

# La Gradiva daliniana

## *Dali's Gradiva*

**Ana Panero Gómez**

Universidad Complutense de Madrid  
anapanero@gmail.com

### **Resumen**

En 1903, Wilhelm Jensen escribe la novela corta *Gradiva, una fantasía pompeyana*. Años después, Sigmund Freud hace un análisis del texto de Jensen. Gradiva se convierte así en un personaje bien conocido entre los psicoanalistas y posteriormente en una de las principales musas del Surrealismo. Si bien Gradiva es una figura que ha ido apareciendo a lo largo de todo el siglo XX, fue en estos dos ámbitos culturales donde este personaje y su simbología cobraron mayor importancia. En el siguiente artículo se hará un recorrido por sus orígenes y su desarrollo iconográfico. Se profundizará especialmente en el trabajo de Salvador Dalí, el artista que tanto dentro como fuera del Surrealismo ha creado el mayor número de obras dedicadas a “la que hermosamente avanza”.

**Palabras clave:** Gradiva, Salvador Dalí, Surrealismo, Psicoanálisis, Wilhelm Jensen, Sigmund Freud, André Breton, Gala.

### **Abstract**

In 1903 Wilhelm Jensen wrote the short novel *Gradiva, a Pompeiian Fancy*. Years later, Sigmund Freud analyzed Jensen's novel. Because of this Gradiva became a well known character among psychoanalysts, and subsequently one of the main muses of the surrealist movement. Although Gradiva is a figure that has appeared throughout the 20th century, it was in these two cultural milieus where the character of Gradiva together with her symbology became most important. This article traces the origins

and the development of the iconography of Gradiva. In particular, the work of Salvador Dalí is examined in detail---the artist that created the largest number of works dedicated to “she who advances splendidly”.

**Key words:** Gradiva, Salvador Dalí, Surrealism, Psychoanalysis, Wilhelm Jensen, Sigmund Freud, André Breton, Gala.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El interés de Sigmund Freud por Gradiva. 3. Introducción en el Surrealismo. 4. Desarrollo iconográfico de Gradiva en la obra de Salvador Dalí. 5. Bibliografía.

## 1. Introducción

*Mi situación económica hacia 1936-1937 era extremadamente crítica. Los problemas recién planteados por tener que atender las necesidades de un bebé incluso le llegaron a conferir en ocasiones los tintes más sombríos [...]. Afortunadamente, durante unos cuantos meses que amenazaban con ser los peores, debo a la generosidad de un amigo<sup>1</sup> el haber podido explotar (mal que bien) una pequeña galería en la rue de Seine, que abrí con el nombre de ‘Gradiva’, palabra que significa ‘la que avanza’, y que es el título de una admirable novelita de Jensen que Freud comentó magistralmente (BRETON, 1952: 183-184)*

Así explicaba André Breton las circunstancias que le llevaron a abrir la galería surrealista ‘Gradiva’ en 1937, un proyecto que le salvó finalmente de la crisis financiera que atravesaba en aquella época. Curiosamente, Gradiva era identificada entre psicoanalistas y surrealistas como una figura salvadora. Breton explica brevemente de dónde provenía el nombre de aquel espacio, pero la historia de este personaje femenino merece un estudio más detenido.

En 1903 el escritor alemán Wilhelm Jensen publica su novela *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück (Gradiva: una fantasía pompeyana)*. Cuenta la

---

<sup>1</sup> El amigo al que se refiere es Louis Bonsel, un notario en Versalles que le confía a Breton la gestión de la galería situada en el 31 de la rue de Seine y que fue inaugurada en mayo de 1937

historia de Norbert Hanold, un joven arqueólogo germano entregado en cuerpo y alma a la ciencia, y que se enamora de la efigie de una mujer que aparece en un relieve clásico. Se trata de una figura de perfil, que al andar levanta su vestido y deja ver su inusual manera de caminar: mientras el pie izquierdo avanza apoyándose totalmente en el suelo, el pie derecho se yergue en una verticalidad casi perfecta. Por su particular forma de andar, Hanold bautiza a la figura con el nombre de *Gradiva*, “la que avanza”, e imagina para ella toda una historia de vida: cree que fue una joven pompeyana muerta en la erupción del Vesubio. Hasta Pompeya viaja Hanold y allí encuentra a una muchacha que ostenta el mismo paso del relieve, por lo que el arqueólogo asume que se trata del fantasma de *Gradiva*. Pero la joven, que resulta ser de carne y hueso, está dispuesta a pasar por las sombras del delirio del arqueólogo para revivir sus recuerdos y deseos reprimidos. Mediante un hábil procedimiento terapéutico-revelador consigue que éste la reconozca como la mujer real que es, Zoë Bertgang, su amiga de la infancia.

En su creación de *Gradiva*, Jensen se inspiró en una escultura que tenía en su propia casa, que a su vez era copia de un relieve que fue restaurado e interpretado por F. Hauser ese mismo año de 1903. Por la integración de este relieve con otros fragmentos escultóricos procedentes de Florencia y Munich, se obtuvieron dos planchas en las que se reconocen a las Aglaúridas y las Horas. Hauser los considera copias romanas de originales neoáticos de la segunda mitad del siglo IV a.C. Años más tarde, ya en 1977, Evelyn Harrison ahonda en el estudio de cada una de estas figuras, y al igual que Hauser, las supone copias de un modelo originario griego que se asocia con el escultor Alcámenes.

Jensen no había visto el relieve original cuando escribió su *Gradiva*. Lo estuvo buscando infructuosamente en el Museo Nacional de Nápoles, hasta que fue informado de que el original se encontraba en Roma. Parece poco probable que llegara a verlo finalmente y supiera que aquella figura femenina representaba a Aglauro junto a sus hermanas, Herse y Pandroso. Y he aquí un dato curioso: Jensen se sintió inspirado por el modo de caminar de este personaje aún sin haber visto el relieve en su globalidad, donde aparecerían las Horas y las tres Aglaúridas. Todas ellas, excepto Aglauro (*Gradiva*), están

representadas avanzando con el pie derecho; Aglauro es la única de los dos grupos que lo hace con el pie izquierdo. Se dirigía en ese momento hacia la cesta donde estaba oculto Erictonio. Su mito cuenta que, a pesar de la prohibición expresa de Atenea, Aglauro abrió la cesta y esta desobediencia la llevó a la muerte. De este modo, el paso siniestro, absolutamente revelador, había anticipado ya el final de la muchacha. El relieve original que tanto buscó Jensen puede verse actualmente en la sección VII/2 del Museo Chiaramonti del Vaticano (núm. de catálogo 1.284).



