el suelo con el monograma de Durero falsificado y la fecha de 1518, un manto drapeado, rizos ondeantes y, finalmente, un fragmento de peñasco cubierto de vegetación²⁶. Todos estos elementos están superpuestos en vertical, como si se hubieran tomado de un grabado de una *madonna* de Durero, omitiendo a la *madonna*. Con esta exhibición de virtuosismo con la pluma, el experto dibujante demuestra su capacidad para apropiarse del vocabulario gráfico de Durero. De hecho, consigue imitar de manera convincente el transparente estilo de líneas del maestro, en el que la línea destaca no sólo por ser el elemento que describe la forma, sino, sobre todo, por su propio valor decorativo. Esta imitación de Durero y el intento de apropiarse de méritos ajenos –buscando la falsificación– ha de entenderse más bien como una actitud manierista propia de los años en torno a 1600, época en la que muchos artistas querían medirse con el modelo de Durero y había gran demanda de sus obras.



Fig. 55 Francisco de Goya, *Tú que no puedes*, Capricho n° 42, 1799. Colección particular

Fig. 56 Peter Flötner, *Schellen-Sieben* [Siete de cascabeles], c 1540. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

Capricci surrealistas

Se puede establecer un nexo de unión –osadamente amplio– entre este “refrito vertical” dividido en cuatro partes y los denominados *cadavre exquis* de los surrealistas: en 1925 Yves Tanguy, Jacques Prévert (1900-1977) y Marcel Duhamel (1900-1977) desarrollaron este método de dibujo lúdico a partir de modelos más antiguos y lo elevaron a la categoría de nueva fuente de inspiración como *jeu surréaliste* al que pronto recurrieron todos los artistas y literatos del ámbito surrealista. En 1938 André Breton y Paul Éluard definieron el *cadavre exquis* en su *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [Diccionario abreviado del surrealismo] como “juego del papel doblado”: se trata de que varias personas vayan construyendo una frase o un dibujo sin que uno sepa lo que ha hecho el anterior. El ejemplo, ya clásico, que dio nombre a esta forma de creación artística fue la primera parte de una frase obtenida por este procedimiento: “Le cadavre exquis boira le vin nouveau”²⁷.

La hoja de 1935 expuesta aquí [Cat. 98] fue creada por el surrealista español Óscar Domínguez (1906-1957) y sus amigos Hans Bellmer, Georges Hugnet y Marcel Jean (1900-1993). Dibujada con lápices de colores, su plegado permite reconocer claramente las diversas aportaciones individuales. Como la mayoría de los *cadavres* dibujados, no reproduce una figura, sino, en primer lugar, un constructo vegetal que crece agresivamente sobre un horizonte plano y se une con una forma corporal blanda. De su abertura brotan nuevas formas florales hendidas y rizadas, de claras alusiones eróticas; en los rizos se esconden los trazos de los nombres de los participantes y sus amigos: Domínguez, Bellmer, Hugnet, Breton, Tanguy (?). A partir de ellos se desarrollan nuevas formas más consistentes, semejantes a venas o tubos, que dan lugar a figuras antropomorfas. Al igual que en la *écriture automatique*, se debía producir el *hasard objectif*, la libre asociación, que saca el subconsciente a la luz. André Breton describe el auténtico logro del *cadavre exquis* en los siguientes términos: “Con el *cadavre exquis* disponíamos por fin de un método infalible para desconectar el pensamiento crítico y dejar vía libre a la capacidad metafórica de la mente”²⁸. La “ocurrencia” se deja en cierto modo en manos de la “casualidad”; hay que desconectar la razón para que el subconsciente salga a la luz.

De acuerdo con los planteamientos de los surrealistas, el encuentro casual de objetos heterogéneos y contrapuestos era especialmente apropiado para estimular la imaginación, la fantasía individual, y permitir que surgiera la poesía. En este sentido, el principio del collage está emparentado con el *cadavre exquis*. En ambos métodos plásticos lo que importa es

la fuerza imaginativa de las contradicciones. Detrás está la idea de que lo verdadero no es el mundo tal como se ofrece a la vista, ni lo superficialmente visible, ni tampoco la lógica formal, que ha llevado a la humanidad a terribles catástrofes bélicas. Son como mínimo igual de reales las contradicciones que determinan de manera esencial tanto el mundo exterior como la (sub)consciencia del individuo.

En el año 1932 el poeta andaluz Adriano del Valle (1895-1957) entró en contacto en París con el círculo surrealista reunido en torno a Dalí y a los hermanos Buñuel, Alfonso (1915-1961) y Luis (1900-1983). Fue cofundador del surrealismo español y uno de los primeros artistas que introdujeron en España la técnica del collage de Max Ernst. Su lámina [Cat. 96], titulada *Delirium tremens* en alusión a Dalí, fue compuesta en 1934 y evoca una visión alucinatoria: en ella se ve a unos niños dormidos que parecen angelotes flotando sobre un fondo escalonado, oscuro y arqueado. Sus inocentes sueños se ven amenazados por tres artrópodos gigantes y monstruosos con caparazones prehistóricos. Sólo al mirarlos por segunda vez se reconocen en ellos ampliaciones de pequeños ácaros microscópicos, que podrían haber sido sacadas de una obra ilustrada de ciencias naturales como *Kunstformen der Natur* [Formas artísticas de la naturaleza] de Ernst Haeckel. Un espejo barbero con una vela ilumina este escenario amenazador. Además de la no observancia de proporciones y perspectiva, el efecto de los collages de Del Valle deriva de su minuciosa técnica de montaje, que recuerda al meticuloso trabajo de un coleccionista de insectos. Él mismo describía su forma de trabajo en estos términos:

El proceso de surgimiento de un collage es similar al que sigue un gusano de seda en el interior de su maravilloso capullo: hay que hilar constantemente, hilar muy fino. Para ello se requieren los siguientes talentos: fantasía, memoria –también memoria visual–, sensibilidad plástica frente a los objetos y un gran sentido lírico gracias al cual uno puede alejarse del mundo de las cosas representables²⁹.

Al igual que en el caso de Goya, uno se resiste a aplicar el concepto tradicional de *capriccio* a los dibujos de Federico García Lorca (1898-1936), que –al contrario, por ejemplo, que Breton– no era freudiano en un sentido intelectual, sino existencial. La amistad de Lorca con las figuras más importantes de la escena artística parisina –con Dalí, los hermanos Buñuel, Picasso, Jean Cocteau (1889-1963) y Max Jacob (1876-1944)– contribuyó a que no sólo se considerase a sí mismo

como poeta, sino también como artista plástico, y a que denominara literalmente “poemas” a algunos de sus dibujos. Su *Pierrot priápico* de 1932-36 [Cat. 99 procede del patrimonio de su amigo Jean Gebser (1905-1973). Pierrots, payasos, figuras de la *commedia dell’arte* –junto con los marineros y la luna– forman parte de los motivos artísticos clave del poeta. Todos ellos son transformables o están enmascarados y son sinónimo del carácter escindido, pero también polifacético, de la personalidad de Lorca. Uno de sus dibujos más conocidos representa a un payaso con dos rostros, uno con los ojos abiertos y otro con los ojos cerrados. El título *Payaso de rostro desdoblado* no sólo se refiere al doble rostro, sino también al rostro “desdoblado”, que revela los diversos rasgos esenciales del payaso. El *Pierrot priápico* está dibujado en lo esencial con dos trazos de pluma ininterrumpidos, casi al estilo de un *des-sin automatique*. En su discurrir se van revelando progresivamente los rasgos distintivos del Pierrot, cuya suma da lugar a una figura compuesta: los dos gruesos botones negros de su traje, un rostro que parece esconderse tras una máscara, un único ojo y, finalmente, un pene erecto y puntiagudo. Una serie de puntos y llamas ondulantes pintados con lápices de colores no sólo introducen aspectos formales, sino también matices significativos adicionales.

En Goya ya se podía detectar la tendencia a dotar al *capriccio* –es decir, al chiste gráfico lúdico y divertido– de contenido crítico, utilizando la denominación “capricho” para camuflar la mordaz crítica social y proteger al artista. Dejando aparte algunos ensayos lúdicos como, por ejemplo, el *cadavre exquis*, tampoco cabe aplicar el término *capriccio* a la mayoría de los trabajos de los surrealistas. Su objetivo, consistente en sacar a la luz conocimientos del subconsciente propios de una psicología profunda, suponía, en definitiva, sobrecargar el contenido del concepto histórico de *capriccio*.

- 1 Neumann 2005, pp. 78-124. Cf. también Richter 2004, pp. 78-124.
- 2 E.T.A. Hoffmann 1912 a, *Prinzessin Brambilla*. Vorwort. E.T.A. Hoffmann's Werke, capítulo 10, p. 21. A veces se menciona también la narración *Der goldene Topf* [El caldero de oro] como fuente de inspiración de Klee.
- 3 Klee, 1957, p. 418. Cf. una aportación reciente sobre la relación de Klee con E.T.A. Hoffmann junto con un profundo análisis de la *Escena de cuento hoffmanniana* en Gockel 2010, pp. 208-230.
- 4 E. T. A. Hoffmann 1912 b, nota 2, capítulo 1, pp. 21-22.
- 5 Klee 1920, p. 35.
- 6 *Ibíd.*, p. 39.

- 7 Klee 1957, p. 322. Cf. también al respecto Perkins 1992, pp. 4-26, sobre todo pp. 10-11.
- 8 Cf. Schmied 1998, pp. 209-221.
- 9 Mientras que una opinión más reciente deriva el término de la palabra “capra” [cabra], explicando el *capriccio* como un peculiar “salto caprino” de la fantasía, una tradición más antigua la remite a la palabra italiana “caporiccio” compuesta por “capo” [cabeza] y “riccio” [erizo], que vendría a significar algo así como un estado de ánimo excepcional “que pone los pelos de punta” y que puede ser señal tanto de un escalofrío como de placer. Cf. al respecto la definición de Marianne Betz en el diccionario de bolsillo de terminología musical, accesible online en: www.sim.spk-berlin.de/hmt_6.html (01.09.2012). De la amplia bibliografía sobre el tema sólo citaremos algunos textos fundamentales: el artículo “Capriccio”, de Peter Halm, en *RDK (Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte)*, III, columnas 330-35; Colonia/Zúrich/Viena 1996-97; Mai/Rees 1998 (en ambas publicaciones ensayos importantes de Werner Hofmann, Werner Busch, Hans Holländer, Wieland Schmied y otros); Kanz 2002.
- 10 Vasari 1568 (1906), vol. III, p. 462.
- 11 Kanz 2002, pp. 147 ss.
- 12 Ripa 1603, p. 47.
- 13 Peter Halm (RDK, cit., columnas 330 ss.) suponía que posiblemente Callot había tomado este término del mundo musical florentino de la época. En música primero se puso el título de *capriccio* a los madrigales y después sobre todo a composiciones para instrumentos de tecla. Con él se designaban variaciones sobre diversos temas, p. ej. de Girolamo Frescobaldi. Del *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (Wolfenbüttel, 1619, vol. 3) procede la siguiente definición: “el capriccio sería fantasía subitánea: cuando uno se propone tratar una fuga según su propio gusto y placer...”.
- 14 *Jacopo Callot: Reisbuchlein für die anfangende Jugend sich darinnen uiben ..., mit Radierungen von Hans Troschel*. Núremberg, 1622.
- 15 Christoph Jamnitzer, *Neuw Grotteßken Buch*, cf. Núremberg 1985, n° 452-462.
- 16 Cf. Núremberg 1985, n° 495-497 y fig. 122. La ornamentación a base de follaje remite a una tradición propia del género fantástico que se retrotrae hasta el Medievo.
- 17 Clark 1929, pp. 311-326. Brieux 1963. Bracelli 1981.
- 18 Así en la inscripción-dedicatoria a Don Pietro de’ Medici. Cf. Bracelli 1981, lámina 3.
- 19 Rizzi 1971, n° 36. El título no es auténtico. La serie sólo se publicó después, en 1749 y 1778.
- 20 Busch 1996, pp. 55-81.
- 21 *Diario de Madrid*, n° 37 (6 febrero 1799). El texto del anuncio se reproduce en Carrete Parrondo 2007, p. 18.
- 22 *Ibíd.*
- 23 Múnich/Berlín 1986, pp. 87-94.
- 24 Cf. Schoch 1993, cat. n° 56 d y p. 74.
- 25 Una réplica del dibujo, cortada en el borde superior, conservada en el Städelches Kunstinstitut de Fráncfort, fue aceptada por Lippmann como original de Durero. Lippmann 1888, n° 192.
- 26 Los guijarros del suelo aparecen de forma similar en el grabado “El rapto de Proserpina” (SMS, vol. 1, 83), el manto drapeado en una lámina de estudio de Bamberg (W. 475), los rizos ondeantes son comparables a los de la “Virgen María con corona de estrellas” (SMS, vol. 1, 62), el fragmento de peñasco cubierto de vegetación aparece de forma similar en una lámina de estudio conservada en el British Museum (W. 336).
- 27 Breton/Éluard 1938, p. 6.
- 28 Breton 1947, prefacio.
- 29 Del Valle Hernández 2006, p. 139.

CAT. 86

Paul Klee

Lámina 6 de la primera carpeta de *Hoffmanneske Märchenszene* [Escena de cuento hoffmanniana], 1921

Meister des Staatlichen

Bauhauses in Weimar, 1922

Litografía

35,2 x 26,3 cm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



CAT. 87

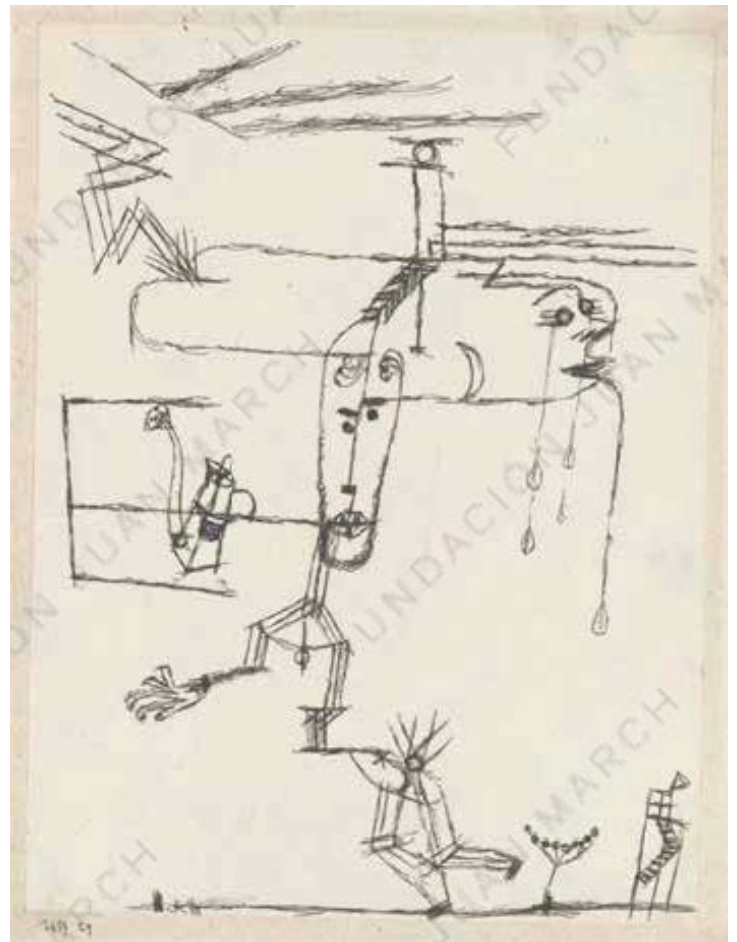
Paul Klee

Der schwüle Garten [El jardín sumido en bochorno], 1919

Pluma y tinta sobre papel

29 x 21,9 cm

Zentrum Paul Klee, Berna





CAT. 88
Joan Miró
Le perroquet [El loro], 1937
Gouache sobre papel
montado sobre tela
73 x 90 cm
Museu Fundació Juan
March, Palma de Mallorca



CAT. 89
 Alberto Durero
Der Verzweifelte [El hombre
 desesperado], 1515-16
 Aguafuerte
 18,7 x 13,6 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núremberg (propiedad de los
 museos de Núremberg)

CAT. 92
 Imitador de Durero
Studienblatt [Hoja con
 estudios], c 1600 (?)
 Pluma y tinta sobre papel
 21,7 x 9,5 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg
 (propiedad de los museos
 de Núremberg)





CAT. 90
Jacques Callot
I due Pantaloni [Los dos
Pantaleones], c 1616
Aguafuerte
9,7 x 14,2 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 91
Giovanni Battista Tiepolo
La Morte dá udienza [La muerte
concede audiencia], 1739-43
Lámina 11 de *Vari Capricci*
Aguafuerte
18,1 x 21,5 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg





CAT. 96
 Adriano del Valle
Delirium tremens, 1934
 Collage sobre papel
 21,9 x 14,3 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao

CAT. 95
 Wendel Dietterlin el Joven
Phantastische Ornamentfiguren
 [Figuras ornamentales
 fantásticas], 1615
 Aguafuerte
 11,5 x 18,2 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núremberg

CAT. 94
 Wendel Dietterlin el Joven
Phantastische Ornamentfiguren
 [Figuras ornamentales
 fantásticas], 1615
 Aguafuerte
 9,8 x 31,1 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núremberg





CAT. 97
 Wolfgang Hieronymus
 von Bommel (Bömmel)
Kämpfende Soldaten aus Laubwerk
 [Soldados de follaje luchando],
 c 1690-1700
 En: *Neu ersonnene Gold=Schmieds*
Grillen Ander=Theil [Ocurrencias
 de orfebre de nueva invención].
 Núremberg: [Johann
 Christoph Weigel]
 Aguafuerte
 19,2 x 30,2 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg



CAT. 93
 Maestro E. S.
Buchstabe X (Bettelmusikanten)
 [Letra X (músicos
 mendicantes)] c 1435-67
 Calcografía
 15,1 x 10,4 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg



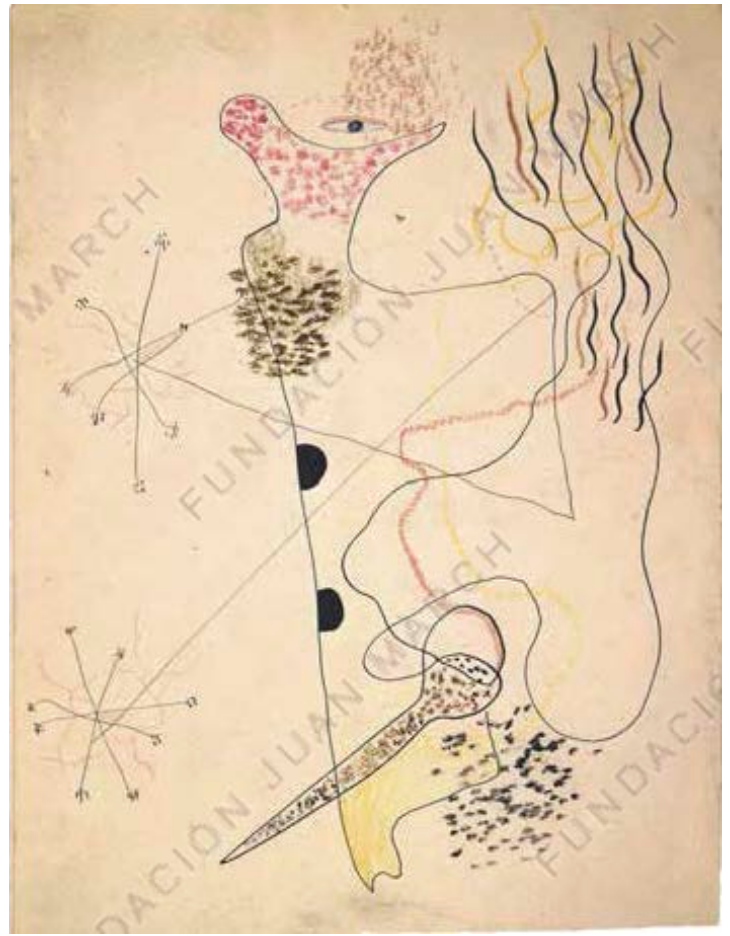
7. El Capriccio

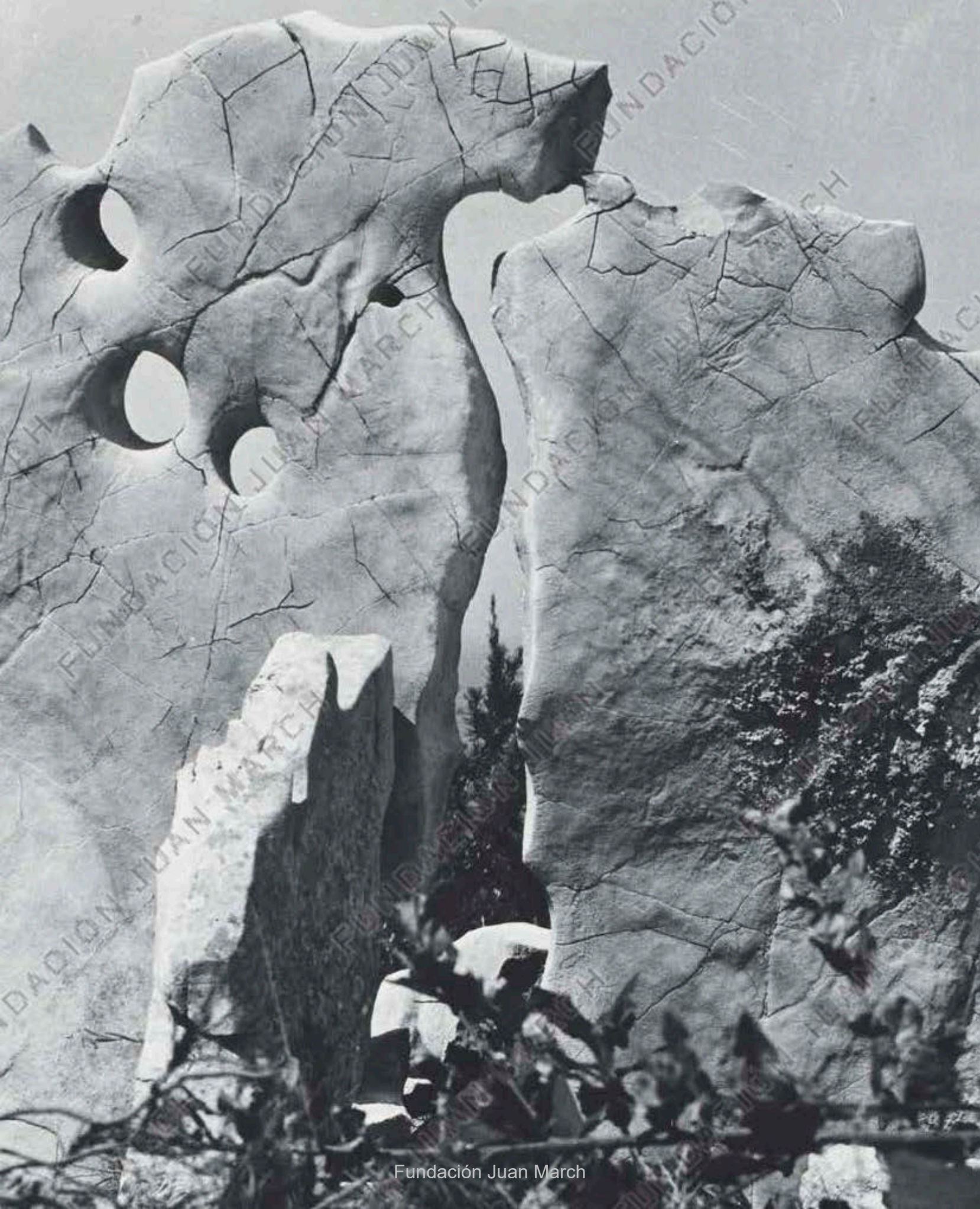
CAT. 98

Óscar Domínguez
Hans Bellmer
Georges Hugnet
Marcel Jean
Cadavre exquis, 1935
Grafito y lápices de colores
50,3 x 32,8 cm
Galería Guillermo de Osma, Madrid

CAT. 99

Federico García Lorca
Pierrot priápico, c 1932-1936
Tinta china y lápices de
colores sobre cartulina
24,5 x 18,4 cm
Colección Fundación Federico García
Lorca, Madrid (Legado Jean Gebser)





8

Metamorfosis de la naturaleza

CHRISTIANE LAUTERBACH

No hay mucha distancia entre la nube y el hombre a través del pájaro; a través de las imágenes no hay mucha distancia entre el ser humano y lo que ve, entre la naturaleza de las cosas reales y la naturaleza de las cosas imaginables. El valor es siempre el mismo. Materia, movimiento, necesidad y deseo son inseparables. La suerte de vivir merece que uno se esfuerce por colmar la vida. Piénsate como flor, fruto y corazón del árbol, pues llevan Tus colores, pues son señales necesarias de Tu presente. Nadie podrá negar que todo, a partir del momento en que Tú todavía no tienes la menor idea de ello, se puede transformar en todo¹.

Paul Éluard (1895-1952) escribía esto en 1939 en *Donner à voir* [Tornar visible], refiriéndose al principio configurador de la metamorfosis en la obra de su amigo Max Ernst. De este modo caracterizaba una de las técnicas más importantes, entre las desarrolladas por los surrealistas, para borrar artísticamente las fronteras entre mundo interior y mundo exterior. Todo se puede transformar en todo; cada cosa o cada ser lleva otro dentro de sí. El procedimiento surrealista de la metamorfosis brinda al mundo dominado por la razón y la tecnificación la oportunidad de recuperar lo imaginario y lo prodigioso, lo inescrutable y lo instintivo. Al mismo tiempo, Éluard aclara que la metamorfosis es más que una técnica artística y más que un principio estético. La equiparación de la naturaleza de las cosas reales y la naturaleza de las cosas imaginables adscribe a la metamorfosis, en el sentido amplio que maneja Éluard, una gran libertad mental, que apunta mucho más allá del surrealismo².

Raoul Ubac, *Pierres dans le Midi / Pierres de Dalmatie* [Piedras en el Sur / Piedras de Dalmacia]
1932. Colección Dietmar Siegert
[detalle de Cat. 107]

Actos creadores

La técnica de la decalcomanía, redescubierta por Óscar Domínguez en 1936, permitió a los surrealistas “liberarse del paraíso aburrido e ilusorio de los recuerdos fijos”³. Para llevar a cabo este procedimiento de calco mecánico, se cubría el fondo de la composición con colores aplicados de forma irregular y se presionaba encima una hoja de papel o un cristal, que a continuación se retiraba. Al principio, las texturas cromáticas veteadas así obtenidas se dejaban sin elaborar, como “*décalcomanie sans objet préconçu*”⁴. A partir de 1936, Óscar Domínguez, con la colaboración de Marcel Jean, comenzó a emplear plantillas con las que condujo hacia la figuración formas surgidas de manera casual. Ambos artistas llamaron a estas obras “*décalcomanies automatiques à interprétation préméditée*”⁵. *Lion - La neige* [León - La nieve], del año 1936 [Cat. 100], pertenece también a este grupo de decalcomanías reconducidas artísticamente de manera selectiva. Sobre un fondo oscuro se extiende una superficie de tonos blancos y grises de apariencia tridimensional, que recuerda a una capa de nieve derritiéndose salpicada de impurezas y surcos profundos. En ella se perfila el contorno de un león que corre con la melena al viento y la cola levantada. Ese león ha surgido con ayuda de una plantilla confeccionada por Domínguez que fue empleada varias veces para el proyecto de edición *Grisou, le lion, la fenêtre* [Grisú, el león, la ventana], del año 1936⁶.

Al derretirse la nieve parece formarse la figura del león, como si ya estuviera en ella como idea. El acto creativo no sólo está en la mano del artista, sino también en el resultado casual del proceso de calco que libera su inspiración. La desconcertante transición desde la nieve que se derrite al león que corre, de la congelación al movimiento, de la reproducción del mundo visible a la materialización objetual de una realidad inherente a la naturaleza constituye un proceso fluido.

Las metamorfosis naturales ya fascinaban al ser humano en los albores de la Edad Moderna, como atestigua de manera ejemplar el brote de un árbol con forma de cabeza de león encontrado en 1625 en un pueblo en Frankenthal [Cat. 101]⁷. Una hoja impresa de ese mismo año muestra el brote ahorrillado de cuyo tronco parecen brotar diversos miembros animales y humanos que le dan el aspecto de una criatura mixta de dos cabezas, la cabeza dominante de un león con corona frente a la más pequeña de un delfín. Otras yemas y ramificaciones se presentan como dos zarpas de oso y una pata de caballo, un dedo coronado levantado y una espada.

A diferencia de muchas otras hojas del siglo XVII referentes a temas de las ciencias naturales, esta renuncia por completo a ofrecer una interpretación⁸. Se limita a poner gráficamente ante los ojos del público el prodigio que representa este brote de árbol zoomorfo y antropomorfo, satisfaciendo así la *curiositas* de la época. En los albores de la Edad Moderna, lo extraño, lo misterioso, lo nunca visto ejercía una gran fascinación. Por eso el grabador de esta lámina ha ampliado mucho los miembros y los ha adornado. Esto queda especialmente claro si se compara la representación de este brote de árbol con las que presentan otras hojas contemporáneas, más exactas desde un punto de vista botánico⁹.

El interés por los *mirabilia* de la creación divina es el aspecto más destacado de esta hoja. En la monstruosidad de esta excrescencia metamórfica, Dios aparece como indicador, como sabiamente resalta ese dedo coronado que se yergue desde la yema. El hecho de que parezca que a partir del tronco del árbol se desarrollan diversos miembros y seres vivos no es fruto de la fantasía del artista; lo que se ve aquí es el trabajo de la propia naturaleza creadora.

La vida orgánica en la naturaleza

Para los surrealistas, sobre todo para Max Ernst, el bosque se convierte en refugio de lo fantástico, de los miedos y deseos reprimidos, donde nada es lo que parece¹⁰. Ernst empezó a probar la técnica de la decalcomanía durante su reclusión en el sur de Francia en 1939-40. Allí surgió también el paisaje, dotado de vida fantástica, que tituló *Le fascinant cyprès* [El ciprés fascinante] [Fig. 57]¹¹. En él se muestra un grupo de cipreses petrificados en estructuras que parecen estalagmitas de color ocre. En este bosquecillo no hay rastro de vida animal ni humana y, sin embargo, no es en absoluto un escenario inanimado. Líquenes grises ramificados como corales recubren los árboles. Del suelo brotan raíces ondulantes que semejan dedos de manos fantasmales; por todas partes parecen surgir de la roca ojos y bocas de criaturas con aspecto de molusco. Entre los árboles resplandece el azul profundo del mar, sobre el que se extiende la bóveda de un cielo sin nubes¹².

Se trata de una naturaleza en estado de rigidez extrema, pero bajo su superficie se hace visible el discurrir oculto de la vida orgánica. *El ciprés fascinante* describe la zona limítrofe entre mundo interior y exterior, entre sueño y realidad, entre la petrificación y una vivificación romántico-fantasmal que resulta escalofriante y fascinante a un tiempo. La cabeza de pájaro que brota de esta forma petrificada de la naturaleza tiene un significado especial en las obras de Max Ernst, que

8. Metamorfosis de la naturaleza



Fig. 57 Max Ernst, *Le fascinant cyprès* [El ciprés fascinante], 1940. Sprengel Museum, Hannover

frecuentemente se identificaba con un ave¹³. El pájaro en el bosque es un motivo profundamente romántico, que Ernst varía una y otra vez. “Fuera y dentro al mismo tiempo, libre y cautivo”, el pájaro aparece como alter ego del artista en sus imágenes de bosques¹⁴. Pero en *El ciprés fascinante* el pájaro se ha fusionado y petrificado con los árboles muertos, con el pico abierto en un grito mudo. Si pretendía levantar el vuelo para salir del bosque, su huida se ha malogrado.

La afinidad esencial de Max Ernst con el Romanticismo alemán se ha expuesto reiteradamente en el marco de la investigación de su obra¹⁵. Esta afinidad también se pone de manifiesto en *El ciprés fascinante*, en la que se detecta la inmersión en la naturaleza y la indagación de lugares del inconsciente sin pretender comprenderlos racionalmente. Con la imagen de los cipreses petrificados Ernst reproduce el mundo de las visiones oníricas humanas.

Muchas imágenes de paisajes del Romanticismo muestran la naturaleza animada como espejo del alma humana. También están impregnados de esta sensibilidad romántica ante la naturaleza los paisajes boscosos de Moritz von Schwind (1804-1871), que conectan con los bosques fantásticos de la escuela del Danubio y de la época de Durero. En 1848 se publicó en la revista satírico-humorística muniquesa *Fliegende Blätter* [Hojas volantes] una xilografía realizada a partir de un dibujo de Moritz von Schwind que caricaturizaba la visión lúdica tardorromántica de la naturaleza animada [Cat. 102]¹⁶. Esta xilografía muestra una panorámica del interior de un bosque, en el que troncos y raíces nudosos conforman cuerpos y miembros humanos. Tres figuras arbóreas antropomorfas se inclinan unas hacia otras, conversando con familiaridad; una cuarta se acerca al grupo con expresión huraña. El título de la lámina, *Das organische Leben in der Natur* [La vida orgánica en la naturaleza], alude a la filosofía romántica de la naturaleza desarrollada en 1818 por Carl Gustav Carus (1789-1896) en su obra *Von den Naturreichen* [De los reinos naturales]. Para él la naturaleza es un organismo; y a la actividad que realiza la denomina “vida orgánica, y el producto espacial de esa actividad vital es el cuerpo orgánico”¹⁷. Ese “cuerpo orgánico” de la naturaleza tan íntimamente emparentado con el ser humano es el que ilustra de forma humorística Schwind. La concepción de la naturaleza como organismo también influyó en Max Ernst, pero su obra no refleja correlaciones extravagantes y fabulosas entre el ser humano y la naturaleza, sino sombríos paisajes del alma.

La litografía a pluma *Le bon Samaritain* [El buen samaritano] de Rodolphe Bresdin (1822-1885) [Cat. 103] representa la

quintaesencia de los paisajes del alma tardorrománticos¹⁸. El grupo de figuras que da título a la obra ocupa el centro de la lámina. En el claro de un bosque se ve a dos personajes delante de un camello que pace: el samaritano, vestido con ricos ropajes orientales, sostiene la cabeza de un hombre tumbado en el suelo gravemente herido y al que han robado sus ropas. En el claro se abre una pequeña rendija por la que se divisa una ciudad al fondo.

Pero el verdadero tema de la litografía es el bosque impenetrable y sus habitantes. Cuanto más ahonda la mirada del espectador en la espesura finamente trabajada del bosque, más viva se vuelve la masa boscosa, con todo un arsenal de animales fantásticos. Incluso los propios árboles están vivos: una rama seca se transforma en una iguana, una madeja de raíces nudosas se convierte en una figura fantástica... ¿un gnomo que cobra vida o se trata tan sólo de una excrescencia semejante a un alrún¹⁹? Por doquier hay árboles muertos que abren sus fauces y ojos malignos. Brazos resecaos y manos de muchos dedos parecen estirarse crispadamente hacia los hombres del claro, como si quisieran disponerse a bailar una horripilante danza macabra en torno a los personajes que están en el suelo. Esqueletos formados por ramas destacan con resplandor mortecino sobre la oscuridad del bosque, escenificando un efecto de claroscuro que remite a los grabados de Rembrandt²⁰.

Odilon Redon (1840-1916), discípulo de Bresdin, escribiría más tarde sobre esta obra y su autor:

Lo que él quiso, lo que buscó no era otra cosa que introducirnos en las sensaciones de su propio sueño. Un sueño místico y tremendamente extraño, es cierto, una fantasía desasosegante y vaga, pero ¡qué más da! El ideal está claro, y, por el contrario ¿no extrae el arte toda la fuerza de su elocuencia, su brillo y su grandeza de las cosas que dejan a la imaginación el cuidado de definir las²¹.

Este paisaje boscoso no pretende ser una reproducción de la realidad. Tal como afirmaba el propio autor a Henri Boutet (1851-1919), el artista crea la naturaleza de acuerdo con las imágenes interiores que tiene de ella²². Además, Bresdin copió también algunos motivos concretos de modelos ilustrados²³. Las imágenes oníricas surreales de Bresdin se funden con la realidad y convierten el bosque en un lugar espectral y hostil a la vida, que no promete al ser humano aislamiento y tranquilidad, sino tormento. A ese exuberante limbo de pesadilla y a sus quimeras dedica su obra Bresdin.

Las representaciones de bosques, en este caso sobre todo los robles, son también uno de los temas fundamentales de la obra gráfica de Carl Wilhelm Kolbe el Viejo (1757-1835). La lámina *Phantastische tote Eiche in einem Gehölz* [Roble seco fantástico en un bosquecillo], del año 1828-35 [Cat. 104] es una de las composiciones más insólitas de su obra tardía²⁴. El gigantesco árbol seco, con su cuerpo desgarrado lleno de surcos de marcado relieve, se inclina hacia la izquierda, para luego lanzarse impetuosamente hacia la derecha y, con ese agitado movimiento, ocupar casi todo el primer plano de la composición. Los abombados huecos de los nudos parecen conformar rostros extraños, los muñones quebrados de las ramas se estiran como si fueran brazos y picos. El árbol seco contrasta drásticamente con el paisaje estival del pantano que se extiende a su alrededor, petrificado en toda su belleza. Por el contrario, el roble, rebosante de fuerza, parece querer agarrar amenazadoramente al hombre con el cuévano a la espalda que descansa a sus pies. Un mundo al revés en el que Kolbe contrapone apariencia exterior y naturaleza interior: el roble seco cobra vida; árbol y demonio a un tiempo²⁵.

Kolbe ha elegido intencionadamente la figura, alejada de la naturaleza, del viejo roble como motivo principal de su composición gráfica. La tendencia a apartarse de la mera imitación de la naturaleza, que ya manifestaban grabados anteriores, llega a su apogeo en el “roble fantástico”. Los cuerpos y rostros que se forman en las cavidades de los nudos están en un ámbito fronterizo entre la descripción naturalista de la realidad y la imaginación exacerbada hasta lo fantástico. A primera vista, lo único que muestra aquí Kolbe es un roble nudoso. Los rasgos fisonómicos que el espectador cree reconocer en la madera seca sólo cobran vida en su fantasía.

En su autobiografía, Kolbe afirma que “nunca, ni siquiera en los detalles, en árboles, arbustos, grupos de hierbas, etc., he copiado directamente a la naturaleza”. Su objetivo artístico era ofrecer a la mirada “únicamente la verdad y la vivacidad, tanto en el todo como en los detalles”²⁶. La verdad que Kolbe quiere hacer visible en su obra es una verdad imaginada, que habita en el interior de la naturaleza.

El paisaje como espejo de la naturaleza interior ya aparece prefigurado esporádicamente en el siglo XVI en las obras de Albrecht Altdorfer y de la escuela del Danubio. También se puede adscribir a este “realismo fantástico”²⁷ el pequeño dibujo a pluma y tinta china sobre papel imprimado en color siena que Hans Leu el Joven (c 1490-1531) realizó en torno a 1514 [Cat. 105]²⁸. Este fragmento de bosque muestra un árbol

fino que sobresale del conjunto, su copa está cortada por el borde de la lámina y tiene partes sin acabar. Detrás, situados casi en primer plano, dos grupos de árboles bajos de espeso follaje, que impiden ver más allá. El motivo, aparentemente tan poco pretencioso, y la falta de una figura histórica o religiosa podrían hacer pensar que se trata de una lámina de estudio²⁹. Sin embargo, la imprimación a color del papel rebate esa suposición. En los albores del siglo XVI, artistas alemanes y suizos realizaron dibujos sobre papel así preparado como obras de arte independientes. Hans Leu está considerado como uno de los pioneros de esta corriente del paisaje autónomo en Suiza y el *Baumgruppe* [Grupo de árboles] nuremburgués es uno de sus más bellos paisajes³⁰.

Este íntimo fragmento de bosque impresiona por sus trazos amplios y sueltos y por la atmósfera que crea el claroscuro. La realidad objetual se hace presente más por asociación que por descripción³¹. El follaje de los dos pequeños grupos de árboles, que cobran vida gracias a los resaltes cromáticos, asciende hacia la luz, elevándose sobre las partes en sombra, que hacen vislumbrar la profundidad del bosque. En contraste con ellos, el árbol macilento, azotado por las inclemencias atmosféricas, con su desgredada cabellera de ramas encorvadas de las que penden en espiral finas hebras de líquenes. Con su libre juego de líneas, estos líquenes –también característicos de la obra de Albrecht Altdorfer (1482/85-1538)– parecen casi un elemento ornamental. Con trazos vigorosos, Leu crea figuras de árboles con personalidad propia, que, liberadas de todo elemento accesorio, se convierten en protagonistas del arte del paisaje.

En el “grupo de árboles” nuremburgués se puede detectar la tendencia a lo fantástico y a la expresión sumaria que aflora una y otra vez en los paisajes de Leu³². En su bosque nos sale al encuentro una naturaleza que se presenta como ser lleno de vida. Ascensión vital y caída por el peso de la edad son los gestos de estas figuras arbóreas que se presentan como antagonistas de una representación teatral de la naturaleza.

Paisajes pétreos

“El collage es algo así como la alquimia de la representación visual. El milagro de la transfiguración total de seres y objetos, con o sin modificación de su aspecto físico o anatómico” –escribía Max Ernst en *Au-delà de la peinture* [Más allá de la pintura]³³–. Este milagro de la transfiguración fascinó también a Hannah Höch durante toda su vida. En el collage *Scene II* [Escena II], de 1936-43 [Cat. 106], Höch crea un escenario paisajís-

tico desértico combinando elementos gráficos, formados con recortes de papel gris, sobre un fondo pintado a la acuarela en los tonos del crepúsculo. Uniendo un globo solar negro, una nube petrificada de bordes ondulados como los de una concha, rocas extrañas y formas estereométricas reducidas hasta la abstracción compone un paisaje apocalíptico. Domina la imagen una figura similar a un árbol, cuya copa de pliegues sombreados se eleva sobre un tronco formidable. Pero el árbol parece adolecer de fuerza vital y estar petrificado como las formaciones rocosas que lo rodean. Höch utiliza la “alquimia” de la técnica del collage para combinar libremente códigos cifrados de hechos naturales, y de este modo crear un mundo fantástico que va más allá de lo real.

La única alusión a un ser vivo es el recorte de la cabeza de un gato persa, tumbado al pie del árbol entre dos cascarones pétreos. Esta criatura llama la atención del espectador por sus ojos completamente abiertos. Aunque la cabeza no pasa de ser un mero fragmento de un cuerpo incompleto, en este panorama desértico el gato evoca una vida anterior, convirtiéndose así en el único elemento esperanzador en medio de ese esqueleto de paisaje que es *Scene II*.

Höch nos muestra la imagen de un paisaje, pero no queda claro qué es lo que pretende contarnos. Prevalece lo enigmático. Por eso la referencia al contexto histórico contemporáneo del “tercer Reich” es sólo una de las varias lecturas posibles de este collage. *Scene II* se puede interpretar desde la conciencia de la fragmentación social que tenía Hannah Höch, o también a la luz de la sequía moral y cultural de la época de la dictadura nacionalsocialista³⁴. Así, esta obra ofrecería una imagen interna tanto de la situación de Alemania bajo el dominio nacionalsocialista como de la propia artista en aquella época de privaciones y falta de libertad. Queda al libre criterio interpretativo del espectador decidir si Höch se ha retratado a sí misma en la incompleta figura del gato, presentándose como damnificada, pero también como superviviente en medio de ese paisaje del final de los tiempos³⁵.

La fotografía era un medio relativamente nuevo que los surrealistas también hicieron suyo. Por una parte, y condicionado por el aparato, se establecía un vínculo con la realidad; por otra, al reproducir la naturaleza se hacía asimismo presente lo suprarreal. Esa relación de tensión ofrecía gran variedad de posibilidades artísticas.

En 1932 el fotógrafo belga Raoul Ubac (1910-1985) hizo una de sus excursiones a Dalmacia. En la isla de Hvar descubrió unas rocas calizas que, con sus peculiares agujeros y

surcos, probablemente le recordaron a obras de arte arcaico. Según sus propias declaraciones, allí despertó el amor por las piedras que durante toda su vida marcaría su obra artística. Con las piezas que encontraba se dedicó a formar esculturas pétreas, que después fotografiaba³⁶. En *Pierres dans le Midi* [Piedras en el Sur] [Cat. 107] vemos tres piedras planas agrupadas cuyos cantos quebrados parecen encajar como si fueran partes de un todo originario. Las piedras ascienden hacia el cielo rodeadas de plantas y piedras más pequeñas. Pero la presencia de zarcillos y hierbas indica que a primera vista las proporciones engañan. La naturaleza ha sido ampliada hasta adquirir carácter monumental, empleando un encuadre muy próximo desde abajo.

Ahora bien, *Piedras en el Sur* no es uno de los primeros ensamblajes de piedras de Ubac, sino una formación rocosa que encontró en la isla y que fotografió en su contexto paisajístico natural. Se conservan pocas fotografías de este tipo pertenecientes a su obra temprana³⁷. A diferencia de los ensamblajes pétreos preparados, aquí es la naturaleza misma la que se manifiesta como artista. La mirada del fotógrafo detecta la creación natural, y la inmortaliza en la foto como escultura llena de significado, teñida de un nuevo matiz artístico. Mediante la monumentalización de lo insignificante Ubac crea la imagen de una nueva realidad, una “suprarrealidad”³⁸ en el sentido que daban a ese término los surrealistas.

Aunque hoy en día las primeras fotografías dálmatas de Ubac no llaman demasiado la atención, dentro de ese grupo de obras *Piedras en el Sur* interesó especialmente a los surrealistas. La inclusión de esta fotografía, junto con otros dos *objets naturels*, en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de Breton demuestra la importancia que los surrealistas parisinos daban a la naturaleza en general y a las formaciones rocosas, tanto naturales como prehistóricas, en particular³⁹. Mediante la fotografía, las formaciones rocosas se metamorfosean en arcaicos paisajes pétreos llenos de misterio. La fantasía del espectador se exacerba ante la imagen de una realidad elevada a la categoría de significativa.

Uwe Schneede considera la “fetichización de la realidad” como el rasgo característico más importante de la fotografía surrealista⁴⁰. Ahora bien, la confrontación experimental de los surrealistas con el medio de la fotografía a veces los empujaba a ir más allá de los límites de la técnica fotográfica y más allá de los límites de la realidad.

Además de Man Ray y Raoul Ubac, también Maurice Tabard (1897-1984) trató durante toda su vida de superar el po-

sitivismo de la técnica fotográfica mediante el desarrollo de nuevos métodos inspiradores⁴¹. Aparte de la solarización, el fotograma y la doble exposición, Tabard experimentó con la técnica del quimiograma, empleando los materiales fotográficos como instrumentos pictóricos⁴². Pintaba directamente sobre el papel fotográfico con líquido de revelado y fijador en ambiente iluminado, y así, aprovechando las posibilidades que ofrece el proceso químico desencadenado de forma inmediata, surgían imágenes liberadas por completo del vínculo con la realidad y con la técnica del aparato fotográfico.

Les Fétiches de l'Île de Pâques [Los fetiches de la Isla de Pascua] [Cat. 108] muestra las oscuras formas esquemáticas de una isla que parece emerger del vapor del mar como si fuera la Atlántida sumergida. Rocas de formas extravagantes o figuras pétreas con cuerpos alargados, cabezas deformes y facciones desfiguradas ascienden hacia al cielo. Con la elección del título Tabard establece una relación con los *moái*, las esculturas de piedra de la Isla de Pascua⁴³. Pero sus “fetiches” son pura pintura con luz, sin ninguna relación con los *moáis*. “La fotografía es el arte de la luz. ¿Por qué habría que restringir su cometido a lo meramente documental? ¿Por qué habría que prohibir a la imaginación que se entretenga con ella?” –se preguntaba Tabard en 1930 en una conversación con Jean Vidal⁴⁴. Probablemente la *révêlateur peinture* sea la forma más extrema de la pintura con luz, liberada por completo de la técnica fotográfica con la que ya sólo comparte los materiales.

Los fetiches de la Isla de Pascua traen a la memoria los luminosos paisajes a la acuarela próximos a la abstracción de William Turner (1775-1851), pero recuerdan más aún a los dibujos de Victor Hugo (1802-1885). Sus *Ruines féodales* [Ruinas feudales] [Fig. 58], dibujo a tinta lavado, muestra la silueta negra de unas ruinas imponentes que emergen del mar centelleante a la luz del crepúsculo⁴⁵. Ambas obras tienen en común lo prodigioso, y al mismo tiempo fantasmal, de ambas apariciones. Charles Baudelaire sentenció sobre Victor Hugo: “Ve lo misterioso en todas partes. Y, de hecho ¿dónde no está presente?”⁴⁶. Por mor de esta conciencia de la omnipresencia de lo misterioso y lo prodigioso, podemos incluir a Victor Hugo en la línea genealógica ficticia del surrealismo. Estas dos obras de Victor Hugo y Maurice Tabard ¿son metáforas de la desaparición del mundo visible o sombras de otro mundo más allá de los cuerpos materiales? Se trata de lo numinoso, que para los surrealistas no se revela en lo religioso, sino en lo cotidiano, provocando en el espectador escalofríos de terror y fascinación al mismo tiempo.



Fig. 58 Victor Hugo, *Ruines féodales*
[Ruinas feudales], c 1850-70. Staatliche
Museen zu Berlin, Nationalgalerie,
Colección Scharf-Gerstenberg, Berlín

Poesía entre Eros y Tánatos

En 1929 Salvador Dalí describía el campo de tensión especial existente entre el mundo visible de las cosas y la realidad surreal que albergan en su interior y que se revela a través de la fotografía y anotaba que aunque, por una parte, el hecho fotográfico imponía a nuestro espíritu un enorme rigor, también era, ante todo, el vehículo más seguro de la poesía y el procedimiento más ágil para captar las interacciones más sutiles entre realidad y surrealidad⁴⁷.

Vilém Reichmann (1908-1991), uno de los grandes fotógrafos checoslovacos, se dedicó muy especialmente a seguir el rastro de esa poesía de las cosas cotidianas entre la realidad y la surrealidad⁴⁸. En *Osidla* [Lazos] [Cat. 110], una escultura emplazada en un jardín cubierto de maleza se convierte en un *objet trouvé* que admite múltiples interpretaciones⁴⁹. Esta obra surgida en 1941 fue incluida más tarde por Reichmann en la serie *Opuštěná* [Los abandonados]⁵⁰. La foto muestra úni-

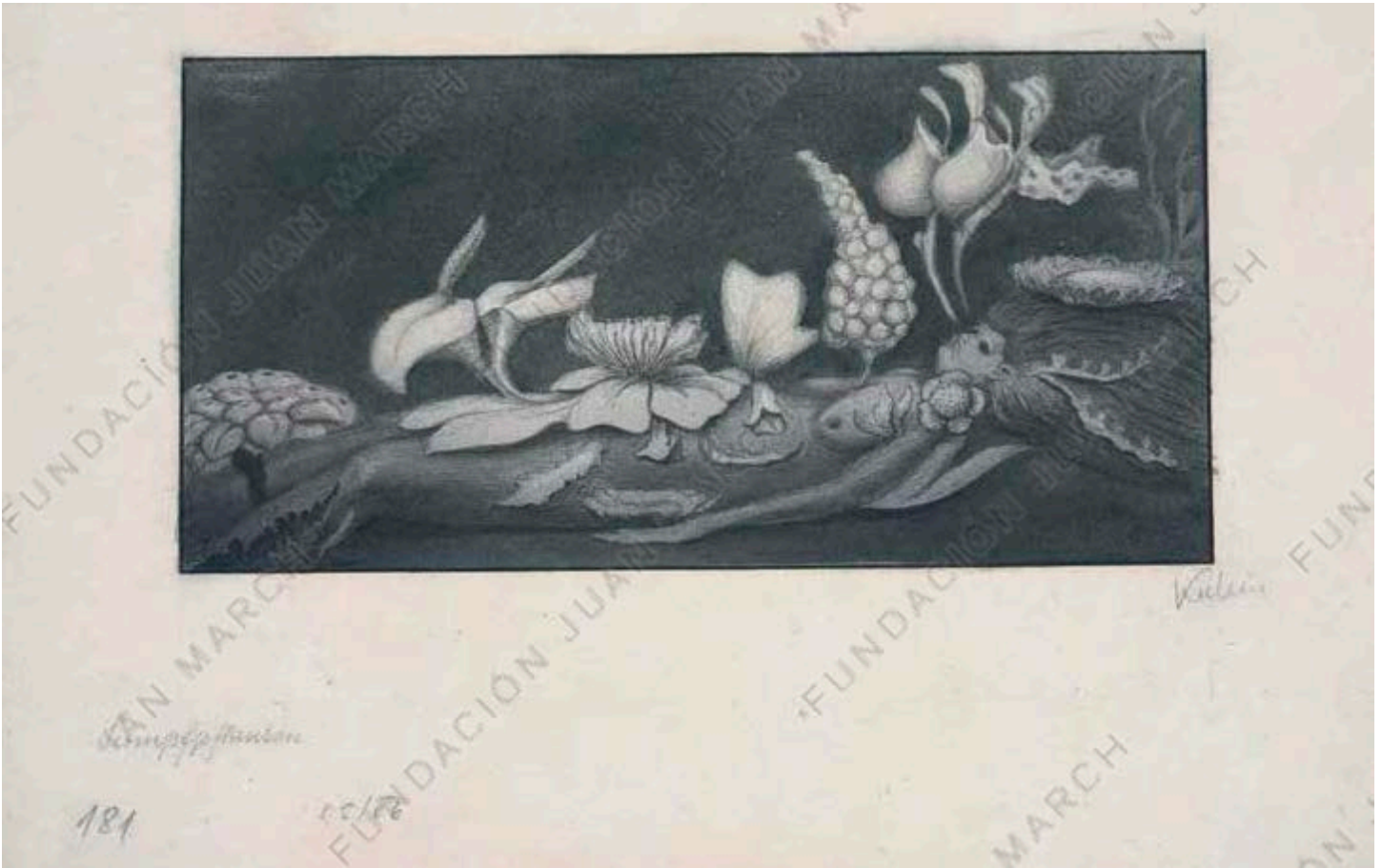


Fig. 59 Alfred Kubin, *Sumpfpflanzen*
[Plantas de los pantanos], c 1903-04.
Oberösterreichisches Landesmuseum,
Linz

camente el tronco, el regazo y los muslos de una figura desnuda, al estilo de las esculturas antiguas –quizá una Venus–, en torno a los cuales se ciñen como una red los zarcillos deshojados de una vid silvestre. Los pequeños discos adherentes de la vid han “tatuado” incontables huellas en el cuerpo. El contacto y el entrelazamiento con el cuerpo femenino desnudo dotan de carga erótica a la imagen. Pero, al mismo tiempo, el observador siente cómo le invade una cierta opresión, pues los zarcillos rodean el cuerpo como si fueran ataduras. La estación invernal intensifica aún más la sensación de petrificación y muerte que transmite esta Venus atada.

Las huellas que la naturaleza ha dejado en el cuerpo son expresión de la enajenación tanto del ser humano como de su creación. La naturaleza que crece exuberante, y con ella los instintos naturales, han recuperado el dominio sobre el ser humano y sobre su creación racional. La naturaleza no conoce las leyes de la medida y la armonía clásicas; siguiendo leyes propias, deja grabadas sus huellas sobre la “piel” de la escultura. De este modo, la escultura en el jardín se convierte en metáfora visual del miedo al contacto con la desenfrenada naturaleza instintiva, del miedo al poder del subconscien-

te, pero también del miedo a la muerte. La lucha entre Eros y Tánatos que se manifiesta aquí es uno de los leit motifs de la obra fotográfica de Vilém Reichmann⁵¹.

El cuerpo femenino atado como alusión al deseo sexual ha sido utilizado por toda una serie de artistas surrealistas, entre ellos Man Ray, Hans Bellmer y Max Ernst⁵². En la *Venus restaurée* [Venus restaurada], creada por Man Ray en 1936, el torso femenino no está atado con zarcillos, sino con una cuerda de cáñamo. Al compararla con la fotografía de Reichmann se hace más evidente aún la polisemia poética de la obra de este. En ella la propia naturaleza se ha convertido en artista. Es la naturaleza la que abraza el cuerpo femenino y deja sus huellas grabadas en él. Sólo la “mirada llena de deseo” del fotógrafo detecta el objeto artístico y establece el simbolismo erótico⁵³.

Pero *Lazos* de Reichmann también está emparentada con la foto de una locomotora cubierta de plantas que ilustró el artículo “La nature dévore le progrès et le dépasse” [La naturaleza devora el progreso y lo supera], de Benjamin Péret, publicado en la revista *Minotaure* en 1937⁵⁴. Para André Breton, la locomotora reconquistada por la naturaleza es un ejemplo de la “belleza convulsa” que alberga la excitación provocada por lo contradictorio y lo inesperado⁵⁵. Es el momento del esclarecimiento de la realidad a través de lo prodigioso, momento que también experimenta el espectador de la Venus envuelta en zarcillos de Vilém Reichmann. En su obra predominan los tonos delicados y melancólicos de una metamorfosis de la naturaleza entre el erotismo y el presentimiento de la muerte, entre el deseo y la conciencia de su imposible realización⁵⁶.

La obra de Alfred Kubin (1877-1959) gira, de manera que cabría calificar de obsesiva, en torno a los mismos motivos de eros y muerte. El dibujo a pluma *Wasserrose* [Nenúfar], de 1911 [Cat. 111], muestra a una mujer tumbada sobre una hoja de loto, rodeada de una vegetación pantanosa de desmesura selvática⁵⁷. Con el rostro vuelto hacia atrás, estira su cuerpo hacia arriba, tensándolo en arco. El tronco y las pantorrillas se sumergen en la luz crepuscular y el agua turbia, mientras que vientre, regazo y muslos se abomban hacia el espectador, resplandeciendo, luminosos y tentadores, sobre el tupido entramado del fondo. La mujer extiende los brazos sosteniendo sobre su cabeza una serpiente que se agita con el cuerpo en tensión. Esta figura rodeada de enormes plantas confiere a la lámina el carácter de visión onírica o aparición fantasmal.

El entramado de finas líneas que conforma una espesura vegetal indefinida otorga a la composición su carácter pecu-

liar. Este rasgo la diferencia de su obra temprana, caracterizada por un reducido lenguaje formal y una fantasía carente de toda lógica, como de manera ejemplar muestra el motivo, estrechamente emparentado con el anterior, de las *Sumpffflanzen* [Plantas de los pantanos] de 1903-04 [Fig. 59]⁵⁸. Tras superar una crisis creativa, a partir de 1909-10 Kubin adopta una nueva actitud artística. La línea cobra gran importancia como vehículo expresivo. Sobre todo el dibujo a pluma, que no sólo asegura la transmisión inmediata de las ideas pictóricas “sino también –como escribía Kubin en 1922– la inexpressible excitación íntima que las acompaña”⁵⁹. Esta excitación se percibe igualmente en *Nenúfar*. Las líneas y el rayado tupidamente entretejidos generan una atmósfera de vida vibrante en medio de la penumbra de la vegetación del pantano.

Nenúfar está muy próximo a algunos dibujos de la carpeta *Sansara*, considerada como el punto culminante de su obra gráfica⁶⁰. Entre las fuentes de inspiración a las que recurre Kubin en esa época destacan los grabados de Rodolphe Bresdin que en 1910 le había prestado como material de estudio su amigo, el escritor y artista Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954)⁶¹. A Kubin y a Bresdin les une en esta fase de su obra la predilección por lo misterioso y sombrío –que ilustran a la perfección los motivos de bosques y ciénagas–, pero también tienen en común las tupidas redes de líneas y la interacción de luces y sombras⁶².

El tema de la “madre pantano” ya aparece en la obra temprana de Kubin, como muestra el citado ejemplo de *Plantas de los pantanos*. Las enormes plantas de pantano brotan exuberantes del cuerpo de una mujer tendida en el agua, que encarna así la fuerza generadora de la naturaleza. En *Nenúfar* el cuerpo arqueado de la mujer representa el principio de la naturaleza receptora. Para comprender más profundamente este universo de motivos resulta imprescindible conocer la obra de Johann Jakob Bachofen (1815-1887), cuyas tesis de tintes mitológicos sobre la creación influyeron mucho en Kubin⁶³. Bachofen caracteriza el estado primigenio de la sociedad como un “hetarismo” determinado por la fecundidad femenina. El ser humano tendría su modelo en la “vegetación del pantano” y en el “engendramiento del pantano”⁶⁴. Por tanto, la húmeda ciénaga y la mujer tendida en ella encarnan también en Kubin el “principio material primitivo” femenino a partir del cual se engendra nueva vida con ayuda del principio masculino, aquí representado como serpiente en la figura de un “falo de la naturaleza”⁶⁵. En la novela de Kubin *Die andere Seite* [La otra parte]⁶⁶, del año 1909, se detecta también la influencia del pensamiento de Bachofen. El pan-

tano que rodea el reino de los sueños es presentado como lugar de un culto al sexo en el que se ofrendan víctimas a la “madre pantano”, aunque es también el lugar de la putrefacción, los demonios y la muerte⁶⁷. La madre pantano de Kubin aúna en su figura profundamente mítica los misterios del engendramiento, el nacimiento, la vida y la muerte.

Asimismo el grabado *Auch ich war in Arkadien* [Yo también estuve en la Arcadia] [Cat. 112], realizado por Carl Wilhelm Kolbe en 1801, hunde sus raíces en el mito, aunque esta vez se trata de un mito clásico⁶⁸. Considerada como la primera “composición vegetal monumental” de Kolbe, esta lámina ha sido calificada unánimemente por los investigadores como una de sus obras maestras⁶⁹. El tema pictórico de las composiciones vegetales –representación de plantas de pantano que crecen profusamente junto al agua vistas desde muy cerca– fue ideado por Kolbe en la década de 1790 y alcanza su apogeo por vez primera en esta lámina.

De espaldas al espectador y abrazados, una mujer con ropajes antiguos y un joven desnudo están de pie ante un sarcófago sobre el que se levanta una bóveda de vegetación exuberante que forma como una gruta. La inscripción, tapada en parte por la pareja de amantes, se identifica fácilmente como la famosa sentencia “Et in Arcadia ego”. La meditabunda pareja de amantes y la inscripción latina elevan el paisaje a la esfera de lo mítico-arcádico. Si la inscripción latina alude a la muerte que alza su voz para reivindicar su presencia en la Arcadia, el título alemán que aparece al pie de la lámina reproduce la versión suavizada, divulgada a partir del siglo XVIII, en la que ya no es la propia muerte la que habla, sino el fallecido⁷⁰. No obstante, esta escena arcádica en la que impera una serena melancolía está marcada por la conciencia de la presencia de la muerte y la caducidad de todo lo terrenal. A ello contribuye también la vegetación del pantano, reproducida con gran precisión. Las hojas roídas por los insectos y el tronco seco de un viejo sauce atestiguan asimismo la decadencia y la muerte. Al representar las plantas de pantano vistas desde abajo y desde muy cerca, Kolbe consigue una monumentalización radical de esas insignificantes hierbas, que en la lámina de la Arcadia se intensifica aún más con la presencia de las diminutas figuras ornamentales. Gracias a esa ruptura decisiva con la realidad, el espectador es transportado a un mundo encantado en el que imperan poderosas fuerzas naturales y en el que moran tanto el amor como la muerte.

La reproducción naturalista de la naturaleza no es en absoluto prioritaria para Kolbe⁷¹, que en su autobiografía

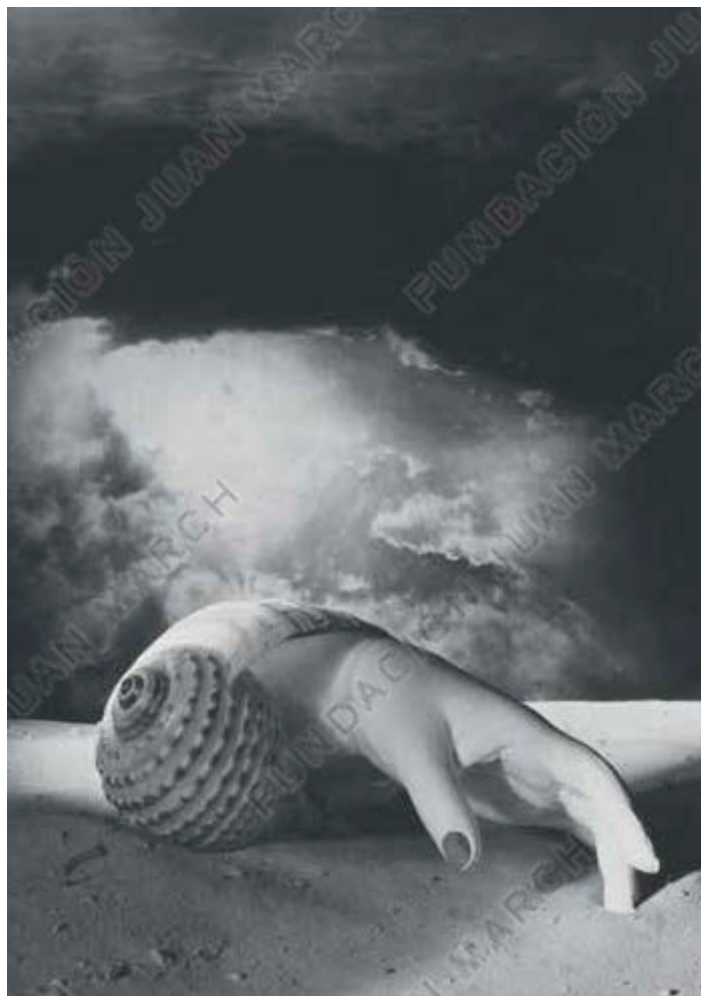


Fig. 60 Dora Maar, Sin título, 1933-34. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

escribía lo siguiente sobre el conjunto de sus obras de temática vegetal: “sus formas, quizá no enteramente carentes de encanto, podrán impresionar al ojo del desconocedor: pero no pueden resistir la mirada escrutadora del observador de la naturaleza”⁷². Liberado de la doctrina de la mimesis, Kolbe crea imágenes de un mundo encantado, que resulta familiar y a la vez arcádicamente remoto. Amor, fecundidad y caducidad son los leit motifs de ese mundo irreal donde el ser humano vive en armonía con la naturaleza. Pero está sometido a su poder. No es su soberano, sino su morador, un morador que participa en ella tanto en la vida como en la muerte.

Con su ambivalencia entre naturaleza vital, impulso instintivo y presagios de muerte, estas composiciones vegetales son precursoras de las imágenes de junglas de Max Ernst, aunque este, conforme a la programática surrealista, enriquecerá el tema con la “locura y la oscuridad”⁷³.

Metamorfosis del deseo

Además de la locura y la oscuridad, en sus obras los surrealistas tematizaron repetidamente el deseo. Veían en él, en palabras de Breton, “el único resorte del mundo, [...] la única inexorabilidad que el ser humano ha de reconocer”⁷⁴. En la obra temprana de Emila Medková (1928-1985) desempeña un papel importante la escenificación fotográfica de las metamorfosis de lo femenino. Medková se había unido al grupo de los surrealistas checos en 1951⁷⁵. Sus *Mušle I* [Conchas I] [Cat. 109], surgidas en torno a 1950-51, son un ejemplo característico de su primer período creativo, en el que fotografió una pequeña selección de objetos muy expresivos, combinados en constelaciones cambiantes⁷⁶. En esta composición aparecen unas conchas repartidas de forma aparentemente casual sobre una superficie arenosa marcada con finos surcos. En las conchas abiertas hay escarabajos muertos, y en la más grande, como si fuera una perla, un ojo de cristal. Dos mechones de pelo negro, que fluyen como regueros desde una segunda concha, forman los párpados de ese ojo humano. Las formas naturales y humanas se han sacado de su contexto originario y se han combinado como si formaran parte de la colección de un gabinete de ciencias naturales de lo fantástico. Alena Nadvornikova considera la “anthropomorphisation du détail” como un rasgo fundamental de toda la obra de Emila Medková, que también caracteriza estas *Conchas I*⁷⁷. Las conchas, los mechones de pelo y el ojo de cristal conforman un “ojo vaginal”, una escenificación lúdica del eros, que inscribe esta obra en la tradición de los surrealistas franceses de los años treinta⁷⁸, que, para esta sexualización

del ojo, remitían a Sigmund Freud y a su interpretación de la presencia de un ojo en los sueños como un símbolo de la vagina⁷⁹.

La obra de Medková está emparentada con el fotomontaje sin título creado en 1933-34 por Dora Maar (1907-1997) [Fig. 60], en el que se ve la mano de un maniquí con las uñas pintadas saliendo de una concha en una pose elegante⁸⁰. La mano reemplaza al cuerpo blando del interior de la concha; es, en cierto modo, la habitante de la concha, cuya protección abandona para salir a la luz. Esta escena íntima no se presenta al público en un escaparate, sino que se desarrolla en una solitaria playa de arena. El dedo que penetra delicadamente en la arena resulta desconcertantemente lascivo y erótico. La iluminación efectista del cielo y el juego de luces y sombras sobre la arena dotan de dramatismo a esta escena aparentemente inmóvil.

Los inicios de la transformación erótica de las formas de las conchas se remontan a los albores de la Edad Moderna. En la artesanía y en los grabados ornamentales del Renacimiento y el Barroco encontramos numerosos ejemplos de metamorfosis eróticas del cuerpo femenino combinadas con motivos de conchas. Sobre todo la corriente anticlásica del siglo XVII –el estilo auricular, y su variante holandesa, la *Kwarrornamentik* [ornamentación lobular]– se rebelaron contra la tectónica y la regularidad vitruviana, produciendo creaciones de gran fantasía y sensualidad⁸¹.

El diseño de un vaso en forma de concha del orfebre de Utrecht Adam van Vianen (c 1569-1627) fue grabado por Theodor van Kessel (c 1620-después de 1660) y publicado póstumamente hacia 1646-52 por su hijo Christian van Vianen (c 1600/05-1667) como lámina tres de la serie *Constighe Modellen, Van verscheijden Silvere Vaten, en andere sinnighe wercken* [Cat. 113]⁸². Esta serie de grabados de ornamentos, tan sumamente rara hoy día, estaba destinada a servir de modelo a los plateros y también a asegurar la fama póstuma del padre. Un rasgo característico de los diseños de Adam van Vianen es que el vaso no sólo está recubierto por ornamentos lobulares que confluyen con fluidez; el propio vaso, concebido en tres dimensiones, se convierte en ornamento dotado de dinamismo orgánico.

El vaso en forma de concha de gran tamaño descansa sobre el soporte que forman los cuerpos entrelazados de dos Acuarios que luchan entre sí. La concha reposa sobre la cabeza del que parece imponerse y sobre las piernas dobladas del constreñido, que está cabeza abajo. De un extremo de la concha surge una mujer desnuda, probablemente una nereida,

que se inclina hacia su abertura, como si quisiera sumergirse en su interior. Sólo se ven sus nalgas, espalda y cabello, que se funden con las formas redondeadas de la concha. Toca a la fantasía del espectador resolver si los Acuarios pelean por hacerse con el contenido de la concha o si el objeto de deseo de los dos luchadores es la nereida. Ahora bien, las evidentes asociaciones eróticas que conlleva la concha en forma de vulva parecen apoyar esta segunda interpretación. Las figuras del soporte y la nereida aportan a este diseño un elemento narrativo que va mucho más allá de lo puramente ornamental.

Un segundo diseño de Adam van Vianen recogido en los *Constighe Modellen* muestra una jarra recubierta por escasos ornamentos lobulares figurativos [Cat. 114]⁸³. Máscaras zoomorfas y antropomorfas, así como una cabeza de pato, cabezas de aves y conchas parecen emerger del barro primitivo en el momento del autoengendramiento, o bien sumergirse en las aguas en el momento de perecer⁸⁴. Los cuerpos se entrelazan, unidos simétricamente unos con otros en curvas onduladas. El modelado de este recipiente, diseñado para contener agua, parece determinado de dentro afuera por el propio movimiento acuático.

También en el estilo auricular alemán de la segunda mitad del siglo XVII se da una predilección por una ornamentación organoide que se metamorfosea. Las láminas de modelos publicadas en torno a 1666-78 por Simon Cammermeir (en activo 1666-1678) en el *Zierathen-Buch* [Libro de ornamentos], que presentan una decoración auricular en forma de cintas, suponen el cénit del estilo auricular en Alemania, y sus formas suaves, pero no fluidas, muestran claramente la diferencia existente frente al ornamento lobular íntimamente unido al elemento agua⁸⁵.