*Fig. 1*  
*Copia de un fragmento del*  
*Relieve de las Aglauridas.*  
*Museo Chiaramonti*  
*Vaticano (Roma).*  
*(Foto Rama)*

## 2. El interés de Sigmund Freud por Gradiva

En el verano de 1906, apenas tres años después de la publicación de la novela de Jensen, Freud escribe su propio análisis de la obra, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, una interpretación que se leyó con deleite en los círculos psicoanalistas. Durante décadas se ha creído que fue Carl Jung quien llamó la atención de Freud sobre la novela de Jensen; hoy parece probado que en realidad fue Stekel quien lo hizo.

Al igual que muchos de sus coetáneos, Sigmund Freud también se sintió fascinado por el mundo de la arqueología. Por una parte, el entorno en el que vivió era propicio para ello. Viena, capital del gran y multiétnico Imperio Austro-Húngaro, era un verdadero crisol cultural. Las excavaciones del arqueólogo Schliemann se producen en la época de juventud de Freud, y no dejan de producir su efecto. En 1901, Freud viaja a Roma y en septiembre de 1902 visita Pompeya. Está fascinado por la analogía entre el destino histórico de Pompeya (su enterramiento y ulterior excavación) y los fenómenos anímicos que le eran familiares: el enterramiento por medio de la represión y la excavación mediante el análisis. Como señala Schönau, en aquella época “esta clase de metáforas se hallaban, en cierto modo, en el aire [...] la arqueología [...] gozaba de gran predilección entre la burguesía ilustrada” (SCHÖNAU, 1968: 184). Se sabe que Jensen albergaba intereses casi simultáneos y del mismo género, que coadyuvaron como motivos inspiradores de su relato *Gradiva*. Un ejemplo de la pasión de Freud por la arqueología lo encontramos en la conferencia *La etiología de la histeria*, dictada en abril de 1896 para la Sociedad de Psiquiatría y Neurología de Viena. Sigmund Freud ofreció a su audiencia una elaborada analogía arqueológica:

*Imaginen que un explorador llega a una región casi desconocida que despierta su interés por las ruinas, los restos de paredes, fragmentos de columnas y las inscripciones casi ilegibles. Se puede contentar con inspeccionar lo que está a la vista, o interrogar a los habitantes (quizás un pueblo semi-bárbaro) que viven en los pueblos vecinos acerca de lo que la tradición dice del significado de estos restos arqueológicos, anotar lo que ellos responden, y después continuar su viaje. Pero también puede actuar de manera diferente. Puede traer consigo picos, palas y espátulas, y puede pedirles a los vecinos que trabajen con estos implementos.*

*Junto a ellos puede empezar a trabajar sobre las ruinas, limpiar la basura y descubrir aquello que está enterrado bajo la superficie. Si su trabajo es exitoso, los descubrimientos explicarán todo: las paredes arruinadas son parte de un palacio o un edificio que guardaba un tesoro; los fragmentos de columnas completan un templo; las numerosas inscripciones revelan un alfabeto y un lenguaje, y cuando son descifradas y traducidas, develan inimaginable información acerca de los eventos del pasado remoto, para cuya conmemoración fueron construidos los monumentos. ¡Saxa loquuntur! (¡Las piedras hablan!). (FREUD, 1896: 192)*

De la misma manera que el arqueólogo del ejemplo, el psicoanalista busca en los detalles de la memoria, clasificando meticulosamente los estratos biográficos. Imágenes de sueños, fobias y aversiones inexplicables deben ser, según los psicoanalistas, “traducidas” y entendidas con referencia a sus causas, esto es, los deseos y traumas reprimidos de la vida de la persona. A lo largo de su carrera, Freud recurrió en repetidas ocasiones a la arqueología como fuente de ideas e imágenes para ejemplificar sus teorías, tales como el complejo de Edipo y la teoría del conflicto pulsional entre Eros y Thanatos.

Así pues, no resulta extraño que el padre del psicoanálisis se sintiera intrigado por la novela de Jensen (llena de alusiones arqueológicas) y se animara a hacer una interpretación de *Gradiva*. Por otra parte, Freud utilizó la investigación de novelas y otros géneros literarios para verificar sus descubrimientos en un análisis concreto, extrayendo conclusiones que le sirvieran finalmente para lograr uno de sus objetivos: insertar socialmente el psicoanálisis. La interpretación que Freud hace de *Gradiva* es un punto de encuentro inicial entre los comienzos de la formulación teórica del psicoanálisis y la literatura, alumbrados por la filosofía positivista de la época, el auge de la ciencia y el simbolismo que se manifiesta en los campos artísticos y literarios.

### **3. Introducción en el Surrealismo**

El estudio que Freud hizo sobre la *Gradiva* de Jensen se tradujo al francés en 1931, y fue esa publicación la que dio a conocer ampliamente al personaje dentro el movimiento surrealista. Sin embargo, la iconografía poética de la novela *collage* escrita por Max Ernst y Paul Eluárd ya en 1922, *Les malheurs des*

*immortels*, parece estar inspirada en el tema de Gradiva. Concretamente, el poema “L’aveugle prédestiné tourne le dos aux passants” (“El ciego predestinado le da la espalda a los transeúntes”) contiene varias semejanzas con algunas de las principales imágenes del texto de Jensen. Es probable que Ernst, por su origen alemán (nació en Brühl, una pequeña ciudad cerca de Colonia) tuviera contactos directos con las publicaciones germanas que nos atañen -la novela de Jensen y su posterior interpretación de Freud- antes de que se tradujeran al francés en 1931 y que, indirectamente, también Eluárd supiera de su contenido. De ahí la explicación de la temprana fecha del poema. Este conocimiento también aclararía la temática de la pintura mural que Ernst hizo en el dormitorio de Paul y Gala en su residencia de Eaubonne, *A la primera palabra pura* (1923).

Se sabe que Breton leyó el análisis de Freud en el verano de 1931, pero no hizo ninguna referencia sobre él hasta el año siguiente, cuando incluyó las últimas líneas de la novela como epígrafe de *Los vasos comunicantes* (noviembre 1932): *Y levantándose ligeramente el vestido con la mano izquierda, Gradiva Rediviva Zoë Bertgang, envuelta por la pensativa mirada de Hanold, con su paso ágil y sereno, a pleno sol sobre el empedrado, cruzó al otro lado de la calle* (BOZO, 1991: 203)

En los decenios siguientes la figura de Gradiva se convertiría en uno de los símbolos más emblemáticos del movimiento en torno a André Breton<sup>2</sup>. Esta aparición femenina encarnaba para el círculo de artistas y poetas surrealistas el flujo libre de la imaginación. Gradiva era la musa que liberaba sus sueños ocultos y los deseos latentes.