En la lámina 29 [Cat. 115] aparece el diseño de una máscara compuesta por turgentes excrescencias auriculares que dan impresión de flacidez⁸⁶. Mientras que en las láminas precedentes las formas de las máscaras todavía se unen formando un rostro humano, en la lámina 29 las facciones están a punto de disolverse en lo puramente ornamental. La materia dotada de dinamismo orgánico de la máscara central ya no se subordina a la fisonomía del rostro, sino que empieza a tener vida propia. Todavía es posible reconocer la gruesa nariz y la boca extrañamente abierta, pero los ojos y las orejas de este adefesio han sido suplantados por completo por la decoración auricular. En lugar de lengua aparece una cabeza de pato que se transforma en un cuerpo similar a una tripa. En los bordes de esta masa de ornamentos brotan otros cuatro rostros pequeños, obscenamente desfigurados, pertenecien-

tes a seres mixtos con narices prominentes, fauces puntiagudas, la protuberancia de las cejas en forma de tripa así como crestas frontales y rizos formados por hojas de acanto.

A la decoración auricular le es totalmente ajena la belleza al estilo antiguo. Los estrafalarios seres mixtos y las formas a modo de cintas con turgencias similares a las propias de la naturaleza se caracterizan por una vibrante exuberancia, que dota de carga erótica a estos grabados de ornamentos⁸⁷. Las máscaras y los adefesios parecen encarnar la *natura naturans* en calidad de espíritus de la naturaleza o de diosas paganas de la fecundidad, sin que quepa interpretarlos como alegorías. Para Erik Forssman el estilo auricular apela “directamente a las más profundas posibilidades de vivencia y estratos de conciencia de cada espectador. Logra sus efectos por asociación, y compone con los sentidos imágenes comprensibles para lo que no se puede formular de manera racional”⁸⁸. En estas creaciones habla una interpretación surreal de la realidad que se ha liberado al máximo de las formas de representación naturalistas⁸⁹. El estilo auricular y el ornamento lobular otorgan a la idea de las fuerzas naturales una figura ornamental que no ha sido establecida ni formalizada, sino que ha sido concebida en la transformación fluida de los cuerpos y las formas.

La razón como uno de los valores más elevados de la civilización europea de la Edad Moderna domina también la relación del hombre con la naturaleza. Ahora bien, la existencia del ser humano y la existencia de la naturaleza están entrelazadas de manera profunda y misteriosa. Lo irracional y lo fantástico, el deseo y el miedo han encontrado una y otra vez posibilidades de expresión en la imagen de la naturaleza y sus metamorfosis.

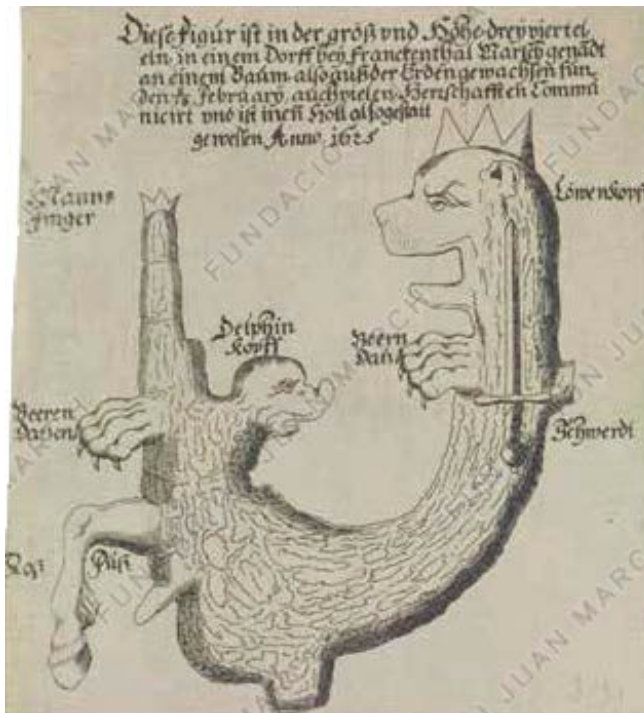
- 1 Paul Éluard, *Œuvres complètes I*, París, 1968, p. 945; cf. Lichtenstern 1992, vol. 2, p. 136.
- 2 Cf. Lichtenstern 1992, vol. 2, pp. 135-136. Lichtenstern 1992, pp. 121-294 ofrece el mejor ensayo sobre la técnica de la metamorfosis surrealista. Jean-Charles Gateau detecta en la idea de la transformabilidad universal de las cosas de Éluard y Ernst una mezcla surrealista de romanticismo alemán y materialismo dialéctico; cf. Gateau 1982, pp. 338-339.
- 3 Max Ernst sobre la técnica de la metamorfosis en “Was ist Surrealismus?”, introducción al catálogo de la exposición del mismo título en la Kunsthau de Zúrich en 1934. Citado según Metken 1976, p. 324. El octavo volumen de la revista *Minotaure* de 1936 estaba dedicado a una presentación detallada de las decalcomanías; cf. Breton 1976; Jean 1961, pp. 265-266; Schneede 2006, pp. 108-109.
- 4 Cf. Breton 1976, p. 386; Guigon 2005, p. 55. Sobre la técnica de la decalcomanía cf. Guigon 2005, pp. 53-55; Lindau 1997, p. 136; Schneede 2006, pp. 105-109; Jean 1961, p. 266.
- 5 Cf. Guigon 2005, p. 55.
- 6 Estaba previsto publicar en 1937 una edición limitada de un total de dieciséis decalcomanías en la imprenta de Guy Lévis-Mano en París, pero

- el proyecto no se llevó a cabo. La obra no aparecerá impresa hasta el año 1990.
- 7 Desde el Medioevo hasta entrado el siglo XVII se documenta en repetidas ocasiones la existencia de raíces prodigiosas antropomorfas; cf. Coburgo 1983, pp. 280-281, n° 137; Sachs 1670; Happel 1683-1691, vol. 1, pp. 116-117, 218-220, 332-340. Este retoño había brotado de un peral talado por soldados en la Guerra de los Treinta Años. De acuerdo con el estado actual de la ciencia, desde un punto de vista botánico estaríamos ante un vástago fasciado. Como esta "excrecencia prodigiosa" llamó mucho la atención de los contemporáneos, su existencia se documentó en múltiples ocasiones; cf. Abelinus 1635, p. 1000; Kuechen 2002, pp. 288-292, figs. 4-6; Harms 1985, pp. 458-461, n° I, 223 y I, 224; Holländer 1921, pp. 198, 202, fig. 108.
 - 8 Cf. Harms 1986.
 - 9 Hay una segunda hoja, de la que nos han llegado tres versiones, en la que la representación del vástago está más centrada en la naturaleza; cf. Kuechen 2002, pp. 288-289, fig. 4.
 - 10 Cf. Schulz-Hoffmann 1999; Schulz-Hoffmann 1997; Leppien 1967.
 - 11 Max Ernst, *Le fascinant cyprès*, óleo sobre cartón, 1940. La obra se encuentra en la colección del Sprengel Museum de Hannover, n° inv. Sammlung Sprengel I/48; cf. Hannover 2006, p. 187, n° 604; Spies/Metken 1987, n° 2348.
 - 12 Este bosquecillo de cipreses también se puede interpretar como un mundo submarino. Esta misma polisemia se observa también en otras decalcomanías; cf. Lindau 1997, pp. 68-72; Franke 2008, p. 178, cat. 92. Max Ernst debió tener conocimiento del motivo del paisaje de cipreses por vez primera en sus años de estudio en Bonn a partir las obras de su admirado Vincent van Gogh; sobre los años de estudios de Ernst cf. Dering 1994, pp. 32-34.
 - 13 Cf. Spies 1982.
 - 14 Así describe Max Ernst sus sensaciones la primera vez que pisó un bosque cuando era niño. Max Ernst, *Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe)*, citado según Ludwigshafen 1986, p. 27.
 - 15 Cf. Von Maur 1991; Lindau 1997; Schulz-Hoffmann 1999.
 - 16 La caricatura apareció en *Fliegende Blätter*, vol. 6, n° 144, p. 185. El dibujo fue realizado por Von Schwind en 1847. Muestra una escena menos caricaturística, con un hombre-raíz en primer plano y una cabeza humana pétrea al fondo; cf. Livie/Livie 2011, s. p., n° 21; Lichtenstern 1992, vol. 2, p. 218. Sobre las *Fliegende Blätter* cf. Koch 2010, aquí pp. 208, 230.
 - 17 Carus 1818, p. 5.
 - 18 Sobre el título y la historia de su surgimiento cf. Becker 1983, pp. 7-8; París 2000 b, pp. 65-72.
 - 19 Amuletos germánicos tallados en raíz de mandrágora [N. del T.]
 - 20 Cf. Francfort del Meno 1989, p. 44, n° 30.
 - 21 "Ce qu'il a voulu, ce qu'il a cherché n'est autre chose que nous initier aux impressions de son propre rêve. Rêve mystique et très étrange, il est vrai, rêverie inquiète et vague, mais qu'importe. L'idéal est-il précis, l'art ne puise-t-il pas au contraire toutes les forces de son éloquence, son éclat, sa grandeur dans les choses qui laissent à l'imagination le soin de les définir". Redon 1979, trad. alemana en Redon 1971, p. 130.
 - 22 Cf. La Haya 1978, pp. 26-27.
 - 23 Cf. Becker 1983, pp. 8-10, que ha conseguido identificar algunas fuentes.
 - 24 La lámina conservada en la Colección de Arte Gráfico del Germanisches Nationalmuseum reproduce el primer estadio anterior al acabado de los detalles del paisaje; cf. Martens 1976, pp. 32-33, 115-116, n° 269; Bertsch 2006, pp. 115-117, 126; Weiss 1999, pp. 56-57.
 - 25 Cf. Martens 1976, pp. 33, 46, nota 124.
 - 26 Ambas citas según Bertsch 2006, p. 116.
 - 27 Cf. Anzelewsky 1984.
 - 28 Cf. Zink 1968, p. 172; Berlín/Ratisbona 1988, p. 308, n° 198.
 - 29 Probablemente por eso en su índice de obras Hanna Becker titula todavía la lámina *Baumstudien* [Estudios de árboles]; cf. Becker 1938, p. 152, n° 165.
 - 30 Cf. en general Berlín/Ratisbona 1988, pp. 18-19; Wood 1993, pp. 76-77 y la opinión de Hans Mielke sobre el *Grupo de árboles* nuremburgués en Berlín/Ratisbona 1988, p. 308, n° 198. El *Grupo de árboles* contrasta fuertemente con dos dibujos de paisajes de Leu, estrechamente emparentados en cuanto al motivo: el *Gebirgige Landschaft mit Blick in die Tiefe* [Paisaje montañoso con vistas a las profundidades] de 1513, conservado en la Kunsthhaus de Zúrich, y el *Baum* [Árbol] de la Staatliche Galerie Dessau; cf. Hugelshofer 1923-1924, parte I, pp. 167-168; parte II, pp. 40-41; Wood 1993, pp. 115, 224.
 - 31 Cf. Anzelewsky 1984, p. 12.
 - 32 Cf. Wood 1993, p. 115, Anzelewsky 1984.
 - 33 Citado según Billeter 1997, p. 44.
 - 34 Sobre el exilio de la artista en Heiligendamm cf. Maurer 1995, pp. 36-43.
 - 35 Sobre el motivo del gato en Höch cf. Dech 1981, pp. 75-76.
 - 36 Cf. Bouqueret 2000, p. 169; Aquisgrán/Malmedy 1996, p. 23; Viena 1989, pp. 194-195.
 - 37 Cf. Bouqueret 2000, p. 221, n° 12 y p. 223, n° 19.
 - 38 Billeter 1997, p. 42.
 - 39 Cf. Breton/Éluard 1938 (1995), p. 32. Una copia de *Piedras en el Sur* de Ubac estuvo en posesión de André Breton hasta su muerte y fue vendida en 2003 en una subasta de Calmels Cohen celebrada en París; cf. Walker 2005, [p. 15], nota 36. Un artículo de Henri Martin en la revista *Documents*, n° 6 (1929), pp. 303-309, atestigua el interés de los surrealistas por los grabados prehistóricos en paredes y piedras. Como Ubac, también Eileen Agar (1904-1991), en su excursiones a lo largo de la costa inglesa y francesa, hizo fotografías paisajísticas de formaciones rocosas naturales en las que se identifican rostros humanos y cuerpos fantásticos; cf. Walker 2005; Viena 1989, pp. 75-77; Caws 2004, p. 104.
 - 40 Cf. Schneede 2005, p. 47. Esta expresión fue acuñada por Krauss/Livingstone/Ades 2002, p. 91.
 - 41 Tabard estaba próximo a los surrealistas y en este caso sobre todo a la obra de Man Ray, aunque no llegó a formar parte del grupo reunido en torno a André Breton; cf. Charleroi 2002; Baqué 1991; Elissagaray 1987.
 - 42 Pierre Cordier (nacido en 1933) acuñó en un principio el término "quimiograma" para designar la técnica de la "révélateur peinture"; cf. Cordier 1982.
 - 43 Max Ernst ya había convertido en una encarnación del mal una de las esculturas prehistóricas en piedra de la Isla de Pascua que aparece vestida con diversos disfraces en el quinto cuaderno de su novela-collage surrealista del año 1934 *Une semaine de bonté* [Una semana de bondad]. El cuaderno en cuestión se titula *Jeudi. Le noir. Autre exemple: L'île de Pâques* [Jueves. El negro. Otro ejemplo: La isla de Pascua]; cf. Viena 2008, pp. 46, 241-252.
 - 44 La conversación está documentada en *L'intransigeant*, París, 25.2.1930. Cf. Charleroi 2002, p. 9.
 - 45 El dibujo sin fechar se encuentra en la Colección Scharf-Gerstenberg, Berlín, n° inv. SSG 117; cf. Franke 2008, p. 384, n° 117. Para una visión de conjunto de la obra gráfica de Victor Hugo cf. Madrid 2000 a, aquí entre otros cat. 35, pp. 94, 336; cat. 172, pp. 224, 382-383; cat. 173, pp. 225, 383; cat. 176, pp. 226, 383.
 - 46 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. París, 1954, p. 1087. Cf. Hofmann 2000, p. 25.
 - 47 Cf. Salvador Dalí, *Das fotografische Faktum*, en Dalí 1974, pp. 28-29, aquí p. 28.
 - 48 Cf. Spielmann 1989, Dufek 1989, pp. 55-56; Dusseldorf 1992.
 - 49 Sobre la teoría del "objet trouvé" en el surrealismo checo cf. Dufek 1989, p. 54.
 - 50 Cf. Dufek 1989, pp. 56, 171.
 - 51 *Ibid.*, p. 56. Sobre el motivo en la fotografía del surrealismo checo cf. Bonn 2009, pp. 96-97.
 - 52 Cf. Burtschell 2006.
 - 53 Expresión que a Uwe Schneede le gusta utilizar para caracterizar la fotografía surrealista; cf. Schneede 2006, p. 176; Schneede 2005, p. 47.
 - 54 Cf. Schneede 2006, pp. 184-186; Schulz-Hoffmann 1997, p. 410; Von Maur 1991, p. 348.
 - 55 Sobre el concepto de belleza convulsa cf. Steinhauser 2002.
 - 56 Sobre el motivo de la imposible realización del deseo en los surrealistas cf. Miller/Zielonka 2006.
 - 57 Probablemente el coleccionista de Linz Anton Maximilian Pachinger (1864-1938) compró la lámina directamente a Kubin, con quien tenía

- una relación de amistad. El sello de Pachinger en el reverso de la lámina permite suponer que fue así.
- 58 La mujer y el loto aparecen ya en *Haarschlepp* [Cola de pelo], surgida en torno a 1900-03 y en *Urschlamm* [Barro primigenio], de 1904. El dibujo a tinta y pluma *Plantas de los pantanos*, creado en torno a 1905-06 constituye un ejemplo de la predilección de Kubin por determinados grupos de motivos, que retoma una y otra vez a lo largo de los años. La lámina se conserva en el Oberösterreichisches Landesmuseum de Linz, n° inv. Ha 3208; cf. Settele 1992, pp. 16-20; Linz 1995, p. 268; Winterthur 1986, p. 124.
- 59 Kubin 1973, p. 57. El texto "Der Zeichner" [El dibujante] apareció impreso por vez primera en 1922; cf. además Kubin 1974, p. 42.
- 60 Alfred Kubin, *Sansara. Ein Cyclus ohne Ende. In einer Auswahl von 40 Blättern*. Múnich; Leipzig 1911. Cf. Haustein-Müller 1998; Múnich 1990, p. 281; Schwarz 1986, pp. 22-23; Raabe 1957, p. 76, n° 34. Sobre todo la lámina 39, un asceta meditando en medio de una jungla pantanosa, está muy próxima a *Nenúfar*; cf. Múnich 1990, pp. 279-280, n° 115, con fig.; Winterthur 1986, pp. 23, 156, con fig.
- 61 En una carta del 2.4.1909 Kubin menciona por vez primera que sus dibujos están influidos por la obra de Bresdin; cf. Schwarz 1986, pp. 23, 28, nota 34.
- 62 Cf. París 2000 b, pp. 129-145, n° 88-111.
- 63 Cf. Riedel 1996, pp. 183-184; Settele 1992, pp. 14-20
- 64 Johann Jakob Bachofen, *Gesammelte Werke* (ed. Karl Meuli), vol. 2,1: *Das Mutterrecht*. Basilea, 1948, 3ª ed., pp. 39-40, 46; citado según Riedel 1996, p. 184.
- 65 Ambas citas en Bernoulli 1924, pp. 115, 180, cf. Settele 1992, pp. 14-27.
- 66 Barcelona: Minotauro, 2003 [N. del Ed.].
- 67 Sobre el culto al sexo cf. Kubin 1975, p. 241 y Settele 1992, p. 16; sobre el simbolismo de la muerte, Kubin 1975, p. 116 y Settele 1992, p. 14.
- 68 Todavía resulta fundamental el índice de obras de Martens 1976, aquí pp. 26-27, 87, n° 96, y, como complemento, las aportaciones actualizadas de Bertsch 2006, pp. 118-119 y Bertsch 2009, pp. 115-116; cf. además Schultz 2011, p. 207, n° 63; Thum 2005; Thum 2009.
- 69 Para la cita cf. Martens 1976, p. 26; cf. también las opiniones de Schultz 2011, p. 207; Bertsch 2009, p. 120, nota 44; Bertsch 2006, p. 118; Thum 2005, p. 62.
- 70 Cf. al respecto el ensayo de Erwin Panofsky "Et in Arcadia ego", que todavía sigue siendo determinante y que también menciona la lámina de Kolbe, en Panofsky 1957, aquí p. 319.
- 71 Considerar a Kolbe representante de un naturalismo descriptivo, como hacen Weiss 1999, p. 59 y Bode 1999, p. 14, no hace justicia a su obra; cf. por el contrario Bertsch 2006 y Bertsch 2009. La interpretación del simbolismo vegetal que propone Agnes Thum en su tesina no siempre resulta convincente. También parece ir demasiado lejos en su intento de interpretar las hojas de bardana mordisqueadas por orugas de la lámina de la Arcadia como símbolo del deseo sexual insatisfecho de Kolbe; cf. Thum 2005, pp. 67-68.
- 72 Kolbe 1825, p. 12.
- 73 Los investigadores han constatado repetidamente la proximidad existente entre las imágenes de junglas de Max Ernst y las láminas de plantas de Kolbe; cf. Bode 1999, pp. 12-13; Thum 2005, p. 113. Esa expresión fue utilizada por Louis Aragon en *Le Paysan de Paris* [El campesino de París] para parafrasear la ampliación surrealista de la realidad. Cf. Schneede 2006, p. 52.
- 74 Cf. Steinhauser 2002, p. 144. De este modo se alude tanto a la liberación sexual frente a las ideas morales anticuadas como a la liberación política de la sociedad; cf. Steinhauser 2002, pp. 144-145; Schneede 2006, pp. 47-49.
- 75 Cf. Tippner 2009 sobre la historia del surrealismo praguense; Fijałkowski 2005 ofrece una buena visión de conjunto de la obra de Medková.
- 76 Ejemplos de escenificaciones fotográficas en la obra temprana entre 1948 y 1951 en Tuttlingen 2004, pp. 7-12, n° 8-25.
- 77 Cf. Nadvornikova 1977.
- 78 Schmidt-Burkhardt 1992, p. 72; cf. además Fijałkowski 2005, [pp. 3, 7]; sobre el elemento lúdico en el surrealismo checo cf. Srp 1997, pp. 290-291; Schneede 2006, p. 141.
- 79 Cf. Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 67-74 con más ejemplos.
- 80 Dora Maar, sin título, 1933-34, París, Centre Pompidou, n° inv. AM 1991-34; cf. Caws 2000, pp. 50-51. También reelabora el modelo de Dora Maar la fotografía de Grete Stern *Traum Nr. 4: Süßwassersirene* [Sueño n° 4: sirena de agua dulce] de la serie *Los sueños*, de 1950. En este caso, debido a la actitud soñadora de la joven, el elemento erótico adquiere un matiz distinto.
- 81 En el siglo XVIII la concha se convirtió finalmente en el elemento configurador central de la ornamentación de rocalla; cf. Irmscher 1984, pp. 139-146; Von Graevenitz 1973, pp. 75-80, 92-93; Flensburg 2004, pp. 64-65; Forssman 1956, pp. 186-192.
- 82 Vianen 1646-1652. La obra reúne 48 grabados de Theodor von Kessel según diseños de Adam y probablemente también de Christiaan van Vianen; cf. Ter Molen 1984, pp. 119-128, n° 672-719, aquí p. 121, n° 674; Fuhring 2004, pp. 262-269, aquí p. 263-264, n° 1524; Utrecht 1984, p. 20, p. 103, n° 94; Zülch 1932, pp. 97-102; Von Graevenitz 1973, pp. 142-160. El vaso-concha fue confeccionado en plata por Adam van Vianen en 1625 y actualmente se encuentra en el Rijksmuseum de Ámsterdam, n° inv. RBK 16093; cf. Ter Molen 1984, pp. 86-87, n° 425; Utrecht 1984, p. 90, n° 77, con fig.; Von Graevenitz 1973, pp. 23, 159.
- 83 Se trata de la lámina 8 de la serie; cf. Ter Molen 1984, p. 121, n° 679; Fuhring 2004, p. 264, n° 1529.
- 84 Cf. Zülch 1932, p. 100; Von Graevenitz 1973, p. 41.
- 85 Cf. Cammermeir 1666-1678; Zöllner 1959, pp. 144-156; Forssman 1956, pp. 198-202; Rothe 1938, pp. 46-47.
- 86 Cammermeir sigue desarrollando directamente en su obra el estilo ornamental del *Neues Zieratenbuch* de Friedrich Unteutsch de 1640-50; cf. Unteutsch 1640-1650; además Zöllner 1959, pp. 144-156.
- 87 Cf. Forssman 1956, pp. 182-183. El carácter erótico del estilo auricular fue subrayado por vez primera por Zülch 1932.
- 88 Forssman 1956, p. 201.
- 89 Cf. *ibíd.*, p. 182.

CAT. 100
Óscar Domínguez
Lion - La Neige [León
- La nieve], 1936
Decalcomanía
Gouache sobre papel
20 x 25 cm
Museo Nacional
Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid

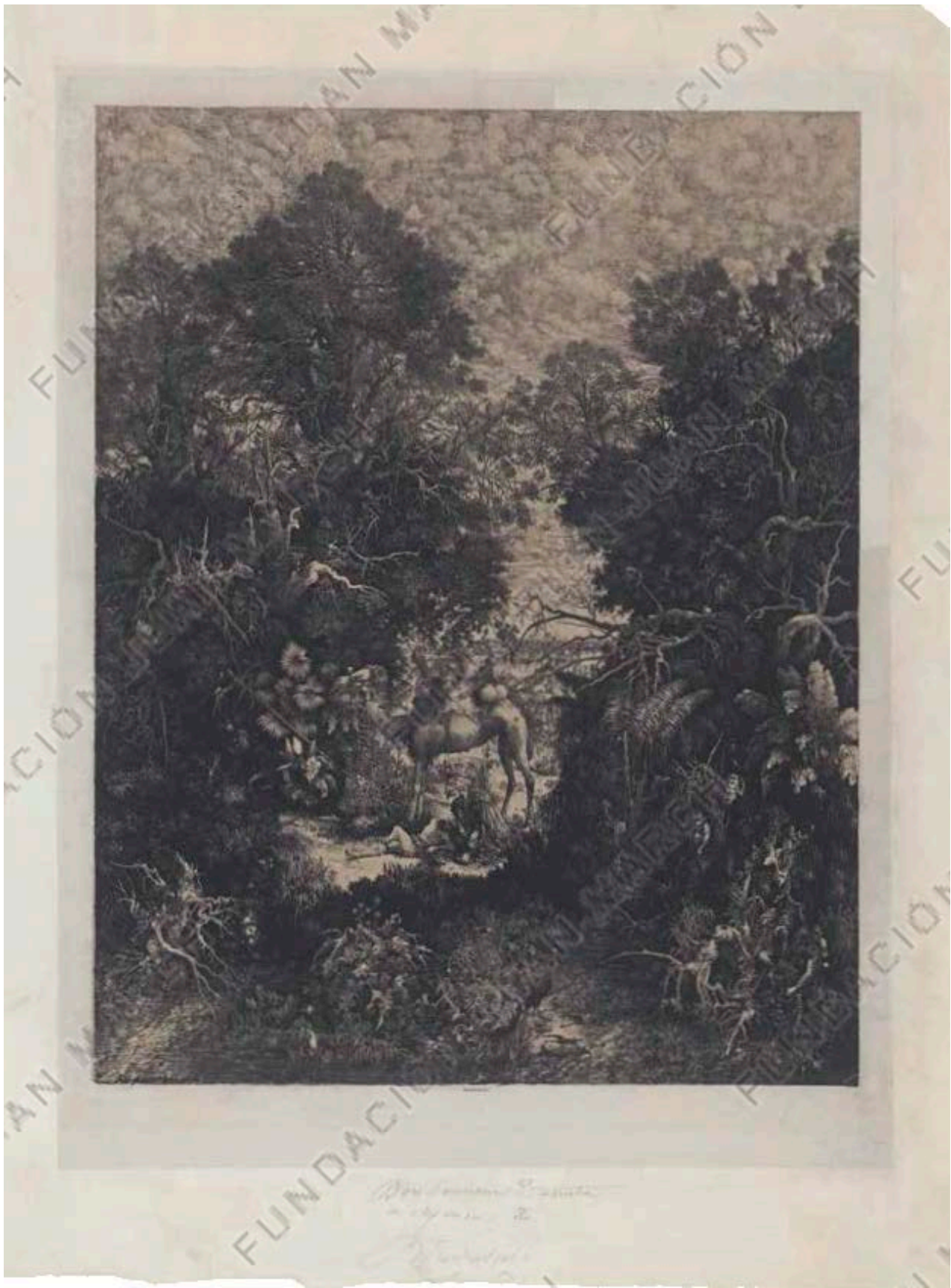




CAT. 101
Desconocido (alemán)
Anthropomorph-zoomorpher
Baumspross [Brote de árbol antropomorfo-zoomorfo], c 1625
Aguafuerte
18 x 16,3 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

CAT. 102
Moritz von Schwind
Das organische Leben in der Natur [La vida orgánica en la naturaleza], 1848
Página 24 de *Fliegende Blätter*, nº VI (1848)
Entalladura
27 x 21,3 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg





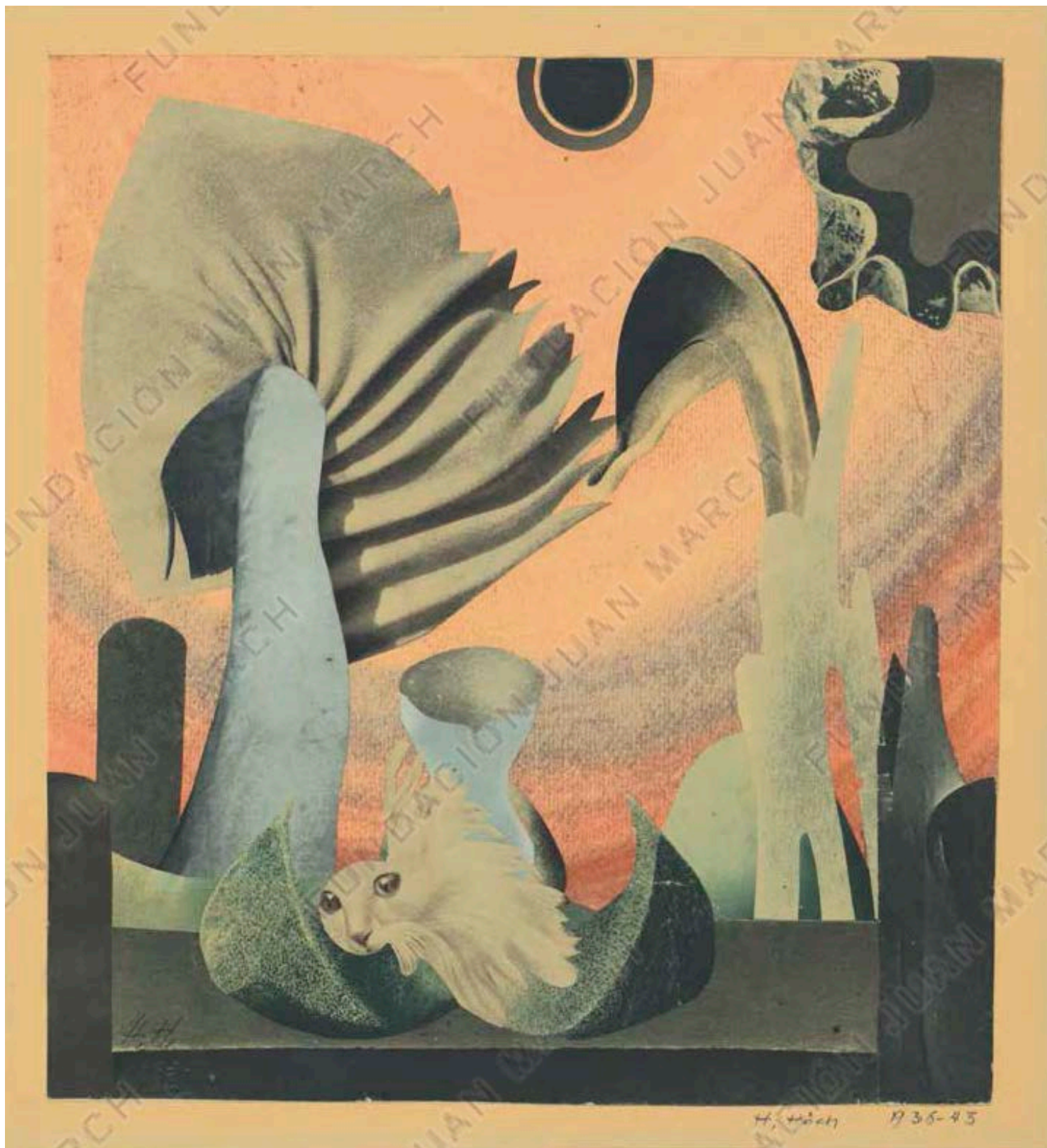


CAT. 103
Rodolphe Bresdin
Le Bon Samaritain [El buen samaritano], 1861
Litografía
75,5 x 59 cm
Hamburger Kunsthalle



CAT. 104
Carl Wilhelm Kolbe el Viejo
Phantastische tote Eiche in einem Gehölz [Roble seco fantástico en un bosquecillo], 1828
Aguafuerte (prueba de artista)
44,6 x 61,8 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 105
Hans Leu el Joven
Baumgruppe [Grupo de árboles], c 1514
Pluma y tinta sobre papel imprimado
16,5 x 11 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



8. Metamorfosis de la naturaleza

CAT. 106

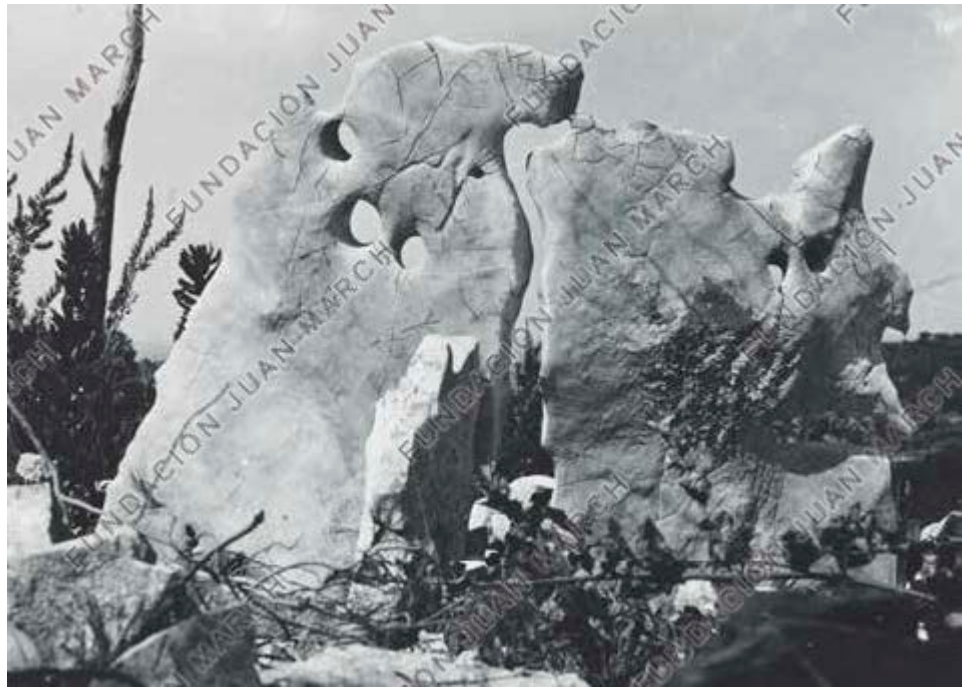
Hannah Höch
Scene II [Escena II], 1936-43
Collage y acuarela
32,7 x 29,2 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 107

Raoul Ubac
*Pierres dans le Midi/Pierres de
Dalmatie* [Piedras en el Sur/
Piedras de Dalmacia], 1932
Plata en gelatina sobre papel
13 x 18 cm
Colección Dietmar Siegert

CAT. 108

Maurice Tabard
Les Fétiches de l'Île de Pâques [Los
fetiches de la Isla de Pascua], 1935
Plata en gelatina sobre papel
17 x 18,4 cm
Colección Dietmar Siegert



CAT. 109

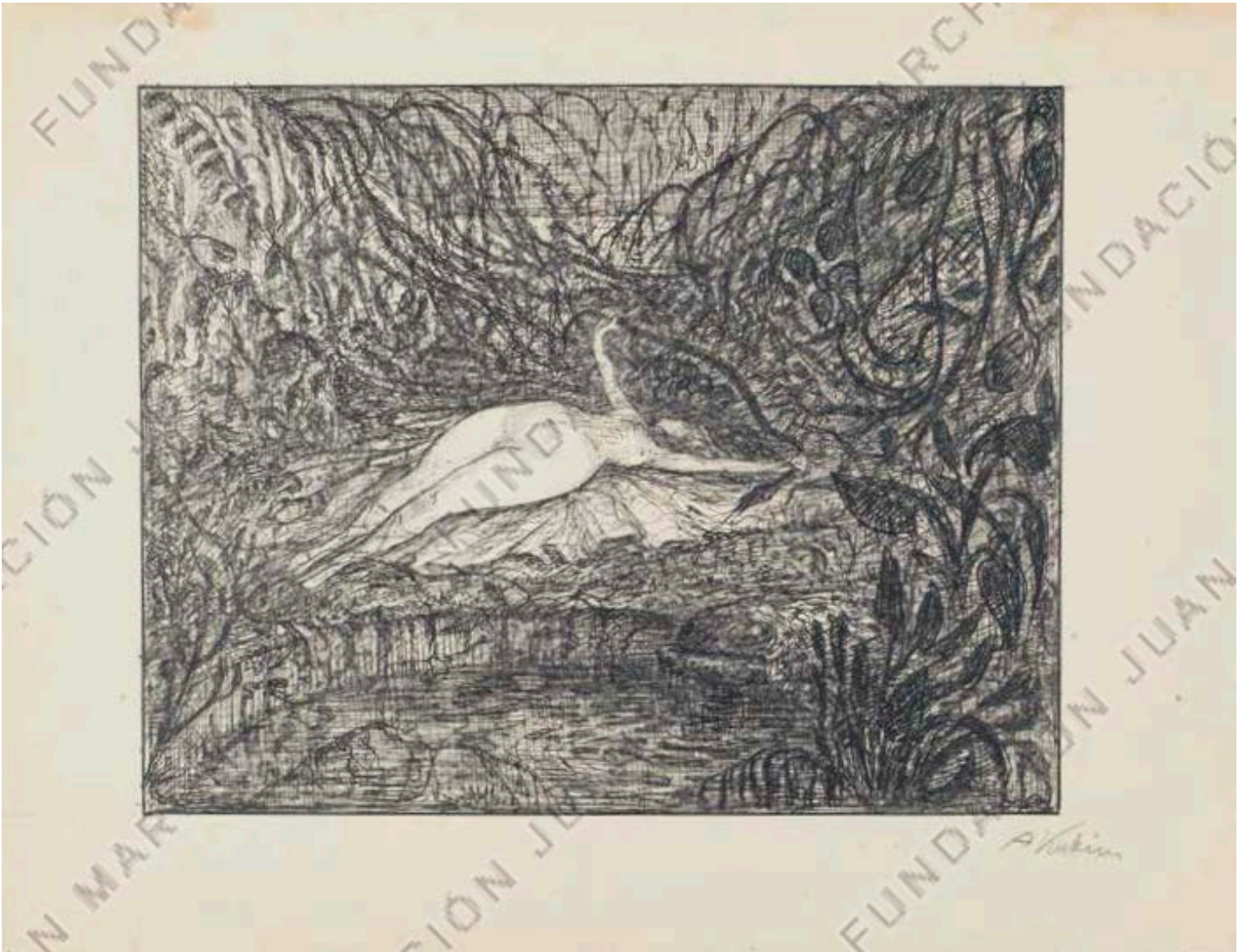
Emila Medková
Mušle I [Conchas I], 1950-51
Plata en gelatina sobre papel
35,4 x 28,5 cm
Colección Dietmar Siebert

CAT. 110

Vilém Reichmann
Osidla [Lazos], 1941
De la serie *Opuštěná*
(Los abandonados)
Plata en gelatina sobre papel
39,1 x 27,8 cm
Colección Dietmar Siebert









CAT. 111

Alfred Kubin

Wasserrose [Nenúfar], 1911

Pluma y tinta sobre papel

31 x 39,7 cm

Germanisches Nationalmuseum,

Núremberg

CAT. 112

Carl Wilhelm Kolbe el Viejo

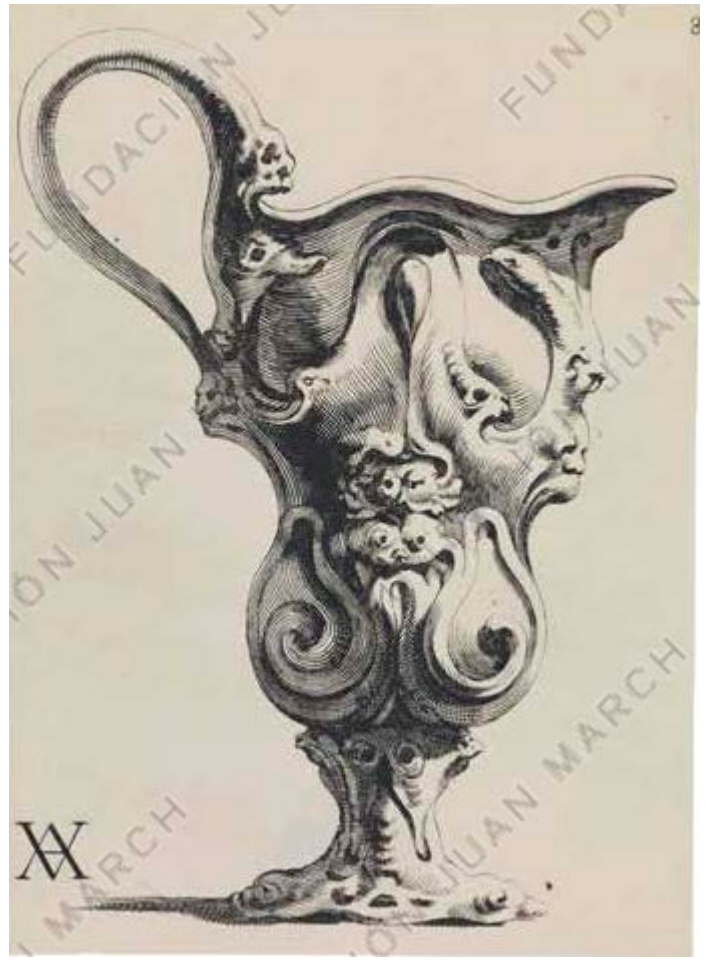
Auch ich war in Arkadien [Yo también
estuve en la Arcadia], 1801

Agua fuerte

41,2 x 53,2 cm

Germanisches Nationalmuseum,

Núremberg



CAT. 113

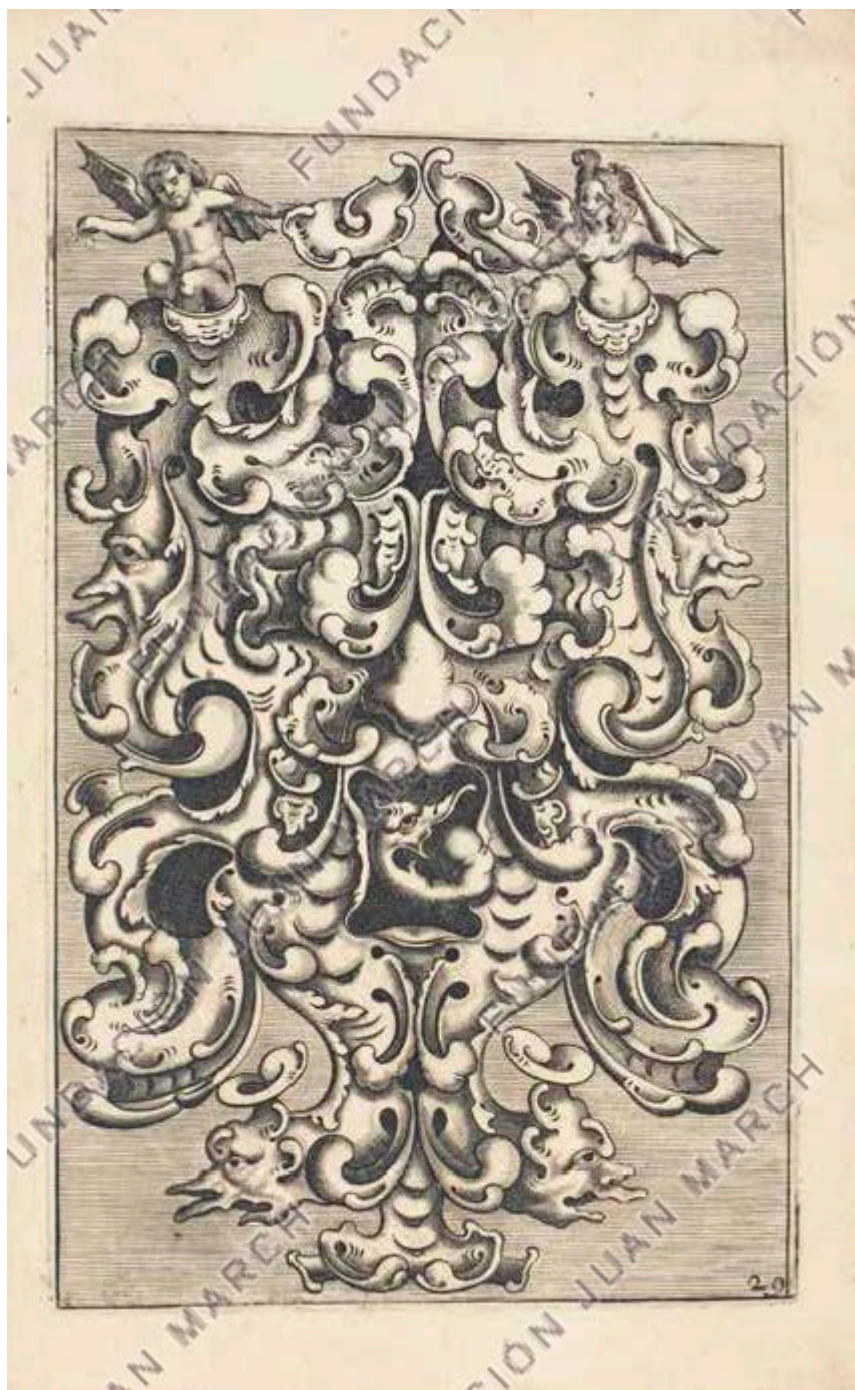
Theodor van Kessel
según Adam van Vianen
Diseño de un vaso en forma de concha, 1646-52
Lámina 3 de Theodor van Kessel, *Constighe Modellen van versheyden Silveren Vaten en andere sinnighe wercken*. Utrecht: Christian Vianen, 1646-52
Aguafuerte
21,4 x 15,4 cm
Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 114

Theodor van Kessel
según Adam van Vianen
Diseño de una jarra, 1646-52
Lámina 8 de Theodor van Kessel, *Constighe Modellen van versheyden Silveren Vaten*. Utrecht: [Christian Vianen], 1646-1652
Aguafuerte
21 x 15,2 cm
Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 115

Simon Cammermeir
Diseño de una máscara, 1666-78
Lámina 29 de Simmon Cammermeir, *Neue[n] Zierathen Buch* [Nuevo libro de ornamentos]. Núremberg: [Paulus Fürst], 1666-78
Aguafuerte
27,2 x 17,3 cm
Germanisches Nationalmuseum, Núremberg





9

Fantasmagorías

CHRISTINE KUPPER

La tradición de las representaciones pictóricas y literarias de fenómenos que resultan enigmáticos o sobrenaturales, como demonios y monstruos quiméricos, se remonta hasta bien entrada la Antigüedad. En época cristiana se seguirán empleando de las más diversas maneras elementos tomados de figuras demoníacas antiguas para representar a los moradores, de aspecto animal o humano, de mundos desconocidos, remotos o fabulosos, o para crear imágenes de seres demoníacos o del diablo. Unas veces se trata de criaturas surgidas de la combinación de diversos animales; otras, de figuras de seres humanos o ídolos religiosos con alas y cabellos en forma de serpiente; y otras, de seres mitad humanos, mitad animales. Estas criaturas mixtas se presentan unas veces –por ejemplo en las orlas de los manuscritos medievales– como drolerías grotescas con mera función decorativa y un efecto divertido. Por el contrario, cuando representan temas de la religión cristiana –por ejemplo, en imágenes de endemoniados sanados por Cristo–, asumen una carga negativa. En el Medievo, los engendros infernales estaban siempre ante la vista de todos, ya se tratara de las escenas del Juicio Final y del combate entre ángeles y demonios que decoraban los pórticos de las iglesias, ya de la representación de batallas entre monstruos y seres humanos de la escultura arquitectónica emancipada del contexto religioso¹. Encontramos seres mixtos similares en los ciclos de ilustraciones del *Ars moriendi* [Arte de morir]. Se trata de personificaciones de las tentaciones que asaltan al moribundo, que tuvieron amplia difusión a través de los libros xilográficos² y las series de arte gráfico, como, por ejemplo, las calcografías

Jacques Callot, *La tentación de San Antonio*, 1635. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [detalle de Cat. 122]

del maestro E. S. Todo el mundo temía a los demonios que, en la hora de la muerte, luchan contra los ángeles por hacerse con el alma del moribundo. En la confrontación polémica de la época de la Reforma, que se sirvió especialmente de los medios de comunicación gráficos, este tipo de elementos era utilizado con frecuencia para representar y afeer al adversario –ahora personas reales–.

También se emplean elementos propios de las imágenes demoníacas en la representación de inexplicables criaturas deformes que se consideraban anormales. Es el caso de la criatura hermafrodita denominada “monstruo de Rávena” [Cat. 116]. La aparición del arte gráfico impreso permitirá comercializar con gran éxito imágenes de ese tipo de seres. Esta lámina sin título fue publicada en Estrasburgo, en la imprenta (1497/98-1520) de Matthias Hupfuff y se mantuvo en circulación durante un período de tiempo sorprendentemente largo: desde 1506 hasta la segunda mitad del siglo XVII³.

En ella, de pie sobre un zócalo paisajístico, se ve una figura humana. El rostro, cuyo labio leporino recuerda al de un sátiro, tiene un cuerno en el nacimiento de la frente. En la parte superior de ese cuerpo con forma humana se han escrito las letras V, X e Y: la V está emplazada sobre una forma similar a una media luna, que probablemente cabe asociar al pecho femenino. Dos mechones de pelo que parecen llamas penden de la zona del estómago. Formas genitales de ambos sexos permiten identificar a este ser como una criatura hermafrodita, cosa que también podría indicar la letra Y. Además del cuerno sobre la frente, encontramos otros motivos propios de representaciones de diablos y demonios, como las alas biomorfas que reemplazan a los brazos –descritas como alas de murciélago en los textos que hablan del monstruo–; la pierna derecha escamosa, que, a modo de pie, aparece escindida en tres puntas que parecen hojas; y probablemente también el ojo, situado en la rodilla de la pierna izquierda, que quizá haya que interpretar como el resto de un rostro semejante al que aparecía a menudo en las rodillas y nalgas de las representaciones de demonios medievales.

Los primeros informes fechan el alumbramiento de esta criatura prodigiosa nacida de mujer en el año 1506 en Florencia, pero otros informes y hojas –algunos ilustrados, procedentes de Italia, del ámbito germánico o de Francia– desplazan hasta el año 1662 la fecha de este acontecimiento que, finalmente, debió tener lugar en Rávena en 1512⁴. En el texto –en latín y alemán– rimado de la hoja que mostramos aquí se mencionan como padres un monje y una monja, quienes, por tanto, al engendrar a este ser rompieron por partida doble el

voto de castidad monacal y conventual. La criatura fue llevada ante el papa Julio II. Los textos consideran a este ser deforme y atemorizador como un mal presagio alusivo a la batalla de Rávena de 1512, en la que las tropas de la Liga Santa reunida en 1511 en torno al papa Julio II derrotaron a los franceses. Las últimas líneas advierten en general del lamentable estado en que se encontraba la fe cristiana y del modo de vida pecaminoso existente precisamente en Italia⁵. De este modo, la lámina satisfacía un interés que iba más allá de la circunstancia de actualidad, con lo que se ampliaba el espectro de posibles compradores. “Detrás de la aparición del monstruo de Rávena se esconde otra más amplia, la de la totalidad del mundo monstruoso”⁶.

La “vida póstuma” del monstruo de Rávena duró unos 150 años, durante los cuales compiladores, moralistas y médicos analizaron este fenómeno e interpretaron su significado y el de cada uno de los elementos que caracterizaban a esta criatura: reunión de los pecados capitales en un solo ser; señal de la perversidad del papa, de la falsedad de Lutero, de los calvinistas o de los hugonotes, o indicio de la cólera divina. En las últimas obras que tratan de esta criatura deforme en la segunda mitad del siglo XVII ya se detecta un cambio: se reúnen diversos monstruos, presentados al público como espectáculo divertido que fascina precisamente por su carácter horripilante⁷.

Si lo comparamos con las hojas e impresos reproducidos por Rudolf Schenda, el monstruo de la lámina de Estrasburgo se ha representado invertido lateralmente⁸. La composición artística de esta figura bien proporcionada en contraposto clásico causa una impresión ambivalente en el espectador, que sólo después de analizar con más precisión los detalles la percibe como un ser repugnante y, luego, de manera intensificada por la subversión del sentido, como supuestamente espantoso.

Encontramos noticias –basadas siempre en autores antiguos– sobre animales curiosos, seres fabulosos y monstruosas criaturas mixtas en compendios y en obras de ciencias naturales así como en descripciones de viajes del Medievo y de los albores de la Edad Moderna hasta llegar a los libros ilustrados del siglo XVIII, aunque entonces se añade ya la observación de que semejantes seres no existen en la naturaleza⁹. “Los miedos encuentran una válvula de escape en los monstruos, precisamente por su absurdidad. Por eso a la psique humana le gusta asignar a estos seres mixtos un lugar propio [...] lejos de la esfera de la percepción, ya sea en lo trascendental, ya en lo –geográficamente– remoto”, apunta Ingrid Faust en su volumen sobre las láminas sueltas zoológicas¹⁰, en el que incluye también monstruos supuestamente paridos por animales. Por



Fig. 61 *Wundervogel*, 1628 in Spanien gefangen [Pájaro prodigioso, capturado en España en 1628], alemán, 1629. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

tanto, el muy viajado narrador de esas insólitas noticias gozaba de gran estima, y las correspondientes representaciones gráficas se vendían muy bien, por lo menos hasta que se descubría el embuste.

En el estilo habitual empleado para fundamentar la autenticidad de la noticia, otra hoja se autodenomina “Wahrhafftige neue Zeitung und Abcontrafactur / eines grossen Wunder Vogels / welcher in Hispanien in der Statt Amgemit im Monat Augusto deß verlauffenen 1628. Jahrs gefangen und bekommen worden ist...” [Nueva noticia verdadera y reproducción de un gran pájaro prodigioso / que fue capturado y conseguido en Hispania, en la ciudad de Amgemit en el mes de agosto del pasado 1628...] [Fig. 61]¹¹. En la xilografía reproducida aquí no se ha conservado la impresión tipográfica. Contiene las líneas del título, la localidad de “Campry” (¿Cambrai?) como dirección del impresor de la primera edición española, fechada en 1621, y un texto rimado destinado a ser entonado como una canción¹². Más allá de la descripción de este pájaro “de horrible desmesura” cuya longitud se cifra en unos ocho metros, al comienzo de las quince estrofas se advierte del gran peligro que su aparición anuncia para romanos y germanos. Según el texto rimado, los habitantes de la –inidentificable– ciudad española habrían disparado tres balas al pájaro y, al caer, el monstruoso animal habría bramado como un buey. En el cadá-

ver se encontraron dos corazones coronados que colgaban de unas esferas, para los que el poeta también tiene a punto una interpretación: son símbolo de las personas cuyo corazón pende de los bienes mundanos, pero “igual que cayó el pájaro, así iremos nosotros a la tumba”, adonde no es posible llevar las riquezas. El pájaro se ha transformado en un “símbolo monstruoso”, “al que se añade una nueva significación (amenaza divina, acicate para llevar una vida virtuosa)”¹³. De forma similar al “monstruo de Rávena”, el texto alude a una amenaza, en este caso todavía imprecisa, que tampoco puede relacionarse con terribles acontecimientos reales.

Lo más probable es que esta historia, demasiado inverosímil y poco interesante, tuviera un éxito moderado, como parecen indicar los ejemplares y ediciones conservados, comparativamente escasos. Las estrofas rimadas destinadas al canto remiten al empleo de este tipo de hojas para la recitación en representaciones itinerantes –como atestigua la lámina siguiente respecto al tema de la “arpía peruana”–, en las que posiblemente se exhibieran a veces criaturas monstruosas creadas por taxidermistas¹⁴.

Una lámina distribuida en las postrimerías del siglo XVIII por el editor de Augsburg Martin Will presenta la calcografía de una *Monströse Harpyie* [Arpía monstruosa] [Cat. 117] con texto en alemán y en francés. Este monstruo, denominado “animal” en la leyenda en alemán, aparece representado como un ser mixto a la manera de una esfinge con cabeza humana y pecho femenino. De acuerdo con los textos descriptivos en alemán y en francés, la cabeza tiene melena de león, largas orejas de asno y cuernos de toro. Del cuerpo escamoso salen alas, de nuevo similares a las de un murciélago. La patas delanteras acaban en garras con uñas gigantes. El cuerpo termina en dos colas que parecen serpientes, una de ellas “blanda y flexible” y la otra “dura”. Se dice que el animal, “que vive tanto en el aire como en el agua”, devoraba cada día “medio buey o tres cerdos o cuatro ovejas” cuando se acercaban a la ribera a beber. Esos tres animales aparecen representados uno entre las fauces, otro bajo la garra izquierda y un tercero en el momento de ser estrujado por la doble cola, evidenciando las enormes dimensiones del monstruo.

Los textos dicen que el lugar donde se produjo el hallazgo de este monstruo devorador de carne es el “ficticio” lago Fagua en tierras o provincia de Chile; en versiones anteriores de la lámina se menciona Perú, en Sudamérica. Allí, se cuenta, fue capturado y llevado al virrey. Los nativos explicaron que se trataba de una hembra, y el virrey ordenó que la embarcaran rumbo a Europa para que viviese y se reprodujese allí,

concretamente en París¹⁵. A través del golfo de Honduras y La Habana salió rumbo a Madrid, adonde llegó viva y fue llevada ante el rey. En Madrid se “hizo una calcografía a partir de un dibujo” del animal y “Su Majestad” envió algunos ejemplares “a nuestra corte”.

La lámina, grabada “a partir del original francés”¹⁶, retoma las terribles imágenes de monstruos llegados de tierras remotas, y proporciona multitud de datos aparentemente precisos para corroborar la veracidad de la representación de esta criatura fantasmagórica. En todo caso, el título de la lámina, *Harpie*, trae a la memoria a un ser de la mitología antigua. Este espantoso animal monstruoso había sido capturado y dominado por gentes del siglo XVIII, analizado científicamente en París y criado para su reproducción, o simplemente se había convertido en objeto de exhibición. Ciertamente, resulta atemorizante por sus dimensiones y sus hábitos alimenticios, pero no de la manera difusa en que lo es el monstruo de Rávena, como presagio de acontecimientos amenazadores y como advertencia divina.

Los seres fabulosos amenazadores de la mitología antigua, como sirenas, arpías y el Minotauro de Creta, casi siempre han traído la muerte al ser humano –a la vez que, hasta el día de hoy, han inspirado creaciones siempre nuevas a los artistas–. Pablo Picasso, en cuya obra desde 1928 el Minotauro es una figura dominante¹⁷, muestra en una lámina de la *Suite Vollard* a un ser mixto alado con una cabeza y un cuello de toro monstruosos. En el grabado *Harpie à tête de taureau, et quatre petites filles sur une tour surmontée d'un drapeau noir* [Arpia con cabeza de toro y cuatro niñas pequeñas sobre una torre coronada por una bandera negra] [Cat. 118], de diciembre de 1934, el monstruo se presenta con los elementos característicos de una esfinge, pero sus patas delanteras son las poderosas extremidades de un ave de rapiña, armadas de afiladas garras, propias de una arpía. La cabeza de toro sostenida por un cuello gigantesco mira al espectador. La expresión del rostro animal configurado ornamentalmente no parece anunciar una amenaza inminente, pero sí alude a la naturaleza imprevisible propia de una criatura animal. Las cuatro muchachas de aspecto apacible con guirnalda en el pelo que, situadas detrás de un parapeto (¿de una torre?), miran fascinadas a la bestia adoptan una actitud observadora entre ensimismada, compasiva y temerosa. Pero el muro apenas podría protegerlas: el cuerpo del monstruo ya está vuelto hacia ellas; bastaría con que saltara desde su pedestal, situado casi a la misma altura. La bandera negra sobre la cabeza de las muchachas también podría interpretarse como augurio de una desgracia inminente¹⁸. En esta

composición el peligro latente que corren las muchachas por la presencia del fantasmagórico ser monstruoso constituye el momento psicológico que asusta al espectador.

Demonios en temas cristianos

El segundo capítulo de la segunda epístola a los tesalonicenses trata del regreso de Cristo y advierte del hombre impío que le precederá, que se opondrá y se rebelará contra todo lo que lleve el nombre de Dios, se sentará en el templo de Dios y él mismo se presentará como Dios. Su aparición será obra de Satán. La hoja *Regnum Satanae et papae. 2 Thess. 2.*, fechada en 1545 y confeccionada a partir de un modelo de Lucas Cranach el Viejo [Cat. 119], interpreta este pasaje de la epístola, tanto en imagen como en texto, como una alusión al papa: sobre el llameante abismo del infierno planean sus demoníacos moradores, configurados a partir de diversos elementos animales, muy atareados con un armazón en forma de escalera. En su extremo, una figura sentada delante de una pared de trono ora con las manos juntas, sostenidos sus pies por uno de los demonios mientras que otros dos sujetan sobre su cabeza una tiara coronada de excrementos, identificándolo con ello como papa. Las orejas del papa tienen forma de orejas de asno.

La cita de Lutero que aparece debajo de la imagen¹⁹ equipara al papa o al papado con el anticristo: “En nombre de todos los demonios está sentado aquí el papa: es evidente que es el auténtico anticristo que anuncian las escrituras”.

El taller de Lucas Cranach el Viejo había plasmado gráficamente la polémica reformadora, por ejemplo, en el tratado sobre el *Bapstesel zu Rom* [Asno-papa de Roma] de Philipp Melancthon y Martin Lutero²⁰; de aquella cabeza de asno perviven en este grabado las orejas de burro. En *Passional Christi und Antichristi* Lutero y Cranach contraponen la ascensión de Cristo a los cielos a la caída del anticristo, de nuevo identificado con el papa, y lo hacen también refiriéndose a la epístola a los tesalonicenses. Pero mientras que Cranach ilustra la victoria de Cristo con ese papa que es arrojado al fuego del infierno por los demonios, la hoja que nos ocupa muestra la escena como la aparición del “anticristo”, como el “reino de Satán y del papa” que menciona el título: diabólicos demonios lo sacan del abismo infernal para que, gracias al poder de Satán, arrastre consigo a la perdición a aquellos que no creen en la religión verdadera.

En las vidas de santos cristianos encontramos numerosos pasajes sobre la creencia en el diablo y en los demonios. Atanasio (fallecido en 373) informa en su *Vita Antonii* –dedicada al egipcio “padre del monacato”– sobre las enconadas luchas

con ataques realmente violentos de seres semejantes, que el asceta soportaba o de las que se defendía, saliendo siempre victorioso e indemne gracias a su fe. En el Medievo tardío la veneración especial de san Antonio (251-356) se debía sobre todo a uno de sus patronazgos, el de la curación de los enfermos; era uno de los catorce santos auxiliares y uno de los tres que se invocaban contra la peste²¹. Las descripciones concretas de los ataques de los demonios a este santo, conocido en todo el mundo, que aparecen en la *Vita* de Atanasio y en la *Legenda aurea*, incitan a plasmar artísticamente muchos de sus espejismos, un estímulo para la fantasía una y otra vez retomado por los artistas.

En los siglos XV y XVI la tentación de san Antonio por los demonios aparece como tema pictórico independiente, que alcanza aún mayor difusión en el arte gráfico impreso²². Entre las representaciones más famosas tenemos la calcografía *Der Hl. Antonius von Dämonen gepeinigt* [San Antonio atormentado por los demonios] [Cat. 120], realizado antes de 1481 (¿hacia 1470?) por Martin Schongauer (1445/50-1491). El santo es aquí un hombre anciano que parece estar suspendido en el aire, como indica la formación rocosa que asoma en la esquina inferior derecha. Con una mirada que parece vuelta hacia el interior y un rostro de expresión paciente y pasiva se entrega a sus atacantes sin ninguna señal de resistencia física. Y bien que le atacan estos: garras de afiladas uñas se aferran a sus muñecas y a su escapulario, tratan de arrebatarse el báculo, se hunden en su pierna; manos que agarran sus cabellos, zarpas con palos que se alzan prontas a golpear su cabeza. Estos ataques tan agresivos son obra de nueve criaturas que rodean a su víctima: figuras compuestas con elementos de todas las especies animales cuyos miembros concretos –por ejemplo, “alas de murciélago”, picos de pájaro, trompas chupadoras, rabos tubulares puntiagudos, cuernos, agujijones o pechos femeninos–, así como sus combinaciones, ya estaban presentes en el arte medieval, pero ahora se unen formando figuras nuevas, armoniosas en sí mismas, y que resultan naturales. Si ya de por sí la cercanía a la realidad y la repugnante fealdad de estos seres mixtos dan miedo, más aterradora resulta aún la increíble vitalidad y la psicologización de las fisonomías animales con las que se abalanzan sobre ese hombre que transmite sensación de indefensión: las fauces abiertas parecen bramar con todas sus fuerzas, silbar, proseguir sordamente su ataque de manera obsesiva o sonreír maliciosamente, imaginando futuros tormentos. “Los demonios de Schongauer están literalmente fuera de quicio”. Su obra de arte “muestra la amenaza que pesa sobre la criatura neutralizada en el papel ejemplar de

quien penetra en lo desconocido e inventa una “pieza fantástica” cuyo poder sanador depende de su capacidad de persuasión artística”²³. Probablemente la representación de Schongauer remite a los detalles descritos por Atanasio: Antonio se había retirado a una fortaleza abandonada en lo alto de una montaña, a la que aludiría la cumbre rocosa que aparece en la imagen. Una de las amenazas que soporta el santo es de tipo alucinatorio: “se vio a sí mismo saliendo de su propio cuerpo”; unas apariciones lo elevaron por los aires, cosa que trataron de impedir otras figuras espantosas, pues exigían que rindiese cuentas de sus antiguos pecados. Pero como llevaba una vida monacal propia de un santo, finalmente pudo volver en sí sin que nadie lo importunase. “Antonio [...] se vio a sí mismo ascender por los aires, luchar allí y ser liberado luego”²⁴.

Dejando aparte la cima rocosa, el grabado de Schongauer centra la acción dramática exclusivamente en el grupo de figuras; en cambio, veinticinco años después, en 1506, Lucas Cranach el Viejo muestra en su xilografía *Die Versuchung des Hl. Antonius* [La tentación de San Antonio] un paisaje de colinas rocosas con un río y unas construcciones al fondo, que probablemente reproduce un panorama real con el monasterio de la Orden de San Antonio de Lichtenberg (Lichtenburg) en Prettin, cerca de Wittenberg [Fig. 62, Cat 121]²⁵. En este caso la propia figura del santo apenas salta a la vista: casi desaparece en medio de un tumulto de criaturas no menos intimidatorias a cuyas figuras se han añadido miembros de insectos. A Cranach casi le parecen más importantes que el santo, que tiene el rostro vuelto hacia ellas y no hacia el espectador que, a su vez, se encuentra directamente en el punto de mira de algunos de estos monstruos. “[Antonio] rezó [...] el resto del día y toda la noche siguiente, porque veía con asombro contra cuántos adversarios tenemos que luchar” escribe Atanasio²⁶. Es al espectador a quien asustan y espantan estos seres infernales. El santo vence... ¿también el espectador?

La relación con el espectador se transforma en una escenificación de la lucha de los demonios en la calcografía *La tentación de San Antonio*, que el famoso grabador Jacques Callot presentó en 1635 como una obra de teatro con múltiples figuras [Cat. 122]. Delimitado a ambos lados por ruinas arquitectónicas, el “cielo” adopta la atemorizante figura de un gigantesco dragón con las alas desplegadas. Su garra derecha sujeta un haz de llamas que recuerda el haz de rayos de Zeus, el padre de los dioses, al tiempo que pequeñas figuras de demonios escapan volando de sus fauces: él es quien ha iniciado ese tumulto de innumerables demonios de variadísimas formas que pululan desatados por el suelo y por los aires. En torno a su brazo

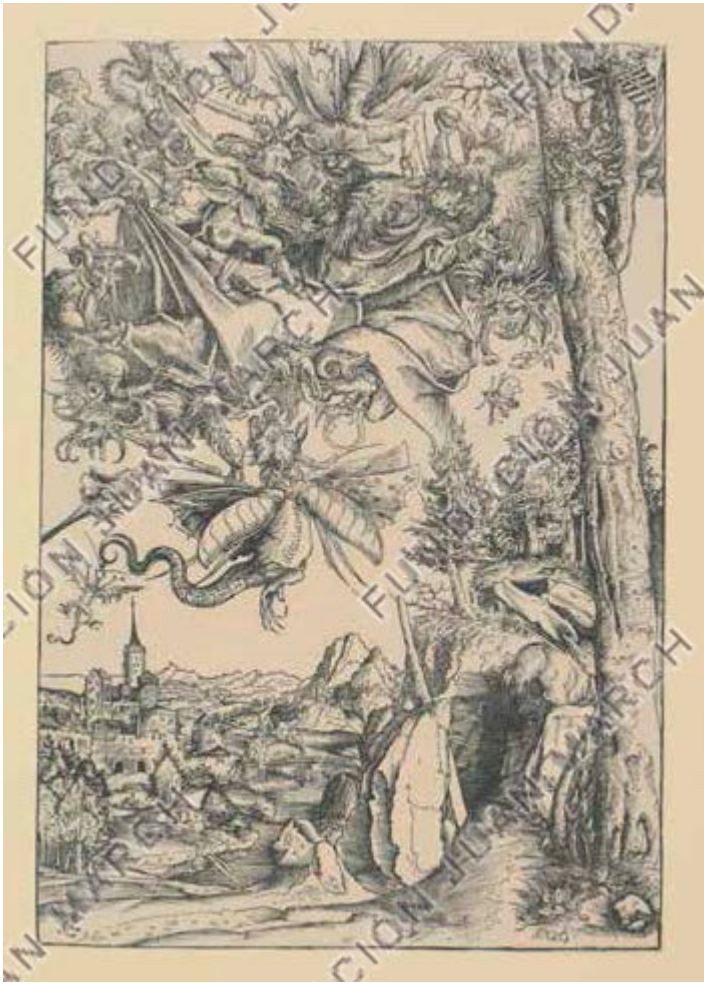


Fig. 62 Lucas Cranach el Viejo, *Die Versuchung des Hl. Antonius* [La tentación de San Antonio], 1506. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg [Cat. 121]

izquierdo se enrolla una serpiente que escupe fuego y cuyos venenosos chorros apuntan hacia abajo, hacia una construcción sustentada por arcos. Pero la pata izquierda de la figura de Satán está encadenada²⁷. A pesar de todo su poder no es capaz de hacerle nada al santo.

El propio Antonio aparece, rodeado por un nimbo, de pie, en el centro, bajo la construcción sustentada por arcos, lo cual no evita que quede expuesto al embate de los demonios: cuatro criaturas lo atacan directamente y una mujer desnuda con dedos en forma de garra huye de allí: es evidente que el monje ha resistido sus lascivos intentos de seducción –representados con mucha frecuencia precisamente en el Barroco–. Una cabeza de dragón gigantesca le escupe fuego y el monstruo-cañón situado en primer plano le dispara salvvas de tiros, lanzas y flechas. Pero esta criatura artillera mixta que recurre al uso de armas contemporáneas nos desvela ya la segunda representación irónica que tiene lugar en este escenario fantástico, transformando en comicidad la repugnancia que inspiran los acompañantes de Satán: en la parte superior izquierda a uno de ellos “la escopeta se le ha convertido en nariz” (E.T.A. Hoffmann)²⁸, con la que apunta a san Antonio. La multiplicidad de diablillos, que en algunos casos ejecutan acrobacias, diluye el carácter espantoso de la composición. Probablemente haya que interpretar también como tentaciones sexuales del santo los motivos eróticos anales, que ni siquiera respetan su imagen como patrono de los animales domésticos: el cerdo con el cascabel es asaltado por un descarado diablillo armado con un fuelle. El pandemonium que Satán despliega contra el santo fluctúa entre la amenaza demoníaca y la diversión. Sirviéndose de los medios artísticos más fantasiosos y de los instrumentos técnicos más refinados²⁹, Callot traslada la leyenda del santo al medio recreativo de su época, al teatro.

También Pieter Brueghel el Viejo (1525/30-1569) compuso su imagen del vicio de la *Luxuria* como un espectáculo infernal, sólo que trasladado a un paisaje con un arroyuelo y motivos arquitectónicos. Esta lámina [Cat. 123] forma parte de una serie dibujada por Brueghel en 1556-57 dedicada al tema de los siete pecados capitales, que es como también se llamaba a los vicios. Al igual que la dedicada a las virtudes, del año 1559, esta serie estaba destinada a ser reproducida en calcografías. Pieter van der Heyden (1530?- 1576?) grabó *Die Sieben Todsünden* [Los siete pecados capitales] para el editor Hieronymus Cock en 1558 en Amberes.

A diferencia de la serie de las virtudes, que Brueghel dibujó siguiendo el tipo de composición propio de su época, para los

vicios escogió deliberadamente figuras de El Bosco, su modelo y compatriota flamenco³⁰. Además de los hallazgos pictóricos fantástico-grotescos, aquí se aúnan, formando un rico entramado de imágenes, elementos simbólicos y escenas de género. Los pecados aparecen –ahora personificados– como mujeres en medio de los atributos animales adscritos a cada vicio y de otras innumerables representaciones de figuras y escenas.