*En 1937, Breton escribe un pequeño artículo titulado “Gradiva” focalizado en el tema de la metamorfosis, de la vida a la muerte, del inconsciente a la consciencia, y en la idea de la transición de una cosa a otra, de un estado a otro, es decir, de la condición de la metáfora que interesaba al Surrealismo* (FER, BATCHELOR, WOOD, 1999: 239)

---

<sup>2</sup> Una de las obras más representativas dedicadas a ella fue el cuadro de Andre Masson *Gradiva* (*Metamorfosis de Gradiva*), de 1939. Whitney Chadwick hizo un interesante análisis del cuadro, véase CHADWICK, Whitney. “Masson’s Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth”, en *The Art Bulletin*. Vol. 52, nº IV. Diciembre de 1970 pp. 415-422

En el rótulo de la galería abierta por Breton en 1937, cada letra de “Gradiva” se identificó con la inicial de diversas mujeres, musas relacionadas con la historia o la mitología surrealista:

‘G’ comme Gisèle (Gisèle Prassinós)

‘R’ comme Rosine (del *Diable amoureux*, de Cazotte)

‘A’ comme Alicia (la protagonista del famoso cuento de Lewis Carroll)

‘D’ comme Dora (paciente de Freud cuyo caso se hizo famoso entre los psicoanalistas)

‘I’ comme Inés (Inés de Castro)

‘V’ comme Violette (Violette Nozière)

‘A’ comme Alicia

#### **4. Desarrollo iconográfico de Gradiva en la obra de Salvador Dalí**

Dalí era un asiduo lector de la obra de Freud desde su estancia en la Residencia de Estudiantes (1922-1926). Las imágenes que refleja en sus obras pueden considerarse como una unión equilibrada entre las que le asaltan desde el autoanálisis de sus “momentos de angustia irracional” y las que le sugieren los análisis de Freud en sus textos. En muchas de sus composiciones podremos encontrar un fondo narrativo autobiográfico: sus conflictos más íntimos, sus recuerdos infantiles, sus conflictos familiares o sus relaciones personales.

Todo ello escondido bajo su característica expresión plástica, utilizando alguna de las herramientas de interpretación del psicoanálisis: asociación, condensación y desplazamiento de las imágenes para jugar a la ocultación de la realidad y revelarse desde el jeroglífico. Es por ello que en sus trabajos, al igual que en análisis de los sueños, hay que interpretar, descifrar aquello que se representa de forma encubierta, latente y descifrar la conexión causal de los fenómenos que se repiten en su obra constantemente: lo duro frente a lo blando, lo objetivo frente a lo subjetivo, la realidad frente a la irrealidad, el deseo frente a la razón, lo interno y lo externo, Eros y Thanatos, lo dionisiaco frente a lo apolíneo. Los surrealistas, y Dalí en particular, indagarán desde esta base teórica en el inconsciente, acudiendo a Freud como referencia inmediata.

Un rasgo fundamental en el personaje de Gradiva es su carácter dual. Como personaje ambiguo por excelencia, en ella confluían los extremos de la vida y la muerte, la carne y la piedra, la vigilia y el sueño, particularidad que atrajo la atención tanto de psicoanalistas como de surrealistas. Y es que resulta difícil conseguir una alegoría que integre de forma tan equilibrada conceptos diametralmente opuestos.

En el caso de Dalí, y teniendo en cuenta las características inherentes tanto al movimiento surrealista como al estilo del propio autor, no tendría sentido limitar las apariciones de Gradiva a las obras en las que su presencia se hace explícita, bien sea en el título del cuadro o bien en representaciones iconográficas similares. Carecería de lógica por dos razones fundamentales: por un lado, los conceptos simbólicos de Gradiva coinciden *esencialmente* con los principios en los que se basaba el Surrealismo. Las dualidades de la vigilia y el sueño, y lo consciente e inconsciente principalmente, están implícitas en cualquier representación que se hiciera de ella. Y a la inversa, cualquier obra que aludiera a estas dualidades invocaría de algún modo a la simbología del personaje, aún cuando no estuviera representado *explícitamente* en ese trabajo.

La segunda razón atañe especialmente a las características del trabajo de Dalí. Como se comprobará a continuación, existe una repetición constante en las composiciones de sus figuras, en los objetos, en las posturas. Cada una de las representaciones de Gradiva encuentra un paralelismo formal idéntico en otras imágenes del artista. Este hecho responde en gran medida a una de las características fundamentales de su obra, esto es, la plasmación de sus propias obsesiones. Es interesante comprobar cómo, a lo largo del tiempo, la iconografía de Gradiva es cambiante a la par que las preocupaciones estéticas y conceptuales del autor.

Obviamente, esta recurrencia afecta a muchas de las imágenes utilizadas por Dalí. Hay pocos paisajes, por ejemplo, que no estén dominados por la costa catalana y sus rocas. Como bien señala Gilles Néret, la práctica totalidad de sus objetos insistentes corresponden a hechos reales observados y retenidos por él (NÉRET, 1994: 12-14). Pianos de cola, cipreses, llaves, panes, cantos, langostas, huevos, hormigas, relojes, son elementos más que conocidos y

representativos de su obra. Pero es más, en la iconografía daliniana no sólo existe una reiteración de los objetos, también de las posturas y gestos de los personajes que pueblan sus obras.

Si bien no puede olvidarse que las conexiones con Gradiva (sobre todo a nivel simbólico y conceptual) van más allá de las obras en las que aparece representada, resultará más operativo en este análisis el centrarse en los trabajos consagrados su figura. Algunos personajes femeninos cuya representación formal es muy similar a la de Gradiva están conectados con la iconografía del personaje no sólo a nivel formal, sino también a nivel simbólico, como es el caso de la presencia de velos o sudarios, que aluden a la muerte, la desaparición y la ocultación.

Fue Dalí quien más se acercó y trabajó la figura de este personaje femenino dentro y fuera del Surrealismo, expresando a través de ella distintos significados que se fueron plasmando en una iconografía cambiante. Si se analizan las primeras apariciones de Gradiva en su obra, se apreciarán ciertas anacronías que deben investigarse. Es el caso de *El hombre invisible*. Su fecha de creación se sitúa entre 1929 y 1932. El primer número de *Le Surréalisme au service de la Révolution* aparece en julio de 1930, donde se reproduce este cuadro inacabado, y no se encuentran en él las dos figuras de Gradiva que actualmente aparecen en la parte derecha de la obra; se muestran ahora como un personaje duplicado, con idénticas posturas: giran su cabeza de modo que no puede contemplarse su rostro. Una de ellas destaca por sus colores cálidos, vivos, la representación de la carne, mientras la otra aparece como una figura petrificada, grisácea e inerte. Los cabellos y los ropajes de ambas se extienden verticalmente, de modo que unen el plano superior con el inferior, lo externo y lo interno, el consciente y el inconsciente.

Estas dos Gradivas tienen, curiosamente, una composición muy similar a la pintura sobre cobre que realizó en 1931. En ese mismo año, la Galería Pierre Colle de París acogió una exposición de Dalí en la que se presentaba el cuadro como 'inacabado'. En el verano de 1931, Crevel visitó a Gala y a Dalí en Port Lligat. Dalí continuaba trabajando en *El hombre invisible*. Estos datos confirman la teoría defendida por Haim Finkelstein, que sugiere que Dalí

añadió la figura de Gradiva y sus vínculos simbólicos después de 1931.

*La única obra de principios de la década de 1930 cuyo título original alude directamente al tema de Gradiva es Gradiva descubre las ruinas antropomórficas (Fantasía retrospectiva). El cuadro, en el que se ve una figura sin rostro, envuelta en un sudario, abrazada a una estatua horadada, que se hace eco de las ruinas que se ven a lo lejos, puede haberse inspirado en alguno de los temas de Gradiva, en particular en la metáfora arqueológica, pero, a juzgar por el predominio de estos motivos en las obras de Dalí de aquellos años, parece más lógico suponer que el pintor le puso el título posteriormente, cosa que, al parecer, también hizo con otros cuadros que llevan el nombre de Gradiva en el título (FINKELSTEIN, 1996: 258)*

Sin embargo, Finkelstein no menciona el cuadro de 1931 titulado *Gradiva* que figura en el catálogo de ese mismo año de la Galería Pierre Colle de París. Es cierto que ya un año antes, Dalí realizó una obra dedicada a Andrómeda con idénticas características a las presentadas en este cuadro: las composiciones son prácticamente idénticas, la misma posición característica de los pies de Gradiva, un escorzo que impide ver el rostro, el sudario rasgado, las rosas sangrantes en el vientre. Estos elementos aparecen también en las dos Gradivas de *El hombre invisible*, en otras dos Gradivas de 1930, en otra Gradiva de 1931, y en una tinta sobre papel (fecha entre 1930 y 1935) en la que le añade una cadena a sus manos. En el óleo y en el dibujo preparatorio de las figuras de *El hombre invisible*, Gradiva aparece dos veces, lo que refleja la naturaleza enigmática y dual del personaje. Las dos figuras están envueltas en sudarios, reflejo de la fantasía de Hanold, según la cual, Gradiva habría regresado del mundo de los muertos tras haber sido enterrada viva el día en que el Vesubio entró en erupción y arrasó Pompeya. Su naturaleza espectral queda recalcada también por las marcadas sombras que producen sus cuerpos, que corresponden al escenario del mediodía en el que transcurren varios episodios de la obra. Recordemos, además, que ésta era la hora en que acontecían las apariciones de los muertos según las creencias de la Grecia clásica. Sus ondulantes cabelleras fluyen hacia arriba mientras que sus pies tienden a las profundidades; Gradiva es la unión de dos conceptos, el puente que une y participa de dos estados opuestos y a la vez complementarios.

Vemos con claridad sus pies y su gesto, pero su cara queda oculta, está girada y no podemos observar sus rasgos. Una rosa emerge desde su vientre y de ella cae una gota de sangre. Todos estos elementos están cuidadosamente trabajados en el dibujo preparatorio.

Lo más destacable aquí es que se tiene constancia de que ya en 1931 aparece una obra con Gradiva como única protagonista, lo que indica que Dalí debió leer el análisis de Freud poco después de su traducción al francés y que este personaje tuvo una rápida influencia en la obra del artista. De hecho es probable que hubiera tenido noticias sobre esta obra antes de su publicación en Francia, pues como se ha señalado anteriormente, el análisis de Freud sobre Gradiva se había publicado veinticuatro años antes en alemán, y no sería extraño que otros surrealistas como Ernst hubieran tenido un conocimiento previo de la novela.

Aunque su nombre no aparece en el título de la obra, podemos situar la primera aparición de la figura de Gradiva en un primer término del cuadro *Guillermo Tell*, una obra que se expuso en junio de 1931 en la Galería Pierre Colle con fecha de 1930. Para entonces André Breton había comprado el cuadro y no se reprodujo hasta diciembre de 1931 en el nº 4 de *Le Surréalisme au service de la Révolution*.

En un catálogo de la exposición de 1933 en la ya mencionada galería parisina, apareció de nuevo el tema de Gradiva, esta vez en la obra *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas (Fantasía retrospectiva)*. Christopher Green señala que este cuadro, habitualmente considerado de 1931, no fue fechado por Dalí y no figuró en su exposición de 1932 en la Galería Pierre Colle, por lo que sugiere que tal vez se pudiera fechar en 1932 (GREEN, 1995: 102-104).

Parece que se confirma la hipótesis de que algunas de las figuras de Gradiva y otros elementos iconográficos fueron insertados posteriormente por Dalí en obras anteriores. En sus circunstancias biográficas pueden encontrarse las razones a esta práctica. Gala y Dalí se conocieron en 1929. A partir de ese momento, el pintor comienza a insertar la imagen de Gala-Gradiva en sus anteriores obras, sus “falsos recuerdos”, fantasías en torno a la imagen de la

mujer. Tal y como explica en su *Vida secreta*, el artista estaba convencido de que a lo largo del transcurso de su vida amorosa, una misma imagen femenina se le había aparecido recurrentemente, que nunca le había abandonado. Las relaciones entre sus imágenes femeninas se refieren principalmente a una muchacha rusa que su maestro de escuela, Traite, le enseñó por primera vez en el teatro óptico (GREEN, 1995: 105). Dalí llama a esta joven “Galuchka”, que a su vez es diminutivo de Gala (de ahí que el artista hiciera más conexiones de las que nacían de su fantasía). Algún tiempo después, Dalí conoce a otra muchacha, Dullita. “*Galuchka ha vuelto a nacer. Su nombre es Dullita. ¡Dullita! Galuchka rediviva*” (DALÍ, 1994: 75). Finalmente, la combinación Galuchka-Dullita se transfiere a Gala, que se convierte en la Gradiva particular de Dalí: “*Estaba destinada a ser mi Gradiva\*, ‘la que avanza’, mi victoria, mi esposa. Pero, para ello, tenía que curarme, y ¡me curó!*”, a lo que añade en una nota al pie:

“*Gradiva*, la novela de W. Jensen, interpretada por Sigmund Freud (*Der Wahn und die Träume*). Gradiva es la heroína de esta novela y efectúa la cura psicológica del protagonista. Cuando empecé a leer esta novela, aun antes de llegar a la interpretación de Freud, exclamé: ‘Gala, mi esposa, es esencialmente una Gradiva’ ” (DALÍ, 2003: 638)

A ella dedicaba su *Vida secreta*: “*A Gala-Gradiva, celle qui avance*” (DALÍ, 2003: 235) y su *Diario de un genio*: “*Dedico este libro a Mi genio Gala Gradiva, Helena de Troya, Santa Helena, Gala Galatea Placidia*” (DALÍ, 2003: 927).

Fiona Bradley señala que el cuadro de Dalí *La noia dels rulls* (*Muchacha con rizos*) de 1926, es la primera obra del artista que puede relacionarse con el tema, al menos a un nivel formal. (BRADLEY, 1999: 62). Es posible que en esta obra retratara a Dullita, y que el entorno rural que aparece en el fondo fuera la masía de la familia Pichot, el lugar donde conoció a la joven.