La *Luxuria*, que junto con la gula es un vicio físico, es representada en el centro de la composición en forma de mujer desnuda sentada en el regazo de un demonio repugnante con boca en forma de pico con el que intercambia un beso con lengua mientras este agarra su pecho con sus dedos en forma de garras. Sobre el respaldo de la silla que sostiene a ambos aparece el gallo lascivo como uno de los atributos de la impudicia. El grupo, junto con otras criaturas con cabezas de animales, está rodeado por un tocón de árbol hueco de cuya corteza surge una cabeza de ciervo con un tomate³¹ en la boca y una concha abierta, también atributo de Afrodita, en la punta. Esta concha abraza una esfera transparente que contiene a una pareja de enamorados, un “símbolo de la vanidad del amor terrenal”, y uno de los elementos que claramente proceden de El Bosco³². En torno a la escena central Brueghel dispone una multitud de monstruos, en su mayoría demoníacos, en confusa cópula, sodomía, autocastración, satisfacción anal y posiciones obscenas, algunos de ellos observados por animales y otros seres fabulosos. En el plano medio aparecen diversas bestias mofándose y fustigando a un “hereje” que, maniatado, cabalga sobre un animal fabuloso tapado con un paño, seguido por dos mujeres desnudas³³ y guiado por un gaitero; lleva un sombrero que el dibujo de Brueghel permite identificar más claramente como una mitra. Las escenas del fondo muestran, a la izquierda, a varias parejas en un paisaje idílico surcado por un arroyo con una fuente, un molino y construcciones propias de un jardín, mientras que, a la derecha, en una fortaleza junto al agua, un monstruo marino devora a un hombrecillo que grita pidiendo auxilio.

El texto latino que acompaña al grabado dice: La lujuria debilita la fuerza, fatiga los miembros; el dístico flamenco: La impudicia apesta, es sucia. Quiebra las fuerzas y debilita los miembros³⁴.

Brueghel muestra un mundo dominado por demonios licenciosos que se ha vuelto inhumano por el pecado y en el que los hombres ya no desempeñan un papel activo. Su monstruosidad ilustra el delito igualmente monstruoso de quien observa la imagen así como los tormentos del infierno que esperan en el más allá. El “mensaje moral” del fantasmagórico escena-

rio de Brueghel alude, por tanto, a la “pérdida de la dignidad y de la pureza espiritual” del ser humano³⁵.

Fantasmagorías como crítica social

En sus imágenes, que mezclan realidad e imaginación y que también tratan temas bíblicos, James Ensor (1860-1949) encontró diversas posibilidades de plasmar gráficamente su crítica de la sociedad contemporánea en formas fantásticas, grotescas o caricaturizantes como máscaras, esqueletos o demonios. *Diablos rossant anges et archanges* [Demonios vapuleando a ángeles y arcángeles] [Cat. 124] es el título que puso a uno de los más de 40 grabados surgidos en 1888. También es conocido como *Le combat des démons* [El combate de los demonios]³⁶. En él se ve un caos de figuras que ya no estructura ningún espacio; “dinámica espacial amenazadora”, así es como denomina Hans H. Hofstätter esta forma de representación, “agresión espacial [...] que se encuentra entre los instrumentos estilísticos decisivos de los simbolistas”, “el propio espacio y todo el movimiento que se produce en él [viene] hacia el espectador”³⁷. Lo que queda de este mundo es un pequeño velero en la parte superior derecha y un tren humeante en cuyos vagones van sentadas algunas personas.

El resto de la lámina está cubierto de figuras de las más diversas formas y tamaños, dibujadas o garabateadas, con absoluto *horror vacui*: de manera similar a la *Tentación de San Antonio* de Callot, en el borde superior planea un demonio –¿coronado?– armado con una especie de espada, con alas adornadas como las de un pavo real y al que probablemente pertenece también la doble cola que apunta hacia la parte superior izquierda. Debajo de él retozan innumerables monstruos: seres animales, figuras demoniacas, criaturas mixtas, adefesios, calaveras y rostros. Estas repugnantes criaturas cargan con sus armas –en lo que podemos distinguir– contra figuras femeninas, atravesándolas con lanzas, espadas y astas con espinas. La mayoría de los ángeles, cubiertos con ropajes largos y sencillos, algunos con pequeños escudos con una cruz, ya han sido alcanzados o yacen, por lo que parece, muertos, muy abajo, como diminutas figuras; sólo dos de ellos levantan su arma (?) o la cruz, contra un ser semejante a un ciempiés con una calavera por cabeza.

El combate parece consistir más en matar que en golpear y en él los seres demoníacos se presentan como el bando claramente dominante. Ensor destaca a los demonios, de mayor tamaño que los ángeles, dibujando también sus contornos con líneas más gruesas y en algunos casos rayando el interior del dibujo. Además, dos de los rostros más grandes miran directa-

mente al espectador: uno es el del diablo situado en la parte superior, que probablemente haya que interpretar como el amo de la situación; el otro, la cara con la boca abierta como en un grito y los ojos espantados que, casi en el centro de la composición, cubre el escudo de uno de los demonios y vendría a ser un retrato del espectador de esta pesadilla. En este grabado la lucha bíblica entre ángeles y demonios se ha decidido, de modo blasfemo, a favor de estos últimos, quizá como metáfora del ambiente corrupto en que Ensor veía sumida a la sociedad de su época; en cualquier caso, se trata de una imagen que documenta sus dudas sobre la religión cristiana (Hofstätter) de manera similar a sus representaciones de Cristo.

Cuando las corrientes fascistas iban ganando terreno en la Europa de los años veinte, en Francia también hubo intelectuales que reaccionaron volviéndose hacia la izquierda política, como ocurrió con los surrealistas parisinos. El escritor André Breton, como “ideólogo jefe” (Jutta Held), y otros miembros del movimiento se afiliaron al Partido Comunista. La revista del grupo, *La Révolution Surréaliste* (1924-29), cuyo nombre aludía a un cambio intelectual profundo, fue rebautizada tras su refundación como *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-33), reflejando así la tendencia política que seguían, cuando menos, los literatos surrealistas³⁸. Ahora bien, en sus obras de los años treinta la mayoría de los artistas plásticos abordaron de manera menos directa los acontecimientos políticos; utilizaban más bien los recursos estilísticos desarrollados individualmente para mostrar injusticias y amenazas sociales. “En las imágenes de los años treinta la figura humana se convierte en un ser amorfo de contornos difusos, grotescamente deformado [...] Los miembros se mueven sin coordinación alguna, parecen no estar dirigidos desde ningún centro”³⁹.

Salvador Dalí, que se había unido a los surrealistas en 1929, “diluye sus figuras clásicas en formaciones del paisaje. [...] Seres mixtos medio animales medio humanos, incluso simbiosis de seres humanos y objetos de la civilización, no son una rareza”⁴⁰. A partir de 1930 sustituirá el proceso creador directo y carente de control consciente del “automatismo”, que había entrado en crisis en 1929⁴¹, por su “método paranoico-crítico”⁴². En su primer estudio para *Construcción blanda con judías hervidas* (Premonición de la Guerra Civil) [Cat. 125], de 1934, Dalí –que en octubre de ese año había huido de los disturbios de Barcelona– sigue utilizando elementos corporales alargados sobredimensionados y modelados con precisión, de los que encontramos un ejemplo extremo en el cuadro *El enigma de Guillermo Tell*, de 1933, y en sus versiones previas. “La pintura y el cine de Dalí evidencian que este *shock* de los

«monstres molles», más allá de la inquietud psíquica que supone la perturbación de la vivencia acostumbrada así desencadenada, tiene la función de la biomorfización, es decir, la «descomposición carnal y la disolución» de cuerpos y formas sólidos”⁴³. En 1933, en un artículo para *Minotaure*, Dalí establece un paralelismo entre esa “tendencia al ablandamiento” y “esa carne real deseada hacia la que Napoleón, como es sabido, [...] se dirige una y otra vez, a la cabeza de todos [...] los imperialismos reales y verdaderos que en realidad no son más que los inmensos «canibalismos de la historia»”⁴⁴. La vinculación de semejantes formas blandas con la Guerra Civil española en el título del dibujo se corresponde con elementos concretos de la composición, como el gigantismo de la figura monstruosa compuesta con partes del cuerpo reensambladas que recuerda a los monstruos de Goya, o la configuración del muslo a modo de cuchillo que tiene por “mango” un pecho femenino al que se aferra una mano oscura y nudosa. Encontramos elementos propios del lenguaje pictórico de Dalí en el paisaje de fondo: “Como fondo a esta arquitectura de carne frenética [...] pinté un paisaje geológico, que había sido inútilmente revolucionado por millares de años, congelado en su «curso normal»”⁴⁵. Las judías hervidas⁴⁶ simbolizarían, en calidad de comida de vigilia, la hambruna y la guerra⁴⁷. Con la figura fantasmagórica del “cadavérico cuerpo de España, medio devorado por los bichos y gusanos de ideologías exóticas y materialistas”⁴⁸, Dalí expresa el odio, la explosión de violencia y el instinto asesino tal como los había percibido en vísperas de la Guerra Civil.

José Caballero (1916-1991) perteneció al círculo surrealista madrileño, cuyos integrantes apreciaban mucho las obras de Dalí. Diseñó, entre otras cosas, decorados para La Barraca, la compañía de teatro itinerante dirigida por Federico García Lorca⁴⁹. Entre sus notables dibujos realizados entre 1932 y 1936 está *La rosa y el velocípedo*, de 1935.

Apoyada sobre el varillaje de una bicicleta ruinosa sin ruedas, la pierna de una monstruosa criatura humana pisa el pedal todavía existente como si fuera a perseguir al hombre del monociclo que aparece en el plano medio del dibujo. Este se acerca a un constructo que recuerda a los “objetos matemáticos” de Man Ray [cf. Cat. 29, 30]⁵⁰, cuyos componentes enrejados en forma de torre probablemente representan modernas arquitecturas de hierro. La escena se ha emplazado en un amplio paisaje desolado que ya habíamos visto antes en la obra de Dalí. La rosa tirada en el suelo y el busto femenino con clavos que aparecen en primer plano se pueden interpretar como símbolos de los valores de la belleza y –como imagen de la Virgen Dolorosa– de la religión o del dolor, símbolos

que, es evidente, han sido desechados. María Dolores Jiménez Blanco interpreta el dibujo como la transposición a un nuevo contexto del lenguaje pictórico surrealista de Dalí. Según esta interpretación, “se trata de los restos que se depositan en los márgenes de las ciudades, de los restos de una civilización, la urbana e industrial [...]”. Así, Caballero “parece proclamar la inutilidad del esfuerzo humano por avanzar, por alcanzar la perfección en el camino de un ansiado *progreso* que, asociado a la civilización moderna, cada vez evidenciaba más su carácter de efímero espejismo”⁵¹.

- 1 Cf. *Dämonen*, en LCI 1, col. 456-468 (Herbert Schade); *Teufel*, en LCI 4, col. 295-299 (Beat Brenk); Toggweiler 2008.
- 2 Wilhelm Ludwig Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*. Leipzig, 1902, vol. 4, pp. 253 ss.
- 3 Schenda 1960, pp. 219-225.
- 4 *Ibid.*, pp. 209-220.
- 5 Duntze 2007, pp. 230-231. Ewinkel 1995, pp. 227-237, fig. 9, p. 328. Sobre la literatura de prodigios cf. una síntesis general en Hammerl 2007.
- 6 Schenda 1960, p. 225. Toggweiler 2008, p. 6: “El monstruo únicamente quiere mostrarnos algo, o al menos eso nos permite deducir la etimología. Por tanto, en primera instancia, no aparece por sí mismo, sino que remite a algo diferente”.
- 7 Schenda 1960, pp. 219-225.
- 8 *Ibid.*, p. 216-217.
- 9 Por ejemplo Friedrich Justin Bertuch, *Bilderbuch für Kinder*. Weimar, 1790, vol. 1, bajo “Objetos mezclados”.
- 10 Faust 1998-2010, aquí 2003, p. 206.
- 11 *Ibid.*, pp. 236-237; según una hoja anterior, de 1625, la “abstrusa construcción de un «pájaro»” apareció en una ciudad india también ficticia, cf. Faust, n° 775, 776, pp. 234-235.
- 12 “Im Thon: Es ist gewißlich an der Zeit &c.” [Entonado: Ciertamente ha llegado el tiempo etc.]. Toggweiler 2008, p. 11.
- 14 Faust 1998-2010, aquí 2003, n° 817, 818, pp. 300-302.
- 15 Cf. el final del texto francés: “disent avoir aperçu la femelle [...] afin de perpétuer la race en Europe, à Paris” [dicen que han visto a la hembra [...] para perpetuar la raza en Europa, en París].
- 16 Probablemente n° 830, pp. 322-323 en Faust 2003, que es la única de las dieciséis versiones reunidas por ella que también reproduce la muerte del cerdo por la punta de flecha de la segunda cola; n° 817-823 representan monstruos evidentemente masculinos o al menos sin pechos femeninos, n° 824-830 representan monstruos femeninos. La idea de que estas hojas con arpías monstruosas masculinas o femeninas habrían ido surgiendo como si fueran una especie de novela por entregas, es decir, que habrían hecho referencia a dos monstruos aptos para la reproducción, resulta atractiva y podría estar fundada en la evidente demanda que tenía el tema de estas láminas.
- 17 Cf. Paloma Esteban Leal, *Picasso / Minotauro*, en Madrid 2000 b, pp. 15-47, aquí p. 28.
- 18 Cf. Fischer 1996, p. 28. Posiblemente la representación se deba adscribir a las láminas de la *Suite Vollard* que tienen al Minotauro como tema, cf. Rau 1974, p. 18.
- 19 *Luthers Werke*, ed. Weimar, 1883 ss., LIV, p. 363 (según Harms 1980, p. 148, nota B4).
- 20 Cf. Cat. 51.
- 21 Angenendt 2000, pp. 154-155: LCI 5, col. 204-205 (E. Sauser).
- 22 LCI 5, col. 212 (E. Sauser).
- 23 Hofmann 2010, pp. 37-38. Sobre la pervivencia del grabado de Schongauer cf. entre otros Hamburgo 2008, p. 182, cat. 51-52, así como las pinturas del taller de Ghirlandaio, p. 17, fig. 8. Sobre los estudios previos y los bocetos de animales realizados durante el viaje de Schongauer a España cf., por ejemplo, Ludwigshafen 1980, n° 40, p. 102 (Richard W. Gassen); Múnich 1991 b, n° 54, p. 140 (Thomas Hirthe).
- 24 Hamburgo 2008, citas (probablemente cap. 65) de la *Antonius-Vita* de Atanasio, p. 12.
- 25 Cf. al respecto y sobre el posible comitente Brown 1999, p. 436, cat. 112.
- 26 Hamburgo, 2008, p. 12.
- 27 Quizá en analogía con un pasaje del texto del cap. 24 de la *Antonius-Vita* de Atanasio: “Fue atado por el Señor como un gorrion para que nos burlásemos de él; fueron presentados, él y sus demonios acompañantes, como escorpiones y serpientes para que fuesen aplastados por nosotros, los cristianos”; cita en Brunswick 2007, p. 164, cat. 64.
- 28 Citado según Hofmann 2010, p. 123.
- 29 Cf. el ensayo “El capriccio” de Rainer Schoch en pp. 180-189 de este catálogo.
- 30 Jürgen Müller menciona como motivos: 1. al igual que otros investigadores, motivos comerciales, porque El Bosco estaba más solicitado que Brueghel; 2. porque los espectadores asociaban a El Bosco con los temas de los pecados y las necesidades; 3. como adopción del arte anticlásico del amontonamiento de elementos pictóricos propio de El Bosco, abandonando deliberadamente el marchamo italiano de los contemporáneos de Brueghel como Marten van Heemskerck o Frans Floris; cf. Jürgen Müller, cat. 42-54 en Nueva York 2001, p. 145.
- 31 En alemán de la época, *Liebesapfel* –literalmente ‘manzana del amor’– lo que refuerza la carga erótica de la representación plástica [N. del T.].
- 32 Cf. Mielke 1996, p. 51; Jürgen Müller en Nueva York 2001, p. 145.
- 33 “sin duda representado como hombre libidinoso”: Mielke 1996, p. 51. Cf. Silver 2011, p. 147.
- 34 Cf. Silver 2011, p. 147.
- 35 Manfred Sellink, “The very lively and whimsical Pieter Breughel”, Thoughts on His Iconography and Context”, en Nueva York 2001, pp. 57-65, aquí p. 60.
- 36 Cf. Nadine Lehni, “Licht und Gewalt: Das druckgraphische Werk von James Ensor”, en Estrasburgo/Basilea 1995, pp. 21-28, aquí p. 26, y Dieter Koepplin, “Wie James Ensor einige seine Radierungen illuminierte” [Cómo iluminó James Ensor algunos de sus grabados], *ibid.*, pp. 29-39, aquí pp. 36-37.
- 37 Hofstätter 1972, pp. 21, 63.
- 38 Cf. Held 1989, p. 56.
- 39 *Ibid.*, p. 60.
- 40 *Ibid.*
- 41 Greeley 2006, p. 57.
- 42 Primera publicación: Dalí 1930 a; cf. Greeley 2006, pp. 57-58; Karin v. Maur en Stuttgart/Zúrich 1989, p. XXIII; *ibid.*: “La actividad crítica actúa únicamente como un revelador fluido de imágenes, de relaciones, de interrelaciones sistemáticas y peculiaridades que ya existen caracterizados como tales en el instante en que se desencadena el delirio y sólo la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz momentáneamente y de manera objetiva ese grado de realidad”. Peter Gorsen, “Der kritische Paranoiker”, en *Gesammelte Schriften*, p. 449, citado según Karin v. Maur en Stuttgart/Zúrich 1989, p. XXIV.
- 43 *Ibid.*, p. 491, citado según Karin v. Maur en Stuttgart/Zúrich 1989, p. XXIII.
- 44 *Ibid.*, p. 222, citado según Karin v. Maur en Stuttgart/Zúrich 1989, p. 130.
- 45 Dalí 1942, cit. según Dalí 2003, p. 850; cf. Schiebler 1984, p. 440.
- 46 “Esa blanda estructura de esa gran masa de carne en guerra civil la embellecí con unas judías hervidas [...]”, Dalí 1942, citado según Dalí 2003, p. 850.
- 47 Karin v. Maur en Stuttgart/Zurich, 1989, p. 196.
- 48 Dalí 1942, cit. según Dalí 2003, p. 851; cf. Schiebler 1984, pp. 440-443.
- 49 Cf. Madrid/Viena et al. 1995, p. 28 (Lucía García de Caprí), y en la biografía, p. 346 (Marta González Orbegozo); AKL 15 (1997), col. 435-437 (Michael Nungesser); Greeley 2006, pp. 91, 94; p. 95 sobre su posterior actividad en la época franquista.
- 50 Greeley p. 91: “aparato con reminiscencias dalinianas”.
- 51 María Dolores Jiménez Blanco, “José Caballero”, en Madrid 2011, p. 196.



CAT. 116
 Desconocido (alemán)
Die Missgeburt [El monstruo], 1512
 Entalladura
 35,2 x 25 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 117
 Johann Martin Will
Monströse Harpyie [Arpia monstruosa], c 1750
 Aguafuerte
 25,6 x 39,4 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg

CAT. 118
 Pablo Picasso
Harpie à tête de taureau et quatre petites filles sur une tour surmontée d'un drapeau noir [Arpia con cabeza de toro y cuatro niñas pequeñas sobre una torre coronada por una bandera negra], 1934
 Lámina nº 13 de la *Suite Vollard*, 1930-36
 Aguafuerte
 23,8 x 29,8 cm
 Colección particular

Anno. M.D. XII. post immanē
 Brixianę Vrbis cladem: spirans
 tibus adhuc Gallorum cruentas
 tis in Venetos armis; Monstrum hoc horrē
 dum & informe! ex monacho (vt aiunt) &
 vestali femina Rauennę editum. Mandan-
 te Iulio secundo pontifice maximo: Romā
 (exanguie tamen) delertur. Subsequutusq;
 mox insignis ille partium inter sese diliden-
 tium /haud longe a Rauenna conlictus: &
 strages ingens. Alia deniq; per Italiam mala
 plurima & multifarā portendūtur. Dñi pro
 habete minas & tristia fata secudent.

Diese seltsam gbuert wart offensar
 Do man salt fünffyghen hundert jar
 Vnd zwölff jar in der waisten zyt
 Nach dem zu Priesa bischöf der steyr
 Zu Rauenna dis geboren wart
 Von einem münch vnd Nunnen zart
 Dabst Julius ließ bringen das gon Rom
 Dar vff beshach die schlacht vnd nom
 Mit angriff todtschlag vnd gerenn
 Vnsert von bmelter Stadt Rauenn
 Zwischen de frangosen vñ Spanrellen
 Venedyern vnd Türsch kriego gefellen
 Do manig Redlich man wart erschlagen
 Witero gebürt mit nit zu sagen
 Wäsmet fünffzig weiste goit der here
 Ich soig für Cristen glaubens ere
 Das der werd syden schand vnd nott
 Get geb das co allea wol geratt.

REGNUM SATANAE ET PAPAE.
2. THESS. 2.



In aller Teufel namen sigt
Allhie der Papst: offenbar ist:
Das er sey der recht Widerchrist/
So in der Schrift verkündigt ist.

Mart. Luther D.
1545.
II.

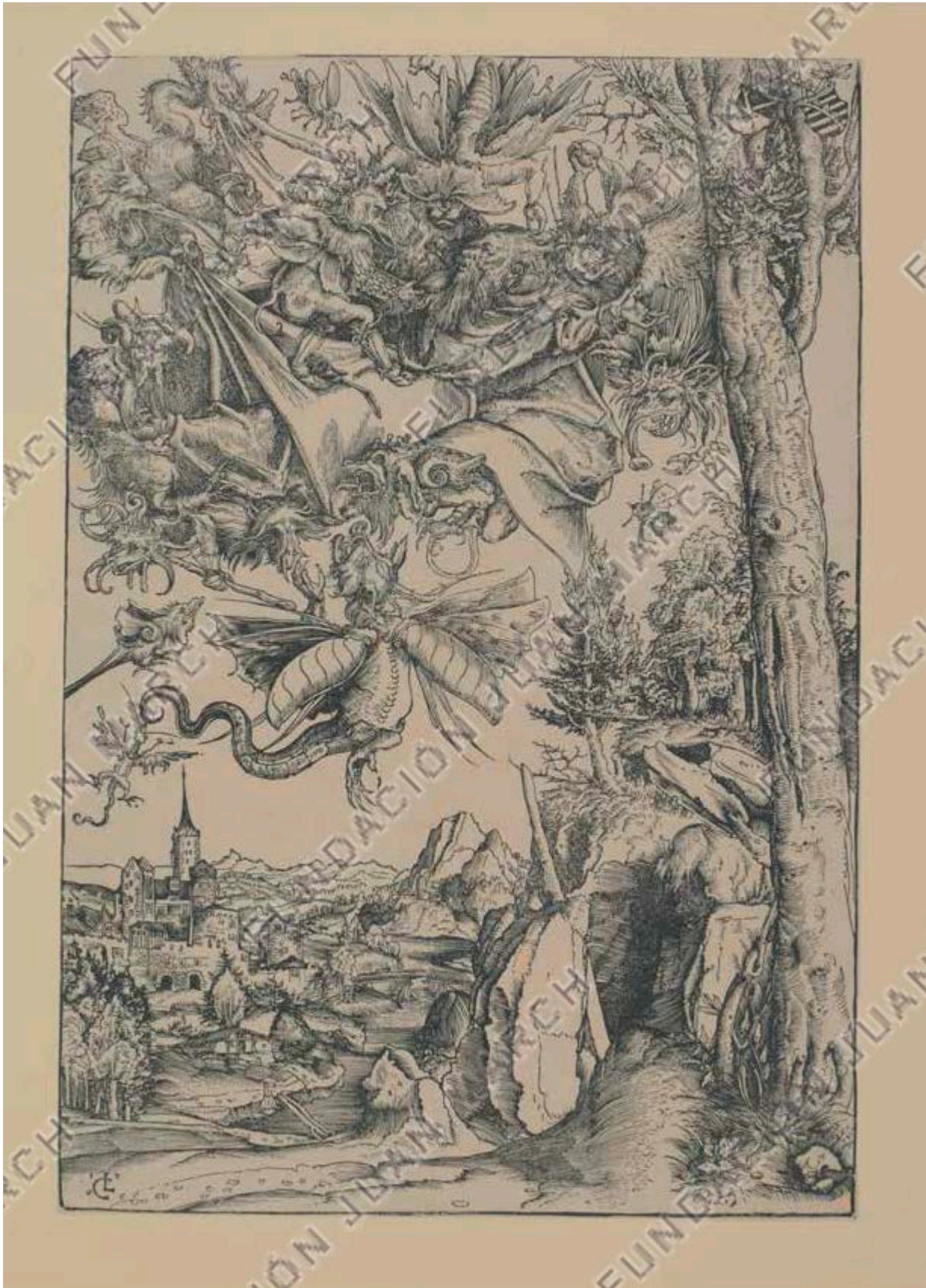
CAT. 119

Según Lucas Cranach el Viejo
Regnum Satanae et Papae [Reino
de Satán y del papa], 1545
Entalladura
33,6 x 19,8 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 120

Martin Schongauer
Heiliger Antonius von Dämonen gepeinigt
[San Antonio atormentado por
los demonios], antes de 1481
Calcografía
30,9 x 22,5 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg







CAT. 121
 Lucas Cranach el Viejo
Der heilige Antonius von Dämonen versucht
 [La tentación de San Antonio], 1506
 Entalladura
 40,6 x 28,1 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núremberg

CAT. 122
 Jacques Callot
*Die Versuchung des Hl
 Antonius* [La tentación de
 San Antonio], 1635
 Aguafuerte
 37 x 47,5 cm
 Germanisches Nationalmuseum,
 Núremberg



CAT. 124

James Ensor

Diables rossant anges et archanges

[Demonios vapuleando a ángeles

y arcángeles] / *Le combat des démons*

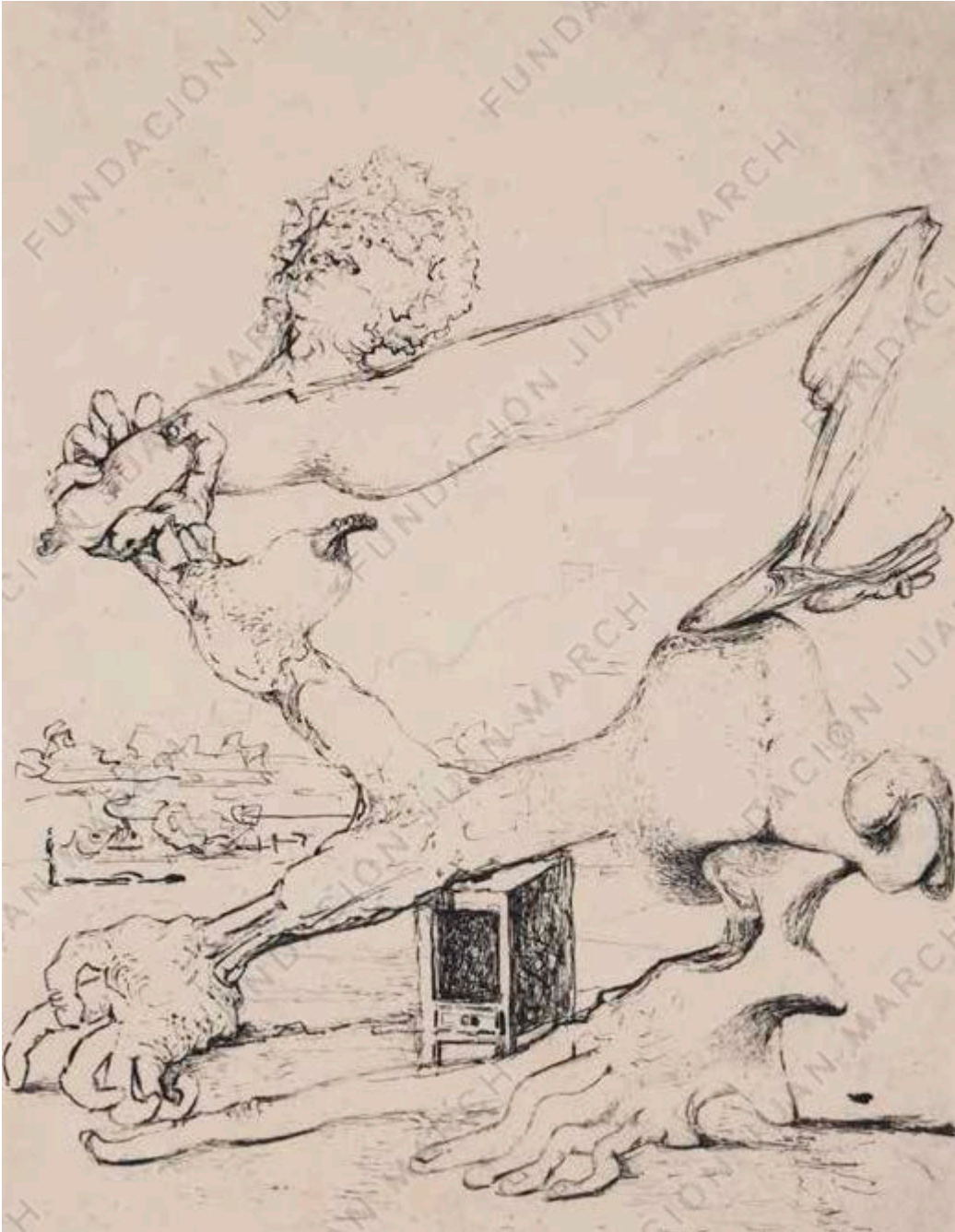
(Lucha contra los demonios), 1888

Aguafuerte

33,1 x 40,7 cm

Hamburger Kunsthalle

(colección Hegewisch)

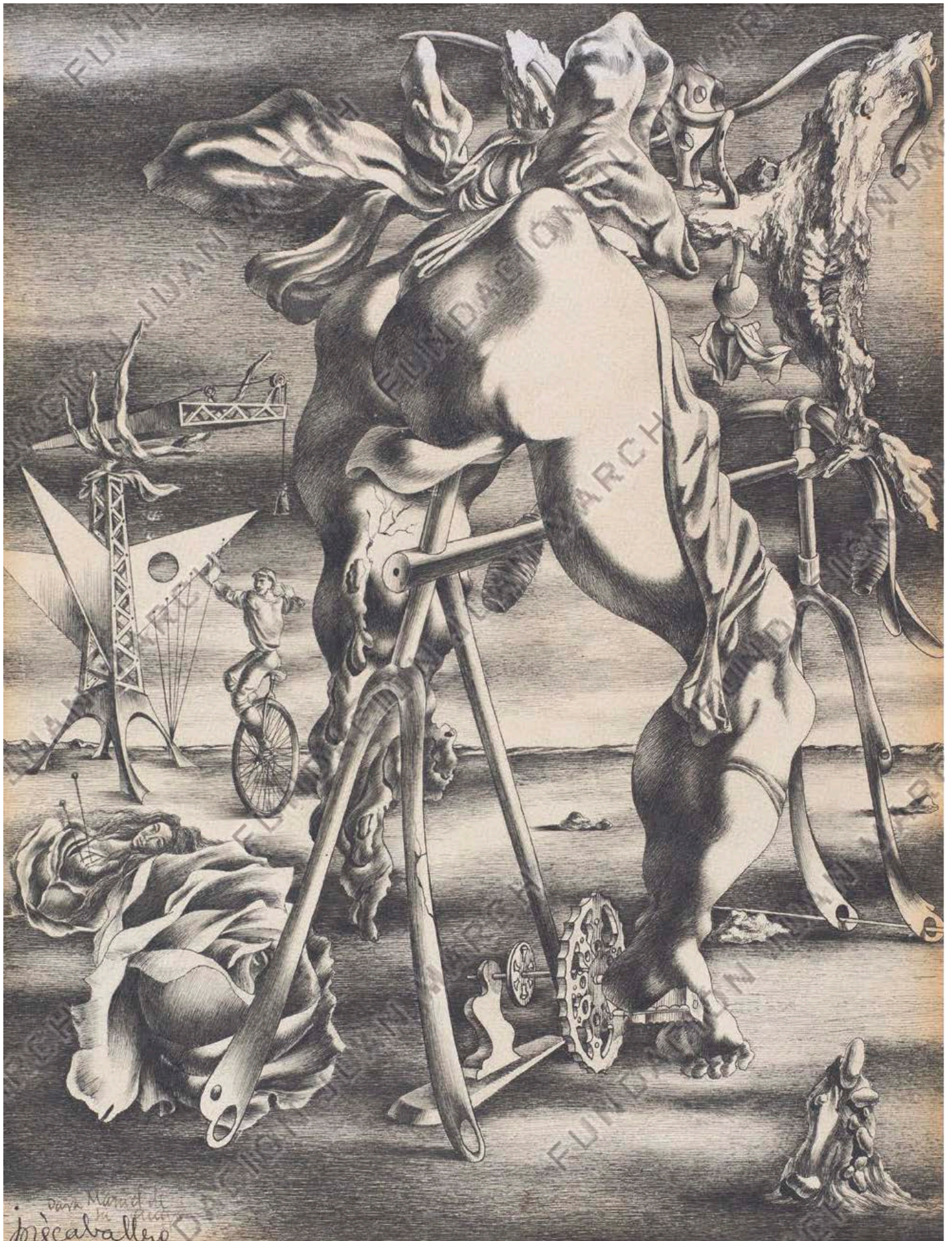


CAT. 125

Salvador Dalí
Estudio para *Construcción blanda
con judías hervidas* (Premonición
de la Guerra Civil) 1, 1934
Tinta y lápiz sobre papel
22,7 x 17,7 cm
C.A.C. Técnicas Reunidas, S.A.-
Museo Patio Herreriano, Valladolid

CAT. 126

José Caballero
La rosa y el velocípedo, 1935
Tinta china sobre papel
36 x 28 cm
Colecciones Fundación
Mapfre, Madrid



10

Las sombras de las sombras



CAT. 127
Michael Wolgemut
Tanz der Skelette [Danza de
los esqueletos], 1493
Lámina CCLXI de *Schedel'sche
Weltchronik* [Crónica de
Núremberg de Hartmann
Schedel]. Núremberg:
[Anton Koberger], 1493
(edición alemana)
Entalladura iluminada
21,6 x 24,6 cm
Germanisches
Nationalmuseum, Núremberg



CAT. 129
 Giorgio Sommer
Kapuzinergruft in Palermo
 [Catacumbas de los Capuchinos
 en Palermo], 1865
 Copia de albúmina
 25,2 x 20,1 cm
 Colección Dietmar Siegert

CAT. 130
 Herbert List
Kapuzinergruft Palermo, Nr. 7
(Unter der Laterne) [Catacumbas
 de los capuchinos en Palermo,
 nº7. (Bajo la linterna)] 1955
 Plata en gelatina sobre papel
 29,4 x 23 cm
 Colección Dietmar Siegert



CAT. 128
 Stefano della Bella
La morte e il gufo [La muerte
 y la lechuza], c 1640
 En *Ornamenti o Grottesche*
 [Ornamentos o
 grutescos], c 1640
 Aguafuerte
 18 x 8,7 cm
 Germanisches
 Nationalmuseum, Núremberg





CAT. 133

Antonio Lafreri
según Giorgio Ghisi
y según Giovanni
Battista Bertani

Die Vision des Hesekiel [La
vision de Ezequiel], 1554

Calcografía

41,3 x 68,1 cm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 134

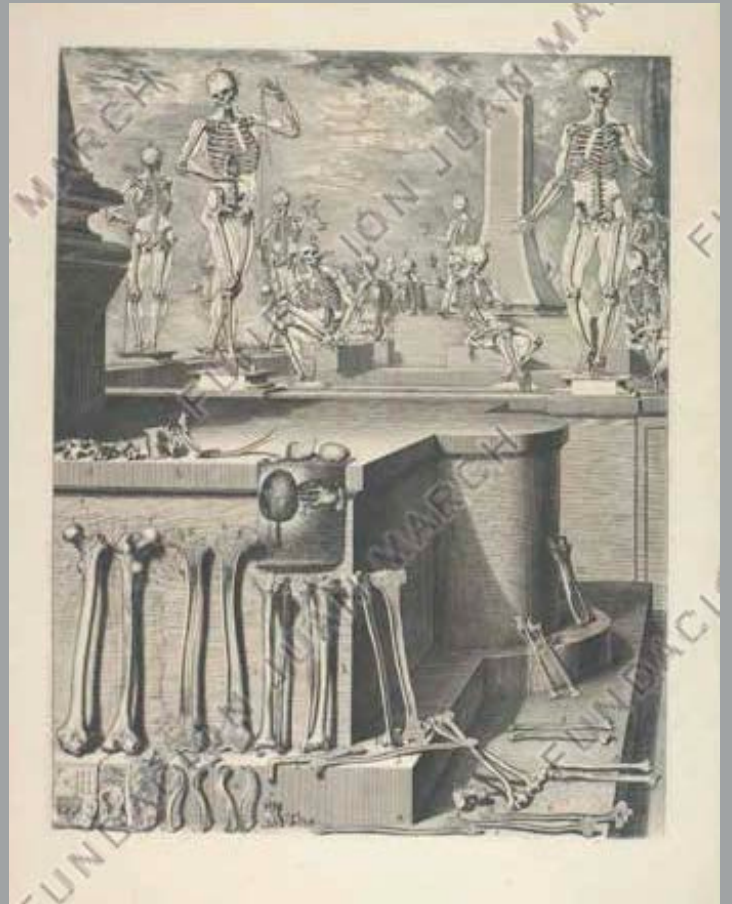
Crisóstomo Martínez Sorli
(Valencia, 1650-Holanda, 1691/1694)
Skelette und Knochen [Esqueletos
y huesos], c 1686-89

En Crisóstomo Martínez, *Nouvelles
figures de proportions et d'anatomie
du corps humain* [Nuevas figuras
de proporciones y de anatomía
del cuerpo humano]. París, 1689

Calcografía

78,9 x 62,2 cm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg



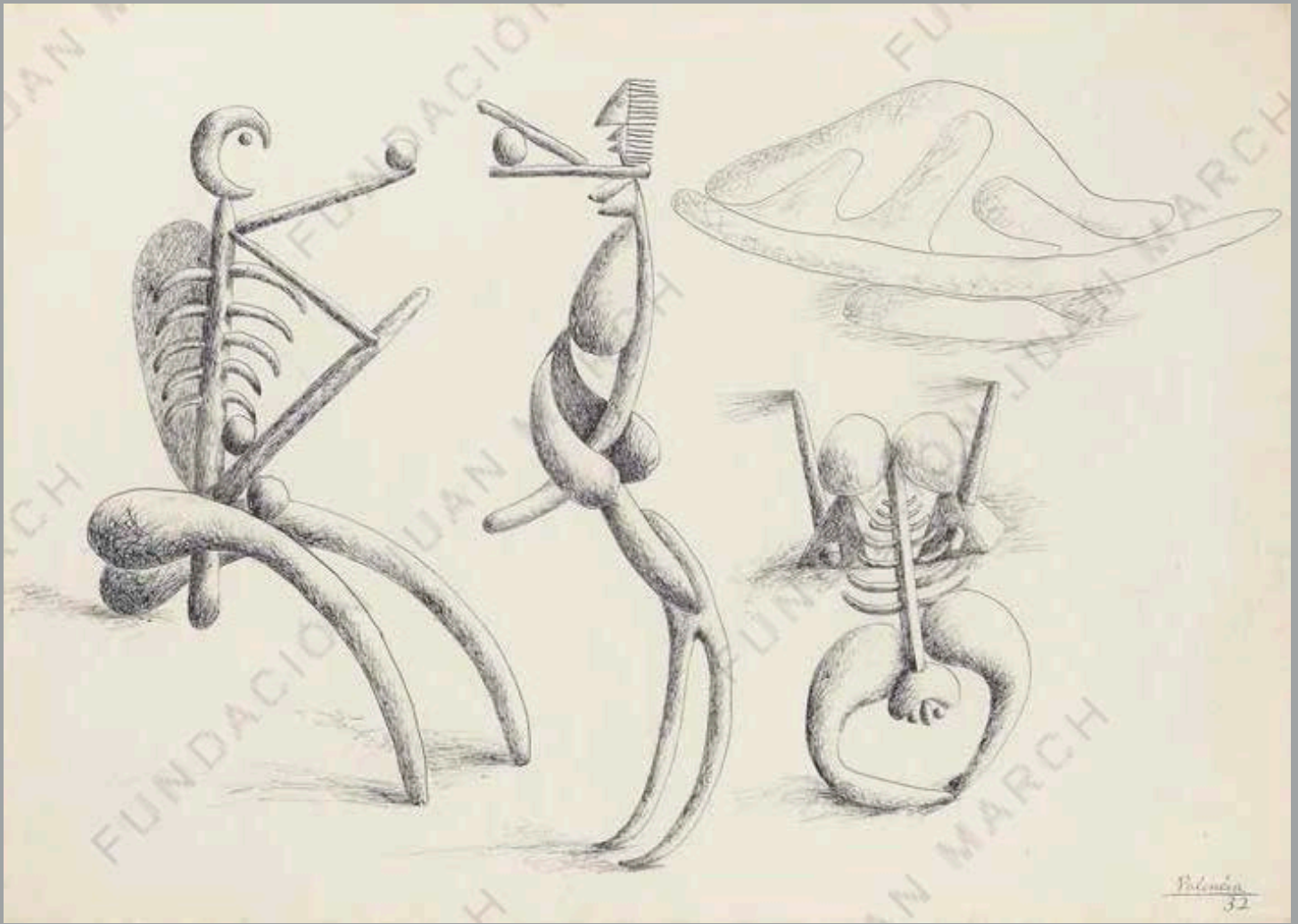
CAT. 131

Max Ernst

*Et les papillons se mettent à
chanter* [Y las mariposas
empiezan a cantar], 1929

Impresión fotomecánica
25 x 19 cm

Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel



CAT. 136
Benjamín Palencia
Cuatro figuras, 1932
Tinta china sobre papel
48 x 67 cm
Galería Guillermo de
Osma, Madrid

CAT. 137
Eli Lotar
Aux abattoirs de La Villette [En el
matadero de La Villette], 1929
Página 328 de: *Documents:*
Doctrines, Archéologie,
Beaux-Arts, Ethnographie
1929, Nr. 6. (1929)
Reproducción fotomecánica
27,3 x 21,3 cm
Colección Dietmar Siegert



CAT. 138
Salvador Dalí
Dos figuras, 1936
Gouache sobre papel negro
montado sobre cartón
21,3 x 33,7 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal



11

Sueños diurnos, pensamientos nocturnos

YASMIN DOOSRY

“Cuentan que todos los días, antes de acostarse, Saint-Pol-Roux colgaba un cartel en la puerta de su casa de campo de Camaret en el que se podía leer: EL POETA ESTÁ TRABAJANDO”¹. André Breton utiliza esta anécdota en su *Primer manifiesto surrealista* de 1924 para ilustrar sus ideas fundamentales acerca de la realidad del sueño² y su creencia en “la futura disolución de los estados, aparentemente antagónicos, de sueño y mundo real en una especie de realidad absoluta que podríamos llamar *surrealidad*”. Y lleva tan lejos este planteamiento, que considera el estado de vigilia, en el que “la mente muestra una curiosa tendencia a la confusión”, como una lamentable interrupción del sueño, esa forma de manifestarse lo prodigioso. Con este cambio radical de perspectiva, que atribuye una realidad más elevada al sueño que a la supuesta realidad tangible, Breton divulgó una *poésie involontaire*³ que requería métodos enteramente nuevos de percepción artística y creatividad plástica. Georges Hugnet, coautor del catálogo de la exposición neoyorquina organizada por Alfred H. Barr en 1936, describe la realización surrealista de lo prodigioso con las siguientes palabras:

[...] sin idealismos de ninguna clase, sin el narcótico de la religión, lo prodigioso sale a la luz dentro de la realidad. Sale a la luz en sueños, obsesiones, distracciones, mientras se duerme, en el miedo, en el amor, por casualidad; en alucinaciones, en sufrimientos simulados, en chifladuras, en apariciones fantasmales, en representaciones y escapismos; en la experiencia, en la supra-realidad.

Johann Christian Friedrich
según Caspar David Friedrich
*Die Frau beim Spinnennetz mit kahlen
Bäumen* [Mujer junto a una tela
de araña entre árboles sin hojas],
1803-04 [detalle de Cat. 141]

Este elemento de lo prodigioso, que durante tanto tiempo ha sido degradado al mundo de las leyendas y los cuentos infantiles, revela ahora, bajo una luz verdadera, una luz surrealista, la realidad que entraña y nuestra propia relación con él⁴.

Revelación e imaginación

En todas las épocas y en todas las culturas el sueño se ha entendido como una ventana abierta a potencias sobrenaturales. Los sueños comunicaban revelaciones divinas, visiones de futuro, consejos prácticos, conocimiento y ampliación de la conciencia. Desde los sueños de Jacob y las interpretaciones de los sueños de José en el Antiguo Testamento hasta el sueño de los Reyes Magos en el Nuevo Testamento, el mundo onírico es uno de los puentes preferidos por la Biblia entre la esfera divina y la esfera terrenal. En este sentido, los sueños están emparentados con las visiones y las apariciones prodigiosas que recogen desde el libro del Génesis hasta las leyendas de santos del Medievo. Los escritores podían ofrecer descripciones de deseos eróticos rebosantes de fantasía vistiéndolas con el ropaje de los sueños, como hizo Francesco Colonna (1433/34-1527) en su *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). El motivo del sueño ha sido empleado por los artistas para la instrucción moral, como ocurre en el cuadro de Rafael (1483-1520) *Sueño del caballero*, que representa a Escipión dormido viéndose a sí mismo en sueños ante la disyuntiva de tener que elegir entre *voluptas* o *virtus*⁵; o en el grabado de Durero *Sueño del doctor*, que muestra a un hombre ocioso dormido detrás de una estufa al que se le aparece en sueños la tentadora figura desnuda de Venus: “la ociosidad es la madre de todos los vicios” –es el mensaje moral de la lámina–. A Durero le gustaba contar sus sueños a su círculo de amigos⁶. En el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva un documento extraordinario, una acuarela suya que representa la espantosa imagen onírica que una noche después de Pentecostés del año 1525 le hizo despertarse tembloroso y sobresaltado; en ella describe, con texto e imagen, la pesadilla de una masa de agua que, con un ruido atronador, baja desde las nubes del cielo destruyendo y anegándolo todo. Su descripción de este sueño que presagia desgracias termina con la jaculatoria: “Que Dios disponga todo de la mejor manera”⁷.

Pero Durero no sólo tiene pesadillas angustiosas, sino también sueños inspiradores. Lo manifiesta en los manuscritos de su libro incompleto destinado a la enseñanza de la pintura: “y cuán a menudo veo en sueños arte grande y logrado como nunca se me presenta ante los ojos en estado de vigilia. Pero cuando despierto no consigo recordarlo”⁸. Aunque sus

principios artísticos hacían que se considerase a sí mismo como un acérrimo defensor de la concienzuda imitación de la naturaleza, esto le permitía pintar “obras soñadas” de manera excepcional: “Pero líbrese cada cual de hacer algo imposible que no permita la naturaleza, a no ser que quiera hacer una obra soñada [algo fantástico], en ese caso puede mezclar entre sí distintas criaturas”⁹. El propio Durero debió considerar como una obra de este tipo su grabado *Melencolia I* [Cat. 140] que, aunque extremadamente fiel a la naturaleza en el detalle, aparece como un puro producto de la fantasía en la composición y en el “collage” de los heterogéneos elementos pictóricos concretos que muestra. Queda abierta la cuestión de si la figura de la melancolía, sumida en pensamientos opresivos, está absorta en sueños diurnos o en pensamientos nocturnos. Los numerosos atributos que la rodean ofrecen argumentos que permiten justificar ambas posibilidades¹⁰.

De acuerdo con la interpretación de Erwin Panofsky, la figura de la melancolía encierra “en cierto sentido un retrato espiritual de Durero”¹¹. En su opinión, la figura alada ya no encarna la complexión enfermiza, acompañada de apatía, tristeza y pesadumbre, que la medicina antigua y medieval adscribían al temperamento melancólico. Rodeada de sus herramientas, instrumentos y obras, el estado de su alma, su cavilar sumido en profundos pensamientos, ha de interpretarse más bien como “contemplación adivinatoria” (Warburg) y como expresión del artista de la era moderna, que investiga e idea y que ha superado el estatus de artesano. A partir de Durero, el gesto “melancólico” de la cabeza apoyada en la mano forma parte del repertorio fijo de los retratos de artistas, de las representaciones de poetas, filósofos y personas dotadas de fantasía. Describe un estado del alma que puede significar al mismo tiempo reflexión concentrada y ensimismamiento soñador, una y otra fases previas de la inspiración artística como forma secularizada de la revelación. Este motivo se encuentra en las representaciones del filósofo Demócrito que nos ofrecen los grabados de Salvator Rosa (1662) y Heinrich Schönfeld (1654) al igual que en el retrato de artista que aparece en la portada del *Alfabeto in sogno* (1683) de Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718).

Estas láminas se citan constantemente como importantes predecesoras del capricho 43 de Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*. Esta estampa al aguatinta, destinada originariamente a la portada de toda la serie de los caprichos, constituye un hito esencial en la transmisión pictórica del tema del durmiente, el sueño y la inspiración artística. En ella se ve al propio artista que, agotado, se ha

11. Sueños diurnos, pensamientos nocturnos

quedado dormido sobre su mesa de trabajo con el rostro oculto entre sus brazos cruzados [Cat. 139]. A su alrededor pululan animales nocturnos demoníacos que ascienden como sombras oscuras desde sus pesadillas: gato y lince, lechuzas y murciélagos amenazan al artista dormido. En una tabla cuadrada situada en la parte frontal de la mesa una inscripción con letras relucientes dice: “El sueño de la razón produce monstruos”, donde la palabra ‘sueño’ puede referirse tanto al hecho de estar durmiendo como al de estar soñando. No sólo la propia lámina resulta contradictoria, sino también la historia reciente de su interpretación. La versión tradicional más simple opta por el significado de dormir y sigue la idea racionalista fundamental de la Ilustración según la cual sin la razón terminan imponiéndose la superstición y los delirios irracionales. Esta interpretación coincide con el sentido del anuncio que hizo Goya de los *Caprichos* en el *Diario de Madrid* el 6 de febrero de 1799.

La versión más compleja –que interpreta el término ‘sueño’ en su sentido onírico– presupone en cierto modo la lectura de *Dialektik der Aufklärung* [Dialéctica de la Ilustración] (1944) de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, es decir, una visión pesimista y desilusionada de la Ilustración, que hace responsable de esas atroces fantasmagorías a la propia razón, incapaz de domeñar por completo los engendros de la fantasía¹². Visto así, Goya vendría a ser, como artista, a la vez autor y víctima¹³. Tampoco los comentarios contemporáneos, escritos para facilitar la comprensión de cada capricho, ayudan realmente a resolver este dilema interpretativo. El denominado comentario de Ayala, redactado por un contemporáneo desconocido, dice lo siguiente: “La fantasía, abandonada por la razón, produce monstruos y unida a ella es madre de las artes”¹⁴. Pero, independientemente de esto, con su capricho 43 Goya refleja también el dilema del artista “moderno”, que sólo podía asumir su propia responsabilidad y alcanzar la libertad artística pagando un alto precio, consistente en asumir el rol de marginado social.

Mundos soñados románticos

En la exposición de la Academia de Dresde del año 1804 se podían ver tres xilografías grabadas en madera por Christian Friedrich (1770-1843) que tenían como modelo dibujos previos de su hermano Caspar David Friedrich (1774-1840). El pequeño formato y la temática de las láminas parecen corroborar que se trata de ilustraciones para alguno de los libritos de poemas o de los libros de bolsillo tan populares entonces. Muestran a *Una mujer con un cuervo junto a un precipicio* –Eine

Frau mit einem Raben am Abgrund–, a un *Muchacho durmiendo sobre una sepultura* –*Knabe auf einem Grab schlafend*– y a una *Mujer junto a una tela de araña entre árboles sin hojas* –*Frau beim Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen*–. Esta última lámina recibió más tarde el equívoco título *Die Melancholie* [La melancolía] [Cat. 141]. La joven tiene el rostro apoyado en la mano y mira en actitud soñadora al sol que se pone a lo lejos. Aunque está sentada en medio de una vegetación que florece exuberante, a ambos lados descuelgan dos árboles secos sin hojas. En la tela de araña tendida entre dos ramas sobre su cabeza ha quedado atrapada una mariposa. Las numerosas referencias al crecimiento y a la caducidad, a la juventud y a la muerte se unen creando la imagen de un estado de ánimo melancólico y apesadumbrado. Esta sensible descripción de un estado del alma no es en absoluto una figura alegórica convencional, sino una imagen metafórica que se corresponde tanto con el carácter introvertido y apesadumbrado de Friedrich como con un “mal du siècle” muy extendido en su generación¹⁵.

En sus últimos años, Clemens Brentano (1778-1842), importante representante del Romanticismo literario alemán, decidió culminar un proyecto que acariciaba desde hacía mucho tiempo. En sus años juveniles en Heidelberg había empezado a escribir el cuento en forma de poema titulado *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, pero no había vuelto a trabajar en él desde 1816. Esta obra fundacional del Romanticismo literario alemán apareció finalmente en el año 1838 en la editorial Schmerber de Fráncfort¹⁶. El propio Brentano proporcionó los bocetos para quince ilustraciones litográficas; Ludwig Emil Grimm (1790-1863) y Johann Nepomuk Strixner (1782-1855) le ayudaron a pasar el dibujo a la piedra e imprimirlo. Al igual que la propia narración fabulosa del cuento, las ilustraciones repletas de arabescos invocan también un mundo soñado romántico al estilo de las irónicas y extravagantes *Phantasiestücken* [Piezas fantásticas] de E. T. A. Hoffmann: Gockel von Hanau, ministro de faisanes y gallinas en la corte real de Gelnhausen, y su esposa Hinkel, condesa de Hennegau, viven junto con su hijita Gackeleia una aventura onírica completamente fantástica repleta de acontecimientos surreales. Se trata de una sátira agridulce sobre las ilusiones perdidas de la sociedad aristocrática alemana en proceso de extinción. A pesar de los préstamos evidentes tomados del simbolismo gráfico de Philipp Otto Runge (1777-1810), las ilustraciones de Brentano parecen en muchos casos composiciones diletantes, aunque resultan convincentes precisamente por su ingenuidad, tan propia del universo del cuento. Un buen ejemplo de ello es la escena en la que Gackeleia se en-

cuentra durmiendo sobre una mullida camita de musgo en la ciudad de los ratones [Cat. 143]. Está rodeada por las chozas de los súbditos, formadas por calabazas y melones, el castillo de los ratones, construido con quesos holandeses en estilo “de perspectiva piramidal”, y la iglesia con torres hechas con lívidos cráneos de caballos. Allí, con ayuda de Sissy, la princesa de los ratones, conseguirá recuperar el milagroso sello de Salomón en torno al cual gira toda la trama del cuento¹⁷.

La serie de dieciocho ilustraciones litográficas del *Fausto* de Goethe creadas por Eugène Delacroix (1798-1863) y publicadas en 1828 es un ejemplo del interés del Romanticismo francés por los aspectos fantásticos de la literatura alemana. La lámina titulada *L'Ombre de Marguérite apparaissant à Faust* [La sombra de Margarita se aparece a Fausto] describe un suceso que tuvo lugar en el marco de los acontecimientos fantásticos de la noche de Walpurgis [Cat. 142]¹⁸. La dramática escena, con su claroscuro a modo de fuego fatuo, no es en realidad una imagen onírica, sino más bien una aparición alucinatoria parecida al “Inferno” de Dante. Desde un saliente rocoso, Fausto y Mefistófeles, en los papeles de Dante y Virgilio, son testigos de cómo, a la pálida luz de la luna, con el fondo de un nevado macizo montañoso, un diablo agarra por el pelo a una figura femenina sin vida, vestida de blanco, y la saca de un oscuro abismo en el que pululan serpientes, batracios y gnomos. Fausto reconoce a Margarita en la pálida figura con el pecho desnudo; ha perdido su rosario y lleva un “cordoncillo rojo” en torno al delgado cuello, en referencia a la decapitación de la infanticida¹⁹.

La interpretación de los sueños

El nombre de Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard) (1803-1847) no falta en ningún árbol genealógico del surrealismo desde Alfred H. Barr hasta Werner Hofmann²⁰. Los surrealistas reconocieron como anticipaciones de sus propias ideas sobre todos sus últimas xilografías del año 1844 para *Un autre monde* y sus dos últimas representaciones oníricas, publicadas en 1847, poco antes de su muerte, en el *Magasin pittoresque*²¹. Incomprendido por la mayoría de sus contemporáneos, sus fantasías gráficas, tan provocadoras como utópicas, sólo se apreciaron realmente en el siglo XX²². Édouard Charton (1807-1890), editor del *Magasin pittoresque*, puso título a ambas xilografías: al primer sueño, una pesadilla, le adscribió el título *Crimen y expiación*; al segundo, un sueño dichoso, *Un paseo por el cielo*. El propio Grandville asociaba otras ideas a sus imágenes, y, en una carta dirigida a Charton, preguntaba: “¿Qué título deberíamos ponerle? ¿Metamorfosis durante

el sueño²³? ¿Transformaciones, deformaciones, reformaciones de los sueños? ¿Cadena de pensamientos en sueños, en pesadillas, en éxtasis, etc.? O bien ¿transfiguración armoniosa durante el sueño? Creo que el título correcto debe ser: Visiones y transformaciones nocturnas²⁴. Es evidente que lo que buscaba Grandville era una comprensión y una representación de nuevo cuño de la “lógica” de los sueños, y no la narración fantástica de un cuento: en ambas xilografías se despliegan cadenas ininterrumpidas de asociaciones y metamorfosis que bajan ondulantes desde el cielo describiendo curvas que se leen de arriba abajo: en *Crimen y expiación* las transformaciones comienzan con el asesinato de un hombre que muta en árbol que gotea sangre [Cat. 145]. El crucero donde tiene lugar el crimen se convierte sucesivamente en una fuente que escupe agua y sangre –referencia a la culpa y la expiación–, en la espada de un juez y, finalmente, en la balanza de la justicia con un ojo como platillo que se independiza y se va haciendo cada vez más grande. Como “ojo de la justicia” persigue al autor del crimen por el cielo hasta que se precipita en el mar. Allí adopta la forma de un pez depredador que agarra la pierna del fugitivo. Pero del mar emerge una cruz que promete redención al criminal²⁵. En el segundo sueño, una media luna se transforma en seta, paraguas, murciélago, fuelle, dos corazones atravesados por una flecha, huso y carruaje de caballos, hasta desembocar finalmente en la constelación de la Osa Mayor [Cat. 145]. Para describir estas transformaciones hacían falta conceptos como asociación, automatismo o incoherencia, que también desempeñaban un papel importante en la investigación contemporánea de los sueños –como la que practicaba, por ejemplo, el francés Alfred Maury (1807-1892)²⁶–. Por tanto, hay que dar la razón al crítico Charles Blanc, uno de los pocos contemporáneos que reconoció el trabajo de Grandville y le hizo justicia con las siguientes palabras: “quería tender un hilo de razón en el laberinto del sueño²⁷”.

Hans Wolfgang Singer cuenta lo siguiente de su amigo el artista Max Klinger (1857-1920): “en una ocasión me dijo que el momento más hermoso del día era por la mañana, entre el sueño y la vigilia. Es entonces cuando le venían a la mente sus ideas e imágenes. Probablemente en ese momento se mostraban a su mirada espiritual composiciones y motivos artísticos concretos con una nitidez rayana en la alucinación, de tal forma que podía verterlos luego en el papel²⁸”. Encontramos un ejemplo de la plasmación gráfica de semejantes sueños en la tercera lámina de la serie de quince grabados *Ein Leben* [Una vida] (Opus VIII, 1884), que describe escenas de

11. Sueños diurnos, pensamientos nocturnos

la vida de una prostituta en las que refleja la doble moral de la sociedad masculina burguesa. Tras un preludeo con Adán y Eva en el Paraíso, una lámina que lleva por título *Träume* [Sueños] [Cat. 148] muestra a una joven en el umbral de su propio “pecado original”. Es presentada en un encuadre estrecho, sentada insomne en su cama, asediada por fantasías contradictorias: de la nocturna oscuridad del fondo emergen tanto el rostro de un joven tiernamente acurrucado como las caras horribles de dos hombres que, ávidos, tratan de agarrarla. Con esta reflexión pictórica Klinger sigue la tradición de las representaciones de sueños de Johann Heinrich Füssli (1741-1825) y de Francisco de Goya. En varias láminas de esta serie se percibe el eco de las impresiones recientes de la estancia de Klinger en París, donde pudo estudiar, entre otras cosas, la obra gráfica de Goya y Doré.

En 1878 Klinger ya había realizado los dibujos para su Opus VI: *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* [Paráfrasis sobre el hallazgo de un guante], publicado como ciclo de grabados en 1881²⁹. En él describe, a lo largo de diez láminas, una trama fantástica: un joven encuentra un guante de mujer en una pista de patinaje en Berlín y se lo lleva a su casa. Convertido en objeto fetiche, consigue que la descripción objetiva de un hecho cotidiano banal desemboque en una sucesión de obsesivos sueños y fantasías de carácter erótico. Nada menos que Giorgio de Chirico se declaraba admirador de esa capacidad de Klinger para convertir situaciones de la vida moderna más prosaica en dramas y tragedias románticas³⁰.

A diferencia de la serie *Ein Leben*, en *El guante* Klinger se sirve de estrategias pictóricas más complejas a la hora de representar las situaciones oníricas: el guante desata deseos, miedos y ansias que se parafrasean con fantasías mitológicas o metafórico-naturales. La lámina *Ängste* [Miedos] [Cat. 149] cautiva por la confusión extrema de las proporciones. El soñador aparece tumbado en la cama, totalmente acurrucado contra la pared; detrás de él, un guante gigantesco y el disco lunar. Una ola de pleamar deja en su cama a unos extraños naufragos y una mano femenina, pálida y alargada, trata de coger el guante perdido. *Entführung* [Rapto] [Cat. 149] es el título de la penúltima lámina de la serie que describe el fin, tan brusco como enigmático, de la secuencia onírica. En ella se ve un gran animal fabuloso, de la familia de los pterosaurios, que sale volando a toda velocidad en medio de la noche con el guante en el pico; queda por resolver el enigma de cómo ese ser gigantesco ha conseguido salir al exterior a través de la ventana de travesaños que tiene los vidrios rotos. El desdichado joven que encontró el guante estira los brazos

para intentar agarrar la cola del monstruo, sin conseguirlo³¹. Al idear sus fantasías oníricas Max Klinger pudo tener como referente las investigaciones contemporáneas llevadas a cabo por Hermann Siebeck y Albert Scherner en el ámbito de las ciencias naturales³².

Odilon Redon, contemporáneo francés de Klinger, también llamado el “príncipe del sueño”, se aproximó al fenómeno del sueño de modo muy distinto a su colega alemán, tan aficionado al relato. La litografía *Yeux clos* [Ojos cerrados], de 1890 [Cat. 147], reproduce un cuadro en el que se muestra el busto de la mujer del artista con los ojos cerrados³³. El rostro austero, completamente relajado y en sombras de una mujer madura con el pelo largo y los hombros desnudos se ha modelado en los más diversos tonos de gris a partir de un fondo oscuro, apareciendo como una visión enorme sobre el profundo horizonte de un paisaje. El tema de la composición no es la narración de un sueño, sino el estado de ensoñación, tan vulnerable como fugaz, que se puede leer en la fisonomía del rostro. El artista se aproxima al tema haciendo visible, con el lápiz de creta, el proceso de surgimiento de este dibujo tan rico en matices, interpelando así al espectador, sin prefiar ni encauzar su fantasía, sino reclamándola como elemento activo. Redon cuenta que, en una visita al Louvre, mientras estudiaba los esclavos de Miguel Ángel, había percibido, tras los ojos cerrados de uno de ellos, los sueños del prisionero³⁴.

En muchas imágenes oníricas –de Goya a Redon– el “negro incandescente” crea el ambiente que propicia el vuelo de los pensamientos nocturnos. Una oscura noche estrellada conforma también el fondo de la verdadera lámina final de la *Suite Vollard* de Pablo Picasso, *Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit* [Minotauro ciego guiado por una niña en la noche], de 1934 [Cat. 152]. Esta lámina al aguatinta bruñida muestra una prodigiosa escena nocturna de carácter onírico. El desvalido Minotauro ciego, monstruo colosal medio hombre, medio toro, ha bajado de un bote a tierra y es conducido desde la playa hasta el amparo de un cálido fuego por una niña que lo lleva cogido de la mano. En la *Suite Vollard* se ofrecen cuatro variaciones de esta conmovedora escena que constituye una poderosa metáfora del poder del amor compasivo sobre las oscuras pasiones animales y que es componente integrante de la mitología particular de Picasso. Es evidente que la niña tiene los rasgos de la joven Marie-Thérèse Walter, a la que había conocido en 1927 y por la que se separará más tarde de su mujer Olga Koklova (1891-1955). Pero el Minotauro también representa un nexo de unión entre Picasso y el grupo de los surrealistas. En 1933, a iniciativa de los editores

Skira y Tériade, se fundó una selecta revista de arte. Georges Bataille propuso llamarla *Minotaure*. El misterioso monstruo que devora seres humanos y mora en su laberinto cretense era perfecto como reclamo mitológico de los surrealistas. En aquella revista de opulento diseño publicaron todos los literatos y artistas importantes de aquel grupo y sus portadas fueron diseñadas por Picasso, Salvador Dalí, Man Ray y también André Masson; pronto esta publicación fue considerada como la sucesora de *La Révolution Surréaliste*³⁵.

El trabajo del sueño

El principio del collage se puede vincular con el fenómeno del sueño en varios sentidos. Pero es sobre todo la fusión o la mezcla de imágenes heterogéneas que se produce en el sueño lo que predestina a la técnica del collage a producir imágenes oníricas. Entre sus dos famosas novelas-collage *La femme 100 têtes* [La mujer 100 cabezas], de 1929, y *Une semaine de bonté* [Una semana de bondad], de 1934, Max Ernst creó en 1930 una tercera novela-collage, menos conocida, que apareció impresa en cinco cuadernos en el año 1934: *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo]³⁶. Dicen que fue la entonces mujer de Ernst, la pintora Marie-Berthe Aurenche (1906-1960), quien motivó la creación de esta obra, pues se había volcado en el catolicismo tras el ingreso de una de sus amigas en la Orden de las Carmelitas. Por lo que parece, ella fue el modelo de la protagonista de la novela, la niña Marceline-Marie, escindida en dos seres diferentes. Los 182 collages, compuestos a partir de xilografías, no describen una acción sucesiva. Aparte del hecho de que en la mayoría de las imágenes aparece una niña que experimenta todo tipo de metamorfosis, sólo se puede identificar como principio general un marcado anticlericalismo, algo que formaba parte del repertorio fijo de la polémica surrealista desde 1926, cuando se publicó en *La Révolution Surréaliste* el ensayo de Antonin Artaud sobre Paolo Uccello titulado *El milagro de la hostia profanada*.

El collage 54 [Cat. 146] representa un vertiginoso viaje aéreo de esta criatura doble que, acompañada por un buitre, cruza un desfiladero en una barquilla de carga que cuelga de una cuerda. El texto correspondiente revela poco sobre el hecho visible: «Marceline y Marie (unísono): «Por el efecto y el deseo, sois, esposo querido, el Dios de mi corazón y mi dádiva para la eternidad». El águila: «Golpead!, porque apenas me mantengo en pie y estoy completamente desnuda: soy el Dios sin mujer»³⁷. La escena viene a ser, por un lado, una parodia de las noticias sensacionalistas que, ilustradas con

xilografías, aparecían en la prensa de masas del siglo XIX; pero, por otro lado, también es un “resorte de la fantasía” que se tensa mediante la combinación de elementos gráficos heterogéneos, creando ilusiones oníricas. Para el *Sueño de una niña* Ernst utilizó fundamentalmente xilografías de números publicados entre 1887 y 1889 de la popular revista recreativa *La Nature*, que informaba semanalmente de expediciones, catástrofes e invenciones y descubrimientos científicos³⁸. Con la supresión del contexto previo, el collage adquiere un gran potencial crítico, la destrucción de una cosmovisión meramente científica, pero también comprende un elemento constructivo: el reconocimiento de contradicciones, considerado por los surrealistas como una *révélation*.

El poeta andaluz Adriano del Valle estuvo en contacto con el círculo de los surrealistas de París desde finales de los años veinte. Cofundador de la revista vanguardista *Grecia* (1919) –donde publicaron, entre otros, Apollinaire, Tzara y Breton– también se consideraba a sí mismo artista plástico³⁹. Admiraba sobre todo la técnica del collage de Max Ernst. En su biblioteca tenía, por ejemplo, su novela-collage *La femme 100 têtes* y *Rêve d'une petite fille...* Fue uno de los fundadores de una tradición propiamente española del collage, utilizando para ello xilografías de las mismas revistas francesas que empleaba Max Ernst. La lámina *El vejamen del psicoanálisis*, fechada hacia 1930 [Cat. 148], muestra una velada en la que un hombre, vestido con frac y en actitud profesoral, da una conferencia ante una pizarra. Frente a él hay una joven con los ojos vendados sentada en una silla, que es sin duda el objeto de sus disquisiciones. El conferenciante ha dibujado en la pizarra una cara redonda que parece un dibujo infantil y hace dudar de su competencia. Las cuatro manos femeninas y masculinas colocadas en primer plano, atareadas con un compás y con barquitos de papel, también ponen en cuestión la capacidad científica del conferenciante. A pesar de la atmósfera de irrealidad irónica de la escena, si uno compara este collage con las composiciones contemporáneas de Max Ernst, la diferencia estriba en que del Valle evita lo grotesco y lo absurdo y confiere a su invención gráfica una cierta claridad y un sentido concreto.

Lo mismo cabe decir de los últimos collages de Hannah Höch, cofundadora de “Berlin DADA”. Tituló *Die große Person* [La persona grande] una lámina surgida en 1940 a partir de recortes de periódicos ilustrados [Cat. 149]: en un bosque de finos troncos de árboles que se recortan pelados contra el cielo aparecen, descomunales y extrañas, las piernas de una dama con unos elegantes zapatos de tacón; al fondo se divisa

la silueta de una gran ciudad. No se trata sólo de que las proporciones sean disparatadas; en esta composición también se enfrentan mundos enteramente diferentes: la elegancia cosmopolita sobre el solitario suelo del bosque. Las líneas verticales de los troncos de los árboles cierran el paso a la mujer como si fueran barrotes. Tras el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1939, después de que todos sus compañeros de singladura artística hubieran emigrado, Hannah Höch se retiró resignada a una pequeña casa de campo en Berlín-Heiligensee. Allí vivió hasta su muerte en 1978, sola y casi inadvertida. El collage de los tocones de árboles y las piernas desproporcionadas e inmóviles refleja en parte los impedimentos y la situación sin salida en la que se encontraba la artista. Los temas de carácter onírico que Hannah Höch ya había tratado ocasionalmente en sus años dadaístas se multiplican a partir de 1939 y adquieren un matiz cada vez más deprimente: *La persona grande* se presenta como el recuerdo de una pesadilla arquetípica.