No podemos obviar el hecho de que *Muchacha con rizos* y sus dos Gradivas de 1932 y 1933 comparten multitud de similitudes. Las proporciones, el gesto y la composición del cuerpo son análogos: ambas están de espaldas al espectador, la posición de los pies es la característica de Gradiva, las

cabelleras son similares, etc<sup>3</sup>. La principal diferencia (aparte de que *Muchacha con rizos* está vestida y las *Gradivas* no) estriba en que en las obras de *Gradiva* la muerte está presente de un modo más patente; multitud de huesos aparecen en el lienzo: sobre el suelo desierto, la quijada y la osamenta de un animal; el brazo visible de *Gradiva* se encuentra en estado de descomposición, su mano y su rodilla carecen de carne y piel. Se dibujan sus costillas y su columna vertebral. Y, sobre todo, la figura aparece contemplando un pequeño cráneo que sostiene en su mano derecha. *Gradiva* observa la calavera como quien mira algo ya conocido, alguien que ha conocido a través de la muerte el secreto del más allá.

Volviendo al cuadro de *Andrómeda* (1930), esta tinta sobre papel puede considerarse como otra aparición temprana o precedente de *Gradiva* en la obra de Dalí. Conocemos con seguridad la fecha y el título original porque está incluido con el número trece en el catálogo de la exposición *Newer Super-Realism* en el Wadsworth Atheneum (noviembre de 1931). En *Andrómeda* aparecen algunos de los elementos que se repetirán en otras obras dedicadas a *Gradiva*<sup>4</sup>, tales como el sudario, las rosas en el vientre, la forma de la cabellera, una gran sombra y la postura del personaje: uno de sus pies se adelanta sobre el otro y esto hace que el resto de su cuerpo se incline en la misma dirección, como si toda su persona estuviera condicionada por ese gesto. Tampoco esta vez podemos ver su rostro, que se gira en la dirección opuesta a la mirada del espectador. No observamos cadena alguna, pero por sus manos, que se ocultan detrás de su espalda, parece que esté atada al muro anodino en el que se apoya. Si la *Gradiva* de Jensen era la estatua pétreo que volvía a la vida, *Andrómeda* es la carne atada a la roca, amenazada por la petrificación.

La ambigüedad entre la roca y la mujer se intensifica en *El beso*, una tinta sobre papel de 1929. En esta obra, la figura masculina se dibuja con claridad como un personaje vivo. Pero se encuentra abrazando a algo que no puede

---

<sup>3</sup> Estas mismas características formales aparecen también en las obras *Muchacha* (1926), *Figura-reloj* (1931), y *Caballo surrealista - Mujer caballo* (1933).

<sup>4</sup> Por ejemplo en las dos *Gradivas* de *El hombre invisible* y en otras *Gradivas* de 1930, 1931 y la tinta sobre papel fechada entre 1930-1935.

identificarse como una mujer de carne y hueso; su forma parece humana, pero las líneas rectas de su entorno y el hecho de que una roca aparezca a uno de sus lados nos remite de nuevo a la ambigüedad de su esencia.

En *Rosas sangrantes* (1930), la mujer retratada adopta una postura semejante a la que aparece en *Andrómeda*, pero esta vez parece estar amarrada a una columna. En el análisis que Freud hace de la novela de Jensen, las rosas representan una próxima conciencia del amor. Para Dalí también tendrían este significado, pero una vez más lo confunde con una versión mítica de su propia biografía; estas rosas sangrantes simbolizarían la penosa dolencia ginecológica que Gala desarrolló hacia 1930 (un fibroma uterino) y que la obligó a someterse a una histerectomía poco después. Esta imagen de la rosa tiene por lo tanto el doble significado del amor y el sufrimiento. La figura femenina toma la postura agonizante de una mártir, fluyendo por su cuerpo la sangre que mana de las cuatro rosas, cuyos pétalos se confunden con las entrañas de la mujer.

Guillermo Tell, Andrómeda y Gradiva son tres personajes que se enlazan en la obra del pintor en este periodo de principios de los años treinta. William Jeffett apunta que esta convergencia de los tres mitos no se trata tanto de una aplicación del método analítico como de un desarrollo del mismo en la construcción de la personalidad artística del pintor. Siguiendo la construcción de Freud, Guillermo Tell desempeña el papel del padre castrador en la mitología iconográfica de Dalí, representando al progenitor que impide el acceso del hijo a sus deseos.

La relación de Dalí con su padre había sido tormentosa: Don Salvador trató de asegurar el futuro de su hijo mandándolo a la Escuela Especial de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), donde al terminar sus estudios obtendría un título para ejercer la docencia en arte y contar así con un medio para subsistir. Trató de protegerle también de las enfermedades venéreas mediante el expeditivo método de colocar sobre el piano del hogar un ejemplar de un libro de medicina profusamente ilustrado con ejemplos de cuerpos infectados y dolientes. Según Dalí, este brutal método condicionaría su aséptica sexualidad.

La ruptura entre padre e hijo llegaría en 1929, cuando éste se unió sentimentalmente con Gala. Don Salvador veía a la amante de su hijo como una extranjera desvergonzada, casada y madre de una niña. Poco antes de terminar el año, la noticia de que su hijo había expuesto un *Sagrado corazón* en la galería Goemans de París con la inscripción "*Parfois je crache, par plaisir, sur le portrait de ma mère*" ("A veces escupo, por placer, sobre el retrato de mi madre"), provocaría una violenta discusión familiar que terminaría con la expulsión del hijo del hogar paterno. Esta ruptura fue la culminación de un proceso animado por la lectura de Sigmund Freud y su teoría sobre el verdadero héroe, que es aquel que vence al padre.

En *Guillermo Tell y Gradiva* (1931) Dalí representa a un Guillermo Tell envejecido, con el pene en erección bajo la axila de Gradiva. Parece que ella se encuentra atrapada por las manos de él, en un paralelismo que nos remite a Andrómeda, que estaba encadenada a la roca. Es decir, el padre (que Dalí representaba simbólicamente con la figura de Guillermo Tell) actúa sobre ella privándola de toda libertad, sus manos son como cadenas, su sobreprotección conlleva la sumisión a sus propios deseos. Este sometimiento se reafirma por la circunstancia de que Gradiva se encuentra en una posición *por debajo* de Tell. Una subordinación muy similar vuelve a aparecer en la tinta sobre papel de *Guillermo Tell, Gradiva y burócrata medio* (1932), en la que Guillermo Tell, un hombre mayor, sujeta fuertemente contra su pecho la cabeza de la joven, que se ha convertido en una mancha borrosa y oscura. Los brazos de ella caen inertes por su espalda.

En estas dos últimas obras, el cuerpo de la musa surrealista sigue un tratamiento similar al que se venía viendo anteriormente, esta vez despojado del sudario y la rosa sangrante, y su paso se presenta de forma exagerada, flexionando su rodilla izquierda para conseguir la verticalidad absoluta del pie. *Guillermo Tell y Gradiva* coincide casi totalmente con su dibujo preparatorio, *La vejez de Guillermo Tell* (1930-1931), salvo que la composición está invertida, lo que sugiere que Dalí utilizó algún procedimiento para transferir el dibujo al soporte.

El escenario de *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas (Fantasía retrospectiva)*

(1931) es una llanura con rocas en el último término y un grupo de ruinas en el plano medio. Entre las ruinas aparecen figuras espectrales. Mientras que, al igual que en la novela, el fondo aparece bañado en la amarilla luz del mediodía, el primer término queda oscurecido por sombras negras. En la parte derecha se ven dos figuras de pie, abrazadas. Se diría que la más alta es de piedra, pues su cuerpo presenta grietas y agujeros. Largos mechones de cabello rubio caen de su cabeza y en su hombro se ve un tintero y una pluma<sup>5</sup>. Una segunda figura, totalmente envuelta en un sudario blanco, sostiene a la otra en un abrazo.

¿Representan estos dos personajes la doble naturaleza de Gradiva como carne y piedra y, al mismo tiempo, espíritu y cuerpo? Debe recordarse que en muchas de las anteriores versiones que Dalí hace del tema, Gradiva se mostraba parcialmente cubierta por un sudario, por lo que es posible que la figura de menor tamaño sea Gradiva. Pero ¿quién es entonces el personaje de piedra? Se ha sugerido que en realidad es Gradiva quien se encuentra transformada en de piedra y la otra figura envuelta en el sudario representaría al joven Hanold. Desde mi perspectiva, me inclino a pensar que las dos figuras no son personajes independientes, sino que la pareja formada simboliza y connota la dualidad de un solo ser: Gradiva.

Baso esta hipótesis en varias observaciones. Si repasamos la iconografía daliniana, existen varias representaciones de parejas heterosexuales, abrazadas de un modo muy similar a ésta que se analiza aquí. La figura de piedra es superior en altura e inclina su cabeza sobre la otra, un gesto que puede verse en las parejas de *El gran masturbador* y *Andrómeda*, entre otras. Además, este cuerpo tiene correspondencia con la fisonomía masculina según Dalí: caderas estrechas y hombros de gran envergadura. Por su parte, en el personaje envuelto en un sudario pueden vislumbrarse unas nalgas redondeadas y, sobre todo, el contorno de un seno. Podríamos decir pues, que por su morfología física y su postura, parece que el personaje de la derecha es

---

<sup>5</sup> La cabellera permite establecer distintos vínculos con otras obras en las que recibe un tratamiento similar: *Muchacha con rizos* (1926), *Remordimientos o esfinge encallada* (1931), mientras que el tintero y la pluma sugieren que se enmarca en una narración onírica. (Véase *La nostalgia del canibal*, 1932)

masculino y el de la izquierda femenino. Sin embargo, los elementos que portan crean la ambigüedad de ambos, esto es, la cabellera femenina<sup>6</sup> en la figura pétrea (masculina) y el sudario que oculta el rostro de la figura viva (femenina).

Tanto en la novela de Jensen como en la interpretación de Freud se hacen constantes alusiones, simbólicas o no, a la dualidad de Gradiva. Pero lo cierto es que la oposición masculino-femenino no es explícita en ninguno de estos textos. Con todo, no hay que olvidar un punto relevante: la posición de los pies de Gradiva marca una línea *vertical* y otra *horizontal* (y en esto radica la peculiaridad de su paso), y aquí no podemos obviar que estas alineaciones arrastran una larga tradición simbólica. Ciñéndonos a la simbología que aquí concierne –podríamos hablar de multitud de significados de la verticalidad y la horizontalidad-, es un hecho que se han relacionado desde antiguo a lo *masculino* y a lo *femenino* respectivamente. Por otra parte, si hacemos una lectura reflexionada del relato de Jensen se observará que los personajes principales de carne y hueso son un hombre (Norbert) y una mujer (Zoë), y que Gradiva proviene y participa de ambos, no existiría como tal sin su unión. Ella *nace* de la pura inventiva de Norbert y *se encarna* en el cuerpo de Zoë. Si hubiera faltado alguno de ellos, la imagen de Gradiva no hubiera aparecido. Esto reafirma la clase de duplicidad de Gradiva: una dualidad en el que un concepto encuentra su sentido en oposición a otro.

Tampoco debe olvidarse que, aunque no era algo muy recurrente en su trayectoria, sí podemos encontrar bastantes ejemplos de dualidad sexual y de género en la obra daliniana. De hecho, en su trabajo pueden distinguirse tres formas de aludir, más o menos directamente, a la dualidad sexual. Por un lado, presenta a seres hermafroditas cuyas fisonomías no dejan lugar a dudas de su condición: mezcla barbas, senos y órganos sexuales representados explícitamente. Es el caso de obras como *El gran masturbador-Frontispicio de "La femme visible"* (1930), *La vejez de Guillermo Tell* (1931), y *Los vinos de Gala y el divino* (1977).

---

<sup>6</sup> Esta cabellera sigue las mismas pautas de representación de la melena femenina ya aparecidas en otras obras de Dalí, como *Muchacha con rizos*, *Guillermo Tell* y *Gradiva*

En otras ocasiones, ha presentado a personajes masculinos -los reconocemos como tales por el título de las obras- que poseen rasgos y fisonomías marcadamente femeninas. Ocurre así en *El caballero de la muerte* (1934), *Hombre con cajones* (1934) o *San Juan* (1957).

La tercera forma en la que trata la dualidad de género (y la que más nos interesa en el análisis de Gradiva) es aquella en la que Dalí juega con una ambigüedad mucho más sutil, que requiere cierta actividad mental por parte un público no pasivo, al igual que sucedía con sus imágenes dobles de fondo y figura. El ejemplo más claro y más cercano a nuestra Gradiva<sup>7</sup> es el del cuadro de *Tristán e Isolda*, un estudio para el telón escénico de esta obra realizado en 1944, y en la que es fácil ver la influencia de la obra de Magritte *Los amantes*, de 1928. Una de las razones que hacen de éste un ejemplo tan claro es que ya en el mismo título Dalí nos informa de quiénes son los personajes: son Tristán e Isolda, no dos figuras anónimas a las que podamos suponer una identidad sin género concreto. Y precisamente cuando el espectador espera ver (gracias a unos conocimientos previos) dos personajes – masculino y femenino–, Dalí juega con la ambigüedad: les tapa la cara ayudándose de un sombrero y una túnica (en el caso de *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas* convertía el rostro en roca horadada) y mezcla atributos y fisonomías asociados tradicionalmente a uno y otro género: vestuario, musculatura, forma y longitud del cabello, la “nuez de Adán”, etc. Juega, por tanto, con dos formas de representación: atributos de ambos géneros en una sola figura o mezcla de atributos de ambos géneros en dos figuras conjuntas.