- 1 Breton 2009, p. 18. Paul Roux (1861-1940), conocido como Saint-Pol-Roux, fue uno de los principales representantes del simbolismo literario y precursor de los surrealistas; vivió muchos años retirado en su casa de campo de Camaret, en Bretaña. André Breton le dedicó su texto *Hommage à Saint-Pol-Roux*, [Homenaje a Saint-Pol-Roux]. París, 1925.
- 2 No resulta posible, sin forzar el lenguaje, mantener en castellano el juego semántico del alemán, que distingue entre *Schlaf* y *Traum*; el español cuenta con un único término, sueño, que significa tanto 'acto de dormir' como 'fantasía, visión, aspiración' [N. del T.].
- 3 Breton/Éluard 1938 (1995), p. 23.
- 4 "During the course of surrealist development, outside all forms of idealism, outside the opiates of religion, the marvelous comes to light within reality. It comes to light in dreams, obsessions, preoccupations, in sleep, fear, love, chance; in hallucinations, pretended disorders, follies, ghostly apparitions, escape mechanisms and evasions; in empiricism, in super-reality. This element of the marvelous, relegated so long to legends and children's fairy tales, reveals now, in a true light, in a Surrealist light, the immanent reality and our own relations to it". Georges Hugnet, en Nueva York 1936, aquí 1947, p. 36.
- 5 Panofsky, 1930, pp. 75-83. El cuadro *Sueño del caballero* se conserva en la National Gallery de Londres.
- 6 Willibald Pirckheimer, carta a Ulrich Varnbühler del 26.2.1522, impresa en Rupprich, vol. I, n° 67, p. 268.
- 7 Winkler, vol. IV, n° 944.
- 8 "Auch wie oft siech ich große Kunst und gut ding im Schlof, desgleichen mir wachend nit fürkummt. Aber so ich erwach, so verleurt mirs die Gedächtnus", cf. Rupprich, vol. II, pp. 115-116 [traducción al español a partir de la versión libre en alemán moderno de la autora del texto, N. del T.].
- 9 Alberto Durero, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, libro 3, fol. T 1 r,

- citado según Alberto Durero, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (ed., comentarios y transcripción en alemán actual de Berthold Hinz). Berlín, 2011, p. 225. "Entwurf zum ästhetischen Exkurs", cf. Rupprich, vol. III, p. 283, líneas 108-111.
- 10 Cf. al respecto la introducción a este catálogo.
 - 11 Panofsky 1943, vol. 1, pp. 156-171.
 - 12 Cf. sobre todo Werner Hofmann en Hamburgo 1980, pp. 52-61.
 - 13 *Ibid.*, pp. 52-61.
 - 14 Sobre el comentario de Ayala cf. Hamburgo 1980. p. 61.
 - 15 Cf. Börsch-Supan/Jähning 1973, n° 60; Grave 2012, p. 78.
 - 16 Edición en español: *Gockel, Hinkel y Gackeleia*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1987 [N. del Ed.].
 - 17 Cf. Fráncfort del Meno 1978, pp. 164-166, n° 192, 195, 202, 203, 206.
 - 18 Goethe, *Faust I*, 4185-4205.
 - 19 Cf. entre otros Hofstätter 1972, pp. 14-15; Hamburgo 1980, n° 481; Viena 1987, n° XI.20.
 - 20 Cf. al respecto el capítulo "Grandville au vingtième siècle" en Kaenel 2005, pp. 316-320.
 - 21 En 1929 Bataille dedicó un extenso artículo a los variados contenidos del ojo fragmentado en la revista surrealista *Document*. Como ejemplo de su interpretación del ojo como objeto del "verdadero desasosiego" y del "espanto" citaba los ojos "vivos" y "horribles" de la estampa onírica de Grandville "Culpa y expiación", cf. *Document*, 4 (1929), pp. 215-216.
 - 22 Todavía en 1865 Champfleury criticaba estas láminas como productos de un enfermo mental. Análisis detallados en Renonciat 1985, pp. 280-283 y Philippe Kaenel, "Les Rêves illustrés de J. J. Grandville" (1803-1847) en *Revue de l'Art*, vol. 92 (1991), pp. 51-63.
 - 23 En traducción literal, "mientras se duerme" [N. del T.].
 - 24 Renonciat 1985, p. 282, Schmidt-Burkhardt 1992, p. 123; Heraeus 1998, p. 28.
 - 25 Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 123-124.
 - 26 Heraeus 1998, pp. 28-32 y pp. 52-65.
 - 27 Cf. Heraeus 1998, p. 31.
 - 28 Singer.
 - 29 Cf. Fráncfort del Meno 1992, pp. 9, 24. Sobre la amplia bibliografía referente al Opus VIII cf. entre otros la documentación de Cat. 148.
 - 30 Cf. Mathieu 1976, pp. 178-181.
 - 31 Sobre la amplia literatura referente al Opus VI, cf. entre otros las referencias de Cat. 149.
 - 32 Alexander Dückers hace referencia a Albert Scherner, *Das Leben des Traumes*. Berlín, 1861, y a una conferencia pronunciada por Hermann Siebeck en 1877 en Berlín con el título "Das Traumleben der Seele" [La vida onírica del alma], cf. Dückers 1976, sobre todo p. 136.
 - 33 El cuadro se encuentra en el Musée d'Orsay de París.
 - 34 Fráncfort del Meno 1989, n° 33.
 - 35 Cf. Paloma Leal en Madrid 2000 b, pp. 25-26. Sobre la lámina y sobre el tema del Minotauro en la *Suite Vollard* cf. *ibid.*, pp. 25-37.
 - 36 Cf. al respecto Spies 2003, pp. 193-195, figs. 300-326, sobre todo 317. Pech 1996, sobre todo 130. Las tres novelas se recogen en traducción española en Max Ernst, *Tres novelas en imágenes*. Gerona: Atalanta, 2008. (Imaginatio vera, 30).
 - 37 *Ibid.* p. 252.
 - 38 Hay también unos pocos recortes procedentes del *Magasin pittoresque* en el que había publicado Grandville, cf. Pech 1996, p. 103.
 - 39 Cf. Del Valle Hernández 2006, pp. 135-140, 368.



CAT. 139
Francisco de Goya
El sueño de la razón produce monstruos, 1799
Estampa nº 43 de la serie *Caprichos*
Aguafuerte y aguatinta
21,5 x 15 cm
Colección particular

CAT. 141
Johann Christian Friedrich
según Caspar David Friedrich
*Die Frau beim Spinnennetz mit kahlen
Bäumen* [Mujer junto a una tela de
araña entre árboles sin hojas], 1803-04
Entalladura
24,5 x 19,3 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

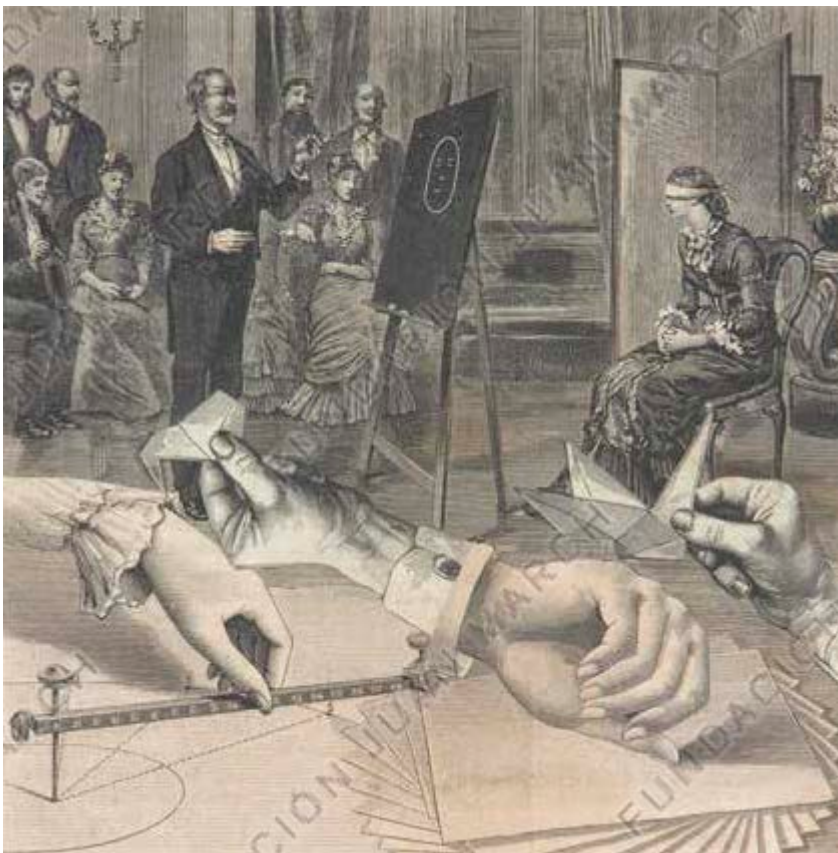




CAT. 140
Albrecht Dürer
Melencolia I [Melancolía I], 1514
Calcografía
24,2 x 19 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Nürnberg



CAT. 142
Eugène Delacroix
L'ombre de Marguerite apparaissant à Faust [La sombra de Margarita se aparece a Fausto], 1828
De: *Faust*. Tragédie de M. de Goethe. Paris, 1828
Litografía
31,1 x 44,8 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



CAT. 143
Clemens Brentano
Gackeleia in der Mäusestadt
[Gackeleia en la ciudad
de los ratones], 1838
Litografía
13,7 x 21,3 cm
Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg

CAT. 144
Adriano del Valle
El vejamen del psicoanálisis, 1930-31
Collage
15 x 15 cm
Galería Guillermo de
Osma, Madrid

CAT. 145

Paul Constant Soyer

según Grandville

Premier rêve – Crime et expiation [Primer

sueño. Crimen y expiación] *Second rêve*

– *Une promenade dans le ciel* [Segundo

sueño. Un paseo por el cielo], 1847

Páginas 212 y 213 de *Magasin*

pittoresque, vol. 15, n° 27 (1847)

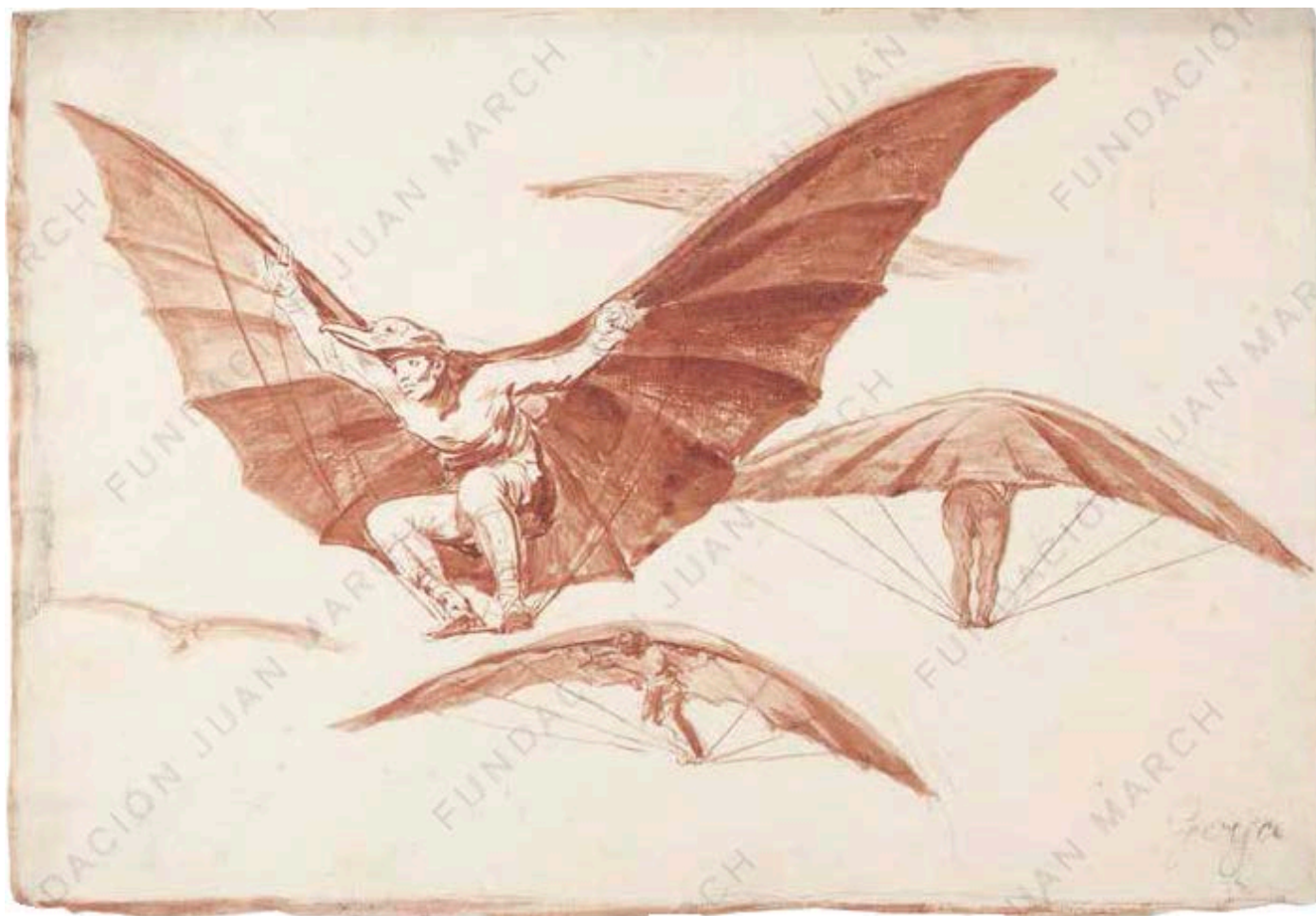
Entalladura

14 x 20 cm

Universitäts - und

Landesbibliothek, Bonn





CAT. 146

Francisco de Goya

Modo de volar, c 1815

Dibujo preparatorio para la
plancha 13 de la serie *Disparates*

Sanguina y aguada roja sobre papel

24,5 x 34,8 cm

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid



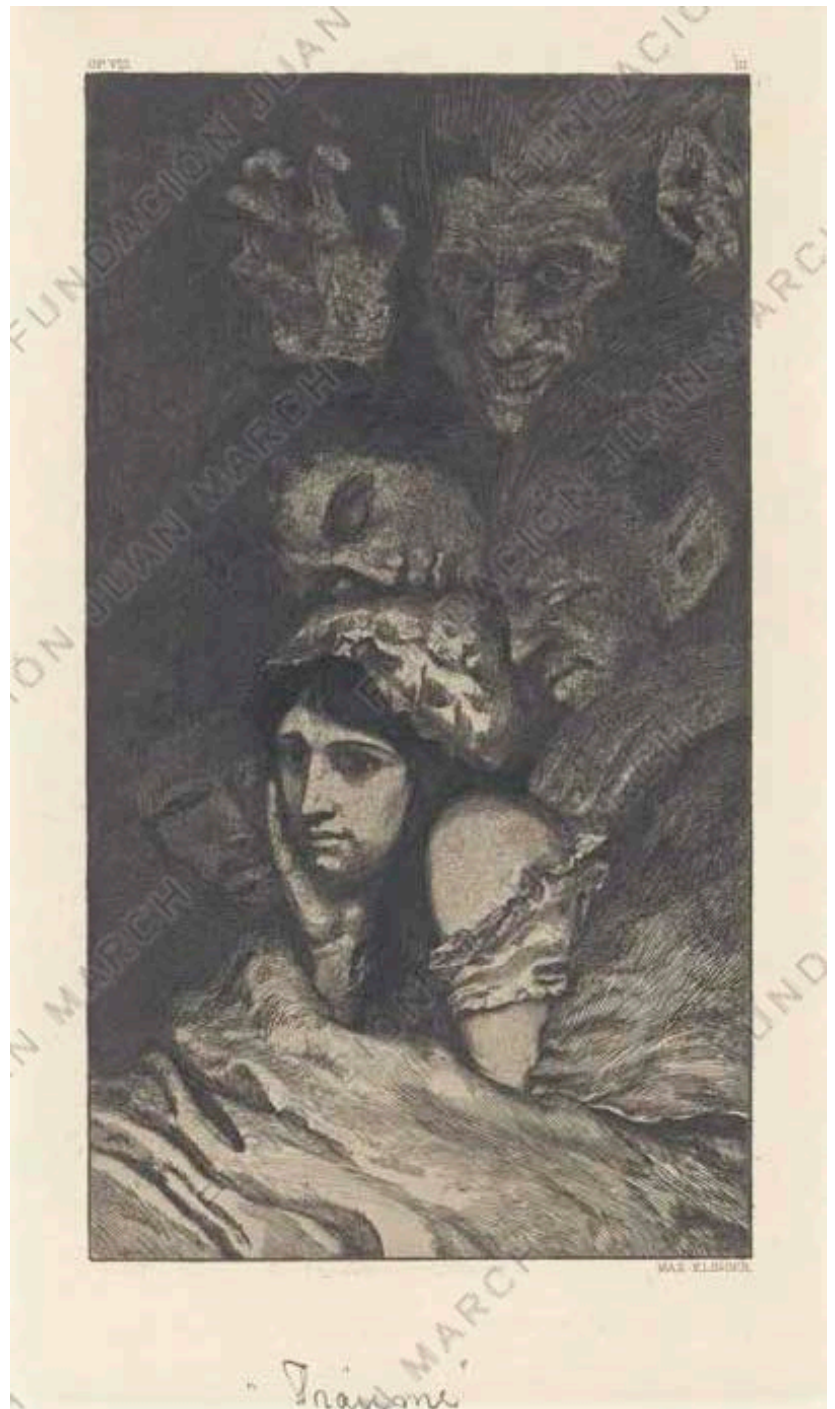
11. Sueños diurnos, pensamientos nocturnos

CAT. 147

Odilon Redon
Yeux Clos [Ojos cerrados], 1890
Litografía
31,2 x 24,3 cm
Staatliche Graphische
Sammlung, Múnich

CAT. 148

Max Klinger
Träume [Sueños], 1884
Lámina 3 de *Opus VIII: Ein
Leben*, 1884 (¿Prueba 1883?)
Aguafuerte y aguatinta
25,3 x 14,2 cm
Hamburger Kunsthalle
(colección Hegewisch)





CAT. 149

Max Klinger

Ängste [Miedos], 1881

Lámina 7 de: *Opus VI:*

Ein Handschuh, 1881

[Obra VI: Un guante]

Aguafuerte

14,3 x 26,8 cm

Entführung [Rapto], 1881

Lámina 9 de: *Opus VI:*

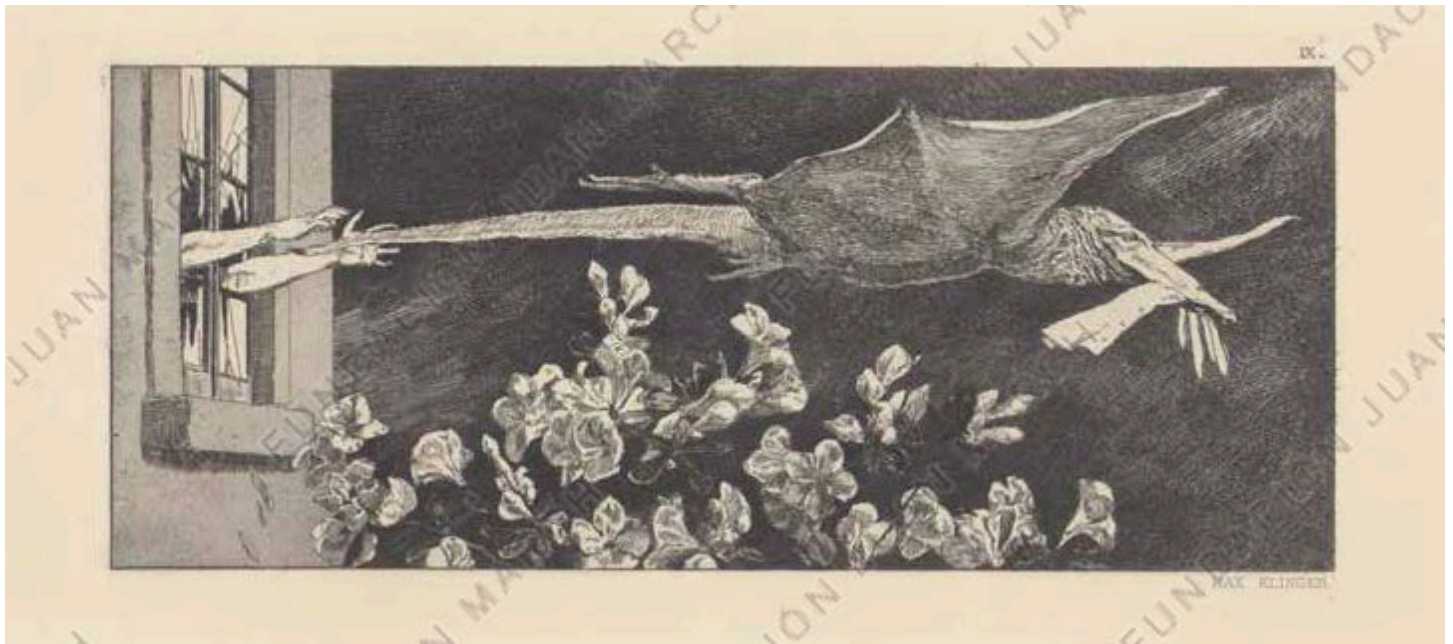
Ein Handschuh, 1881

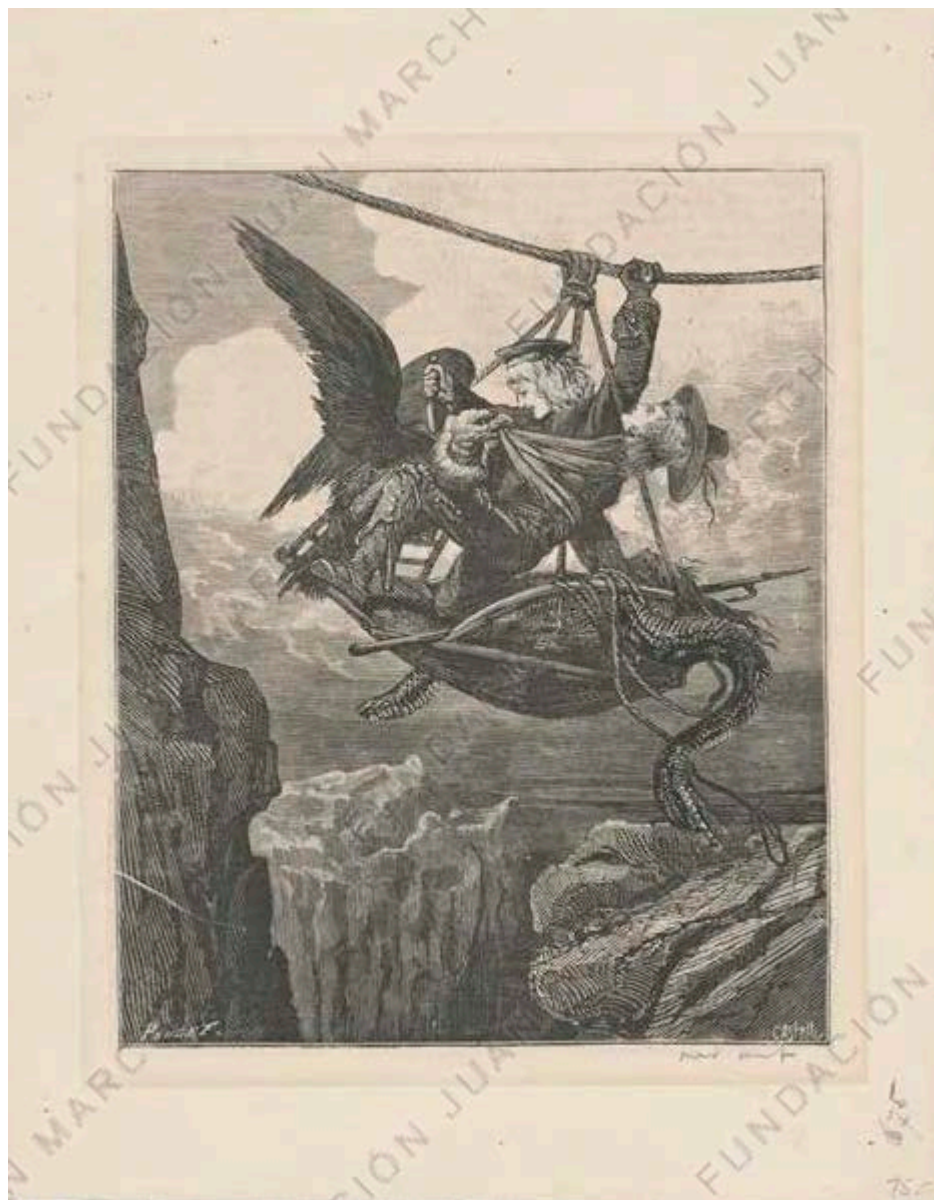
[Obra VI: Un guante]

Aguafuerte y aguatinta

10,9 x 23,8 cm

Hamburger Kunsthalle
(colección Hegewisch)





CAT. 150

Max Ernst

Marceline et Marie [Marceline y Marie], 1929-30

Dibujo para *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo], novela-collage en cuatro capítulos, con textos e imágenes de Max Ernst. París 1930

Collage

22,3 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, Múnich

CAT. 151

Francisco de Goya

Dédalo viendo caer a su hijo Ícaro, 1825-28

Lápiz negro y lápiz litográfico sobre papel

19,2 x 14,8 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid





Picasso

CAT. 152

Pablo Picasso

Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit [Minotauro ciego guiado por una niña en la noche], 1934

Lámina 97 de la *Suite Vollard*, 1930-36

Aguatinta

24,7 x 34,7 cm

Colección particular

CAT 153

Hannah Höch

Die große Person [La persona grande], 1940

Collage

18 x 21 cm

Germanisches Nationalmuseum,
Núremberg





11. Sueños diurnos, pensamientos nocturnos

CAT. 154
Pierre Jahan
Sin título, 1937
Fotocollage
25 x 16,2 cm
Colección Dietmar Siegert

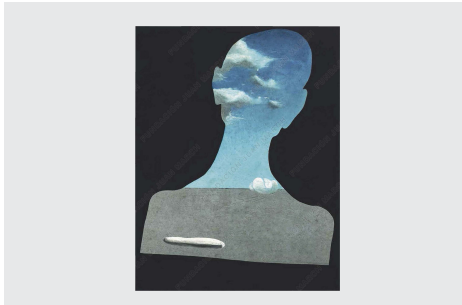
Pp. 276-277: Carl Wilhelm Kolbe el Viejo, *Phantastische tote Eiche in einem Gehölz* [Roble seco fantástico en un bosquecillo], 1828 [detalle de Cat. 104]
P. 278: Odilon Redon, *L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini*, [el ojo, como un globo grotesco, se dirige al infinito], 1882 [detalle de Cat. 6]







Catálogo de obras en exposición



CAT. 1

(Expuesto en Madrid)

Salvador Dalí (Figueras, 1904-Gerona, 1989)

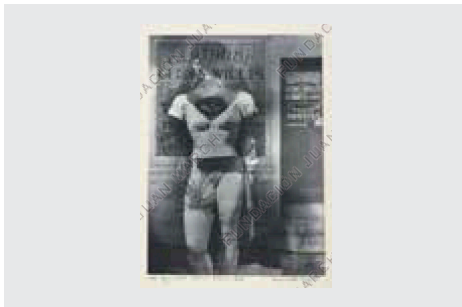
Hombre con la cabeza llena de nubes, c 1936

Óleo sobre cartón

18,1 x 14 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, Inv. 0038

Bibliografía: Descharnes/ Néret 1993, vol. 1, p. 272, n° 609; Sevilla 1993, pp. 72-73. Madrid/ Viena et al. 1994, n° 45; Verona 1995, p. 95; Yamanashi 1999, n° 23; Taipéi 2000, n° 14; Atenas 2002, n° 13; Santander 2003, n° 10; Tokio 2006, n° 27



CAT. 2

Clarence John Laughlin (Lake Charles, 1905-Nueva Orleans, 1985)

The Eye that Never Sleeps [El ojo que nunca duerme], 1946

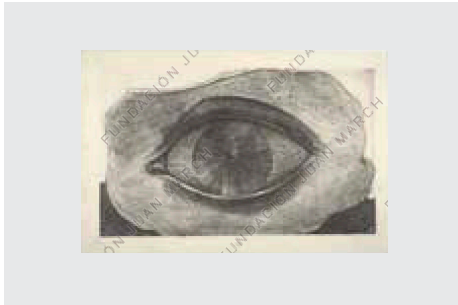
Exposición múltiple. Plata en gelatina sobre papel

30 x 22,5 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación y firma con lápiz abajo dcha.: The Eye that Never Sleeps/ Clarence John Laughlin

Bibliografía: Filadelfia 1973, n° 1-11



CAT. 3

Max Ernst (Brühl, 1891-París, 1976)

La roue de la lumière [La rueda de la luz], 1926

Lámina XXIX de la serie *Histoire Naturelle* [Historia natural], 1926

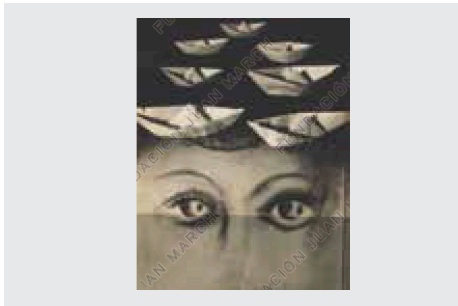
Heliograbado

49,5 x 33,5 cm

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Malerbücher 12.2° 11, hoja 29

Bibliografía: Brusberg 1972, n° 21.B y Fig.; Nordhorn 1980, Fig. pp. 27-28; Hannover 1981, n° 29; Halle 1989, n° 91, Fig. p. 155; Hannover 1990, n° 91-29; Varsovia 1991, n° 101, Fig. 135; Londres/ Stuttgart/ Dusseldorf/ París 1991, p. 128, n° 93; Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, n° 76.1-34, Fig. n° 152-185; Quedlinburg 1999, n° 43, Fig. pp. 44-45; Hamburgo 2004, n° 1-5, Fig. pp. 41-50; Würth 2008, pp. 17-18, n° 22; Schmidt-Burkhardt 1992, p. 115, Fig. 126; Ubl 2004, pp. 108-109; Kort 2009, pp. 42-50. Sobre la serie: Zimmermann 1994, pp. 15-24; Spies/ Metken, n° 818; Múnich/ Berlín 1979, n° 88; Brühl 1983, p. 386, n° 29; Lindau 1995, pp. 205-206; Spies 2003, n° 195; Braun-Stanescu 2008, pp. 31-44; Zur Loy 2010, pássim



CAT. 4

Fabien Loris (Dominique Fabien Terreran) (París, 1906-1979), Roger Parry (París, 1905-1977)

Sin título, 1930

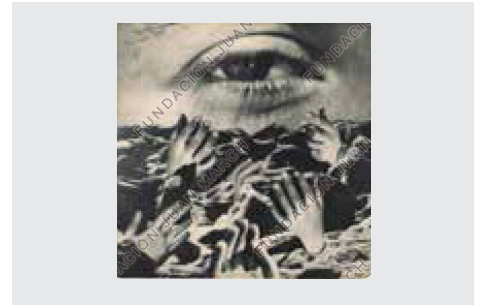
Lámina 3 de Léon-Paul Fargue, *Banalité* [Banalidad]. París: Nouvelle Revue Française, 1930

Doble exposición. Plata en gelatina sobre papel

21,5 x 16,6 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Lionel-Marie/ Sayag 1996, cf. pp. 385-388, Fig. p. 388 (con bibliografía sobre *Banalité*); Hamburgo 2005, n° 104



CAT. 5

Grete Stern (Wuppertal-Elberfeld, 1904-Buenos Aires, 1999)

El ojo eterno, c 1950

N° 26 de la serie *Los Sueños*, publicada en la revista *Idilio*, Buenos Aires, 1948-1951

Fotomontaje. Plata en gelatina sobre papel

39 x 39,8 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Buenos Aires 1995, n° 108; Valencia 1995, *Sueño* n° 26, p. 86. Sobre la serie: Priamo 1995, pp. 184-195; Stern 1995, pp. 195-199; Bonet 2008, p. 82; Sebbag 2008, pp. 101-112



CAT. 6

(Expuesto en Madrid)

Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916)

L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini [El ojo, como un globo grotesco, se dirige al infinito], 1882

Litografía. Chine collé

44,8 x 31,1 cm

Gemeentemuseum, La Haya, Inv. PRE-1958-0246



CAT. 7

Claude-Nicolas Ledoux (Dormans, Marne, 1736-París, 1806)

Coup d'oeil du Théâtre de Besançon [Un vistazo al interior del Teatro de Besanzón], 1804

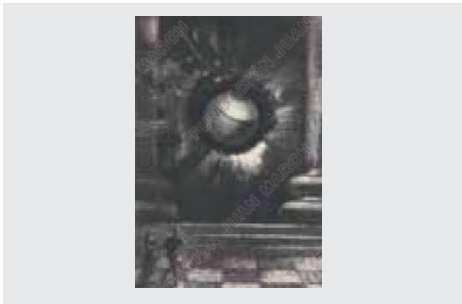
Lámina 113 de: Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* [La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación]. París, 1804, vol. 1

Calcografía

25,7 x 38,7 cm

Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt Inv. gr. Fol 3/564

Bibliografía: Baden-Baden 1970, n° 64; Haß 1970, pp. 290-291, Fig. 47; Gallet 1983, p. 132, Fig. 203; Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 141-146, Fig. 155



CAT. 8

(Expuesto en Madrid)

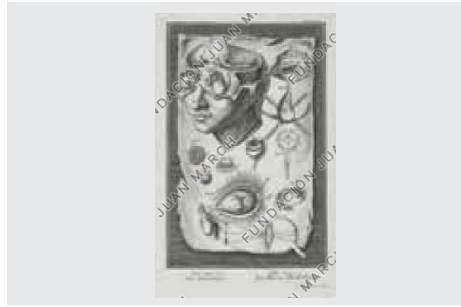
Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916)

Vision [Visión], 1879

Litografía. Chine collé

58,3 x 40,1 cm

Gemeentemuseum, La Haya, Inv. PRE-1958-0139



CAT. 9

Jakob Andreas Fridrich (Núremberg 1684-Augsburgo, 1751)

según Johann Melchior Füßli (Zúrich, 1677-1736)

Das Auge ein Werk Gottes [El ojo, una obra de Dios], 1733

Lámina DLXI de: Johann Jacob Scheuchzer, *Kupfer-Bibel* [Biblia de cobre] o *Physica Sacra*. Augsburgo; Ulm: Johann Andreas Pfeffel, 1733, vol. II

Calcografía

39,1 x 24,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Sign. 2° Rl. 473

Firma abajo dcha.: I. A. Fridrich sculps.; anotación abajo izq.: Psal. XCIV. V. 9/ deus ὀφθαλμοτέχνης; anotación abajo dcha.: Psal. XCIV. V. 9/ Das Auge ein Wercke Gottes.

Bibliografía: Felfe 2003, pp. 105-108; Rossel 2005, pp. 699, 700. Sobre *Physica Sacra* también Müsch 2000



CAT. 10

Francisco de Goya (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

Carta de Francisco de Goya a su amigo Martín Zapater, c 1784

Tinta sobre papel

20,8 x 29,6 cm

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. 15648-6

Bibliografía: Camón Aznar 1980-1984, vol. 2, p. 13; Canellas López 1981, n° 92; Yeves Andrés 1998, pp. 616-619, n° 426; Águeda Villar/ De Salas 2003, pp. 169-172, n° 52; Zens 2004, p. 94, Fig. p. 95; Madrid 1900, n° 151; Madrid 1928, n° 63; Zapater y Gómez 1924, pp. 61-62; Lafuente Ferrari 1975, p. 293; Andioc 1987, n° 56, Fig. p. 140; Mercadier 1987, n° 8, pp. 150-151, Fig. p. 162; Anson Navarro 1995, pp. 262-264; Yeves Andrés 1996, p. 334; Cano Cuesta 1999, p. 280, n° 74



CAT. 11

Herbert Bayer (Haag am Hausruck, 1900-Montecito, California, 1985)

Einsamer Großstädter [Urbanita solitario], 1932

Fotomontaje. Plata en gelatina sobre papel

35,3 x 28 cm

Colección Dietmar Siegert

Firma con lápiz abajo dcha.: bayer/ 32Edition 1969

Bibliografía: Hannover 1977, n° 1; Berlín/ Basilea 1982, n° 56; Linz 2000, n° 34; Múnich 2004, n° 144; Linz 2009, Fig. p. 196; Cohen 1984, pp. 264-266; Schmidt-Burkhardt 1992, p. 63; Bieger-Thielemann 1996, p. 40



CAT. 12

Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978)

Der Strauß [El ramo], 1929-65

Collage

22,3 x 23,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 6900, caja 2090 (préstamo de colección particular)

Monograma, fecha y firma con lápiz abajo dcha.: H.H. 29/ 65 H. Höch 29/ 65 Der Strauß

Bibliografía: Tubinga et al. 1980, n° 92; Gotha 1993, n° 82; Dech 1981, pp. 107-109, n° XXXVI/ 2; Schmidt-Burkhardt 1992, pp. 112-113, Fig. 119; Maurer 1995, p. 128, Fig. 47



CAT. 13

Pierre Boucher (París, 1908-Faremoutiers, 2000)

Hommage à Chirico / Nu à Têlouet, Maroc [Homenaje a Chirico / Desnudo en Telouet, Marruecos], 1936

Fotomontaje. Plata en gelatina sobre papel

22,3 x 17,8 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Jaguer 1984, p. 112, Fig. p. 113; Boucher 1988, nº 35. Sobre la serie Boqueret 2003, nº 37-44



CAT. 14

Hans Baldung, apodado Grien (Schwäbisch Gmünd, 1484/85-Estrasburgo, 1545)

Der behexte Stallknecht [El mozo de cuadras embrujado], 1544

Entalladura

34,2 x 20 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. StN 16702, caja 1452 (propiedad de los museos de Núremberg)

Monograma en la tablilla abajo dcha.: HB; al dorso, junto al escudo de Baldung: Nürnberg

Bibliografía: Hollstein II, nº 237; Geisberg/ Strauss I, G.122; Mende 1978, nº 76; Núremberg 1971 b, p. 16, Fig. p. 17; Washington/ New Haven 1981, nº 87; Colonia/ Zúrich/ Viena 1996, nº 3; Fráncfort del Meno 2007, nº 49; Estrasburgo 2008, Fig. 103/ 104; Hartlaub 1960, pp. 13-25; Hartlaub 1961, pp. 22-24; Koeplin 1978, pp. 72, 73-74; Shestack 1981, p. 18; Schade 1983, p. 46, Fig. p. 45; Hults 1984, pp. 259-279; Hoak 1985, pp. 488-509; Smith 1985, pp. 31-33, nº 11; Koerner 1993, pp. 437, 527, Fig. 213; Dillenberger 1999, pp. 162-165, Fig. 81; Sroka 2003, pp. 90-91, Fig. 71; Hults 2005, pp. 99-104, nº 3.13; Brinkmann 2007, pp. 191-198. Sobre el dibujo de la xilografía, Basilea 1997, nº 12.16



CAT. 15

Virgil Solis (¿Núremberg?, 1514-Núremberg, 1562)

Ruinenlandschaft mit Obelisk und Rundbau [Paisaje con ruinas, obelisco y edificio circular], 1555

En: Virgil Solis, *Buchlin von den alten Gebeven* [Librito de los edificios antiguos]. Núremberg, 1555

Aguafuerte

14,9 x 9,8 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 13964, caja 412 a

Monograma abajo dcha.: LS [ligado]

Bibliografía: Orn. Kat. Berlín 1939, nº 2355; TIB 19(1), nº 361(283); Hollstein LXIV, nº 365; Möller 1956, pp. 54-55; O'Dell-Franke 1977, pp. 46-47, p. 134, nº f 148; Beaucamp-Markowsky 1994, pp. 382, 383; Wood 1997, p. 248; Zorach 2009, pp. 61-78



CAT. 16

Hans Rogel el Viejo (Augsburgo, 1532-1592/93) según **Lorenz Stoer** (Núremberg, c 1530-Augsburgo, después de 1621)

Ruinen mit phantastischem Rollwerk und Polyeder [Ruinas con roleos fantásticos y poliedros], 1567

Lámina 8 de: Lorenz Stoer, *Geometria et Perspectiva* [Geometría y Perspectiva], Augsburgo: M. Manger, 1567

Entalladura

22,3 x 17,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H 5554, caja 440

Monograma en la lámina: LS [ligado]; num. abajo centro: 8

Bibliografía: Andresen III, pp. 287-288; Núremberg 1969, nº 73; Viena 1987, nº VII.49; Murnau 2000, nº 34; Möller 1956, Fig. 1, pp. 19, 49, 67, 68-69, 70; Bousquet 1963, Fig. pp. 105, 104-106; Keil 1985, p. 147; Richter 1995, pp. 69-74; Pfaff 1996, pp. 11-14; Wood 2003, pp. 238-242; Berninger 2000, p. 42



CAT. 16B

Hans Rogel el Viejo (Augsburgo, 1532-1592/93) según **Lorenz Stoer** (Núremberg, c 1530-Augsburgo, después de 1621)

Ruinen mit phantastischem Rollwerk und Polyeder [Ruinas con roleos fantásticos y poliedros], 1567

Lámina 10 de: Lorenz Stoer, *Geometria et Perspectiva*, Augsburgo: M. Manger, 1567

Entalladura

22 x 16,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H 5554, caja 440



CAT. 17

Lorenz Stoer (Núremberg, c 1530-Augsburgo, después de 1621)

Denkmal mit Bäumen [Monumento con árboles], c 1567

Pluma, tinta negra y acuarela. Refuerzo con blanco 33,7 x 21,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 5181, caja 650

Bibliografía: Núremberg 1952, nº W15; Núremberg 1969, Fig. 78; Stuttgart 1979, vol. I, nº F1a; Wood 2003, pp. 248-249



CAT. 17B

(Expuesto en Madrid)

Lorenz Stoer (Núremberg, c 1530-Augsburgo, después de 1621)

Stadtbild und Papagei [Vista de una ciudad y loro], c 1567

Pluma, tinta negra y acuarela. Refuerzo con blanco

35 x 23 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 5182, caja 650



CAT. 18

(Expuesto en Madrid)

Giovanni Battista Piranesi (Mogliano, Venecia, 1720-Roma, 1778)

Rovine d'una galleria di statue nella Villa Adriana a Tivoli [Ruinas de una galería de estatuas en Villa Adriana en Tívoli], c 1766-1770

Aguafuerte

45,5 x 58,8 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. G02994

Anotación abajo izq.: Cavalier Piranesi delin. ed inc.; texto en el bloque de piedra abajo dcha.: Veduta degli avanzi del Castro Pretorio/ nella Villa a Tivoli [Vista de las ruinas de Castro Pretorio / en la Villa en Tívoli]

Bibliografía: Focillon 1918 (1963), n° 782; Hind 1922 (1967), n° 80; Lafuente Ferrari 1936, p. 85, n° 93; Petrucci 1953, p. 286, n° 820; Wilton-Ely 1978 (1997), Fig. 93; Ficacci 2011, p. 730, n° 964; Northampton 1961, n° 230, Fig. 30, cf. también pp. 78, 89, 93; Stuttgart 1999, n° 14.93 (con más bibliografía); Robison 1978, n° 258



CAT. 19

(Expuesto en Núremberg)

Giovanni Battista Piranesi (Mogliano, Venecia, 1720-Roma, 1778)

Il fuoco fumante [El fuego humeante], 1761

Lámina 6 de: *Carceri d'Invenzione* di G. Battista Piranesi [Calabozos de G. Battista Piranesi], 1761, 2ª ed. revisada y ampliada con dos láminas, a partir de 1761 en *Opere Varie*

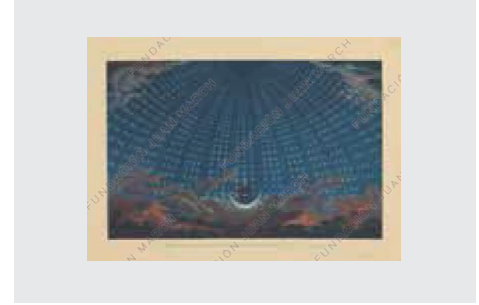
Aguafuerte

54,3 x 41 cm

Kunstammlungen der Veste, Coburgo, Inv. XII, 192,193

Anotación abajo izq.: Piranesi F.; num. arriba dcha.: VI

Bibliografía: Focillon 1918 (1963), n° 29; Hind 1922 (1967), n° 6; Wilton-Ely 1978 (1997), Fig. p. 301; Coburgo 1975, n° 311; Colonia/ Zúrich/ Viena 1997, pp. 72-76; Stuttgart 1999, n° 7.6. (con más bibliografía); Robison 1978, n° 8, n° 47



CAT. 20

Karl Friedrich Thiele (Berlín, c 1780-c 1836) según Karl Friedrich Schinkel (Neuruppin, 1781-Berlín, 1841)

Die Königin der Nacht [La Reina de la Noche], 1823

Lámina 2 de: *Dekoration zur Oper: Die Zauberflöte* [Decorados para la ópera: La flauta mágica]. Berlín: L. W. Wittich, 1823, cuaderno 1

Aguatinta iluminada

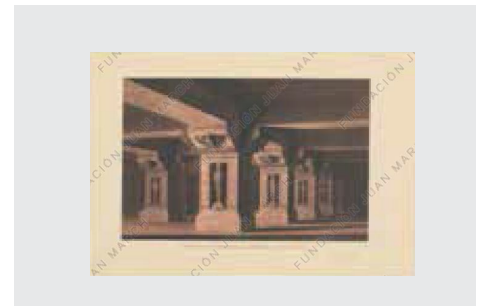
31,3 x 45,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 23577/ 2, caja 1368

Firma abajo izq.: Schinkel del.; abajo dcha.: Thiele sc./ Berlín bei L. W. Wittich; anotación abajo centro: DECORATION ZU DER OPER: DIE ZAUBERFLÖTE ACT I SCENE VI; [Decorados para la ópera: La flauta mágica acto 1 escena VI]; num. arriba dcha.: 2.

Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. n° HB 23577/ 2, caja 1368

Bibliografía: Harten 2000, p. 127, n° 9A; Amundsen-München 1911, p. 457; Rave 1981, p. 28, Fig. después de p. 16; Frenzel 1984, pp. 362-363; Freydank 1988, pp. 187-191; Büchel 2010, pp. 25-38, Fig. 4



CAT. 21

(Expuesto en Madrid)

Friedrich Jügel (Remagen, 1772-Berlín, 1833) según Karl Friedrich Schinkel (Neuruppin, 1781-Berlín 1841)

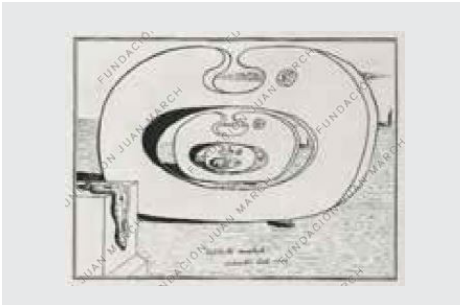
Innere Ansicht eines mit Steinplatten gedeckten Raumes im ägyptischen Stil [Vista interior de un espacio con losas de piedra al estilo egipcio]

En: *Dekoration zur Oper: Die Zauberflöte* [Decorados para la ópera: La flauta mágica]. Berlín: [L. W. Wittich], 1823, cuaderno 3

Aguatinta coloreada

32,3 x 47,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. n° HB 23577.6, caja 1368



CAT. 22

Salvador Dalí (Figueras, 1904-Gerona, 1989)

Solitude mentale [Soledad mental], 1932

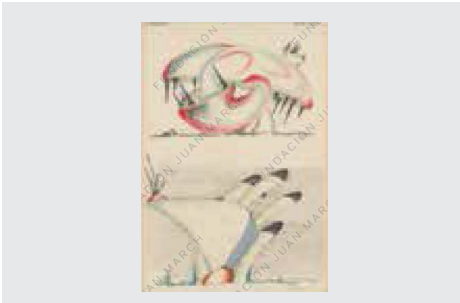
Tinta sobre papel

23 x 32 cm

Colecciones Fundación Mapfre, Madrid, Inv. FM000271

Anotación, firma y fecha con pluma abajo centro: "Solitude mentale" / Salvador Dalí 1932

Bibliografía: Madrid 2006, p. 443; São Paulo/ Madrid 2007, p. 81; Madrid 2009, p. 71; Madrid 2011, p. 176; Carmona 2011, p. 36, n° 16



CAT. 23

(Expuesto en Madrid)

Hermann Finsterlin (Múnich, 1887-Stuttgart, 1973)

2 Architekturen [2 Arquitecturas], 1920-24

Serie VI, hoja 1

Lápiz y acuarela

50,1 x 33,3 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. C 1978/ 2782

Firma a lápiz abajo dcha.: H. Finsterlin; firma a lápiz arriba izq.: H. Finsterlin.; anotación a lápiz arriba dcha.: Serie VI Blatt 1.

Bibliografía: Stuttgart/ Friburgo/ Münster 1988, n° 76



CAT. 24

(Expuesto en Núremberg)

Hermann Finsterlin (Múnich, 1887-Stuttgart, 1973)

Straßenbild [Imagen de un estrecho], 1922

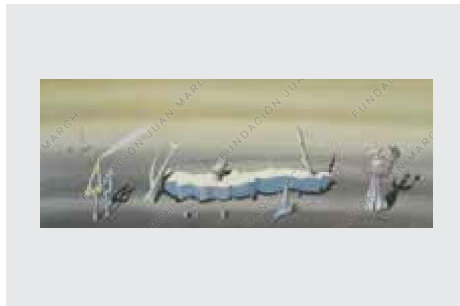
Lápiz y acuarela

27,6 x 37,1 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. C 1978/ 2797

Firma y fecha a lápiz abajo dcha.: H. Finsterlin 22.

Bibliografía: Stuttgart/ Friburgo/ Münster 1988, n° 76



CAT. 25

(Expuesto en Núremberg)

Yves Tanguy (París, 1900-Woodbury, 1955)

Paysage absolu [Paisaje absoluto], 1931

Gouache

12,4 x 32,5 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basilea, Inv. 1980.480

Firma y fecha abajo dcha.: YVES TANGUY 31 Basel, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. n° 1980.480 (Geschenk Dr. Charles Leuthardt, Riehen)

Bibliografía: Nueva York 1963, n° 124; Baden-Baden 1982, n° 46; Basilea 2008, p. 144, n° 14.1; Waldberg 1977, Fig. p. 25



CAT. 26

(Expuesto en Madrid)

Yves Tanguy (París, 1900-Woodbury, 1955)

Sin título, 1934

Tinta sobre papel

32 x 24 cm

Galería Leandro Navarro. Colección Navarro-Valero, Madrid

Firma y fecha con pluma abajo dcha.: YVES TANGUY 34

Bibliografía: París 1972, n° 432; París/ Baden-Baden/ Nueva York 1982, n° 55; Baden-Baden 1982, n° 116; Pamplona/ Vitoria 1995, p. 66; Salamanca 2002, p. 76; Burgos 2005, p. 29; Waldberg 1977, n° 492



CAT. 27

Herbert Bayer (Haag am Hausruck, 1900-Montecito, California, 1985)

Still Life [Naturaleza muerta], 1936

Plata en gelatina sobre papel

28 x 35,2 cm

Colección Dietmar Siegrt

Anotación a lápiz abajo izq.: 16/ 40; firma abajo dcha.: bayer 36 Edition 1969

Bibliografía: Cohen 1984, p. 281; Lionel-Marie/ Sayag 1996, p. 39; Linz 2000, n° 40; Ritter 2006, pp. 113-114, Fig. p. 157



CAT. 28

(Expuesto en Madrid)

Maruja Mallo (Vivero, 1902-Madrid, 1995)

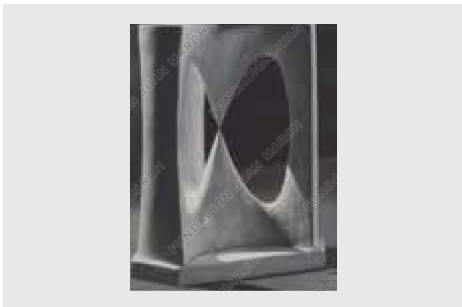
Contrucciones rurales, 1933

Lápiz de color sobre papel

60 x 80 cm

Colección particular

Bibliografía: Guigon 1990, p. 102, n° 45; Santiago de Compostela 1993, p. 87; Madrid/Viena et al. 1994, p. 210, n° 107



CAT. 29

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

Objet Mathématique (Divers types de points coniques) [Objeto matemático (Diversos tipos de puntos cónicos)], 1936

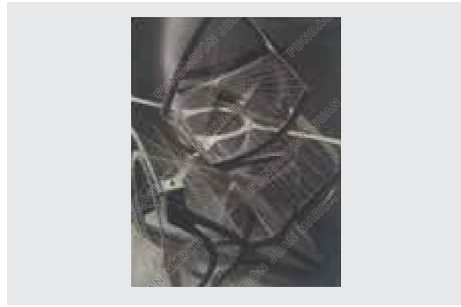
Plata en gelatina sobre papel. Copia de época

29,6 x 23,1 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, Inv. 1994. 002

Sello: Val de Grace, Ref: Schwartz n° 143 París Valencia

Bibliografía: Schwarz 1980, Fig. 143; Lionel-Marie/Sayag 1996, p. 325; Werner 2002, p. 136, Fig. 36



CAT. 30

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

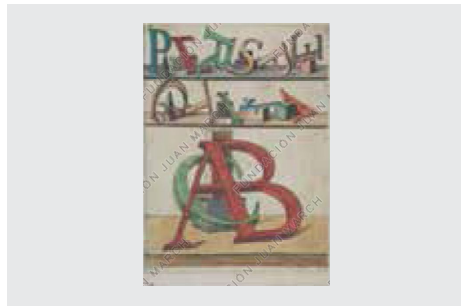
Objet Mathématique [Objeto matemático], c 1934-35

Plata en gelatina sobre papel. Copia de época

29 x 22,8 cm

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, Inv. 1995. 002

Bibliografía: Werner 2002, pp. 94, 95, Fig. 12a y 12b



CAT. 31

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según **Hans Lencker** (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)

Iluminado por **Georg Mack III** (Núremberg, 1597-c 1625)

Majuskeln des lateinischen Alphabets [Mayúsculas del alfabeto latino], 1567

Portada de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg, 1567

Calcografía iluminada, reforzada con dorado

17,5 x 12,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 22159, caja 414

Bibliografía: Orn. Kat. Berlín 1939, n° 4692; Andresen I, n° 56.1; Núremberg 1969, n° 51; Núremberg 1980, n° 15; Núremberg 1985 a, n° 755; Viena 1987, n° VII.42; Kemp 1990, pp. 62-63; Pfaff 1996, pp. 46-50; Wood 2003, p. 237; cf. también Richter 1995, pp. 74-76



CAT. 31B

(Expuesto en Madrid)

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según **Hans Lencker** (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)

Iluminado por **Georg Mack III** (Núremberg, 1597-c 1625)

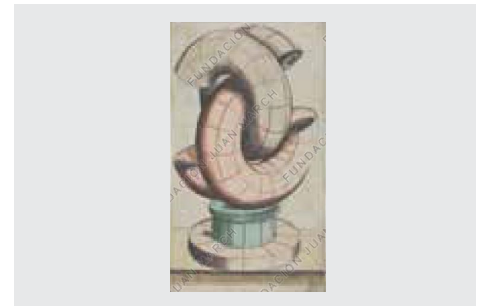
Majuskeln des lateinischen Alphabets [Mayúsculas del alfabeto latino], 1567

Lámina 3 de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg 1567

Calcografía iluminada

16,4 x 22,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
Inv. K 22161, caja 414



CAT. 32

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según **Hans Lencker** (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)

Iluminado por **Georg Mack III** (Núremberg, 1597-c 1625)

Drei ineinander verschlungene Ringe [Tres anillos entrelazados], 1567

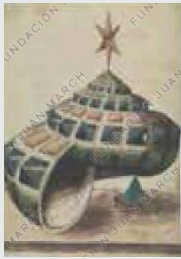
Lámina 20 de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg, 1567

Calcografía iluminada

22,9 x 13,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 22178, caja 414

Bibliografía: Nagler b.III, n° 172; Orn. Kat. Berlín 1939, n° 4692; Andresen I, n° 56.20; Núremberg 1969, n° 61; Núremberg 1980, n° 15; Viena 1987, n° VII.41; Richter 1995, pp. 74-76; Pfaff 1996, pp. 46-50; Wood 2003, p. 237; cf. Keil 1985, pp. 144-147



CAT. 33

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según Hans Lencker (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)
Iluminado por Georg Mack III (Núremberg, 1597- c 1625)

Facettiertes Schneckengehäuse [Concha de caracol facetada], 1567

Lámina 21 de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg, 1567

Calcografía iluminada, reforzada con dorado
23,7 x 16,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 22179, caja 414

Monograma abajo dcha.: MZ; monograma con oro en el borde de la concha: G. M.

Bibliografía: Nagler b. III, n° 172; Orn. Kat. Berlín 1939, n° 4692; Andresen I, n° 56.21; Núremberg 1969, n° 65; Núremberg 1980, n° 15; Wood 2003, p. 237



CAT. 33B

(Expuesto en Madrid)

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según Hans Lencker (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)
Iluminado por Georg Mack III (Núremberg, 1597- c 1625)

Facettierte Kugel auf einem Postament ruhend [Esfera facetada descansando sobre un pedestal], 1567

Lámina 16 de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg, 1567

Calcografía iluminada
22,8 x 13,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 22175, caja 414



CAT. 33C

(Expuesto en Madrid)

Matthias Zündt (?1498 -Núremberg, 1572) según Hans Lencker (¿Kupferberg?, 1523-Núremberg, 1585)
Iluminado por Georg Mack III (Núremberg, 1597- c 1625)

Facettierter Kegel [Cono facetado], 1567

Lámina 17 de: Hans Lencker, *Perspectiva Literaria*. Núremberg, 1567

Calcografía iluminada
22,9 x 13 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 22174, caja 414



CAT. 34

Jost Amman (Zúrich, 1539-Núremberg, 1591) según Wenzel Jamnitzer el Viejo (Viena, 1508-Núremberg, 1585)

Zwei facettierte Kegel [Dos conos facetados], 1568

Lámina H II de: Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium*. Núremberg: [Heußler], 1568

Aguafuerte
23,2 x 34 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23011,28, caja 408

Bibliografía: New Hollstein V, n° 44.45; Andresen I, n° 217; Núremberg 1969, n° 45; Núremberg 1980, n° 16; Viena 1987, n° VII.47; Murnau 2000, pp. 41-42; Cambridge/ Evanston 2011, n° 62; Möller 1956, pp. 39, 49; Bousquet 1963, pp. 104, 106; Descargues 1976, p. 29; Smith 1983, n° 197; Richter 1995, pp. 80-82; Pfaff 1996, pp. 50-56; Wood 2003, p. 238; para los dibujos preparatorios de *Perspectiva* cf. Franke 1972, pp. 165-186; Keil 1985, pp. 142-144



CAT. 35

Johann Jacob Ebelmann (Espira, 1570-después de 1609)

Stereometrische Formen [Formas estereométricas], 1609

Lámina 24 de un muestrario sin título con 24 láminas. Colonia, 1609

Aguafuerte

17,6 x 27,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 11129, caja 437

Monograma y fecha sobre la tablilla abajo dcha.: HE 1609; num. arriba izq.: 24

Bibliografía: Andresen III, n° 2.24; Hollstein VIII, n° 3; Núremberg 1980, n° 16; Núremberg 1985 a, n° 756; Viena 1987, n° VII.47; Möller 1956, p. 38, Fig. 11, pp. 39, 49; Richter 1995, p. 82, Fig. 60; Wood 2003, p. 238



CAT. 36

Max Ernst (Brühl, 1891-París, 1976)

Les moutons [Los borregos], 1922

En: Paul Éluard, *Répétitions* [Repeticiones]. París, 1922

Reproducción fotomecánica

14,4 x 21,8 cm

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Malerbücher 13.8°3 Sign. L.sel. I 3658

Bibliografía: Brusberg 1972, n° 15.B; Nordhorn 1980, Fig. p. 24; Halle 1989, n° 89, Fig. p. 153; Bonn 1989, Fig. pp. 45, 90, cf. n° 5; Varsovia 1991, n° 99, Fig. p. 133; Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, n° 61, Fig. n° 133, 134; Spies 2003, n° 124; Nicol 2008, p. 21, n° 4; cf. Spies/ Metken, n° 443; Brühl 1982, pp. 267-270; Teuber 1989, p. 44



CAT. 37

Herbert Bayer (Haag am Hausruck, 1900-Montecito, California, 1985)

Metamorphosis [Metamorfosis], 1936

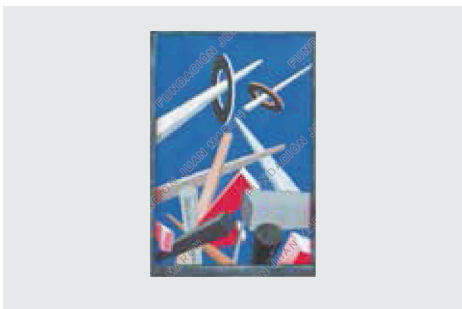
Plata en gelatina sobre papel

27,9 x 35,2 cm

Colección Dietmar Siegert

Firma a lápiz abajo dcha.: bayer 36; anotación a lápiz abajo izq.: 28/40Edition 1969

Bibliografía: Cohen 1984, pp. 57, 281, Fig. p. 275; Lionell-Marie/ Sayag 1996, p. 39; Hannover 1977, n° 14; Duisburgo/ Friburgo/ Liechtenstein 1997, n° 291; Linz 2000, n° 44; Linz 2009, Fig. p. 199; Jaguer 1984, p. 103, Fig. Bayer 2



CAT. 38

(Expuesto en Madrid)

Nicolás de Lekuona (Ordicia, 1913-Frúniz, 1937)

Sin título, 1936

Gouache sobre cartón

26,5 x 18 cm

Colección Hermanos Lekuona, San Sebastián

Monograma y fecha abajo izq.: L36

Bibliografía: Bilbao 1983, n° 271; San Sebastián 1988, p. 99; Vitoria/ Madrid 2009, p. 107



CAT. 39

(Expuesto en Madrid)

Salvador Dalí (Figueras, 1904-Gerona, 1989)

Estudio para *España*, 1936

Lápiz y tinta china sobre papel

77,7 x 57,8 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, Inv. 3774

Firma a lápiz abajo dcha.: Salvador Dalí 1936

Bibliografía: Charleroi 1985, n° 19; Salamanca 1995, pp. 128-129; Cadaqués 2001, p. 8; Madrid 2002 a, n° 11; Dusseldorf 2003, p. 265, Fig. p. 168; Barcelona 2004, p. 313; Venecia 2004, n° 180; Venecia 2005, n° 180; París 2009 a, n° 205; cf. Colonia 2006, n° 50; Schmied 1991, pp. 53-54, Fig. 12



CAT. 40

Erhard Schön (Núremberg, 1491-1542)

Das Liebespaar [La pareja de amantes], c 1535

Entalladura iluminada

21,7 x 57,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 26686, caja 1303

Anotación en la imagen: [HIN]AVS. DV. ALTER TOR [Fuera, viejo necio]

Bibliografía: Röttinger 1925, n° 204; TIB 13(2), n° 204; Hollstein XLVII, n° 112; Ámsterdam/ París 1975 b, p. 15, Fig. 5; Núremberg 1998, n° 15; Murnau 2000, p. 40, n° 30; Baltru aitis 1955, vol. 2, p. 16, n° IIc; Baltru aitis 1969, p. 16, Fig. 9; Smith 1983, n° 68; Sherer 2000, pp. 84-87, Fig. p. 32



CAT. 41

Christoph Weigel (Redwitz, Bohemia, 1654-Núremberg, 1725)

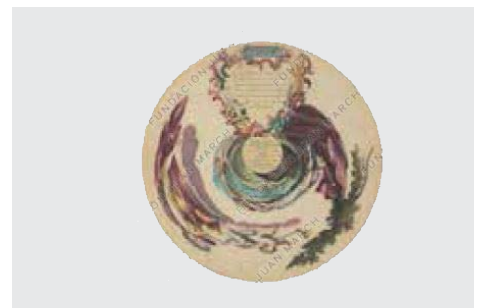
Ritter mit Lanze vor einer Burg [Caballero con lanza ante un castillo], c 1670-73

Calcografía

50,5 x 9,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 5341, caja 1303

Bibliografía: Núremberg 1998, n° 18; cf. Núremberg 2010, n° 7.34



CAT. 42

Monograma W (probablemente Christian Heinrich Weng, 1710-1771)

Diana und Cupido suchen den schlafenden Endymion auf [Diana y Cupido buscan al durmiente Endimión], c 1770

Calcografía y aguafuerte iluminado

Montaje con espejo cilíndrico

43 cm (diámetro)

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 25732.7, caja 1303

Firma en la rocalla: W. fig. fac. Aug. Vind; [...]; anotación en el círculo inferior: Diana, wie ficht doch/ Endymion dich an! Du flieh' st, auf Amors Zug, der milden/ Sterne Bahn./ Er suchet ihren Lauff und deinen zu/ ergründen./ Und du vergist ihn selbst, bey jenem Trost/ zu finden./ Kann, Himmels-Jungfrau, so dich Amors/ Macht bezaehnen./ Wie sollt' auf Erden dañ sich/ eine dessen schaemen? [Diana, icómo te tiene presa Endimión! Impulsada por Amor, escapas a la suave órbita de los astros. Él intenta indagar su curso y el tuyo; Y tú incluso lo olvidas, al encontrar consuelo en aquel ¿Puede, doncella celestial, dominarte así el poder de Amor? ¿Por qué habría de avergonzarse de ello nadie sobre la tierra?]

Bibliografía: Füsslin/ Hentze, n° 40a; Stetten 1779, vol. 1, pp. 174-175; cf. Ámsterdam/ París 1975 a, lám. 48; Núremberg 1998, pp. 116-117, n° 24



CAT. 43

André Steiner (Mihald, Hungría, 1901-París, 1978)

Anamorphose III [Anamorfosis III], 1933

Plata en gelatina sobre papel

19,4 x 17,2 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Poitiers 2000, p. 12, Fig. p. 59



CAT. 44

Pierre Boucher (París, 1908-Faremoutiers, 2000)

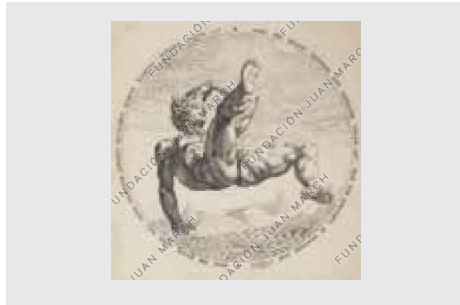
La chute des corps [La caída de los cuerpos], 1936-37

Fotomontaje. Plata en gelatina sobre papel (impresión posterior)

37,8 x 29,7 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Jaguer 1984, p. 114, Fig. 2; Boucher 1988, n° 40; Bouqueret 2003, p. 148, n° 49



CAT. 45

Hendrik Goltzius (Mühlbracht, 1558-Haarlem, 1617) según Cornelis van Haarlem (Haarlem, 1562-1638)

Der Sturz des Ikarus [La caída de Ícaro], 1588

Lámina II de la serie *Die vier Himmelsstürmer* [Los cuatro caídos]

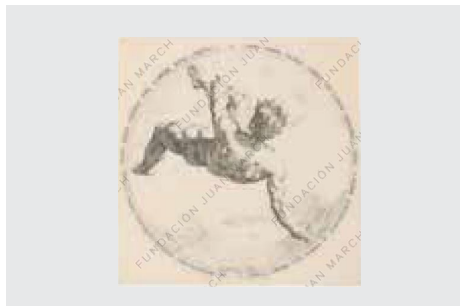
Calcografía

35,5 x 34,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 10601, caja 1514 (préstamo de propiedad particular)

Firma abajo centro: C. C. Inve. HG [ligado] sculp.; anotación en el borde del círculo: SCIRE, DEI MVNVS, DIVINVM EST NOSCERE VELLE/ SED FAS LIMITIBVS SE TENNISSE SVIS./ DVM SIBI QVISQVE SAPIT, NEC IVSTI EXAMINA CERNIT./ ICARVS ICARYS NOMINA DONAT AQVIS.

Bibliografía: Bartsch III, p. 79, n° 259; Strauss 1977, vol. 2, n° 258; TIB 3(1), n° 259(79); TIB 3(2), n° 259; Hollstein VIII, n° 307; New Hollstein XXIV, n° 326; Zúrich 1982, n° 18; Viena 1987, n° IV.23; Ámsterdam 1993, n° 3; Londres/ Dusseldorf/ Nueva York 1998, n° 30.4. BII; Hamburgo 2002, n° 24.2; Hirschmann 1914, pp. 52-53; Hirschmann 1916, n° 307; Magnaguagno-Korazija 1983, p. 66



CAT. 45B

(Expuesto en Madrid)

Hendrik Goltzius (Mühlbracht, 1558-Haarlem, 1617) según Cornelis van Haarlem (Haarlem, 1562-1638)

Der Sturz des Phaeton [La caída de Faetón], 1588

Lámina III de la serie *Die vier Himmelsstürmer* [Los cuatro caídos]

Calcografía

35,5 x 34,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 10602, caja 1514



CAT. 46

Hendrik Goltzius (Mühlbracht, 1558-Haarlem, 1617) según Cornelis van Haarlem (Haarlem, 1562-1638)

Der Sturz des Ixion [La caída de Ixión], 1588

Lámina IV de la serie *Die vier Himmelsstürmer* [Los cuatro caídos]

Calcografía

34,5 x 34,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 10603, caja 1514

Firma abajo centro: C. Corneli Pictor. Inve. HG [ligado] sculp.; anotación en el borde del círculo: EXEMPLO SIT EI IXION, CVI IVPPIATER ATRAM/ PRO IVNONE SVA SVPPOSVIT NEBVLAM/ CVI SIBI COR PRVRIT PLAVDENS POPVLARIBVS AVRIS/ QVEM FAMAE STOLIDVM GLORIA VANA IVVAT.

Bibliografía: Bartsch III, S. 79, n° 261; Strauss 1977, vol. 2, n° 260; TIB 3(1), n° 261(79); TIB 3(2), n° 261(79); Hollstein VIII, n° 309; New Hollstein XXIV, n° 328; Zúrich 1982, n° 20; Viena 1987, n° IV.25; Ámsterdam 1993, n° 3; Colonia/ Zúrich/ Viena 1996, n° 12; Londres/ Dusseldorf/ Nueva York 1998, n° 30.4. BII; Hamburgo 2002, n° 24.4; Hirschmann 1914, pp. 52-53; Hirschmann 1916, n° 309; Magnaguagno-Korazija 1983, p. 70



CAT. 46B

(Expuesto en Madrid)

Hendrik Goltzius (Mühlbracht, 1558-Haarlem, 1617) según Cornelis van Haarlem (Haarlem, 1562-1638)

Der Sturz des Tantalus [La caída de Tántalo], 1588

Lámina I de la serie *Die vier Himmelsstürmer* [Los cuatro caídos]

Calcografía

34,5 x 34,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 10600, caja 1514



CAT. 47

Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973)

Le viol V [La violación V], 1933

Lámina nº 49 de la *Suite Vollard*, 1930-1936

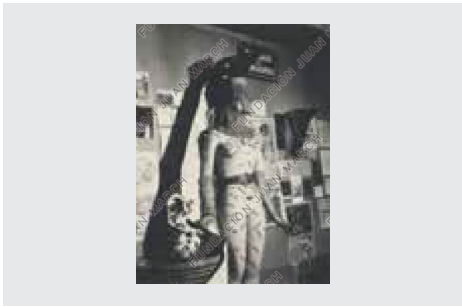
Punta seca

29,7 x 36,7 cm

Colección particular

Anotación y fecha arriba izq.: Boisgeloup 23 Avril/ XXXIII

Bibliografía: Bloch 1972, vol. 1, nº 182; Geiser 1968, vol. 2, nº 341; Valencia 1994, nº 50; Palma de Mallorca 1996, nº 49; Nuoro 2003, p. 147, Fig. p. 75; Bolliger 1977, nº 29; Fundación ICO 1998, nº 49



CAT. 48

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

Mannequin von Salvador Dalí [Maniquí de Salvador Dalí], 1938

Plata en gelatina sobre papel

18,6 x 14 cm

Colección José María Lafuente, Santander

Exposition Internationale du Surréalisme, París, 1938

Bibliografía: Hamburgo 2005, nº 182, Fig. p. 186; cf. Fráncfort del Meno 2011, Fig. p. 63; Kachur 2001, pp. 56-57, nº 2.25



CAT. 49

Denise Bellon (París, 1902-1999)

Mannequin von Wolfgang Paalen [Maniquí de Wolfgang Paalen], 1938

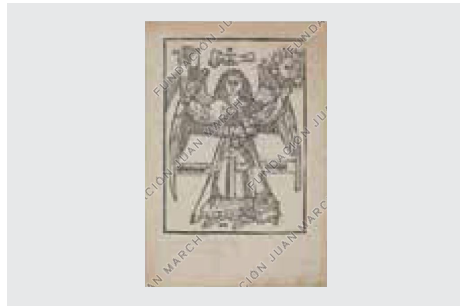
Plata en gelatina sobre papel

30 x 23 cm

Colección Dietmar Siegert

Exposition Internationale du Surréalisme, París, 1938

Bibliografía: Lausana 1987, Fig. p. 26; Hamburgo 2005, nº 35; Fráncfort del Meno 2011, p. 61, cf. Fig. p. 67; Kachur 2001, pp. 55-57, nº 2.23



CAT. 50

Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978)

Der Evangelist Matthäus [El evangelista Mateo], 1916

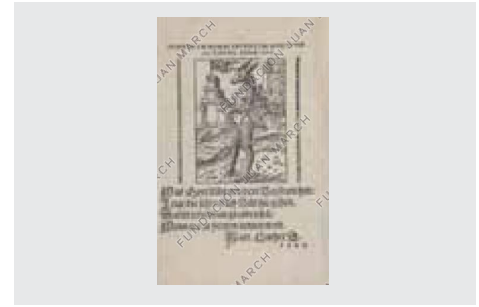
Entalladura

22,8 x 16,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H 8339, caja 81a

Anotación a lápiz abajo izq.: Ars memorandi I. Aufl. 8. Blatt [1ª ed. hoja 8]/ Ex bibliotheca ducalis Gothana; anotación a lápiz abajo dcha.: Alter Abzug von Hand [Copia a mano antigua]

Bibliografía: Thater-Schulz 1989, vol. I, nº 10.7



CAT. 51

Según Lucas Cranach el Viejo? (Kronach, 1475-Weimar, 1553)

Der Papstesel zu Rom [El papa-asno de Roma], 1545

Entalladura

33,3 x 20,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 24747,1, caja 1335

Anotación arriba: MORTVM ROMAE INVENTVM MORTVM/ IN TIBERI. ANNO 1496.; anotación y fecha abajo: Was Gott selbs von dem Bapstum helt/ Zeigt dis schrecklich Bild hie gestelt./ Dafür jederman grawen solt/ Wenn ers zu herßen nemen wollt./ Mart. Luther D. 1545. [Lo que Dios mismo piensa del Papado lo muestra esta espantosa imagen aquí expuesta. Para que todos se horroricen cuando quieran tomarlo en serio]

Bibliografía: Berlín 1967, nº 115; Hamburgo 1983 a, nº 49A; Holländer 1921, p. 322, Fig. 185; Grisar/ Heege 1921-1923, cuaderno 5, pp. 1-13, cf. Fig. 1; ibíd., cuaderno 6, pp. 17-19, Fig. 2; Sonderegger 1927, pp. 98-99; Roepke 1972, Fig. p. 47; Warncke 1979, vol. 1, p. 76, Fig. 690; Schuster 1983, p. 122, Fig. 24; Hofmann 1983, p. 10, Fig. 2; Anderson 1985, p. 44, Fig. 6; Winkler 1986, pp. 76-80, Fig. 47



CAT. 52

Desconocido (alemán)

Luthers Gegner als Monstren [Adversarios de Lutero en forma de monstruos], c 1521

Entalladura

27,5 x 40,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 15079, caja 1335

Anotación arriba: Doctor/ Murnar.Ar=/gentinen – Doctor bock/ Emser Lips – Leo papa./ Antichrist – Doctor Eckus./ Ingelstatensis – Doctor Lemp.Tubingensis [...].

Bibliografía: Núremberg 1983, nº 283; Grisar/ Heege 1921-1923, cuaderno 6, pp. 21-22; Könniker 1975, p. 150; Scribner 1981, p. 74; Anderson 1985, pp. 47-48, Fig. 10; Walz 1988, pp. 53-54; Lammel 1995, p. 82, Fig. 84; Döring 1984, p. 93, Fig. 55



CAT. 53

Tobias Stimmer (Schaffhausen, 1539-Estrasburgo, 1584)

Gorgonevm Capvt [Cabeza de gorgona], 1571

Entalladura

37,8 x 24,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 13106, caja 1336

Anotación arriba centro: GORGONVE CAPVT./ Ein new seltzam Meerwunder auß den Newen erfundenen Inseln/ von etlichen/ Jesuitem an ire gute Gönner geschickt./ Gleich wie der ist/ Also steht er gerüst. [...]. [CABEZA DE GORGONA./ Un nuevo extraño prodigio marino de las islas recientemente descubiertas/ enviado por algunos jesuitas/ a sus buenos protectores./ Se presenta pertrechado/ cual santo que es]

Bibliografía: Strauss 1975, vol. 3, p. 992; Hamburgo 1983 a, n° 37; Warncke 1979, vol. 1, p. 77, Fig. 696; Schuster 1983, pp. 121-122, Fig. 23; Winkler 1986, pp. 109-111, Fig. 77; cf. Andresen III, n° 101; Harms II, n° II, 74; Berlín 1967, n° 105; Coburgo 1983, n° 16; Basilea 1984, n° 152, Fig. 169; Venecia 1987, Fig. p. 110; Legrand/ Sluys 1955, p. 74, Fig. 29; DaCosta Kaufmann 2008, pp. 98-99, Fig. 3



CAT. 54

Atribuido a Heinrich Göding el Viejo (Brunswick, 1531-Dresde, 1606)

Aqua [Agua], c 1580

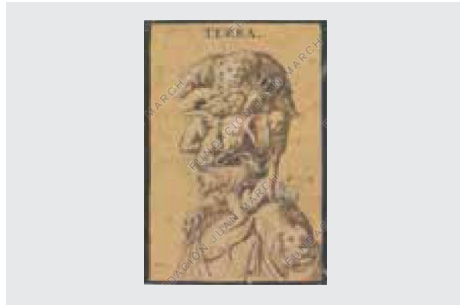
Pincel, refuerzo con blanco y negro sobre papel imprimado

24,1 x 16,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 3539, caja 565a

Anotación con pintura cubriente negra arriba: AQVA

Bibliografía: Venecia 1987, Fig. p. 176; Núremberg 1992, n° 49; Juynboll 1934, p. 67; Legrand/ Sluys 1955, pp. 62-63, Fig. 15; cf. también Andresen I, n° 8-11



CAT. 54B

(Expuesto en Madrid)

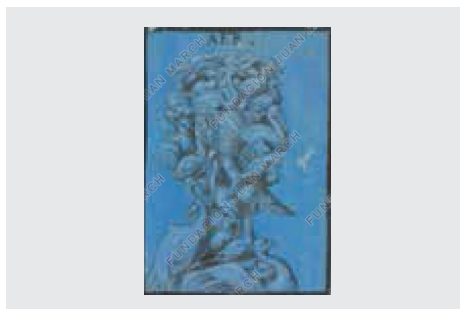
Atribuido a Heinrich Göding el Viejo (Brunswick, 1531-Dresde, 1606)

Terra [Tierra], c 1580

Pincel, refuerzo con blanco y negro sobre papel imprimado

24,2 x 17 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 3536, caja 565a



CAT. 54C

(Expuesto en Madrid)

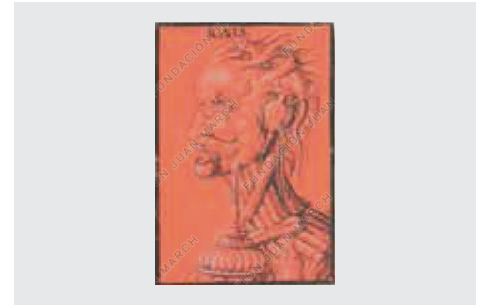
Atribuido a Heinrich Göding el Viejo (Brunswick, 1531-Dresde, 1606)

Aer [Aire], c 1580

Pincel, refuerzo con blanco y negro sobre papel imprimado

23,8 x 16,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 3538, caja 565a



CAT. 54D

(Expuesto en Madrid)

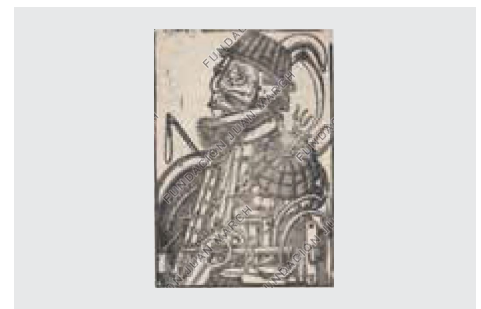
Atribuido a Heinrich Göding el Viejo (Brunswick, 1531-Dresde, 1606)

Ignis [Fuego], c 1580

Pincel, refuerzo con blanco y negro sobre papel imprimado

24,2 x 16,6 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 3537, caja 565a



CAT. 55

Monograma MW (probablemente Martin Weigel) (activo en Augsburgo y Núremberg, c 1552-1573)

Personifikation der Landwirtschaft [Personificación de la agricultura], c 1569

Entalladura

36,2 x 25,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 2026, caja 1209

Bibliografía: Nagler b IV, n° 2256; Strauss 1975, vol. 3, n° 36; Núremberg 1952, n° A 78; Basilea 1984, n° 152b, Fig. 170; Venecia 1987, Fig. p. 115; Bartels 1900, vol. 6, Fig. 11; Röttinger 1927, n° 6138; Warncke 1979, vol. 1, p. 78, Fig. 715; cf. Nueva York 2011, n° 45



CAT. 56

(Expuesto en Madrid)

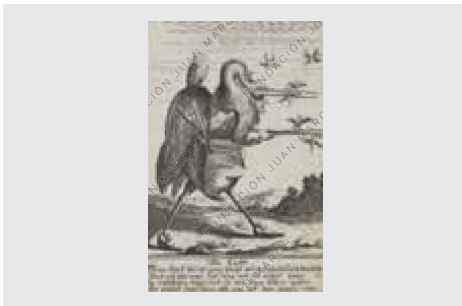
Höfer (Stecher)

Landschaft und Kopf [Paisaje y cabeza], 1801-50

Litografía

22,3 x 23,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 23519, caja 1298



CAT. 57

(Expuesto en Madrid)

Desconocido (alemán)

Die Luft, oder Schalk als Vogel [El aire o la Picardía como pájaro], 1701-15

Calcografía

23,8 x 16,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 23821.2, caja 1296



CAT. 58

Alois Senefelder (Praga, 1771-Múnich, 1834) según Bernard Gaillot (Versalles, 1780-París, 1847)

Le Peintre Artiste [El pintor artista], 1821

Nº 7 de la serie Les métiers [Los oficios]

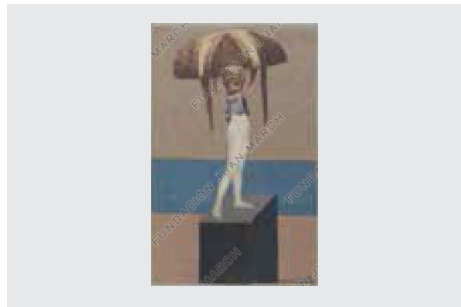
Litografía

34,5 x 26,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. L 5057, caja 489

Anotación abajo centro: Le Peintre Artiste/ (Les Métiers)/ (N.º 7.); firma abajo izq.: Gaillot inv. et del.; abajo dcha.: Lith. de Senefelder.

Bibliografía: Legrand/ Sluys 1955, p. 95, Fig. 45; Henker/ Scherr/ Stolpe 1988, nº 252; cf. Hamburgo 1991, nº 51



CAT. 59

Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978)

Denkmal II: Eitelkeit [Monumento II: Vanidad], 1930

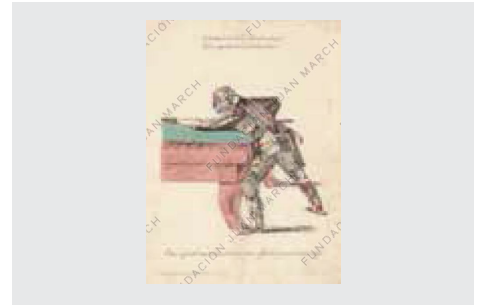
Collage

25,8 x 16,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 6899, caja 2091

Monograma con tinta abajo dcha.: H. H./ Denkmal II. 26/ Eitelkeit; anotación y fecha con bolígrafo abajo dcha.: DENKMAL II. 26/ EITELKEIT; anotación a lápiz abajo dcha.: Aus der Sammlung: Aus einem Ethnographischem Museum [De la colección: De un museo etnográfico].

Bibliografía: Berlín 1971, nº 29; Mineápolis/ Nueva York/ Los Ángeles 1996, pp. 72, 102; Madrid 2004, pp. 60, 65, 168-169, 333, 337; Dusseldorf 2011, Fig. p. 109; Lavin 1991, pp. 121-22; Lavin 1993, p. 170-173, Fig. 15/ Fig. 138; Makela 1996, p. 72, Fig. 48; Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1996, p. 235, Fig. 39.



CAT. 60

Andreas Geiger (Viena, 1765-1856) según Theodor H. Alconiere (Nagy Marton, Hungría, 1798-Viena, 1865)

Der Billardspieler [El jugador de billar], 1840

En la edición de Año Nuevo del Theaterzeitung. Viena, 1840

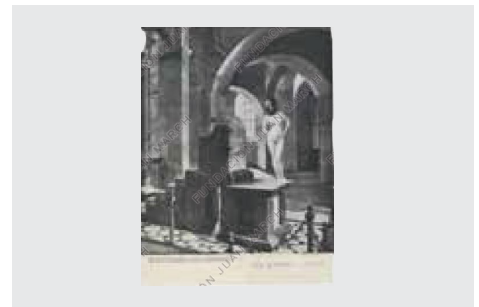
Aguafuerte iluminado

24,3 x 18,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 25924, caja 1258

Anotación arriba centro: Neujahrsgeschenk der Theaterzeitung./ Das spielende Jahrhundert. [Obsequio de Año Nuevo del Theaterzeitung./ El siglo lúdico]; anotación abajo: Ein Spieler aus allen bekannten Spielen zusammengesetzt. [Un jugador compuesto de todos los juegos conocidos]; firma abajo izq.: Erfunden und gezeichnet von Th. Alconieri; [Ideado y dibujado por Th. Alconieri]; abajo dcha.: Andr. Geiger sc.

Bibliografía: París 1974, nº 61; Núremberg 1985 b, nº 23; Bauer 1995, vol. 5, Fig. 219



CAT. 61

Ladislav Novák (Turnov, 1925-Třebí, 1999)

Chlad oživuje paláce [El frío da vida a los palacios], 1948

Fotocollage. Plata en gelatina sobre papel

29,7 x 25 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación y fecha con tinta azul abajo dcha.: CHLAD OŽIVUJE PALÁCE (14. VI. 48) Comentario: Trono de Carlomagno en la Capilla Palatina de la catedral de Aquisgrán. Aquí tuvo lugar la coronación de los reyes germanos hasta el siglo XVI.

Fotografía: Staatliche Bildstelle, Berlín.

Bibliografía: Zúrich 2001, Fig. p. 269



CAT. 62

(Expuesto en Núremberg)

André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896-París, 1987)

Poisson, homme, étoile [Pez, hombre, estrella], c 1926

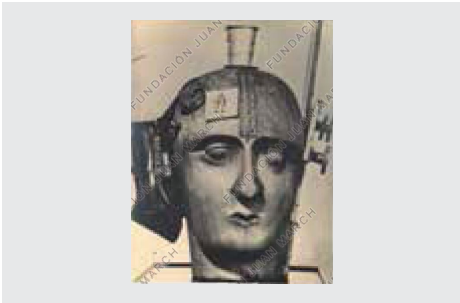
Ceras sobre papel

63 x 48,2 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. C 1966/ 1428

Firma a lápiz abajo dcha.: André Masson

Bibliografía: *La Révolution surréaliste*, n° 7 (19 junio 1926), Fig. p. 27; París 1960, n° 12; Koblenz 1998, Fig. p. 76



CAT. 63

Raoul Hausmann (Viena, 1886-Limoges, 1971)

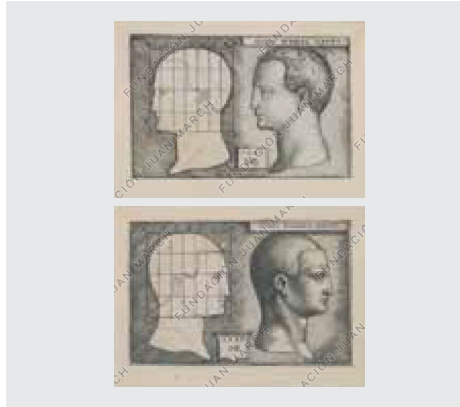
Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit) [Cabeza mecánica (el espíritu de nuestro tiempo)], c 1919-1920

Plata en gelatina sobre papel

22,2 x 17,2 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Rochechouart 1986, Fig. p. 66, cf. Fig. p. 5; cf. sobre el tema: Berlín 1994, pp. 49 y 62, n° 107; Koch 1994, Fig. p. 39; Haus 1995, pp. 50-67; Züchner 1995, pp. 68-77



CAT. 64

Hans Sebald Beham (Núremberg, 1500-Fráncfort, 1550)

Eines Mannes Hapt / Eines Weibes Hapt [Cabeza de hombre / Cabeza de mujer], 1542

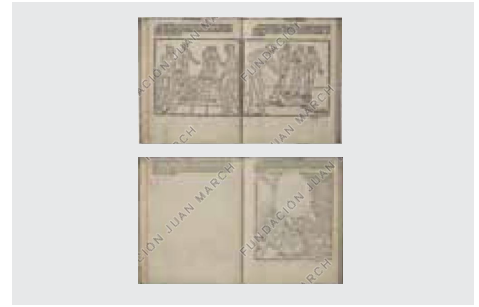
Calcografía

5,3 x 8,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. StN 682-683, caja 409a (propiedad de los museos de Núremberg)

Monograma y fecha en la tablilla abajo centro: 1542/ HSB [ligado]; anotación arriba dcha.: EINES MANNES HAVPT / EINES WEIBES HAVPT

Bibliografía: Hollstein III, pp. 130, 131; Pauli 1901, n° 220, 221; Hamburgo 1983, n° 27, 28; Hamburgo 1991, n° 26; Cambridge/ Evanston 2011, n° 55; Singer 1908, p. 52, Fig. 40, 41



CAT. 65

Erhard Schön (Núremberg, 1491-1542)

Die Zehend Figur [La décima figura]

Die Eylfft Figur / Die Zwelfft Figur [La undécima figura / La duodécima figura], 1543

En: *Uderweissung der Proportion vnnnd Stellung der bossen/ ligent und stehent* [Enseñanza de la proporción y de las posiciones / yacientes y de pie]. Núremberg: [Christoph Zell], 1543

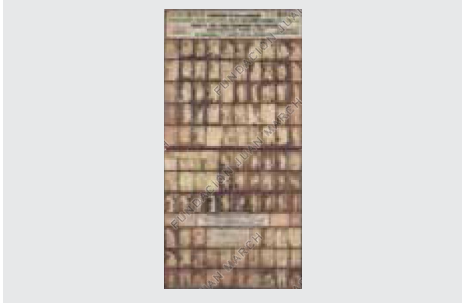
Entalladura

18,5 x 14,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. 8° Postinc. K 2385s

Monograma abajo izq.: ES [ligado]; *La décima figura*: anotación arriba: Die zehend Figur./ Die zehend Figur/ zayget an von fünf Bossen/ [...]. [La décima figura muestra cinco poses]; *La undécima figura*: anotación arriba: Die Eylfft Figur./ Die eylfft Figur/ Zeygt an von sechs Bossen/ [...] [La undécima figura muestra seis poses]; *La duodécima figura*: anotación arriba: Die Zwelfft Figur./ Die zwelfft Figur./ Sie wirt angezeygt/ von funff Bossen/ [...] [La duodécima figura muestra cinco poses].

Bibliografía: Bartsch VII, p. 480, n° 34; Nagler a XV, pp. 456-459; TIB 13(1), n° 34n (480)/ n° 340 (480); TIB13(2), n° 076; Hollstein I, n° 39. 11, 43. 12, 43. 13; Röttinger 1925, n° 11. C2, 12. C2 y 13. C3; Bremen 1974, n° 27; Viena 1987, n° VII.45, VII.46; Murnau 2000, pp. 39-40; Smith 1983, n° 71



CAT. 66

Desconocido (francés)

Lámina con 110 fotografías de Leblond de maniqués para uso de los artistas, c 1868

Copia de albúmina

199 x 99 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación: MANNEQUINS MI-CAOUTCHOU LEBLOND/ APPROUVÉ SA L'UNANIMITÉ PAR L'ACADÉMIE DESBEAUX-ARTS EN 1849 _ 2 MÉDAILLES D'OR, 2 D'ARGENT ET 2 DE BRONZE DE 1849 A 1867. ECT./ MAN'S LIFE SIZE' MANNIKIN FOR ARTIST/ LEBLOND SCULPTEUR RUE TURENNE 27 A PARIS/ LES MANNEQUINS ONT ÉTÉ CORRIGÉS DEPUIS LES PHOTOGRAPHIES; [...] [Maniqués mitad-caucho Leblond / Aprobados por unanimidad por la Academia de Bellas Artes en 1849 - Dos Medallas de Oro, dos de Plata y dos de Bronce entre 1849 y 1867. etc./ Talla humana real. Maniqué para artistas / Leblond escultor rue Turenne 27 en París / Los maniqués fueron corregidos a partir de las fotografías]



CAT. 67

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

Mr. and Ms. Woodman [Sr. y Sra. Woodman], 1927-45

Plata en gelatina sobre papel

17,7 x 12,7 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Inv. 1994-394 (133)

Bibliografía: Sobre la serie cf.: Schwarz 1980, pp. 127, 162, 198-199, 200; Kuni 1999, p. 191; Krystof 1999, p. 291



CAT. 68

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

Mr. and Ms. Woodman [Sr. y Sra. Woodman], 1927-45

Plata en gelatina sobre papel

12,5 x 18,2 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Inv. AM 1994-394 (138)

Bibliografía: Lionel-Marie/ Sayag 1996, p. 314, con ilustraciones; Martin 1982, Fig. 203; Kuni 1999, Fig. p. 191; sobre la serie cf.: Schwarz 1980, pp. 127, 162, 198-199, 200; Krystof 1999, p. 291



CAT. 69

(Expuesto en Núremberg)

Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879-Muralto, 1940)

Artisten [Artistas], 1915

Pluma y tinta negra sobre papel montado sobre cartón

15,3 x 19,3 cm

Sprengel Museum, Hannover, Inv. Colección Sprengel I/ 107

Fechado y anotado con tinta sobre el cartón abajo dcha.: 1915 59 Artisten275

Bibliografía: Catalogue Raisonné Paul Klee, vol. 2, n° 1329; Rau 1980, n° 14; Núremberg, 1987, p. 10, n° 14; Der Sturm 1917, Fig. p. 123; Klee 1918, Fig. p. 24; Haftmann 1967, n° 21; Pierce 1976, p. 123; Kersten 1987, p. 39; Werckmeister 1989, pp. 129, 281



CAT. 70

André Masson (Balagny-sur-Thérain, 1896-París, 1987)

Étude pour L'Assassinat du double [Estudio para "El asesinato del doble"], 1941

Tinta china sobre papel

49,3 x 63,9 cm

Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, Inv. AM 1981-606

Bibliografía: Leiris 1972, n° 61; Lichtenstern 2003, vol. 2, p. 144; Poling 2008, p. 135, Fig. p. 135; Viena 1987, n° XVI.28; Darmstadt 2003, p. 114, Fig. 9



CAT. 71

(Expuesto en Madrid)

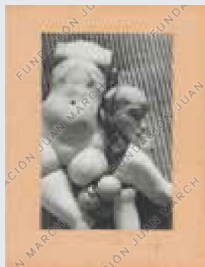
Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

Salvador Dalí cabeza abajo en Portlligat, 1933

Plata en gelatina sobre papel. Copia de época

23,1 x 18,1 cm

Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, Inv. 0570



CAT. 72

(Expuesto en Madrid)

Hans Bellmer (Katowice, 1902-París, 1975)

La poupée [La muñeca], 1934

En: Hans Bellmer, *La poupée*. París, 1936

Plata en gelatina sobre papel

11,7 x 7,9 cm

Staatsgalerie Stuttgart, Inv. F 1989/ 7

Bibliografía: Brückle/ Henning/ Pfarr 2003, n° 29; Stuttgart 1987, p. 146; Stuttgart 1989, n° 71; Stuttgart 2010, p. 213; Sayag 1983, pp. 142, 143, Fig. p. 26; Altner 2005, pp. 81-85, Fig. 9; sobre la serie cf. pp. 43-81



CAT. 73

Hans Bellmer (Katowice, 1902-París, 1975)

Les jeux de la poupée [Los juegos de la muñeca], 1935-37

En: Hans Bellmer, *Les jeux de la poupée*. Textos ilustrados por Paul Éluard. París, 1949

Plata en gelatina iluminada sobre papel

13,6 x 13,6 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Lionel-Marie/ Sayag 1996, Fig. p. 43, cf. también pp. 42-44; París/ Múnich/ Londres 2006, n° 70; Altner 2005, pp. 98, 102, Fig. 14, cf. también pp. 89-160; sobre la serie cf. Hubert 1988, pp. 138-148, 153-162



CAT. 74

Johann Philipp Stuedner (Augsburgo, 1652-1732)

Die Wunden Christi [Las llagas de Cristo], c 1680

Entalladura iluminada

43 x 31 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 24492, caja 1199

Anotación arriba centro: Eigentliche Abbildung der Wunden/ so Christo dem HERRN in/ seiner Heil. Seyten gestochoen worden/ sambt schoenen Gebettlein [Representación de las llagas/ así fue herido Cristo el Señor en su santo costado/ junto con una bella plegaria]; anotación abajo centro: Augsburg/ bey Johann Philipp Stuedner/ Brieffmahler/ Hauß und Laden bey der Megß. [...] [Augsburgo/ por Johann Philipp Stuedner/ Pintor de tarjetas/ Casa y tienda en la Mags[trasse]]

Bibliografía: Alexander/ Strauss 1977, vol. 2, n° 23, Fig. 23; Londres 2000, n° 65; Basilea 2010, pp. 46-47, p. 153; Coupe 1966, vol. 1, pp. 30-33, Fig. 11



CAT. 75

Desconocido (alemán)

Moderne Diskant Geige [Moderno violín tiple], 1621

Aguafuerte y tipografía

36,9 x 28,6 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 408, caja 1313

Anotación arriba centro: Allmodische Discant Gehyge/ Unlangst mit grosser muh und unkosten Nagelneu auß/ Utopia gebracht/ jetzo aber aller dieses Spiels Liebhabern in bequeme/ abbildung verfertigt und in Druck gegeben [...] [Moderno violín tiple y completamente nuevo traído recientemente con gran esfuerzo y gasto desde Utopía, ahora para todos los amantes de este instrumento en agradable reproducción acabado y dado a imprenta]

Bibliografía: *Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit*, n. s., vol. IV., n° 6 (1857), p. 196, n° 1760; Naumann 1852, p. 49, n° 1; Pfeffer 1993, pp. 45-49, Fig. 11, pp. 147-149



CAT. 76

Desconocido (francés)

Quodlibet, c 1800

Acuarela, lápiz, pluma y tinta negra

33,9 x 40,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 10137, caja 1449



CAT. 77

Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976)

L'Enigme d'Isidore Ducasse [El enigma de Isidore Ducasse], 1920

Plata en gelatina sobre papel (copia tardía)

19 x 25,5 cm

Colección Dietmar Siegert

Etiqueta con anotación de Man Ray en el reverso: Man Ray/ 4 (2 bis) rue Féron/ 75 Paris 6

Bibliografía: Múnich/ Tubinga 1973, n° 81; Washington 1985, p. 133, 156, Fig. 135; Fráncfort del Meno 2011, p. 251, Fig. p. 182; Schwarz 1980, pp. 130, 186, 198, 290, 296, 283, Fig. 283; Martin 1982, Fig. 149; Hubert 1988, pp. 191-192, Fig. 63; Burtschel 2006, pp. 40-41, Fig. 2



CAT. 78

Wenzel Hollar (Praga, 1607-Londres, 1677)

Stilleben mit Muffen und Putzsachen [Bodegón con manguitos y cosas para limpiar], 1647

Aguafuerte

12,1 x 21,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 14860, caja 152

Firma y fecha abajo centro: WHollar fecit Aqua forti. 1647.; anotación abajo dcha.: Antuerpie

Bibliografía: New Hollstein VIII.3, n° 799; Parthey 1853, n° 1951 (7); Pennington 1982, n° 1951; Mielke 1984, n° 109; Dresch 1990, n° 68; Coburgo 1975, n° 231; Coburgo 2002, p. 94; Wuppertal 2006, n° 368 (con más bibliografía)



CAT. 79

Desconocido (francés)

Anatomie de l'oeil [Anatomía del ojo], c 1920

Plata en gelatina sobre papel

12 x 17,4 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación en el reverso: Vertrieb:

Docteur Anzous, 9 Rue de l'Ecole de Médecine, Paris



CAT. 80

Brassai (Gyula Halász) (Brassó, Hungría (hoy Braşov, Rumanía), 1899-Beaulieu-sur-Mer, 1984)

Magique circonstancielle, ou Pomme de terre germée [Magia ocasional, o patata germinada], 1931

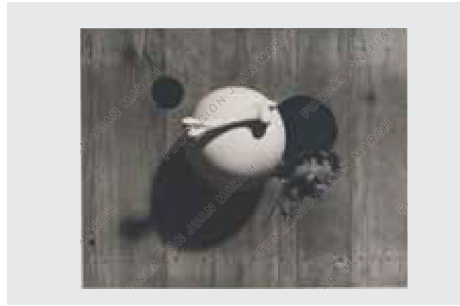
De la serie *Magique circonstancielle*

Plata en gelatina sobre papel

28,7 x 23 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Sobre la serie cf. París 2000 a, n° 127; Washington 1985, p. 183, Fig. 162; Poivert 2009, p. 313, Fig. p. 321



CAT. 81

Herbert Bayer (Haag am Hausruck, 1900-Montecito, California, 1985)

Nature Morte [Naturaleza muerta], 1936

Plata en gelatina sobre papel

28 x 35,3 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación a lápiz abajo izq.: 24/ 40; firma a lápiz abajo dcha.: bayer 36Edition 1969

Bibliografía: Duisburgo/ Friburgo/ Liechtenstein 1997, n° 292; Cohen 1984, p. 281, Fig. S. 272; Ritter 2006, pp. 113-114, Fig. p. 156



CAT. 82

Giovanni Battista Piranesi (Mogliano, Venecia, 1720-Roma, 1778)

Lámparas antiguas y un jarrón con camafeos, 1778

Lámina 12 de: *Vasi Candelabri Cippi Sarcofagi Tripodi Lucerne ed Ornamenti antichi Disegn. ed Inc. dal Cav. Gio. Batta. Piranesi. Pubblicati l'anno MDCCCLXXIII* [Vasos candelabros cipos sarcófagos tripodes candiles y adornos antiguos diseñ. y grab. por el cab. Gio. Batta. Piranesi. Publicados el año 1778]

Aguafuerte

53,8 x 74,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg

Firma abajo dcha.: Cav. Piranesi F. [...].

Bibliografía: Hind 1922 (1967), p. 87; Stuttgart 1999, n° 13.13



CAT. 83

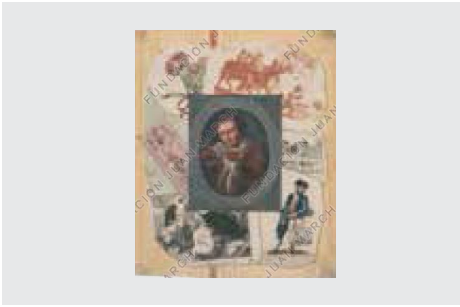
Desconocido (alemán)

Musterbuch für Quodlibets [Mustrario de quodlibets], c 1800

Dibujos, entalladuras, calcografías y aguafuertes

34 x 42 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 26550, caja 1449



CAT. 84

Christian Gottlob Winterschmidt (Núremberg, 1755-1815)

Quodlibet, c 1800

Aguafuerte iluminado y reforzado con gouache
25,6 x 20,9 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 10138, caja 1449

Firma abajo centro: C. G. Winterschmidt

Bibliografía: Sobre los Quodlibet de Winterschmidt cf. Fráncfort del Meno 1968, Fig. 6, 9; Schreyel 1979, p. 57, Fig. pp. 58, 59



CAT. 85

(Expuesto en Madrid)

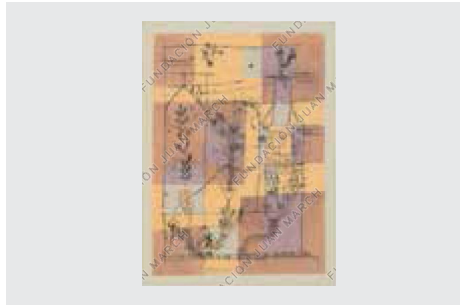
Desconocido (alemán)

Spottblatt auf die Assignanten [Pasquín burlesco sobre las asignaciones], c 1793

Aguafuerte y aguatinta iluminada

70,2 x 53,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. MS 942, caja 1032a



CAT. 86

Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879-Muralto, 1940)

Hoffmanneske Märchenszene [Escena de cuento hoffmanniana], 1921

Lámina 6 de la primera carpeta de *Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1922

Litografía

35,2 x 26,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. L 6632, caja 2082

Anotación a lápiz abajo centro: Klee 1921/ 123

Bibliografía: Rau 1980, n° 35; Catalogue Raisonné Paul Klee, vol. 3, n° 2714 (con más bibliografía); Kornfeld 2005, n° 85; Stuttgart 1979, n° 53; Salzburgo 1984, n° 246 I/ 6; Malmö 1991, n° 93; Weimar/ Berlín/ Berna 1994, p. 406, n° 254; Viena 2003, n° 185; Hamm/ Wurzburg 2005, n° 88; Richter 2004, pp. 78-94. Gockel 2010, pp. 208-230



CAT. 87

(Expuesto en Madrid)

Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879-Muralto, 1940)

Der schwüle Garten [El jardín sumido en bochorno], 1919

Pluma y tinta sobre el papel

29 x 21,9 cm

Zentrum Paul Klee, Berna, Inv. Z 412

Firma abajo izq.: Klee; anotación sobre el cartón abajo izq.: 1919 29 Berna

Bibliografía: Catalogue Raisonné Paul Klee, vol. 3, n° 2092 (con más bibliografía); Stuttgart 1979, p. 61; Madrid/ Barcelona 1981, n° 129; Dresde 1984, n° 106; Glaesemer 1973, n° 645; Vishny 1986, p. 90; Perkins 1992, p. 11, Fig. 4; Wedekind 1993, p. 92, Fig. 6



CAT. 88

Joan Miró (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca, 1983)

Le perroquet [El loro], 1937

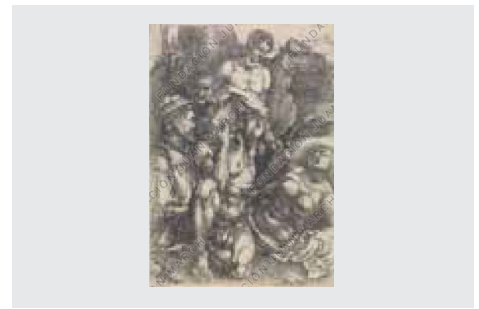
Gouache sobre papel montado sobre tela

73 x 90 cm

Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca, Inv. 0060P

Firma en la imagen: Miró

Bibliografía: Fundación Juan March 2009, p. 41; Zaragoza 1982, s. p.; Albi 1996, pp. 20-21



CAT. 89

Alberto Durero (Núremberg, 1471-1528)

Der Verzweifelte [El hombre desesperado], 1515-16

Aguafuerte

18,7 x 13,6 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. 13169, caja 120 (propiedad de los museos de Núremberg)

Bibliografía: Bartsch VII, p. 84, n° 70; Meder, n° 95; Panofsky 1943, vol. 2, n° 177; Hollstein VII, n° 95; SMS, vol. 1, n° 79 (con más bibliografía); Núremberg 1971 a, n° 471; Wölfflin 1905, p. 260; Timken-Zinkann 1972, p. 78; Anzelewsky 1980, p. 184; Müller 1989, p. 122, Fig. 15



CAT. 90

Jacques Callot (Nancy, 1592-1635)

I due Pantaloni [Los dos Pantaleones], c 1616

Aguafuerte

9,7 x 14,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K16299, caja 361

Firma abajo izq.: JCallot F.

Bibliografía: Lieure 1924-1929 (1969), vol. I, 173; Meaume 1924, n° 626; Washington 1975, p. 88, n° 53; Viena 1987, n° IX.14; Dresde 1992, n° 90; Nancy 1992, n° 125; Roma/ Pisa/ Nápoles 1992, n° 5; Colonia/ Zúrich/ Viena 1996, n° G86; Wuppertal 2006, n° 48



CAT. 91

Giovanni Battista Tiepolo (Venecia, 1696-Madrid, 1770)

La Morte dà udienza [La muerte concede audiencia], 1739-43

Lámina 11 de *Vari Capricci*

Aguafuerte

18,1 x 21,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 24068, caja 399

Firma en el bloque de piedra: Tiepolo

Bibliografía: Nagler a XVIII, p. 475, n° 13; De Vesme 1906, n° 10; Hind 1921, n° 10; Londres/ Washington 1994, n° 111; Colonia/ Zúrich/ Viena 1996, n° G 13 (con más bibliografía); Büttner 1996, pp. 157, 159, 164, Fig. p. 158



CAT. 92

Imitador de Dürero

Studienblatt [Hoja con estudios], c 1600 (?)

Pluma y tinta sobre papel

21,7 x 9,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. n° StN 12574, caja 561a (propiedad de los museos de Núremberg)

Con pluma abajo izq.: falso monograma de Dürero y fecha: 1518

Bibliografía: Zink 1968, n° 75 (con bibliografía más antigua); cf. Lippmann, vol. 2, n° 192



CAT. 93

Maestro E. S. (c 1425/30-c 1467/68)

Buchstabe X (Bettelmusikanten) [Letra X (músicos mendicantes)] c 1435-67

Calcografía

15,1 x 10,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23361, caja 87

Bibliografía: Lehms, vol. 2, n° 303; TIB 8, n° 103 (41); Appuhn 1989, n° 318; Filadelfia 1967, n° 75; Múnich/ Berlín 1986, n° 130; Massin 1970, n° 160, p. 58; Höfler 2007, vol. 2, n° 303; sobre la serie cf.: Appuhn 1989, pp. 366-371; Höfler 2007, vol. 1, pp. 114-115



CAT. 93B

(Expuesto en Madrid)

Maestro E. S. (activo en Oberrhein 1435-1467)

Buchstabe U (Christophorus mit dem Einsiedler) [Letra U (San Cristóbal con el ermitaño)], c 1435-1467

Calcografía

14 x 13,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23228, caja 87



CAT. 94

Wendel Dietterlin el Joven (activo en Estrasburgo c 1614-1669)

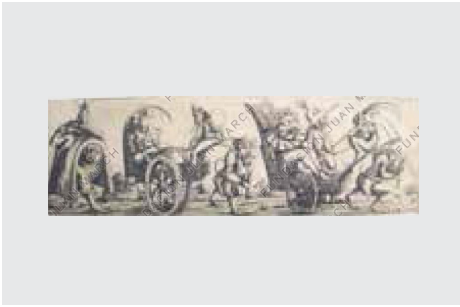
Phantastische Ornamentfiguren [Figuras ornamentales fantásticas], 1615

Aguafuerte

9,8 x 31,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23079b, caja 438

Bibliografía: Hollstein VI, n° 3; Orn. Kat. Berlín 1939, n° 37 (2); Warncke 1979, vol. 1, Fig. 655; Heidelberg 2004, n° 202; Nueva York 2011, n° 56



CAT. 94B

(Expuesto en Madrid)

Wendel Dietterlin el Joven (activo en Estrasburgo c 1614-1669)

Phantastische Ornamentfiguren [Figuras ornamentales fantásticas], 1615

Aguafuerte

9,9 x 31 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23079c , caja 438



CAT. 94C

(Expuesto en Madrid)

Wendel Dietterlin el Joven (activo en Estrasburgo c 1614-1669)

Phantastische Ornamentfiguren [Figuras ornamentales fantásticas], 1615

Aguafuerte

10,5 x 32,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23079d, caja 438



CAT. 95

Wendel Dietterlin el Joven (activo en Estrasburgo c 1614-1669)

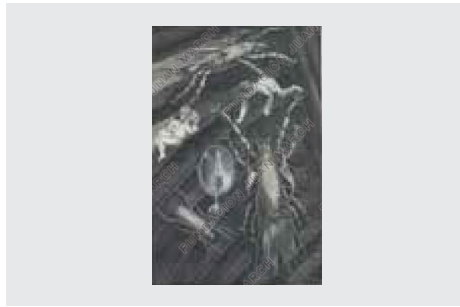
Phantastische Ornamentfiguren [Figuras ornamentales fantásticas], 1615

Aguafuerte

11,5 x 18,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 19922, caja 438

Bibliografía: Hollstein VI, nº 4; Orn. Kat. Berlín 1939, nº 37 (1); Warncke 1979, vol. 2, nº 655; cf. Nueva York 2011, nº 56.



CAT. 96

Adriano del Valle (Sevilla, 1895-Madrid, 1957)

Delirium tremens, 1934

Collage sobre papel

21,9 x 14,3 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao, Inv. 96/21

Bibliografía: Madrid 1995, p. 270; Las Palmas de Gran Canaria 1995, p. 164; Bilbao 2009, pp. 254-255, Fig. p. 267.



CAT. 97

Wolfgang Hieronymus von Bommel (Bömmel) (Núremberg 1667-¿?)

Kämpfende Soldaten aus Laubwerk [Soldados de follaje luchando], c 1690-1700

En: *Neu ersonnene Gold=Schmieds Grillen Ander=Theil* [Ocurrencias de orfebre de nueva invención]. Núremberg: [Johann Christoph Weigel]

Aguafuerte

19,2 x 30,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23059i, caja 415

Bibliografía: Hollstein IV, p. 136; Núremberg 1985 a, nº 496; sobre la continuación cf. Angerer 1987, p. 67.



CAT. 98

Óscar Domínguez (San Cristóbal de la Laguna, 1906-París, 1957)

Hans Bellmer (Katowice, 1902-París, 1975)

Georges Hugnet (París, 1906-Saint-Martin de Ré, 1974)

Marcel Jean (La Charité-sur-Loire, 1900-Louveciennes, 1993)

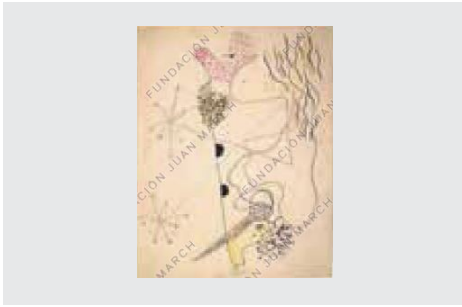
Cadavre exquis, 1935

Grafito y lápices de colores

50,3 x 32,8 cm

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Bibliografía: Milán 1975, nº 32; Florencia 1987, p. 31; Milán 1990, *pássim*; Bozen et al. 1991, nº 170; Graz/Salzburg 1992 *pássim*; Madrid 1996, pp. 30, 167; Roma 2002, p. 132; Aosta 2002, nº 209; Basilea 2004, p. 43; Marsella 2005, nº 47.



CAT. 99

(Expuesto en Madrid)

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898-Víznar, 1936)

Pierrot priápico, c 1932-1936

Tinta china y lápices de colores sobre cartulina

24,5 x 18,4 cm

Colección Fundación Federico García Lorca, Madrid (Legado Jean Gebser), Inv. n° 200

Bibliografía: Madrid/ Viena et al. 1994, n° 74; Verona 1995, p. 122; Madrid 1986, n° 187; Madrid/ Barcelona/ Granada 1998, p. 311; Hernández 1990, n° 198; Gebser 1949, p. 19, n° 6; García Lorca 1954, p. 1284, n° 8; Harris 1995, Fig. p. 142, n° 18; Prieto 1955, Fig. s. p.



CAT. 100

Óscar Domínguez (La Laguna, 1906-París, 1957)

Lion - La Neige [León - La nieve], 1936

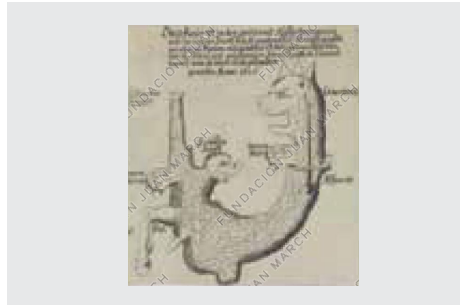
Decalcomanía. Gouache sobre papel

20 x 25 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Anotación y firma en el reverso: Décalcomanie originale d'Óscar Dominguez exécutée chez moi à Paris en 1936/ Marcel Jean [Decalcomanía original de Óscar Domínguez realizada por mí en París en 1936/ Marcel Jean]

Bibliografía: Bergé & Associés Art 2008, p. 50, n° 56.277



CAT. 101

Desconocido (alemán)

Anthropomorph-zoomorpher Baumspross [Brote de árbol antropomorfo-zoomorfo], c 1625

Aguafuerte

18 x 16,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 19887, caja 1284

Anotación arriba centro: Diese Figur ist in der größ und Höhe dreÿviertel/ ein in einem Dorff beÿ Franckenthal Marsch genäd/ an einem Baum also aus der Erden gewachsen fún./ den 8/18 Febrúary, aúch vielen Herschafften Commú/ niciert und ist inñen Holl alsogestatt/ gewesen Anno i625; [Esa figura tiene tres cuartos de tamaño y altura/ un [hombre] llamado Marsch de un pueblo en Frankenthal la encontró junto a un árbol, como si hubiera brotado de la tierra, en febrero, se avisó a muchos señores y también estuvo en una cueva Año 1625]; anotación en el sentido inverso a las agujas del reloj, en la parte exterior: Manns/ finger; Beeren/ datzen; Roß/ Fúß; Schwertd, Löwenkopf [Dedos de hombre; Garras de oso; Pie de caballo; Espada; Cabeza de león]; en la parte interior: Beeren/ datz; Delphin/ kopff [Garra de oso; Cabeza de delfín]

Bibliografía: Holländer 1921, p. 198, Fig. 107; Harms I, n° I, 224; Kuechen 2002, p. 292, Fig. 5; Diederichs 1907-08, vol. 2, n° 914; Napp-Zinn 1959, p. 18-26, Fig. 6-13; sobre el aguafuerte cf. Drugulin 1964, vol. 2, n° 1650



CAT. 102

Moritz von Schwind (Viena, 1804-Múnich, 1871)

Das organische Leben in der Natur [La vida orgánica en la naturaleza], 1848

Página 24 de: *Fliegende Blätter*, n° VI (1848)

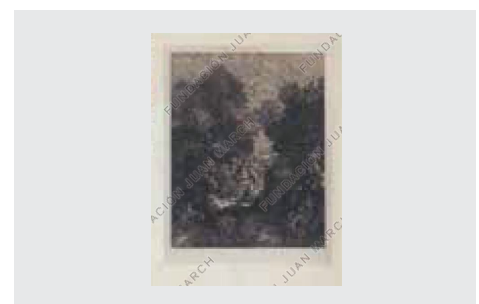
Entalladura

27 x 21,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. von Praun 712 [6]

Anotación arriba centro: Das organische Leben der Natur.

Bibliografía: Schwind 1906, p. 254; Lichtenstern 1992, vol. 2, p. 218, Fig. 160; Lichtenstern 1994, p. 239, Fig. 237; Lichtenstern 1998, pp. 16-17; cf. Koch 2010, p. 230; Livie/ Livie 2011, s. p., n° 21



CAT. 103

Rodolphe Bresdin (Le Fresne, 1822-Sèvres, 1885)

Le Bon Samaritain [El buen samaritano], 1861

Litografía

75,5 x 59 cm

Hamburger Kunsthalle. Inv. 1952-3

Firma y fecha abajo izq.: Rodolphe Bresdin 1861 [invertido]; monograma sobre la pata trasera del camello y sobre el escudo del caballero en segundo plano: BR [invertido]; anotación bajo la imagen: Imp. Lemerc. Paris.

Bibliografía: Köln 1978, n° 19; Den Haag 1979, n° 161; Fráncfort del Meno 1989, n° 30; Paris 2000 b, n° 29, cf. pp. 65-78; Redon 1971, p. 130; Becker 1983, pp. 6-14



CAT. 104

Carl Wilhelm Kolbe el Viejo (Berlín, 1757-Dessau, 1835)

Phantastische tote Eiche in einem Gehölz [Roble seco fantástico en un bosquecillo], 1828/38

Aguafuerte (prueba de artista)

44,6 x 61,8 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23313, caja 1481

Bibliografía: Colonia 1974, n° 14; Bonn 1979, n° 52; Dessau/Paderborn/ Zúrich 2009, n° 80; Weiss 1999, pp. 56-57, n° 84; Martens 1976, pp. 32-33, n° 269; Thum 2005, Fig. 25; Vignau-Wilberg 2009, p. 79



CAT. 105

Hans Leu el Joven (Zúrich, c 1490-muerto en combate en Gubel, 1531)

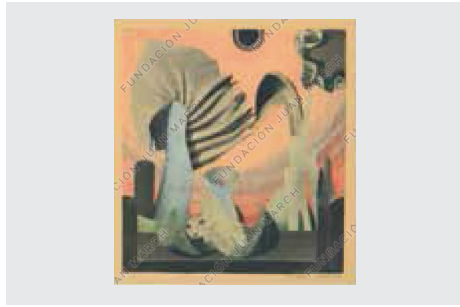
Baumgruppe [Grupo de árboles], c 1514

Pluma y tinta sobre papel imprimado

16,5 x 11 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. n° Hz 370, caja 563

Bibliografía: Zink 1968, n° 137; Múnich 1938, n° 588; Linz 1965, p. 350, n° 351; Berlín/ Ratisbona 1988, n° 198; Hugelshofer, parte I, 1923, pp. 167-168, Fig. 4; Tietze 1923, p. 198; Reinle 1956, vol. 3, pp. 89; Benesch/ Auer 1957, p. 132, n° 8, Fig. 67; Winzinger 1960, pp. 22-23; Packpfeiffer 1974, p. 132



CAT. 106

Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978)

Scene II [Escena II], 1936-43

Collage y acuarela

32,7 x 29,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 6901, caja 2090

Monograma, fecha y anotación a lápiz abajo dcha.: H. H./ 1936-1943 scene II

Bibliografía: Tubinga et al. 1980, n° 59, Fig. p. 197



CAT. 107

Raoul Ubac (Malmédy, 1910-Dieudonné, 1985)

Pierres dans le Midi / Pierres de Dalmatie [Piedras en el Sur / Piedras de Dalmacia], 1932

Plata en gelatina sobre papel

13 x 18 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Bouqueret 2000, n° 12, pp. 169, 172, cf. también n° 11, 13-15, 18, 28; Aquisgrán/ Malmédy 1996, n° 2; Breton/ Éluard 1938 (1995), p. 32; Bouqueret 1997, Fig. 67



CAT. 108

Maurice Tabard (Lyon, 1897-Niza, 1984)

Les Fétiches de l'Île de Pâques [Los fetiches de la Isla de Pascua], 1935

Plata en gelatina sobre papel

17 x 18,4 cm

Colección Dietmar Siegert

Firma a lápiz abajo dcha.: tabard 35



CAT. 109

Emila Medková (nacido en Tláškalová) (Ústí nad Orlicí, 1928-Praga, 1985)

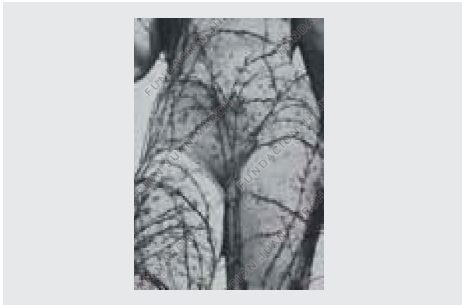
Mušle I [Conchas I], 1950-51

Plata en gelatina sobre papel

35,4 x 28,5 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación a lápiz en el reverso: Mušle I



CAT. 110

Vilém Reichmann (Brünn, 1908-1991)

Osidla [Lazos], 1941

De la serie *Opuštěná* [Los abandonados]

Plata en gelatina sobre papel

39,1 x 27,8 cm

Colección Dietmar Siegert

Bibliografía: Bochum/ Viena 1989, Fig. p. 26; Viena 1989, Fig. p. 57; Zykmund 1961, Fig. 32; Dufek 1989 a, Fig. 141, sobre la serie cf. p. 56; Dufek 1989 b, p. 127, n° PH99



CAT. 111

Alfred Kubin (Litoměřice, Rep. Checa, 1877-Zwickledt, Austria, 1959)

Wasserrose [Nenúfar], 1911

Pluma y tinta sobre papel

31 x 39,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 4480, caja 638

Firma a lápiz abajo dcha.: A Kubin



CAT. 112

Carl Wilhelm Kolbe el Viejo (Berlín, 1757-Dessau, 1835)

Auch ich war in Arkadien [Yo también estuve en la Arcadia], 1801

Aguafuerte

41,2 x 53,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 20899, caja 1481

Firma abajo dcha.: C. W. Kolbe fec.; anotación abajo centro: AUCH ICH WAR IN ARKADIEN.; anotación sobre el sarcófago: ET IN ARCADIA EGO

Bibliografía: Jentsch 1920, n° 231; Martens 1976, pp. 26-27, 33-34, n° 96; Hagen 1957, n° 102; Colonia 1984, p. 130, n° 66; Londres 1994, n° 71; Fráncfort del Meno 2002, p. 3, Fig. p. 3; Marburgo 2004, p. 44, n° 46; Dessau/ Paderborn/ Zúrich 2009, n° 63; Londres 2011, n° 63; Panofsky 1957, p. 319; Thum 2005, pp. 66, 125, 127 (n° según Martens 96/ Jentsch 231) Fig. 7; Bertsch 2006, pp. 118-119, n° 7; Bertsch 2009, pp. 114-115, 119; Bindman 2009, p. 107; Heise 2009, p. 166; Schultz 2011, pp. 178-179.



CAT. 113

Theodor van Kessel (Holanda, c 1620-¿Amberes?, c 1660) según Adam van Vianen (Utrecht, c 1569-1627)

Diseño de un vaso en forma de concha, 1646-52

Lámina 3 de: Theodor van Kessel, *Constighe Modellen van versheyden Silveren Vaten en andere sinnighe wercken*. Utrecht: Christian Vianen, 1646-52

Aguafuerte

21,4 x 15,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 4933, caja 451a

Monograma abajo izq.: AV [ligado]; num. arriba dcha.: 3

Bibliografía: Hollstein IX, p. 238, n° 80-127; Ter Molen 1984, n° 674 (CEa), cf. también n° 425 (AAa), cf. la serie, aquí n° 672-719 (CEa); Fuhring 2004, 1, n° 1524, Fig. p. 263; sobre la serie cf. Von Graevenitz 1973, pp. 142-160; Utrecht 1984, n° 7



CAT. 114

Theodor van Kessel (Holanda, c 1620-¿Amberes?, c 1660) según Adam van Vianen (Utrecht, c 1569-1627)

Diseño de una jarra, 1646-52

Lámina 8 de: Theodor van Kessel, *Constighe Modellen van versheyden Silveren Vaten*. Utrecht: [Christian Vianen], 1646-1652

Aguafuerte

21 x 15,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 4938, caja 451a

Monograma abajo izq.: AV [ligado]; num. arriba dcha.: 8

Bibliografía: Hollstein IX, n° 80-127; Döry 1960, n° 336; De Jonge 1922, p. 14; Zülch 1932, n° 96; Ter Molen 1984, n° 679 (CEa), cf. la serie, aquí n° 672-719 (CEa); Fuhring 2004, vol. 1, n° 1529; sobre la serie cf. Von Graevenitz 1973, pp. 142-160



CAT. 114B

(Expuesto en Madrid)

Theodor van Kessel (Holanda, c 1620-¿Amberes?, c 1660)

según Adam van Vianen (Utrecht, c 1569-1627)

Diseño de una jarra, 1646-1652

En: Theodor van Kessel, *Constighe Modellen van versheyden Silveren Vaten*. Utrecht: [Christian Vianen], 1646-1652

Aguafuerte

25,6 x 17,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. n° K 4944, caja 451a



CAT. 115

Simon Cammermeir (Activo en Wemding, 1666-1678)

Diseño de una máscara, 1666-78

Lámina 29 de: *Simmon Cammermeier, Neue[n] Zierathen Buch* [Nuevo libro de ornamentos].

Núremberg: [Paulus Fürst], 1666-78

Aguafuerte

27,2 x 17,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 14744, caja 415

Num. abajo dcha.: 29

Bibliografía: *Orn. Kat.* Berlín 1939, n° 61; sobre la serie cf. Zöllner 1959, pp. 144-156



CAT. 115B

(Expuesto en Madrid)

Simon Cammermeir (Activo en Wemding, 1666-1678)

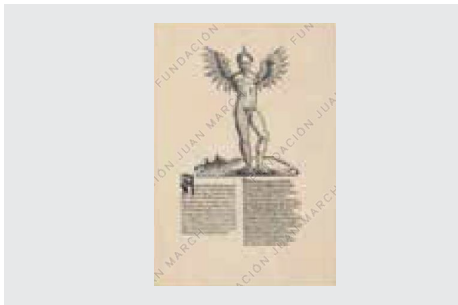
Diseño de una máscara, 1666-78

De: *Simmon Cammermeier, Neue[n] Zierathen Buch* [Nuevo libro de ornamentos]. Núremberg: [Paulus Fürst], 1666-78

Aguafuerte

32,4 x 20,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 14741, caja 415



CAT. 116

Deconocido (alemán)

Die Missgeburt [El monstruo], 1512

Entalladura

35,2 x 25 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 28432, caja 1283b

Anotación: Dise seltzam gburdt wart offenbar/Do man zalt fünfftzehen hundert jar/Und zwößff jar\ inn der vasten zyt/Nach dem zú Pressabschach der stryt\Zú Rauenna diß geboren wart/Von einem münch vnd Nunnen zart\Babst Julius ließ bringen das gon Rom/Dar vffbeschach die Schlacht vnd nom/Mit angriff todtschlag vnd gerenn/Unferr von bmelter Statt Rauenn/Zwüschent dē frantzosen vñ Spanyellen/Venedyern vnd Türsch kriegs gesellen/ Do mänig Redlich ma wart erschlagen/Witers gebürt mir nit zú sagen/Wasmer künfftig\weißst gott der herr/Ich sorg für Cristen glaubens ere/Das der werd lyden schand vnd nott/Got geb das es alles wol gerart [Este nacimiento insólito fue conocido en el año mil quinientos doce en el tiempo de Cuaresma, después de la batalla y expolio de Brescia. Este había nacido en Rávena, de un monje y una monja. El papa Julio lo hizo traer a Roma. Después, no lejos de la ciudad de Rávena, tuvo lugar la batalla, con ataques, muertes y estruendo, entre franceses y españoles, y sus aliados venecianos y alemanes. Allí cayeron muchos hombres valientes. No es mi tarea decir más. Lo que nos depara el futuro, lo sabe Dios el Señor. Temo que a los creyentes cristianos les sobrevenga vergüenza y necesidad. Quiera Dios que todo salga bien]

Bibliografía: Locher 1994, pp. 207-209; Duntze 2007, vol. 4, pp. 230-231; sobre la lámina cf. Schenda 1960, pp. 209-225; Niccoli 1990, pp. 35-51



CAT. 117

Johann Martin Will (¿?, 1727-Augsburgo, 1806)

Monströse Harpyie [Arpía monstruosa], c 1750

Aguafuerte

25,6 x 39,4 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 2947, caja 1284

Anotación arriba: In der Landschaft Chili in Südamerika ist von den dortigen Inwohnern in einem großen See daß wunder= bare Thier gefangen wor= den, welches einen Menschenkopf hat, der mit Haaren, wie Löwenhaare, mit zwey Hornern u: mit langen Ohren versehen ist. [...]. Gestochen nach dem Französischē Original [En el territorio de Chile en Sudamérica los habitantes de la zona apresaron en un gran lago a este animal prodigioso que tiene cabeza humana, el pelo como pelo de león, dos cuernos y largas orejas (...)] Grabado según el original francés]

Anotación abajo izq.: Se vend chez Jean Martin Will à Augsbourg [Se vende la tienda de Juan Martin Will en Augsburgo]

Bibliografía: Faust 1998-2010, vol. V, n° 831; cf. Duprat 2002, pp. 130-141; Duprat 2003, pp. 21-29



CAT. 118

Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973)

Harpie à tête de taureau et quatre petites filles sur une tour surmontée d'un drapeau noir [Arpía con cabeza de toro y cuatro niñas pequeñas sobre una torre coronada por una bandera negra], 1934

Lámina n° 13 de la *Suite Vollard*, 1930-36

Aguafuerte

23,8 x 29,8 cm

Colección particular

Bibliografía: Geiser 1968, vol. 2, n° 444; Bloch 1972, vol. 1, n° 229; Bolliger 1977, n° 13; Fundación ICO 1998, n° 96; Valencia 1994, n° 96; Alcoi 1995, p. 40; Palma de Mallorca 1996, n° 96; Nuoro 2003, p. 146, Fig. p. 57



CAT. 119

Según Lucas Cranach el Viejo (Kronach 1475-1553 Weimar)

Regnum Satanae et Papae [Reino de Satán y del papa], 1545

Entalladura

33,6 x 19,8 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. HB 24747.2, caja 1335

Anotación arriba: REGNUM SATANAE ET PAPAE;/ 2. THESS. 2.; anotación abajo: In aller Teufel namen sitzt/ Allieh der ßapst: offenbar jtzt:/ Das er sey der recht Widerchrist/ So in der Schrifft verkündigt ist./ Mart. Luther D./ 1545. II [En el nombre de todos los demonios se sienta justo aquí el papa: ahora es manifiesto: que él es el verdadero Anticristo Tal como está anunciado en la Escritura]

Bibliografía: Harms II, n° II, 81; Tubinga 1959, n° 70a-b; Grisar/ Heege 1921-1923, cuaderno 5, pp. 62-64, Fig. 16; Grisar/ Heege 1921-1923, cuaderno. 6, pp. 19-21, Fig. 3



CAT. 120

Martin Schongauer (Colmar, 1445/50-Breisach, 1491)

Heiliger Antonius von Dämonen gepeiniget [San Antonio atormentado por los demonios], antes de 1481

Calcografía

30,9 x 22,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 85, caja 90

Bibliografía (Auswahl): Lehrs, vol. 5, n° 54; Lehrs 1914, n° XXXVI; Bartsch VI, p. 140, n° 47; Hollstein XLIX, n° 54; TIB 8 (1), n° 47 (140); TIB 8 (2), n° 054; Múnich 1991, n° 54; Darmstadt 1995, n° 80; Erlangen 2000, Fig. p. 29; Hamburgo 2008, n° 51; Falk 1991, pp. 14, 21; Krohm 1991, pp. 8-9, n° 17, Fig. 31; Philipp 2008, pp. 27-28



CAT. 121

(Expuesto en Madrid)

Lucas Cranach el Viejo (Kronach, 1475-Weimar, 1553)

Der heilige Antonius von Dämonen versucht [La tentación de San Antonio], 1506

Entalladura

40,6 x 28,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H 5628, caja 1453



CAT. 122

Jacques Callot (Nancy, 1592-París, 1635)

Die Versuchung des Hl. Antonius [La tentación de San Antonio], 1635

Aguafuerte

37 x 47,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 24114, caja 1518

Firma en la imagen abajo izq.: Jac. Callot Inven. et fe[c]; anotación abajo: ILLVSTRISSIMO MAXIMOQVE VIRO D.D. LVDOVICO PHELYPEAVX DNO./ IA. CALLOT VOVET; DE LAVRILIERE COMITI CONSISTORIANO SACRARVM IVSSIONVMIIIIVIRO/ DEDICAT CONSECRATQVE.; Cum Privil. Reg. Israel excū. 1635

Bibliografía: Le Blanc, vol. 1, p. 565, n° 28; Viena 1987, n° VI.15; Dresde 1992, n° 1153; Karlsruhe 1995, L. 1416/ III; Erlangen 2000, Fig. p. 30; Hamburgo 2008, n° 67



CAT. 123

Pieter van der Heyden (Amberes, 1530?-Berchem, Amberes, 1576?)

según Pieter Brueghel el Viejo (Breda, 1525/30-Bruselas, 1569)

Luxuria [Lujuria], 1558

De la serie *Los siete pecados capitales*

Calcografía y aguafuerte

22,6 x 30,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 1290, caja 325

Anotación en la imagen abajo dcha.: LVXVRIA; monograma abajo centro: PAME [ligado]; firma abajo izq.: H. Cock. excu. cu[m] . priui.; anotación abajo: LVXVRIA ENERVAT VIRES, EFFOEMINAT ARTVVS./ [La impudicia apesta, es sucia. Quiebra las fuerzas y debilita los miembros]

Bibliografía : Hollstein III, p. 277, n° 125-131; Hollstein IX, p. 28, n° 30-36; New Hollstein XV, n° 27 (con más bibliografía); Jerusalén 2000, n° 82; Hamburgo 2001, n° 24; Heidelberg 2004, n° 200; Berna 2010, Fig. p. 94; Nueva York/ Róterdam 2001, n° 49; Klein 1963, n° 45; An der Heiden 1985, pp. 23-24, Fig. 19; sobre la serie cf. Unverfehrt 1980, pp. 223-228, Fig. 228; Núremberg 1986, n° 119



CAT. 123B

(Expuesto en Madrid)

Pieter van der Heyden (Amberes, 1530?-Berchem, Amberes, 1576?)

según Pieter Brueghel el Viejo (Breda, 1525/30-Bruselas, 1569)

Invidia [Envidia], 1558

De la serie *Los siete pecados capitales*

Calcografía y aguafuerte

23 x 30 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 1287, caja 325



CAT. 123C

(Expuesto en Madrid)

Pieter van der Heyden (Amberes, 1530?-Berchem, Amberes, 1576?) según Pieter Brueghel el Viejo (Breda, 1525/30-Bruselas, 1569)

Gula, 1558

De la serie *Los siete pecados capitales*

Calcografía y aguafuerte

22,6 x 30,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 1288, caja 325



CAT. 123E

(Expuesto en Madrid)

Pieter van der Heyden (Amberes, 1530?-Berchem, Amberes, 1576?) según Pieter Brueghel el Viejo (Breda, 1525/30-Bruselas, 1569)

Ira, 1558

De la serie *Los siete pecados capitales*

Calcografía y aguafuerte

22,7 x 30 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 1291, caja 325



CAT. 125

(Expuesto en Madrid)

Salvador Dalí (Figueras, 1904-Gerona, 1989)

Estudio para *Construcción blanda con judías hervidas* (Premonición de la Guerra Civil) 1, 1934

Tinta y lápiz sobre papel

22,7 x 17,7 cm

C.A.C. Técnicas Reunidas, S. A; Museo Patio Herreriano, Valladolid, Inv. n° 1750/ 34-03

Bibliografía: Descharnes/ Néret 1993, vol. 1, n° 635; Barcelona 2004, pp. 82-83; Venecia 2004, n° 160; Milán 2010, pp. 258-259



CAT. 123D

(Expuesto en Madrid)

Pieter van der Heyden (Amberes, 1530?-Berchem, Amberes, 1576?) según Pieter Brueghel el Viejo (Breda, 1525/30-Bruselas, 1569)

Superbia [Soberbia], 1558

De la serie *Los siete pecados capitales*

Calcografía y aguafuerte

23,1 x 30,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 1289, caja 325



CAT. 124

James Ensor (Ostende, 1860-1949)

Diables rossant anges et archanges [Demonios vapuleando a ángeles y arcángeles] / *Le combat des démons* [Lucha contra los demonios], 1888

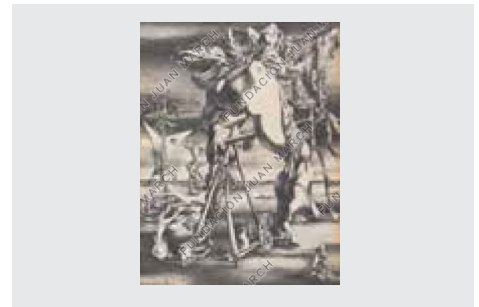
Aguafuerte

33,1 x 40,7 cm

Hamburger Kunsthalle (colección Hegewisch)

Firma y fecha a lápiz abajo dcha.: James Ensor 1888

Bibliografía: Dortmund 1960, n° 22; Estrasburgo/ Basilea 1995, n° 31; Valencia 1998, Fig. p. 42; Erlangen 2000, Fig. p. 52; Lebeer 1952, n° 6; cf. Hofstätter 1972, p. 63, Fig. V



CAT. 126

(Expuesto en Núremberg)

José Caballero (Huelva, 1916-Madrid, 1991)

La rosa y el velocípedo, 1935

Tinta china sobre papel

36 x 28 cm

Colecciones Fundación Mapfre, Madrid, Inv. n° FM000107

Anotación con pluma abajo dcha.: Para Manuel de/ su amigo/ José Caballero/ 1935

Bibliografía: Madrid 1992, p. 325, Fig. p. 245; Madrid 2007, pp. 72-73; Madrid 2011, pp. 196-197



CAT. 127

Michael Wolgemut (Núremberg, 1433/34-1519)

Tanz der Skelette [Danza de los esqueletos], 1493

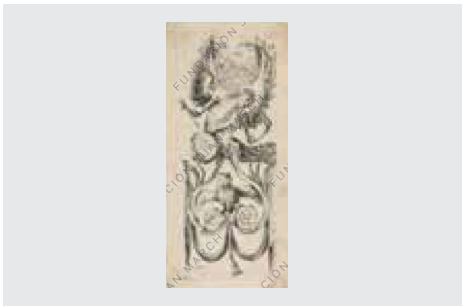
Lámina CCLXI de *Schedel'sche Weltchronik* [Crónica de Núremberg de Hartmann Schedel]. Núremberg: [Anton Koberger], 1493 (edición alemana)

Entalladura iluminada

21,6 x 24,6 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H2023, caja 1

Bibliografía: Pörtlner 1978, lámina. CCLXI; Zúrich 1994, n° 120; cf. Stadler 1913, Fig. 15; Musper 1964, Fig. 68; Link 1993, p. 50, Fig. 3.; sobre la Schedelsche Weltchronik cf. Rucker 1973, Fig. p. 37; Maguncia 2000, GM 256-259



CAT. 128

Stefano della Bella (Florencia, 1610-1664)

La morte e il gufo [La muerte y la lechuza], c 1640

En: *Ornamenti o Grottesche* [Ornamentos o grutescos], c 1640

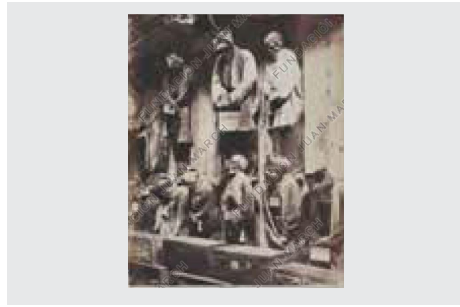
Aguafuerte

18 x 8,7 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 24006, caja 445

Firma abajo izq.: SDBella [ligado]

Bibliografía: De Vesme 1971, vol. 1, n° 1014 y vol. 2, n° 1014 I/II; Talbierska 2001, n° III. 109; Florencia 1973, n° 71 I; Turín 2000, n° 186; 2005, n° 541



CAT. 129

Giorgio Sommer (Fráncfort del Meno, 1834-Nápoles, 1914)

Kapuzinergruft in Palermo [Catacumbas de los Capuchinos en Palermo], 1865

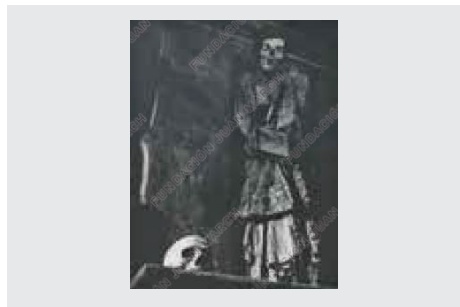
Copia de albúmina

25,2 x 20,1 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación abajo centro: Palermo Catacombe a: Capuccini

Bibliografía: París 2009 b, Fig. 135; cf. Múnich et al. 1992, Fig. p. 190



CAT. 130

Herbert List (Hamburgo, 1903-Múnich, 1975)

Kapuzinergruft Palermo, Nr. 7 (Unter der Laterne) [Catacumbas de los capuchinos en Palermo, n°7, (Bajo la linterna)] 1955

Plata en gelatina sobre papel

29,4 x 23 cm

Colección Dietmar Siegert



CAT. 131

Max Ernst (Brühl, 1891-París, 1976)

Et les papillons se mettent à chanter [Y las mariposas empiezan a cantar], 1929

Impresión fotomecánica

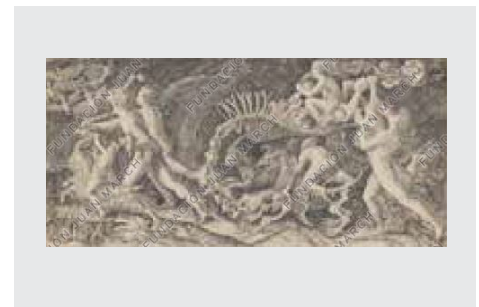
Lámina 120 (Cap. 8) de *La femme 100 têtes*. París, 1929

25 x 19 cm

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Inv. Malerbücher 11.8° 478

Anotación abajo centro: Et les papillons se mettent à chanter. Sign. L.sel. I 1957

Bibliografía: Brusberg 1972, n° 26.B con ilustraciones; Nordhorn 1980, Fig. p. 30; Halle 1989, n° 92, Fig. p. 157; Varsovia 1991, n° 102, Fig. p. 137; Quedlinburg 1999, n° 44; Wessolowski 2009, p. 100; cf. Spies/Metken, n° 1537; Basilea 2007, Fig. p. 121; Fráncfort del Meno 2008, n° 65; Krefeld 1972, n° 46; Lund 2000, p. 42, n° 8/3; Gohr 2003, pp. 34-35, Fig. p. 67



CAT. 132

(Expuesto en Madrid)

Agostino Veneziano (Venecia, c 1490-Roma, c 1540) según Raphael Urbino (Urbino, 1483-Roma, 1520)

Hexenzug [Desfile de brujas], c 1520

Calcografía

31,1 x 65 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Inv. n° K 7448, caja 375



CAT. 133

Antonio Lafreri (Orgelet, 1512-Roma, 1577)
según Giorgio Ghisi (Mantua, 1520-1582)
y según Giovanni Battista Bertani (Mantua, 1516-1576)

Die Vision des Hesekiel [La vision de Ezequiel], 1554

Calcografía

41,3 x 68,1 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 23871, caja 1020

Anotación abajo izq.: IO: BAPTISTA/ BRITANO/
MANTVAN 9/ .N.; sobre la banderola que
sostienen los putti: DABO SVPER VOS NER VOS ET
SVCCRESCERE FACIA SVP VOS CARN; abajo centro:
ANT LAFREII; abajo dcha.: GEORGIVS/ DE GHISI/
MANTVAN 9/ .F./ M. D. Liiii

Bibliografía: Bartsch XV, p. 413, n° 69; St. Louis,
Missouri/ Nueva York/ Los Angeles 1985, n° 15; Viena
1987, n° VI.26, Fig. VI. 26; cf. Londres/ Coventry/
Leeds 1997, n° 83; Petherbridge 1997, pp. 19, 27



CAT. 134

Crisóstomo Martínez Sorli (Valencia, 1650-
Holanda, 1691/1694)

Skelette und Knochen [Esqueletos y huesos], c 1686-89

En: Chrisóstomo Martínez, *Nouvelles figures de
proportions et d'atomie du corps humain* [Nuevas
figuras de proporciones y de anatomía del cuerpo
humano]. París, 1689

Calcografía

78,9 x 62,2 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 20659, caja 1020

Bibliografía: Londres/ Coventry/ Leeds 1997, n°
110; Ottawa 1997, Fig. 10; Valencia 2006, Fig. XVII;
Petherbridge 1997, p. 30



CAT. 135

(Expuesto en Madrid)

Stefano della Bella (Florencia, 1610-1664)

Der Tod schleppt eine Frau fort [La muerte arrastra a
una mujer], 1648

Aguafuerte

25,5 x 18,5 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. K 24005, caja 389



CAT. 136

Benjamín Palencia (Barrax, 1894-Madrid, 1980)

Cuatro figuras, 1932

Tinta china sobre papel

48 x 67 cm

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Firma y fecha abajo dcha.: Palencia/ 32

Bibliografía: Madrid 1994 a, n° 27, Fig. 20; Madrid
1997, p. 167; Madrid 1999, n° 45; Santa Cruz de
Tenerife 2008, p. 119; Valladolid 2011, Fig. p. 51;
Corredor-Matheos 1979, Fig. p. 99



CAT. 137

Eli Lotar (París, 1905-1969)

Aux abattoirs de La Villette [En el matadero de La
Villette], 1929

Página 328 de: *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-
Arts, Ethnographie*, n° 6 (1929)

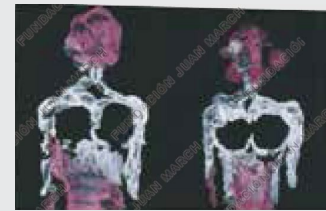
Reproducción fotomecánica

27,3 x 21,3 cm

Colección Dietmar Siegert

Anotación abajo centro: Aux abattoirs de La Villette -
Photo. Eli Lotar.