A la vista de estas reflexiones, se hace plausible confirmar la hipótesis de que en *Gradiva descubre las ruinas antropomórficas*, Dalí expresara la dualidad de género, sin responder ésta necesariamente a un nuevo nivel de lo doble en la simbología de Gradiva, sino más bien a un recurso conceptual al que el artista recurrió en diversas ocasiones a lo largo de su trayectoria.

---

<sup>7</sup> Aunque tratamos aquí la obra de Tristán e Isolda desde la perspectiva formal, lo cierto es que también existen similitudes en los argumentos, a nivel conceptual, pues tratan de historias de amores imposibles.

Algo similar parece haber ocurrido en otra obra dedicada al personaje: en la puerta de entrada que en 1937 Duchamp ideó y creó para la galería Gradiva aparecen recortadas sobre cristal dos figuras que, según la iconografía tradicional, podemos suponer que se trata de un ser masculino y otro femenino; están tan estrechamente unidas que forman un solo espacio, se desligan y se distinguen entre ellas únicamente por el contorno de las cabezas y la diferencia de altura. Curiosamente, estas dos figuras también parecen ser un eco de otra obra de Magritte:

*Duchamp diseñó la entrada en la galería cortando en la puerta de cristal la silueta de una pareja entrando de la mano (una reminiscencia de Magritte). El objeto era extremadamente frágil. Cuando la galería cerró, la puerta fue guardada por Charles Ratton, un comerciante de arte primitivo. (SCHWARZ, 1970: 505)*

Magritte hace de un objeto tridimensional una representación bidimensional en *La réponse imprévue* (1933), obra que Duchamp toma como base al hacer la puerta *Gradiva*, que era una manifestación tridimensional de una ilustración bidimensional. Como señala Daniel Naegele (NAEGELE, 2007: 54), la descripción de Schwarz *la silueta de una pareja entrando a la galería de la mano*, resulta llamativa porque de hecho no aparece ninguna mano en la representación. En lugar de *una pareja*, hay quienes han definido a la figura de la puerta Gradiva como *unos amantes*, que aparecen unidos pero de un modo definido, no amorfo (D'HARNONCOURT - MCSHINE, 1989: 304)

Pero si nos ceñimos puramente a la forma, esta “pareja” puede recordar al dibujo de Seurat *En penumbra* (1884), aunque aquí una de las figuras es considerablemente más oscura y delineada que la otra.

Habiendo visto los anteriores ejemplos, puede concluirse que es posible que Dalí y Duchamp aprovecharan su propia experiencia formal para reafirmar o añadir la dualidad de género al universo simbólico de Gradiva. En cualquier caso, y volviendo a *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas*, esta lectura personal no excluiría la interpretación de que Gradiva fuera el personaje petrificado y Hanold (o el propio Dalí) apareciera envuelto en un sudario. Todas estas lecturas se complementan y ponen de manifiesto el juego de

significantes y significados con que Dalí suele dotar a sus figuras. El renovado interés surrealista por *Gradiva* tras la apertura de la galería en 1937 indujo a Dalí a abordar de nuevo el tema en 1938. Un dibujo de aquel año titulado *Gradiva* muestra una reinterpretación de la figura más abstracta y sin cabeza, caminando enérgicamente con su peculiar paso. La composición de esta figura se repetirá en otras dos obras al año siguiente *Gradiva, la que avanza* (1939) y *Gradiva convirtiéndose en fruta, legumbres, chacinería, pan y sardinas fritas* (1939). En estos dos últimos cuadros aparecen dos figuras andando con el mismo paso, pero en direcciones contrarias. Sigue sin poder verse el rostro de *Gradiva*, y siguen presentes elementos que aluden a la muerte, como el sudario y los huesos. Existen en la iconografía daliniana diversos personajes que responden a una representación muy similar de estas figuras de *Gradiva*: *Caballero surrealista* (1934), *Hombre con cajones* (1934), *Jirafa ardiendo* (1936-1937), o *Tres mujeres invisibles imitando los movimientos de un velero* (1940).

En 1938 Dalí había pintado *España*, un óleo en el que puede intuirse de nuevo a *Gradiva*: exagera la fantasmal transparencia del personaje, cuyos pies son la única parte de su anatomía que se distingue con total claridad, y donde uno de ellos se encuentra elevado. La cabeza, en cambio, se diluye en una escena bélica en la distancia. Dalí recurrió aquí a la técnica ilusionista de analizar una mancha hasta que queda transformada en otra imagen, procedimiento que había perfeccionado siendo estudiante; estas imágenes dobles derivaban de su ‘método paranoico-crítico’, con el que conseguía materializar las imágenes de la irracionalidad concreta. Leonardo Da Vinci ya recomendaba una técnica semejante y Dalí consigue explorar sus posibilidades al servicio de esta *doble imagen*<sup>8</sup>. *Gradiva* está en pie en primer término y descansa apoyando un brazo sobre una cajonera. Su cuerpo y el velo que la cubre forman unos pliegues transparentes a través de los cuales acertamos a ver el paisaje que queda detrás.

Aunque Dalí terminó este cuadro en 1938, lo inició a partir de un estudio preparatorio fechado en 1936, que desarrolla la parte central de la

---

<sup>8</sup> Recuérdese la importancia del concepto de dualidad, tanto para psicoanalistas como para los surrealistas. Dalí consigue recrear imágenes que son dos cosas al mismo tiempo, aludiendo a la importancia de “lo doble” en la esencia humana.

composición, pero no los detalles –entre ellos los pies- de la obra acabada. Ese mismo año pinta también *Paranoia* (1936), un busto femenino de idéntico gesto y tratamiento.

Cuando Dalí terminó *España*, estaba ya bien avanzada la Guerra Civil y Gradiva constituía en aquel momento la metáfora de una “curación” de naturaleza más colectiva y política. Desde esta perspectiva, podríamos interpretar a *España* como una afirmación tanto de la enfermedad como de la posible sanación de un panorama que se dibujaba cada vez más insostenible.