Bibliografía: sobre la fotografía cf. Bonn 1994 a, n° 89;
París 1996, Fig. 15; Hamburgo 2005, n° 105; Londres
2006, Fig. p. 35, n° 99a, 99c; Ades 1985, p. 169, Fig. 147;
Lionel-Marie/ Sayag 1996, Fig. p. 278; Walker 2002, p.
127, Fig. p. 128; Cox 2006, pp. 109-112



CAT. 138

Salvador Dalí (Figueras, 1904-Gerona, 1989)

Dos figuras, 1936

Gouache sobre papel negro montado sobre cartón

21,3 x 33,7 cm

Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Inv. K MV 1947-
48/ 25

Bibliografía: Wuppertal 1965, n° 37; Wuppertal
2008, Fig. p. 210; Madrid 2001, n° 12; cf. también
Descharnes/ Néret 1997, vol. 1, n° 630, n° 631



CAT. 139

Francisco de Goya (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

El sueño de la razón produce monstruos, 1799

Estampa nº 43 de la serie *Caprichos*

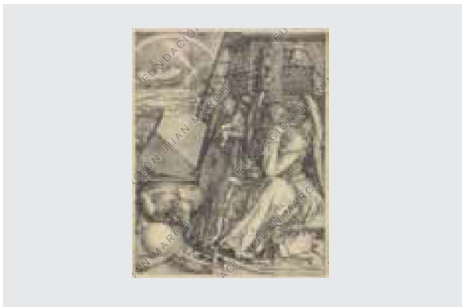
Aguafuerte y aguainta

21,5 x 15 cm

Colección particular

Anotación sobre la piedra: el sueño/ de la razón/ produce/ monstruos.

Bibliografía: Harris 1964, vol. 1, nº 78.II.1, vol. 2, nº 78; Gudiol 1971, vol. 3, p. 534, nº 627; Pérez Sánchez 1995, p. 58, nº 43; Pérez Sánchez 2006, p. 60, nº 43; Carrete Parrondo 2007, p. 129, nº 43; Paas-Zeidler 2008, p. 43; Claremont 1975, p. 31, nº 37; Karlsruhe 1976, nº 43; Hamburgo 1980, nº 3; Múnich/Wuppertal-Barmen/ Dusseldorf 1988, nº 43; Oldenburg/ Göttingen/ Emmen 1990, nº 53; Ginebra 1993, p. 58, nº 71; Madrid 1994 b, nº 43; Berna 1996, nº 49; Zaragoza 1996, nº 43; Vigo 1998, nº 43; Zaragoza 1999, nº 43; Jerusalén 2000, nº 290; Viena 2004, nº 53; Hofstätter 1972, p. 22, Fig. 13; Lafuente Ferrari 1977, nº 43; Hofmann 1980, pp. 52-61; López Vázquez 1982, p. 166; Adolphs 1994, pp. 80-83, 85-86, Fig. 53; Carrete Parrondo 1996, nº 43; Metzger 2004 a, p. 9; Metzger 2004 b, pp. 31-32, Fig. 1



CAT. 140

Alberto Durero (Núremberg, 1471-1528)

Melencolía I [Melancolía I], 1514

Calcografía

24,2 x 19 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg. Inv. n.º MS 1541, caja 1440 h

Monograma y fecha abajo izq.: 1514 AD; anotación sobre las alas del murciélago: MELENCOLIA I

Bibliografía: Bartsch VII, p. 87, nº 74; Meder, nº 75; Panofsky 1943, vol. 2, nº 181; Hollstein VII, nº 75; TIB 10(2), nº 74; SMS, vol. 1, nº 71 (con más bibliografía); Núremberg 1971 a, nº 270; Anzelewsky 1980, pp. 180-181; Smith 1983, nº 19



CAT. 141

Johann Christian Friedrich (Greifswald, 1770-1843) según Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-Dresde, 1840)

Die Frau beim Spinnennetz mit kahlen Bäumen [Mujer junto a una tela de araña entre árboles sin hojas], 1803-04

Entalladura

24,5 x 19,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. H7334, caja 70

Bibliografía: Núremberg 1977, nº 64; Musper 1964, p. 285, Fig. 231; Börsch-Supan/ Jähmig 1973, pp. 17, 21, nº 60; Börsch-Supan 2008, p. 129, Fig. 46; Grave 2012, p. 78, Fig. 70



CAT. 142

Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798-París, 1863)

L'ombre de Marguerite apparaissant à Faust [La sombra de Margarita se aparece a Fausto], 1828

De: *Faust. Tragédie de M. de Goethe*. París, 1828

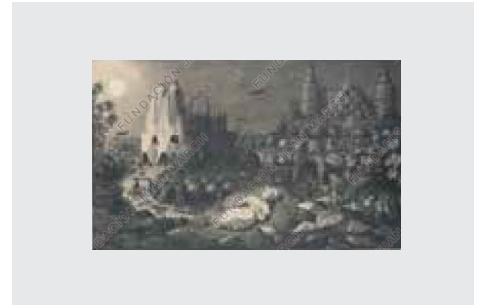
Litografía

31,1 x 44,8 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. L 5423, caja 479

Firma abajo izq.: EDelacroix inv. et Lithog; abajo dcha.: Lith. Vagon; abajo centro: Meph: Laisse cet objet, on ne se trouve jamais bien de le regarder... tu as bien entendu raconter l'histoire de medusa? Faust. Assurément ce sont là les yeux d'un mort, qu'une/ main amie n'a point fermés, c'est là le sein que Marguerite m'a livré, c'est le corps charmant que j'ai possèdè.

Bibliografía: Delteil III, nº 72; Hamburgo 1980, nº 481; Viena 1987, nº XI.20; Hofstätter 1972, pp. 14-15, Fig. 3; Stuffmann 2001, p. 121, Fig. 5



CAT. 143

Clemens Brentano (Ehrenbreitstein, 1778-Aschaffenburg, 1842)

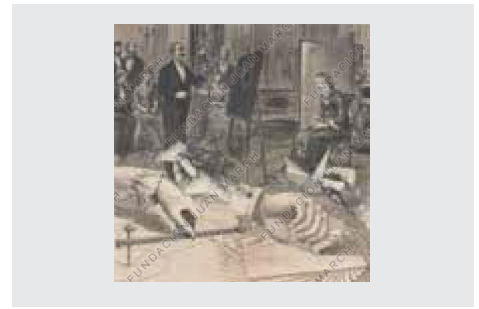
Gackeleia in der Mäusestadt [Gackeleia en la ciudad de los ratones], 1838

Litografía

13, 7 x 21,3 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. N 1238

Bibliografía: Fráncfort del Meno 1978, pp. 164-179; Múnich 1995, p. 48, Fig. 3; Benz/ Schneider 1939, p. 167, Fig. 121



CAT. 144

Adriano del Valle (Sevilla, 1895-Madrid, 1957)

El vejamen del psicoanálisis, 1930-31

Collage

15 x 15 cm

Galería Guillermo de Osma, Madrid

Bibliografía: Madrid/ Viena et al. 1994, nº 189; Verona 1995, p. 146; Madrid/ Barcelona/ Granada 1998, p. 336



CAT. 145

(Expuesto en Núremberg)

Paul Constant Soyer (París, 1823-Écouen, 1903) según Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard) (Nancy, 1803-Vanves, París, 1847)

Premier rêve – Crime et expiation [Primer sueño. Crimen y expiación] *Second rêve – Une promenade dans le ciel* [Segundo sueño. Un paseo por el cielo], 1847

Páginas 212 y 213 de *Magasin Pittoresque*, vol. 15, nº 27 (1847)

Entalladura

14x 20 cm

Universitäts- und Landesbibliothek, Bonn, Sign. PGB 4 515 (Bestand 14.1846-16.1848)

Primer sueño: anotación abajo izq.: P. Soyer; abajo centro: *Derniers dessins de J.-J. Grandville*; *Premier rêve*; *Crime et expiation*; *Segundo sueño*: anotación abajo centro: P. Soyer (*Second rêve*; *Une promenade dans le ciel*.)

Bibliografía: Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, nº 14; Renonciat 1985, pp. 280-284, Fig. p. 283; Falchetta 1987, Fig. p. 206; Shmidt-Burkhardt 1992, pp. 122-125, Fig. 138; Harter 1998, p. 144, Fig. 61; Adolphs 1994, p. 86; Heraeus 1998, pp. 28-31, Fig. 1. y Fig. 2



CAT. 146

Francisco de Goya (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

Modo de volar, c 1815

Dibujo preparatorio para la plancha nº 13 de la serie *Disparates*

Sanguina y aguada roja sobre papel

24,5 x 34,8 cm

Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Inv. 14866-22

Bibliografía: Gassier/ Wilson 1970, nº 1292; Gassier/ Wilson 1974, p. 311; Gassier 1975, vol. 2, nº 299; Camón Aznar 1980-1984, vol. 4, p. 94; Madrid 2002 b, pp. 276-277; Pamplona 2005, Fig. pp. 26, 59; Cano Cuesta 1999, pp. 120-121, nº 10



CAT. 146B

Francisco de Goya (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

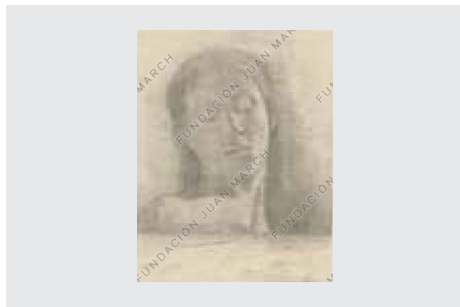
Modo de volar, 1814-19

Lámina nº 13 de la serie *Disparates*

Aguafuerte, aguatinata y punta seca

25,4 x 36,6 cm

Colección particular



CAT. 147

(Expuesto en Núremberg)

Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916)

Yeux clos [Ojos cerrados], 1890

Litografía

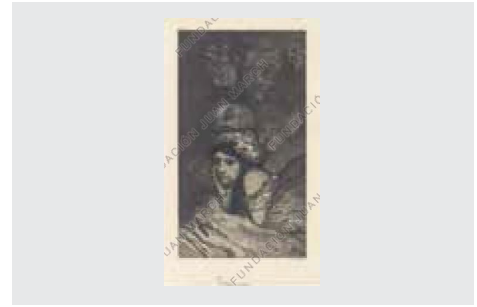
31,2 x 24,3 cm

Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, Inv. 1965:126 D

Firmado abajo a la izq. en la plancha: ODILON REDON.

Anotación abajo dcha.: *Yeux clos*. 2ème tirage à 50 exemplaires.

Bibliografía: Mellerio, nº 107; Innsbruck 1984, nº 29; Fráncfort del Meno 1989, nº 33; Fráncfort del Meno/ Colonia 1973, nº 116; Viena 1998/ 1999, nº 285; cf. Viena 1997, nº 289; Gamboni 1998, p. 86, Fig. 50; sobre los bocetos para la litografía cf. *Catalogue Raisonné Odilon Redon*, vol. 1, nº 467-478



CAT. 148

Max Klinger (Leipzig, 1857-Großjena, 1920)

Träume [Sueños], 1884

Lámina 3 de: *Opus VIII: Ein Leben*, 1884

Aguafuerte y aguatinata

25,3 x 14,2 cm

Hamburger Kunsthalle (colección Hegewisch)

Anotación a lápiz abajo izq.: MKlinger.

Bibliografía (selección): Singer, nº 129; Hildesheim 1984, nº 193; Jerusalén 2000, nº 388; Neuss 2006, Fig. p. 94; Colonia/ Aquisgrán 2007, nº VIII/ 3



CAT. 149

Max Klinger (Leipzig, 1857-Großjena, 1920)

Ängste [Miedos], 1881

Lámina 7 de *Opus VI: Ein Handschuh* [Obra VI: Un guante], 1881

Aguafuerte

14,3 x 26,8 cm

Entführung [Rapto], 1881

Lámina 9 de *Opus VI: Ein Handschuh* [Obra VI: Un guante], 1881

Aguafuerte y aguatinata

10,9 x 23,8 cm

Hamburger Kunsthalle (colección Hegewisch)

Bibliografía (selección): Singer, nº 119, 121; Hildesheim 1984, nº 183 und nº 185; Fráncfort del Meno/ Hamburgo 1992, nº 7 y nº 9a; Múnich 1996, nº 82B y nº 84B; Berlín 1998, nº 33g y nº 33i; Neuss 2006, Fig. pp. 87, 88; Leipzig 2007, Fig. pp. 61, 63; Colonia/ Aquisgrán 2007, nº VI/ 7 y nº VI/ 9



CAT. 150

(Expuesto en Núremberg)

Max Ernst (Brühl, 1891-París, 1976)

Marceline et Marie [Marceline y Marie], 1929-1930

Dibujo para *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* [Sueño de una niña que quiso entrar en el Carmelo], novela-collage en cuatro capítulos, con textos e imágenes de Max Ernst. París 1930

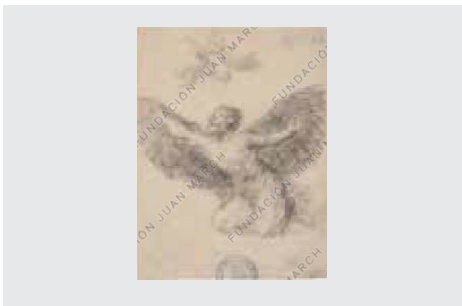
Collage

22,3 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, Inv. 2008:6 Z

Firma a lápiz abajo dcha.: max ernst

Bibliografía: Hannover 1981, Fig. p. 215; Halle 1989, Fig. p. 159, n° 94/III/6; Lund 2000, p. 102, Fig. p. 417; Hannover 2006, Fig. p. 147, n° 303; cf. también Múnich/Berlín 1979, Fig. p. 288, n° 194; Pech 1996, p. 130, Fig. 161; Spies 2003, n° 317; Spies/Metken, n° 1641



CAT. 151

(Expuesto en Madrid)

Francisco de Goya (Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828)

Dédalo viendo caer a su hijo Ícaro, 1825-28

Lápiz de grafito y lápiz litográfico sobre papel

19,2 x 14,8 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. D04132

Bibliografía: Mayer 1925, p. 233, n° 278; Sánchez Cantón 1928, n° 395; Boix et al., 1928, n° 98; Gassier 1947, s. p., n° 179; Sánchez Cantón 1954, n° 435; Gassier et al., 1970, n° 1811; Gassier 1973, p. 645, n° 465 Fig. p. 621; Hofmann 1980 a, p. 231, n° 182; Camón Aznar 1980-84, tomo IV, p. 186; Ilatovskaia 1996, p. 88, n° 1; Brown 2006, p. 224, n° 86; Matilla 2008, n° 6



CAT. 152

Pablo Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973)

Minotaure aveugle guidé par une fillette dans la nuit [Minotauro ciego guiado por una niña en la noche], 1934

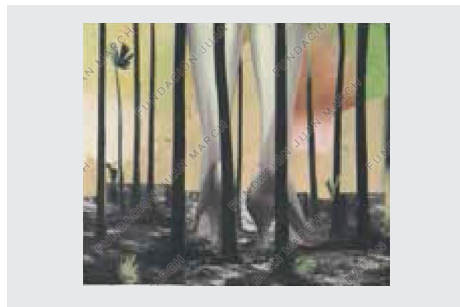
Lámina 97 de la *Suite Vollard*, 1930-36

Aguatinta

24,7 x 34,7 cm

Colección particular

Bibliografía: Geiser 1968, vol. 2, n° 437; Bloch 1972, vol. 1, n° 225; Bolliger 1977, n° 97; Fundación ICO 1998, n° 92; Valencia 1994, n° 92; Alcoi 1995, p. 38; Palma de Mallorca 1996, n° 92; Münster 2002, n° 95; Nuoro 2003, p. 153, Fig. p. 141



CAT. 153

Hannah Höch (Gotha, 1889-Berlín, 1978)

Die große Person [La persona grande], 1940

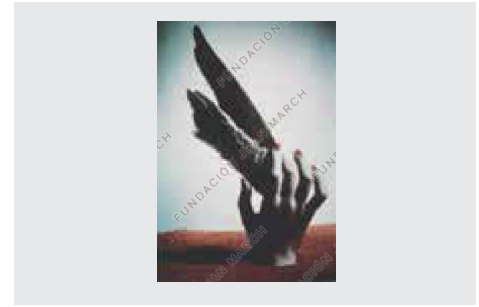
Collage

18 x 21 cm

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Inv. Hz 6598, caja 1548a

Monograma con bolígrafo abajo izq.: H.H.

Bibliografía: Berlín 1971, n° 70; Berlín/París 1976, n° 122; Tübinga/ Hannover/ Wuppertal/ Fráncfort del Meno 1980, n° 64; Dech 1981, p. 123, n° XLI/



CAT. 154

Pierre Jahan (Amboise, 1909-París, 2003)

Sin título, 1937

Fotocollage

25 x 16,2 cm

Colección Dietmar Siegert

ANDRÉ BRETON

QU'EST-CE QUE LE SURREALISME?



Magritte

RENÉ HENRIQUET, Editeur
Rue d'Edimbourg, 13, BRUXELLES

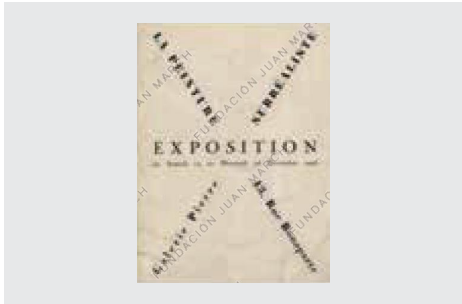
El surrealismo en sus documentos (1925-1965)

La siguiente selección de catálogos, manifiestos, carteles, fotografías, objetos, libros y documentos, procedente en su totalidad de la Colección José María Lafuente, quiere ofrecer, sobre todo, un recorrido por las exposiciones internacionales del surrealismo organizadas por André Breton (1896-1966) y su entorno, desde la *Déclaration du 7 Janvier 1925* –en la que los surrealistas aparecen ya como grupo–, hasta la última exposición internacional surrealista en la que colabora Breton, en 1965, un año antes de su muerte.



1

Déclaration du 7 Janvier 1925 [Declaración del 7 de enero de 1925]. Bureau de Recherches Surréalistes, París, 1925. Documento: 43 x 26,9 cm



2

La peinture surréaliste. Exposition du Samedi 14 au Mercredi 25 Novembre 1925 [La pintura surrealista. Exposición del sábado 14 al miércoles 25 de noviembre 1925]. París: Galerie Pierre, 1925. Catálogo de exposición: 19 x 14,4 cm



3

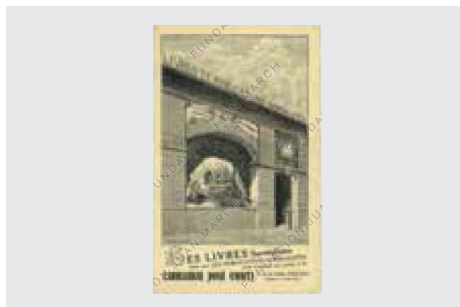
3A *Tableaux de Man Ray et Objets des Îles: exposition du 26 mars au 10 avril. Ouverture de la Galerie surréaliste* [Cuadros de Man Ray y Objetos de las Islas: exposición del 26 de marzo al 10 de abril. Apertura de la Galería surrealista]. París: Editions surréalistes, 1926. Catálogo de exposición: 24,2 x 15,9 cm

3B *Ouverture de la Galerie surréaliste. Man Ray et Objets des Îles* [Apertura de la Galería surrealista. Man Ray y Objetos de las Islas]. Galerie surréaliste, París, 26 marzo 1926. Tarjeta de invitación: 9,2 x 13,5 cm



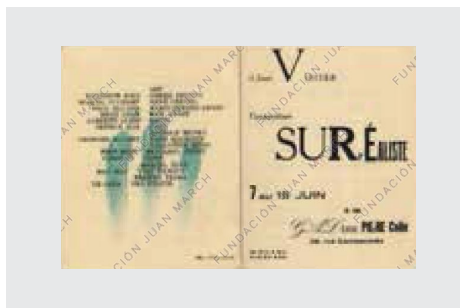
4

Exposition de collages: Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man-Ray, Picabia, Picasso, Tanguy. La peinture au défi par Aragon [Exposición de collages: Arp, Braque, Dalí, Duchamp, Ernst, Gris, Miró, Magritte, Man-Ray, Picabia, Picasso, Tanguy. Desafío a la pintura por Aragon]. Galerie Goemans, París, 28 marzo-12 abril 1930. París: Librairie José Corti, 1930. Catálogo de exposición: 19,6 x 14,5 cm



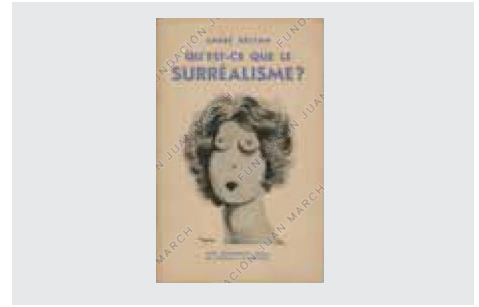
5

Les livres surréalistes ainsi que les publications surréalistes [Los libros surrealistas y las publicaciones surrealistas]. París: Librairie José Corti, 1931. Libro: 22,5 x 14 cm



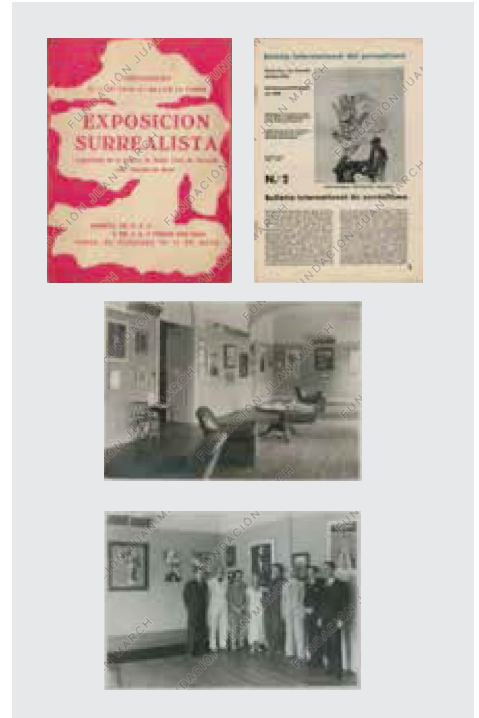
6

Il faut visiter l'exposition surréaliste: 7 au 18 juin à la Galerie Pierre Colle [Hay que visitar la exposición surrealista: 7-18 junio en la Galerie Pierre Colle]. París: Galerie Pierre Colle, 1933. Folleto: 13,1 x 10,1 cm



7

André Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme?* [¿Qué es el surrealismo?]. Bruselas: René Henríquez, 1934. Libro: 24,6 x 17,7 cm



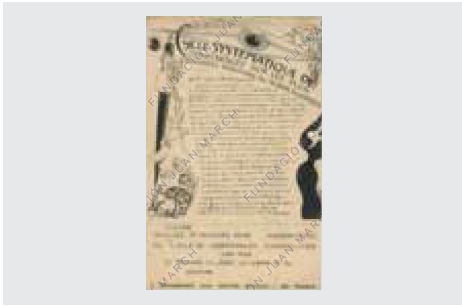
8

8A *Exposición surrealista organizada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife por "Gaceta de Arte"*. Santa Cruz de Tenerife: Ateneo de Santa Cruz, 1935. Catálogo de exposición: 21 x 15,9 cm

8B *Boletín Internacional del Surrealismo = Bulletin International du Surréalisme, n° 2* (octubre 1935). Santa Cruz de Tenerife: Grupo surrealista de París; *Gaceta de Arte*. Revista: 12 x 17 cm

8C *Vista de la sala de la Exposición surrealista, Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, 1935*. Fotografía: 12 x 17 cm

8D *De izquierda a derecha: Domingo López Torres, Benjamín Péret, Eduardo Westerdahl, Jaqueline Lamba, André Breton, Agustín Espinosa, José María de la Rosa y Domingo Pérez Minik en la Exposición surrealista, Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, 1935*. Fotografía: 12 x 17 cm



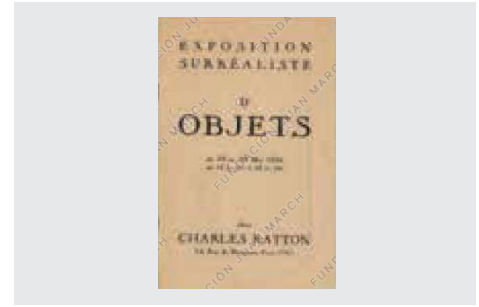
9

Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme [Ciclo sistemático de conferencias sobre las posiciones más recientes del surrealismo]. París: s. n., 1935. Folleto: 24,5 x 15,5 cm



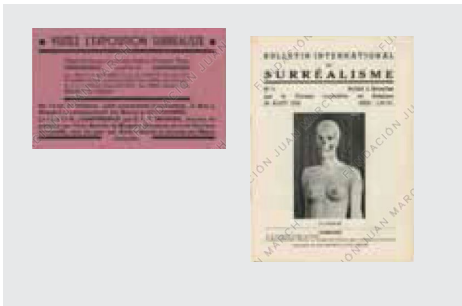
12

Bulletin international du surréalisme = *Mezinárodní bulletin surrealismu* [Boletín Internacional del Surrealismo], n° 1 (1935). Praga: Groupe surréaliste en Tchécoslovaquie. Revista: 29,8 x 21 cm



15

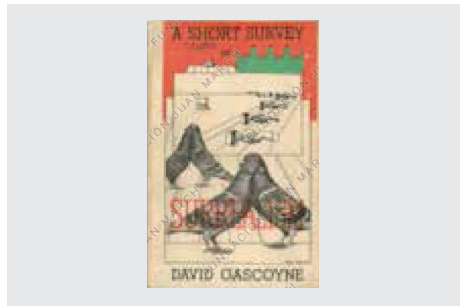
Exposition surréaliste d'objets [Exposición surrealista de objetos]. París: Charles Rattton, 1936. Catálogo de exposición: 23,6 x 15,4 cm



10

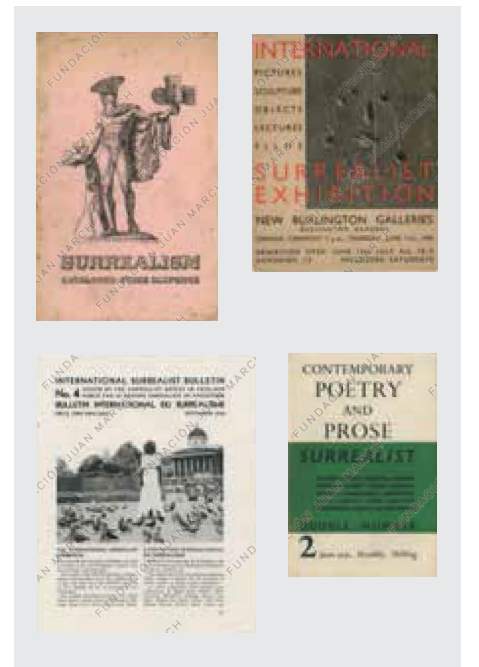
10A *Exposition surréaliste* [Exposición surrealista]. Salle communale d'exposition, La Louvière, 13-27 octobre 1935. Tarjeta de invitación: 9 x 14 cm

10B *Bulletin international du surréalisme* [Boletín Internacional del Surrealismo], n° 3 (1935). Bruselas: Groupe Surréaliste en Belgique. Revista: 29,1 x 20,6 cm



13

David Gascoyne, *A Short Survey of Surrealism* [Breve panorama del surrealismo]. Londres: Cobden-Sanderson, 1935. Libro: 22 x 14 cm



16

16A *International Surrealist Exhibition* [Exposición internacional del surrealismo]. Londres: Roger Roughton, 1936. Catálogo de exposición: 24,2 x 15,2 cm

16B *International Surrealist Exhibition* [Exposición internacional del surrealismo]. New Burlington Galleries, Londres, 12 junio-4 julio 1936. Tarjeta de invitación: 17,4 x 13,5 cm

16C *International Surrealist Bulletin* = *Bulletin international du Surréalisme* [Boletín Internacional del surrealismo], n° 4 (1936). Londres: The Surrealist Group in England. Revista: 27,5 x 21,5 cm

16D *Contemporary Poetry and Prose* [Poesía y prosa contemporáneas], n° 2 (1936). Londres: Roger Roughton. Revista: 14,3 x 21,8 cm



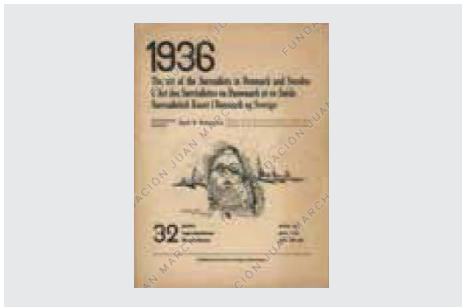
11

International Kunstudstilling: kubisme=surrealisme [Exposición internacional de arte: cubismo=surrealismo]. Copenhague: Den Frie udstillings bygning, 1935. Catálogo de exposición: 19,3 x 12 cm



14

Fantastic Art, Dada, Surrealism [Arte fantástico, Dada, surrealismo]. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1936, 1ª ed. Catálogo de exposición: 25,9 x 19,7 cm



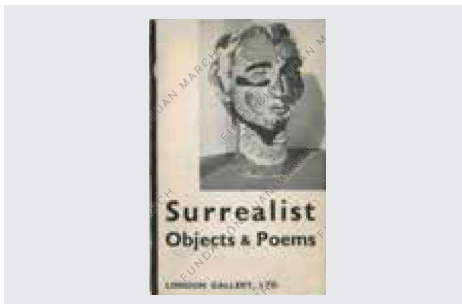
17

The Art of the Surrealists in Denmark and Sweden = L'Art des Surréalistes en Danemark et en Suède = Surrealistisk Kunst in Danmark og Sverige [El arte de los surrealistas en Dinamarca y Suecia]. Copenhague: Fischer Forlag, 1936. Revista: 31 x 22,5 cm



18

Georges Hugnet, *La septième face du dé. Poèmes-découpages* [La séptima cara del dado. Poemas-recorte]. París: Jeanne Bucher, 1936. Libro: 29,1 x 21,3 cm



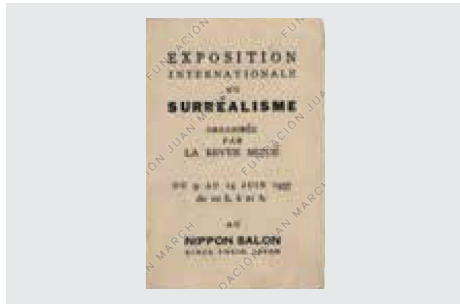
19

Surrealist Objects & Poems [Objetos y poemas surrealistas]. Londres: London Gallery Ltd., 1937. Catálogo exposición: 20,5 x 13 cm



20

Gradiva «celle qui s'avance» [Gradiva "la que avanza"]. París: s. n., 1937. Folleto: 26,8 x 21 cm



21

Exposition internationale du surréalisme organisée par la revue Mizue: du 9 au 14 juin 1937 [Exposición internacional del surrealismo organizada por la revista Mizue: del 9 al 14 de junio de 1937]. Nippon Salon, Tokio, 1937. Tarjeta de invitación: 14 x 9,3 cm



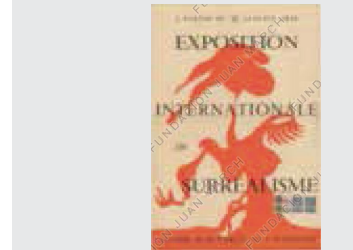
22

André Breton parlera de l'humour noir [André Breton hablará del humor negro]. Exposition Internationale, París, 9 octobre 1937. Tarjeta de invitación: 16,1 x 12,1 cm



23

La carte surréaliste. Première série: vingt et une cartes [La tarjeta postal surrealista. Primera serie: veintiuna tarjetas postales]. París: Georges Hugnet, 1937. Conjunto de 21 tarjetas postales: 14,5 x 10 cm/c.u.



24

24A Exposition internationale du surréalisme, janvier-février 1938 [Exposición internacional del surrealismo, enero-febrero 1938]. París: Galerie Beaux-Arts, 1938. Catálogo-programa de mano: 24 x 15,3 cm

24B Exposition internationale du surréalisme [Exposición internacional del surrealismo]. Galerie Beaux-Arts, París, 17 enero 1938. Tarjeta de invitación: 11 x 14 cm

24C Exposition internationale du surréalisme [Exposición internacional del surrealismo]. Galerie Beaux-Arts, París, 17 enero 1938. Cartel: 56 x 38 cm



24D Con motivo de la Exposition internationale du surréalisme, celebrada en la Galerie Beaux-Arts, París, en 1938, André Breton y Paul Éluard instaron a quince artistas vinculados al movimiento a intervenir un maniquí industrial. El resultado de este proceso se dispuso en el pasillo de entrada y fue reproducido fotográficamente por Man Ray, quien, a su vez, participó con uno de los maniqués.

24D1 Man Ray, *Mannequin de Kurt Seligmann* [Maniquí de Kurt Seligmann], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm

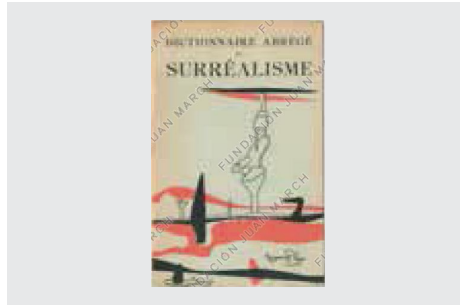
24D2 Man Ray, *Mannequin de Salvador Dalí* [Maniquí de Salvador Dalí], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm

24D3 Man Ray, *Mannequin de Marcel Jean* [Maniquí de Marcel Jean], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm

24D4 Man Ray, *Mannequin de Óscar Domínguez* [Maniquí de Óscar Domínguez], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm

24D5 Man Ray, *Mannequin de Marcel Duchamp* [Maniquí de Marcel Duchamp], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm

24D6 Man Ray, *Mannequin de Maurice Henry* [Maniquí de Maurice Henry], 1938. Plata en gelatina sobre papel. 18,6 x 14 cm



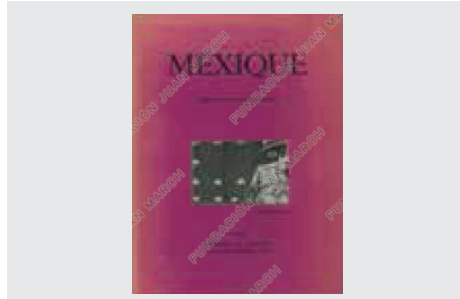
25

André Breton y Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [Diccionario abreviado del surrealismo]. París: Galerie Beaux-Arts, 1938. Libro: 24,3 x 15,5 cm



26

Isidore Ducasse [Comte de Lautréamont], *Œuvres complètes* [Obras completas]. París: Guy Levis Mano, 1938. Libro: 19,3 x 14,2 cm



27

Mexique [México]. París: Renou & Colle, 1939. Catálogo de exposición: 23,4 x 17,5 cm



28

28A *Exposición surrealista*. Braulio Arenas, Jorge Cáceres: objetos, collages, dibujos. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, 1941. Catálogo de exposición: 18,3 x 13,5 cm

28B *Exposición surrealista*. Braulio Arenas, Jorge Cáceres. Santiago de Chile: Ediciones Mandrágora, 1941. Programa de mano: 21,4 x 13,6 cm



29

First Papers of Surrealism [Primeros papeles del surrealismo]. Nueva York: Coordinating Council of French Relief Societies, 1942. Catálogo de exposición: 26,5 x 18,3 cm



30

30A *Le surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme* [El surrealismo en 1947. Exposición internacional del surrealismo]. París: Maeght, 1947. Catálogo de exposición, edición de lujo: 25 x 22,8 cm

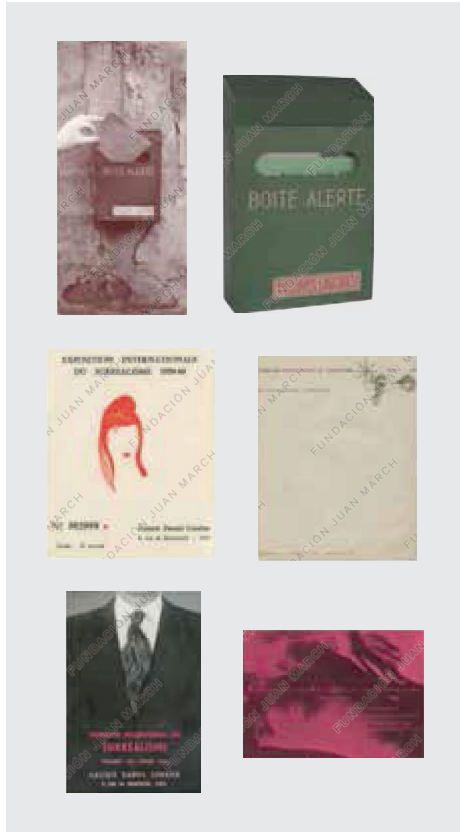
30B *Le surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme* [El surrealismo en 1947. Exposición internacional del surrealismo]. París: Maeght, Pierre à Feu, 1947. Catálogo de exposición, edición especial: 23,5 x 20,5 cm

30C *Le surréalisme en 1947. Exposition internationale du surréalisme* [El surrealismo en 1947. Exposición internacional del surrealismo]. París: Maeght, Pierre à Feu, 1947. Catálogo de exposición: 24 x 21 cm



31

Exposición internacional surrealista. Santiago de Chile: Dédalo, 1948. Catálogo de exposición: 39 x 27 cm



32

32A *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo 1959-1960]. París: Galerie Daniel Cordier, 1959. Catálogo de exposición: 25,5 x 12,5 cm

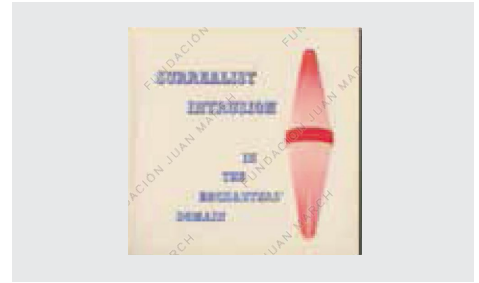
32B *Boite alerte: missives lascives* [Buzón alerta: misivas lascivas], *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo 1959-1960]. París: Galerie Daniel Cordier, 1959. Catálogo-buzón, ejemplar 21/200: 28 x 18 x 6,5 cm

32C *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo 1959-1960]. Galerie Daniel Cordier, París, 1959. Entrada: 12,2 x 9,2 cm

32D *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo]. Galerie Daniel Cordier, París, 1959. Papel timbrado: 27 x 21 cm

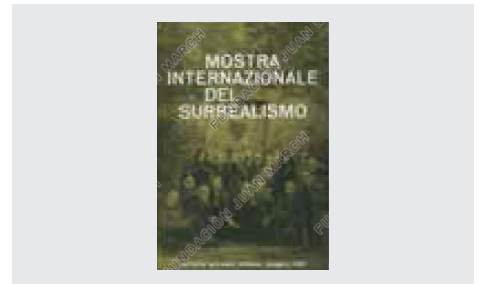
32E *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo 1959-1960]. Galerie Daniel Cordier, París, 1959. Cartel: 52 x 36 cm

32F *Exposition internationale du surréalisme 1959-1960* [Exposición internacional del surrealismo 1959-1960]. Galerie Daniel Cordier, París 1959. Tarjeta de invitación: 10 x 14 cm



33

Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain [Intrusión surrealista en el dominio del mago]. Nueva York: D'Arcy Galleries, 1960. Catálogo de exposición: 18 x 18 cm



34

Mostra internazionale del surrealismo [Exposición internacional del surrealismo]. Galería Schwarz, Milán, mayo 1961. Catálogo de exposición: 23,6 x 16,2 cm



35

35A *L'Écart absolu* [La divergencia absoluta]. París: Galerie l'Œil, 1965. Catálogo de exposición: 24 x 31 cm

35B *XI^e expo. internat. L'Écart Absolu* [IX^a expo. internac. La divergencia absoluta]. Galerie de l'Œil, París, 16 noviembre 1965. Tarjeta de invitación: 13,2 x 9,2 cm

35C *XI^e exposition internationale du surréalisme. L'Écart Absolu* [IX^a exposición internacional del surrealismo. La divergencia absoluta]. L'Œil Galerie d'art, París, 7 diciembre 1965. Tarjeta de invitación: 26 x 10,5 cm

35D *L'Écart absolu. Exposition internationale du surréalisme* [La divergencia absoluta. Exposición internacional del surrealismo]. L'Œil Galerie d'art, París, octubre 1965. Papel timbrado: 27 x 21 cm

35E *L'Écart absolu. XI^e exposition internationale du surréalisme* [La divergencia absoluta. IX^a exposición internacional del surrealismo]. L'Œil Galerie d'art, París, 1965. Cartel: 62 x 31,4 cm

Bibliografía

Dado el amplio arco temporal y temático de esta exposición, se ha optado por limitar este repertorio bibliográfico básicamente a los textos mencionados en los ensayos y en los textos que introducen las secciones que articulan la exposición y las tres versiones –alemana, española e inglesa– de este catálogo. Se incluyen además las obras de referencia fundamentales que integran las fichas técnicas de las obras. Tanto en las notas a los textos como en cada ficha técnica se cita sólo el encabezamiento de la entrada bibliográfica. El lector interesado encontrará todos los datos pertinentes de cada publicación en esta selección bibliográfica. En ella, hemos omitido la distinción en secciones habitual en los catálogos de la Fundación Juan March. Monografías, textos publicados en un volumen o en publicaciones periódicas, catálogos y textos de catálogos se presentan en un único listado, por orden alfabético, encabezados por el apellido del autor (o autores), del editor o –en el caso de los catálogos– del nombre de su(s) sede(s), datos seguidos del año de publicación, que es el criterio de ordenación en segunda instancia. Los volúmenes de ‘Obras completas’ publicados separadamente cuentan con entradas independientes.

Aquisgrán/ Malmedy 1996

Raoul Ubac. 1910-1985: *Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, Photographien / Rolf Ubach. 1910-1985: sculptures, peintures, dessins, photographies* (ed. Adam C. Oellers) [cat. expo., Suermondt-Ludwig-Museum, Aquisgrán; Musée National du Papier, Maison Cavens, Malmedy]. Eupen, 1996.

Abelinus 1635

Johann Philipp Abelinus, *Theatrum Europaeum, Oder Außführliche und Wahrhaftige Beschreibung aller und jeder denckwürdiger Geschichten, so sich hin und wider in der Welt fürnämlich aber in Europa und Teutschen Landen so wohl im Religion- als Prophan-Wesen vom Jahr Christi 1617 biß auff das Jahr 1629... begeben und zugetragen haben*. Fráncfort del Meno, 1635.

Ades 1985

Dawn Ades, “Photography and the Surrealist Text”, en Washington 1985, pp. 155-189.

Adolphs 1994

Volker Adolphs, *Monstren der Einbildungskraft. Goyas Caprichos und andere Träume der Vernunft*, en Hannover/ Karlsruhe/ Salzburg 1994, pp. 80-89.

AGB

Archiv für Geschichte des Buchwesens (AGB) (ed. Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e. V.; Monika Estermann y Ursula Rautenberg). Fráncfort del Meno; Múnich; Berlín, 1956-2011, 66 vols.

Águeda Villar/ de Salas 2003

Mercedes Águeda Villar y Xavier De Salas (eds.), *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*. Madrid, 2003, n. ed.

AKL

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (ed. Günter Meißner). Múnich; Leipzig, 1983-.

Albi 1996

De Picasso à Barceló. Collection de la Fondation Juan March (al cuidado de

Juan Manuel Bonet) [cat. expo., Musée Toulouse Lautrec, Albi]. Albi, 1996.

Alcoi 1995

Picasso. *Suite Vollard* (al cuidado de Juan Carrete Parrondo, Pierre Daix y Petra Joos) [cat. expo., Centre Cultural d'Alcoi]. Valencia, 1995.

Alexander/ Strauss 1977

Dorothy Alexander, *The German Single-Leaf Woodcut 1600-1700* (coord. Walter L. Strauss). Nueva York, 1977, 2 vols.

Altner 2005

Marvin Altner, Hans Bellmer: *Die Spiele der Puppe. Zu den Puppendarstellungen in der Bildenden Kunst von 1914-1938*. Weimar, 2005.

Ámsterdam 1993

Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620 (al cuidado de Ger Luijten) [cat. expo., Rijksmuseum, Ámsterdam, 1993-94]. Zwolle, 1993.

Ámsterdam/ París 1975 a

Anamorfosen. Spel met perspectief [cat. expo., Rijksmuseum, Ámsterdam; Musée des Arts Décoratifs, París, 1975-76]. Colonia, 1975.

Ámsterdam/ París 1975 b

Anamorfosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit [cat. expo., Rijksmuseum, Ámsterdam; Musée des Arts Décoratifs, París 1975-76]. Colonia, 1975.

Amundsen-München 1911

Gerhard Amundsen-München, “Schinkel und die Zauberflöte”, *Bühne und Welt. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik*, 13 (1911), vol. 25, n° 11, pp. 456-458.

An der Heiden 1985

Rüdiger an der Heiden, Pieter Bruegel der Ältere. *Das Schlaraffenland und der Studienkopf einer Bäuerin in der Alten Pinakothek*. Múnich, 1985.

Anderson 1985

Christiane Anderson, “Polemical Prints in Reformation Nuremberg”, en Smith 1985, pp. 41-62.

Andioc 1987

René Andioc, “Acerca de la letra de Goya (y trescientas cosas más)”, en *Actas del I Symposium del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza, 1987, pp. 117-144.

Andresen

Andreas Andresen, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher: nach ihrem Leben und ihren Werken, von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1872-1874, 5 vols.

Angenenndt 2000

Arnold Angenenndt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt 2000, 2ª ed. rev.

Angerer 1987

Martin Angerer, “Das Ornament in der deutschen Goldschmiedekunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus”, en Nüremberg/ Hanau/ Ingoldstadt 1987, pp. 79-95.

Ansón Navarro 1995

Arturo Ansón Navarro, “Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater”, *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, n° LIX-LX (Zaragoza 1995), pp. 247-291.

Anzelewsky 1980

Fedja Anzelewsky, *Dürer. Werk und Wirkung*. Stuttgart, 1980.

Anzelewsky 1984

Fedja Anzelewsky, “Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule”, en París 1984, pp. 10-41.

Aosta 2002

L'Arte del gioco. Da Klee a Boetti [cat. expo., Museo Archeologico Regionale, Aosta, 2002-03]. Milán, 2002.

Appuhn 1989

Horst Appuhn, *Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche*. Dortmund, 1989.

Aragon 1926

Louis Aragon, *Le paysan de Paris*. París, 1926.

Aragon 1928

Louis Aragon y André Breton, “Le Cinquantenaire de l'hystérie, 1878-1928”, *La Révolution Surréaliste*, n° 11 (1928) pp. 20-22, reimpr. en Breton 1988, pp. 948-950.

Aragon 1931

Louis Aragon, “Front rouge”, *Littérature de la Révolution Mondiale*, n° 1 (1931).

Aronberg-Lavin 1967

Marilyn Aronberg-Lavin, “The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca”, *The Art Bulletin*, 49, n° 1 (1967), pp. 1-24.

Artaud 1926

Antonin Artaud, “Uccello le Poil”, *La Révolution Surréaliste*, n° 8 (1926), pp. 22-23, reimpr. en Artaud 1956, vol. 1, pp. 138-139.

Artaud [1924-1925]

Antonin Artaud, “Paul les Oiseaux, ou la Place de l'amour”, en *L'Ombilic des limbes [1924-1925]*, reimpr. en Artaud 1956, pp. 206-207.

Artaud 1956

Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*. París, 1956.

Assmann 1995

Peter Assman et al. (eds.), *Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*. Linz, 1995.

Athen 2002

Salvador Dalí [singularitat i mite] [cat. expo., Nicholas P. Goulandris Foundation Museum of Cycladic Art, Atenas, 2002-03]. Figueras, 2002.

Auer 2009

Barbara Auer, “Die Realität hinter der Realität”, en Ludwigshafen 2009, pp. 234-239.

Baden-Baden 1970

Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu [cat. expo., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Gesellschaft der Freunde junger Kunst e. V., 1971]. Baden-Baden, 1970.

Baden-Baden 1982

Yves Tanguy. *Retrospektive 1925-1955* (ed. Katharina Schmidt) [cat. expo.,

- Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1982-83]. Múnich, 1982.
- Baltru aitis 1955**
Jurgis Baltru aitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*. París, 1955.
- Baltru aitis 1969**
Jurgis Baltru aitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. París, 1969.
- Baqué 1991**
Dominique Baqué, *Maurice Tabard*. París, 1991.
- Barthes 1970**
Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. París, 1970.
- Barcelona 2000**
Goya. *Personajes y rostros* (al cuidado de Juan Carrete Parrondo, Javier Blas y Juan Bordes) [cat. expo., La Pedrera, Sala de exposiciones del Centro Cultural Caixa Catalunya, Barcelona]. Barcelona 2000.
- Barcelona 2004**
Dalí. *Afinidades electivas* (al cuidado de Pilar Parcerisas) [cat. expo., Palau Moja, Barcelona]. Barcelona, 2004.
- Bartels 1900**
Adolf Bartels, *Der Bauer*. Leipzig, 1900. (Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, 6).
- Bartsch**
Adam von Bartsch, *Le Peintre graveur*. Viena, 1803-1821, 21 vols.
- Basilea 1978**
Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel (al cuidado de Paul-Henry Boerlin et. al.) [cat. expo., Kunstmuseum Basel, Basilea]. Basilea, 1978.
- Basilea 1984**
Tobias Stimmer 1539-1584. *Spätrenaissance am Oberrhein* [cat. expo., Kunstmuseum Basel, Basilea]. Basilea, 1984.
- Basilea 1997**
Dürer, Holbein, Grünewald. *Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel* [cat. expo. Kunstmuseum Basel; Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 1997-98]. Ostfildern, 1997.
- Basilea 2004**
La part du jeu dans le surréalisme [cat. expo., Galerie 1900-2000, Art 35, Basilea]. París, 2004.
- Basilea 2007**
Max Ernst. *Im Garten der Nymphe Ancolie* (ed. Werner Spies y Anja Müller-Alsbach) [cat. expo., Museum Tinguely, Basilea, 2007-08]. Ostfildern 2007.
- Basilea 2008**
Les Yeux enchantés. Zeichnungen und Druckgraphik des Surrealismus (al cuidado de Anita Haldemann) [cat. expo., Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basilea, 2008-09]. Basilea, 2008.
- Basilea 2010**
Matthew Barney, *Prayer Sheet with the Wound and the Nail* (ed. Laurenz-Stiftung; Isabel Friedli) [cat. expo., Schaulager Basel, Basilea]. Basilea, 2010.
- Bataille 1928**
[Georges Bataille], *Histoire de l'œil*, par Lord Auch. París, 1928.
- Bataille 1933**
Georges Bataille, "La notion de dépense", *La critique sociale*, n° 7 (1933), pp. 7-15.
- Bauer 1982**
Michael Bauer, "Christoph Weigel (1654-1725), Kupferstecher und Kunsthändler in Augsburg und Nürnberg", en AGB 1982, vol. 23, pp. 694-1186.
- Bauer 1995**
Günther G. Bauer (ed.), *Homo Ludens. Der spielende Mensch. Internationale Beiträge des Institutes für Spielforschung und Spielpädagogik an der Hochschule "Mozarteum" Salzburg*. Múnich; Salzburgo, 1991-2000, 10 vols.
- Baumgartner 2007**
Michael Baumgartner, "«Ein ganz bedeutendes Schauspiel, die Menge und die unglaubliche Kühnheit auf dem Seil». Paul Klees Faszination für den Zirkus und die Akrobaten", en Berna 2007, pp. 227-233.
- Bayard 2009**
Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*. París, 2009.
- Becker 1938**
Hanna L. Becker, *Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers*. Múnich, 1938.
- Becker 1983**
David P. Becker, "Rodolphe Bresdin's «Le Bon Samaritain»", *Nouvelles de l'estampe*, 70-71 (1983), pp. 6-14.
- Bellmer 1962 (1976)**
Hans Bellmer, *Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes*. Berlin, 1962, reimpr. Fráncfort del Meno, 1976.
- Benjamin 1972-1992**
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhäuser). Fráncfort del Meno, 1972-1992, 7 vols. Español: *Obras*. Madrid: Abada, 2006-7.
- Benz/ Schneider 1939**
Richard Benz y Arthur v. Schneider, *Die Kunst der deutschen Romantik*. Múnich, 1939.
- Pierre Bergé & Associés 2008**
Pierre Bergé & Associés, *Auktionskatalog Art Impressionniste & Moderne*. Bruselas, 2008.
- Berlín 1967**
Von der Freiheit eines Christenmenschen. Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation (texto Klaus Popitz) [cat. expo., Schloß Charlottenburg, Berlín]. Berlín, 1967.
- Berlín 1970**
Der unbekannteste deutsche Staat. Der Norddeutsche Bund 1867-71 (al cuidado de Cécile Lowenthal-Hensel) [cat. expo., Geheimes Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz, Berlín, 1970-71]. Berlín, 1970.
- Berlín 1971**
Hannah Höch. *Collagen aus den Jahren 1916-1871* (al cuidado de Herta Elisabeth Killy) [cat. expo., Akademie der Künste, Berlín, 1970]. Berlín, 1971.
- Berlín 1988**
Albrecht Altdorfer. *Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik* (ed. Hans Mielke) [cat. expo., Kupferstichkabinett, Berlín]. Berlín, 1988.
- Berlín 1994**
Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann. 1886-1971 [cat. expo., Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin-Gropius-Bau, Berlín]. Ostfildern, 1994.
- Berlín 1998**
Max Ernst. *Die Retrospektive* (ed. Werner Spies) [cat. expo., Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin]. Colonia, 1999.
- Berlín 1999**
Max Ernst. *Die Retrospektive* (ed. Werner Spies) [cat. expo., Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin]. Colonia, 1999.
- Berlín/ Basilea 1982**
Herbert Bayer. *Das künstlerische Werk 1918-1938* (al cuidado de Magdalena Droste) [cat. expo., Bauhaus-Archiv, Berlín; Gewerbemuseum, Basilea]. Berlín, 1982.
- Berlín/ París 1976**
Hannah Höch. *Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen* (al cuidado de Barbara Dieterich y Peter Krieger) [cat. expo., Nationalgalerie Berlín; ARC 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de París]. Berlín, 1976.
- Berlín/ Ratisbona 1988**
Albrecht Altdorfer. *Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik* (ed. Hans Mielke) [cat. expo., Kupferstichkabinett, Berlín; Museum der Stadt Regensburg, Ratisbona]. Berlín, 1988.
- Berna 1996**
Francisco Goya. *Sein Leben im Spiegel der Graphik* [cat. expo., Galerie Kornfeld, Berna, 1996-97]. Berna, 1996.
- Berna 2007**
Paul Klee-überall Theater (al cuidado de Christine Hopfengart) [cat. expo., Zentrum Paul Klee, Berna]. Ostfildern, 2007.
- Berna 2010**
Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman (al cuidado de Maria Horst y Fabienne Eggelhöffer) [cat. expo., Kunstmuseum Bern, Berna, 2010-11]. Stuttgart, 2010.
- Berninger 2000**
Ernst Berninger, "Die mathematisch konstruierte Perspektive. Von der Renaissance bis zum Frühbarock", en Murnau 2000, pp. 35-54.
- Bernoulli 1924**
Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch*. Basilea, 1924.
- Bertsch 2006**
Markus Bertsch, "Naturnähe durch Nachahmungsverzicht. Carl Wilhelm Kolbes Kräuterblätter und das Phänomen der Nahsicht in der Landschaftsdarstellung", en Lauterbach/ Stuffmann 2006, pp. 115-128.
- Bertsch 2009**
Markus Bertsch, "Zwischen Beobachtung und Imagination. Zur Bedeutung der Einbildungskraft für das bildkünstlerische Schaffen Carl Wilhelm Kolbes", en Dessau/ Paderborn/ Zürich 2009, pp. 109-122.
- Besanzón 2008**
Grete Stern. Berlin-Buenos Aires (ed. Philippe Rollet) [cat. expo., Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besanzón, 2008-09]. Besanzón, 2008.
- Bettagno 1978**
Alessandro Bettagno (ed.), *Piranesi. Incisioni, rami, legature, architettura*. Vicenza, 1978.
- Bieger-Thielemann 1996**
Marianne Bieger-Thielemann, "Bayer, Herbert", en Henry 1996, pp. 40-41.
- Bilbao 1983**
Nicolás de Lekuona. *Pinturas y dibujos* (al cuidado de Adalina Moya) [cat. expo., Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Bilbao, 1983.
- Bilbao 2009**
Artearen papera. El papel del arte VIII. Últimas décadas del siglo XIX-primer mitad del siglo XX. De Cézanne a Léger. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao [cat. expo., Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2009].
- Bilbao/ Fráncfort del Meno 2007**
Albrecht Dürer. *Die Druckgraphiken im Städel Museum* (ed. Martin Sonnabend) [cat. expo., Museo Guggenheim, Bilbao; Städel Museum, Fráncfort del Meno, 2007-08]. Colonia, 2007.
- Billeter 1997**
Erika Billeter, "Zur Ausstellung", en Duisburgo/ Friburgo/ Lichtenstein 1997, pp. 15-57.
- Bloch 1972**
Georges Bloch, *Pablo Picasso*. Berna, 1972, 4 vols.
- Bochum/ Viena 1989**
Vilém Reichmann. *Fotografien* (ed. Zdenek Primus) [cat. expo., Museum Bochum; Österreichisches Fotoarchiv im Museum Moderner Kunst, Viena]. Berlín, 1989.
- Bode 1999**
Ursula Bode, "Kontraste und Einigkeit. Weltbürger im Geiste", en Quediinburg 1999, pp. 10-19.
- Börsch-Supan 2008**
Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. Múnich; Berlín, 2008.
- Börsch-Supan/ Jähniq 1973**
Helmut Börsch-Supan y Karl Wilhelm Jähniq, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Múnich, 1973.
- Boldt-Irons 2000**
Leslie Boldt-Irons, "Walking the Fine Line: Le Poil as Garde Fou in Artaud's «Uccello le Poil»", *Neophilologus*, n° 84 (2000), pp. 37-57.
- Bolliger 1977**
Hans Bolliger, *Picasso's Vollard Suite*. Londres, 1977.

- Bonet 2008**
Juan Manuel Bonet, "Grete Stern dans le Buenos Aires moderne", en *Besanzón* 2008, pp. 71-96.
- Bonn 1989**
Max Ernst. *Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bollinger-eine Neuerwerbung* [cat. expo., Kunstmuseum Bonn]. Bonn, 1989.
- Bonn 1994 a**
Eli Lotar (al cuidado de Annette Kuhlenskampff y Antje Utermann) [cat. expo., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn]. Bonn, 1994.
- Bonn 1994 b**
Max Ernst und Bonn. *Student, Kritiker, Rheinischer Expressionist* (al cuidado de Peter Dering) [cat. expo., August-Macke-Haus, Bonn, 1994-95]. Bonn, 1994.
- Bonn 2009**
Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts (al cuidado de Vladimír Birgus y Jan Ml och) [cat. expo., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn]. Bonn, 2009.
- Boucher 1988**
Pierre Boucher. *Boucher. Photographiste*. París, 1988.
- Bouqueret 2000**
Christian Bouqueret, *Raoul Ubac. Photographie*. París, 2000.
- Bouqueret 2003**
Christian Bouqueret, *Pierre Boucher. Photomonteur*. París, 2003.
- Bousquet 1963**
Jacques Bousquet, *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620* (ed. Lode Seghers). Múnich, 1963.
- Bozen et al. 1991**
Il sogno rivela la natura delle cose [cat. expo., Museion, Bolzano; Palazzo della Permanente, Milán; Accademia di Belle Arti, Nápoles; Pushkin Museum, Moscú]. Milán, 1991.
- Bracelli 1981**
Giovanni Battista Bracelli, *Bizzarrie di varie figure* (intr. Wolfgang Max Faust). Nördlingen, 1981.
- Braun-Stanescu 2008**
Martine Braun-Stanescu, "Histoire Naturelle de la lettre à l'expérience poétique. Variations sur le frottage", en *Drost/ Moureau-Martini/ Devigne* 2008, pp. 31-44.
- Bremen 1974**
Der Holzschnitt. *Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ausgewählte Meisterwerke zur Geschichte des Hochdrucks aus dem Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen* (al cuidado de Jürgen Schulze y Annemarie Winter) [cat. expo., Kunsthalle Bremen]. Bremen, 1974.
- Breton 1924 a**
André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. París, 1924, reimpr. en Breton 1988, pp. 309 ss.
- Breton 1924 b**
André Breton, *Les pas perdus*. París, 1924, reimpr. en Breton 1988, pp. 291-308.
- Breton 1924 c**
André Breton, "Robert Desnos", en *Le Journal littéraire*, París, 1924, reimpr. en Breton 1988, pp. 473-474.
- Breton 1928 a**
André Breton, *Nadja*. París, 1928, reimpr. en Breton 1988, p. 703.
- Breton 1928 b**
André Breton, *Le surréalisme et la peinture*. París, 1928 (sucesivas ediciones ampliadas, Nueva York, 1945 y París, 1965, última reimpr. en Breton 2008, pp. 345 ss).
- Breton 1930**
André Breton y Paul Éluard, "Prière d'insérer", en Dalí 1930 b; reimpr. en Breton 1988-2008, p. 1027.
- Breton 1932**
André Breton, *Misère de la poésie. L'affaire Aragon devant l'opinion publique*. París, 1932.
- Breton 1947**
André Breton, *Le cadavre exquis - son exaltation*. París, 1947.
- Breton 1952**
André Breton, *Entretiens avec André Parinaud*. París, 1952.
- Breton 1953**
André Breton, *La clé des champs*. París, 1953.
- Breton 1957**
André Breton, *L'Art Magique*. París, 1957, reimpr. en Breton 2008, pp. 47 ss.
- Breton 1962**
André Breton, "Pont-Levis", prólogo a Pierre Mabille, *Le miroir du merveilleux*. París, 1962, reimpr. en Breton 1970 y Breton 2008, pp. 1000-1009.
- Breton 1967 a**
André Breton, *La clé des champs*. París, 1967.
- Breton 1967 b**
André Breton, *Der Surrealismus und die Malerei* (trad. Manon Maren Giesebach). Berlín, 1967. Ed. original francesa: *La Révolution surréaliste*. París, 1928; 1965, 2ª ed. rev.
- Breton 1970**
André Breton, *Perspective cavalière*. París, 1970.
- Breton 1976**
André Breton, "Oscar Dominguez. Vom Bilderabziehen ohne vorgefaßtes Thema (Dekalkomanie der Lust)", en Metken 1976, pp. 386-387.
- Breton 1988**
André Breton, *Œuvres complètes* (ed. Marguerite Bonnet). París, 1988, vol. 1.
- Breton 1992**
André Breton, *Œuvres complètes* (ed. Marguerite Bonnet). París, 1992, vol. 2.
- Breton 1999**
André Breton, *Œuvres complètes* (ed. Marguerite Bonnet). París, 1999, vol. 3.
- Breton 2002**
André Breton, *Nadja*. París 1928; París 1963, 2ª ed. rev. Alemán: *Nadja* (trad.
- Bernd Schwibs; epílogo Karl Heinz Bohrer). Fráncfort del Meno, 2002.
- Breton 2008**
André Breton. *Œuvres complètes* (ed. Marguerite Bonnet). París, 2008, vol. 4.
- Breton 2009**
André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus* (trad. Ruth Henry). Reinbek bei Hamburg, 2009, 12ª ed.
- Breton/ Éluard 1938 (1995)**
André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. París, 1995 (1ª ed. París 1938).
- Brieux 1963**
Alain Brieux (ed.), *Bracelli Bizzarrie* (prólogo Tristan Tzara). París, 1963.
- Brinkmann 2007**
Bodo Brinkmann, "Tierische Triebe: animalische Abgründe der Liebe", en Fráncfort del Meno, 2007, pp.182-202.
- Brown 1999**
"Beverly Louise Brown", en *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Titian* (ed. Bernard Aikema y Beverly Louise Brown) [cat. expo., Palazzo Grassi, Venecia, 1999-2000]. Milán, 1999, p. 436, Cat. 112.
- Brückle/ Henning/ Pfarr 2003**
Wolfgang Brückle, Andreas Henning y Ulrich Pfarr, *Photo-Kunst. 1852-2002. Die Sammlung*. (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung). Ostfildern, 2003.
- Brühl 1982**
Max Ernst, *Paul Éluard 1921-1924* (al cuidado de Jürgen Pech) [cat. expo., Max-Ernst-Kabinett, Brühl, 1982-83]. Brühl, 1982.
- Brühl 1983**
Max Ernst. "Histoire Naturelle". *Frottagen* (al cuidado de Jürgen Pech) [cat. expo., Max-Ernst-Kabinett, Brühl, 1983-84]. Brühl, 1983.
- Brunswick 2007**
Schlangen und Drachen-Kunst und Natur (ed. Ulrich Joger y Jochen Luckhardt) [cat. expo. Staatliches naturhistorisches Museum Braunschweig; Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick, 2007-08]. Darmstadt, 2007.
- Brusberg 1972**
Max Ernst. *Jenseits der Malerei - Das grafische Oeuvre* (ed. Dieter Brusberg) [cat. expo., Kestner-Museum, Hannover, 1972]. Hannover, 1972. (Brusberg Dokumente, 3).
- Büchel 2010**
Wolfgang Büchel, *Schinkels sieben Einmaligkeiten. Essays zu Leben, Zeit, Werk*. Hildesheim; Zürich; Nueva York, 2010.
- Buenos Aires 1995**
Grete Stern. *Obra fotográfica en la Argentina* (al cuidado de Luis Priamo) [cat. expo., Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires]. Buenos Aires, 1995.
- Büttner 1996**
Frank Büttner, "Tiepolo und die subversive Kraft des Capriccio", en Colonia/ Zürich/ Viena 1996, pp. 157-168.
- Bulletin 1936**
Bulletin of the Museum of Modern Art, 4, n° 2-3 (1936).
- Burgos 2005**
La belleza como pasión. Colección Leandro Navarro y Concepción Valero [cat. expo., Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, 2005]. Burgos, 2005.
- Burtschel 2006**
Katrin Burtschel, "Gefesselte Objekte-Gefesselte Körper. Bondage zwischen Perversion und Befreiung", en *Krieger* 2006, pp. 35-56.
- Busch 1996**
Werner Busch, "Die graphische Gattung Capriccio-der letztlich vergebliche Versuch, die Phantasie zu kontrollieren", en Colonia/ Zürich/ Viena 1996, pp. 55-82.
- Busch 1998**
Werner Busch, "Das Capriccio und die Erweiterung der Wirklichkeit", en *Mai/ Rees* 1998, pp. 53-79.
- Cadaqués 2001**
Dali. *Images invisible* [cat. expo., Museo de Cadaqués]. Cadaqués, 2001.
- Caillois 1933**
Roger Caillois, "Le décor surréaliste de la vie", *Documents*, 33, n° 2 (1933), pp. 16-17, reimpr. en Caillois 2008, pp. 21-26.
- Caillois 1935**
Roger Caillois, "Bosch et Dalí. Déterminations inconscientes en peinture", *Documents*, 35, n° 6 (1935), pp. 5-6, reimpr. en Caillois 2008, pp. 27-32.
- Caillois 1965**
Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*. París, 1965.
- Caillois 2008**
Roger Caillois, *Images du labyrinthe* (ed. Stéphane Massonet). París, 2008.
- Cambridge/ Evanston 2011**
Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe (ed. Susan Dackerman) [cat. expo., Harvard Art Museums, Cambridge; Block Museum of Art, Evanston, 2011-12]. New Haven; Londres, 2011.
- Cammermeir 1666-1678**
Simon Cammermeir, *Neues Zierathen Buch. Darinnen allerhand schöne Zierathen zu finden: So von denen Mahlern, Bilhauern, Goldschmiden, Schreibern, Steinmetzen, Lothgiesern zu Altären, Tabernakeln, Epitaphien, Castris Doloris, Fürstlichen Caminen, Rennschlitten u. d. g. item, zu schönen Schildfüllungen, Auszugen, Blindflügeln, Gehängen, Kraftsteinen, und anderer Arbeit, sehr nützlich können angewendet werden*. Núremberg, [1666-1678].
- Camón Aznar 1951**
José Camón Aznar, *Los disparates de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona: Instituto Amatador de Arte Hispánico, 1951.
- Camón Aznar 1980-1984**
José Camón Aznar, *Francisco de Goya*. Zaragoza, 1980-1984, 4 vols.

- Camus 1976**
Michel Camus, "Paul les Oiseaux où la dramaturgie intime d'Artaud", *Obliques*, n° 10-11 (1976), pp. 21-34.
- Canellas López 1981**
Ángel Canellas López, *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza, 1981.
- Cano Cuesta 1999**
Marina Cano Cuesta, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, 1999.
- Carmona 2011**
Eugenio Carmona, "Salvador Dalí en las colecciones de la Fundación Mapfre", *Revista de Fundación Mapfre*, 2011.
- Carrete Parrondo 1996**
Juan Carrete Parrondo, *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*. Madrid, 1996.
- Carrete Parrondo 2007**
Juan Carrete Parrondo, *Goya. Estampas, grabado y litografía*. Barcelona, 2007.
- Carus 1818**
Carl Gustav Carus, *Von den Naturreichen, ihrem Leben und ihrer Verwandtschaft. Eine physiologische Abhandlung*. s. l., 1818.
- Cassanyes 1927**
Magí A. Cassanyes, "Cop d'ull sobre l'evolució de l'art modern", *L'Amic de les Arts*, 2, n° 19 (1927), p. 101.
- Catalogue Raisonné Odilon Redon**
Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue Raisonné de l'uvre peint et dessiné* (al cuidado de Agnès Lacau St Guily y Marie-Christine Decroocq). París, 1992-1998, 4 vols.
- Cavalli-Björkman 2007**
Görel Cavalli-Björkman, "Kompositportraits und umkehrbare Köpfe", en París/ Viena 2007, pp. 119-123.
- Caws 2000**
Mary Ann Caws, *Dora Maar. Die Künstlerin an Picassos Seite*. Berlín, 2000.
- Caws 2004**
Mary Ann Caws, *Surrealism*. Nueva York; Londres, 2004.
- Cha/ Rautzenberg 2008**
Kyung-Ho Cha y Markus Rautzenberg (eds.), *Der entstellte Blick, Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. Múnich, 2008.
- Charleroi 1985**
Picasso, Miró, Dalí. Evocations d'Espagne (ed. Santiago Saavedra et al.) [cat. expo., Palais des Beaux-Arts, Charleroi]. Charleroi, 1985.
- Charleroi 2002**
Maurice Tabard, le géomètre (al cuidado de Xavier Canonne) [cat. expo., Musée de la Photographie, Charleroi]. Charleroi, 2002.
- Chicago/ Ámsterdam/ Londres 1994**
Odilon Redon. Prince of Dreams 1840-1916 (al cuidado de Douglas W. Druick, Fred Leeman y Mary Anne Stevens) [cat. expo., The Art Institut of Chicago; Van Gogh Museum, Ámsterdam; Royal Academy of Arts, Londres, 1994-95]. Verona, 1994.
- Christ 1994**
Oktavia Christ, *Odilon Redon. Visionen eines Künstlerpoeten*. Berlín, 1994.
- Claremont 1975**
The Graphic Art of Francisco de Goya, from the Norton Simon Foundation, the Norton Simon Inc. Museum of Art and the Pomona College Collections [cat. expo., Norton Simon Museum, Claremont]. Claremont, 1975.
- Clark 1929**
Kenneth Clark, "The «Bizzarrie» of Giovannbattista Braccelli", *The Print Collector's Quarterly*, 16 (1929), pp. 310-326.
- Coburgo 1975**
Meisterwerke europäischer Grafik 15.-18. Jh. Ausstellung zur 200-Jahrfeier des Coburger Kupferstichkabinettes 1775-1975 (ed. Heino Maedebach) [cat. expo., Coburger Kupferstichkabinett, 1975-76]. Coburgo, 1975.
- Coburgo 1983**
Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe (ed. Wolfgang Harms; al cuidado de Beate Rattay) [cat. expo., Kunstsammlungen der Veste Coburg]. Coburgo, 1983.
- Coburgo 2002**
Das Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen Veste Coburg. Ein Blick in die Sammlung. Hundert ausgewählte Werke (ed. Kunstsammlungen Veste Coburg; al cuidado de Christiane Wiebel y Kristin Wiedau). Schweinfurt, 2002.
- Cohen 1984**
Arthur Allen Cohen, *Herbert Bayer. The complete work*. Cambridge, 1984.
- Colonia 1972**
Die schwarze Sonne des Traums. Radierungen, Lithographien und Zeichnungen von Rudolphe Bredin (1822-1885) (al cuidado de Hans Albert Peters) [cat. expo., Wallraf-Richartz-Museum, Colonia; Städtisches Kunstinstitut, Fráncfort del Meno, 1972-73]. Colonia, 1972.
- Colonia 1980**
Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922 (ed. Wulf Herzogenrath) [cat. expo., Kunstverein Köln, Colonia]. Colonia, 1980.
- Colonia 2006**
Salvador Dalí. La Gare de Perpignan. Pop, Op, Yes-yes, Pompier (ed. Gerhard Kolberg; Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig) [cat. expo., Museum Ludwig, Colonia]. Ostfildern, 2006.
- Colonia/ Aquisgrán 2007**
Max Klinger. "Alle Register des Lebens". Graphische Zyklen und Zeichnungen (al cuidado de Hannelore Fischer y Gudrun Schmidt) [cat. expo., Käthe Kollwitz Museum, Colonia; Suermondt-Ludwig-Museum, Aquisgrán, 2007-08]. Berlín, 2007.
- Colonia/ Zúrich/ Viena 1996**
Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei-Zeichnung-Graphik (ed. Ekkehard Mai) [cat. expo., Wallraf-Richartz-Museum, Colonia; Kunsthau Zürich; Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Viena, 1996-97]. Viena, 1996.
- Cordier 1982**
Pierre Cordier, "Chemigram. A new approach to lensless photography", *Leonardo*, 15 (1982), pp. 262-268.
- Corredor-Matheos 1979**
José Corredor-Matheos, *Vida y obra de Benjamín Palencia*. Madrid, 1979.
- Coupe 1966**
William A. Coupe, *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century: Historical and Iconographical Studies*. Baden-Baden, 1966.
- Cox 2006**
Neil Cox, "Sacrifice", en Londres 2006, p. 106-115.
- Cox 2007**
Neil Cox, *A Painting by Antoine Caron*. s. l., 2007. (Papers of Surrealism, 7).
- DaCosta Kaufmann 2008**
Thomas DaCosta Kaufmann, "Arcimboldos Kompositköpfe: Ursprünge und Invention", en París/ Viena 2007, pp. 97-101.
- Dalí 1927**
Salvador Dalí, "Temas actuales", *L'Amic de les Arts*, 2, n° 19 (1927), pp. 98-99; reimpr. en Dalí 2005, pp. 46-49.
- Dalí 1930 a**
Salvador Dalí, "L'âne pourri", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 1 (1930), pp. 9-12; reimpr. en Dalí 2005, pp. 201-207.
- Dalí 1930 b**
Salvador Dalí, *La femme visible*. París, 1930.
- Dalí 1931 a**
Salvador Dalí, "Rêverie", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 4 (1931), pp. 31-36; reimpr. en Dalí 2005, pp. 234-256.
- Dalí 1931 b**
Salvador Dalí, "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931), pp. 16-17.
- Dalí 1931 c**
Salvador Dalí, "Communication: Visage paranoïaque", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3 (1931), reimpr. en Dalí 2005, pp. 226-232.
- Dalí 1933 a**
Salvador Dalí, *Lettre à André Breton*. París: Galerie Pierre Colle, 1933, reimpr. en Dalí 2005, pp. 294-300.
- Dalí 1933 b**
Salvador Dalí, "Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectral", *Minotaure*, n° 5 (1933), pp. 20-22, reimpr. en Dalí 2005, pp. 329-338.
- Dalí 1933 c**
Salvador Dalí, "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Style", *Minotaure*, n° 3-4 (1933), pp. 69-76, reimpr. en Dalí 2005, pp. 304-320.
- Dalí 1933 d**
Salvador Dalí, "Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 5 (1933), pp. 45-48, reimpr. en Dalí 2005, pp. 270-277.
- Dalí 1934 a**
Salvador Dalí, *New York Salutes Me*. Nueva York, 1934, reimpr. en *Spain*, 6, n° 7 (1941) y en Dalí 2005, pp. 376-379.
- Dalí 1934b**
Salvador Dalí, "Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934", *Documents*, 34, n° 1 (1934), pp. 33-35, reimpr. en Dalí 2005, pp. 367-371.
- Dalí 1934 c**
Salvador Dalí, "Apparitions aérodynamiques des «êtres-objets»", *Minotaure*, n° 6 (1934), pp. 33-34, reimpr. en Dalí 2005, pp. 381-388.
- Dalí 1936 a**
Salvador Dalí, "Première loi morphologique sur les poils dans les structures molles", *Minotaure*, n° 9 (1936), pp. 60-61, reimpr. en Dalí 2005, pp. 455-459.
- Dalí 1936 b**
Salvador Dalí, "Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite", *Minotaure*, n° 8 (1936), pp. 46-49, reimpr. en Dalí 2005, pp. 444-454.
- Dalí 1942**
Salvador Dalí, *La vida secreta de Salvador Dalí*, 1942, reed. en Dalí 2003, pp. xx-xx.
- Dalí 1974**
Salvador Dalí, *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften* (ed. Axel Matthes y Tilbert Diego Stegmann; trad. Brigitte Weidmann). Múnich, 1974.
- Dalí 2003**
Salvador Dalí, *Obras completas*. Vol. 1: Escritos autobiográficos. Barcelona, 2003.
- Dalí 2005**
Salvador Dalí, *Obras Completas*. Vol. 4: Ensayos I (ed. Juan José Lahuerta). Barcelona, 2005.
- Darmstadt 1967**
2. Internationale der Zeichnung (text to Bernd Krimmel) [cat. expo., Mathildenhöhe Darmstadt]. Darmstadt, 1967.
- Darmstadt 1995**
Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bilder des Spätmittelalters aus den Beständen des Hessischen Landesmuseums und aus Privatbesitz (al cuidado de Moritz Woelk) [cat. expo., Hessisches Landesmuseum, Darmstadt]. Darmstadt, 1995.
- Darmstadt 2003**
André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele (ed. Klaus Wolbert, Kai Buchholz y Claudia Falter) [cat. expo., Mathildenhöhe Darmstadt]. Darmstadt, 2003.
- Dech 1981**
Gertrud Julia Dech, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*. Münster, 1981.
- Dech 1989**
Julia Dech, *Hannah Höch. Schnitt mit dem Küchenmesser. DADA-Spiegel einer Bierbauchkultur*. Fráncfort del Meno, 1989.
- Dech/ Maurer 1991**
Julia Dech y Ellen Maurer (eds.), *Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch*. Berlín, 1991.

- De Bastide 1996**
Jean-François De Bastide, *La petite maison*. s. l., [1753]; The Little House: An Architectural Seduction (ed. y trad. Rodolphe El-Khoury). Nueva York, 1996.
- De Chirico 1920**
Giorgio de Chirico, "Arnoldo Böcklin", *Il Convegno*, n° 4 (1920).
- De Sade 1878**
Marquis de Sade, *Idée sur les romans* [1800] (ed. Octave Uzanne). París, 1878; *Sade. Ausgewählte Werke* (ed. Marion Luckow). Fráncfort del Meno, 1962-1972, 6 vols. Vol. 3, pp. 249-266.
- De Vesme 1906**
Alexandre De Vesme, *Le Peintre-Graveur italien* (ed. Adam von Bartsch). Milán, 1906.
- De Vesme 1971**
Alexandre De Vesme, *Stefano della Bella. Catalogue Raisonné*. Nueva York 1971, 2 vols.
- Deicher 1993**
Susanne Deicher (ed.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*. Berlin, 1993.
- Delteil**
Loys Delteil, *Le Peintre-Graveur Illustré. The Graphic Works of Nineteenth and Twentieth Century Artists. An illustrated Catalog*. Nueva York, 1969, 31 vols.
- Delporte/ Duprat/ Archondoulis-Jaccard 2003**
Christian Delporte, Annie Duprat y Nelly Archondoulis-Jaccard (eds.), *L'Evenement. Images, Représentation, Mémoire*. París, 2003.
- Del Valle Hernández 2006**
Adriano del Valle Hernández, *Adriano del Valle, mi padre*. Sevilla, 2006.
- Dering 1994**
Peter Dering, "«Seine Augen trinken alles...». Max Ernsts Frühwerk 1910-1914", en Bonn 1994 b, pp. 31-57.
- Descargues 1976**
Pierre Descargues, *Traité de perspective*. París, 1976.
- Descharnes 1984**
Robert Descharnes, *Salvador Dalí. Sein Werk - Sein Leben. Die Eroberung des Irrationalen*. Colonia, 1984.
- Descharnes/ Néret 1993**
Robert Descharnes y Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989. L'œuvre peint*. Colonia, 1993, 2 vols.
- Descharnes/ Néret 1997**
Robert Descharnes y Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989. Das malerische Werk*. Colonia, 1997, 2 vols.
- Desnos 1984**
Robert Desnos, *Écrits sur les peintres* (ed. Marie-Claire Dumas). París, 1984.
- Dessau 2004**
Max Klinger, *Liebe, Tod und Teufel. Die graphischen Zyklen aus den Sammlungen des Stadtmuseums Oldenburg, der Akademie für Grafik und Buchkunst Leipzig und der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau* (texto Andrea Wandschneider) [cat. expo., Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau], Dessau, 2004.
- Dessau/ Paderborn/ Zürich 2009**
Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759-1835). *Künstler, Philologe, Patriot* (ed. Norbert Michels) [cat. expo., Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau; Städtische Galerie in der Reithalle, Schloss Neuhaus, Paderborn; Kunsthaus Zürich, 2009-10]. Petersberg, 2009.
- Dillenberger 1999**
John Dillenberger, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*. Nueva York; Oxford, 1999.
- Döhl 1988**
Reinhard Döhl, "Hermann Finsterlin. Eine Annäherung", en Stuttgart/ Friburgo de Brisgovia/ Münster 1988, pp. 9-137.
- Döring 1984**
Jürgen Döring, "Porträtkarikaturen", en Hannover/ Dortmund/ Göttingen/ Múnich 1984, pp. 91-96.
- Döry 1960**
Ludwig Döry, *Katalog der Ornamentstichsammlung. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg, 1960.
- Dortmund 1960**
James Ensor. *Die Radierungen. Sammlung Madame Charles Franck, Antwerpen* [cat. expo., Museum am Ostwall, Dortmund]. Dortmund, 1960.
- Dresch 1990**
Jutta Dresch, Wenzel Hollar. *Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Karlsruhe; Heidelberg, 1990.
- Dresde 1984**
Paul Klee. *Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, Graphik aus dem Kunstmuseum Paul Klee, Paul Klee Stiftung und Berner Privatbesitz* (ed. Werner Schmidt y Matthias Kühn) [cat. expo., Albertina, Viena; Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, 1984-85]. Dresde, 1984.
- Dresde 1992**
Jacques Callot (1592-1635). *Das druckgraphische Werk im Kupferstich-Kabinett zu Dresden* (al cuidado de Christian Dittrich) [cat. expo., Kupferstich-Kabinett Dresden, 1992-93]. Dresde, 1992.
- Dresde 2004**
Weltsichten. *Meisterwerke der Zeichnung, Graphik und Photographie* (ed. Wolfgang Holler y Claudia Schnitzer) [cat. expo. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden]. Múnich; Berlín, 2004.
- Drost 2009**
Julia Drost, "Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel", en Schwäbisch Hall/ Salzburgo, 2009, pp. 112-113.
- Drost/ Moureau-Martini/ Devigne 2008**
Julia Drost, Ursula Moureau-Martini y Nicolas Devigne (eds.), *Max Ernst, l'imagier des poètes*. Simposio "Max Ernst, au seuil du hasard", Universidades de Valenciennes y Hainut-Cambresis, 5-6 abril 2006. París, 2008.
- Druick/ Zegers 1994**
Douglas W. Druick y Peter Kort Zegers, "Taking Wing, 1870-1878", en Chicago/ Ámsterdam/ Londres 1994, pp. 73-117.
- Duisburgo/ Friburgo/ Liechtenstein 1997**
Skulptur im Licht der Fotografie. Von Bayard bis Mapplethorpe (ed. Erika Billeter) [cat. expo., Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburgo; Musée d'art et d'histoire, Friburgo; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena; Palais Liechtenstein, 1997-98. Berna, 1997.
- Dücker 1976**
Alexander Dücker, *Max Klinger*. Berlín, 1976.
- Dusseldorf 1992**
Vilém Reichmann. *Fotografie* (al cuidado de Michael Neumann) [cat. expo., Galerie Neumann, Dusseldorf]. Dusseldorf, 1992.
- Dusseldorf 1999**
Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne (ed. Pia Müller-Tamm) [cat. expo., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf]. Dusseldorf, 1999.
- Dusseldorf 2003**
Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit (ed. Jean-Hubert Martin y Stefan Andreae) [cat. expo., Museum Kunst Palast, Dusseldorf]. Ostfildern, 2003.
- Dusseldorf 2011**
Die andere Seite des Mondes. Künstlerinnen der Avantgarde (al cuidado de Susanne Meyer-Büser) [cat. expo., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, 2011-12]. Colonia, 2011.
- Dufek 1989**
Anton Dufek, "Surrealism and «straight photography» in der Tschechoslowakei", en Viena 1989, pp. 53-61.
- Dumas 1985**
Marie-Claire Dumas, "Robert Desnos, Trois livres de prophéties", *Pleine Marge*, n° 2 (1985), pp. 39-54.
- Duntze 2007**
Oliver Duntze, *Ein Verleger sucht sein Publikum. Die Straßburger Offizin des Matthias Hupfuff (1497/98-1520)*. Múnich, 2007.
- Duprat 2002**
Annie Duprat, *Les rois de papier. La caricature de Henri III à Louis XVI*. París, 2002.
- Duprat 2003**
Annie Duprat, "L'affaire du collier de la reine", en Delporte/ Duprat/ Archondoulis-Jaccard 2003, pp. 13-29.
- Dvo ák 1924**
Max Dvo ák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Múnich, 1924.
- Eberlein 2011**
Johann Konrad Eberlein (ed.), *Spiel, Kunst, Glück. Die Wette als Leitlinie der Entscheidung*. Berlín et al., 2011.
- Eisenman 1992**
Stephen F. Eisenman, *The Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology, and Style in the Noirs of Odilon Redon*. Chicago; Londres, 1992.
- Elissagaray 1987**
Caroline Elissagaray, "Sur les chemins du rêve. La solarisation", en Gassmann/ Krauss/ Elissagaray 1987, pp. 8-10.
- Erlangen 2000**
Phantastik am Ende der Zeit (al cuidado de Thomas Engelhardt) [cat. expo., Stadtmuseum Erlangen]. Erlangen, 2000.
- Estrasburgo 2008**
Dürer, Baldung Grien, Cranach l'Ancien. Collection du cabinet des estampes et des dessins (ed. Anny-Claire Haus) [cat. expo., Musées de la Ville de Strasbourg, 2007-08]. Estrasburgo, 2008.
- Estrasburgo/ Basilea 1995**
James Ensor. *Das druckgraphische Werk. Sammlung Mira Jacob* [cat. expo., Ancienne Douane, Estrasburgo; Kunstmuseum Basel, Basilea 1995-96]. Estrasburgo, 1995.
- Evans 1987**
Robert John Weston Evans, "The Imperial Court in the Time of Arcimboldo", en Venecia 1987, pp. 35-45.
- Ewinkel 1995**
Irene Ewinkel, *De monstis. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern in Deutschland des 16. Jahrhunderts*. Tübinga, 1995.
- Faber 1998**
Monika Faber (ed.), *Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1989*. Viena, 1989.
- Fagiolo dell'Arco 1984**
Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di Chirico: 1908-1924. Presentazione e apparati critici di Maurizio Fagiolo dell'Arco*. Milán, 1984.
- Falchetta 1987**
Piero Falchetta, "Anthology of Twentieth-Century Texts", en Venecia 1987, pp. 207-233.
- Falk 1991**
Tilman Falk, "Martin Schongauer (1445/50-1491). Leben und Leistung", en Múnich 1991, pp. 9-18.
- Faust 1998-2010**
Ingrid Faust, *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800* (al cuidado de Klaus Barthelmeß). Stuttgart, 1998-2010, 6 vols.
- Felfe 2003**
Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physiotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*. Berlín, 2003.
- Ficacci 2011**
Luigi Ficacci, Piranesi. *The Complete Etchings. Gesamtkatalog der Radierungen. Catalogue raisonné des eaux-fortes*. Colonia, 2011.
- Fija kowski 2005**
Krzysztof Fija kowski, "Emila Medková. The magic of despair", *Tate Papers* (otoño 2005), URL: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7405> (10.7.2012).
- Filadelfia 1967**
Master E. S. *Five hundredth anniversary Exhibition* (al cuidado de Alan Shestack) [cat. expo., Philadelphia Museum of Art]. Filadelfia, 1967.
- Filadelfia 1973**
Clarence John Laughlin. *The Personal Eye* (al cuidado de Jonathan Williams y Lafcadio Hearn) [cat. expo., Philadelphia Museum of Art, 1973-74]. Nueva York, 1973.

- Filipovic 1999**
Elene Filipovic, "Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die «Exposition International du Surréalisme» von 1938", en Dusseldorf 1999, pp. 200-218.
- Fischer 1996**
Alfred M. Fischer, "Suite Vollard", en *Form und Graphik. Picasso. Sammlung Ludwig Köln* [cat. expo., Schloß Mainau, 1996-97]. Colonia, 1996, pp. 15-28.
- Fischer/ Vaßen 2010**
Hubertus Fischer y Florian Vaßen (eds.), *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz*. Bielefeld, 2010.
- Flensburg 2004**
Geborgene Schätze. Europäische Ornamentstiche 1500-1800 (texto Lars Olof Larsson y Sabine Behrens) [cat. expo., Museumsberg Flensburg; Emschertal-Museum der Stadt Herne, 2004-05]. Flensburg, 2004.
- Florenzia 1973**
Mostra di Incisioni di Stefano della Bella (ed. Anna Forlani Tempesti) [cat. expo., Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenzia]. Florenzia, 1973.
- Florenzia 1987**
Le cadavre exquis [cat. expo., Galleria Vivita, Florenzia]. Florenzia, 1987.
- Focillon 1918 (1963)**
Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi. Essai de Catalogue Raisonné de son Oeuvre*. París, 1918, reimpr. 1963.
- Forsman 1956**
Erik Forsman, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*. Tesis doctoral, Universidad de Estocolmo, 1956.
- Franke 1972**
Ilse Franke, "Wenzel Jamnitzers Zeichnungen zur Perspektiva", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, Serie 3, vol. XXIII (1972), pp. 165-186.
- Franke 2008**
Melanie Franke (ed.), *Surreale Welten. Sammlung Scharf-Gerstenberg*. Berlín, 2008.
- Fráncfort del Meno 1968**
Collagen aus sechs Jahrzehnten (al cuidado de Ewald Rathke y Sylvia Rathke-Köhl) [cat. expo., Frankfurter Kunstverein, Fráncfort del Meno]. Offenbach del Meno, 1968.
- Fráncfort del Meno 1978**
Clemens Brentano 1778-1842 (ed. Detlev Lüders) [cat. expo., Freies Deutsches Hochstift-Frankfurter Goethe-Museum, Fráncfort del Meno]. Fráncfort del Meno, 1978.
- Fráncfort del Meno 1981**
Goya. Zeichnungen und Druckgraphik (al cuidado de Margret Stufmann) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Fráncfort del Meno]. Fráncfort del Meno, 1981.
- Fráncfort del Meno 1989**
Französische Lithographien des 19. Jahrhunderts (al cuidado de Margret Stufmann y Martin Sonnabend) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Fráncfort del Meno]. Fráncfort del Meno, 1989.
- Fráncfort del Meno 1992**
Max Klinger: 1857-1929: ein Handschuh. Traum und künstlerische Wirklichkeit (al cuidado de Edda Hevers, Margret Stufmann y Martin Sonnabend) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Fráncfort del Meno; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Maguncia, 1992.
- Fráncfort del Meno 2003**
Wendepunkte deutscher Zeichenkunst. Spätgotik und Renaissance im Stadel (ed. Stephanie Buck) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Fráncfort del Meno 2003-04]. Maguncia, 2003.
- Fráncfort del Meno 2007**
Hexenlust und Sündenfall. Die seltsamen Phantasien des Hans Baldung Grien (ed. Bodo Brinkmann; texto Berthold Hinz) [cat. expo., Stadel Museum, Fráncfort del Meno]. Fráncfort del Meno, 2007.
- Fráncfort del Meno 2008**
Meisterwerke der Graphischen Sammlung. Zeichnungen, Aquarelle und Collagen (al cuidado de Jutta Schütt y Martin Sonnabend) [cat. expo., Stadel Museum, Fráncfort del Meno]. Petersberg, 2008.
- Fráncfort del Meno 2009**
Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen (ed. Pamela Kort y Max Hollein) [cat. expo., Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno]. Fráncfort del Meno, 2009.
- Fráncfort del Meno 2011**
Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray (ed. Ingrid Pfeiffer y Max Hollein) [cat. expo., Schirn Kunsthalle, Fráncfort del Meno]. Ostfildern, 2011.
- Fráncfort del Meno/ Hamburgo 1992**
Max Klinger 1857-1920. Ein Handschuh. Traum und künstlerische Wirklichkeit (ed. Klaus Gallwitz y Margret Stufmann) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Fráncfort del Meno; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Fráncfort del Meno, 1992.
- Fráncfort del Meno/ Colonia 1973**
Odilon Redon: Druckgraphik und Zeichnungen (ed. Margret Stufmann) [cat. expo., Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Fráncfort del Meno; Wallraf-Richartz-Museum, Colonia]. Colonia; Fráncfort del Meno, 1973.
- Frenzel 1984**
Herbert A. Frenzel, *Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1890*. München, 1984.
- Frey 2008**
Christiane Frey, "Anamorphose und Laune in E.T.A. Hoffmanns Prinzessin Brambilla", en *Cha/ Rautzenberg* 2008, pp. 157-171.
- Freydank 1988**
Ruth Freydank, *Theater in Berlín. Von den Anfängen bis 1945*. Berlín, 1988.
- Füsslin/ Hentze 1999**
Georg Füsslin y Ewald Hentze, *Anamorphosen. Geheime Bilderwelten*. Stuttgart, 1999.
- Fuhring 2004**
Peter Fuhring, *Ornament Prints in the Rijksmuseum II. The Seventeenth Century*. Róterdam, 2004, 3 vols.
- Fundación ICO 1998**
Fundación ICO (ed.), *Picasso. Suite Vollard. Colección Instituto de Crédito Oficial* (al cuidado de Juan Manuel Bonet et al.). Madrid, 1998.
- Fundación Juan March 2009**
Fundación Juan March (ed.), *Catálogo. Museu Fundación Juan March*. Palma. Madrid, 2009.
- Gallet 1983**
Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux. Das Leben und Werk des französischen "Revolutionsarchitekten"*. Stuttgart, 1983.
- Gamboni 1998**
Dario Gamboni, *Odilon Redon. Das Faß Amontillado. Der Traum eines Traumes* (ed. Michael Diers). Fráncfort del Meno, 1998.
- García Lorca 1954**
Federico García Lorca, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- Gassier 1975**
Pierre Gassier, *Dessins de Goya*. Friburgo, 1975, 2 vols.
- Gassier/ Wilson 1970**
Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya. L'oeuvre complet illustré. Peintures, dessins, gravures*. Friburgo, 1970.
- Gassier/ Wilson 1974**
Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vida y obra de Francisco de Goya. Reproducción de su obra completa: pinturas, dibujos, grabados*. Barcelona, 1974.
- Gassmann/ Krauss/ Elissagaray 1987**
Pierre Gassmann, Rosalind Krauss y Caroline Elissagaray, *Maurice Tabard*. París, 1987.
- Gateau 1982**
Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste 1910-1939*. Ginebra, 1982.
- Gebser 1949**
Jean Gebser, *Lorca, poète-dessinateur*. París, 1949.
- Geisberg/ Strauss**
Max Geisberg, *The German single-leaf woodcuts: 1500-1550* (ed. Walter L. Strauss). Nueva York, 1974, 4 vols.
- Geiser 1968**
Bernhard Geiser, *Picasso. Peintre Graveur*. Berna, 1968, 2 vols.
- Ginebra 1975**
Odilon Redon. Lithographies (ed. Rainer Michael Mason) [cat. expo., Musée d'art et d'histoire de Genève, Cabinet des estampes, Ginebra]. Ginebra, 1975.
- Ginebra 1993**
Goya. *Rembrandt. La mémoire de l'œil* (al cuidado de Isadora Rose-de Viejo y Rainer Michael Mason) [cat. expo., Musée d'art et d'histoire de Genève, Cabinet des estampes]. Ginebra, 1993.
- Ginebra 1993**
Goya. *Rembrandt. La mémoire de l'œil* (al cuidado de Isadora Rose-de Viejo y Rainer Michael Mason) [cat. expo., Musée d'art et d'histoire de Genève, Cabinet des estampes]. Ginebra, 1993.
- Gibson 1998**
Ian Gibson, *Salvador Dalí. Die Biographie*. Stuttgart, 1998.
- Glaesemer 1973**
Jürgen Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen I: Kindheit bis 1920*. Berna, 1973.
- Gockel 2010**
Bettina Gockel, *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlín, 2010.
- Görgen 2008**
Annabelle Görgen, *Exposition internationale du surréalisme Paris 1938. Bluff und Täuschung - Die Ausstellung als Werk*. München, 2008.
- Gohr 2003**
Siegfried Gohr, "Einige Bemerkungen über die Rezeption der Kunst von Max Ernst", en *Pech* 2003, pp. 31-38.
- Gombrich 1934**
Ernst H. Gombrich, "Zum Werke Giulio Romanos", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n. s., VIII (1934), pp. 79-104.
- Gombrich 1967**
Ernst Gombrich, *Kunst und Illusion*. Colonia, 1967.
- Gotha 1993**
Hannah Höch, *Gotha 1889-1978 Berlin* (texto Kamen Pawlow) [cat. expo., Museen der Stadt Gotha, Schloß Friedenstein]. Gotha, 1993.
- Grave 2012**
Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*. München, 2012.
- Graz/ Salzburgo 1992**
Cadavre exquis. Köstlicher Leichnam [cat. expo. Kulturhaus Graz; Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburgo]. Salzburgo, 1992.
- Greeley 2006**
Robin Adèle Greeley, *Surrealism and the Spanish Civil War*. New Haven; Londres, 2006.
- Grisar/ Heege 1921-1923**
Hartmann Grisar y Franz Heege, *Luther-Studien*. Friburgo de Brisgovia, 1921-1923, 6 cuadernos.
- Gudiol 1971**
José Gudiol, *Goya (1746-1828)*. Barcelona, 1971, 4 vols.
- Guignon 2005**
Emmanuel Guignon, "Óscar Domínguez et le surréalisme", en *Marsella* 2005, pp. 41-63.
- Haftmann 1967**
Werner Haftmann, "Der Zeichner Paul Klee", en *Darmstadt* 1967, pp. 271-325.
- Haldemann 2008**
Anita Haldemann, "Yves Tanguy", en *Basilea* 2008, pp. 112-117.
- Halle 1989**
Max Ernst, *Gemälde, Graphik, Skulptur. Eine Ausstellung aus dem Sprengel Museum Hannover* (al cuidado de Norbert Nobis) [cat. expo., Staatliche Galerie

- Moritzburg, Halle; Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Galerie Rähnitzgasse, Dresden, en colaboración con las Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1989-90]. Hannover, 1989.
- Hamburgo 1980**
Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830* (ed. Werner Hofmann) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1980-81]. Múnich, 1980.
- Hamburgo 1983 a**
Luther und die Folgen für die Kunst (ed. Werner Hofmann) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, 1983-84]. Múnich, 1983.
- Hamburgo 1983 b**
Köpfe der Lutherzeit (ed. Werner Hofmann; al cuidado de Eckhard Schaar y Gisela Hopp) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Múnich, 1983.
- Hamburgo 1991**
Was die Bilder erzählen. Graphik aus sechs Jahrhunderten (al cuidado de Eckhard Schaar) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Hamburgo, 1991.
- Hamburgo 1994**
Giovanni Battista Piranesi. Bilder von Orten und Räumen (al cuidado de Anneli Lütgen) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Stuttgart, 1994.
- Hamburgo 1995**
Hermann Finsterlin: Sammlung Cremer (al cuidado de Reinhold Döhl) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Stuttgart, 1995.
- Hamburgo 2001**
Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk (ed. Jürgen Müller y Uwe M. Schneede) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Hamburgo, 2001.
- Hamburgo 2002**
Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600 (ed. Jürgen Müller, Petra Roettig y Andreas Stolzenburg) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Hamburgo, 2002.
- Hamburgo 2004**
Max Ernst. Traumlandschaften (al cuidado de Martin Faass y Andrea Fromm) [cat. expo., Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda; Ernst Barlach Haus, Hamburgo]. Hamburgo, 2004.
- Hamburgo 2005**
Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (ed. Uwe M. Schneede) [cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Hamburgo]. Ostfildern, 2005.
- Hamburgo 2008**
Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst (ed. Ortrud Westheider y Michael Philipp) [cat. expo., Bucerius Kunst Forum, Hamburgo]. Múnich, 2008.
- Hamm/ Wurzburg 2005**
Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee - das Bauhaus und die Esoterik (ed. Christoph Wagener) [cat. expo., Gustav-Lübcke-Museum, Hamm; Museum im Kulturspeicher, Wurzburg, 2005-06]. Bielefeld; Leipzig, 2005.
- Hammerl 2007**
Michaela Hammerl, *Prodigienliteratur in der Frühen Neuzeit*. 24. septiembere 2007. URL: <http://www.historicum.net/themen/hexenforschung/lexikon/sachbegriffe/art/Prodigienliteratur/html/artikel/5523/ca/1992779a75c14cda95f725854952bffa/> (08.09.2012).
- Hannover 1977**
Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert (al cuidado de Carl-A. Haenlein) [cat. expo., Kestner-Gesellschaft, Hannover]. Hannover, 1977.
- Hannover 1981**
Max Ernst. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Frottagen, Zeichnungen, Druckgraphik und Bücher. Verzeichnis der Bestände (ed. Bernhard Holeczek) [cat. expo., Kunstmuseum Hannover; Sprengel Museum Hannover]. Hannover, 1981.
- Hannover 1990**
Max Ernst: Das graphische Œuvre; Werke aus der Sammlung des Sprengel Museum Hannover (al cuidado de Norbert Nobis y Grit Wendelberger) [cat. expo., Sprengel Museum Hannover]. Hannover, 1990.
- Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994**
Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum (al cuidado de Karin Orchard y Jörg Zimmermann) [cat. expo., Sprengel Museum Hannover; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Rupertinum, Salzburgo]. Friburgo de Brisgovia, 1994.
- Hannover 2006**
Sprengel macht Ernst. Die Sammlung Max Ernst. Verzeichnis der Bestände des Sprengel Museums Hannover (al cuidado de Mirka Knauf y Norbert Nobis) [cat. expo., Sprengel Museum Hannover]. Hannover, 2006.
- Hannover/ Dortmund/ Göttingen/ Múnich 1984**
Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe (ed. Gerhard Langemeyer et al.) [cat. expo., Wilhelm-Busch-Museum, Hannover; Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund; Kunstsammlung der Universität und Kunstverein Göttingen; Münchner Stadtmuseum, 1984-85]. Múnich, 1984.
- Happel 1683-1691**
Eberhard Werner Happel. *Größte Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte "Relationes Curiosae"*. Hamburgo, 1683-1691, 5 vols.
- Harms**
Wolfgang Harms (ed.), *Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Tübinga; Múnich, 1980-1997, 7 vols.
- Harms 1986**
Wolfgang Harms, "Der kundige Laie und das naturkundliche illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit", *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, n° 9 (1986), pp. 227-246.
- Harms/ Messerli 2002**
Wolfgang Harms y Alfred Messerli (eds.), *Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1700)*. Basilea, 2002.
- Harris 1995**
Derek Harris (ed.), *The Spanish Avantgarde*. Manchester; Nueva York, 1995.
- Harris 1964**
Thomas Harris, *Goya. Engravings and Lithographs*. Oxford, 1964, 2 vols.
- Harten 2000**
Ulrike Harten, *Die Bühnenentwürfe*. Múnich; Berlín, 2000. (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, 17).
- Harter 1998**
Ursula Harter, *Die Versuchung des Heiligen Antonius: zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert, Moreau, Redon*. Berlín, 1998.
- Hartlaub 1960**
Gustav Friedrich Hartlaub, "Der Todestraum des Hans Baldung Grien", *Antaios*, 2 (1960), pp. 13-25.
- Hartlaub 1991**
Gustav F. Hartlaub, *Kunst und Magie. Gesammelte Aufsätze*. Hamburgo et. al., 1991.
- Haß 1970**
Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. Múnich, 2005.
- Haus 1995**
Andreas Haus, "Der Geist unserer Zeit. Fragen an einen Holzkopf", en *Züchner* 1995, pp. 50-67.
- Hauser 1964**
Arnold Hauser, *Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. Múnich, 1964.
- Haustein-Müller 1998**
Lydia Haustein-Müller, "Sansara, ein Zyklus ohne Ende". *Alfred Kubins Hauptwerk*. Tesis doctoral, Universidad de Göttingen, [1998].
- Heidelberg 2004**
Neue Kunst - Lebendige Wissenschaft. Wilhelm Fraenger und sein Heidelberger Kreis. 1910-1937 [cat. expo., Kulturamt der Stadt Heidelberg en colaboración con Wilhelm-Fraenger-Stiftung y con el apoyo de Landesstiftung Baden-Württemberg im Heidelberger Kunstverein]. Heidelberg, 2004.
- Heise 1961**
Carl Georg Heise (ed.), *Hans Baldung Grien. Hexenbilder*. Stuttgart, 1961.
- Heise 2009**
Brigitte Heise: "Carl Wilhelm Kolbe eine «singuläre Erscheinung» in der Kunstgeschichte? Beispiel der Rezeption seines Werkes von der Romantik bis zur klassischen Moderne", en *Dessau/ Paderborn/ Zürich* 2009, pp. 163-173.
- Held 1989**
Jutta Held, "Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren", en Jutta Held (ed.), *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburgo, 1989, pp. 53-75. (Schriften der Guernica-Gesellschaft, 1).
- Henker/ Scherr/ Stolpe 1988**
Michael Henker, Karlheinz Scherr y Elmar Stolpe, *Von Senefelder zu Daumier. Die Anfänge der lithographischen Kunst* (ed. Claus Grimm). Múnich et al., 1988.
- Henry 1996**
Catherine Henry, *La Photographie du 20e siècle. Museum Ludwig Cologne*. Colonia, 1996.
- Heraeus 1998**
Stefanie Heraeus, *Traumvorstellungen und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*. Berlín, 1998.
- Hernández 1990**
Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid, 1990.
- Herzfeld 1909**
Marie Herzfeld (ed.), *Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei*. Jena, 1909.
- Hildesheim 1984**
Max Klinger. *Wege zum Gesamtkunstwerk* (al cuidado de Manfred Boetzkes y Uwe Hager) [cat. expo., Roemer- und Pelizaeus Museum, Hildesheim]. Maguncia, 1984.
- Hind 1921**
Arthur M. Hind, "The Etchings of G. B. Tiepolo", *The Print Collector's Quarterly*, 8, n° 1 (1921), pp. 37-50.
- Hind 1922 (1967)**
Arthur Mayger Hind, *Giovanni Battista Piranesi and Detailed Catalogues of the Prisons and the Views of Rome*. Londres, 1922, reimpr. 1967.
- Hinz 2011**
Berthold Hinz (ed.), *Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion. Herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen*. Berlín, 2011.
- Hirschmann 1914**
Otto Hirschmann, *Hendrick Goltzius 1558-1617. Leben und Graphische Arbeiten*. Tesis doctoral, Universidad de Basilea. Leipzig, 1914.
- Hirschmann 1916**
Otto Hirschmann, *Hendrick Goltzius als Maler 1600-1617*. La Haya, 1916. (Quellen zur Holländischen Kunstgeschichte, 9).
- Hoak 1985**
Dale Hoak, "Art, Culture, and Mentality in Renaissance Society: The Meaning of Hans Baldung Grien's Bewitched Groom (1544)", *Renaissance Quarterly*, n° 39 (1985), pp. 488-509.
- Hoberg 1995**
Annegret Hoberg, "Das Selbstverständnis des späten Kubin", en *Linz* 1995, pp. 9-38.
- Höfler 2007**
Janez Höfler, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*. Ratisbona, 2007, 2 vols.
- Höper 1999**
Corinna Höper, "Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)", en *Stuttgart* 1999, pp. 7-35.
- Hofmann 1907**
Julius Hofmann, *Francisco de Goya, Katalog seines graphischen Werkes*. Viena, 1907.
- E. T. A. Hoffmann 1912 a**
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla* (ed. Georg Ellinger). Berlín et al., 1912. (E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen, 10).
- E. T. A. Hoffmann 1912 b**
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Jacob Callot* (ed. Georg Ellinger). Berlín et al., 1912. (E. T. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen, 1).

- Hofmann 1980**
Werner Hofmann, "I. Der Traum der Vernunft, oder: Täter und Opfer", en Hamburgo 1980, pp. 52-61.
- Hofmann 1983**
Werner Hofmann, "Wir sind allesamt ein Leib", en Hamburgo 1983 b, pp. 9-17.
- Hofmann 1993**
Detlef Hofmann, *Altdeutsche Spielkarten 1500-1650*. Nüremberg, 1993.
- Hofmann 2000**
Werner Hofmann, "La baguette magique de l'art", en Madrid 2000 a, pp. 24-31.
- Hofmann 2010**
Werner Hofmann, *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*. Viena, 2010.
- Hofstätter 1972**
Hans H. Hofstätter, *Idealismus und Symbolismus*. Viena, 1972.
- Holländer 1921**
Eugen Holländer, *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts. Kulturhistorische Studie*. Stuttgart, 1921.
- Holländer 1970**
Hans Holländer, "Ars inveniendi et investigandi. Zur surrealistischen Methode", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n° 32 (1970), pp. 193-234.
- Holländer 1980**
Hans Holländer, "Raum und Nichts. Über einige Schlußbilder der «Desastres de la guerra» und den «Modo de volar»", en Hamburgo 1980, pp. 28-33.
- Holländer 1994 a**
Hans Holländer: "«Denkwürdigkeiten der Welt oder sogenannte Relationes Curiosae». Über Kunst- und Wunderkammern", en Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, pp. 34-45.
- Holländer 1994 b**
Hans Holländer, "Das Irreguläre, der Zufall und die sich selbst erfindende Natur", en Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, pp. 114-122.
- Hollstein**
Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*. Ámsterdam; Roosendaal et al., 1949-.
- Hollstein**
Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*. Ámsterdam; Róterdam et al., 1954-.
- New Hollstein**
Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *New Dutch and Flemish Etchings and Woodcuts 1450-1700*. Roosendaal; Ouderkerk aan den IJssel et al., 1993-.
- New Hollstein**
Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *New German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*. Róterdam et al., 1996-.
- Hubert 1988**
Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*. Berkeley; Los Angeles, 1988.
- Hugelshofer 1923-1924**
Walter Hugelshofer, "Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu", en *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, n. s., parte I: 25 (1923), pp. 163-179; parte II: 26 (1924), pp. 28-42.
- Hults 1984**
Linda C. Hults, "Baldung's Bewitched Groom Revisited: Artistic Temperament, Fantasy and the «Dream of Reason»", *Sixteenth Century Journal*, n° 15 (1984), pp. 259-279.
- Hults 2005**
Linda C. Hults, *The Witch as Muse. Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Filadelfia, 2005.
- Innsbruck 1984**
Odilon Redon 1840-1916. *Lithographien* (al cuidado de Magdalena Hörmann) [cat. expo., Galerie im Taxispalais, Innsbruck]. Innsbruck, 1984.
- Irmscher 1984**
Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*. Darmstadt, 1984.
- Jacobs 2006**
Helmut C. Jacobs, *Der Schlaf der Vernunft. Goyas Capricho 43 in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basilea, 2006.
- Jaguer 1984**
Edouard Jaguer, *Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit*. Colonia, 1984.
- Janitschek 1877**
Hubert Janitschek (ed.), *Kleinere kunsttheoretische Schriften*. Viena, 1877.
- Jean 1961**
Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*. Colonia, 1961.
- Jentsch 1920**
Ernst Jentsch, *Der Radierer Carl Wilhelm Kolbe. 1757 Berlin-1835 Dessau*. Tesis doctoral, Universidad Friedrich-Wilhelm, Breslavia, 1920.
- Jerusalem 2000**
Dreaming with Open Eyes. The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum (ed. Tamar Manor-Friedman) [cat. expo., Israel Museum, Jerusalén, 2000-01]. Jerusalén, 2000.
- Juynboll 1934**
Willem Rudolf Juynboll, *Het komische genre in de italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw. Bijdrage tot de geschiedenis van de caricatuur*. Tesis doctoral, Rijksuniversität, Leiden 1934.
- Kachur 2001**
Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*. Cambridge, 2001.
- Kaenel 2005**
Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*. París, 2005.
- Kaes 1993**
Anton Kaes, "Metropolis: City, Cinema, Modernity", en Los Angeles 1993, pp. 146-165.
- Kanz 2002**
Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio. Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*. Múnich; Berlín, 2002.
- Karlsruhe 1976**
Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer. Francisco de Goya (1746-1828). Die «Caprichos» (al cuidado de Sigrun Paas) [cat. expo., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1976-77]. Karlsruhe, 1976.
- Karlsruhe 1995**
Jacques Callot. *Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe* (al cuidado de Barbara Rommé) [cat. expo., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe]. Karlsruhe, 1995.
- Karlsruhe 2005**
Stefano della Bella. *Ein Meister der Barockradierung* (al cuidado de Dorit Schäfer) [cat. expo., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe]. Karlsruhe, 2005.
- Karlsruhe 2007**
Max Klinger-Die *druckgraphischen Folgen* (texto Holger Jacob-Friesen et al.) [cat. expo., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe]. Heidelberg, 2007.
- Katz 2003**
Dana E. Katz, "The Contours of Tolerance: Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino", *The Art Bulletin*, 85, n° 4 (2003), pp. 646-661.
- Keazor 2002**
Henry Keazor (ed.), *Psychische Energien bildender Kunst. Festschrift Klaus Herding*. Colonia, 2002.
- Keil 1985**
Robert Keil, "Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, n° 38 (1985), pp.133-150.
- Kemp 1990**
Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven; Londres, 1990.
- Kesting 1982**
Marianne Kesting, "Erschaffung, Verwandlung und das Ende der Welt. Literarische Parallelen zum Werk Yves Tanguys", en Baden-Baden 1982, pp. 79-90.
- Kersten 1987**
Wolfgang Kersten, *Paul Klee. "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"*. Marburgo, 1987.
- Klee 1918**
Paul Klee, *Sturm Bilderbücher III* (ed. Herwarth Walden). Berlín, 1918.
- Klee 1920**
Paul Klee, *Schöpferische Konfession*. Berlín, 1920, pp. 28-40.
- Klee 1957**
Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Tagebücher 1898-1918*. Colonia, 1957. Edición española: *Diarios, 1898-1918*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Catalogue Raisonné Paul Klee**
Paul Klee. *Catalogue Raisonné* (ed. Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern; Josef Helfenstein y Christian Rümelin). Berna, 1998-2004, 9 vols.
- Klein 1963**
Arthur Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel The Elder. Reproducing 64 engravings and a woodcut after designs by Peter Bruegel the Elder*. Nueva York, 1963.
- Klüser/ Hegewisch 1991**
Bernd Klüser y Katharina Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. Fráncfort del Meno; Leipzig, 1991.
- Koblenz 1998**
André Masson. *Rebell des Surrealismus* (ed. Beate Reifenscheid) [cat. expo., Ludwig Museum im Deutscherherrenhaus Koblenz]. Bielefeld, 1998.
- Koch 1994**
Adelheid Koch, *Ich bin immerhin der größte Experimentator Österreichs. Raul Hausmann. Dada und Neodada & ein Essay: Raul Hausmann. Aussichten oder Ende des Neodadasmus*. Innsbruck, 1994.
- Koch 2010**
Ursula E. Koch, "Die Münchner Fliegenden Blätter vor, während und nach der Märzrevolution 1848: «ein deutscher Charivari und Punch»?", en Fischer/ Vaßen 2010, pp. 199-255.
- Könneker 1975**
Barbara Könneker, *Die deutsche Literatur der Reformationszeit. Kommentar zu einer Epoche*. Múnich, 1975.
- Koepplin 1966**
Dieter Koepplin, "Altdorfer und die Schweizer", *Alte und moderne Kunst*, n° 11 (1966), pp. 6-14.
- Koepplin 1978**
Dieter Koepplin, "Die Holzschnitte", en Basilea 1978, pp. 69-75.
- Koerner 1993**
Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago; Londres, 1993.
- Kolbe 1825**
Carl Wilhelm Kolbe, *Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und der Kunst. Zunächst für Freunde und Wolwollende*. Berlín; Leipzig, 1825.
- Kornfeld 2005**
Eberhard W. Kornfeld, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*. Berna, 2005.
- Kort 2009**
Pamela Kort, "Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich", en Fráncfort del Meno 2009, pp. 24-91.
- Krauss/ Livingstone/ Ades 2002**
Rosalind Krauss, Jane Livingstone y Dawn Ades, *Explosante-fixe. Photographie et Surréalisme*. París, 2002.
- Krefeld 1972**
Max Ernst. *Frottagen und Collagen* [cat. expo., Krefelder Kunstverein, Krefeld]. Krefeld, 1972.
- Krefeld 1976**
Hermann Finsterlin (1887-1973). *Ideenarchitektur 1918-1924. Entwürfe für eine bewohnbare Welt* [cat. expo., Museum Haus Lange, Krefeld]. Krefeld, 1976.
- Krieger 2006**
Verena Krieger (ed.), *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburgo, 2006.
- Krohm 1991**
Hartmut Krohm, "Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer. Bemerkungen zu seiner kunstges-

chichtlichen Bedeutung“, en Krohm/ Nicolaisen 1991, pp. 7-20.

Krohm/ Nicolaisen 1991

Hartmut Krohm y Jan Nicolaisen (eds.), *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin, 1991.

Kruse 2004

Gabriele Kruse, “Ein Leben, Opus VIII, 1884. Folge von 15 Radierungen”, en Dessau 2004, pp. 23-24.

Krystof 1999

Doris Krystof, “Die Gliederpuppe”, en Dusseldorf 1999, pp. 290-291.

Kubin 1973

Alfred Kubin, *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen* (ed. Ulrich Riemerschmidt). München, 1973.

Kubin 1974

Alfred Kubin, *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Abbildungen* (ed. Ulrich Riemerschmidt). München, 1974.

Kubin 1975

Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. München, 1975.

Kuechen 2002

Ulla-Britta Kuechen, “Botanische illustrierte Flugblätter der Frühen Neuzeit. Ein frühes Medium als Basis für die Einordnung von Phänomenen der Teratologie in den Wissensdiskurs und dessen Voraussetzungen”, en Harms/ Messerli 2002, pp. 265-303.

Kühlmann/ Neuber 1994

Wilhelm Kühlmann y Wolfgang Neuber (eds.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Fráncfort del Meno, 1994.

Künzelsau 2004

André Masson. Eine Mythologie der Natur (al cuidado de Werner Spies, Didier Ottinger y Lucía Ybarra) [cat. expo., Museum Würth, Künzelsau, 2004-05]. Künzelsau, 2004.

Kugler 1854

Franz Kugler, *Kleine Schriften über Neuere Kunst und deren Angelegenheiten*. Stuttgart, 1854.

Kuni 1999

Verena Kuni, “Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburten, mechanische Bräute und der Mythos vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus”, en Dusseldorf 1999, pp. 176-199.

Ladleif 2003

Christiane Ladleif, *Die Zerstörung des Auges. Ein Motiv des Surrealismus im Kontext der Histoire de l'Œil Georges Batailles*. Weimar, 2003.

Lafuente Ferrari 1936

Enrique Lafuente Ferrari, *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1936.

Lafuente Ferrari 1975

Enrique Lafuente Ferrari, “Las cartas de Goya a Zapater en los epistolarios españoles”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*. Madrid, 1975, pp. 285-328.

Lafuente Ferrari 1977

Enrique Lafuente Ferrari, *Los Caprichos de Goya*. Barcelona, 1977.

La Haya 1978

Rodolphe Bresdin 1822-1885 (al cuidado de Dirk van Gelder y John Sillevius) [cat. expo., Gemeentemuseum, La Haya, 1978-79]. La Haya, 1978.

Lahuerta 2004

Juan José Lahuerta, *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933*. Madrid, 2004.

Lahuerta 2010

Juan José Lahuerta, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Madrid, 2010.

Lammel 1995

Gisold Lammel, *Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute*. Stuttgart; Weimar, 1995.

Langner 1988

Johannes Langner, “«Seelengletschermühlensystem». Hermann Finsterlin und die Tradition architektonischer Mimesis”, en Stuttgart/ Friburgo de Brisgovia/ Münster 1988, pp. 142-152.

Las Palmas de Gran Canaria 1995

El poeta como artista [cat. expo., Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria]. Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Las Palmas de Gran Canaria 2009

Goya. Cronista de todas las guerras. Los desastres y la fotografía de guerra (al cuidado de Sandra Balsells, Juan Bordes y José Manuel Matilla) [cat. expo., Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria]. Madrid, 2009.

Lausana 1987

La Femme et le Surréalisme (ed. Erika Billeter y José Pierre) [cat. expo., Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausana, 1987-88]. Lausana, 1987.

Lauterbach/ Stuffmann 2006

Iris Lauterbach y Margret Stuffmann (eds.), *Aspekte deutscher Zeichenkunst. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München*. München, 2006.

Lautréamont: Maldoror

Comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse), *Gesamtwerk. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Ré Soupault*. Heidelberg, 1954. Español: Conde de Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*. Barcelona: Belacqua, 2007.

Lavin 1991

Maud Lavin, “«Aus einem ethnographischen Museum». Allegorien moderner Weiblichkeit”, en Dech/ Maurer 1991, pp. 115-126.

Lavin 1993

Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife: the Weimar photomontages of Hannah Höch*. New Haven; Londres, 1993.

LCI

Lexikon der christlichen Ikonographie (fund. Engelbert Kirschbaum; ed. Wolfgang Braunfels). Friburgo de Brisgovia et al., 1968-1976, 8 vols.

Lebeer 1952

Louis Lebeer, *James Ensor Aquafortiste*. Amberes, 1952.

Le Blanc

Charles Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes. Contentant un Dictionnaire de Graveurs de toutes les Nations, dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes, avec l'indication de leurs différents Etats et de Prix auxquels ces Estampes ont été portées dans les Ventes publiques depuis un Siècle*. Amsterdam, 1970, 2 vols.

Le Corbusier 1923

Le Corbusier, *Vers une architecture*. París 1923.

Le Corbusier 1925

Le Corbusier, *Urbanisme*. París 1925.

Legrand/ Sluys 1955

Francine-Claire Legrand y Félix Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*. París, 1955.

Lehrs

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. Viena, 1908-1934, 9 vols.

Lehrs 1914

Max Lehrs (ed.), *Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche*. Berlin, 1914.

Leipzig 2007

Griffelkunst. Mythos, Traum und Liebe in Max Klingers Grafik (ed. Frank Zöllner) [cat. expo., Institut für Kunstgeschichte und der Kustodie der Universität Leipzig]. Leipzig, 2007.

Leiris 1929

Michel Leiris, “Une peinture d'Antoine Caron”, *Documents*, n° 7 (1929), pp. 348-355.

Leiris 1972

Michel Leiris, *André Masson. Drawings. 90 plates with an introduction by Michel Leiris*. Londres, 1972.

Leppin 1967

Helmut R. Leppin, *Der große Wald*. Stuttgart, 1967.

Lévy 1934

Jean Lévy, “King-Kong”, *Minotaure*, n° 5 (1934), p. 5.

Lichtenstern 1992

Christa Lichtenstern, *Vom Mythos zum Prozessdenken. Ovid-Rezeption-Surrealistische Ästhetik. Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim, 1992. (Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 2).

Lichtenstern 2003

Christa Lichtenstern, “Im Zeichen der Bewegung. Metamorphose und Imagination. André Masson und die ältere Kunst”, en Darmstadt 2003, pp. 95-139.

Lieure 1924-1929 (1969)

Jules Lieure, *Jacques Callot*. París, 1924-1929, 8 vols., reimpr. Nueva York, 1969.

Lindau 1995

Ursula Lindau, “Progressive Universalpoesie”. *Max Ernst und die deutsche Romantik. Studien zur Methodik*. Tesis doctoral, Universidad Bonn, 1995.

Lindau 1997

Ursula Lindau, *Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie*. Colonia, 1997.

Link 1993

Franz Link, “Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele”, en ID. (ed.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin, 1993, pp. 11-68.

Linz 1995

Alfred Kubin (1877-1959). *Mit einem Werkverzeichnis des Bestandes im Oberösterreichischen Landesmuseum* (ed. Peter Assmann) [cat. expo., Landesgalerie Oberösterreich, Linz]. Salzburg, 1995.

Linz 2000

Herbert Bayer. 1900-1985 (al cuidado de Peter Braun) [cat. expo., Neue Galerie der Stadt Linz]. Linz, 2000.

Linz 2004

Andererseits: Die Phantastik. Imaginäre Welten in Kunst und Alltagskultur [cat. expo., Schlossmuseum Linz; Landesgalerie Linz]. Linz, 2004.

Linz 2009

Ahoi Herbert! Bayer und die Moderne (al cuidado de Elisabeth Nowak-Thaller y Bernhard Widder) [cat. expo., Kunstmuseum Linz]. Linz, 2009.

Lionel-Marie/ Sayag 1996

Collection de photographies du Musée National d'Art Moderne 1905-1948 (al cuidado de Annick Lionel-Marie; dir. Alain Sayag). París, 1996.

Lippmann 1929

Friedrich Lippmann (ed), *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*. Berlin 1838-1929, 7 vols.

Livie/ Livie 2011

Angelika Livie y Bruce R. Livie, 29 *Drawings from the Michael Berolzheimer Collection, restituted by the Albertina*, Viena, München, 2011.

Locher 1994

Elmar Locher, “Topos und Argument. Anmerkungen zur Verknüpfung des Monströsen-von Schedels Weltchronik zu Caspar Schotts Physica Curiosa”, en Kühlman/ Neuber 1994, pp. 195-223.

Londres 1936

The International Surrealist Exhibition [cat. expo., New Burlington Galleries, Londres]. Londres, 1936.

Londres 1995

German Renaissance Prints 1490-1550 (al cuidado de Giulia Bartrum) [cat. expo., British Museum, Londres]. Londres, 1995.

Londres 2000

The Image of Christ (al cuidado de Gabriele Finaldi) [cat. expo., The National Gallery, Londres]. Londres, 2000.

Londres 2006

Undercover Surrealism. Georges Bataille and DOCUMENTS (ed. Dawn Ades y Simon Baker) [cat. expo., Hayward Gallery, Londres]. Londres, 2006.

Londres 2011

German Romantic Prints and Drawings from an English Private Collection (ed. Giulia Bartrum) [cat. expo., British Museum, Londres, 2011-12]. Londres, 2011.

Londres/ Coventry/ Leeds 1997

The Quick and the Dead. Artists and Anatomy (al cuidado de Deanna Petherbridge) [cat. expo., Royal College of Art, Londres;

- Mead Gallery, Warwick Arts Centre, Coventry; Leeds City Art Gallery, 1997-98]. Berkeley et al., 1997.
- Londres/ Dusseldorf/ Nueva York 1998**
Hendrick Goltzius und die Haarlemer Stecherschule (ed. C. G. Boerner) [cat. expo., London Original Print Fair, Royal Academie, Londres; C. G. Boerner, Dusseldorf]. Nueva York; Dusseldorf, 1998.
- Londres/ Nueva York 2002**
Surrealism: Desire Unbound (ed. Jennifer Mundy) [cat. expo., Tate Modern, Londres; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2001-02]. Londres, 2002.
- Londres/ Stuttgart/ Dusseldorf/ París 1991**
Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag (ed. Werner Spies) [cat. expo., Tate Gallery, Londres; Staatsgalerie Stuttgart; Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf; Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1991-92]. Múnich, 1991.
- Londres/ Washington 1994**
The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century (ed. Andrew Robison y Jane Martineau) [cat. expo., Royal Academy of Arts, Londres; National Gallery of Art, Washington, 1994-95]. New Haven; Londres 1994.
- Longhi 1919**
Roberto Longhi, "Al dio ortopedico", *Il Tempo*, 1919.
- López Vázquez 1982**
José Manuel López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su significado*. Salamanca, 1982.
- Los Angeles 1993**
Expressionist Utopias. Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (al cuidado de Timothy O. Benson) [cat. expo., Los Angeles County Museum of Art 1993-94]. Berkeley; Los Angeles; Londres, 1993.
- Ludovico 2001**
Roberto Ludovico, "Dal granito all'arcobaleno: cinque secoli di Vite di Paolo Uccello, pittore fiorentino", *Quaderni d'italianistica*, 21, n.º 2 (2001), pp. 121-142.
- Ludwigshafen 1980**
Druckgraphik des 15. Jahrhunderts-Der Meister E. S. und Martin Schongauer (al cuidado de Richard W. Gassen) [cat. expo., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen]. Landau; Pfalz, 1980.
- Ludwigshafen 1986**
Max Ernst. Jenseits der Malerei. Gemälde, Skulpturen, Collagen, Frottagen, Zeichnungen, Druckgraphik und Bücher aus dem Sprengel Museum Hannover. Verzeichnis der Bestände (al cuidado de Bernhard Holeczek) [cat. expo., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen]. Ludwigshafen am Rhein 1986.
- Ludwigshafen 2009**
Gegen jede Vernunft. Surrealismus Paris-Prag (ed. Reinhard Spieler) [cat. expo., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 2009-10]. Stuttgart, 2009.
- Lund 2000**
Holger Lund, *Angriff auf die erzählerische Ordnung. Die Collagenromane Max Ernsts*. Bielefeld, 2000.
- Macdonald 2000**
David Lorne Macdonald, *Monk Lewis: A Critical Biography*. Toronto, 2000.
- Madrid 1900**
Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes 1900 [cat. expo., Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid]. Madrid, 1900.
- Madrid 1928**
Colección Lázaro. Exposición de diversas obras de don Francisco de Goya, sus precursores y sus contemporáneos, en la casa de "Blanco y Negro" y "ABC" (al cuidado de José Lázaro Galdiano) [cat. expo., Sede del diario ABC y de la revista Blanco y Negro, Madrid]. Madrid, 1928.
- Madrid 1986**
Federico García Lorca. Dibujos (al cuidado de Mario Hernández) [cat. expo., Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid]. Madrid, 1986.
- Madrid 1992**
José Caballero. Exposición antológica (1931-1991) [cat. expo., Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1992-93]. Madrid, 1992.
- Madrid 1994 a**
Benjamín Palencia y el surrealismo (1926-1936) [cat. expo., Galería Guillermo de Osma, Madrid; La Nave Galería, Valencia; Galería Ignacio de Lassaletta, Barcelona, 1994-95]. Madrid, 1994.
- Madrid 1994 b**
Goya. Los Caprichos. Dibujos y aguafuertes [cat. expo., Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid]. Madrid, 1994.
- Madrid 1995**
Adriano del Valle (1895-1957). Antología [cat. expo., Centro Cultural Conde Duque, Madrid]. Madrid, 1995.
- Madrid 1996**
Juegos surrealistas. 100 cadáveres exquisitos [cat. expo., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1996-97]. Madrid, 1996.
- Madrid 1997**
Madrid-Barcelona (1930-1936). La tradición de lo nuevo [cat. expo., Sala de exposiciones Fundación La Caixa, Madrid]. Barcelona, 1997.
- Madrid 1999**
Vanguardia sobre papel (1900-1950) [cat. expo., Galería Guillermo de Osma, Madrid]. Madrid, 1999.
- Madrid 2000 a**
Du chaos dans le pinceau... Victor Hugo. Dessins (al cuidado de Jean-Jacques Lebel y Marie-Laure Prévost) [cat. expo., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid]. París, 2000.
- Madrid 2000 b**
Picasso: Minotauro (al cuidado de Paloma Esteban Leal) [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000-01]. Madrid, 2000.
- Madrid 2001**
De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von-der-Heydt de Wuppertal (al cuidado de Antje BIRTHÄLMER) [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid, 2001.
- Madrid 2002 a**
Dalí: Gradiva (al cuidado de William Jeffett y Emmanuel Guigon) [cat. expo., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid]. Madrid, 2002.
- Madrid 2002 b**
Obras maestras de la Fundación Lázaro Galdiano [cat. expo., Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2002-03]. Madrid, 2002.
- Madrid 2004**
Hannah Höch (al cuidado de Juan Vicente Aliaga) [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid]. Madrid 2004.
- Madrid 2006**
El Madrid de José Ortega y Gasset (ed. José Lasaga Medina) [cat. expo., Residencia de Estudiantes, Madrid]. Madrid, 2006.
- Madrid 2007**
Donación García Viñolas. Colecciones Fundación Mapfre 2007 [cat. expo., Fundación Mapfre-Sala Castellana, Madrid]. Madrid, 2007.
- Madrid 2009**
Dibujos de la vanguardia internacional en las Colecciones de la Fundación Mapfre [cat. expo., Fundación Mapfre, Madrid]. Madrid, 2009.
- Madrid 2011**
La mano con lápiz. Dibujos del siglo XX en las colecciones de la Fundación Mapfre [cat. expo., Fundación Mapfre-Sala Recoletos, Madrid]. Madrid, 2011.
- Madrid/ Barcelona 1981**
Klee. Oleos, acuarelas, dibujos y grabados (con textos de Paul Klee) [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid; Fundació Joan Miró, Barcelona]. Madrid, 1981.
- Madrid/ Barcelona/ Granada 1998**
Federico García Lorca (1898-1936) [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Madrid; Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Palacio de los Condes de Gabia, Granada, 1998-99]. Madrid, 1998.
- Madrid/ Boston/ Nueva York 1988**
Goya and the Spirit of Enlightenment (al cuidado de Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre) [cat. expo., Museo del Prado, Madrid; Museum of Fine Arts, Boston; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1988-89]. Boston, 1989.
- Madrid/ Viena et al. 1994**
El surrealismo en España [cat. expo., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Kunsthalle Düsseldorf; Kunsthalle Wien, Viena; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo Forti, Verona; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1994-96]. Madrid, 1994.
- Madrid/ Viena u. a. O. 1995**
Das grausame Spiel. Surrealismus in Spanien. 1924-1939 [cat. expo., Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Kunsthalle Wien, Viena; Kunsthalle Düsseldorf; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Verona; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1994-96]. Stuttgart, 1995.
- Magnaguagno-Korazija 1983**
Eva Magnaguagno-Korazija, *Hendrick*
- Goltzius. Eros und Gewalt*. Dortmund, 1983.
- Mai/ Rees 1998**
Ekkehard Mai y Joachim Rees (eds.), *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*. Colonia, 1998.
- Makela 1996**
Maria Makela, "By Design: The Early Work of Hannah Höch in Context", en *Minneapolis/ Nueva York/ Los Angeles 1996*, pp. 49-79.
- Malmö 1991**
Paul Klee (al cuidado de Ingvar Claeson, Sune Nordgren y Aljoscha Klee) [cat. expo., Kunsthalle Malmö]. Malmö, 1991.
- Marburg 2000**
Der Schlaf der Vernunft. Originalradierungen von Francisco de Goya (al cuidado de Mario Terés) [cat. expo., Marburger Universitätsmuseum für Bildende Kunst, Marburgo; Instituto Cervantes, Múnich, 2000-01]. Múnich, 2000.
- Marseille 2005**
La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme 1906-1957 (ed. Véronique Serrano y Claude Miglietti) [cat. expo., Musée Cantini, Marsella, 2005]. París, 2005.
- Martens 1976**
Ulf Martens, *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1757-1835)*. Tesis doctoral, Universidad de Hamburgo. Berlín, 1976.
- Martin 1982**
Jean-Hubert Martin, *Man Ray Photograph*. Múnich, 1982.
- Marseille 2005**
La part du jeu et du rêve. Óscar Domínguez et le surréalisme. 1906-1957 [cat. expo., Musée Cantini, Marsella]. París, 2005.
- Massey 2003**
Lyle Massey (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. New Haven; Londres, 2003. (Studies in the History of Art, 59; Symposion Papers, Center for Advanced Study in the Visual Arts, XXXVI).
- Massin 1970**
Robert Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabet. Vom Zeichnen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichnen*. Ravensburg, 1970.
- Mathieu 1976**
Stella Wega Mathieu, *Max Klinger. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Fráncfort del Meno, 1976.
- Maurer 1995**
Ellen Maurer, *Hannah Höch: Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945*. Berlín, 1995.
- Meaume 1924**
Edouard Meaume, *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*. Wurzburg, 1924, 2 vols.
- Meder**
Joseph Meder, *Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen*. Viena, 1932.
- Meiss 1961**
Millard Meiss (ed.), *Essays in Honor of*

Erwin Panofsky. Nueva York, 1961, 2 vols. (De Artibus Opuscula, XL)

Melbourne 1990

The Enchanted Stone: The Graphic Worlds of Odilon Redon (ed. al cuidado de Ted Gott) [cat. expo., National Gallery of Victoria, Melbourne]. Melbourne, 1990.

Mellerio

André Mellerio, *Odilon Redon. Les Estampes-The Graphik Work. Catalogue Raisonné* (ed. Alan Hyman). San Francisco, 2001 (1ª ed. 1918).

Mende 1978

Matthias Mende, *Hans Baldung Grien. Das graphische Werk. Vollständiger Bildkatalog der Einzelholzschnitte, Buchillustrationen und Kupferstiche*. Unterschneidheim, 1978.

Mercadier 1987

Guy Mercadier, "Los dibujos en las cartas de Goya a Martín Zapater: de la ilustración humorística al código confidencial", en *Actas del I Simposio del Seminario de Ilustración Aragonesa*. Zaragoza, 1987, pp. 145-167.

Metken 1976

Günter Metken (ed.), *Als die Surrealisten noch Recht hatten: Texte und Dokumente*. Stuttgart, 1976.

Metken 1994

Günter Metken, "Naturselbstdruck und fossile Spuren. Max Ernsts mögliche Naturgeschichte", en *Hannover/Karlsruhe/Salzburg* 1994, pp. 145-147.

Metzger 2004 a

Rainer Metzger, "Straße der Enttäuschung. Goyas Grafik und die Explosion der Moderne", en *Viena* 2004, pp. 8-20.

Metzger 2004 b

Rainer Metzger, "Gesicht und Gesichte. Goyas Capricho 43 und die Konstruktion des Phantastischen", en *Linz* 2004, pp. 31-40.

Mielke 1984

Hans Mielke, *Wenzel Hollar. Radierungen und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*. Berlin, 1984.

Mielke 1996

Hans Mielke, *Pieter Bruegel-Die Zeichnungen*. Turnhout, 1996. (Pictura nova, II. Studies in 16th and 17th Century Flemish Painting and Drawing).

Milán 1975

Il Cadavere squisito, la sua esaltazione (al cuidado de André Breton, Jindrich Chaloupecky, Simone Collinet, Marcel Duhamel, Andre Masson y Tristan Tzara) [cat. expo., Galerie Schwarz, Milán]. Milán, 1975.

Milán 1990

Cadavre exquis [cat. expo., Galleria d'Arte Moderna Farsetti, Milán]. Milán, 1990.

Milán 2010

Goya e il mondo moderno [cat. expo., Palazzo Reale, Milán]. Milán, 2010.

Miller 1978

Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuche über Giovanni Battista Piranesi*. München; Viena, 1978.

Miller/Zielonka 2006

Anna Miller y Franziska Zielonka,

"«L'irritante perception d'un manque». Surrealistische Ein-Sichten in die Unerfüllbarkeit des Begehrens", en *Krieger* 2006, pp. 169-189.

Minneapolis/ Nueva York/ Los Angeles 1996

The Photomontages of Hannah Höch (ed. Janet Jenkins; al cuidado de Maria Makela y Peter Boswell) [cat. expo., Walker Art Center, Mineápolis; The Museum of Modern Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, 1996-97]. Mineápolis, 1996.

Möller 1956

Lieselotte Möller, *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts*. Berlin, 1956.

Morise 1924

Max Morise, "Les yeux enchantés", *La Révolution Surréaliste*, n° 1 (1924), pp. 26-27.

Müller 1989

Christian Müller, "Hans Holbein d. J. Überlegungen zu seinen frühen Zeichnungen", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 46, 2 (1989), pp. 113-129.

Müller-Ebeling 1997

Christa Müller-Ebeling, *Die "Versuchung des Heiligen Antonius" als "Mikrobenepos". Eine motifgeschichtliche Studie zu den drei Lithographiefolgen Odilon Redons zu Gustave Flauberts Roman*. Berlin, 1997.

Müller-Tamm/ Sykora 1999

Pia Müller-Tamm y Katharina Sykora, "Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne", en *Düsseldorf* 1999, pp. 65-93.

Müsch 2000

Irmgard Müsch, *Geheiligte Naturwissenschaft: die Kupfer-Bibel des Johann Jacob Scheuchzer*. Tesis doctoral, Freie Universität Berlin 1999. Göttingen, 2000.

München 1982

Franz von Stuck. 1863-1928. Maler - Graphiker - Bildhauer - Architekt (ed. Dr. J. Poetter) [cat. expo., Museum Villa Stuck, München]. München, 1982.

München 1990

Alfred Kubin 1877-1959 (ed. Annegret Hoberg) [cat. expo., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1990-91]. München, 1990.

München 1991 a

Traumwelt der Puppen (al cuidado de Barbara Kraft) [cat. expo., Kunsthalle der Hypo-Stiftung, München, 1991-92]. München, 1991.

München 1991 b

Martin Schongauer, Das Kupferstichkabinett (al cuidado de Tilman Falk y Thomas Hirthe) [cat. expo., Staatliche Graphische Sammlung, München]. München, 1991.

München 1995

Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990 (ed. Christoph Vitali) [cat. expo., Haus der Kunst, München]. Stuttgart, 1995.