La cajonera, en la que se apoya la joven, es un elemento recurrente en la obra del artista. El momento en que pintó este cuadro fue una época de gran influencia de la teoría psicoanalítica en la obra de Dalí (segunda mitad de la década de los años treinta, principios de los años cuarenta). En esta etapa, sus personajes, según explicaba el propio Dalí, eran una especie de alegorías destinadas a ilustrar “perfumes narcisistas” que emanaban de cada uno de nuestros cajones. Desde su perspectiva, Sigmund Freud se había convertido en la única diferencia entre la Grecia inmortal y la época contemporánea, pues él había descubierto que el cuerpo humano, puramente platónico en la época de los griegos, estaba lleno de “cajones secretos” que sólo el psicoanálisis estaba en condiciones de abrir. Ya en 1624, el italiano Giovanni Battista Bracelli había diseñado una especie de “personajes-mueble”, grabados incluidos en la serie *Bizzarrierie di varie figure*. En ellos los cajones estructuran el juego espacial y el ordenamiento geométrico. Pero bajo esta apariencia formal subyacía la paradoja del desarrollo científico de su tiempo. Los surrealistas y los cubistas redescubrieron la obra de Bracelli, que se convirtió en un símbolo de la prohibición y el olvido de las fantasías bajo el estandarte del fomento de lo cuestionable. Sin dejar de lado este ideario, en la iconografía de Dalí y siguiendo la perspectiva psicoanalítica, los cajones son también una representación explicativa de la complejidad del ser humano, de ahí que aparezca en una obra como *España*, representando el conflicto interno de un país destrozado.

La última obra del artista dedicada a Gradiva fue la escultura *Gala-Gradiva* (1978). En ella se unen su interpretación personal de Gala, su musa salvadora

particular, que avanza sobre uno de sus pies y aparece como la figura de un ángel redentor. Formalmente, su cuerpo recuerda al *Cristo twistado* de 1976, y su rostro apenas insinuado anticipa el *Busto de mujer con drapeado* que dibujaría en 1981. Hoy en día la escultura *Gala-Gradiva* puede verse en la Avenida del Mar en Marbella.



*Fig. 2*  
*Gala Gradiva (1978)*  
*Escultura de Salvador Dalí.*  
*(Foto Manuel González*  
*Olaechea y Franco)*  
*Marbella*

Algo en común a todas las Gradivas de Dalí es que nunca se les ve la cara. No hay que olvidar que en la novela de Jensen, Gradiva (como Cenicienta), era reconocida y admirada por sus pies y su gestualidad al caminar. No se le presta especial atención al rostro, y puede que fuera esta circunstancia la que provocó que Dalí ocultara sus facciones. El modo de hacerlo solía coincidir con la iconografía de otros de sus personajes en el momento en que las pinta:

en un escorzo o de perfil (1930- 1931), con un velo o sudario (1931), de espaldas (1932), con la desaparición total de la cabeza (1938), disuelto en una doble imagen (1938), transformándolo en otro objeto (1939), o con el rostro borrado (1939, 1978).

En cualquier caso, hay que tener en cuenta que este ocultamiento no es algo que sólo se produce en las representaciones de Gradiva. Exceptuando sus retratos concretos -como los que hacía de Gala-, o personajes como Guillermo Tell, es habitual que los rostros no se muestren en sus obras, véanse por ejemplo *Soledad-El eco antropomorfo* (1931), *La ilusión diurna la sombra del gran piano acercándose* (1931), *Sombras de la noche que cae* (1931), *El corazón oculto* (1932), *Imagen ambivalente* (1933), *Instrumento masoquista* (1934), *La señal de la angustia* (1934), *Jirafa ardiendo* (1936-1937), *Busto de mujer con drapeado* (1981), y un largo etcétera.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOS, J.; GROENENDIJK, L.; STURM, J.; ROAZEN, P. (2007). *The self-marginalization of Wilhelm Stekel: Freudian circles inside and out*. Springer Verlag.
- BOZO, Dominique (1991) *André Breton: La beauté convulsive*. Ed. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou. Paris
- BRETON, André (1952). *Entretiens*. Ed. Gallimard. Paris
- BRADLEY, Fiona (1999) "Gala Dalí: The Eternal Feminine" en Ades, Dawn y Bradley. *Salvador Dalí: A Mythology..* Ed. Tate Publishing. London
- CHADWICK, W. (1970). "Masson's Gradiva: The Metamorphosis of a Surrealist Myth", en *The Art Bulletin*. Vol. 52, nº IV. Diciembre 1970. pp. 415-422
- DALÍ, Salvador (1994). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Ed. Empuries. Barcelona
- DALÍ, Salvador (2003). *Obra completa. Vol. I, Textos autobiográficos*. Edición y prólogo de Félix Fanés. Ed. Destino: Barcelona ; Fundación Gala-Salvador Dalí: Figueras; Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Madrid
- Dalí: Gradiva. Contextos de la Colección Permanente nº 12* Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen- Bornemisza. Madrid (2002)
- DESCHARNES, Robert y NÉRET, Gilles (2005). *Dalí. La obra pictórica*. Ed. Taschen. Madrid

- D'HARNONCOURT, Anne; MCSHINE, Kynaston (1989). *Marcel Duchamp*. Ed. Museum of Modern Art. New York
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo: el arte de entreguerras*. Ed. AKAL. Madrid
- FINKELSTEIN, Haim (1996). *Salvador Dalí's Art and Writings 1927- 1942*. Ed. Cambridge University Press. Cambridge
- FREUD, Sigmund (1896) "The aetiology of hysteria", en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. Hogarth. London (1955- 1974) Vol. 3
- FREUD, Sigmund (1977). *El delirio y los sueños en "Gradiva", de W. Jensen. (Con el texto del relato de Wilhelm Jensen)*. Prologado por Bernd Urban y Johannes Cremerius. 1ª Edición. Ed. Grijalbo, Barcelona
- GREEN, Christopher (1995). *The Thyssen- Bornemisza Collection. The European Avant-gardes*. Ed. Zwemmer. London
- HARRISON, Evelyn B. (1977): «Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion: Part II, the base», en *American Journal of Archaeology*, vol. 81, nº 3 : 265-287.
- HAUSER, Friedrich. (1903) "Disiecta membra neuattischer Reliefs" en *Jahrbuch des österreichischen archäologischen Institutes*, vol. VI, fasc. 1 pp. 79 - 107
- JONES, Ernest (1997). *Vida y obra de Sigmund Freud*. Varios volúmenes. Horne. Buenos Aires
- KOFMAN, Sarah (1991). *Freud and Fiction*. "Summarize, Interpret (Gradiva)". Págs. 85 - 117 Traducido por Sarah Wykes. Ed. Polity Press. Cambridge
- NAEGELE, Daniel (2007). "Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta; 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés", en *RA: revista de arquitectura*. nº 9, pp. 43-60
- NÉRET, Gilles (1994) . *Dalí*. Ed. Benedikt Taschen. Bonn
- OLMOS ROMERA , Ricardo (1997a). «Freud, Jung y W. Jensen. Fragmentos, psicoanálisis, metáforas y formas de narrar la arqueología» en *Revista de Arqueología*, nº 193
- OLMOS ROMERA, Ricardo (1997b). «La "Gradiva" de W. Jensen» en *Revista de Arqueología*, nº 194
- SCHÖNAU, Walter (1968). *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente Seines Stils*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart
- SCHWARZ, Arturo (1970). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Harry N. Abrams. New York.