München 1996

Max Klinger. Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen (ed. Jo-Anne Birnie Danzker

y Tilman Falk; al cuidado de Gisela Scheffler) [cat. expo., Museum Villa Stuck, München, 1996-97]. München; Nueva York, 1996.

München 2004

Folkwang: Ersts Museum der Moderne. Gauguin, van Gogh bis Dalí (ed. Johann Georg Prinz von Hohenzollern y Hubertus Gaßner) [cat. expo., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2004-05]. München, 2004.

München/ Berlín 1979

Max Ernst. Retrospektive 1979 (ed. Werner Spies) [cat. expo., Haus der Kunst, München; Nationalgalerie Berlin]. München, 1979.

München/ Berlín 1986

Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik (al cuidado de Holm Bevers) [cat. expo., Staatliche Graphische Sammlung, München; Kupferstichkabinett, Berlín, 1986-87]. München, 1986.

München et al. 1992

Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857-1888 (ed. Marina Miraglia et al.) [cat. expo., Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, München; Cabinetto fotografico del Comune di Roma im Palazzo Braschi, Roma; Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz; Frankfurter Kunstverein, Fráncfort del Meno, 1992-94]. Heidelberg, 1992.

München/ Tubinga 1973

New York Dada. Duchamp, Man Ray, Picabia (ed. Armin Zweite et al.; al cuidado de Arturo Schwarz) [cat. expo., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Kunsthalle Tübingen, Tubinga, 1973-74]. München, 1973.

München/ Wuppertal-Barmen/ Düsseldorf 1988

Goya. Caprichos - Desastres - Tauromaquia - Disparates (al cuidado de Alfonso E. Pérez Sánchez) [cat. expo., Bayerische Akademie der Schönen Künste, München; Haus der Jugend, Wuppertal-Barmen; Stadtmuseum, Düsseldorf, 1987-88]. Madrid, 1987.

Murnau 2000

Perspektiven. Blicke, Durchblicke, Ausblicke in Natur und Leben in Kunst und Volkskunst (al cuidado de Brigitte Salmen) [cat. expo., Schloßmuseum Murnau]. Murnau, 2000.

Musper 1964

Heinrich Theodor Musper, *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*. Stuttgart, 1964.

Nagler a

Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. München, 1835-1852, 22 vols.

Nagler b

Georg Kaspar Nagler, *Die Monogrammisten* (ed. Andreas Andresen). München, 1858-1879, 5 vols.

Nancy 1992

Jacqués Callot (1592-1635) (ed. Paulette Choné y Daniel Ternois) [cat. expo., Musée Historique Lorrain, Nancy]. París, 1992.

Nadvornikova 1977

Alena Nadvorniková, "Les photographies d'Emila Medkova et l'anthropomorphi-

sation du détail", *Surréalisme*, 1 (1977), p. 30.

Naumann 1852

Emil Wilhelm Robert Naumann (ed.), *Serapeum. Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Handschriftenkunde und ältere Literatur*, 13, n° 4 (1852), reimpr. 1968.

Naville 1925

Pierre Naville, "Beaux-Arts", *La Révolution Surréaliste*, n° 3 (1925), p. 27.

Nefzger 1992

Ulrich Nefzger, "Gliedermäner. Gliederpuppen-Kunst", en *München* 1992, pp. 81-85.

NDB

Neue Deutsche Biographie (ed. Bayerischen Akademie der Wissenschaften et al.). Berlín, 1953-2010, 24 vols.

Neufert 1999

Andreas Neufert, *Wolfgang Paalen. Im Innern des Wals. Monografie - Schriften -Cuvrekatalog*. Viena; Nueva York, 1999.

Neufert 2008

Andreas Neufert, "Wolfgang Paalen. Wien, Paris, Mexiko", en *Viena* 2008 b, pp. 97-111.

Neumann 2005

Gerhard Neumann (ed.), "Hoffmanneske Geschichte", *zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg, 2005.

Neuss 2006

Max Klinger (1857-1920). Zwischen Tag und Traum. Graphische Zyklen (ed. Gisela Götte) [cat. expo., Clemens-Sels-Museum, Neuss]. Neuss, 2006.

New Haven 1981

Hans Baldung Grien. Prints and Drawings (ed. James H. Marrow y Alan Shestack) [cat. expo., National Gallery of Art, Washington; Yale University Art Gallery, New Haven, 1981]. New Haven, 1981.

Nueva York 1936

Fantastic Art, Dada, Surrealism (ed. Alfred H. Barr) [cat. expo., Museum of Modern Art, Nueva York, 1936-37]. Nueva York, 1936.

Nueva York 1963

Yves Tanguy. Un recueil de ses œuvres / A Summary of his Works (al cuidado de Lucy R. Lippard, Kay Sage Tanguy, André Breton, Paul Éluard y Bernhard Karpel). Nueva York, 1963.

Nueva York 1983

Yves Tanguy. A Retrospective [cat. expo., The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York]. Nueva York, 1983.

Nueva York 2001

Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints (ed. Nadine M. Orenstein) [cat. expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York]. New Haven; Londres 2001.

Nueva York 2011

Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine (al cuidado de Constance C. McPhee y Nadine M. Orenstein) [cat. expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2011-12]. New Haven; Londres, 2011.

Nueva York/ Róterdam 2001

Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints (ed. Nadine M. Orenstein) [cat.

- expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam]. New Haven, 2001.
- Niccoli 1990**
 Ottavia Niccoli, *Prophecy and People in Renaissance Italy*. Princeton; New Jersey, 1990.
- Nicol 2008**
 Françoise Nicol, "Paul Éluard et Max Ernst. Répétitions", en Drost/ Moureau-Martini/ Devigne 2008, pp.17-30.
- Nordhorn 1980**
 Max Ernst. *Bücher und Graphik aus dem Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel (Fritz Behrens-Stiftung) 1980* (al cuidado de Eckhard Schneider) [cat. expo., Städtische Galerie Nordhorn]. Nordhorn, 1980.
- Northampton 1961**
 Piranesi [cat. expo., Smith College Museum of Art, Northampton]. Northampton, 1961.
- Nürnberg 1952**
Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreissigjährigen Kriege 1530-1650 [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Bielefeld, 1952.
- Nürnberg 1969**
 Jannitzer, Lencker, Stoer. *Drei Nürnberger Konstruktivisten des 16. Jahrhunderts* (ed. Michael Mathias Precht) [cat. expo., Albrecht Dürer Gesellschaft im Fembohaus, Nürnberg]. Nürnberg, 1969.
- Nürnberg 1971 a**
 Albrecht Dürer. *1471-1971* (al cuidado de Peter Strieder y Leonie von Wilckens) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1971.
- Nürnberg 1971 b**
Malerei und Graphik der Dürerzeit (al cuidado de Monika Heffels) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1971.
- Nürnberg 1977**
Meisterwerke aus dem Kupferstichkabinett (al cuidado de Monika Heffels y Fritz Zink) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1977.
- Nürnberg 1980**
Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher [cat. expo., Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg]. Nürnberg, 1980.
- Nürnberg 1983**
 Martin Luther und die Reformation in Deutschland. *Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers* (ed. Gerhard Bott) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Fráncfort del Meno, 1983.
- Nürnberg 1985 a**
 Wenzel Jannitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. *Goldschmiedearbeiten-Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts* (ed. Gerhard Bott; al cuidado de Klaus Pechstein, Ralf Schürer y Martin Angerer) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Múnich, 1985.
- Nürnberg 1985 b**
Spiel, Spiele, Kinderspiel (ed. Gerhard Bott; al cuidado de Leonie von Wilckens) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1986]. Nürnberg, 1985.
- Nürnberg 1986**
Der Traum vom Raum. Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten (al cuidado de Kurt Löcher) [cat. expo., Albrecht Dürer Gesellschaft; Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg]. Marburgo, 1986.
- Nürnberg 1987**
 Paul Klee 1879-1940. *Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, druckgraphische Werke. Katalog der Bestände aus dem Sprengel Museum Hannover* (ed. Bernd Rau) [cat. expo., Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg]. Hannover, 1987, 2ª ed.
- Nürnberg 1992**
Meister der Zeichnung und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (ed. Gerhard Bott; al cuidado de Rainer Schoch) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1992.
- Nürnberg 1998**
Schiefe Bilder. Die Zimmersche Anamorphose und andere Augenspiele aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums (ed. Georg Ulrich Großmann; al cuidado de Thomas Eser) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1998.
- Nürnberg 2010**
Mythos Burg (ed. G. Ulrich Großmann) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Dresde; Nürnberg, 2010.
- Nürnberg 2012**
Der Frühe Dürer (ed. Daniel Hess y Thomas Eser) [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 2012.
- Nürnberg/ Hanau/ Ingoldstadt 1987**
Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum (al cuidado de Klaus Pechstein et al.) [cat. expo., Deutsches Goldschmiedehaus, Hanau; Städtisches Museum, Ingoldstadt; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Berlín, 1987.
- Nuoro 2003**
 Picasso. *Suite Vollard. Collezione del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2003* (al cuidado de Juan Manuel Bonet et al.) [cat. expo., Museo d'Arte Provincia di Nuoro]. Nuoro, 2003.
- O'Dell-Franke 1977**
 Ilse O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis*. Wiesbaden, 1977.
- Ohff 1968**
 Heinz Ohff, *Hannah Höch*. Berlín, 1968.
- Oldenburg/ Göttingen/ Emmen 1990**
 Francisco de Goya. *Radierungen nach Velazquez, Los Caprichos, Los Desastres de la Guerra, La Tauromaquia, Los Disparates* (al cuidado de Ewald Gähler y Christian von Heusinger) [cat. expo., Oldenburger Stadtmuseum, Oldenburg; Städtisches Museum, Göttingen; Bruggebouw, Emmen, 1990-91]. Oldenburg, 1990.
- Orn. Kat. Berlín 1939**
Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlín (ed. Hermann Schmitz). Berlín; Leipzig, 1939.
- Ottawa 1997**
Photography in Science: Beauty of another Order (al cuidado de Ann Thomas) [cat. expo., National Gallery of Canada, Ottawa 1997-98]. New Haven; Londres, 1998.
- Paas-Zeidler 2008**
 Sigrun Paas-Zeidler, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Barcelona, 2008.
- Palma de Mallorca 1996**
 Picasso. *Suite Vollard* (al cuidado de Julián Gállego) [cat. expo., Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma de Mallorca]. Madrid, 1996, n. ed., 2010 (ed. en español e inglés).
- Pamplona 2005**
Goya: imaginación romántica y disparates en la Fundación Lázaro Galdiano [cat. expo., Sala de Cultura Castillo de Maya de la Fundación Caja Navarra, Pamplona]. Pamplona, 2005.
- Pamplona/ Vitoria 1995**
Colección Navarro-Valero. Dibujo y escultura [cat. expo., Sala Zapatería 40, Ayuntamiento de Pamplona; Sala San Prudencio, Vitoria]. Pamplona, 1995.
- Panofsky 1924**
 Erwin Panofsky, *Idea*. Leipzig; Berlín, 1924.
- Panofsky 1930**
 Erwin Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Berlín, 1930.
- Panofsky 1943**
 Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*. Princeton, 1943, 2 vols.
- Panofsky 1957**
 Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City; Nueva York, 1957.
- Panofsky 1977**
 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Múnich, 1977.
- París 1960**
 André Masson. *Dessins 1922-1960* [cat. expo., Galerie Louise Leiris, París]. París, 1960.
- París 1972**
Le surréalisme (1922-1942) [cat. expo., Musée des Arts Décoratifs, París]. París, 1972.
- París 1974**
L'humour dans l'imagerie populaire allemande. Collection de Günter Böhmer (al cuidado de Peter Kamnitzer) [cat. expo., Centre Culturel Allemand; Goethe-Institut, París]. París, 1974.
- París 1984**
Aldorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst (al cuidado de Jacqueline Guillaud y Maurice Guillaud) [cat. expo., Centre Cultural du Marais, París]. París, 1984.
- París 1996**
Formless. A User's Guide (al cuidado de Yves-Alain Bois y Rosalind E. Krauss) [cat. expo., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1996]. Nueva York, 1997.
- París 2000 a**
 Brassá (al cuidado de Alain Sayag y Annick Lionel-Marie) [cat. expo., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París]. París, 2000.
- París 2000 b**
Rodolphe Bresdin (1822-1885), Robinson graveur (al cuidado de Maxime Préaud) [cat. expo., Galerie de Photographie Mansart, París; Bibliothèque Nationale de France, París]. París, 2000.
- París 2009 a**
Une image peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dali, Raetz (ed. Jean-Hubert Martin) [cat. expo., Galeries nationales Grand Palais, París]. París, 2009.
- París 2009 b**
Voir l'Italie et mourir. Photographie et Peinture dans l'Italie du XIX (ed. al cuidado de Ulrich Pohlmann y Guy Cogeval) [cat. expo., Musée d'Orsay, París]. París, 2009.
- París 2009 c**
La subversion des images. Surréalisme. Photographie. Film (ed. Quentin Bajac) [cat. expo., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 2009-10]. París, 2009.
- París/ Baden-Baden/ Nueva York 1982**
 Yves Tanguy. *Retrospective 1925-1955* [cat. expo., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1982-83]. París, 1982.
- París/ Múnich/ Londres 2006**
 Hans Bellmer (ed. Michael Semff y Anthony Spira) [cat. expo., Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París; Staatliche Graphische Sammlung, Múnich; Whitechapel Art Gallery, Londres]. París, 2006.
- París/ Viena 2007**
 Arcimboldo 1526-1593 (ed. Sylvia Ferino-Pagden) [cat. expo., Musée du Luxembourg, París; Kunsthistorisches Museum, Viena, 2007-08]. Ostfildern, 2008.
- Parthey 1853**
 Gustav Parthey, *Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichniss seiner Kupferstiche*. Berlín, 1853.
- Pauli 1901**
 Gustav Pauli, *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*. Estrasburgo, 1901.
- Pech 1996**
 Jürgen Pech, *Studien zur religiösen Ikonographie im Werk von Max Ernst bis 1934. Der Collageroman "Rève d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel" (1930)*. Tesis doctoral, Universidad Friedrich-Wilhelm, Bonn, 1996.
- Pech 2003**
 Jürgen Pech, *Max Ernst. Graphische Welten. Die Sammlung Schneppenheim*. Colonia, 2003.

- Pennington 1982**
Richard Pennington, *A descriptive catalogue of the etched work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*. Cambridge, 1982.
- Pérez Sánchez 1995**
Alfonso E. Pérez Sánchez et al., *Goya. The Complete Etchings and Lithographs*. Múnich; Nueva York, 1995.
- Pérez Sánchez 2006**
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Madrid, 2006.
- Perkins 1992**
Jonathan Perkins, "Danger Recollected and Foreseen: Paul Klee's «Blitzgefahr»", en *The University of Michigan Museums of Art and Archaeology Bulletin* 1992-1998, vol. 10, pp. 4-26.
- Petherbridge 1997**
Deanna Petherbridge, "Art and Anatomy: The Meeting of Text and Image", en *Londres/ Coventry/ Leeds* 1997, pp. 7-99.
- Petrucci 1953**
Carlo Alberto Petrucci, *Catalogo generale delle stampe tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia Nazionale*. Roma, 1953.
- Pfaff 1996**
Dorothea Pfaff, "Lorenz Stöer: «Geometria et Perspectiva»", *LMU-Publikationen/ Geschichts-und Kunstwissenschaften*, n° 12 (1996), e-book. URL:<http://Epub.ub.uni-muenchen.de> (23.07.2012).
- Pfeffer 1993**
Maria Pfeffer, *Flugschriften zum Dreißigjährigen Krieg. Aus der Håberlin-Sammlung der Thurn-und Taxisschen Hofbibliothek*. Fråncfort del Meno et al., 1993.
- Philipp 2008**
Michael Philipp, "Der versuchte Antonius. Künstlerische Wandlungen einer legendären Figur", en *Hamburg* 2008, pp. 15-29.
- Pierce 1976**
James Smith Pierce, *Paul Klee and Primitiv Art*. Nueva York; Londres, 1976.
- Pierre 1988**
José Pierre, "Der surrealistische Maler par excellence", en *Baden-Baden* 1982, pp. 42-62.
- Poitiers 2000**
André Steiner - *L'Homme curieux* (ed. Christian Bouqueret) [cat. expo., Musée Sainte-Croix, Poitiers]. París, 2000.
- Poivert 2009**
Michel Poivert, "Écritures automatiques. Images de la pensée", en *París* 2009 c, pp. 306-349.
- Pörtner**
[Die Weltchronik]. *Die Schedelsche Weltchronik* (com. Rudolf Pörtner). Dortmund, 1978, reimpr. ed. Koberger, Nüremberg, 1493.
- Poling 2008**
Clark V. Poling, *André Masson and the Surrealist Self*. New Haven et al., 2008.
- Praetorius 1619**
Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*. Wolfenbüttel, 1619, 3 vols.
- Priamo 1995**
Luis Priamo, "Grete Stern's SUEÑO", en *Valencia* 1995, pp. 184-195.
- Prieto 1955**
Gregorio Prieto, *Dibujos de García Lorca*. Madrid, 1955.
- Primus 1992**
Zdenek Primus, "Vilém Reichmann-Metapher und Abstraktion", en *Dusseldorf* 1992, pp. 11-13.
- Puyplat/ La Salvia/ Heinzelmann 2005**
Lisa Puyplat, Adrian La Salvia y Herbert Heinzelmann (eds.), *Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers*. Würzburg, 2005.
- Quedlinburg 1999**
Begegnungen. Max Ernst, Carl Wilhelm Kolbe d. Ä., Lyonel Feininger, Dieter Roth [cat. expo., Lyonel Feininger Galerie, Quedlinburg, 1999-2000]. Hannover, 1999.
- Raabe 1957**
Paul Raabe, *Alfred Kubin. Leben, Werk, Wirkung*. Hamburg, 1957.
- Rastatt 2007**
Francisco de Goya. Desastres de la Guerra. "In einem Zustand weit unter dem Tiere" (al cuidado de Isabel Reindl y Kai Uwe Tapken) [cat. expo., Wehrgeschichtliches Museum Rastatt]. Rastatt, 2007.
- Rau 1974**
Bernd Rau, *Pablo Picasso. Das graphische Werk*. Stuttgart, 1974.
- Rau 1980**
Bernd Rau, *Bestandskatalog. Paul Klee. Gemälde, Farbige Blätter, Zeichnungen, Druckgraphische Werke* [cat. expo., Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel]. Hannover, 1980.
- Rave 1981**
Paul Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel* (al cuidado de Eva Börsch-Supan). Darmstadt, 1981.
- Read 1934**
Herbert Read, "Bosch and Dalí", *The Listener*, 1934, pp. 824-826.
- RDK**
Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte (ed. Otto Schmitt; ZI München). Stuttgart; Múnich, 1937-.
- Redon 1971**
Odilon Redon *Selbstgespräch. Tagebücher und Aufzeichnungen 1867-1915* (ed. y transcr. Marianne Türoff). Múnich, 1971.
- Redon 1979**
Odilon Redon, *A soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*. París, 1979.
- Renonciat 1985**
Annie Renonciat, *La vie et l'œuvre de J. J. Grandville*. París, 1985.
- Richter 1995**
Fleur Richter, *Die Ästhetik Geometrischer Körper in der Renaissance*. Stuttgart, 1995.
- Richter 2004**
Dorothea Richter, *Unendliches Spiel der Poesie. Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees*. Weimar, 2004.
- Riedel 1996**
Wolfgang Riedel, *Homo natura*.
- Literarische Anthropologie um 1900. Trabajo de Habilitation*, Universidad Libre, Berlín, 1996.
- Riehen/ Basilea 2011**
Dali, Magritte, Miro. *Surrealismus in Paris* (al cuidado de Philipp Büttner) [cat. expo., Fondation Beyeler, Riehen, Basilea]. Ostfildern, 2011.
- Ripa 1603 (1992)**
Cesare Ripa, *Iconologia* (ed. Piero Buscaroli). Milán, 1992 (2ª ed., Roma, 1603).
- Ritter 1889**
Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (al cuidado de Franz Ritter). Viena, 1919.
- Ritter 1896**
Franz Ritter, "Die «Perspectifischen Stücke» des Wiener Hofstischlers Georg Has", *Mitteilungen des königlich-kaiserlichen oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Monatschrift für Kunstgewerbe*. n. s., VI, n° 124 (367) (1896), pp. 69-73.
- Ritter 2006**
Dorothea Ritter, "Die Welt der Dinge in der Fotografie am Bauhaus und das Neue Sehen", en Ritter/ Siegert/ Primus 2006, pp.108-116.
- Ritter/ Siegert/ Primus 2006**
Dorothea Ritter, Dietmar Siegert y Zdenek Primus (eds.), *Das Leben der Dinge. Die Idee vom Stilleben in der Fotografie 1840-1985*. Heidelberg, 2006.
- Rizzi 1971**
Aldo Rizzi, *The Etchings of the Tiepolos*. Londres, 1971.
- Robison 1978**
Andrew Robison, *Giovanni Battista Piranesi: The Early Architectural Fantasies. A Guide to the Exhibition*. Washington, 1978.
- Robison 1978**
Andrew Robison, "Vedute di Roma", en *Bettagno* 1978, pp. 48-50.
- Rochechouart 1986**
Raoul Hausmann. 1886-1917 [cat. expo., Musée Départemental d'Art Contemporain de Rochechouart]. Dijon 1986.
- Roepke 1972**
Claus-Jürgen Roepke, *Die Protestanten in Bayern*. Múnich, 1972.
- Röttinger 1925**
Heinrich Röttinger, *Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des Alten Nürnberger Holzschnittes*. Estrasburgo, 1925.
- Röttinger 1927**
Heinrich Röttinger, *Die Bilderbogen des Hans Sachs*. Estrasburgo, 1927.
- Roh 1925**
Franz Roh, *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig, 1925; "El realismo mágico. Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente", en *Revista de Occidente*, Madrid, 1927.
- Rom 2002**
Max Ernst e i suoi amici surrealisti [cat. expo., Museo del Corso, Roma]. Roma, 2002.
- Roma/ Pisa/ Nápoles 1992**
Le incisioni di Jacques Callot nelle collezioni italiane (al cuidado de Gineva Mariani) [cat. expo., Istituto Nazionale per la Grafica, Roma; Museo Nazionale di San Matteo, Pisa; Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Nápoles]. Milán, 1992.
- Rombold 1995**
Günter Rombold, "Ausdruckshandlung und Formfindung bei Alfred Kubin", en *Assmann* 1995, pp. 49-57.
- Rothe 1938**
Felicitas Rothe, *Das deutsche Akanthosornament des 17. Jahrhunderts. Zur Frage seiner Selbständigkeit*. Berlín, 1938.
- Rücker 1973**
Elisabeth Rücker, *Die Schedelsche Weltchronik. Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit. Mit einem Katalog der Städteansichten*. Múnich, 1973.
- Rupprich**
Hans Rupprich (ed.), *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Berlín, 1956-1969, 3 vols.
- Russo 2007**
Adelaide Russo, *Le peintre comme modèle: du surréalisme à l'extrême contemporain. Villeneuve d'Ascq*, 2007.
- Sachs 1670**
Philipp Jacob Sachs, "Rapa Monstrosa Anthropomorpha", en *Miscellanea curiosa, sive ephemeridum medico-physicarum Germanicarum Academiae Naturae Curiosorum annus 1 (1670)*, pp. 139-144.
- Salamanca 1995**
El siglo de Dalí (al cuidado de C. Rodríguez Aguilera) [cat. expo., Sala de exposiciones San Eloy, Salamanca]. Salamanca, 1995.
- Salamanca 2002**
Dibujos para un siglo [cat. expo., Sala de Exposiciones de Caja Duero San Eloy, Salamanca]. Salamanca, 2002.
- Salzburgo 1984**
Von Goya bis Warhol. Meisterwerke des 19. und 20. Jahrhunderts aus einer Schweizer Privatsammlung (al cuidado de Eberhard W. Kornfeld y Christine E. Stauffer) [cat. expo., Rupertinum, Salzburgo]. Berna, 1984.
- Salzburgo/ Chemnitz 2000**
Die Maler der Seele: der idealistische Symbolismus in Frankreich (al cuidado de Jean David Jumeau-Lafond) [cat. expo., Rupertinum, Salzburgo; Kunstsammlungen Chemnitz, 2000]. Zürich, 2000.
- San Sebastián 1988**
Nicolás de Lekuona (ed. Adelina Moya) [cat. expo., Museo San Telmo, San Sebastián]. San Sebastián, 1988.
- St. Louis, Missouri/ Nueva York/ Los Angeles 1985**
The Engravings of Giorgio Ghisi. Catalogue raisonné (ed. Kathleen Agena y Cynthia Clark) [cat. expo., The Saint Louis Museum, Saint Louis, Misuri; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Grunwald Center for the Graphic Arts, the University of California, Los Angeles]. Nueva York, 1985.

- Santa Cruz de Tenerife 2008**
Irradiaciones de Oramas [cat. expo., Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias, Santa Cruz de Tenerife]. Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- Santander 2003**
Dalí. Un creador ligado a su tiempo [cat. expo., Fundación Marcelino Botín, Santander]. Santander, 2003.
- São Paulo/ Madrid 2007**
Dibujos españoles del siglo XX. Colecciones Fundación Mapfre [cat. expo., Museo de Arte de São Paulo Asis Chateaubriand, São Paulo; Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, Madrid]. Madrid, 2007.
- Sayag 1983**
 Alain Sayag, *Hans Bellmer. Photographien*. München, 1983.
- Schade 1983**
 Sigrid Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit*. Worms, 1983.
- Schattkowsky 2008**
Sächsische Biografie (ed. Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V.; al cuidado de Martina Schattkowsky). Accesible online: <http://www.isgv.de/saebi> (2.09.2012).
- Schenda 1960**
 Rudolf Schenda, "Das Monstrum von Ravenna. Eine Studie zur Prodigienliteratur", *Zeitschrift für Volkskunde*, 56 (1960), pp. 209-225.
- Schiebler 1984**
 Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí* (trad. y epílogo Ralf Schiebler). München, 1984.
- Schlosser 1924**
 Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*. Viena 1924.
- Schmied 1991**
 Wieland Schmied, *Salvador Dalí. Das Rätsel der Begierde*. München, 1991.
- Schmied 1998**
 Wieland Schmied, "Capricci bei de Chirico, Max Ernst, Magritte, Dalí", en *Mai/Rees* 1998, pp. 209-221.
- Schmidt-Burkhardt 1992**
 Astrit Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert* (ed. Tilmann Buddensieg, Fritz Neumeyer y Martin Warnke). Tesis doctoral, Universidad Libre, Berlín, 1992.
- Schneede 1991 a**
 Uwe M. Schneede, "Exposition Internationale du Surréalisme 1938", en *Klüser/Hegewisch* 1991, pp. 94-101.
- Schneede 1991 b**
 Uwe M. Schneede, "Das blinde Sehen. Zur Ikonographie des Surrealismus", en *Londres/ Stuttgart/ Dusseldorf/ París* 1991, pp. 351-356.
- Schneede 2005**
 Uwe M. Schneede, "Das surrealistische Bild", en *Hamburg* 2005, pp. 43-47.
- Schneede 2006**
 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München, 2006.
- Schoch 1993**
 Rainer Schoch, "Aller Laster Anfang.
- Zur Ikonographie der Nürnberger Künstlerspielkarten", en *Hofmann* 1993, p. 74.
- Schreiber 1902**
 Wilhelm Ludwig Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVIe siècle*. Leipzig, 1902, 4 vols.
- Schreyl 1979**
 Karl Heinz Schreyl, *Der graphische Neujahrsgruß aus Nürnberg*. Nürnberg, 1979.
- Schultz 2011**
 Anna Schultz, "«Trees have turned me into an artist»: The graphic work of Carl Wilhelm Kolbe (1757-1835)", en *Londres* 2011, pp. 172-215.
- Schulz-Hoffmann 1997**
 Carla Schulz-Hoffmann, "Waldbilder - «Die quasi-selige Romantik»?", en *Zürich* 1997, pp. 400-412.
- Schulz-Hoffmann 1999**
 Carla Schulz-Hoffmann, "«Es ist nicht bloß Wiederschein, daß der Himmel im Wasser liegt...». Romantische Echos im Werk von Max Ernst", en *Berlin* 1999, pp. 261-266.
- Schuster 1983**
 Peter-Klaus Schuster, "Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen Protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert", en *Hamburg* 1983 a, pp. 115-125.
- Schuster 1991**
 Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*. Berlín, 1991, 2 vols.
- Schwäbisch Hall/ Salzburgo 2009**
Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth (ed. Werner Spieß; C. Sylvia Weber) [cat. expo., Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall; Museum der Moderne, Salzburgo, 2009-10]. Künzelsau, 2009.
- Schwarz 1980**
 Arturo Schwarz, *Man Ray*. München, 1980.
- Schwarz 1986**
 Dieter Schwarz, "Alfred Kubin. Leben und Werk", en *Winterthur* 1986, pp. 10-29.
- Schwob 1896**
 Marcel Schwob, *Vies imaginaires*. París, 1896.
- Scribner 1981**
 Robert W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk*. Cambridge, 1981.
- Sebbag 2008**
 Georges Sebbag, "Les Photomontages idylliques de Grete Stern", en *Besanzón* 2008, pp. 97-144.
- Settele 1992**
 Christoph Settele, *Zum Mythos Frau im Frühwerk Alfred Kubins*. Tesis doctoral, Universidad de Zürich. Lucerna, 1992.
- Severini 1921**
 Gino Severini, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*. París, 1921.
- Sevilla 1993**
Dalí en los fondos de la Fundación Gala-Salvador Dalí [cat. expo., Fundación Fondo de Cultura Sevilla (FOCUS)]. Sevilla, 1993.
- Sherer 2000**
 Daniel Carmi Sherer, *Anamorphosis and the Hermeneutics of the Perspective from Leonardo to Hans Holbein the Younger, 1490-1533*. Tesis doctoral, Universidad de Harvard. Cambridge, 2000.
- Shestack 1981**
 Alan Shestack, "An Introduction to Hans Baldung Grien", en *New Haven* 1981, pp. 3-18.
- Silver**
 Larry Silver, *Pieter Bruegel*. Nueva York; Londres 2011.
- Singer**
 Hans Wolfgang Singer, *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*. Nueva York, 1978 (1ª ed. Berlín 1909).
- Singer 1908**
 Hans Wolfgang Singer, *Die Kleinmeister*. Bielefeld; Leipzig 1908. (Künstlermonographien, 92).
- Smith 1983**
 Jeffrey Chipps Smith, *Nuremberg. A Renaissance City, 1500-1618*. Austin, 1983.
- Smith 1985**
 Jeffrey Chipps Smith (ed.), *New Perspectives on the Art of Renaissance Nuremberg. Five Essays*. Austin, 1985.
- SMS**
 Albrecht Dürer. *Das druckgraphische Werk. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltadelblätter* (ed. G. Ulrich Großmann; al cuidado de Rainer Schoch, Matthias Mende y Anna Scherbaum). München, 2001-2004, 3 vols.
- Sonderegger 1927**
 Albert Sonderegger, *Missgeburt und Wundergestalten in Einblattgedrucken und Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts*. Tesis doctoral, Universidad de Zürich, 1927.
- Spielmann 1989**
 Peter Spielmann, "Der Dichter entdeckt die Welt", en *Bochum* 1989, p. 7.
- Spies 1982**
 Werner Spies, *Max Ernst, Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*. München, 1982.
- Spies 1988**
 Werner Spies, "Collagen und Bilder", en *Tubinga/ Berna/ Dusseldorf* 1988, pp. 105-128.
- Spies 2004**
 Werner Spies, "Die Welt ist niemals abgeschlossen", en *Künzelsau* 2004, pp. 16-20.
- Spies 2007**
 Werner Spies, "Im Garten der Nympe Ancolie. Ein unbekanntes Meisterwerk - Die Strategien Loplops", en *Basilea* 2007, pp. 13-45.
- Spies/ Metken**
 Werner Spies, Sigrd Metken y Günther Metken, *Max Ernst. Œuvre-Katalog*. Colonia; Houston 1975-2007, 7 vols.
- Spies 2003**
 Werner Spies, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*. Colonia, 2003, 4ª ed.
- Sroka 2003**
 Jens Joachim Sroka, *Das Pferd als Ausdruckssträger bei Hans Baldung Grien*.
- Tesis doctoral, Universidad de Zürich, 2003.
- Srp 1997**
 Karel Srp, "Exposing the wall", *Um ní*, 45 (1997), pp. 280-297.
- Stadler 1913**
 Franz J. Stadler, *Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts*. Estrasburgo, 1913.
- Stalla 2001**
 Robert Stalla (ed.), *Druckgraphik. Funktion und Form. Vorträge beim Symposium zur Ausstellung "Es muß nicht immer Rembrandt sein... - Die Druckgraphiksammlung des Kunsthistorischen Instituts München"*. Juli 1999 in München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte. München; Berlín, 2001.
- Steinhauser 2002**
 Monika Steinhauser, "Konvulsivische Schönheit und subversive Gewalt. Zum Surrealismus der 1930er Jahre", en *Keazor* 2002, pp. 138-184.
- Stern 1995**
 Grete Stern, "Some Notes on Photomontage" (Texto de una conferencia de 1967), en *Valencia* 1995, pp. 195-199.
- Stetten 1779**
 Paul von Stetten el Joven, *Kunst- Gewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg*. Augsburg, 1779, 2 vols.
- Stout 1996**
 John C. Stout, *Antonin Artaud's Alternate Genealogies: Self-Portraits and Family Romances*. Ontario, 1996.
- Strauss 1975**
 Walter L. Strauss, *The German Single-Leaf Woodcut 1550-1600*. Nueva York, 1975, 3 vols.
- Strauss 1977**
 Walter L. Strauss (ed.), *Hendrick Goltzius 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts*. Nueva York, 1977, 2 vols.
- Stuffmann 2001**
 Margret Stuffmann, "«Randbemerkungen». Delacroix' Lithographien zu Goethes Faust (parte I)", en *Stalla* 2001, pp. 119-128.
- Stuttgart 1979**
Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag (al cuidado de Magdalena Droste) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart]. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1979.
- Stuttgart 1987**
Photographie 1840-1940. Sammlung Mayer (al cuidado de Ulrike Gaus y Rolf Mayer) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart]. Stuttgart, 1987.
- Stuttgart 1989**
Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren (al cuidado de Ulrike Gaus, Jean-Francois Chevrier y Ursula Zeller) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart 1989-90]. Stuttgart, 1989.
- Stuttgart 1999**
Giovanni Battista Piranesi. Die poetische Wahrheit (ed. Corinna Höper) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung]. Stuttgart, 1999.
- Stuttgart 2010**
 "Nur Papier und doch die ganze Welt".

200 Jahre Graphische Sammlung (al cuidado de Corinna Höper, Alice Koegel y Hans-Martin Kaulbach) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart]. Stuttgart, 2010.

Stuttgart/ Friburgo de Brisgovia/ Münster 1988

Hermann Finsterlin. *Eine Annäherung; Monographie: Das literarische Werk, Aquarelle und Modelle* (al cuidado de Reinhard Döhl, Johannes Langner y Hermann Finsterlin) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung]. Stuttgart, 1988.

Stuttgart/ Zürich 1989

Salvador Dalí 1904-1989 (al cuidado de Karin von Maur) [cat. expo., Staatsgalerie Stuttgart; Kunsthaus Zürich]. Stuttgart, 1989.

Sylvester 2009

David Sylvester, *Magritte* (intr. Michel Draguet; en col. con Menil Foundation). Colonia, 2009.

Taipei 2000

Dalí. *A Genius of the 20th Century* [cat. expo., National Palace Museum, Taipéi]. Taipéi, 2000.

Talbierska 2001

Jolanta Talbierska, *Stefano della Bella. (1610-1664). Akwaforty ze Zbiorów Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Etchings from the Collection of the Print Room of the Warsaw University Library*. Varsovia, 2001.

Teuber 1980

Dirk Teuber, "Max Ernst's Lehrmittel (Der Kölner Lehrmittelkatalog)", en Colonia 1980, pp. 206-276.

Ter Molen 1984

Johannes Rein ter Molen, *Van Vianen. Een Utrechtse familie van zilversmeden met een internationale faam*. Tesis doctoral, Universidad de Leiden. Róterdam, 1984.

Teuber 1989

Dirk Teuber, "Bibliotheca Paedagogica-Eine Neuerwerbung im Kunstmuseum Bonn. Zur Quellenfunktion des Kölner Lehrmittelkataloges für Max Ernst", en Bonn 1989, pp. 35-50.

Thater-Schulz 1989

Hannah Höch. *Eine Lebenscollage. Archiv-Edition. Abteilung 1889-1918* (al cuidado de Cornelia Thater-Schulz). Berlín; Ostfildern, 1989, 3 vols.

Thum 2005

Agnes Thum, "Sie, es kehrt auf Wörlitzens Fluren Arcadia zurück!". *Die Kräuterblätter Carl Wilhelm Kolbes des Älteren*. Tesis de master, Universidad Ludwig-Maximilian, Múnich, 2005. URN: urn:nbn:de:bvb:19-e-pub-1900-0 (8.7.2012).

Thum 2009

Agnes Thum, "Die «Kräutersprache». Kolbes «Kräuterblätter» und ihre Bedeutungsebenen", en Dessau/ Paderborn/ Zürich 2009, pp. 133-143.

TIB

Adam von Bartsch, *The Illustrated Bartsch* (ed. Walter L. Strauss). Nueva York, 1978-.

Timken-Zinkann 1972

Reinhard F. Timken-Zinkann, *Ein Mensch namens Dürer: Des Künstlers Leben, Ideen, Umwelt*. Berlín, 1972.

Tippner 2009

Anja Tippner, *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag*. Colonia/ Weimar/ Viena 2009.

Toggweiler 2008

Michael Toggweiler, *Kleine Phänomenologie der Monster*. Berna, 2008. (Arbeitsblätter des Instituts für Sozialanthropologie der Universität Bern, 42) URL: http://www.anthro.unibe.ch/content/publikationen/arbeitsblaetter/arbeitsblatt_42/index_ger.html (10.09.2012).

Tokio 2006

Salvador Dalí. *Centennial Retrospective* [cat. expo., The Ueno Royal Museum, Tokio, 2006-07]. Tokio, 2006.

TRE

Theologische Realenzyklopädie (ed. Gerhard Müller, Horst Balz y Gerhard Krause). Berlín, 1977-2004, 36 vols.

Tubinga 1959

Der deutsche Holzschnitt 1420-1570. 100 Einblattholzschnitte aus dem Besitz des Germanischen National-Museums in Nürnberg (ed. Rudolf Huber; al cuidado de Fritz Zink) [cat. expo., UniversitätTübingen].Tubinga, 1959.

Tubinga/ Berna/ Dusseldorf 1988

Max Ernst Collagen. *Inventar und Widerspruch* (ed. Götz Adriani; al cuidado de Werner Spies) [cat. expo., Kunsthalle Tübingen; Kunstmuseum Bern; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf; Hamburger Kunsthalle, 1988-89]. Colonia, 1988.

Tubinga et al. 1980

Hannah Höch. *Fotomontagen. Gemälde. Aquarelle* (ed. Götz Adriani) [cat. expo., Kunsthalle Tübingen; Kunstmuseum Hannover; Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal; Frankfurter Kunstverein, 1980-81].Colonia, 1980.

Turin 2000

Stefano della Bella. *Firenze 1610-1664* (ed. Silverio Salamon) [cat. expo., Arte Antica Silverio Salamon, Turín]. Turín, 2000.

Tuttlingen 2004

Emila Medková (al cuidado de Karel Srp y Marjatta Hölz) [cat. expo., Galerie der Stadt Tuttlingen, 2004]. Praga, 2004.

Ubl 2004

Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*. Múnich, 2004.

Umland 2008

Anne Umland, "Dada in the Collection. A Permanent Paradox", en *Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. Nueva York, 2008, pp. 15-23.

Unteutsch 1640-1650

Friedrich Unteutsch, *Neues Zieratenbuch. Den Schreibern Tischlern oder Küstlern und Bildhauer[n] sehr dienstlich*. Nüremberg, s. a. [1640-1650].

Unverfehrt 1980

Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*. Berlín, 1980.

Utrecht 1984

Zeldzaam zilver uit de Gouden Eeuw. *De Utrechtse edelsmeden Van Vianen* [cat.

expo., Centraal Museum Utrecht]. Utrecht, 1984.

Valladolid 2011

De Pablo Picasso a Richard Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma [cat. expo., Sala Municipal de Exposiciones del Museo de Pasión, Valladolid]. Valladolid, 2011.

Valencia 1994

Picasso. *Suite Vollard* (al cuidado de Pierre Daix y Juan Carrete Parrondo) [cat. expo., Centro Cultural Bancaja, Valencia]. Valencia, 1994.

Valencia 1995

Sueños. *Grete Stern* (al cuidado de Josep Vicent Monzó y Luis Priamo) [cat. expo., Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, Valencia, 1995-96]. Valencia, 1995.

Valencia 1998

Visionarios. *James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops* (al cuidado de José Miguel G. Cortés) [cat. expo., Museu de Belles Arts de València]. Valencia, 1998.

Valencia 2006

El cuerpo humano. Crisóstomo Martínez (al cuidado de Josef Monter) [cat. expo., Museu Valencià de l' Il·lustració i la Modernitat, Valencia]. Valencia, 2006.

Varsovia 1991

Max Ernst. *Dziela graficzne. Prace ze zbioru Sprengel Museum Hannover* (al cuidado de Kathrin Bieligg, Norbert Nobis y Grit Wendelberger) [cat. expo., Galeria Zach ta, Varsovia]. Hannover, 1991.

Vasari 1568 (1906)

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall' anno 1550 infino al 1567* (al cuidado de Gaetano Milanese). Milán, 1906 (ed. Florencia 1568), 9 vols.

Venecia 1987

The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century (ed. Jane Chapman, Carol Rathman y Jaime Roberts) [cat. expo., Palazzo Grassi, Venecia]. Milán, 1987.

Venecia 2004

Dalí (ed. Dawn Ades) [cat. expo., Palazzo Grassi, Venecia; The Philadelphia Museum, 2004-05]. Milán, 2004.

Verona 1995

Dalí, Miró, Picasso e il Surrealismo spagnolo [cat. expo., Palazzo Forti, Verona]. Milán, 1995.

Vianen 1646-1652

Adam van Vianen, *Constighe Modellen, Van verscheijden Silvere Vaten, en andere sinnighe wercken, gevonden ende Geteeckent door den vermaerden E. Adam van Vianen. Sijnde meerendeels door hem uyt een Stuck silvers geslagen. Seer nut voor alle liefhebbers vande Conste. Uytgegeven door sijnen Soon Christiaen van Vianen Tot Uijtrecht, en in Cooper ge est door Theodor van Kessel. Verdeelt in acht deelen*. Utrecht, s. a. [1646-1652].

Viena 1987

Zauber der Medusa. *Europäische Manierismen* (al cuidado de Werner Hofmann) [cat. expo., Wiener Festwochen, Viena]. Viena, 1987.

Viena 1989

Das Innere der Sicht. Surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre (ed. Monika Faber) [cat. expo., Museum des Zwanzigsten Jahrhunderts, Viena]. Viena, 1989.

Viena 1997

Kunst und Wahn (ed. Ingrid Brugger, Peter Gorsen y Klaus Albrecht Schröder) [cat. expo., Kunstforum Wien, Viena]. Colonia, 1997.

Viena 1998

Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905 (al cuidado de Marian Bisanz-Prakken) [cat. expo., Albertina, Viena, 1998-99]. Viena, 1999.

Viena 2003

Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne (ed. Klaus Albrecht Schröder y Antonia Hoerschelmann) [cat. expo., Albertina, Viena, 2003-04]. Wolftratshausen, 2003.

Viena 2004

Francisco de Goya. *Aufklärer ohne Hoffnung. Die grafischen Zyklen. Los Caprichos, Los Desastres de la Guerra, La Tauromaquia, Los Disparates und die Radierungen nach Gemälden Velázquez* (al cuidado de Rudolf Leopold y Ewald Gäßler) [cat. expo., Leopold y Ewald, Viena]. Oldenburg, 2004.

Viena 2008 a

Max Ernst. *Une semaine de bonté. Die Originalcollagen* (ed. Werner Spies) [cat. expo., Albertina, Viena]. Colonia, 2008.

Viena 2008 b

Moderne auf der Flucht. Les modernes s'enfuient. Österreichische KünstlerInnen in Frankreich 1938-1945. Des artistes autrichiens en France 1938-1945 [cat. expo., Jüdisches Museum der Stadt Wien, Viena]. Viena; Berlín, 2008.

Viers 2008

Carole Anne Viers, *The Oulipo and Art as Retrieval*. Los Angeles, 2008.

Vigo 1996

Goya. *Los Desastres de la guerra* (al cuidado de Julián Gállego y Francisco Pablos) [cat. expo., Centro Cultural Caixavigo, Vigo, 1996]. Pontevedra, 1998.

Vigo 1998

Goya. *Los Caprichos* (al cuidado de Arturo Ansóñ Navarro y Francisco Pablos) [cat. expo., Centro Cultural Caixavigo, Vigo]. Pontevedra, 1998.

Vishny 1986

Michèle Vishny, "A Year of Reflection: Paul Klee's 1919 Self-Portraits", *Gazette des Beaux-Arts*, 128, vol. 108, n° 1412 (1986), pp. 89-94.

Vitoria/ Madrid 2009

Nicolás de Lekuona. *Imagen y testimonio de la Vanguardia* (al cuidado de Juan Manuel Bonet et al.) [cat. expo., ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid]. Madrid, 2009.

Von Graevenitz 1973

Zauber der Medusa. *Europäische Manierismen* (al cuidado de Werner Hofmann) [cat. expo., Wiener Festwochen, Viena]. Viena, 1987.

- van Vianen und Lutma. Tesis doctoral, Universidad de Múnich. Bamberg, 1973.
- Von Maur 1989**
Karin von Maur, "Vom Eros zum Kosmos. Dalís Malerei im Kontext seiner Ideen", en Stuttgart/ Zürich 1989, pp. XVII-XXVII.
- Von Maur 1991**
Karin von Maur, "Max Ernst und die Romantik. Im Spannungsfeld zwischen Idylle und Schreckensvision", en Londres/ Stuttgart/ Dusseldorf/ Paris 1991, pp. 341-350.
- Waldberg 1977**
Patrick Waldberg, *Yves Tanguy* (ed. André de Rache). Bruselas, 1977.
- Walker 2002**
Ian Walker, *City Gorged with Dreams. Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester, 2002.
- Walker 2005**
Ian Walker, "The «Comic Sublime». Eileen Agar at Ploumanac'h", *Tate Papers*, otoño 2005. URL: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7408> (11.7.2012).
- Walz 1988**
Herbert Walz, *Deutsche Literatur der Reformationszeit. Eine Einführung*. Darmstadt, 1988.
- Warncke 1979**
Carsten-Peter Warncke, *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*. Berlín, 1979, 2 vols.
- Washington 1975**
Jacques Callot. Prints & Related Drawings (al cuidado de Helen Diane Russell, Jeffrey Blanchard y John Krill) [cat. expo., National Gallery of Art, Washington]. Washington, 1975.
- Washington 1985**
L'Amour fou. Photography & Surrealism (ed. Alan Axelrod; al cuidado de Rosalind Krauss y Jane Livingston) [cat. expo., The Corcoran Gallery of Art, Washington]. Nueva York, 1985.
- Webb 1985**
Peter Webb, *Hans Bellmer*. Londres, 1985.
- Wedekind 1993**
Gregor Wedekind, "Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee", en Deicher 1993, pp. 69-112.
- Weimar/ Berlín/ Berna 1994**
Das frühe Bauhaus und Johannes Itten (ed. Rolf Bothe, Peter Hahn y Hans Christoph von Tavel) [cat. expo., Kunstsammlungen zu Weimar; Bauhaus-Archiv, Berlín; Kunstmuseum Bern, 1994-95]. Ostfildern, 1994.
- Weiss 1999**
Thomas Weiss, "Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. Doppelbegabung und Einzelgänger", en Quedlinburg 1999, pp. 52-87.
- Weixlgärtner 1903**
Arpad Weixlgärtner, "Dürer und die Gliederpuppe", en *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff gewidmet*. Viena, 1903, pp. 80-90.
- Wenn 2007**
Anja Wenn, "Ein Leben, Opus VIII", en Karlsruhe 2007, pp. 84-95.
- Werckmeister 1989**
Otto Karl Werckmeister, *The making of Paul Klee's Career 1914-1920*. Chicago; Londres, 1989.
- Werner 2002**
Gabriele Werner, *Mathematik im Surrealismus. Man Ray - Max Ernst - Dorothea Tanning*. Marburgo, 2002.
- Wessolowski 2009**
Tanja Wessolowski, "La femme 100 têtes/ Avis au lecteur par André Breton", en Schwäbisch Hall/ Salzburgo 2009, S. 100.
- Wilton-Ely 1978 (1997)**
John Wilton-Ely, *Piranesi*. Milán, 1978, 2ª ed. 1997.
- Winkler**
Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. Berlín, 1936-1939, 4 vols.
- Winkler 1986**
Christine Winkler, *Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*. Múnich, 1986.
- Winterthur 1986**
Alfred Kubin (al cuidado de Rudolf Koella y Dieter Schwarz) [cat. expo., Kunstmuseum Winterthur]. Winterthur, 1986.
- Winterthur/ Bremen 1983**
Odilon Redon (ed. Rudolf Koella) [cat. expo., Kunstmuseum Winterthur; Kunsthalle Bremen, 1983-84]. Biel, 1983.
- Wölfflin 1905 (1926)**
Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*. Múnich, 1905, 5ª ed. 1926.
- Wölfflin 1948**
Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst*. Basilea, 1948, 8ª ed.
- Wood 1993**
Christopher S. Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. Londres, 1993.
- Wood 2003**
Christopher S. Wood, "The Perspective Treatise in Ruins: Lorenz Stoer, Geometria et perspectiva, 1567", en Massey 2003, pp. 235-257.
- Würth 2008**
Max Ernst in der Sammlung Würth. Grafik und Bücher (al cuidado de Werner Spieß) [cat. expo., Museum Würth, Kunzelsau]. Kunzelsau, 2008.
- Wuppertal 1965**
Verzeichnis der Handzeichnungen, Pastelle und Aquarelle (al cuidado de Hans-Günter Wachtmann) [cat. expo., Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal]. Wuppertal, 1965.
- Wuppertal 2006**
Vergangene Welten. Graphik von Dürer, Callot, Rembrandt bis Richter. Sammlung Lohmann (ed. Sabine Fehlemann; al cuidado de Antje BIRTHÄMLER) [cat. expo., Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal]. Colonia, 2006.
- Wuppertal 2008**
James Ensor. *Schrecken ohne Ende* (ed. Gerhard Finckh) [cat. expo., Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, 2008-09]. Wuppertal, 2008.
- Yamanashi 1999**
The Universe of Salvador Dalí [cat. expo., Yamanashi Prefectural Museum]. Yamanashi, 1999.
- Yeves Andrés 1998**
Juan Antonio Yeves Andrés, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Madrid, 1998.
- Yeves Andrés 1996**
Juan Antonio Yeves Andrés, "José Lázaro Galdiano, bibliófilo y editor, y Goya", *Goya, Revista de Arte*, n.º 252 (1996), pp. 331-340.
- Zapater y Gómez 1924**
Francisco Zapater y Gómez (ed.), *Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860*. Madrid, 1924.
- Zaragoza 1982**
Arte español contemporáneo. Colección de la Fundación Juan March (ed. Julián Gállego) [cat. expo., Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza]. Zaragoza, 1982.
- Zaragoza 1996**
Goya. ¡Qué valor! Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates [cat. expo., Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza]. Zaragoza, 1996.
- Zaragoza 1999**
Mirar y leer. Los Caprichos de Goya [cat. expo., Palacio de Sástago, Zaragoza, 1999-2000]. Zaragoza, 1999.
- Zens 2004**
Herwig Zens (ed.), *Francisco de Goya. Briefe an Martín Zapater* (trad. Eva Fritz y Otmar Binder). Weitra, 2004.
- Zerner/ Bayard 2009**
Henri Zerner y Marc Bayard (eds.), "¿Renaissance en France, renaissance française?", en *Actes du colloque "Les arts visuels de la Renaissance en France, XVe-XVIe siècles"*, Villa Médici, 7-9 juin 2007. París, 2009.
- Zimmermann 1994**
Jörg Zimmermann, "Philosophische Horizonte der *Histoire Naturelle* von Max Ernst", en Hannover/ Karlsruhe/ Salzburgo 1994, pp. 15-24.
- Zink 1968**
Fritz Zink, *Die Handzeichnungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Kataloge des Germanischen Nationalmuseums*.
- Núremberg, 1968. (Deutsche Handzeichnungen, 1).
- Zöllner 1959**
Rudolf Zöllner, *Deutsche Säulen- und Schild-Bücher 1610-1680. Ein Beitrag zur Entwicklung des Knorpelwerkstils*. Tesis doctoral, Universidad de Kiel, 1959.
- Zorach 2009**
Rebecca Zorach, "Rome virtuelle? Présence et absence de la Ville éternelle dans les estampes du XVIe siècle", en Zerner/ Bayard 2009, pp. 61-78.
- Zuch 2004**
Rainer Zuch, *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*. Weimar, 2004.
- Züch 1932**
Walter Karl Züch, *Entstehung des Ohrmuschelstils*. Heidelberg, 1932.
- Züchner 1995**
Wir wünschen uns die Welt beweglich. Raoul-Hausmann-Symposium der Berlinischen Galerie, im Martin-Gropius-Bau, Berlin (ed. Eva Züchner). Berlín, 1995.
- Züchner 1998**
Eva Züchner (ed.), *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin. Unveröffentlichte Briefe, Texte, Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*. Ostfildern, 1998.
- Zürich 1982**
Eros und Gewalt. Hendrik Goltzius und der niederländische Manierismus (al cuidado de Eva Korazija) [cat. expo., Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich]. Zürich, 1982.
- Zürich 1994**
Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter (al cuidado de Peter Jezler) [cat. expo., Schweizerisches Landesmuseum Zürich]. Zürich, 1994.
- Zürich 1997**
Arnold Böcklin, *Giorgio De Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse* (ed. Guido Magnaguagno) [cat. expo., Kunsthau Zürich, 1997-98]. Berna, 1997.
- Zürich 2001**
Sade/ Surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild (ed. Tobia Bezzola, Michael Pfister y Stefan Zweifel) [cat. expo., Kunsthau Zürich, 2001-02]. Ostfildern, 2001.
- Zur Loy 2010**
Tobias Percival zur Loy, *History of a Natural History: Max Ernst's Histoire Naturelle, Frottage, and Surrealist Automatism*. Tesis doctoral, Universidad de Oregón, 2011, e-book: <https://scholarbank.voregon.edu> (28.08.2012).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti



☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)  

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. *Colección de la Fundación Juan March*. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziggrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Ed.

del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. *Colección de la Fundación Juan March*

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. *Naturaleza muerta*. Textos de Reinhold Hohl

☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

☞ GOYA. *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpés, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. *American photography since 1960*. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Ed. de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

☞ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

☞ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

☞ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

☞ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

☞ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Ed. de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

☞ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

☞ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

☞ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Ed. del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

☞ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

☞ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. *Colección de la Fundación Juan March*. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

☞ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

☞ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

☞ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y 

☞ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Ed. de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Ed. del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Ed. del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehlemann y Hans Günter Wachtmann

1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Ed. de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.

[Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. *Fondos de la Fundación Juan March*. Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

☞ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

☞ ANDY WARHOL. *Coches*. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

☞ COL-LECCIÓ MARCH. *Art Espanyol Contemporani*. Palma. *Fundación Juan March*. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

1991

☞ PICASSO. *Retratos de Jacqueline*. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

☞ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, Mª João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

☞ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH.

[Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

1992

☞ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

☞ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

☞ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

☞ COL-LECCIÓ MARCH. *Art Espanyol Contemporani*. Palma. *Fundación Juan March*. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

1993

☞ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

☞ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

☞ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. *Arte expresionista alemán*. Textos de Magdalena M. Moeller

1994

☞ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

☞ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

☞ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868*. *Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

☞ FERNANDO ZÓBEL. *Río Júcar*. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero 

1995

- ☞ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. *Un sueño vienés: 1898-1918*. Textos de Gerbert Froidl y Stephan Koja
- ☞ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland
- ☞ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991. Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell **C**

1996

- ☞ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Ed. de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996
- ☞ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

- ☞ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares **C P**

- ☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

- ☞ PICASSO. *Suite Vollard*. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán/inglés) y trilingüe (castellano/alemán/inglés)] [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

1997

- ☞ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann
- ☞ EMIL NOLDE. *Naturaleza y religión*. Textos de Manfred Reuther
- ☞ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996. Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella **C P**

- ☞ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo **P C**
- ☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

1998

- ☞ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal
- ☞ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque
- ☞ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies

1999

- ☞ MARC CHAGALL. *Tradiciones judías*. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall
- ☞ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzlmann, Lola y Bengt Schwitters
- ☞ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehlemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER
- ☞ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**
- ☞ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Ed. del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

2000

- ☞ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely
- ☞ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. OBRA SOBRE PAPEL. *Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger
- ☞ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller
- ☞ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**
- ☞ LUCIO MUÑOZ. *Íntimo*. Texto de Rodrigo Muñoz Avia **C**
- ☞ EUSEBIO SEMPERE. *Paisajes*. Texto de Pablo Ramírez **P C**

2001

- ☞ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*. Textos de Sabine Fehlemann
- ☞ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch
- ☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y Henri Matisse
- ☞ RÓDCHENKO. *Geometrías*. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr RóDchenko **P C**

2002

- ☞ GEORGIA O'KEEFFE. *Naturalezas íntimas*. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe
- ☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

- ☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Ucar **C**
- ☞ RIVERA. *Reflejos*. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**
- ☞ SAURA. *Damas*. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

2003

- ☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. *De Goya a Giacometti. Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies
- ☞ KANDINSKY. *Origen de la abstracción*. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky
- ☞ CHILLIDA. *Elogio de la mano*. Texto de Javier Maderuelo **C P**
- ☞ GERARDO RUEDA. *Construcciones*. Texto de Barbara Rose **C**
- ☞ ESTEBAN VICENTE. *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**
- ☞ LUCIO MUÑOZ. *Íntimo*. Textos de Rodrigo Muñoz Avia y Lucio Muñoz **P**
- ☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA.FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

2004

- ☞ MAESTROS DE LA INVENCION DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat
- ☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)
- ☞ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**
- ☞ ESTEBAN VICENTE. *Gesto y color*. Texto de Guillermo Solana **P**
- ☞ LUIS GORDILLO. *Dúplex*. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**
- ☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**
- ☞ KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos

de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

2005

- ☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijs van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)
- ☞ ANTONIO SAURA. *Damas*. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)
- CELEBRACIÓN DEL ARTE. *Medio siglo de la Fundación Juan March*. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusi, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés
- ☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehlemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**
- ☞ EGON SCHIELE. *En cuerpo y alma*. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**
- ☞ LICHTENSTEIN. *En proceso*. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**
- ☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**
- ☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

2006

- ☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)
- ☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Koja, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Ed. de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006
- ☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Trad. de Alejandro Martín Navarro
- LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manuel Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre
- GARY HILL. *Imágenes de luz. Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*.

LEYENDA: ☞ Publicaciones agotadas | **P** Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma | **C** Exposición en el Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

Texto de Holger Broecker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

GOYA. *Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traducándose a más siete idiomas]

2007

ROY LICHTENSTEIN. *De principio a fin*. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Trad. de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcapenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. *Crónicas reales*. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp. Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

2008

MAXIMin. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaja, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

☞ ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas

Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. *La distancia del dibujo*. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. *Joan Hernández Pijuan*. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Haraldo de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

☞ Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Trad. y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Trad. de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ. *El color sucede*. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P** **C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

☞ CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Arte de dibujar*. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys, Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Trad. y notas de Ángel-Luis Pujante y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Trad. y notas de Yolanda Morató

☞ PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. *Suite Vollard*. Texto de Julián Gallego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

2011

☞ AMÉRICA FRÍA. *La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. *Pinturas y dibujos*. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). *Una vanguardia para el proletariado*. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

☞ Publicación complementaria: Boris Ural'ski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr Deineka. Ed. facsimil en castellano. Trad. de Iana Zabiaka

2012

☞ GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): *Diez retratos de fantasía*. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P** **C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **C** **P**

☞ LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. *Arte británico de Holbein a Hockney*. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

2013

☞ DE LA VIDA DOMÉSTICA. *Bodegones flamencos y holandeses del siglo xvii*. Textos de Teresa Posada Kubissa

☞ EDUARDO ARROYO: *Retratos y retratos*. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

☞ PAUL KLEE. *Maestro de la Bauhaus*. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. impresas y e-books en castellano e inglés

Publicación complementaria: Paul Klee, APORTACIONES A UNA TEORÍA DE LA FORMA PICTÓRICA. [NOTAS DE CLASE] (1921-22). Introducción de Fabienne Eggelhöfer y Marianne Keller Tschirren. Trad. y notas de Elena Sánchez Vigil y Manuel Fontán del Junco. Apps en castellano e inglés

SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. *La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. impresas y e-books en alemán, castellano e inglés

Para más información: www.march.es

Créditos

Este catálogo, junto a su edición alemana e inglesa, se publica con motivo de la exposición

Surrealistas antes del surrealismo

La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía

celebrada en la Fundación Juan March, Madrid, entre el 4 de octubre de 2013 y el 12 de enero de 2014.

La exposición ha sido previamente presentada en el Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, con el título *Tagträume Nachtgedanken. Fünf Jahrhunderte Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie* entre el 25 de octubre de 2012 y el 3 de febrero de 2013. La edición inglesa del catálogo lleva por título *Day Dreams, Night Thoughts: Fantasy and Surrealism in the Graphic Arts and Photography*.

Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
G. Ulrich Großmann
Director General

Fundación Juan March, Madrid
Javier Gomá Lanzón
Director

Concepto y organización

Yasmin Doosry (comisaria), Directora del Gabinete de obra gráfica, Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Aida Capa, Coordinadora de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid
Julia Kolesnikov, Asistente de proyecto, Germanisches Nationalmuseum, Núremberg



FUNDACIÓN JUAN MARCH



Exposición

Coordinación de seguros, transportes y montaje

José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March
Anne-Cathrin Schreck, Anja Löchner, Departamento de registro,
Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
Con la colaboración de Marta Suarez-Infiesta y Anna Wieck

Diseño de montaje

Estudio Aurora Herrera y Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March

Montaje

Momex

Seguros

March JLT, Correduría Marta Navarro Valero,
STAI Servicios Técnicos de Aseguramiento Integral,
AON-Gil y Carvajal, AON Risk Services, AXA Art, Mapfre Em-
presas, Von Bernberg-Gossler & Co., Kuhn & Büllow, accurART,
Blackwall Green, Ivm

Transporte

SIT Transportes Internacionales
Hasenkamp

Restauración

Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras,
Ronald Damm, Yvonne Hilbert, Johanna Ziegler,
Klaus Pöhlman, Frank Heydecke

Fundación Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

Tel: +34 91 435 4240

Fax: +34 91 431 4227

Cubierta: Pieter van der Heyden según Pieter Brueghel el Viejo,
Invidia [Envidia], 1558 [detalle de Cat. 123B]
Contracubierta y guardas delanteras: Herbert Bayer,
Nature Morte [Naturaleza muerta], 1936 [detalle de Cat. 81]
Guardas traseras: Pieter van der Heyden según Pieter Brueghel
el Viejo, *Ira*, 1558 [detalle de Cat. 123E]

Catálogo

Edita

© Fundación Juan March, Madrid, 2013
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2013

Distribuye

La Fábrica

Textos

© Fundación Juan March, Madrid
© Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
© Yasmin Doosry
© Juan José Lahuerta
© Rainer Schoch
© Christine Kupper
© Christiane Lauterbach

Las fichas técnicas de las obras han sido elaboradas por Yasmin Doosry con la
colaboración de Julia Kolesnikov, Sophia Hodge e Inés Vallejo

Coordinación y producción editorial

Aida Capa y Jordi Sanguino, Departamento de Exposiciones,
Fundación Juan March, Madrid
Christine Kupper, Departamento de publicaciones, Yasmin Doosry
Germanisches Nationalmuseum, Núremberg
Con la colaboración de Marta Suarez-Infiesta y Anna Wieck

Traducción

Alemán/español: Elena Sánchez Vigil

Edición y revisión de textos

Inés d'Ors y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

Diseño de catálogo

Guillermo Nagore

Tipografía Swift

Papel Creator Vol, 115 g.



Fotomecánica e impresión Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
Encuadernación Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné)

Surrealistas antes del surrealismo

La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía

ISBN: Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-613-9

Depósito Legal: M-23357-2013

ISBN: La Fábrica, Madrid: 978-84-15691-48-8

Edición en inglés (cartoné)

Day Dreams, Night Thoughts

Fantasy and Surrealism in the Graphic Arts and Photography

ISBN: Fundación Juan March, Madrid: 978-84-7075-614-6

ISBN: La Fábrica, Madrid: 978-84-15691-49-5

Edición en alemán (cartoné)

Tagträume – Nachtgedanken

Fünf Jahrhunderte Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie

ISBN: Edición del Germanisches Nationalmuseum, Núremberg: 978-3-936688-69-6



Créditos fotográficos

- © Archivo Fotográfico C.A.C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid, pp. 244, 304
- © Austrian Archives/Scala, Florencia, p. 45 (Fig. 22)
- © bpk | CNAC-MNAM | Man Ray Trust, VEGAP, Madrid, 2013, pp. 170, 293
- © bpk | CNAC-MNAM | Estate Brassai, p. 176
- © bpk | CNAC-MNAM | Dora Maar, p. 208
- © bpk | CNAC-MNAM | Masson, pp. 60, 171
- © bpk- Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. Foto: Michael Herling, Aline Gwose, p. 201 (Ernst). Foto: Stefan Behrens, pp. 170, 293 (Klee). Foto: Volker-H. Schneider, p. 205 (Hugo)
- © Colección Hermanos Lekuona, San Sebastián, Foto: Manuel de Alba, pp. 114, 129, 287
- © Colección José María Lafuente. Foto: Ediciones La Bahía, Cantabria, pp. 148, 289, 310-317
- © Colección particular, Foto: Álex Casero, pp. 113, 285
- © Colección particular. Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2013, pp. 137, 237, 272
- © DeAgostini Picture Library/Scala, Florencia, p. 30
- © Ediciones La Bahía, Cantabria, pp. 37, 38, 53
- © Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueras, VEGAP, Madrid 2013, pp. 8, 20, 31, 45, 49, 80, 130, 172, 280, 287, 293
- © Fundación Federico García Lorca, Madrid, pp. 197, 299
- © Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, pp. 17, 86, 265, 281, 308
- © Fundación Mapfre, Madrid, pp. 107, 245, 285, 304
- © Galería Guillermo de Osma, Madrid, Foto: Álex Casero. pp. 196, 250, 263, 298, 306, 307
- © Galería Leandro Navarro. Colección Navarro-Valero, Madrid, pp. 111, 284
- © Gemeentemuseum, La Haya, pp. 77, 84, 85, 280, 281
- © Hamburger Kunsthalle, colección Hegewisch, Foto: Christoph Irrgang, pp. 243, 267, 268, 269, 304, 308
- © Hamburger Kunsthalle/ bpk. Foto: Christoph Irrgang, pp. 216, 299
- © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, pp. 81, 128, 249, 280, 286, 305
- © IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat Valenciana, pp. 122, 123, 285
- © Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler. pp. 110, 284
- © Kunstsammlungen der Veste, Coburgo, pp. 105, 283
- © Les films de l'équinoxe - Fonds photographique Denise Bellon, p. 148
- © Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 194, 298
- © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, foto: Álex Casero, pp. 214, 299
- © Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 105, 271, 283, 309
- © Museu Fundación Juan March, pp. 191, 296

- © Nicole Steiner-Bajolset, p. 134
- © Oberösterreichische Landesmuseum, p. 206
- © Scala, Florencia, pp. 31, 35, 46
- © Scala, Florencia/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín, Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut, p. 45 (Fig. 21)
- © Scala, Florencia – Cortesía del Ministero Beni e Att Culturali, p. 27
- © Staatliche Graphische Sammlung, Múnich, pp. 266, 270, 308, 309
- © Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, pp. 108, 109, 159, 173, 284, 292, 294
- © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia, p. 39
- © The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia, pp. 34, 49
- © The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, p. 48
- © Trustees of the British Museum, pp. 60, 184
- © Universitäts- und Landesbibliothek, Bonn, pp. 264, 308
- © Universitäts- und Landesbibliothek, Darmstadt, pp. 86, 281
- © Von der Heydt-Museum Wuppertal, pp. 44, 251, 306
- © White Images/Scala, Florencia, p. 47
- © Zentrum Paul Klee, Berna, VEGAP 2013, pp. 190, 296
- © Para todas las obras pertenecientes a la colección Dietmar Siegert, Foto: Monika Runge
- © Para todas las obras pertenecientes al Germanisches Nationalmuseum, Núremberg, Foto: Monika Runge

Las ilustraciones de las siguientes figuras han sido tomadas de las fuentes que se citan a continuación:

Fig. 17 y 48: Descharnes 1984 (p. 149, Dalí), Architecture de C.-N. Ledoux, París 1847 (lámina 240), p. 42

Fig. 24: O. Goloner, G. E. Turner, The Making of King-Kong, Nueva York, 1975 (p. 165), p. 47

Fig. 40: Winterthur/Bremen 1983 (p. 144), p. 78

Para todas las obras de Alberto Savinio, André Bretón, André Masson, Hannah Höch, Herbert Bayer, Rene Magritte, Max Ernst, Giorgio De Chirico, Hermann Finsterlin, Yves Tanguy, Maruja Mallo, Ladislav Novák, Raoul Hausmann, Hans Bellmer, Oscar Dominguez, Marcel Jean, Georges Hugnet, Federico García Lorca, Raoul Ubac, Alfred Kubin, Dora Maar, Emilia Medková, James Ensor, José Caballero, Benjamín Palencia, Pierre Boucherle: © VEGAP, Madrid 2013

No ha sido posible en todos los casos localizar o contactar a los artistas o autores o a sus representantes legales. En su caso, contacten con la Fundación Juan March en: direxpo@march.es

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

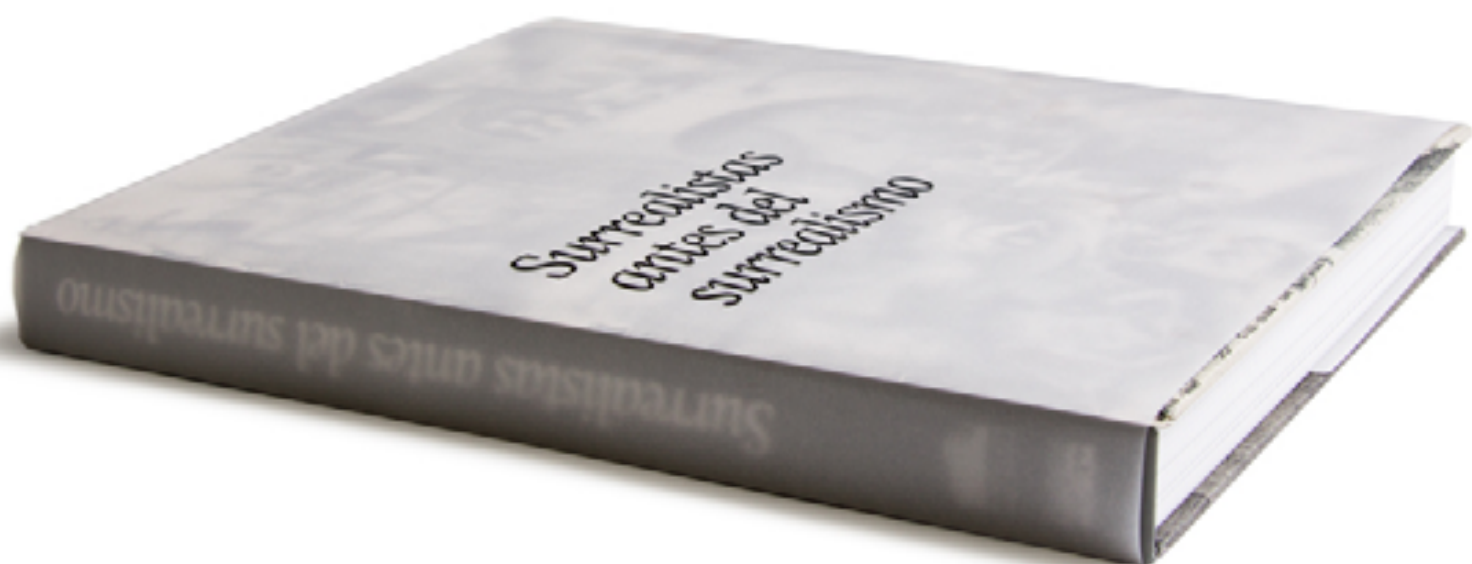




IRA

Fundación Juan March

• H. Cook. excude. Cum gratia et privilegio • 15



Surrealistas
antes del
surrealismo

Surrealistas antes del surrealismo